



Alice Varella Tepedino

Arquitetura entre matéria e sentido:
Projeto, presença e crítica no campo ampliado
da cultura contemporânea

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para o grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura do departamento de
Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Otávio Leonídio Ribeiro

Rio de Janeiro
Julho 2016



Alice Varella Tepedino

Arquitetura entre matéria e sentido:

Projeto, presença e crítica no campo ampliado
da cultura contemporânea

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura
do Departamento de Arquitetura e Urbanismo
do Centro de Teologia e Ciências Humanas da
PUC-Rio. Aprovada pela Comissão
Examinadora abaixo assinada.

Prof. Otávio Leonídio Ribeiro

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Osório

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 13 de julho de 2016

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

Alice Varella Tepedino

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em dezembro de 2010, com extensão acadêmica na Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, da Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), de setembro de 2008 a agosto de 2009.

Ficha catalográfica

Tepedino, Alice Varella

Arquitetura entre matéria e sentido : projeto, presença e crítica no campo ampliado da cultura contemporânea / Alice Varella Tepedino ; orientador: Otávio Leonídio Ribeiro. – 2016.

178 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2016.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e urbanismo – Teses. 3. Projeto. 4. Presença. 5. Crítica. 6. Peter Eisenman. 7. Entre. I. Ribeiro, Otávio Leonídio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Agradecimentos

Ao professor Otávio Leonídio Ribeiro, pela confiança e por todo o processo de orientação sempre muito sensível, preciso e inspirador.

Aos professores convidados, João Masao Kamita e Luiz Camillo Osório, pela valiosa contribuição.

Aos professores do programa, Ana Luiza Nobre, Marcos Fávero e Fernando Betim, que são parte importante do processo.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

À minha mãe, Lúcia Varella, pelo imensurável apoio, pelas leituras, pelo amor incondicional - que é recíproco - e por ser imprescindível nesse processo e na minha vida.

À minha vó, Thais Varella, pelo prazer de conviver com sua formidável delicadeza nas noites de virada.

Ao meu pai Alberto Tepedino e à Netânia Tepedino, pelo apoio e pelo amor.

Ao meu primo do coração, Felipe Bó Huthmacher, que com sua partida deixou por aqui ensinamentos sobre coragem para viver e ser - além de saudade.

À Cristina Bó, que me mostrou outras dimensões da vida e do amor.

À Heloísa Varella por ser a pessoa mais generosa que eu conheço.

À Bia Varella pela cuidadosa revisão de parte das traduções.

Aos meus amigos e amigas mais próximos, que são parte de mim.

Ao Raphael Tepedino pela nossa deliciosa casa e convivência.

Aos meus geniais interlocutores do mestrado e, agora, da vida: Adriano, Gustavo, Marcelo, Isabel, Caio, Lucas, Camille, Simon, Silvana, Nicole, Bernard e Vinicius.

Ao Rodrigo, pela amizade, pelo amor e por me inspirar a explorar um mundo que me preenche a alma.

Resumo

Tepedino, Alice Varella; Leonídio, Otávio Ribeiro; (Orientador). **Arquitetura entre matéria e sentido**: Projeto, presença e crítica no campo ampliado da cultura contemporânea. Rio de Janeiro, 2016. 178p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa se propõe a investigar as possibilidades de renovação dos processos de significação e produção de sentido na arquitetura, no contexto da complexa condição contemporânea. Da dinâmica capitalista de consumo que rege a construção das cidades contemporâneas emerge uma produção arquitetônica espetacular, criada para simbolizar prosperidade político-econômica em que, com frequência, arte e arquitetura são associadas num processo de mercantilização da cultura. Esse processo, somado à crise do paradigma moderno, dificulta a compreensão do papel do arquiteto e das possibilidades para a arquitetura numa abordagem crítica e determina um empobrecimento da disciplina, ainda condicionada aos tradicionais códigos e regras formais do funcionalismo. Nesse contexto, é enfatizada a importância do deslocamento do objeto arquitetônico e seus aspectos estético-formais para os aspectos conceituais da arquitetura, abordados no âmbito do “campo ampliado” da cultura contemporânea. Desde a incorporação de paradigmas teóricos da linguística e da filosofia pelas práticas artística e arquitetônica, nos anos 60, tornou-se imprescindível a abordagem interdisciplinar no entendimento dos processos de produção de matéria e sentido que compõem o ambiente cultural construído. Ao longo do trabalho, essas questões foram problematizadas a partir da obra do arquiteto norte americano Peter Eisenman e seus interlocutores, através de um intenso diálogo entre arquitetura, arte e filosofia, que enfatiza a importância da resistência e da crítica aos padrões que limitam nossa presença, experiência e relação com espaço, matéria e tempo, através da arquitetura.

Palavras-chave

projeto; presença; crítica; Peter Eisenman; entre; campo ampliado; arquitetura contemporânea

Abstract

Varella Tepedino, Alice; Leonídio, Otávio Ribeiro; (Advisor). **Architecture between matter and sense**: design, presence and criticism in the contemporary expanded field of culture. Rio de Janeiro, 2016. 178p MSc. Dissertation - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research aims to investigate the possibilities of the renewal of signification processes and sense production in architecture, in the context of the complex contemporary condition. From the capitalistic dynamics of consumerism that govern the construction of contemporary cities emerges a spectacular architectonic production created to symbolize political-economical prosperity in which, frequently, art and architecture are associated in a process of cultural commodification. This process added to the crises of the modern paradigm, complicates the comprehension of the architect's role and the possibilities for architecture today through a critical approach determining an impoverishment of the theoretical and architectural design activity, still conditioned to the traditional codes and rules of functionalism. In this context, an emphasis is placed on the importance of the displacement from the architectonic object and its aesthetical-formal aspects to the conceptual aspects of architecture, to be approached in the scope of the contemporary "expanded field" of culture. Since the incorporation of theoretical paradigms from linguistics and philosophy by artistic and architectural practices, in the 60's, to approach the processes of matter and sense production that composes the cultural built environment, interdisciplinarity has become indispensable. These issues were approached in this study by analyzing the work of the North American architect Peter Eisenman and his interlocutors, in an intense dialog involving architecture, art and philosophy, with emphasis on the importance of resistance and criticism of the standards that limit our presence, experience and relationship with space, matter and time, through architecture.

Keywords

design; presence; criticism; Peter Eisenman; between; expanded field; contemporary architecture

Sumário

Introdução	14
1. Complexo arte-arquitetura: no campo ampliado	19
2. Entre discursos: interioridade, autonomia e limites	44
3. Projeto, autoria e crítica: o diagrama como dispositivo	72
4. Cannaregio e Choral Works: presença e presentness	99
5. O Memorial de Berlim como arquitetura	126
6. Conclusão	156
7. Referências bibliográficas	165
8. Anexo (Crédito de Imagens)	175

Lista de Figuras

1. Complexo arte arquitetura: no campo ampliado

Figura 1 – Porta-Garrafas. Marcel Duchamp. (1914)	29
Figura 2 – <i>In Advance of a broken arm</i> . Marcel Duchamp. (1915)	29
Figura 3 – <i>Fontaine</i> . Marcel Duchamp. (1917)	29
Figura 4 – Imagem ateliê Brancusi. (New York, 1913)	29
Figura 5 – Coluna sem fim. Brancusi. (1938, Tirgu Jiu, Romênia)	30
Figura 6 – Sem título (Vigas em L). Robert Morris. (1965)	31
Figura 7 – Cubo Modular Aberto. Sol LeWitt. (1966)	32
Figura 8 – Portas do Inferno. Auguste Rodin. (1880-1917)	33
Figura 9 – Balzac. Auguste Rodin. (1897)	33
Figura 10 – O Diagrama de Klein do campo ampliado de Rosalind Krauss. (1979)	35
Figura 11 – <i>Untitled</i> , Robert Morris. (1967-1968)	36
Figura 12 – <i>Untitled</i> , Robert Morris. (1968)	36
Figura 13 – <i>Right After</i> . Eva Hesse. (1969)	36
Figura 14 – <i>Spiral Jetty</i> . Robert Smithson. (Grande Lago em Utah, 1970)	38
Figura 15 – <i>Double Negative</i> . Michel Heizer. (Nevada, 1969)	38
Figura 16 – <i>Shift</i> . Richard Serra. (Ontário, 1970-1972)	38
Figura 17 – <i>Shift</i> . Richard Serra. (Ontário, 1970-1972)	38

Figura 18 – Estádio Nacional “Ninho de Pássaro”. (Pequim, China, 2008).	42
---	----

2. Entre discursos: interioridade, autonomia e limites

Figura 1 – Evolução da forma na obra de John Hejduk. (1954-1974)	53
Figura 2 – Diagramas Axonométricos. Casa II. Vermont. (1969)	53
Figura 3 – Casa II, Peter Eisenman. Vermont. (1976-70)	53
Figura 4 – Casa II, Peter Eisenman. Vermont. (1976-70)	53
Figura 5 – ABCD 9. Sol LeWitt. (1966)	55
Figura 6 – <i>Untitled</i> . Donald Judd. (1970)	55

3. Projeto, autoria e crítica: o diagrama como dispositivo

Figura 1 – Alteka Office Building. Peter Eisenman. Tokyo. (1991)	80
Figura 2 – Casa VI. Peter Eisenman. (1972-75)	80
Figura 3 – Nunotani Headquarters Building. Peter Eisenman. Tokyo. (1990-93)	80
Figura 4 – Bibliotheque L’IUHEI. Peter Eisenman. Suíça. (1996-97)	80
Figura 5 – Imagem do livro <i>Diagram Diaries</i>	81
Figura 6 – Diagramas Casa IV. Peter Eisenman. (1975)	86
Figura 7 – Desenho John Hejduk. Instruções para <i>nine square diagram</i> .	86
Figura 8 – Diagramas das Vila Palladianas. Rudolf Wittower. (1949)	86
Figura 9 – Diagramas axonométricos de volumes e planos Casa IV. Peter Eisenman. (1975)	87

Figura 10 – <i>Variations with cube</i> . Sol LeWitt. (1974)	87
Figura 11 – <i>Annoucement</i> . John Weber Gallery. Sol LeWitt. New York. (1974)	87
Figura 12 – <i>Incomplete Open Clube</i> . Sol LeWitt. (1974)	88
Figura 13 – <i>Incomplete Open Clubes 8/22, 10/1, 8/19, 6/1, 9/4, 8/10</i> . Sol LeWitt. (1974)	88
Figura 14 – <i>Serial Project ABCD</i> . Sol LeWitt. (1968)	88
Figura 15 – Modelo de Perspectiva axonométrica Casa IV. Peter Eisenman. (1972-76)	88
Figura 16 – Modelo de Perspectiva para Casa IV, Connecticut. Peter Eisenman. (1972-76)	88
Figura 17 – Diagramas Casa II (1969-70) e Casa III. Peter Eisenman (1969-71)	88
Figura 18 – Imagem da Fita de Möbius.	92
Figura 19 – Maquete Casa Xla. Peter Eisenman.	92
Figura 20 – Casa Xla. Transformação do cubo baseada na seção áurea. Peter Eisenman. <i>Copy right Canadian Center for architecture</i> .	93
Figura 21 – Diagramas Casa Xla. Peter Eisenman. (1978-79)	93
Figura 22 – Diagramas do projeto Max Reinhardt, Peter Eisenman. (1992)	93
Figura 23 – Maquete projeto Max Reinhardt, Berlim. (1992)	93
Figura 24 – Diagrama do projeto Max Reinhardt Haus Berlim. (1992)	93
Figura 25 – Maquete do projeto Max Reinhardt Haus.	93

Figura 26 – Edifício da CCTV de Tem Koolhaas. (Pequim, China, 2008). 93

Figura 27 – Diagramas de Traço. Casa Guardiola. Peter Eisenman.
(1988) 97

4. Cannaregio e Choral Works: presença e presentness

Figura 1 – Desenho Hospital. Projeto de Le Corbusier, Veneza. (1962-
65) 100

Figura 2 – Maquete Hospital. Projeto de Le Corbusier, Veneza. (1962-
65) 100

Figura 3 – Mapa Projeto Cannaregio. Eisenman. Veneza. 101

Figura 4 – Projeto Cannaregio. P. Eisenman. (1978) 101

Figura 5 – Desenho para Projeto para Cannaregio. Peter Eisenman
(1978) 101

Figura 6 – maquete Casa Xla. Peter Eisenman (1978) 102

Figura 7 – Maquete para Projeto para Cannaregio. Peter Eisenman.
(1978) 103

Figura 8 – Maquete projeto Cannaregio. Peter Eisenman. (1978) 104

Figura 9 – Axonométrica Projeto *Parc La Villete*. Bernard Tschumi
(1982) 112

Figura 10 – Diagrama axonométrico com as camadas históricas. Projeto
Choral Works. (1987) 114

Figura 11 – Carta de Derrida com desenho para o Projeto *Choral*
Works. (1987) 115

Figura 12 – Maquete do Projeto *Choral Works*. Na cor cinza, o elemento
do projeto feito a partir do desenho de Derrida. (1987-88) 116

5. Memorial de Berlim como arquitetura

Figura 1 – Modelo físico do projeto de Eisenman e Serra. (1998)	135
Figura 2 – Modelo físico do projeto de Eisenman e Serra. (1998)	135
Figura 3 – Modelo físico do projeto de Eisenman e Serra. (1998)	136
Figura 4 – Modelo físico do projeto de Eisenman e Serra. (1998)	136
Figura 5 – Modelo físico do projeto de Eisenman e Serra. (1998)	136
Figura 6 – Planta do Projeto Executivo do Memorial de Berlin. <i>Cortesia Eisenman Architects.</i>	137
Figura 7 – Vista aérea Memorial construído.	137
Figura 8 – Ondulação e variação de altura das estrelas.	137
Figura 9 – Detalhe legenda projeto executivo. (uso do termo <i>stelae</i>)	137
Figura 10 – Plantas projeto Memorial. Eisenman Architects. (sem escala)	139
Figura 11 – Cortes projeto. <i>Cortesia Eisenman Architects.</i> (sem escala)	139
Figura 12 – Projeto Eisenman Serra. (1998)	142
Figura 13 – Projeto Eisenman Serra. (1998)	142
Figura 14 – Memorial construído. Peter Eisenman.	144
Figura 15 - Memorial construído. Peter Eisenman.	144
Figura 16 – Cartaz de celebração do “ <i>Dia da memória</i> ”.	149
Figura 17 – Memorial de Berlim. Peter Eisenman.	149

Prólogo

Esta dissertação surgiu como desdobramento de inquietações a respeito da arquitetura e do urbanismo e seu papel no mundo contemporâneo. Inquietações estas, que se intensificaram em meados do ano de 2013 quando, paralelamente aos protestos alavancados pelas reivindicações do Movimento Passe Livre (MPL), iniciei um processo de questionamento da minha ação no mundo, individualmente e como arquiteta urbanista. A coincidência do momento de questionamento pessoal com a ocasião dos protestos de junho é relevante porque reforçou a ideia de processar essas inquietações através da arquitetura. A repercussão dos protestos, através de entrevistas e publicações, evidenciou o fato de que profissionais de outras áreas estavam, de forma geral, mais preparados que xs arquitetxs para debater questões referentes ao ambiente urbano. Talvez pelo fato de estarem mais diretamente envolvidos e, por isso, inteirados da complexidade das questões referentes à cidade. Me senti envolvida na problemática como cidadã e, como arquiteta urbanista, senti uma impotência que dialogava diretamente com meus questionamentos pessoais. Minha escola de arquitetura, a UFRJ, assim como minha formação anterior, me imbuíram de um senso de responsabilidade social que parecia incompatível com o mercado de trabalho. Haveria alternativas para uma atuação profissional menos limitada? Seriam essas limitações provenientes da própria arquitetura? Da economia? Da política? Numa sociedade em que xs arquitetxs são menos convocados do que deveriam para participar de debates sobre a cidade e quase não têm voz em sua construção, é preciso perguntar o porquê. A sensação é que a arquitetura (brasileira/carioca) vem respondendo de maneira pouco eficaz às perguntas colocadas após a crise do modernismo. Minha autocrítica foi de certa forma transferida para a arquitetura. Resistir a um modo de vida banal e a uma prática limitada, era também resistir à redução da agenda da arquitetura (brasileira). Sair da zona de conforto e buscar novos ares na filosofia e na arte me fez seguir numa direção que me levou ao mestrado. Os caminhos para repensar a arquitetura, numa chave crítica e relacional, foram se abrindo e se definindo ao longo do processo e ainda se abrem e se entrecruzam com os caminhos para repensar também a vida.

Introdução

A produção arquitetônica contemporânea vem incorporando a lógica do mercado capitalista em dois extremos: por um lado, uma arquitetura que pode ser considerada mera construção, produzida em massa por construtoras, sem um pensamento arquitetônico consistente, e, por outro, a produção de objetos projetados e construídos para serem ícones espetaculares a serviço da especulação e do mercado. Este segundo extremo é um fenômeno internacional que se tornou um dos principais temas do debate contemporâneo sobre arquitetura e está estreitamente relacionado às artes visuais.

A construção de edifícios icônicos como principal estratégia econômica e política de inserção de cidades contemporâneas na dinâmica capitalista de consumo determina uma crescente mercantilização da cultura. Como a grande maioria desses edifícios são equipamentos culturais (museus, centros culturais, complexos esportivos e afins) emerge dessa dinâmica uma condição específica em que arte e arquitetura são colocadas a serviço do mercado, como uma espécie de instrumento político-econômico. Para a arquitetura, esse processo tem como consequência um empobrecimento da prática teórica e projetual. Não só pela crise de referências, com a possibilidade infinita de caminhos e imagens disponíveis, apoiada num relativismo generalizado e agravado pelas novas tecnologias, mas também pela crise mal resolvida do paradigma moderno. Desde os anos 60, a disciplina da arquitetura vem tentando se reestabelecer, compreender seu papel em meio aos desafios e contradições da condição pós-moderna que estão, em parte, presentes até hoje e somam-se a outros aspectos complexos, configurando a condição contemporânea. Muitos são os desafios sintomáticos dessa nova condição em constante transformação e parece inevitável que nos voltemos para o início desse processo para compreender as origens dos caminhos que foram percorridos até agora. Sendo assim, a pesquisa tem a intenção de investigar as origens e efeitos dessa complexa condição contemporânea e como a arquitetura incorporou todo esse processo.

Os desafios atuais precisam ser compreendidos em sua essência para que seja possível revelar novos caminhos, mais adequados à contemporaneidade, que contribuam para enriquecer e renovar a prática projetual e teórica da disciplina. Nesse contexto, a questão central colocada é:

- No “campo ampliado” da cultura contemporânea, em que o excesso material e o espetáculo da imagem predominam, como conceitos absorvidos da arte e da filosofia podem contribuir para redefinir uma prática arquitetônica, teórica e projetual, crítica à ideologia dominante?

Para problematizar questões referentes a esse debate, a produção teórica e projetual de Peter Eisenman foi tomada como estudo de caso por bem representar as contradições e desafios sintomáticos da condição pós-moderna/contemporânea que definem um certo *zeigeist*¹ a ser processado pelas novas gerações. Ele é uma das figuras mais influentes no cenário da arquitetura desde os anos 70/80 e, em 50 anos de intensa pesquisa teórica e prática, se propõe a formular uma nova base teórica para prática projetual da arquitetura que supere os valores e procedimentos projetuais tradicionais. Nesse processo, ele se dispõe a estabelecer um diálogo com outras disciplinas, principalmente arte e filosofia. Durante o aprofundamento das questões problematizadas ao longo das diversas fases de seu trabalho, ele chega a resultados que merecem atenção.

O primeiro capítulo, intitulado “*Complexo arte-arquitetura: no campo ampliado*”, aborda o período em que se intensificaram as relações entre arte e arquitetura, a partir dos anos 60, em função de questionamentos compartilhados pelas disciplinas. O *discurso* e a *linguagem*, que na época passaram a protagonizar as discussões em torno da problematização de conceitos importantes como *sujeito*, *realidade*, *representação* e *forma*, são temas absorvidos das teorias linguísticas (estruturalismo, pós-estruturalismo, semiologia e desconstrução) que são explorados pela arte e pela arquitetura como uma possibilidade de abordagem alternativa aos procedimentos tradicionais. Através de um mapeamento das condições desse período, que se convencionou chamar de *pós-modernismo*, pretende-se compreender os caminhos que determinaram as origens do “campo ampliado” compartilhado pelas disciplinas, que continua a se expandir e, em meio às condições econômicas e políticas, constituiu o que o crítico de arte norte-americano, Hal Foster (Seattle, 1995) denominou como “complexo arte-arquitetura”.

No segundo capítulo, “*Entre discursos: interioridade, autonomia e limites*”, inicia-se a aproximação ao trabalho de Peter Eisenman que permite compreender como essas questões, referentes às origens do processo de expansão do campo, estavam sendo pensadas na arquitetura. Para tensionar os

¹ Termo em alemão que refere-se ao conjunto de ideias e crenças que definem o “espírito” de uma determinada época, também traduzido como “espírito do tempo”.

limites da tradição clássica, Eisenman explora a arquitetura como discurso e como linguagem e, através da contaminação do discurso da arquitetura com outras disciplinas como as teorias linguísticas e as artes visuais, se dedica a formular uma outra arquitetura, desvinculada das origens clássicas. Essa outra arquitetura, que ao longo da sua trajetória se transforma e ganha diferentes nomes como arquitetura conceitual, arquitetura não-clássica e arquitetura da diferença, é uma tentativa de “desconstruir” as verdades do discurso arquitetônico tidas como naturais e operar fora de pressupostos funcionalistas que têm origem numa visão dialética de mundo. Nesse contexto, o conceito de autonomia crítica passa a ser muito debatido pelo pensamento teórico e também é explorado por Eisenman, cujo esforço teórico tem como objetivo principal embasar ações projetuais que possam definir uma nova prática projetual atualizada e consistente.

No terceiro capítulo, intitulado “*Projeto, autoria e crítica: o diagrama como dispositivo*”, são abordadas as questões que giram em torno dessa tentativa de redefinição do conceito de projeto que envolve diretamente a crise da subjetividade moderna e a falência do modelo antropocêntrico, em que o papel do “autor” ou “sujeito da criação estética” é posto em xeque pela filosofia e crítica literária. O capítulo analisa, então, os reflexos dessa condição na arquitetura na qual a gênese arquitetural é deslocada do desenho para o diagrama. Apesar de sempre ter existido na arquitetura, de variadas formas, o conceito de diagrama é transformado nessa época e Eisenman tem papel central nesse processo. Ele desenvolve um conceito próprio de diagrama, distinto do conceito clássico do diagrama representacional que, segundo ele, seria capaz de introduzir uma “condição desmotivada” do sujeito e possibilitar a “emergência da diferença” na arquitetura, permitindo assim operar na direção da superação de um conceito clássico de projeto.

No quarto capítulo, “*Cannaregio e ChoraL Works: presença e presentness*”, propõe-se uma análise de projetos de caráter experimental de Eisenman nos quais ele aplica os conceitos desenvolvidos. Cannaregio (1978) e ChoraL Works (1988), pertencem à segunda fase de seu trabalho e são projetos em que o interesse pela gramática é substituído pelo interesse na *escrita* (conceito que absorve do pensamento desconstrutivista de Jacques Derrida). Cannaregio marca uma transição no trabalho de Eisenman em que as questões referentes ao sítio entram na problemática de projeto e *Choral Works*, projeto desenvolvido junto a Derrida, permite problematizar a interlocução direta entre filosofia e arquitetura, suas potencialidades e seus desafios.

No quinto e último capítulo, “*O Memorial de Berlim como arquitetura*”, é analisado o projeto do Memorial que, ao contrário dos outros projetos abordados, foi construído, permitindo, portanto, a problematização de conceitos que giram em torno da experiência arquitetônica do sujeito, tema que permeia sua obra e assume variadas formas ao longo do tempo. No projeto do Memorial, concebido em parceria com o escultor Richard Serra, a forte relação entre arte e arquitetura permite que Eisenman articule com liberdade questões conceituais que apontam o conceito de índice como um caminho potente para sua arquitetura que tenta se desvincular dos pressupostos clássicos condicionados, entre outras coisas, pela ordem simbólica, em busca de outros processos de significação e produção de sentido.

Um dos principais aspectos a ser explorado nessa pesquisa é a profundidade com que Eisenman se volta para a dimensão do indiciário, em oposição ao símbolo e ao ícone da tradição clássica, para produzir diferença, em oposição à produção tradicional de semelhança. A atitude de querer que a arquitetura seja mais do que o visível e o sensível, de voltar a arquitetura para a repetição de diferença em vez de reforçar identidade, de inventar dispositivos de projeto como o diagrama, para viabilizar uma prática crítica, pode ser lida como um grande esforço para imprimir resistência na direção da superação da crise de valores, num contexto em que as antigas verdades não servem mais. Nesse sentido, o objetivo desta dissertação é explorar a dimensão filosófica da arquitetura formulada por Eisenman, articulada com o caráter conceitual das práticas artísticas, e refletir criticamente sobre as possibilidades de desdobramentos desse pensamento na arquitetura.

“Duchamp dizia: se um objeto de três dimensões projeta uma sombra de duas, deveríamos imaginar o objeto desconhecido de quatro dimensões cuja sombra somos nós. Eu, por minha vez, sou fascinado pela busca do objeto de uma dimensão que não produz sombra alguma.”

Octavio Paz

Complexo arte-arquitetura: no campo ampliado

A transformação das relações entre arte e arquitetura ao longo do século XX até hoje tem grande relevância para compreensão do “campo ampliado” da cultura contemporânea. Nele se configurou o que foi denominado como “complexo arte-arquitetura”, pelo crítico de arte norte americano Hal Foster (1955, Seattle). Foster usou esse termo como título em livro publicado no ano de 2011¹, em que ele se propõe a analisar as características e impasses desse complexo que, cada vez mais, pressupõe operações culturais que extrapolam questões referentes à natureza dessas disciplinas e envolvem questões políticas e econômicas, num contexto essencialmente urbano.

Arte e arquitetura associadas converteram-se em poderoso instrumento político-econômico capaz de inserir cidades numa dinâmica capitalista de culto à imagem e ao consumo, em que a intensificação da circulação de pessoas e mercadorias é imprescindível.

Em 1967, foi publicada a crítica do francês Guy Debord (1931-1994) sobre a sociedade de consumo, intitulada “*A sociedade do espetáculo*”. Ela foi um marco na época e, ainda hoje, segue sendo muito atual já que o sistema de produção capitalista que se instaurou no século XX e determinou a formação da sociedade de consumo se intensificou e se expandiu ao longo desses anos. Segundo Debord, “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem.”² Para ele, na sociedade moderna, os bens de consumo e, sobretudo, as aparências passam a protagonizar todas as esferas da vida.

“Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação.”³

O complexo arte-arquitetura, a que Foster se refere, tem suas origens, portanto, nesse contexto em que prevalece a lógica do consumo e da imagem; a *aparência* em detrimento da *existência*. Para Debord, nesse processo em que a

¹ FOSTER, Hal. *Complexo arte-arquitetura*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.25.

³ *Ibid.*, p.13.

linguagem do espetacular passa a prevalecer, haveria uma perda de qualidade em detrimento da quantidade.

“A tão evidente perda da qualidade, em todos os níveis, dos objetos que a linguagem espetacular utiliza e das atitudes que ela ordena apenas traduz o caráter fundamental da produção real que afasta a realidade: sob todos os pontos de vista, a forma-mercadoria é a igualdade confrontada consigo mesma, a categoria do quantitativo. Ela desenvolve o quantitativo e só pode se desenvolver nele.”⁴

Um dos principais produtos do complexo arte-arquitetura são edifícios, em sua maioria equipamentos culturais, concebidos como objetos icônicos cuja aparência espetacular - redutível a uma unidade imagética - possa se converter em marca para que circule massivamente pelas redes e pela mídia atraindo pessoas e investimentos.

O termo “complexo” é usado por Foster, então, não somente para denominar a justaposição e combinação da arte com a arquitetura, mas também como forma de indicar os perigos desse cruzamento; no sentido psicanalítico, que aponta a complexidade como algo que pode limitar e impossibilitar mais do que possibilitar e libertar, e no sentido de indicar uma certa subordinação do cultural ao econômico em meio à lógica capitalista de mercado apontando para os perigos da mercantilização da cultura.⁵

Apesar do diálogo entre arte e arquitetura sempre ter existido de muitas maneiras, foi ao longo do século XX que ele se intensificou a ponto de possibilitar não só uma mútua contaminação dos campos, mas uma literal invasão dos mesmos.

No livro “*História da arte como história da cidade*” (1984), composto por uma série de textos do italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), a intensificação das relações entre arte e arquitetura é abordada a partir de uma análise do impacto do processo de produção industrial, associado ao triunfo da economia capitalista de mercado, que passa a estimular o consumismo e a cultura de massa (mesmos fatores que deram origem à “sociedade do espetáculo” de Debord).

Segundo Argan, no texto “*A crise do design*”, a predominância do processo industrial na produção de objetos, inclusive objetos de arte, coloca inúmeros problemas e introduz novas questões cuja consequência, entre outras, é o que ele denomina como *crise do design* que “diz respeito a toda esfera do projeto e

⁴ Ibid., p.28.

⁵ FOSTER, Hal. *Complexo arte-arquitetura*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.13-14.

das metodologias relativas.”⁶ Para Argan, a crise do *design* (do projeto) deflagra uma crise mais ampla e geral da cultura não só pelo fato de que a cultura ocidental se estrutura através da história que, segundo ele, nada mais é que uma espécie de projeto da vida/existência humana, mas também pelo fato de que a sociedade ocidental compreende a realidade a partir de um dualismo sujeito/objeto. Para ele: “Não é possível pensar o objeto separadamente do sujeito: o sujeito é sujeito porque coloca a realidade como outra e distinta de si; o objeto é objeto apenas porque é assumido e pensado pelo sujeito.”⁷ Nesse sentido:

“(…) a realidade ou um fragmento da realidade tornam-se objeto na medida em que, pensada por um sujeito, adquire a singularidade do sujeito. Da mesma forma, o homem é sujeito porque compreende e faz sua a realidade ou um seu fragmento.”⁸

Para Argan, então, a crise do *design* é a crise do objeto, que é a crise da arte, que se estende para a cidade - território habitado pela vida humana – e, logo, também para a arquitetura. Segundo ele, o fato das correntes artísticas de vanguarda estarem se ocupando de questões referentes ao espaço da cidade é sintomático dessas relações intrínsecas entre arte, objeto, cidade/arquitetura.

“A cidade está para a sociedade assim como o objeto está para o indivíduo. A sociedade se reconhece na cidade como o indivíduo no objeto; a cidade, portanto, é um objeto de uso coletivo.”⁹

A crise do *design* e seus desdobramentos estão ligados aos modos de produção, ao sistema econômico e, também, às inúmeras questões que emergiram após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No contexto pós-guerra, as teorias linguísticas, através principalmente das teorias da psicanálise e do marxismo, estavam buscando reformular ativamente as principais questões que entraram em crise nesse momento: a autonomia do sujeito e a validade das ideologias que têm como consequência as crises do racionalismo, da representação, do sujeito, entre outras, todas intrinsecamente relacionadas. Assim, tornou-se inevitável a problematização de conceitos fundamentais como realidade, forma, intencionalidade, autoria e afins, configurando uma crise geral do paradigma moderno.

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução: Pier Luigi Cabra: São Paulo, Martins Fontes, 1993, p.251.

⁷ Ibid., p.252.

⁸ Ibid., p.252.

⁹ Ibid., p.255.

A revisão desses conceitos determinou um compartilhamento cada vez maior de questões entre arte e arquitetura que encontraram caminhos produtivos no uso de metodologias e pensamentos provenientes de outras disciplinas como ciências, matemática e, principalmente, da teoria linguística (semiologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrução). Isto porque, foi a partir de um aprofundamento na *linguagem* e, conseqüentemente, no *discurso* que essa problematização se iniciou.

A nova base conceitual de pensamento, formulada no domínio linguístico, a partir dos anos 60, principalmente no continente europeu¹⁰, é transposta para os domínios das práticas artísticas e arquitetônica e passa a predominar no cenário cultural norte americano entre o final dos anos 60 e início dos anos 70. Os desdobramentos dessa apropriação se convencionou chamar de Pós-Modernismo, termo que, como veremos, engloba muitos tipos de abordagens.

No texto “*Polêmicas (Pós) Modernas*” [“(Post) Modern Polemics”] (1984), Hal Foster faz um mapeamento desse cenário e aponta uma divisão entre duas posições pós-modernas; uma alinhada a políticas neoconservadoras e outra alinhada à teoria pós-estruturalista. O pós-modernismo neoconservador teria sido definido em termos de estilo, defendia um retorno à narrativa, ao ornamento, à figura. Nesse sentido, teria sido acusado de um retorno à história, no sentido da tradição humanista, e um retorno ao sujeito (artista/arquiteto como *auteur*)¹¹.

Já o pós-modernismo pós-estruturalista assumiu a “morte do autor não apenas como criador original, mas também como sujeito central da representação e da história”. Foster aponta que essa atitude pós-modernista é profundamente anti-humanista. Em vez de propor um retorno à representação, estabelece uma crítica na qual “a realidade se apresenta como constituição de nossas próprias representações dela”.¹² Ou seja, a história, não mais tomada como um dado ontológico e sim como uma narrativa construída, demonstra o fato de que toda realidade, seja ela concreta ou abstrata, é um constructo produzido e sustentado por suas representações culturais. Assim, a *crítica à representação* torna-se um dos temas centrais no pensamento pós-modernista de influência pós-estruturalista que, dentre as áreas da linguística, foi a que teve

¹⁰ mais especificamente na França, como será visto adiante.

¹¹ FOSTER, Hal. “(Post) Modern Polemics”. In: *Perspecta* Vol.21 (1984). Cambridge: Mit Press, p.150. (Tradução nossa)

¹² *Ibid.*, p.150. (Tradução nossa)

maior influência nas teorias da arte e da arquitetura, motivo pelo qual nos interessa um aprofundamento.

Em vez de se submeter a categorias estéticas formais tradicionais, o pós-modernismo pós-estruturalista buscou desenvolver um novo modelo de arte de natureza textual negando qualquer forma de ilusionismo ou figuração. Deslocava-se assim sujeito e objeto de seus antigos papéis centrais, agora ocupados por conceitos e ideias formulados através da linguagem e do discurso, com o objetivo de conceber um *outro* tipo de prática artística, como na arte conceitual e afins, conforme veremos mais a frente.

Alteridade e diferença são conceitos chave para entender esse momento. O saber tomado como verdade científica passou a ser considerado um perigo no sentido de limitar o “outro”, o novo, a imaginação, a diferença e, assim, o próprio pensamento. A busca pela atuação num *outro* registro pressupunha, então, uma substituição de certos valores de natureza fixa, imutável, unívoca, fechada, com caráter de verdade, por valores da ordem da incerteza, do instável, mutável.

Esse questionamento da verdade como algo absoluto leva a um questionamento sobre a natureza da produção do *discurso* já que é através dele (falado, escrito, repetido) que a verdade se propaga e se legitima e, através da verdade, se estabelecem relações de controle, poder e desejo que limitam nossas possibilidades de pensamento e ação no mundo. Embora, a princípio, não seja evidente, o discurso intermedia e protagoniza essas relações socioculturais e políticas, o que faz dele um tema de enorme interesse nesse momento. É, portanto, fundamental entender o papel que a *linguagem* e o *discurso* assumiram nessa época (a partir, principalmente, da teoria pós-estruturalista), tornando-se ponto de partida para formulação das mudanças paradigmáticas nos domínios das artes e da arquitetura cujos desdobramentos ainda estão em desenvolvimento e também se manifestam através do “complexo arte-arquitetura”.

Em dezembro de 1970, o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), um dos mais importantes pensadores, primeiramente do estruturalismo e, posteriormente do pós-estruturalismo, apresentou uma aula inaugural no Collège de France que foi transcrita e intitulada “*A ordem do discurso*”. Nela, Foucault analisa a produção do discurso, suas transformações ao longo do tempo e os procedimentos de controle relativos a ele em função de sua estreita relação com desejo e poder, já comentada. Para Foucault:

“(…) em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que

têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar de sua pesada e temível materialidade.”¹³

Ele especula sobre o medo do caráter positivo e pouco transparente do discurso estar associado a inquietações de natureza existencial, que teriam origem na falta de certezas sobre nossa existência transitória e seus vínculos aos possíveis perigos por trás da proliferação e apagamento indefinido de discursos. Nas palavras de Foucault:

“Mas pode ser que essa intuição e esse desejo não sejam outra coisa senão duas réplicas opostas a uma mesma inquietação: inquietação diante do que é o discurso em sua realidade material pronunciada ou escrita; inquietação diante dessa existência transitória destinada a se apagar sem dúvida, mas segundo uma duração que não nos pertence; inquietação de sentir sob essa atividade, todavia cotidiana e cinzenta, poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de suportar lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu asperidades.

Mas o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde afinal está o perigo?”¹⁴

Ele procura identificar os poderes e perigos do discurso analisando sua transformação no tempo, destacando três momentos principais: (1) seu surgimento, com Sócrates e a filosofia platônica, em que, aos poucos, houve uma separação entre o que seria um discurso verdadeiro e um falso, (2) passagem do século XVI para XVII, em que surgiu, principalmente na Inglaterra, uma ciência do olhar atrelada à observação e atestação, paralelamente ao surgimento de novas estruturas políticas e ideologia religiosa, configurando uma nova vontade de saber, vontade de verdade e (3) início do século XIX, com a ciência moderna e a formação de uma sociedade industrial acompanhada por uma ideologia positivista, racionalista.¹⁵

Foucault identifica tipos de procedimentos de controle e delimitação do discurso e aponta três grandes sistemas de exclusão que seriam: a palavra proibida (interdições), a segregação da loucura e a “vontade de verdade”¹⁶. Para ele, apesar dos três apoiarem-se em um suporte institucional, a “vontade de verdade” se destaca porque, enquanto os outros dois são cada vez mais incertos e questionáveis, justamente por serem atravessados pelas supostas verdades, a “vontade de verdade” segue sendo reforçada e legitimada através de sistemas de educação, livros e afins.

¹³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2013, pp.8-9.

¹⁴ Ibid., p.7-8.

¹⁵ Ibid., p.58-59.

¹⁶ Ibid., p.15.

Além dos procedimentos externos de controle, ele aponta também para os procedimentos internos que ocultariam uma outra dimensão do discurso: do *acontecimento* e do *acaso*¹⁷. Segundo ele, nosso sistema de cultura é composto por discursos ditos e por dizer, textos religiosos, jurídicos, literários, científicos etc., narrativas diversas que são contadas, repetidas e, nesse processo, sofrem variação. Foucault comenta sobre as possibilidades de transformação interna de uma história/discurso e a dinâmica que o texto pode sofrer sendo lido e relido, contado e recontado, podendo desaparecer e reaparecer.

Ele indica que o desnível entre o que seria um “texto primeiro” e um “texto segundo” permite construir (indefinidamente) novos discursos mas, ao mesmo tempo, o “texto segundo” está fadado a repetir o que já havia sido dito, apesar de poder sempre dizer algo a mais. Nesse sentido, Foucault quer destacar que a possível novidade “não está no que é dito, mas no acontecimento a sua volta”¹⁸, ou seja, que a circunstância e o contexto em que se dá a repetição é que importam.

Nesse contexto, o autor passa a ser entendido como alguém que agrupa os discursos e não como o indivíduo que escreve o texto no sentido de ser ou representar uma unidade e origem de suas significações. Para Foucault, pelo temor da desordem e do caos, nossa civilização estabeleceu uma relação de “veneração e importância do discurso”. O que está em jogo, para ele, é como seria possível analisar e resistir a esse medo e seus efeitos, viabilizando aberturas nesse sistema fechado do discurso. Ele argumenta que, para tal, seria necessária uma mudança de atitude no sentido de: (1) questionar nossa vontade de verdade, (2) restituir ao discurso seu caráter de acontecimento, (3) suspender a soberania do significante.¹⁹

Foucault formula uma metodologia baseada na utilização de alguns princípios como ferramentas. Seriam quatro princípios: (1) inversão, (2) descontinuidade, (3) especificidade, (4) exterioridade²⁰. E apresenta noções que deveriam regular o processo de subversão dos discursos tradicionais:

“Quatro noções devem servir, portanto, de princípio regulador para análise: a noção de acontecimento, a da série, a de regularidade, a de condição de possibilidade. Vemos que se opõem termo a termo: o acontecimento à criação, a série à unidade, a regularidade à originalidade e a condição de possibilidade à significação. Estas quatro últimas noções (*significação, originalidade, unidade, criação*) de modo geral dominaram a história tradicional das ideias onde, de comum acordo, se procurava o ponto da criação, a unidade de uma obra, de uma

¹⁷ Ibid., p.20.

¹⁸ Ibid., p.25.

¹⁹ Ibid., p.48.

²⁰ Ibid., p.49-50.

época ou de um tema, a marca da originalidade individual e o tesouro indefinido das significações ocultas.”²¹

Assim como Foucault, outros pensadores do pós-estruturalismo francês como Roland Barthes, Gilles Deleuze, Felix Guattari e Jacques Derrida, entre outros, estavam empenhados em desenvolver métodos e meios para transformar, subverter e desconstruir a antiga forma de pensamento racionalista ocidental em busca de um *outro* pensamento.

Um fator determinante da condição de possibilidade para irrupção desses novos pensamentos foi o fato de que a sociedade ocidental estava submetida ao que Jean-François Lyotard (1924-1998), em 1979, denominou como “condição pós-moderna”²² caracterizada, entre outras coisas, pelo fim das grandes narrativas dominantes. Fossem elas religiosas, metafísicas ou marxistas as grandes narrativas nesse momento não tinham mais a credibilidade de antes porque, no mundo pós-moderno/contemporâneo, a verdade não consegue se sustentar como um dado absoluto. As tradicionais explicações para as coisas do mundo, agora sem validade, deixam uma lacuna, uma ausência de significado a ser preenchida e a linguagem passa a ser explorada nesse sentido. Segundo Jacques Derrida:

“Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou origem, tudo se torna discurso [...] isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.”²³

Tanto na arte quanto na arquitetura, o discurso relativo à tradição clássica era dominado pelas noções apresentadas por Foucault: criação, unidade, originalidade, significação. Essas noções são substituídas por conceitos de natureza pós-estruturalista que passam a invadir e determinar revisões em todas as ciências humanas (antropologia, literatura, arte, arquitetura, etc.).

Estabelecendo uma analogia, pode-se dizer que a “vontade de verdade”, nesse caso, se manifestava principalmente através dos meios tradicionais de representação do mundo, através do olhar do “sujeito monocular” que vê o mundo via perspectiva renascentista. A pureza formal da arte renascentista, ligada à figuração de uma suposta realidade estática e totalizante e sua busca por mimetizar essa realidade a fim de compreendê-la e reafirmá-la é

²¹ Ibid., p.51.

²² LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução: Ricardo Correa Barbosa. São Paulo: J.O. Editora, 1988.

²³ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp.409-410.

consequência dessa mesma filosofia racionalista, positivista, antropocentrista, que está sendo colocada em questão pelos pós estruturalistas.

Nesse momento em que a subjetividade do sujeito estava em crise, a problematização da *visão* como sentido dominante na relação do ser humano com o mundo determina o caminho para aplicação da crítica pós-estruturalista nas artes e na arquitetura que seria, principalmente, pela *representação*.

É, portanto, o caráter formalista da arte que será questionado pelos artistas nos anos 60/70, cujas estratégias compositivas e os novos modelos de significação criados se baseiam nos mesmos paradigmas teóricos dos procedimentos metodológicos desenvolvidos pelos pós-estruturalistas.

Nessa chave da subversão, da inversão dos valores tradicionais, portanto, se deram as grandes mudanças na arte, a partir dos anos 60. E, através do discurso, o caráter conceitual das obras passou a ser enfatizado. Com o passar do tempo e o desenvolvimento dessas questões, esse processo resultou no que a historiadora e crítica de arte norte americana, Rosalind Krauss (1941), denominou como “campo ampliado”.

O deslocamento do conceito de *disciplina* na direção do conceito de *campo* introduzido por Krauss no seu célebre texto intitulado “*A escultura no campo ampliado*” [*Sculpture in the Expanded Field*] (1978) é sintomático dessa busca por um novo posicionamento perante o mundo, busca pela impureza textual em oposição à pureza formal dos meios tradicionais da arte.

Enquanto a ideia de disciplina²⁴ está relacionada à natureza fixa de limites, às regras, à estabilidade, à hierarquia, ao controle, à verdade, à soberania do significante, aos procedimentos de controle do discurso, a ideia de campo se relaciona com o acontecimento, com o significado, com a instabilidade, com o evento e, em última instância, com o descontrole do discurso, a desordem do discurso, que podem permitir a manifestação de um *outro* discurso.

O pensamento disciplinar parte de um desejo de compreensão de uma totalidade da realidade enquanto o pensamento, através da ideia de campo, admite uma realidade dinâmica e expansível e, por isso, passa a englobar conceitos da ordem da *incerteza e incompletude*.

Segundo Krauss, o início do deslocamento do pensamento da categoria escultura na direção da ideia de campo ampliado é inaugurado pela obra do

²⁴ Para Foucault: “A disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras.” em FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2013, p.34.

escultor francês August Rodin (1840-1917), seguida pelo também francês Marcel Duchamp (1887-1968) e pelo italiano Constantin Brancusi (1876-1957).

No livro “*Caminhos para escultura moderna*” [“*Passages in modern sculpture*”] (1977) ela mapeia a trajetória de transição para escultura moderna, que se desdobra em seu conceito de campo ampliado, como veremos.

No capítulo “*Formas de ready made: Duchamp e Brancusi*”, Krauss estabelece relações entre as obras desses dois escultores. Segundo ela, enquanto Duchamp, na tentativa de responder à pergunta “o que ‘faz’ uma obra de arte?”²⁵, se afastava do cubismo (predominante na época) pela aproximação com o universo de produtos industriais, Brancusi estabelecia o que ela chamou de “auto-suficiência” de seu trabalho, possibilitada pela libertação do objeto escultórico do repertório de formas provenientes do corpo humano, que eram trabalhadas pelos cubistas “através de formas altamente fragmentadas ou simplificadas”²⁶. Em Duchamp, a operação de introdução do *ready-made*²⁷ questionava as relações tradicionais de autoria, estética e significado da obra de arte. Já em Brancusi, o questionamento dessas relações se dava a partir de operações que, em vez de “uma dinâmica formal parte por parte”, consistia na “deflexão de uma geometria ideal.”²⁸ Nesse sentido, diante da obra de Brancusi, “temos a impressão de estar vendo simples esferas, cilindros ou elipsoides que sofreram algum tipo de deformação”²⁹, há uma “rejeição do arcabouço interno e de seus significados clássicos (...)”³⁰. Segundo Krauss, o objetivo de Brancusi, ao perseguir um acabamento industrial, era assemelhar sua obra a um certo anonimato, característico de objetos industriais produzidos por máquinas, “a fim de eliminar (...) o menor vestígio de objeto artesanal”³¹ que conteria as emoções do artista/autor.

Outra contribuição da obra de Brancusi é a operação de retirada da base da escultura. Um bom exemplo é sua obra “Coluna sem fim”(1937/38) que é concebida de tal maneira que a base é incorporada pelo todo, não sendo possível identificá-la como existente.

²⁵ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.88.

²⁶ *Ibid.*, p.114.

²⁷ objetos ordinários, presentes no cotidiano da sociedade industrial, no domínio das artes plásticas, inaugurada pelo porta-garrafas (1914), seguido pela pá de neve (*In Advance of a Broken Arm*, 1915) e pelo mictório (*Fontaine*, 1917), entre outros.

²⁸ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.105.

²⁹ *Ibid.*, p.105.

³⁰ *Ibid.*, p.115.

³¹ *Ibid.*, p.121.



Figura 1 - Porta-Garrafas. Marcel Duchamp. (1914)

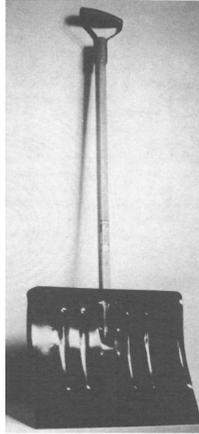


Figura 2 - *In Advance of a broken arm.* Marcel Duchamp. (1915)



Figura 3 - *Fontaine.* Marcel Duchamp. (1917)



Figura 4 - Imagem ateliê Brancusi. (New York ,1913)

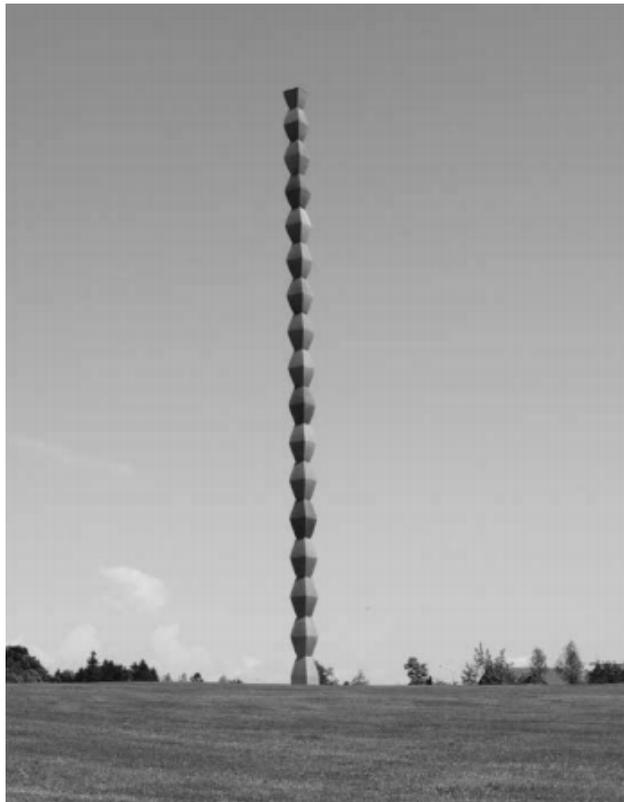


Figura 5 - Coluna sem fim. Brancusi. (1938, Tirgu Jiu, Romênia)

Todas essas operações abriram precedentes e possibilitaram que os artistas das gerações seguintes desenvolvessem conceitos, a partir dessas referências.

A geração dos artistas minimalistas absorveu essas operações e teve grande participação no processo de expansão do campo. Eles passaram a buscar estratégias para escapar do que chamavam de composição relacional, pertencente a um modelo de arte ilusionista em decadência, segundo eles.

Como explica o artista norte-americano Donald Judd (1928-1994) numa entrevista intitulada “nihilismo ou nova arte?”, dada junto a Frank Stella (1936) e conduzida pelo crítico de arte Bruce Glaser para rádio nova-iorquina WBAI-FM (1964), para eles “a ordem não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade, uma coisa depois da outra”³². Ao contrário da composição relacional que obedeceria a princípios de equilíbrio e composição ligados à filosofia racionalista.

Em seu texto “Objetos específicos”(1965), Judd afirma que metade, ou mais da metade, dos trabalhos tridimensionais de qualidade produzidos pela arte norte-americana nos anos 60 não poderia ser definido como pintura ou escultura

³² JUDD, Donald. “Objetos específicos”. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. (Tradução: Pedro Sussekind ..et al). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.102.

nos termos tradicionais.³³ A busca era por um rompimento de limites, impostos por padrões e métodos disciplinares que não só determinavam fronteiras entre as supostas artes espaciais (ex.: escultura) e artes temporais (ex.: música), mas também separação entre criador (artista) e espectador (público). Uma das ambições dos artistas minimalistas era “externalizar significado da obra”³⁴, ou seja, deslocar a significação de uma escultura para o exterior “não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública (...) do espaço cultural”³⁵

Dois exemplos importantes de estratégias de significação em obras minimalistas são os 3 L's de Robert Morris (1931, Kansas City), concebido em 1965, e o Cubo Modular Aberto de Sol LeWitt (1928, Hartford), de 1966.

Em termos de dimensões, estrutura e materialidade os 3 L's são idênticos, porém eles são dispostos em posições diferentes em relação ao piso e, dessa forma, é impossível apreendê-los como sendo iguais, mesmo tendo conhecimento prévio dessa informação. Assim, Morris consegue externalizar o significado dessa escultura, uma vez que o significado racionalizado na construção, que pressupunha a igualdade originária da obra, é subvertido pelo significado adquirido na experiência espacial, externa a ela e posterior a ela.³⁶

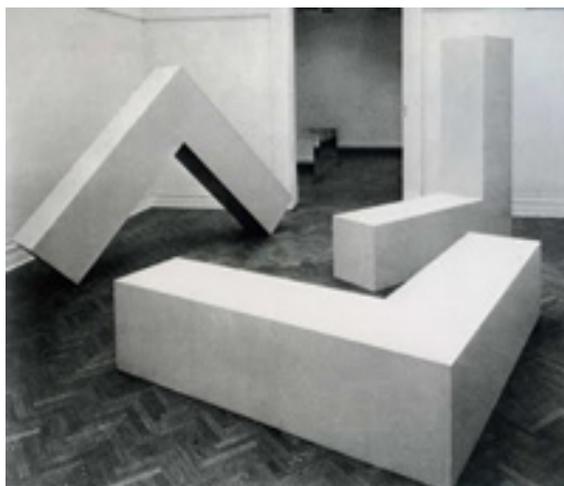


Figura 6 - Sem título (Vigas em L). Robert Morris (1965)

Já no Cubo modular aberto de LeWitt, a estratégia utilizada é a progressão aritmética. Nesse caso, segundo Krauss:

³³ Ibid., p.96.

³⁴ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.324.

³⁵ Ibid., p.323.

³⁶ Ibid., pp.319-322.

“A própria interpretação visual das duas progressões - uma da volumetria e outra dos vazios - converte-se em uma metáfora da dependência da escultura com relação às condições do espaço externo, pois é impossível determinar se é o volume positivo do trabalho que gera os intervalos ou se é o ritmo dos intervalos que estabelece os contornos do trabalho”.³⁷

Mais uma vez, o significado depende de uma apreensão externa; na experiência. Esse novo posicionamento tinha intenção de apresentar um novo corpo de proposições sobre o mundo, estabelecendo um diálogo com ele e não mais tendo a pretensão de apreendê-lo em sua totalidade.

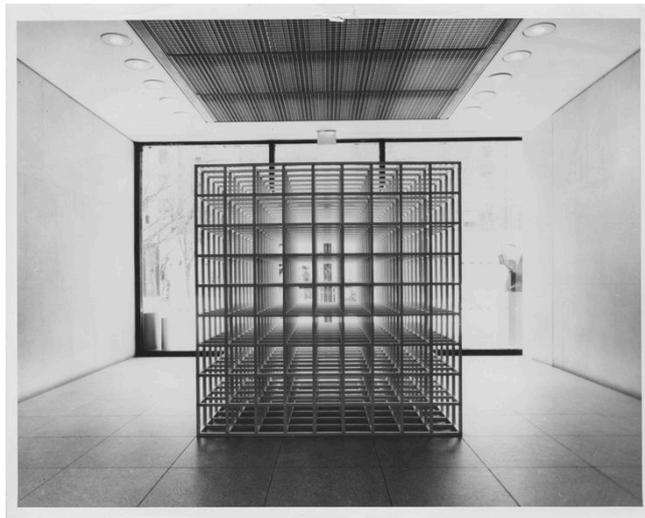


Figura 7 - Cubo Modular Aberto. Sol LeWitt (1966)

A partir de então, a lógica da escultura seguiu sendo tensionada, no sentido de ultrapassar os antigos limites impostos pela ordem disciplinar, até que, no final dos anos 60, os chamados artistas “pós-minimalistas” romperam definitivamente as fronteiras. A compreensão e definição de algumas obras passaram a depender da sua relação com a paisagem e com a arquitetura, configurando, assim, uma nova condição para escultura. Essa dificuldade de categorização das obras de arte desse período, dentro dos limites disciplinares, foi o que levou Krauss a recorrer ao conceito de campo.

Na primavera de 1978, foi publicado na revista de arte *October* seu texto “*A escultura no campo ampliado*” em que ela analisa os fatores e efeitos dessa nova condição da categoria escultura. Segundo Krauss, a escultura tradicionalmente tinha sua lógica atrelada a do monumento por meio de três aspectos: (1) representava de forma figurativa determinado signo, funcionando como unidade formal, (2) atuava como espécie de símbolo e marco comemorativo em um local e (3) eram verticalizadas através de pedestais que

³⁷ Ibid., p.324.

configuravam uma base autônoma que mediava a relação entre local, signo e sujeito.³⁸ Para ela, ao longo do século XIX, a escultura vai se afastando da lógica de monumento, o que é determinante para a abertura do campo, e aponta o que chama de “perda do lugar” como fator definitivo para uma “condição negativa”: a condição de ausência de um local fixo destinado a receber determinada escultura.³⁹ Para ela, dois casos marcam essa transição: as “Portas do Inferno”(1880) e a estátua de Balzac (1891), ambos do escultor francês Auguste Rodin(1840-1917).



Figura 8 - Portas do Inferno. Auguste Rodin. (1880-1917)



Figura 9 - Balzac. Auguste Rodin. (1897)

Essas duas esculturas, apesar de terem sido concebidas como monumento, não cumpriram tal papel. Não só por terem sido replicadas (perdendo o valor de originalidade em um determinado local fixo) e por terem sido executadas com alto grau de subjetividade, mas também por nunca terem ocupado o local específico para o qual foram produzidas. Nesse sentido, a transição para escultura moderna pode ser caracterizada pelo entendimento do

³⁸ KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. In:87 Gávea 1: revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil - PUC-Rio. Rio de Janeiro , 1984, p.131.

³⁹ Ibid., p.132.

monumento como uma abstração, autorreferente e sem lugar específico. Nas palavras de Krauss:

“Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta do lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial.”⁴⁰

Nos anos 60, a escultura incorporou essa condição de negatividade a ponto de ser considerada como uma combinação de exclusões. A escultura moderna seria, então, tudo aquilo que não é arquitetura (não-arquitetura) somado a tudo aquilo que não é paisagem (não-paisagem). A produção escultórica moderna, portanto, ocupava uma condição “entre” não-paisagem e não-arquitetura. Segundo Krauss, ela estaria suspensa *entre* esses pares opostos: construído *versus* não construído e natural *versus* cultural. Dessa forma, tudo o que é não-arquitetura seria também paisagem e tudo que é não-paisagem seria também arquitetura. A partir desse raciocínio, o anterior “conjunto de binários é transformado num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a oposição original.”⁴¹ Essa operação, feita a partir de modelos elaborados pelo matemático Felix Klein, gera um campo de forças com relações definidas a partir de alteridades entre arquitetura, paisagem e escultura, apresentados no diagrama de Klein, abaixo:

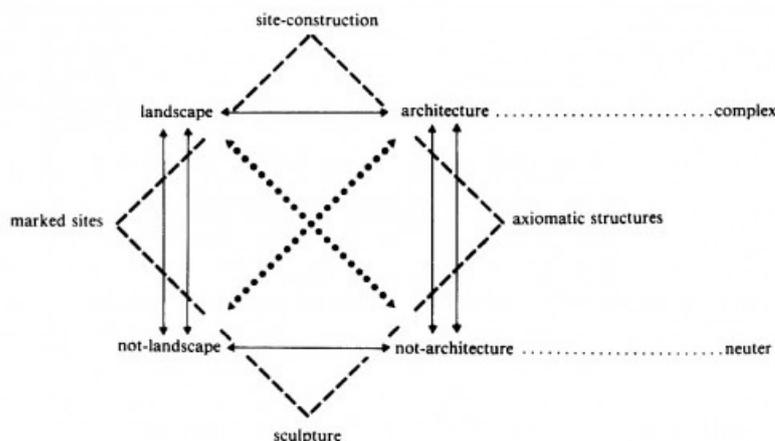


Figura 10 - O Diagrama de Klein do campo ampliado de Rosalind Krauss (1979)

⁴⁰ Ibid., p.132.

⁴¹ Ibid., p.134.

“O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição de campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes.”⁴²

O campo ampliado, então formado, determina uma “ruptura histórica com uma lógica moderna, em que a práxis é definida em relação a um determinado meio de expressão, e instaura uma nova lógica pós-modernista”⁴³ em que emerge um novo conjunto de possibilidades de operações. Manipulações físicas de territórios, demarcações não permanentes e estruturas axiomáticas não cabem mais nos limites da disciplina escultura e essa ampliação também se aplica aos meios de expressão possíveis. As obras podem ser fotografias, livros, espelhos, além da escultura propriamente dita.

Em seu texto “*Anti-Forma*” [“*Anti-Form*”] publicado em 1968, pela revista *Artforum*, Robert Morris faz uma crítica ao minimalismo que pode ser considerada uma das primeiras manifestações na direção do pós-minimalismo, do qual emerge a lógica de campo ampliado. Segundo Morris, enquanto o minimalismo está associado ao objeto e à forma e, por isso, ainda está ligado a um certo idealismo, o pós-minimalismo representa a dissolução do objeto na direção do *informe*, da *anti-forma*. Tendo o trabalho do pintor Jackson Pollock (1912-1956) como uma forte referência, Morris aborda questões relativas à investigação de como a matéria se comporta em relação à gravidade (problematizando a contraposição de forças horizontais e verticais), e passa a valorizar a importância da obra finalizada como indicativa do *processo* de criação.⁴⁴ Segundo Morris:

“O foco na matéria e na gravidade como meio resulta em formas que não são previamente projetadas (...) O acaso é aceito e a indeterminação está implícita, na medida que a substituição resultará em outra configuração. O desligamento de formas e ordens duráveis e preconcebidas para coisas é uma afirmação positiva. É parte da negação do trabalho em continuar estetizando a forma ao lidar com ela como um fim prescrito.”⁴⁵

Nesse período, o trabalho de Morris se transforma na direção da incorporação do *informe* e ele passa a trabalhar com superfícies têxteis flexíveis,

⁴² Ibid., p.134.

⁴³ Ibid., p.136.

⁴⁴ KRAUSS, Rosalind. *The Optical Uncounsciouss*. MIT Press: London, 1993, p.293. (Trad. nossa)

⁴⁵ MORRIS, Robert. “Anti Form”. In R. Morris. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, p.46. (Tradução nossa)

fazendo cortes sistemáticos, entre outras operações, com o objetivo de alterar sua geometria plana.⁴⁶

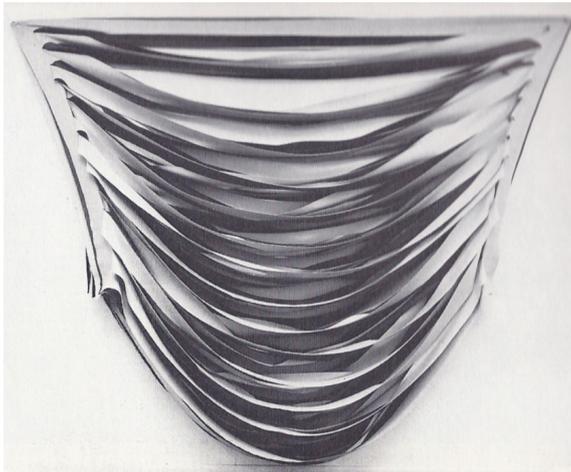


Figura 11 - *Untitled*, Robert Morris (1967-1968)



Figura 12 - *Untitled*, Robert Morris, (1968)

A obra da artista Eva Hesse (1936-1970) também é uma importante representante desse período de transição. Explicitamente influenciada por Pollock, a obra de Hesse é considerada por Krauss como uma “projeção pictórica no espaço real”⁴⁷. Fortemente associada à pintura, por sua disposição suspensa no ar e contra paredes, privilegiando uma certa opticalidade vertical, a obra de Hesse, para Krauss, estabelece uma “cumplicidade com a pintura de uma das maneiras mais corrosivas, atravessando seus paradigmas pictóricos para atacar suas fundações (...)”⁴⁸.

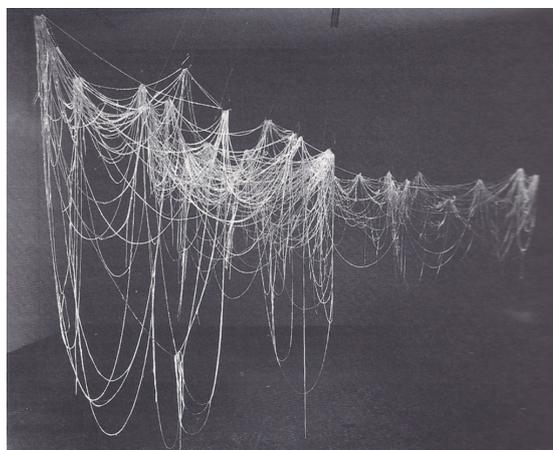


Figura 13 - *Right After*, Eva Hesse. (1969)

⁴⁶ KRAUSS, Rosalind. *The Optical Uncconscious*. MIT Press: London, 1993, p.294. (Trad. nossa)

⁴⁷ *Ibid.*, 320.

⁴⁸ *Ibid.*, 314.

Essas operações na direção do *informe* também contribuem para afastar a categoria escultura do repertório formal e do acabamento industrial do minimalismo e ampliam suas possibilidades na direção do pós-minimalismo. Enquanto no minimalismo as relações entre arte e arquitetura se davam por seu caráter de objeto (que formalmente faz parte do universo arquitetônico) pela ativação do espaço externo à obra, que passou não apenas a participar do seu significado, mas muitas vezes, inclusive, defini-lo. No pós-minimalismo, essa relação é expandida na direção da paisagem e do território e de suas possibilidades de ativação e transformação física e poética.

O pós-minimalismo, segundo o arquiteto norte americano Stan Allen (1956) no texto “*Condições de Campo*” (1999), introduz o acaso na obra de arte.

“O pós-minimalismo é marcado pela hesitação e pela dúvida ontológica, em oposição ao caráter categórico dos minimalistas; é pictórico e informal, enquanto os minimalistas são contidos; permanece comprometido com a visibilidade e com coisas tangíveis, enquanto os minimalistas estão interessados nas ideias e estruturas prioritárias. Essas, das construções de arame de Alan Saret aos gotejamentos de Lynda Benglis e aos “não lugares” de Robert Smithson, introduzem o acaso e a contingência na obra de arte.”⁴⁹

No pós-minimalismo, o artista expande seus antigos limites do ateliê e da galeria e passa a trabalhar e se confrontar com o espaço externo, natural, construído, com a terra, com a paisagem, e, sobretudo, com os conceitos que fundamentam suas ações. Assim, esses artistas expandem também o sentido e função da arte que passa a não mais se limitar à confecção de objetos que representem as coisas do mundo e que podem ser comercializados nas galerias, mas passam a interferir fisicamente na construção do mundo.⁵⁰

Trabalhos como “*Quebra-Mar Espiral*” [“*Spiral Jetty*”] (1970) de Robert Smithson, no Grande Lago de Utah, “*Duplo Negativo*” [“*Double Negative*”] (1969) de Michael Heizer (1944) no Deserto de Mohave, Nevada e “*Desvio*” [“*Shift*”] de Richard Serra (1939), em Ontário, são fortes exemplos das novas possibilidades para escultura.

⁴⁹ ALLEN, Stan. “*Condições de Campo*”. In: SYKES, A. Krista (org.). *O campo Ampliado da arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009*. Tradução: Denise Bottmann, colaboração Roberto Grey. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.97.

⁵⁰ WISNIK, Guilherme. “Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea”. 2012, p.146.



Figura 14 - *Spiral Jetty*. Robert Smithson (Grande Lago em Utah, 1970)



Figura 15 - *Double Negative*. Michael Heizer (Nevada, 1969)

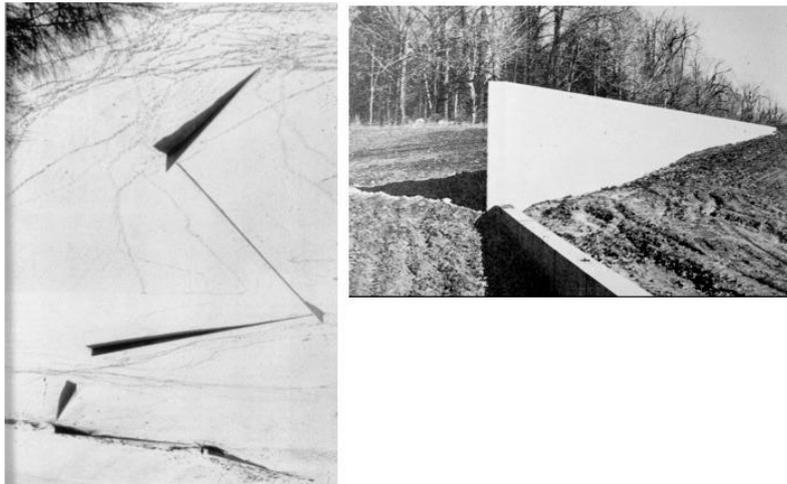


Figura 16 (esq.) | Figura 17 (dir.) - *Shift*. Richard Serra (Ontário, 1970-1972)

Apesar de seu curto tempo de vida, Robert Smithson é uma figura central nesse processo de ampliação do campo analisada. Para Smithson:

“A arte hoje não é mais uma reflexão tardia em relação à arquitetura, ou um objeto a ser anexado ao edifício após sua conclusão, mas um engajamento total com o processo de construção do chão para cima e do céu para baixo. A antiga paisagem do naturalismo e do realismo está sendo substituída pela nova paisagem da abstração e do artifício.”⁵¹

Os seus trabalhos de terra (*earthworks*), a formulação da dialética *site/non-site*, a introdução dos conceitos de entropia e ficção, são formulados também através de textos e demonstram como Smithson conseguiu atingir um alto teor crítico, materializando seu trabalho de forma coerente através, sobretudo, da combinação de linguagem /discurso e ações.

O crítico de arte Craig Owens (1950-1990), em seu artigo “*Earthwords*” (1979) comenta que, para Smithson, a linguagem não é algo bidimensional, mas tridimensional. Para ele, “a linguagem é matéria e não ideias”. Smithson parece usar toda a potência que identifica na materialidade da linguagem para aproximar linguagem e escultura causando torções na maneira tradicional de ver e se relacionar com o mundo, através da arte. Nas palavras de Owens:

“Pintura e escrita têm em comum a origem na inscrição; já a escultura, envolvida como é na experiência do espaço tridimensional, não poderia parecer mais distante da linguagem – linear, bidimensional, localizada na interseção de dois eixos (de seleção e combinação) que descrevem um plano. Ainda assim, Smithson se refere à linguagem como algo sólido e implacável [*obturate*], uma projeção tridimensional: “Meu entendimento sobre a linguagem é que ela é matéria e não ideias.” (p. 104) Parodiando Pascal, ele escreve: “A Linguagem se torna um museu infinito cujo centro é em todo lugar e cujos limites são em lugar nenhum.” (p.67) Essa metáfrase [*metaphrase*] não apenas espacializa a linguagem, substituindo-a por um sólido geométrico - o quadrado infinito de Pascal, mas também reflete as eclipses da Natureza pela linguagem, que está na raiz da nossa modernidade.”⁵²

Enquanto a essência do modernismo está relacionada a métodos da disciplina e especificidade dos meios de expressão, a essência do pós-modernismo se relaciona com a subversão da disciplina, com objetivo de subverter o “historicismo que tradicionalmente atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença.”⁵³ O conceito de campo ampliado, nesse sentido, torna-se importante e introduz outros conceitos fundamentais para o pensamento contemporâneo da arte e da arquitetura como o de *entre* e o de *complexidade*.

O próprio termo complexo, que aparece no diagrama de Klein como uma consequência da arquitetura e da paisagem em suas versões positivas, antes

⁵¹ SMITHSON, Robert. “*Aerial art*”. In: FLAM, Jack (org.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p.116.

⁵² OWENS, Craig. “*Earthwords*”. in *October*. The MIT Press, v.10, pp. 120-130, 1979, p.123.

⁵³ KRAUSS, Rosalind. “*A escultura no campo ampliado*”. In:87 *Gávea 1: revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil - PUC-Rio*. Rio de Janeiro, 1984, p.129.

não fazia parte do vocabulário das disciplinas porque atua como um fator que é da ordem da desestabilização e, logo, contra os princípios da filosofia racionalista. Krauss explica:

“(...) Por motivos ideológicos o complexo permaneceu excluído daquilo que poderia ser denominado *closure** da arte pós-renascentista. Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade. Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura: jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes desse complexo.”⁵⁴

*closure – termo utilizado pela psicologia da Gestalt para descrever os processos através dos quais os objetos da percepção, lembranças, ações, conseguem estabilidade, isto é, o fechamento subjetivo de brechas, ou acabamento de formas incompletas para se constituírem em um todo. (NT)

Os conceitos de *campo*, *entre* e *complexidade* pressupõem, portanto, uma abordagem multidisciplinar que não obedece mais a uma visão mecanicista de mundo, fechada em uma lógica de causalidade cartesiana. São importantes para um entendimento do campo ampliado da cultura contemporânea porque permitem entender a realidade como algo incompleto, constantemente modificado e modificável através das brechas que permitem o *acontecimento* e a *emergência* de novas condições. A relevância desses conceitos e a continuação do processo de expansão do campo fez com que ele fosse explorado também na outra direção, lido a partir da arquitetura, uma vez que, em muitos casos, ela foi usada como próprio substrato do trabalho de arte, assim como a paisagem.

O arquiteto Anthony Vidler, em seu texto “*O campo ampliado da arquitetura*”, publicado nos anais do seminário “*A arquitetura entre o espetáculo e o uso*” [“*Architecture Between Spectacle and Use*”] (2005), argumenta que o campo expandido da escultura invadiu a arquitetura:

“(...) diante do esfumaçamento crescente das distinções entre a pintura, a escultura e a arquitetura, por meio de práticas como a performance, a instalação, o *site-specific*, a land-art e outras, a “especificidade dos meios” surge novamente como um problema crítico central. (...) Quando artistas como Vito Acconci estão experimentando com a arquitetura a forma escultural do edifício como com seu papel funcional, parece que o que Rosalind Krauss uma vez chamou de “campo expandido” da escultura invadiu a arquitetura, ou, como a construção experimental de Dan Graham e que outros demonstram, a arquitetura invadiu a escultura.”⁵⁵

⁵⁴ Ibid., p.135.

⁵⁵ VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura. In: SKYES, K. (Org). O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica . São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.244.

Segundo Vidler, no campo ampliado da arquitetura, as noções de paisagem e escultura se misturam à noção de arquitetura criando novas condições e relações entre o construído e o natural. Em suas palavras:

“(...) é verdade que tanto a “paisagem” como a “escultura,” ou, antes, a “não-paisagem” e a “não-escultura,” vêm surgindo como metáforas poderosas na construção de uma nova condição da arquitetura. A “paisagem” surge como um modo de pensar o *continuum* entre o construído e o natural, o edifício e a cidade, o lugar e o território, e a “escultura” atua como maneira de definir um novo tipo de monumentalidade – uma monumentalidade do *informe*, por assim dizer, que desafia as conotações políticas do velho monumento, mas preserva um papel “não-monumental” para a arquitetura.”⁵⁶

Um dos efeitos dessa expansão contínua do campo em meio às condições contemporâneas é a intensificação dos cruzamentos entre arte e arquitetura, destacados por Vidler, e a consequente formação do “complexo arte-arquitetura”, conceito elaborado pelo crítico de arte norte americano Hal Foster.

Desde os anos 60, todo o esforço no sentido de romper com a tradição e afirmar novas maneiras de entender o mundo pode ser lido como um exercício crítico de constante questionamento e resistência aos padrões e à tradição. Esse movimento de resistência é consequência do ambiente de crise, da aparente falta de um “horizonte de expectativa”⁵⁷ no contexto da condição pós-moderna.

O caráter de resistência das práticas artísticas é levantado por Foster em seu livro “Complexo Arte-Arquitetura”, em que ele coloca que a essência das “motivações que levam um sujeito a ser historiador, artista ou arquiteto”⁵⁸ seria justamente um desejo comum de alternativas aos padrões, com objetivo de resistir a um determinado *status quo*. Para Foster, em meio a tal complexo, a arquitetura contemporânea teria se rendido à imagem espetacular e superficial enquanto a arte estaria buscando resistir a se converter em pura imagem via um resgate da experiência fenomenológica. Nesse sentido, ele afirma que seu livro:

“(...) foi escrito em apoio a praticas que insistem na particularidade sensível da experiência no aqui e agora e que resistem à subjetividade atordoada e à sociabilidade atrofiada, sustentadas pelo espetáculo.”⁵⁹

Foster aponta para a importância e recorrência do uso de novas tecnologias e materiais aplicados nas superfícies dos edifícios, principalmente em suas fachadas, que estimularia o que ele chama de “economia da

⁵⁶ Ibid., p.247.

⁵⁷ KOSELLECK, Reinhart. “*Espaço de experiência*” e “*Horizonte de expectativa*”: duas categorias históricas. (Tradução: Carlos Almeida Pereira). In: KOSELLECK, R. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Contratempo, 2006, pp. 305-317.

⁵⁸ FOSTER, Hal. *Complexo arte-arquitetura*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.14.

⁵⁹ Ibid., p.13.

experiência” caracterizada por um apelo à experiência visual imediata, puramente imagética e, nesse sentido, superficial, submetida à cultura do espetáculo.



Figura 18 – Estádio Nacional “Ninho de Pássaro”. Projeto Herzog&DeMeuron (Pequim, China, 2008). Construído na ocasião das Olimpíadas de Pequim em 2008, pode ser considerado um exemplo do que seria um produto do “complexo arte-arquitetura”.

É inegável que a arquitetura, reduzida a um objeto de imagem espetacular, produzido para consumo, é um fenômeno contemporâneo e que precisa ser problematizado. Porém, para elaborar tal crítica, Foster aborda práticas projetuais que participam ativamente do espetáculo, de arquitetos que estão entre os maiores representantes do *status quo* da profissão ao qual ele se propõe a resistir e questionar, o que torna sua argumentação problemática.

O critério de seleção, segundo ele, é pautado pela busca por práticas projetuais que melhor representam a transição do modernismo para o pós-modernismo na arquitetura, por estarem por um lado, associadas a uma conjuntura pós-industrial da modernidade e, por outro, por terem a arte como ponto de partida do processo de projeto. Ele elege, então, Richard Rogers, Norman Foster e Renzo Piano - que seriam os equivalentes a Walter Gropius, Le Corbusier e Mies Van der Rohe, em meio a uma lógica pós-industrial - e Zaha Hadid, Diller Scofidio e Herzog & de Meuron - que teriam suas práticas influenciadas, respectivamente, pelas neovanguardas russas (construtivismo e suprematismo), pela arte conceitual e pelo minimalismo.⁶⁰

Considerando o papel crítico da arquitetura contemporânea dentro da lógica do campo ampliado da cultura hoje, a problemática proposta por Foster parece um ponto de partida produtivo para um aprofundamento da compreensão das possibilidades trazidas pela nova condição. No entanto, os caminhos escolhidos por ele na tentativa de responder às questões colocadas, parecem

⁶⁰ Ibid., pp-7-8.

omitir figuras fundamentais no que diz respeito à resistência ao *status quo* na arquitetura; como os arquitetos Peter Eisenman (1932, New Jersey) e Rem Koolhaas (1944, Rotterdam), ambos centrais no cenário cultural americano desde os anos 70/80.⁶¹

Além do caráter de resistência, representado fortemente por esses dois arquitetos, na específica abordagem do “complexo arte-arquitetura” no campo ampliado feita por Foster, o trabalho de Eisenman se destaca por ser, provavelmente, o arquiteto que mais profundamente se debruçou sobre essa relação ao longo de 50 anos de intensa produção teórica e prática, estabelecendo analogias, metáforas e metodologias de projeto, a partir desse cruzamento entre arte e arquitetura.

Além de manter intensa participação no debate pós-moderno/contemporâneo, inicialmente através do IAUS (*Institute for Architecture and Urban Studies*), da Revista *Oppositions* (entre outros), sua prática projetual se destaca em relação ao tema da interdisciplinaridade que habita o “complexo arte-arquitetura”. Pela intensidade com que se propõe a transpor discursos de outras áreas para a prática de projeto de arquitetura, chegando inclusive a projetar junto a figuras de destaque como Derrida (no projeto *ChoraL Works*) e Richard Serra (no projeto do Memorial do Holocausto), como veremos mais adiante.

Sendo assim, a partir da mesma problemática adotada por Foster, serão explorados outros caminhos possíveis para pensar novas formas de resistência à predominância da cultura da imagem, do excesso e do espetáculo na arquitetura. Em vez de uma experiência da ordem do fenomenológico como resposta, busca-se explorar outras matrizes, essencialmente conceituais, a partir das quais seja possível pensar arquitetura numa *outra* chave; que permita explorar o *entre*, em detrimento do *isto*, ou *aquilo*, vislumbrando descobrir outras dimensões da arquitetura, destacando a ordem do índice em vez do símbolo e do ícone. Uma chave que permita imaginar e reinventar novos mundos, outras espacialidades, abertas e em devir. Uma vez que a produção de Eisenman aborda inúmeras questões que expõem as contradições e desafios sintomáticos da nova condição da arquitetura, dentro da lógica do campo ampliado, entende-se que, a partir dela, talvez seja possível aproximar a arquitetura das qualidades conceituais da arte e da filosofia, e abrir caminhos que contribuam para que esse “complexo” seja reformulado em novas direções.

⁶¹ LEONIDIO, Otavio. “*The Foster-Eisenman Complex*”. *Virus* n.12. [no prelo].

2

Entre discursos: interioridade, autonomia e limites

A trajetória profissional de Peter Eisenman se inicia com a conclusão de sua tese de doutorado intitulada “*Formal Basis of Modern Architecture*” (1963). A partir de então, seu envolvimento com a produção teórica, em paralelo à prática projetual, se intensifica e ele identifica no discurso o potencial para abrir possibilidades e tentar estabelecer analogias da interioridade¹ da arquitetura, (que é como ele se refere ao discurso próprio da disciplina da arquitetura), com uma variedade de modelos culturais externos: da linguística, história da arte, filosofia, matemática e ciência. Para Eisenman, os modelos dessas outras disciplinas podem contribuir para enriquecer o discurso da arquitetura e, sobretudo, para sua necessária renovação já que, segundo ele, as principais características da linguagem clássica da arquitetura (geometria, estabilidade e normalidade/*status quo*) se mantêm inalteradas e reprimem outras possibilidades para interioridade.²

Como introdução ao livro “*Eisenman Inside Out*”, que consiste em uma coletânea de seus ensaios entre os anos 1963 e 1988 – que pode ser considerada parte da primeira fase de sua trajetória - ele se propõe a explicar o que seria a origem da ideia clássica de arquitetura. Segundo ele:

“No século XIV houve uma virada na relação entre Deus, ser humano e a natureza, em que o homem³ assumiu um papel central na cosmologia. Sendo assim, uma nova explicação para essa relação modificada teve que ser buscada. O ser humano como sujeito, e seus objetos, tinham que ter uma história”⁴.

A necessidade de formulação dessa história, segundo ele, começou na ciência e na matemática de maneira a tentar explicar racionalmente os

¹ As noções de interioridade e exterioridade foram absorvidas por Eisenman nas leituras do trabalho de Foucault que usava os termos para estudar relações entre sujeito e mundo, numa chave psicanalítica.

² EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside out – selected writings, 1963-1988*. New Haven: Yale University Press, 2004, p.xviii (Tradução nossa)

³ Em grande parte da produção intelectual - até hoje - se faz referência a questões sobre a humanidade através da palavra “homem”. Além disso, a convenção sobre o uso de substantivos no gênero masculino, como “arquiteto”, por ex., ocorre em muitos casos. Essa redução é sintomática da ideologia patriarcal cuja hierarquia de poder se manifesta também através do discurso, como visto. Apesar de identificar as consequências desse fato, devido ao diálogo com os autores abordados, esses termos serão usados nesta dissertação, porém, não sem um olhar crítico.

⁴ EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside out – selected writings, 1963-1988*. New Haven: Yale University Press, 2004, p.viii. (Tradução nossa)

fenômenos naturais e se expandiu para todas as outras disciplinas, inclusive arquitetura, então desvinculada de suas supostas origens divinas. Para Eisenman, o contexto em que se deu essa formulação da história da arquitetura foi o que determinou sua interioridade. Ele cita o tratado de Vitruvio, *Da Arquitetura*, escrito em Roma, no século I a.C., que não teria sido escrito como história e sim como uma série de fatos sobre a realidade, uma tentativa de dar conta da realidade resumindo a arquitetura e suas operações a determinados elementos e regras referentes a características que constituem a clássica “tríade vitruviana”: rigidez estrutural (*firmitas*), uso/função (*utilitas*) e beleza/prazer (*venustas*).

Para Eisenman, o arquiteto italiano Leon Battista Alberti (1404-1472) é a figura central cuja crítica ao tratado de Vitruvio introduz uma nova ideia de representação na disciplina da arquitetura. Essa nova ideia diz respeito ao fato de que a arquitetura não somente tinha que *ser* bela, funcional e sólida, mas sobretudo *representar* essas características.

“No século XV o catálogo de instruções de Vitruvio já não era suficiente, Alberti então em seu livro criou uma narrativa sobre a história da arquitetura. A criação da história por Alberti foi também o início de uma ideia de representação(...).Arquitetura não era mais somente sólida, funcional e bela: era também a *representação* de sua solidez, sua função e sua beleza.”⁵

Segundo Eisenman, o pensamento sobre como funcionam os processos de *representação* e *significação* na arquitetura é central, no que diz respeito à uma reformulação de sua interioridade. Em suas palavras:

“(...) apesar de todas as alegações sobre a irrelevância das analogias linguísticas, elas devem tornar-se centrais para qualquer revisão do pensamento sobre interioridade da arquitetura.”⁶

O que seu trabalho quer colocar em questão é a natureza normativa das condições padronizadas de tipologia e historicidade, tidas como verdadeiras, que compõem o que ele denomina como *anterioridade* da arquitetura ocidental (conhecimento acumulado das arquiteturas prévias). Ele se propõe, então, a deslocar *interioridade* e *anterioridade* e seus modos tradicionais de representação para superar as verdades da linguagem clássica e procedimentos projetuais tradicionais.

Para Eisenman, se por um lado é preciso fazer uma profunda crítica das convenções de desenho e representação arquitetônica - que são consequência

⁵ Ibid., p.ix.

⁶ Ibid., p.xv.

da visão de mundo ocidental racional-humanista, baseada no “sujeito monocular” da perspectiva renascentista (que limita nossas ideias de forma e espaço) - por outro, é preciso compreender os *processos de significação e produção de sentido* para tornar possível uma superação da ideologia modernista funcionalista (na qual o significado da forma é determinado pela função, entre outras relações hierárquicas e dialéticas fixas). Para ele, essas duas operações são imprescindíveis para o desenvolvimento de uma nova base teórica para fundamentação do pensamento e prática projetual arquitetônica buscando sua atualização em relação às novas condições pós-modernas/contemporâneas.

A partir de meados dos anos 60, diante da crise dos ideais modernos e na falta de uma base teórica que dialogasse com os fenômenos contemporâneos, houve, na disciplina da arquitetura, uma renovação pelo interesse na teoria cujo desdobramento foi a formação do que foi denominado como crítica pós-moderna⁷. Nesse contexto, a vertente pós-modernista com influência pós-estruturalista - da qual Eisenman fazia parte - considerou a *semiótica* um caminho produtivo para formulação de novas bases teóricas, por se tratar da ciência que investiga os processos de significação e produção de sentido na linguagem. A arquitetura passou a ser entendida como *linguagem* e o tema passou a ser muito explorado, tendo sido desdobrado em direções distintas.

Em 1967, é criado em Manhattan, Nova Iorque, o *Institute for Architectural and Urban Studies* (IAUS), um espaço institucional alternativo, idealizado pela (então) nova geração de arquitetos norte americanos para estimular o debate, a crítica e a pesquisa teórica, através de cursos, palestras, simpósios, mesas-redondas e exposições⁸. Peter Eisenman, além de fundador, foi o primeiro diretor executivo do IAUS, que era integrado também por Kenneth Frampton (1930), Anthony Vidler (1941), Mario Gandelsonas (1938), Diana Agrest (1945) entre outros. Através do IAUS e de sua revista *Oppositions*, lançada em 1974, os arquitetos norte-americanos entraram em contato com arquitetos e teóricos europeus, muitos dos quais influenciados por paradigmas linguísticos, o que contribuiu para enriquecer, complexificar e expandir o debate que girava em torno das possibilidades para a arquitetura diante da enorme crise.

Segundo o arquiteto argentino Adrien Gorelik (1957):

⁷ Kenneth Frampton: “Em meados dos anos 60, as objeções à ideologia do movimento moderno e a uma arquitetura moderna degradada e banalizada avolumaram-se e proliferaram rapidamente, vindo a constituir o que se denominou de crítica pós-moderna.” In: NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.22.

⁸ NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.23.

“No IAUS e em torno de sua revista *Oppositions* – que Eisenman dirigia com Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler e outros – articulava-se uma vanguarda cosmopolita que estava no momento mais criativo da desmontagem e desideologização da forma moderna (...), fortemente vinculada à cultura arquitetônica europeia, tanto através de Aldo Rossi e o neo-racionalismo italiano como da crítica à ideologia da Escola de Veneza, e ainda em termos filosóficos muito mais abrangentes, das renovações teóricas do pós-estruturalismo parisiense.”⁹

No texto “*Semiótica e Arquitetura: consumo ideológico ou trabalho teórico*” (1973) - que fez parte da primeira edição da revista *Oppositions* - os arquitetos argentinos Diana Agrest e Mario Gandelsonas procuram aprofundar o entendimento das noções de semiótica, ideologia e a própria noção de teoria, abordadas de forma recorrente no intenso debate da época.

Segundo eles, a semiótica (ou semiologia), do linguista suíço Ferdinand Saussure (1857-1913), pode ser definida como a ciência dos diferentes sistemas de signos e o estudo do sistema da linguagem¹⁰. As unidades desse sistema, os signos, segundo Saussure, teriam duas faces; uma composta por um “significante” (a imagem acústica) e outra por um “significado” (o conceito).¹¹ A significação, então, seria definida a partir de uma *relação* interna ao signo que uniria significante e significado.¹² Esse conceito de significação se opõe ao da semântica tradicional em que o significado é “inerente ao mundo”. Para Saussure:

“(...) as palavras somente adquirem sentido por causa do lugar que ocupam na linguagem, como um sistema semiótico; isto é, a palavra não tem nenhum significado inerente.”¹³

Segundo Agrest e Gandelsonas, Saussure entende a língua como um dispositivo, um sistema de signos que se estrutura a partir de uma relação interna arbitrária e não determinada pelo pensamento. Eles citam [Roland] Barthes para afirmar que a “associação entre som e representação é fruto de uma prática coletiva”¹⁴. Uma prova disso seria o fato de que em línguas diferentes a mesma palavra é representada por sons diferentes, então o som não é derivado nem imposto pelo significado.

⁹ KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, Tradução: Denise Bottmann. Cosac Naify, São Paulo, 2008 [1978], p.11.

¹⁰ AGREST, Diana; GANDELSONAS, Mario. “*Semiótica e Arquitetura: consumo ideológico ou trabalho teórico*”. In NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.134.

¹¹ Ibid., p.134.

¹² Ibid., p.134.

¹³ Ibid., pp.134-135.

¹⁴ Ibid., p.135.

O entendimento da linguagem arquitetônica que, nos anos 60/70, se dividiu em duas correntes (neoconservadora e pós-estruturalista) e a perspectiva da arquitetura, desde uma abordagem semiótica (pós estruturalista), tinha como objetivo estabelecer uma oposição ao conceito de significação da semântica tradicional (conservadora), em que o significado já está dado a priori. Nesse sentido, em uma abordagem semiótica da arquitetura, uma coluna não seria apenas um elemento estrutural, mas um dispositivo de significação, um signo arquitetônico que *representa* a função estrutural. Considerando que toda representação está associada a uma ideologia, pode-se considerar que toda a anterioridade da arquitetura ocidental “deve ser vista mais como ideologia do que como uma teoria”¹⁵ no sentido do conceito de ideologia, proposto por Agrest e Gandelsonas. Segundo eles:

“A ideologia pode ser definida como um conjunto de representações e crenças – religiosas, morais, políticas, estéticas – a respeito da natureza, da sociedade, da vida e das atividades dos homens sobre a natureza e a sociedade. A ideologia tem a função social de manter a estrutura global da sociedade induzindo os indivíduos a aceitar em suas consciências o lugar e o papel que essa estrutura lhes designa. Ao mesmo tempo a ideologia atua como um obstáculo ao verdadeiro conhecimento, impedindo a constituição da teoria e seu desenvolvimento.”¹⁶

Para eles, essa ideologia supre as necessidades práticas da sociedade organizando e controlando o ambiente cultural construído. Assim, sua “função subjacente e predominante” é manter as estruturas de poder da sociedade, numa chave historicista, através da limitação e direcionamento do conhecimento de uma forma geral. Nesse sentido, “ela contribui para um modo capitalista de produção, bem como a prática arquitetônica como parte dele.”¹⁷ Eles propõe que a teoria da arquitetura seja o extremo oposto da ideologia, seria o processo de produção de conhecimento e se desenvolveria a partir dela e essencialmente contra ela.¹⁸

¹⁵ Ibid., pp.130-131.

¹⁶ Ibid., pp.130-131.

¹⁷ Ibid., p.131.

¹⁸ Esse posicionamento faz lembrar a passagem de Argan em “*Projeto e Destino*”: “Não se projeta nunca para mas sempre contra alguém ou alguma coisa: contra a especulação imobiliária e as leis ou as autoridades que a protegem, contra a exploração do homem pelo homem, contra a mecanização da existência, contra a inercia do hábito e do costume, contra os tabus e a superstição, contra a agressão dos violentos, contra a adversidade das forças naturais; sobretudo, projeta-se contra a resignação do previsível, ao acaso à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, do destino. Projeta-se contra a pressão de um passado imodificável, para que sua força seja impulso e não peso, senso de responsabilidade e não complexo de culpa. Projeta-se contra algo que é, para que mude; não se pode projetar algo que não é; não se projeta aquilo que será depois da revolução mas para a revolução, portanto contra todo o tipo e modo de conservadorismo.” ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2001, p.53.

A partir dessa distinção de ideologia e teoria, eles afirmam que “a análise da arquitetura como sistema de signos é teoricamente válida se usada como ferramenta conceitual negativa” no sentido de utilizar “noções como as de arbitrário (...) para uma reflexão crítica acerca da arquitetura como ideologia.”¹⁹ O arbitrário é um instrumento da linguagem que permitiria substituir explicações de ordem naturalística por especulações de ordem sociocultural. Segundo Agrest e Gandelsonas, para arquitetura:

“Admitir que onexo entre objeto e significado é arbitrário implica negar o vínculo supostamente natural entre função e a forma de um objeto, o que por sua vez demonstra sua natureza sociocultural. Em outras palavras, atribuir uma determinada função a um fato arquitetônico pressupõe uma *convenção* subjacente; um objeto arquitetônico é percebido como tal não porque tenha determinado significado inerente que é ‘natural’, mas porque o sentido que lhe foi atribuído é fruto de uma convenção cultural.”²⁰

Na semântica tradicional, que fundamentou a ideologia da arquitetura “desde os tratados clássicos até a abordagem funcionalista”, o significado dos objetos arquitetônicos no ambiente cultural construído são considerados inerentes a ele e, assim, reforçam e conservam a função da ideologia arquitetônica de controle da sociedade e se estabelecem como obstáculo à produção de conhecimento.²¹ Por esse motivo, *a teoria tem que se situar contra a ideologia*, porque a produção de conhecimento depende de uma desarticulação das formas de poder dominantes, condensadas e representadas pela ideologia. Para eles:

“(...) só é possível desenvolver uma teoria como produção de conhecimento mediante uma luta contra a ideologia. A produção de conhecimento somente pode ser realizada pela desarticulação não só das noções ideológicas como pela eliminação das fronteiras que separam as diferentes práticas no interior de uma cultura e pela observação de outras culturas situadas em outros pontos do tempo.”²²

Essa definição de ideologia diz respeito a construções que incluem desde a lógica capitalista de produção, até a lógica falocêntrica da sociedade patriarcal.²³ Além disso, mais especificamente, ela representa esse momento de falência do idealismo que alimentava a modernidade. O projeto arquitetônico moderno ficou esvaziado de sentido e teve seu fim, assim como as outras ideologias, no contexto da condição pós-moderna.

¹⁹ AGREST, Diana; GANDELSONAS, Mario. “*Semiótica e Arquitetura: consumo ideológico ou trabalho teórico*”. In NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.135.

²⁰ Ibid., p.136.

²¹ Ibid., p.135.

²² Ibid., p.139.

²³ Como será abordado posteriormente, Agrest se aprofunda na questão da repressão da mulher na cultura em geral e também, especificamente, na arquitetura.

A sociedade ocidental se encontrava num momento em que a falta de caminhos, a falta de um “horizonte de expectativa” é manifestado na busca por produção de conhecimento, de teoria, via uma auto-reflexividade, uma busca por autonomia. Essa busca se manifesta primeiramente nas práticas artísticas e depois é absorvida pela arquitetura.

A busca por uma certa autonomia e auto-reflexividade como discurso, no caso da arquitetura, é problemática em função do fato de que, em algum momento, ela será construída e terá que se deparar com a “realidade”. Sua condição é, portanto, um pouco diferente e surge na crença de que pode representar uma ação histórica transformadora. A associação da arquitetura à dimensão da ação política vem desse potencial transformador da realidade. Não por acaso, as vanguardas modernas tinham uma tendência socialista, porque tinham um projeto cultural, pretendiam interferir na educação, nas instituições, interferir inclusive no Estado.

No entanto, toda a crença no projeto de arquitetura como um instrumento de previsão e projeção positiva, capaz de garantir o controle da vida, propiciando a liberdade e, em última instância, evitando a morte (através da previsão do destino de uma sociedade via planejamento/projeto) torna-se descrença e desconfiança.

Sem um passado nem um futuro em que confiar, a arquitetura em meio à condição pós-moderna tem que tentar abrir caminhos para sobreviver a essa grande crise. Assim, a questão da *autonomia* torna-se um dos temas importantes do debate proposto pela *Oppositions*, do qual também participaram ativamente as revistas *Assemblage* e *Perspecta*, entre outras.

A autonomia da arquitetura é geralmente associada a um discurso interno e auto-referencial de criação da forma e pode ser entendida tanto como neutra, quanto como crítica ou até reacionária²⁴. Em uma abordagem reacionária da autonomia o caráter autorreferente pode ser interpretado quase como “sinônimo de formalismo, entendendo-se por formalismo a preponderância de uma preocupação com as questões formais e a exclusão dos temas socioculturais e históricos (...).”²⁵

A relação de oposição entre história e autonomia é um tema quase onipresente no debate na revista *Oppositions* - como coloca o arquiteto teórico norte americano Michael Hays (1952) no texto introdutório da coletânea de

²⁴ NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.70.

²⁵ Ibid., p.70.

textos de *Oppositions* que intitula “*The Oppositions of Autonomy and History*”. Para Hays, o conceito de autonomia foi renovado pela teoria da arquitetura a partir de 1968. Segundo ele:

“(...) momento em que a arquitetura como uma prática tradicional se viu ameaçada pela otimização tecnológica e utilitarismo, pelas demandas depositadas nela como uma indústria de serviço, assim como pelas inquisições positivistas do comportamento científico, sociológico (...)”²⁶.

Nesse contexto, a teoria da arquitetura passa a explorar modelos em que se volta para si mesma “como disciplina e como prática cultural; como um modo irreduzível de conhecimento e experiência”²⁷ de maneira a evitar que se torne obsoleta. A discussão sobre autonomia e sobre a dimensão cultural da arquitetura em *Oppositions*, segundo Hays, posteriormente é desdobrada em outros temas que, num primeiro momento, não faziam parte do escopo proposto como: “(...) subjetividade e gênero, poder e propriedade, geopolítica e outros.”²⁸

Ele aponta uma contradição essencial entre autonomia da arquitetura (que pressupõe uma organização da disciplina num corpo de elementos e operações que a separam de qualquer lugar ou tempo particular) e, ao mesmo tempo, sua inevitável determinação por forças históricas que estão além de seu controle e que incluem um complexo de questões formais, socioculturais e políticas.²⁹ Tendo em vista essa contradição, ele defende que a autonomia, num contexto contemporâneo de campo ampliado, tem que ser entendida sob uma perspectiva ampla e relacional; afirmando sua atuação específica para sobreviver como disciplina e não apenas evitando o isolamento, mas buscando se relacionar com outros campos do saber. Nas palavras de Hays:

“A autonomia da arquitetura deve ser entendida como um conceito relacional, não como uma posição isolacionista. Os termos de sua relação com a cultura de consumo – que envolve não-identidade e negação assim como autonomia – é equivalente a uma limpeza do espaço para concepções alternadas das relações sociais e das formações do sujeito. Se a arquitetura perder sua autonomia, ela perde a especificidade de sua intervenção cultural.”³⁰

²⁶ HAYS, Michael. “*Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to that of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing Effects of Reification*” *Perspecta: the Yale Architectural Journal*. vol. 32, 2001, pp. 101. (Tradução nossa)

²⁷ *Ibid.*, p.101. (Tradução nossa)

²⁸ HAYS, Michael. “*The Oppositions of Autonomy and History*”. In: _____ *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*, p.xiv. (Tradução nossa)

²⁹ *Ibid.*, pp. ix – xv, p.ix.

³⁰ HAYS, Michael. “*Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to that of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing Effects of Reification*” *Perspecta: the Yale Architectural Journal*. vol. 32, 2001, p. 101. (Tradução nossa)

No início de sua trajetória, Eisenman pode ser acusado de abordar a autonomia da arquitetura numa chave relativamente formalista. Porém, sua intenção sempre foi posicionar-se criticamente em relação ao “projeto moderno” o que, ao longo do tempo, se desdobra num pensamento da autonomia numa chave cada vez mais crítica e relacional como a defendida por Hays.

Em seus primeiros projetos, Eisenman incorpora a terminologia linguística (estruturalista) do norte americano Noam Chomsky (1928, East Oak Lane) e aplica o modelo linguístico através de analogias buscando explorar as “estruturas profundas” da “gramática arquitetônica”. Ele pretende, assim, evitar as táticas semânticas usadas por arquitetos alinhados à linha neoconservadora, como o arquiteto norte-americano Robert Venturi (1925) e o italiano Aldo Rossi (1931-1997)³¹. O grande esforço feito por Eisenman para encontrar e decifrar uma sintaxe arquitetural se desdobrou em experimentações através de processos projetuais, utilizados na produção de uma série de Casas, em que ele utiliza a técnica axonométrica de representação no processo de projeto.

Junto ao arquiteto americano John Hejduk³² (1929), ele recupera essa técnica e, através dela, faz suas experimentações projetuais nessa fase de sua trajetória. Essa escolha, é coerente com o pensamento que está tentando formular, já que, diferentemente do desenho tridimensional da perspectiva do humanismo renascentista, em que existe um sujeito observador e nele, conseqüentemente, estão implícitos valores tradicionais como a escala, a axonométrica não revela informações, não inclui o ponto de vista do sujeito observador, favorecendo a autonomia do objeto.

³¹ Autores de livros emblemáticos da posição considerada neoconservadora na arquitetura, respectivamente: “*Complexo e Contradição em arquitetura*” e “*A arquitetura da cidade*” ambos de 1966.

³² Hejduk fez parte da exposição “*Five Architects*” no MoMA (NY), ao lado de Eisenman, Richard Meier, Michael Graves, Charles Gwathmey.

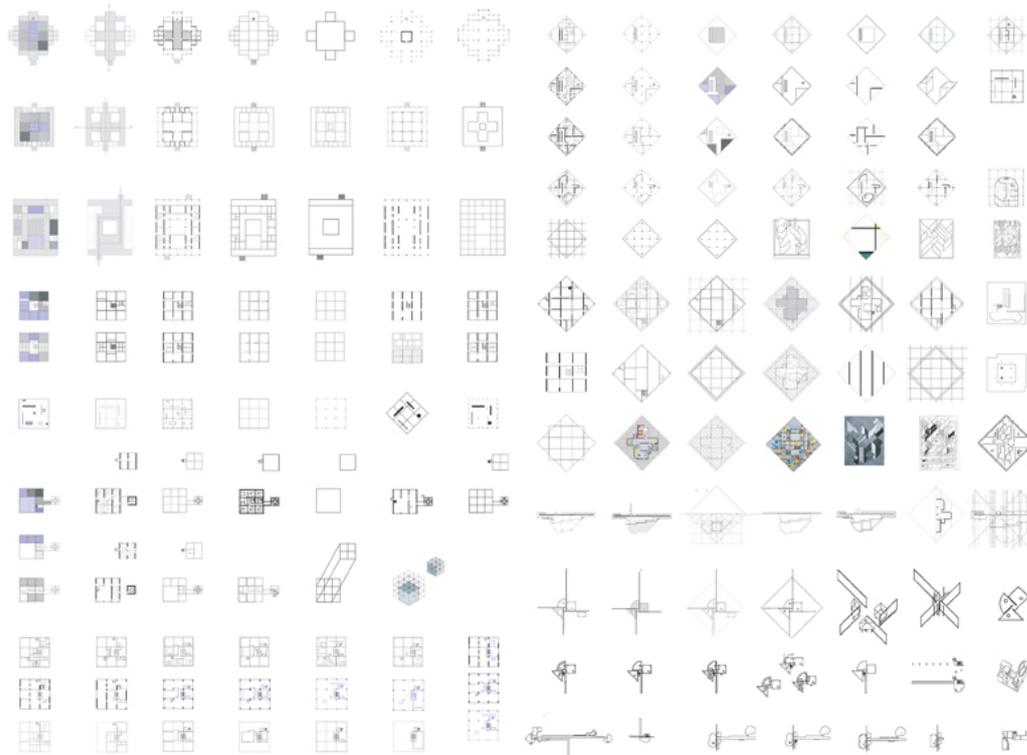


Figura 1 - Evolução da forma na obra de Jonh Hejduk. *The Evolution of Form from the Nine Square Grid to the Wall House.* (1954-1974)

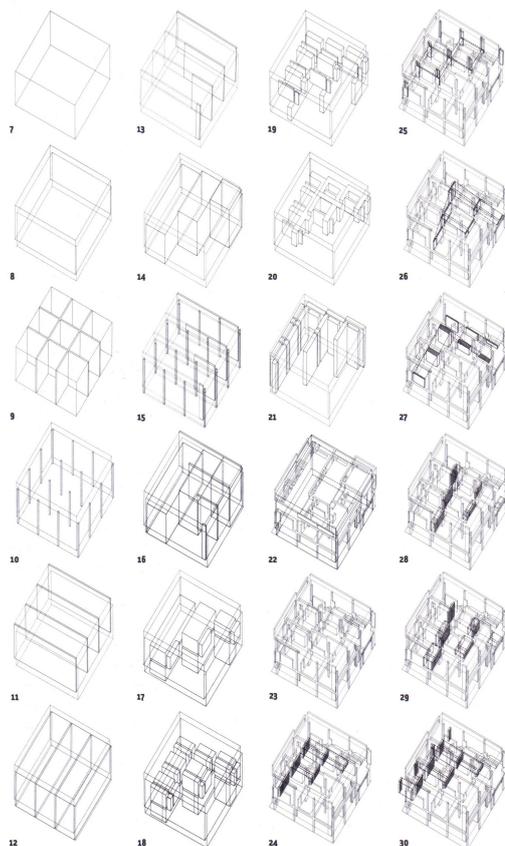


Figura 2 - Diagramas Axonométricos. Casa II. Vermont. (1969)



Figura 3 - Casa II, Peter Eisenman. Vermont (1976-70)



Figura 4 - Casa II, Peter Eisenman. Vermont (1976-70)

Para Eisenman, a invenção da perspectiva, por Brunelleschi, é sintomática de uma mudança de paradigma na visão de mundo deslocada, então, do teocentrismo para o antropocentrismo. Como explica no recorte abaixo, foi através dela que a visão antropocêntrica teria se legitimado como dominante na 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.³³

Para escapar da visão do “sujeito monocular”, como sentido dominante, e suas consequências para representação na arquitetura, ele toma como estratégia, num primeiro momento, pensar e fazer uma arquitetura da ordem do conceitual.

Em “*Notes on Conceptual Architecture: toward a definition*” (1970), desenvolve suas ideias sobre o que poderia ser uma arquitetura conceitual a partir de analogias com a arte conceitual. E, para tal, se propõe a analisar discurso de artistas minimalistas como Sol Lewit e Robert Morris, e da crítica de arte Rosalind Krauss que estão discutindo e teorizando o que se convencionou chamar de “arte conceitual”. A arquitetura conceitual seria uma arquitetura não mais vinculada a uma “experiência primária visual e sensual, mas sim uma experiência mental e intelectual, presumidamente conceitual”.³⁴ Eisenman defende que a chamada arte conceitual levantou problemas em pintura e escultura que têm relevância para o pensamento da arquitetura. Para ele, uma arquitetura conceitual coloca questões que problematizam o processo de projeto para geração da forma arquitetônica envolvendo assim, representação, objeto e sujeito.

Para Eisenman, trabalhos de artistas como Morris e Judd têm em comum a habilidade de “tirar significado dos objetos, no sentido do significado que é

³³ EISENMAN, Peter. “Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica”. In. NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.602.

³⁴ EISENMAN, Peter. “Notes on conceptual architecture: toward a definition” [1970], in _____ *Eisenman Inside out – selected writings, 1963-1988*. New Haven and London: Yale, p.13. (Tradução nossa)

transmitido através de uma experiência estética, ou o significado que é recebido de uma imagem representacional.”³⁵



Figura 5. ABCD 9. Sol LeWitt (1966)

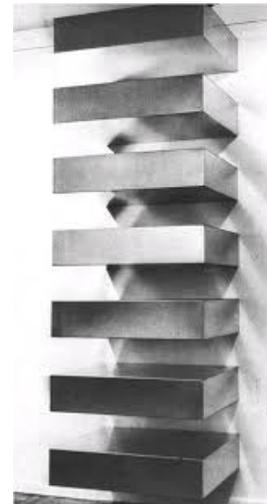


Figura 6. *Untitled*. Donald Judd. (1970)

Em sua leitura, não houve na arquitetura nenhuma mudança de paradigma significativa, como houve na escultura (como visto), e é um deslocamento como este que está buscando. Algo que possa, de fato, gerar uma ruptura com valores clássicos e precedentes para verdadeiras mudanças que enfim permitiriam a realização plena do pensamento moderno na arquitetura. Tendo em vista a lógica objetual e composicional da arquitetura moderna como uma mera continuação da visão renascentista “clássica” da arquitetura, há uma tentativa de fazer uma arquitetura não composicional, a partir do entendimento de que tanto na arte como na arquitetura os problemas de processo emergem desde questionamentos em relação à concepção até questões relacionadas ao objeto ele mesmo.

A “arte conceitual” também foi teorizada pelo artista norte-americano Joseph Kosuth (1945, Toledo), que em seu texto “*A arte depois da filosofia*” (1969), aborda questões que podem contribuir para problematizar a ideia de “arquitetura conceitual”. Ele argumenta sobre a urgência de desconstruir a suposta conexão conceitual entre estética e arte, porque ela não seria verdadeira e comprometeria o entendimento da própria noção e função da arte que, em seu ponto de vista, seria essencialmente conceitual. Para Kosuth, a arte formalista seria a principal proponente da ideia de estética como arte, já que é baseada em noções de forma e beleza. Um objeto apresentado no contexto da arte seria passível de considerações estéticas, assim como qualquer objeto no

³⁵ Ibid., p. 13. (Tradução nossa)

mundo, mas o juízo estético não leva em consideração sua função e sua existência na arte, e isso o torna conceitualmente irrelevante. Segundo Kosuth:

“É necessário separar estética da arte porque estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, um dos dois destaques da função da arte era seu valor como decoração. Assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com a “beleza”, e portanto com o “gosto”, era inevitavelmente obrigado a discutir também a arte. A partir desse “hábito” surgiu a noção de que havia uma conexão conceitual entre a arte e a estética, o que não é verdade. Essa ideia, até recentemente nunca havia entrado em conflito de maneira drástica com as considerações artísticas, (...) não só porque as características morfológicas da arte perpetuavam a continuidade desse erro, mas também porque as aparentes “funções” da arte (representar temas religiosos, retratar aristocratas, detalhar arquitetura etc) usavam a arte para encobrir a arte.”³⁶

Colocar em questão o que seria a função da arte é o que está em jogo para Kosuth, já que não haveria nenhuma verdade sobre o que é arte. Há uma pretensão de rompimento com uma ideia de função da arte como representante de uma certa estrutura ideológica (no sentido definido anteriormente).

Segundo Kosuth, Marcel Duchamp teria colocado essa questão pela primeira vez, permitindo esse encontro da arte com sua essência, que seria conceitual. Todos os aspectos relativos à forma, cores e afins, em suma, relativos à estética, seriam “linguagem” e, nesse sentido, os que vieram antes de Duchamp como Cézanne e os cubistas “estavam apenas falando outras coisas através da mesma linguagem”. A transição da “aparência” para “concepção” teria se dado a partir de Duchamp marcando o começo da arte moderna e o começo da arte conceitual. Nas palavras de Kosuth:

“Com o ready-made *não-assistido*, a arte mudou seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. (...) Toda arte (depois que Duchamp) é conceitual por natureza, porque toda arte só existe conceitualmente.”³⁷

O principal desafio para pensar o que seria uma arquitetura conceitual é o fato de que, diferente de como ocorre na arte, não existe aspecto conceitual na arquitetura que possa ser pensado sem uma dimensão pragmática e funcional por trás, senão não é concepção arquitetônica.³⁸

³⁶ KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia” [1969]. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. (Tradução: Pedro Sussekind et al). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.214.

³⁷ Ibid., p.217.

³⁸ EISENMAN, Peter. “Notes on conceptual architecture: toward a definition” [1970], in _____ Eisenman Inside out – selected writings, 1963-1988. New Haven and London: Yale, p.13. (Tradução nossa)

Desde o início de sua trajetória, apesar de todas as analogias com outros campos, Eisenman busca trabalhar todas as questões que ele mesmo se coloca, no campo da arquitetura e no âmbito da prática de projeto, que implica sua construção física. Nesse sentido, se depara com dificuldades para “resolver” os problemas colocados e as analogias propostas. Ele reconhece que o sistema de significação da arquitetura é específico e, por isso, existem certas “imposições semânticas sobre a forma arquitetônica” que têm sempre que lidar, por exemplo, com a presença de uma construção, com a gravidade e afins. Acredita, no entanto, que o fato da arquitetura existir como ideia e como construção não exclui a possibilidade dela alcançar um status de conceitual.

“Fazer algo conceitual em arquitetura requer pegar os aspectos pragmáticos e funcionais e situá-los em uma matriz conceitual, onde a existência primária não é mais interpretada desde o fato físico de sua existência como um banheiro ou um armário, mas em vez disso, o aspecto funcional de ser um banheiro ou um armário se torna secundário a algumas leituras primárias como notação num contexto conceitual. Novamente, o que torna arquitetura conceitual é que diferentemente da arte isso não demanda apenas deslocar algo do campo sensual para o campo intelectual, mas também que essa intenção se faça presente na estrutura conceitual (...)”³⁹

Produzir um novo significado dentro da arquitetura sem desenvolver um novo sistema de signos parece ser a grande questão da arquitetura conceitual. Mas o que seria de fato uma arquitetura conceitual? Seria possível construir arquitetura conceitual?

O discurso interno da arquitetura tradicionalmente se ocupou, quase que exclusivamente, de questões relativas aos aspectos estético-formais e pode ser acusado de uma certa superficialidade, no sentido de que negligencia o fato de que arquitetura é, sobretudo, a materialização do modo de pensar de uma sociedade, o que faz do aspecto conceitual da arquitetura extremamente relevante. Se o cerne da mudança do discurso da arquitetura e, conseqüentemente, de sua materialização está na mudança de pensamento de uma sociedade, seria preciso trabalhar justamente os aspectos conceituais para conseguir uma ruptura epistemológica e atualizar a arquitetura em relação à contemporaneidade. Por esse raciocínio, a natureza de toda arquitetura seria essencialmente conceitual, assim como na arte, como defendeu Kosuth. Mas, enquanto a *função* da arte é essencialmente conceitual, como visto, a *função* primordial da arquitetura é abrigo, que traz consigo uma série de valores a priori

³⁹ Ibid., p.17.

como especificidade de *escala, lugar e tempo*, o que faz com que a subversão dos valores estéticos não bastem para a “desconstrução” da arquitetura.

Apesar de deixar de usar o termo “arquitetura conceitual”, Eisenman segue tentando formular o que não deixa de ser arquitetura conceitual, que talvez seja, sobretudo, um ato de resistência ao isolamento da arquitetura em sua interioridade supostamente verdadeira que, de certa forma, sustenta e representa uma ideologia ultrapassada.

O tensionamento desses limites na direção de sua transgressão, para Eisenman, passa por contaminar o caráter positivo da arquitetura clássica humanista - cuja essência é positivista e funcionalista - com as incertezas e questionamentos dessas outras áreas - principalmente arte e filosofia - cuja dimensão crítica permite certas inscrições de caráter negativo na arquitetura. Negativo no sentido de que não é da ordem da razão positiva, de uma ideia de “possível” associado ao “real”, pautado por cálculos técnicos e demonstrado através de evidências.⁴⁰ Tensionar esses limites significa ir contra uma ideologia funcionalista dominada por um “totalitarismo da técnica”⁴¹ em favor de algo que permita novas formas de imaginar e projetar espaço e forma.

No texto “O Pós-funcionalismo”(1972) - que fez parte da primeira edição de *Oppositions* - Eisenman desenvolve uma crítica ao início da utilização do termo “pós-modernismo” para referir-se à arquitetura da época, argumentando contra a viabilidade da existência desse termo no meio arquitetônico. Para ele, o modernismo em arquitetura não assimilou, como outras disciplinas, as mudanças no pensamento e atitude do sujeito, em relação aos artefatos construídos e ao ambiente físico. Apesar de ter sido, de fato, uma mudança estilística, o modo pelo qual a forma adquire e representa significado deriva de

⁴⁰ Segundo Renato Lessa, no ciclo de palestras “*Mutações: o novo espírito utópico*” de 2015, em sua palestra “*Utopia e Negatividade: modos de reinscrição do irreal*”, Descartes é o fundador do modelo de pensamento racionalista em que a evidência representa a irrecusável e inquestionável resposta para uma dúvida racional. Os modelos de evidência seriam da ordem da geometria, matemática, lógica. A partir do séc.XVII com o modelo cartesiano, o espaço que antes era ocupado pelo irreal, pelo mito e pela fantasia, ou seja, da ordem do imaginário de uma sociedade, foi substituído por uma configuração racional da vida como um todo, pela crença de que a partir da razão seria possível não apenas controlar a realidade por leis, pelas condutas morais e afins, mas inclusive literalmente projetar e tornar positivas (no sentido de materializar, construir) formas de vida previamente racionalizadas e planejadas. No entanto, a tentativa é em grande medida, frustrada (como demonstra a experiência modernista no campo da arquitetura e do modernismo) porque não é possível reproduzir/prever no “mundo do projeto” o grau de complexidade das relações no “mundo real”.

⁴¹ Termo usado por Kenneth Frampton, citado na Introdução em: NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

valores clássicos; “o domínio da metafísica dialética permanece inalterado, sem uma análise crítica”⁴².

“Abstração, atonalidade e atemporalidade, no entanto, são apenas manifestações estilísticas do modernismo, não a sua natureza essencial. Embora não seja este o lugar para desenvolver uma teoria do modernismo(...), cabe dizer que os sintomas indicados sugerem um deslocamento do homem do centro de seu mundo. Ele não é mais visto como um *agente originante*. Os objetos são considerados ideias independentes do Homem. Nesse sentido, o homem é uma função discursiva em meio a sistemas de linguagem complexos e preexistentes, que ele testemunha mas não constitui.”⁴³

Tendo em vista esse forte deslocamento do sujeito, a elaboração do modernismo arquitetônico, segundo Eisenman, requer um registro não-humanista.

“O modernismo, como uma sensibilidade baseada no deslocamento fundamental do homem, representa o que Michel Foucault definiu como uma nova *épistème*. Derivado de uma postura não-humanista com respeito às relações entre um indivíduo e seu ambiente físico, o modernismo rompe com o passado histórico, quer com as concepções do homem como sujeito, quer com o positivismo ético de forma e função. Por isso, não pode ser associado ao funcionalismo. É por este motivo que o modernismo não foi até o presente momento elaborado arquitetonicamente.”⁴⁴

A crise da ideologia humanista (num contexto pós-guerra) faz com que as explicações teóricas baseadas em critérios formais - que substituíram os critérios fundados na natureza - tenham sua credibilidade comprometida, já que suas origens têm base em uma ideia de *moral*.

“(…) a crescente substituição de critérios morais por fundamentos de natureza mais formal gerou uma situação que hoje podemos considerar como a origem de um impasse funcionalista, uma vez que a principal justificativa teórica para as composições formais era um imperativo *moral* que se tornou inútil na experiência contemporânea. A percepção de um positivismo fora do lugar caracteriza determinadas interpretações atuais sobre o fracasso do humanismo num contexto cultural mais amplo.”⁴⁵

Eisenman explica que o termo *pós-funcionalismo* indica ausência e pretende negar o funcionalismo em favor do desenvolvimento de teorias alternativas que permitam a manifestação de outras características da interioridade. Ele defende que os pressupostos teóricos do funcionalismo são construções culturais e não fatos universais e, por isso, não devem ser tomados

⁴² Ibid., p.49

⁴³ EISENMAN, Peter. “O *pós funcionalismo*”. In. NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.99-100.

⁴⁴ Ibid., p.100.

⁴⁵ Ibid., p.98.

como verdade, mas sim desconstruídos. É o que está buscando realizar e, para tal, se propõe a transpor a teoria desconstrutivista para o campo da arquitetura.

O Desconstrutivismo é uma forma de análise semiótica desenvolvida pelo filósofo e crítico literário francês Jacques Derrida (1930-2004), um dos principais representantes do pós-estruturalismo francês.⁴⁶ Segundo Derrida, um dos gestos da desconstrução consiste em não assumir como natural o que é condicionado pela história, pelas instituições ou pela sociedade; não naturalizar o que não é natural. O desconstrutivismo entende que a linguagem e o significado, quando estagnados em interpretações padronizadas, limitam o pensamento, a favor de algo que é da ordem da dominação e do controle. Pressupostos filosóficos baseados em ideias de causalidade e oposições fundamentais binárias como *physys x téchne*, Deus x homem, verdade x ficção; presença x ausência; vida x morte; diferença x identidade; positivo x negativo, em que estão fundadas nossa cultura, estão carregados de valor e condicionam nosso entendimento de mundo, é preciso, então, desconstruir, desmontar esses valores, desnaturalizar essas verdades e a maneira então vigente de operar no mundo.

Segundo o filósofo e professor de planejamento urbano Robert Mugerauer (1945), Derrida “aparece como um continuador do projeto iniciado por Friedrich Nietzsche de desvalorização e anulação do que, tradicionalmente, foi tomado como verdade sobre o real”⁴⁷. Derrida denomina a desconstrução como uma “técnica de libertação que visa demonstrar a natureza fictícia desses constructos que tentam transcender e regular.”⁴⁸ Assim, para nos libertarmos, precisaríamos “desconstruir as relações entre o ambiente construído e a cultura, pois o ambiente construído e a cultura são coisas construídas (...).”⁴⁹

Para Derrida, a metafísica da presença “suprime e oculta uma diferença porque essa binaridade dos pares presença/ausência, Ser/seres, identidade/diferença, torna possível a aparente prioridade de um elemento de cada par, de uma única dimensão (por exemplo, presença, Ser, identidade).”⁵⁰

O termo que ele usa para se referir a este fenômeno é *différance*, em francês, que possui dois sentidos: significa diferir e deferir. Diferir significa estar

⁴⁶ O pensamento na chave da desconstrução teve grande influência não só na teoria, mas também na atividade projetual da arquitetura a partir dos anos 1980, principalmente através dos arquitetos Peter Eisenman (1932, New Jersey) e Bernard Tschumi (1944, Laussane).

⁴⁷ MUGERAUER, Robert. “Derrida e depois”. In: NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 199-217. Tradução: Vera Pereira. p.202

⁴⁸ Ibid. p.202.

⁴⁹ Ibid. p.202.

⁵⁰ Ibid. p.202.

espacialmente separado e deferir significa uma separação temporal.⁵¹ Tendo em vista que “tudo que consideramos como realidade objetiva é, fundamentalmente, espacial e temporal, “não existe nenhum momento em que alguma coisa seja dada em si mesma ou em plena presença identitária; há sempre uma brecha, uma ausência no cerne da realidade.”⁵² Essa diferença, segundo ele, é primordial e o papel da desconstrução seria buscar permitir o acontecimento dessa diferença reprimida, através do fim das estruturas tradicionais.

“Trata-se de um processo de deslocar ou desalojar todo elemento cultural dominante (...). A estratégia é subverter o sistema de operações e significados postigos, rejeitando as conciliações ou identidades falsamente reconfortantes por meio das quais a tradição faz desaparecer a diferença. O deslocamento da metafísica da presença é nada menos do que a inversão e a remoção dessas hierarquias tradicionais de poder.”⁵³

Derrida entende o mundo como um texto, no sentido de que é formado por redes de signos. Assim, para interpretá-lo se faz necessário entender a linguagem. Como esse sistema de signos que constitui o mundo é instável e mutável, a rede de diferenças contida na linguagem estaria em constante movimento. A atividade de interpretar, para Derrida, não pode ser uma busca pela verdade e sim uma atividade de deslocamento, “um violento posicionamento da diferença” cujo objetivo é transgredir a cultura dominante. Segundo ele, o significado/sentido de tudo que existe depende de uma rede de referências.

“O mundo é um tecido de traços que só tem existência autônoma como “coisas” porque se referem ou se relacionam uns com os outros. Por isso, eles são “signos”, já que na qualidade de signos o seu “ser” sempre está em outro lugar (porque um signo é sempre um signo de alguma coisa que não ele mesmo; ele não pode referir-se a outra coisa[...]. Nenhuma entidade[...]tem uma existência singular[...] fora da rede de relações e forças em que está situada. A coisa em si sempre escapa.”⁵⁴

No pensamento de Derrida, “a diferença mostra que signo e significado sempre diferem (o signo presente é um signo do que está ausente – uma presença que falta) e implica uma protelação (o deferido é um suposto fundamento ontológico do signo). Isto é, o ponto de vista fundamental de Derrida

⁵¹ DERRIDA, Jaques. *Differance*. pp.277-301. Originalmente publicado em *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXII, No. 3 (Jul.-Set., 1968). Reproduzido online com a permissão da Northwestern University Press. Disponível em <http://projectlamar.com/media/Derrida-Differance.pdf>

⁵² MUGERAUER, Robert. “Derrida e depois”. In: NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 199-217. Tradução: Vera Pereira Ibid. p.202

⁵³ Ibid., p.206.

⁵⁴ Ibid., p.206.

é que o signo e o significado jamais coincidem, nem são dados juntos.”⁵⁵ Para ele, não há como sair da linguagem porque não há nada fora do discurso e, portanto, a arquitetura, como tudo que existe, estaria submetida a essa predominância. Nesse sentido, o *mundo construído* estaria fadado a ser uma mera *representação da cultura* e isso seria uma limitação às possibilidades de experimentação no campo da arquitetura, impedindo sua atuação numa chave *crítica*.

Em “*Uma arquitetura onde o desejo pode morar*” (1986), entrevista dada a Eva Meyer, Derrida aborda a arquitetura como discurso, ele afirma que a arquitetura não é uma representação do pensamento e sim uma possibilidade de pensamento, um momento de desejo e de invenção. Ele comenta que “o próprio termo desconstrução parece ser uma metáfora arquitetônica e que desconstrução não é apenas - como seu nome parece indicar – uma técnica de construção pelo avesso, pois é capaz de conceber, por si mesma, a ideia de construção”.⁵⁶ Segundo ele, poder-se-ia dizer que não há nada mais arquitetônico e ao mesmo tempo menos arquitetônico do que a desconstrução.”⁵⁷ E estabelece uma relação entre a desconstrução e a escritura dizendo que o que aproxima os dois é sua espacialidade, “o pensamento concebido como um caminho, como uma abertura de trilha que inscreve os seus rastros sem saber exatamente aonde eles vão levar”.⁵⁸ Para Derrida:

“Essa escritura é, na verdade, como um labirinto, porque não tem começo nem fim. Nela estamos sempre “em movimento”. A oposição entre espaço e tempo, entre tempo do discurso e espaço do templo ou da casa não tem mais nenhum sentido. Vive-se na escritura e escrever é um modo de vida.”⁵⁹

Ele questiona como seria possível explorar o desenvolvimento de uma arquitetura da diferença.

“Como é possível desenvolver uma nova faculdade inventiva que permita ao arquiteto utilizar as possibilidades da nova tecnologia sem que ele aspire à uniformidade, sem que ele venha desenvolver modelos para o mundo inteiro? Como poderia desenvolver-se uma faculdade inventiva da diferença arquitetônica, que gerasse um novo tipo de diversidade, com outros limites, outras heterogeneidades para além das existentes?”⁶⁰

⁵⁵ Ibid., p.204.

⁵⁶ DERRIDA, Jacques. “Uma Arquitetura onde o desejo pode morar” Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer. In: NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 168.

⁵⁷ Ibid., p.168.

⁵⁸ Ibid., p.169.

⁵⁹ Ibid., p.169.

⁶⁰ Ibid., p.171.

Num contexto em que o pensamento dominante define a realidade como construída a partir de nossas representações dela, e que a sociedade ocidental tem seus modos de existência estabelecidos num ambiente urbano em expansão, como pensar a realidade e as formas de transformá-la (desconstruí-la) sem pensar na arquitetura? Nesse sentido, há uma intensificação do pensamento filosófico voltado para arquitetura e cidade nesse período, o que desperta o interesse de alguns arquitetos que passam a enxergar nesses textos e ideias, possibilidades de caminhos para a crise da arquitetura e do urbanismo da época.⁶¹ É o caso de Eisenman que, a partir do contato com o trabalho de Derrida, passa a abordar a arquitetura não apenas como linguagem, mas como *escrita*.

Em seu texto “*O fim do clássico: fim do começo, fim do fim*” (1984) ele propõe o conceito de arquitetura como *escrita* em oposição à arquitetura como *imagem*. Para ele, esse conceito estabelece uma nova condição diante do *fim da representação do objeto como único assunto metafórico da arquitetura*. Essa nova condição faz parte do conceito de arquitetura “não clássica”, que romperia com a continuidade do predomínio de valores clássicos baseados em representação, história e razão. Para ele, propor o “fim do fim” e o “fim do começo”, diz respeito, respectivamente, ao “fim dos inícios” e ao “fim dos valores” determinantes na arquitetura. A arquitetura “não-clássica” seria tida como um discurso isento de valores externos, clássicos ou quaisquer outros e, assim, se aproximaria mais da dissimulação. Para ele: “Enquanto a simulação tenta obscurecer a diferença entre real e imaginário, a dissimulação deixa intocada a diferença entre realidade e ilusão.(...)”⁶² A arquitetura “não clássica” seria uma representação de si mesma, de seus valores e experiência interna. Ela não propõe novos valores, mas uma nova condição.

“Se as origens clássicas foram vistas como provenientes de uma ordem divina ou natural e o valor das origens modernas como oriundo da razão dedutiva, as origens “não-clássicas” podem ser estritamente arbitrárias, simples pontos de partida, sem qualquer valor. Elas podem ser artificiais e relativas, em vez de naturais, divinas ou universais.”⁶³

⁶¹ A partir desse interesse mútuo, se estabeleceu uma interlocução que foi materializada no encontro de Peter Eisenman e Derrida, em meados dos anos 80, quando trabalharam juntos numa busca por materializar o que poderia ser um lugar da *différance*, ou uma “arquitetura da diferença”, no projeto *ChoraL Works*, como será abordado no quarto capítulo.

⁶² EISENMAN, Peter. “*O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*”. In. NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.242.

⁶³ *Ibid.*, p.243.

A ideia de arquitetura não-clássica, através da metáfora de arquitetura como escrita, daria “corpo metafórico ao fazer arquitetônico” e indicaria sua leitura por meio de outro sistema de signos - os *traços*.⁶⁴

“Um traço é um signo parcial ou fragmentário, não tem a qualidade de um objeto. Significa uma ação em processo.(...) Não simula o real, mas representa e registra a ação inerente a uma realidade anterior ou futura, que possui um valor nem mais nem menos real que o próprio traço.”⁶⁵

O conceito de *traço*, assim como o conceito de *blurring* e *presentness* - que serão aprofundados no terceiro e quarto capítulos, respectivamente - fazem parte do arsenal de conceitos - provenientes da filosofia e da arte - dos quais ele se apropria e transpõe para a arquitetura a fim de pensar a subversão do objeto arquitetônico e, mais precisamente, de tudo que participa de sua legitimação como arquitetura, via representação. Esses conceitos fazem parte de uma segunda fase do trabalho de Eisenman, em que a metáfora da arquitetura como escrita/texto está na base de suas formulações.

Ele defende que, para a arquitetura operar no desconstrutivismo, os conceitos de *lugar* e *tempo* devem ser desnaturalizados, porque se inscrevem nas convenções clássicas de mundo.⁶⁶ E critica a suposição de que a arquitetura é específica de um lugar e de um tempo, suposições estas que partem do princípio que a “metafísica da arquitetura (isto é, abrigo, estética, estrutura e significado) e seu vocabulário (elementos como colunas capiteis etc.) tem o estatuto de uma lei natural”⁶⁷ e que, portanto, não podem ser questionadas. Devido à imersão nos padrões, a abstração desses pressupostos espaciais e temporais é difícil para nós, mas Eisenman defende que é possível pensar em conceitos que contribuam para ultrapassar as convenções. Ele chama atenção para o fato de que num mundo em que a verdade é manipulável, foi e é construída, em um mundo surreal onde tudo é construído (ideias, ideologias, convenções, padrões), num mundo elaborado por comissões, produzido por escritores e negociado por porta-vozes da mídia⁶⁸ deve-se desconfiar de verdades tidas como absolutas.

Se a função da arquitetura é constituir e habitar um lugar, o uso de conceitos como o deslocalização, justaposição e sobreposição é proposto como

⁶⁴ Ibid., p.246.

⁶⁵ Ibid., p.246.

⁶⁶ EISENMAN, Peter. “Arquitetura e o problema da figura retórica”. In: NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 193-199.

⁶⁷ Ibid., p.193.

⁶⁸ Ibid., p.193.

uma alternativa para alcançar algo que não seja da ordem do contínuo, da narrativa, da sequencialidade e sim da ordem da interrupção. Com o objetivo de forçar uma torção intelectual na direção um lugar para arquitetura que não seja fundado nos conceitos tradicionais de lugar e de habitar. Segundo Eisenman:

“Vivemos em um mundo relativista, mas que almeja a 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 é certo também que a arquitetura mais do que qualquer outra disciplina deve confrontar e deslocar essa percepção profundamente arraigada para subsistir. Isso porque, ao contrário do que acredita a opinião popular, o status quo da moradia não define a arquitetura. O que define a arquitetura é o contínuo deslocamento [*dislocation*] do habitar, em outras palavras, a deslocização do que ela de fato, localiza. [*locates*]”⁶⁹

A arquitetura seria, então, a disciplina que tem maior dificuldade de se “deslocar”, em função de sua essência que é “locar”. Ela não simplesmente especula sobre a gravidade, mas “opera a favor e contra a gravidade”⁷⁰. Por isso, sempre foi obrigada não só a simbolizar essa condição de provedora de abrigo e retiro, mas também assegurar seu funcionamento. A consequência disso é que a tarefa da arquitetura, diante da tentativa de tradução da teoria desconstrutivista, seria deslocar o que situa. Esse é o paradoxo da arquitetura para Eisenman, e o problema que se propõe resolver é nada menos do que o enfrentamento desse grande paradoxo.

“Devido ao imperativo da presença, da importância do objeto arquitetônico para a experiência do aqui e agora, a arquitetura enfrenta esse paradoxo como nenhuma outra disciplina. Por estar ligada à condição fundamental de abrigo compreendido na sua dimensão física e metafísica, já que ele existe tanto no mundo real quanto no das ideias, a arquitetura opera ao mesmo tempo como condição de presença e de ausência.”⁷¹

A estética tradicional da interioridade da arquitetura, pressupõe hierarquia, fechamento, simetria e regularidade, elimina a possibilidade de dissonância, não-fechamento, não-hierarquia e, para Eisenman, isso não seria mais sustentável, na medida em que a estética reprime o que Derrida chama de possibilidades textuais limitando, assim, a história da arquitetura.⁷² Essa questão é exemplificada através do caso do cheio/sólido e do vazio em arquitetura, representando presença e ausência. Tradicionalmente, em arquitetura, presença é sólido/cheio e ausência é vazio enquanto que em termos textuais o vazio é tão

⁶⁹ Ibid., p.194.

⁷⁰ EISENMAN, Peter. “*Blue Line Text*”. Revista A+U, n.47, p.49-51, abr./maio 1993, p.49-51.

⁷¹ Ibid., p.50.

⁷² DERRIDA, J.; EISENMAN, P. *ChoraL Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Nova York: The Monacelli Press, 1987. p.7. (Tradução nossa/livre)

presente quanto o cheio, o que é considerado um sistema de presenças e ausências.⁷³ O que Eisenman está buscando é uma arquitetura em que presença e ausência operem igualmente e, simultaneamente, sem a predominância de nenhuma das duas dimensões.⁷⁴

Diferente de outras disciplinas especulativas e artísticas, como a linguística, filosofia, arte, ciências e matemática que questionaram suas verdades e estruturas internas, segundo Eisenman, o pós-modernismo em arquitetura se eximiu da importante tarefa de redefinir o mundo a seu próprio modo, de acordo com o princípio que chama de pós-hegelianos.

“Em outras disciplinas, particularmente em Ciência e Filosofia, houve desde meados do século XIX mudanças extraordinárias na forma real, no método para produzir sentido. Hoje a cosmologia que articula as relações entre Homem, Deus e a Natureza se distanciou muito das normas da dialética hegeliana. Nietzsche, Freud, Heidegger e mais recentemente, Jacques Derrida, contribuíram para a dramática transformação do pensamento e da conceituação do Homem e de seu universo. Entretanto, muito pouco desse impacto encontrou eco na arquitetura contemporânea, que não questionou criticamente seus próprios fundamentos como a Ciência e a Filosofia. Permaneceu fiel a princípios próprios a essas duas áreas do conhecimento, que foram se tornando insustentáveis devido a seu inerente questionamento interno. Os fundamentos dessas disciplinas mantêm-se hoje essencialmente incertos, sendo possível se perguntar se essa incerteza também não é válida para as bases da arquitetura, onde essa questão nunca foi articulada, nunca teve resposta.”⁷⁵

Eisenman se propõe a explicar o discurso interno da arquitetura como algo que não seja da ordem das estratégias dialéticas tradicionais ou que tenha relação com a busca por uma essência intrínseca ao discurso da arquitetura ligado à tradição clássica. Um caminho para atuar fora dos pressupostos da estrutura engessada da arquitetura clássica seria a tentativa de dissolver os limites entre oposições categoriais tradicionais como forma e função, estrutura e ornamento, abstração e representação, figura e fundo, transgredir relações hierárquicas de valores, sistemas classificatórios tradicionais de tipologia formal e funcional, para conseguir turvar e embaçar estas e outras verdades e, assim, “a arquitetura poderia iniciar uma investigação “entre” essas categorias”.⁷⁶

“O que é o “entre” em arquitetura? Se a arquitetura normalmente determina o lugar, então o “estar entre” significa estar entre algum e nenhum lugar. Se a arquitetura tradicionalmente se relaciona com o “*topos*” – ideia de lugar – então estar entre seria buscar o “*atopos*”. Muitas cidades americanas modernas são exemplos de atopia. Ainda assim, os arquitetos querem negar a atopia da existência atual e restabelecer o “*topos*” do século XVIII, trazer de volta uma

⁷³ Ibid., p.7.

⁷⁴ Ibid., p.9.

⁷⁵ EISENMAN, Peter. “Blue Line Text”. Revista A+U, n.47, p.49-51, abr./maio 1993, p.49.

⁷⁶ Ibid., p.51.

condição que não há “*topos*” no futuro. Um novo “*topos*” deve ser encontrado explorando a inevitável atopia do presente, que está, não na nostalgia estetizada banal, mas sim naquilo que existe entre o “*topos*” e a atopia.”⁷⁷

Estar *entre* é precisamente o que Eisenman experimenta, num sentido mais amplo. Pode-se interpretar suas ideias como uma tentativa de dialogar e se posicionar entre as ideias predominantes da época - e muito presentes nas discussões de *Oppositions* - como as do arquiteto Colin Rowe, inglês naturalizado norte americano (que é um dos primeiros a contestar o urbanismo modernista e o “contextualismo” pós moderno historicista, autor do importante *Collage City*⁷⁸), e do italiano Manfredo Tafuri (cuja crítica, entre outras coisas, destaca a obsolescência da disciplina arquitetura e suas possibilidades utópicas dentro da metrópole capitalista e destaca a cumplicidade da arquitetura em relação à construção dos códigos culturais que determinaram essa condição).⁷⁹

Com sua intensa atuação no IAUS, Eisenman está em contato direto com críticos e teóricos de arquitetura e destaca como importante o fato de que seu questionamento do discurso interno, como arquiteto praticante, envolve também a ação projetual. Para ele, a produção de conhecimento teórico é um recurso, uma ferramenta para dar consistência ao pensamento por trás da elaboração de um novo conceito de projeto que supere as operações e mecanismos clássicos.

O potencial identificado por ele na arquitetura como *texto* e sua obstinação em renovar o processo de gênese da forma arquitetônica, (numa chave pós-estruturalista-desconstrutivista), o levam a um aprofundamento no conceito de *diagrama como escrita*.

Eisenman desenvolve seu próprio conceito de diagrama como dispositivo de projeto, distinto do diagrama representacional que incorpora o “entre” e torna-se um caminho produtivo para tentar viabilizar essa outra arquitetura que ele

⁷⁷ Ibid., p.51

⁷⁸ O artigo *Collage City* escrito por Rowe e por Fred Koetter, publicado originalmente na revista britânica *Architectural Review* em 1973 e transformado em livro em 1978, trata de uma crítica ao pensamento urbano vigente em meados dos anos 60 que oscilava entre a utopia e a nostalgia. De um lado projetos modernistas com pretensão de profecia e que operavam a partir do que se convencionou chamar de “tábula rasa”, e de outro, projetos de natureza nostálgica cujas operações, no sentido de preservar a cidade histórica, prevaleciam sobre qualquer outra possibilidade. Na busca por uma alternativa entre esses dois extremos Rowe e Kotter desenvolvem suas ideias através do estudo sobre a inversão da noção de figura e fundo na cidade modernista e na cidade tradicional, e chegam ao conceito de *bricolagem* herdado de Levi-Strauss, estudando o caso da cidade de Roma. Contra a idealização de um passado ou de um futuro, eles entendem que no que diz respeito à operações urbanas, nenhum tempo novo pode eliminar o anterior, ou seja, o tempo novo não tem direito sobre o tempo antigo e vice-versa. O que há no território das cidades são diversas camadas de intervenções, e nenhuma teria valor sobre a outra. Nesse sentido, a operação de colagem para eles seria uma operação em que o todo teria mais valor do que as partes, no sentido de uma reconciliação entre intervenções em diferentes tempos.

⁷⁹ HAYS, Michael. “*The Oppositions of Autonomy and History*”. In: _____ *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*, pp. ix – xv. (Tradução nossa)

está tentando formular e, ao longo de sua trajetória, denomina de formas distintas: arquitetura conceitual, arquitetura não-clássica e afins.

Desde sua primeira fase estruturalista ele adota o diagrama como principal dispositivo de projeto e, a partir do conceito tradicional de diagrama, desenvolve seu próprio que se transforma ao longo do tempo até chegar ao diagrama como *escrita*. Os diagramas da primeira fase de seu trabalho ele chama de *diagramas de interioridade*, momento em que está focado exclusivamente nos processos referentes ao discurso interno da arquitetura, trabalhando na busca pelas “estruturas profundas” e produzindo objetos descontextualizados (as Casas), como visto. Ele ressalta que “a ideia de “estrutura profunda” na interioridade da arquitetura nunca pretendeu ser sinônimo da ideia de uma essência formal.”⁸⁰

“Em vez disso, a ideia de estrutura profunda como uma condição primária foi uma tentativa de manifestar a ideia de arquitetura como interioridade da própria diferença. Diferença entre a forma incorporando função e significado, da forma apenas obedecendo suas próprias condições formais. Esses primeiros diagramas continham uma lógica de não confiança nas essências formais, mas na possibilidade das condições aleatórias da lógica própria do diagrama. O diagrama foi uma tentativa de apontar para algo desconhecido no projeto moderno.”⁸¹

Na segunda fase de sua pesquisa, os diagramas, que ele denomina como *diagramas de exterioridade*, continuam com a mesma essência de sua ideia de diagrama⁸², embora se transformem, no sentido de incorporar o sítio como um dado importante de projeto.

A incorporação do sítio pode ser considerada uma das mais importantes mudanças em seu trabalho e seria a consequência da passagem de estratégias de projeto baseadas em *operações linguísticas* (abordagem estruturalista), para *operações textuais* (abordagem pós-estruturalista).⁸³

Com essa mudança, a atividade projetual de Eisenman passa a considerar o sítio como um palimpsesto, análogo a um manuscrito que contém vestígios de presenças anteriores, traços sobrepostos. Essa noção do solo como local que contém rastros de presenças ausentes/anteriores permite que ele explore a sobreposição como operação projetual através da qual ele pretende transgredir as ideias tradicionais de lugar, tempo e escala, e revelar “textos reprimidos”. Com a sobreposição:

⁸⁰ EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.58. (Tradução nossa)

⁸¹ *Ibid.*, p.59.

⁸² Basicamente uma ferramenta para transgredir convenções clássicas de representação.

⁸³ Entrevista “*Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity*” por Iman Ansari acessado em 10/03/2016.

“(…) a noção tradicional de lugar é eliminada, porque cada lugar consiste, na realidade, em muitos lugares a uma só vez. 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 oposto da presença, mas uma ausência em presença (hoje a única verdade que se tem a respeito da coisa é que ela não é a coisa em si, por isso contem a presença e a ausência da coisa). Todo sítio inclui não somente presenças, mas também a memória de presenças anteriores e imanências de presenças possíveis. A diferença física entre uma coisa que se move (dinamismo) e uma coisa parada (estática) é que a coisa movente contem vestígios, ou condição de ausência, reconhece a dinâmica da cidade viva.”⁸⁴

Em relação à subversão da noção tradicional de escala, ele explica:

“(…) um eixo tradicionalmente representava uma progressão linear no tempo, um movimento contínuo e indiferente entre dois (ou mais) pontos que em si contêm significado e se relacionam (...) de modo hierárquico. Mediante o processo de sobreposição, os elementos de tal progressão axial são continuamente deslocalizados, aparecendo simultaneamente em escala e lugar diferentes. Sobrepondo-se os pontos finais de três quaisquer segmentos de comprimentos diferentes, e assim tornando-os do mesmo comprimento, obviamente se tornam escalas diversas. Isso, por sua vez, deslocaliza a noção tradicional de escala a partir do corpo humano ou do olho humano. Cada um dos segmentos perde sua dimensão, localização, lugar tempo reais; por fim subverte-se toda a noção de eixo como forma ligada ao tempo, linear, à hierarquia e à continuidade.”⁸⁵

O projeto que marca essa transição é o projeto de Cannaregio (1979), em Veneza, que ele desenvolve para um concurso e, apesar de não ter sido o projeto vencedor, tem grande relevância na trajetória eisenmaniana. Cannaregio é o primeiro projeto a ser denominado por ele através do próprio nome, os outros projetos era denominados como “Casa” e seu respectivo número (Casa I, II, III etc.), em função da ordem cronológica em que eram produzidas, reforçando o caráter abstrato pretendido.

Esse fato é relevante principalmente por ser um forte indicador da grande mudança no trabalho de Eisenman; à incorporação do sítio somam-se questões relativas a *tempo* e *memória* e, logo, à *experiência*. Ele segue questionando a ideia da arquitetura como objeto sensível, ou seja, como construção - porque para ele arquitetura e construção são coisas muito diferentes⁸⁶ - e, nesse sentido, questiona a ideia de uma experiência que seja da ordem da

⁸⁴ EISENMAN, Peter. “Arquitetura e o problema da figura retórica”. In: NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.198.

⁸⁵ Ibid., p.198.

⁸⁶ Segundo ele a “(...)arquitetura real” só existe nos desenhos, e a “construção real” existe fora dos desenhos, e ressalta que a diferença é que arquitetura e construção não são a mesma coisa. Entrevista “*Eisenman’s Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity*” por Iman Ansari. Disponível em: <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity> acessado em 10/03/2016.

fenomenologia colocando em questão a ideia mais tradicional de que a experiência presente da arquitetura é a experiência do corpo no tempo e no espaço do objeto. Segundo Eisenman, o predomínio da opticalidade em nossa época afeta o modo como pensamos arquitetura na direção oposta ao problema da metafísica da presença que, resumidamente, seria “o fato de que toda presença não é apenas presença mas a representação ou signo da presença.”⁸⁷ A complexificação de seu trabalho, com a incorporação de todos esses dados e problemas, faz com que seu conceito de experiência torne-se problemático, porque ao mesmo tempo que quer ser contra a opticalidade e ao conceito tradicional de experiência, não consegue abrir mão deles totalmente, demonstrando um certo incômodo em deixar completamente de lado determinados aspectos que quer negar.

Nesse sentido, nos interessa explorar a segunda fase de seu trabalho porque nela são encontradas essas contradições, idas e vindas de determinadas ideias que passam a permear toda sua prática teórica e projetual. E, sobretudo, porque ela é interpretada aqui como uma potente problematização de possibilidades para a arquitetura contemporânea em meio à crise mal resolvida da modernidade e às grandes mudanças de paradigmas ocorridas nos séculos XX e XXI, cujos desafios colocados para arquitetura são inúmeros.

Além disso, um aspecto fundamental da segunda fase é o fato de que ela, ao incorporar o sítio, o terreno, passa a considerar também a cidade, o ambiente cultural construído heterogêneo e essencialmente urbano em que se desenvolve a arquitetura contemporânea. Eisenman, apesar de não estar preocupado em desenvolver um pensamento especificamente urbanístico, a partir de então, passa a dialogar com essas questões, assumindo de certa maneira que, para pensar formas de resistência da arquitetura numa cena contemporânea, é preciso fazê-lo também em relação à cidade, seus espaços de poder, sua memória e afins, em toda sua complexidade socioeconômica e política.

Nesse contexto, o diagrama como dispositivo de projeto se destaca como ferramenta que permite tentar estabelecer uma coerência entre as questões referentes ao pensamento teórico e à prática projetiva arquitetônica, na chave da diferença e da crítica; dissolvendo oposições categoriais e transgredindo noções de autoria em busca de uma certa neutralidade da forma, não mais subordinada à função e à expressão de um sujeito/autor.

⁸⁷ STEELE, Brett (org.). *Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*. [2006]. Tradução: Cristina Fino. Cosac Naify: São Paulo, 2013, p.19.

Através do conceito de diagrama, que será aprofundado no capítulo seguinte, Eisenman pretende tensionar os limites da interioridade da arquitetura e suas possibilidades projetuais na chave da autonomia crítica. Seu objetivo é alcançar um processo de projeto não previsível e não intencional incorporando os paradigmas teóricos da crítica pós-estruturalista, o que permitiria o acontecimento de uma *outra* arquitetura; não mais legitimada pela presença, imagem e semelhança, mas que possa revelar outras camadas e outras dimensões, como a do acaso, da diferença e do índice.

3

Projeto, autoria e crítica: o diagrama como dispositivo

O deslocamento da centralidade do sujeito e a falência do modelo antropocêntrico nas ciências humanas, problematizados pelos pensadores do pós-estruturalismo francês, estão na base da renovação teórica e projetual da disciplina da arquitetura. Parece produtivo, portanto, procurar compreender essa renovação e suas consequências a partir de suas origens.

Dois importantes textos, entre outros, marcam o momento em que essas questões emergem, (momento de transição do estruturalismo para o pós-estruturalismo): “*A morte do autor*”(1968), do filósofo e crítico literário francês Roland Barthes (1915-1980), e “*O que é um autor?*” (1969), de Michel Foucault (1926-1984).

A obra literária passa a ganhar sentido não só como resultado da produção/criação do texto mas também da recepção do texto. Há uma espécie de reavaliação do papel do leitor em relação à estrutura textual. O que está em jogo para os pós-estruturalistas é abrir a possibilidade de pensar numa segunda parte do processo literário que seria a relação entre autor e leitor. Segundo Barthes, a atribuição da autoria de um texto a uma pessoa seria “impor a esse texto um mecanismo de segurança, e dotá-lo de um significado último”¹. Seria, portanto, “fechar a escrita”, no sentido de limitar suas interpretações. A concepção de significado do que é o texto havia se transformado. Um texto não era mais entendido como composto “de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teleológico (...), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos de cultura.”² Para explorar essa pluralidade cultural do texto, os críticos literários passam a questionar onde ela estaria de fato, que não seria no que antes era considerado sua origem, o autor, mas sim, no seu destino, o leitor. Nas palavras de Barthes:

“(...) um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar

¹ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf, p.4.

² Ibid.,p.4.

em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.”³

Assim, o leitor entra no espaço teórico do campo da literatura e da crítica e, segundo Barthes, para que isso ocorra é necessária “a morte do autor”.

“O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; ‘para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antífrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu dever, é preciso inverter seu mito: o nascimento do leitor tem que pagar-se com a morte do Autor.”⁴

É interessante notar, como explica o filósofo e crítico francês Jacques Leenhardt (1942), que esse movimento contra o estruturalismo não foi pensado pelos pensadores anti-estruturalistas do humanismo cristão ou do racionalismo tradicional, o movimento pós-estruturalista era composto em grande parte pelos próprios estruturalistas, como Barthes e Foucault, entre outros, revendo criticamente o fechamento excessivo da posição estruturalista.⁵ Como problematiza Foucault:

“O que é pois, hoje a filosofia, enquanto atividade filosófica, senão o trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo? Se ela não consiste, em lugar de legitimar o que já se sabe, em tentar saber como, e até que ponto, é possível pensar de outro jeito.”⁶

Esse posicionamento não só explica o abandono da postura inicial e seguinte oposição ao estruturalismo, como afirma a dimensão essencialmente crítica da filosofia que a distingue das disciplinas cujos saberes são elevados ao nível de ciência, na qual impera uma certa lógica positiva e objetiva da afirmação.

Para Foucault, “não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta”⁷, seria preciso localizar e analisar o espaço que esse deslocamento do sujeito revela. Identificar as “funções livres

³ Ibid., p.5.

⁴ Ibid. pp.5-6.

⁵ Para ver mais sobre - Ciclo de palestras de Jacques Leenhardt na PUC-Rio em abril de 2014 disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=0mKsjvH0y54>

⁶ Citação de Michel Foucault, transcrita da palestra de Jacques Leenhardt na PUC-Rio em abril de 2014 disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=0mKsjvH0y54>

⁷ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. Em: MOTTA, Manuel Barros (org.). Coleção Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, p.271.

que essa desapareção faz aparecer”⁸. Nesse sentido, ele cria o termo “função-autor” que seria relativo ao “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.”⁹ Para ele, seria preciso uma inversão do problema tradicional - que se ocupa do grau de interferência e influência que a liberdade do sujeito pode ter no discurso – e propõe “retirar do sujeito (ou seu substituto) do seu papel de fundamento originário, e (...) analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso”¹⁰, ou seja, analisar que funções pode ter o sujeito e a partir de que regras ele pode operar dentro de um discurso. O tema da morte do autor, para Foucault, permite sobretudo problematizar e revelar a maneira pela qual o conceito de autor funcionou no campo do saber e também como a escrita se libertou dos limites de sua interioridade a ponto de possibilitar uma transgressão constante desses limites. Segundo ele:

“(...) a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.”¹¹

Foucault identifica uma categoria de autores que denomina como “fundadores de discursividade”, termo definido em oposição à “fundação de cientificidade”. Para Foucault, a diferença está no fato de que eles produziram, além de seus respectivos livros e obras, a possibilidade de formação de outros textos a partir dos seus. Um autor de romance com seu texto - por exemplo - abre a possibilidade para reutilização de um certo modelo que contém signos, figuras relações e estruturas, permitindo a formação de outros textos que, de certa forma, derivam do seu, mas a partir de um processo de produção de semelhanças e analogias. Já os “fundadores de discursividade”, Marx ou Freud, por exemplo, “não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças.”¹²

⁸ Ibid., 271.

⁹ Ibid., 274.

¹⁰ Ibid., p.287.

¹¹ Ibid., p.268.

¹² Ibid., p.281.

“Se Cuvier é o fundador da biologia, ou Saussure o da linguística, não é porque eles foram imitados, não é porque se retomou, aqui ou ali, o conceito de organismo ou de signo, é porque Cuvier tornou possível, em uma certa medida, a teoria da evolução que estava termo a termo oposta a sua própria fixidez; e na medida em que Saussure tornou possível uma gramática gerativa que é bastante diferente de suas análises estruturais.”¹³

Sobre a oposição entre instauração de discursividade e fundação científica Foucault esclarece “que a obra desses instauradores não se situa em relação à ciência e no espaço que ela circunscreve; mas é a ciência ou a discursividade que se relaciona à sua obra como as coordenadas primeiras”.¹⁴ Nesse sentido:

“O reexame do texto de Galileu pode certamente mudar o conhecimento que temos da história da mecânica, mas jamais pode mudar a própria mecânica. Em compensação, o reexame dos textos de Freud modifica a própria psicanálise, e os de Marx, o marxismo.”¹⁵

Esse debate em torno dos conceitos de autoria e escrita é absorvido pela arquitetura através da geração de arquitetos denominada como “nova vanguarda”¹⁶ ou “vanguarda tardia” - da qual Eisenman fazia parte - na tentativa de renovar o entendimento do papel do arquiteto, da ação projetual e do discurso da arquitetura como um todo.

A “morte do autor” coloca para arquitetura o desafio de aceitar que as bases da disciplina da arquitetura, tradicionalmente fundadas na autoridade do arquiteto e no total controle do processo de projeto, tinham que ser substituídas por outra condição que incorporasse o descontrole e a não previsibilidade. Coloca também, o que pode ser considerado a substituição do “sujeito individual” por um “sujeito coletivo”, que significa não só a necessidade de transgressão do papel do arquiteto como autor de um projeto (analogamente ao autor de um texto), mas também um deslocamento do foco no objeto arquitetônico, para a cidade, espaço de conflito, cuja complexidade expande o repertório de temas com os quais a arquitetura tem que lidar.

Segundo o teórico de arquitetura norte americano Robert E. Somol, o transbordamento da dimensão crítica da filosofia para arquitetura tem como consequência “um deslocamento dos procedimentos e técnicas referentes à gênese arquitetural durante a metade do século XX, do desenho para o

¹³ Ibid., p.282.

¹⁴ Ibid., p.283.

¹⁵ Ibid., p.285.

¹⁶ Termo usado por Robert E. Somol em: SOMOL, Robert E. “Dummy Text, Or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture”.in EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999.

diagrama”¹⁷. Com a crise do paradigma moderno, há uma mudança no consenso pós Renascentista do que seria o papel do arquiteto que atinge seu auge nesse mesmo momento com a emergência de uma nova categoria de arquitetos, chamados “arquitetos-críticos”,¹⁸ que constituíam a “nova vanguarda”.¹⁹

No texto “*Dummy Text, Or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture*” que funciona como uma espécie de introdução ao livro “*Diagram Diaries*” (1999), de Eisenman, Somol faz uma análise das transformações do conceito de diagrama na disciplina da arquitetura do período entre guerras em diante e explica que, apesar do diagrama ser constitutivo da arquitetura em vários níveis e sempre ter estado presente de diferentes formas, apenas a partir dos anos 60 ele foi totalmente atualizado e se tornou uma questão central para arquitetura.²⁰

Segundo ele, a ascensão do diagrama, não por acaso, coincide com essa mudança no papel do arquiteto já que a prática da arquitetura, fortemente associada à crítica, foi consequência dos enormes desafios do pós-guerra em que a crítica em relação à dicotomia do pensamento e maneira de operar da sociedade, na arquitetura, se manifestava na oposição entre os pares físico-forma *versus* moral-palavra²¹. Segundo Somol, esse é o motivo pelo qual os arquitetos da “nova vanguarda” foram atraídos pelo diagrama, porque “diferentemente de desenho ou do texto, o diagrama parecia operar precisamente *entre* forma e palavra”²².

A partir do momento em que a realidade passa a ser entendida como constructo, a ideia de história passa a ser “associada a uma concepção teleológica que encontra no ato de projetar o seu momento prático”²³. Nesse contexto, inclusive a moral passa a ser entendida como uma espécie de projeto de ordenação da existência da humanidade²⁴ concebido por ela mesma e, portanto, questionável em face aos equívocos e horrores relacionados à guerra e ao pós-guerra.

¹⁷ SOMOL, Robert E. “Dummy Text, Or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture”.in EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.7.

¹⁸ Ibid., p.8.

¹⁹ Ibid., p.10.

²⁰ Ibid., p.8.

²¹ Ibid., p.8.

²² Ibid., p.8.

²³ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. [Tradução: Pier Luigi Cabra], p.251.

²⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. [Tradução: Pier Luigi Cabra], p.251.

No publicação intitulada “Supercrítico” (2006) – transcrita de um diálogo entre Eisenman e Koolhaas na *Architectural Association School of Architecture* - um dos principais interlocutores de Somol e também de Eisenman, o teórico de arquitetura Jeffrey Kipnis, faz uma distinção do que seria uma “prática projetiva” e uma “prática crítica”²⁵. Para ele “a primeira geração de práticas projetivas na arquitetura foi o modernismo, significando que o modernismo imaginou um futuro novo e melhor que se poderia realizar por meio da materialização de um novo mundo na arquitetura.”²⁶ Apesar da extrema importância das práticas projetivas para a arquitetura, segundo Kipnis; “elas vêm com um legado ruim, ao menos no sentido de que todas as promessas que fizeram sobre seus poderes projetivos geraram frustração e falharam em se concretizar.”²⁷ Essa necessidade de crítica, se justifica acima de tudo pela crise da projetividade que tem que lidar com a total falta de credibilidade do processo de gênese da forma, no comando arbitrário de um sujeito/autor.

Com a linguística pós-estruturalista absorvida pelo discurso da arquitetura, a forma arquitetônica, entendida como signo, passa a ter sua neutralidade questionada - já que as premissas das técnicas de projeto da tradição formalista teriam sido também construídas pela linguagem e pelas relações institucionais. Nesse esforço por revisar as técnicas de representação e desenho para alcançar uma nova linguagem pós-moderna/contemporânea, a nova vanguarda identificou no uso do diagrama o potencial de um dispositivo que seria capaz de transformar a prática projetiva associando esta a uma prática crítica. A intensão era estabelecer um posicionamento crítico e político, uma ruptura epistemológica com a tradição da arquitetura e a ideologia que ela representava.

Através do diagrama, pretendia-se superar um conceito clássico de projeto e gênese da forma arquitetônica, desfazendo oposições institucionais e discursivas, sugerindo assim uma interrupção da continuidade/repetição da tradição. Uma alternativa ao modo de repetição vigente, um novo modo de repetição como produção de diferença em detrimento da repetição como produção de semelhança e identidade. A possibilidade do diagrama como uma ferramenta mais associada ao virtual que ao real, seu caráter performativo e não intencional, mais do que representacional – numa abordagem diagramática - indicava que ele de fato se alinhava, como nenhum outro dispositivo, às

²⁵ O conceito de “prática crítica” será elaborado mais adiante.

²⁶ STEELE, Brett (org.). *Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*. [2006]. Tradução: Cristina Fino. Cosac Naify: São Paulo, 2013, p.108.

²⁷ *Ibid.*, p.108.

aspirações do momento de crise pós-guerra. E arquitetos como Peter Eisenman e Rem Koolhaas adotam o diagrama como principal ferramenta para renovar sua ação projetual.²⁸

Somol alerta que nem todo uso do diagrama tem uma abordagem diagramática, que pode ser considerada a principal característica da renovação do conceito de diagrama. A origem dessa discussão está na semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914), para quem o pensamento diagramático estaria enraizado na matemática e na ciência, uma vez que seria um processo relacionado a experimentações e hipóteses associadas na direção de uma abertura para algo novo, alguma descoberta. Um processo diagramático, segundo ele, teria como essência de sua forma de organização uma lógica sistêmica e não linear. Nas palavras de Peirce:

“Formamos na imaginação uma certa representação diagramática, isto é, icônica, um esqueleto tanto quanto possível. (...) Se for visual, será geométrico (...) ou algébrico (...). Esse diagrama, que foi construído para representar intuitivamente as mesmas relações abstratas expressas nas premissas, é então observado e uma hipótese sugere que há certa relação entre suas partes (...). Para testar isso, várias experimentações são feitas sobre o diagrama, que se modifica de várias maneiras. Esse procedimento (...) não lida com a experiência em curso, mas com a possibilidade ou não de certas coisas serem imaginadas. (...) Isto se chama raciocínio diagramático.”²⁹

Nesse sentido, o diagrama compreendido segundo princípios diagramáticos seria:

“(...) um modo de pensamento, exploratório e experimental, em que o processo de associações, aberto, tem papel fundamental. Um pensamento que ultrapassa a linearidade operativa para se organizar por relações sistêmicas.”³⁰

A semiótica de Peirce, assim como a semiótica/semiologia de Saussure, estão na base do conceito de diagrama de Eisenman, que irá explorar não apenas a concepção de diagramático em si, mas também a classificação dos signos em arquitetura, que Peirce divide em três categorias: ícones, símbolos e

²⁸ É interessante observar que apesar de partirem de certa maneira do mesmo problema (transgressão dos limites da tradição da disciplina da arquitetura clássica/humanista/funcionalista, resistência à tradição) e adotarem o diagrama como dispositivo, Eisenman e Koolhaas desenvolvem seus projetos por caminhos muito distintos. Eisenman buscando essa transgressão dos limites via autonomia e contaminação com outros campos como linguística e arte, e Koolhaas buscando essa contaminação na realidade metropolitana, na qual identifica o que denomina como “cultura da congestão”, que desdobra também em estratégia de projeto.

²⁹ PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*, [8 volumes]. Cambridge: Harvard University Press, 1978. In: LACOMBE, Octavio. “O diagrama fundamental”. São Paulo: Revista USP, 2007, p.205.

³⁰ LACOMBE, Octavio. “O diagrama fundamental”. São Paulo: Revista USP, 2007, p.205.

Disponível em

<http://www.revistas.usp.br/risco/article/viewFile/44702/48330>

índices³¹. Em suas palavras:

“O *ícone* é um signo que é uma imagem, caracteriza-se por semelhança, por imitação e independe do objeto que lhe deu origem, quer seja algo real ou inexistente.

Um *símbolo* é um signo que é a abstração de um concreto, refere-se ao objeto que denota em virtude de uma lei, e portanto é arbitrário e convencionado.

Um *índice* é um signo que é um indicador, relaciona-se com o objeto por contiguidade, por associação. Aquilo que desperta a atenção num objeto, num fato, é seu índice. Permite, por via de consequência, a contiguidade entre duas experiências ou duas porções de uma mesma experiência.”³²

Segundo Eisenman, os signos arquitetônicos se diferenciam pelo que Peirce chama de *motivação*. Para ele, diferente de como ocorre na linguagem, na arquitetura signo e significado coincidem, coisa e representação da coisa formam uma unidade o que estabelece uma *motivação* prévia:

“Arquitetura pode ser considerada um sistema motivado de signos, porque signo e significado são uma unidade, a mesma coisa. Em arquitetura, um elemento estrutural como uma coluna é tanto uma coluna real quanto o signo de uma coluna. Na linguagem, por outro lado, a palavra maçã é o signo da maçã real. Mas a maçã real também é o signo de outra coisa, como “*Big Apple*” ou o signo da tentação do Jardim do Édem. Já existe uma condição metafórica e, por isso, representacional que atinge o objeto além dele mesmo.”³³

Eisenman defende que seu uso do diagrama seria capaz de superar um conceito tradicional de projeto, no sentido de introduzir uma condição desmotivada de signo, retirando assim significado da forma e deixando a intencionalidade autoral fora do processo de concepção arquitetônica. Segundo ele:

“(…) quando o diagrama se torna um dispositivo gerativo – quando não é meramente usado para explicar a relação entre um edifício e sua interioridade – ele introduz outras questões. Sugere uma relação alternativa entre sujeito/autor e o trabalho. Essa alternativa sugere um movimento para além das composições clássicas e expressionismo pessoal na direção de um processo mais autônomo. Diagramas se tornaram um meio para descobrir algo fora dos meus próprios preconceitos autorais.”³⁴

³¹ Um bom exemplo para entender essa divisão dos signos que é fundamental para compreender o trabalho de Eisenman, é através dos diferentes tipos de signos que uma impressão digital pode incorporar. Uma impressão digital usada numa carteira de identidade, por exemplo, seria um ícone. Já a mesma impressão digital usada como imagem principal de uma campanha de alfabetização, seria um símbolo, e uma impressão digital de um ladrão deixada em um objeto seria um índice. Em: <http://semiotica-unicv.blogspot.com.br/2010/05/o-signo-de-pierce-e-as-suas-divisoes.html?m=1>

³² <http://semiotica-unicv.blogspot.com.br/2010/05/o-signo-de-pierce-e-as-suas-divisoes.html?m=1>

³³ EISENMAN, Peter. “The *Diagram and the becoming unmotivated of the sign*” In _____, P. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p. 211. (Tradução nossa)

³⁴ EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.168-169. (Tradução nossa)

Para Somol, com enorme esforço teórico e experimentações em projeto, Eisenman convoca toda uma geração a pensar e questionar não só a gênese da forma em arquitetura via diagrama, mas todos os aspectos que explicita ou implicitamente influenciam e participam desse processo.

“Não apenas a história da forma foi reescrita, mas Eisenman sujeitou o termo “forma” a revisão perpétua através de uma exaustiva sequência de operações: transformação, decomposição, enxerto, escalamento, rotação, inversão, superposição, deslocamento, dobra, etc. E esse catálogo de procedimentos se tornou pré-condição da disciplina para uma abordagem diagramática.”³⁵

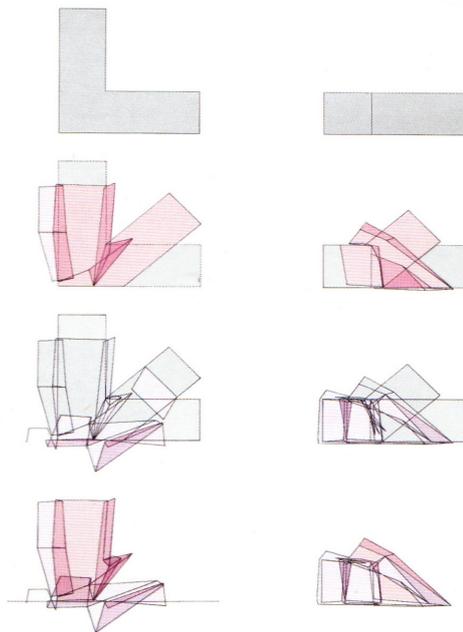


Figura 1 - Alteka Office Building. Peter Eisenman. Tokyo. (1991) Dobra e Sobreposição.

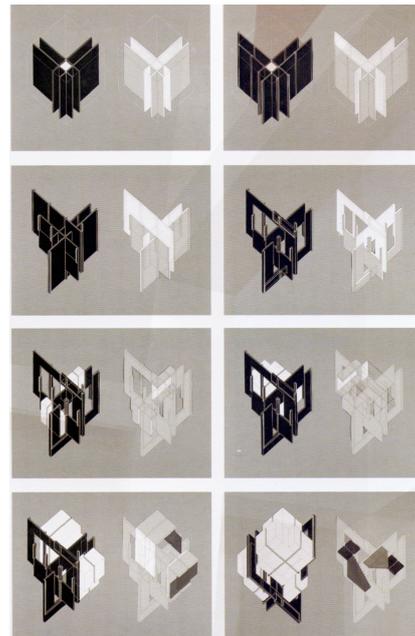


Figura 2 - Casa VI . Peter Eisenman (1972-75)

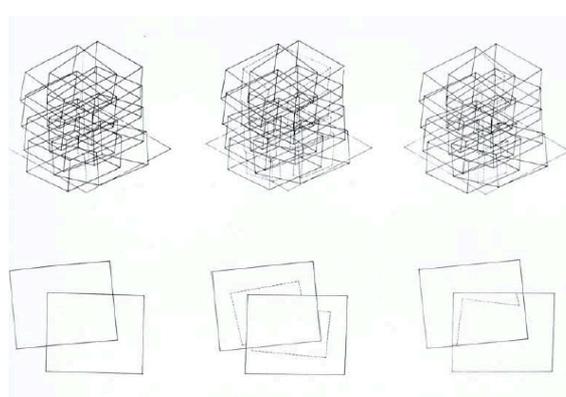


Figura 3 - Nunotani Headquarters Building. Peter Eisenman. Tokyo, (1990-93) *Blurring*. Interferência.

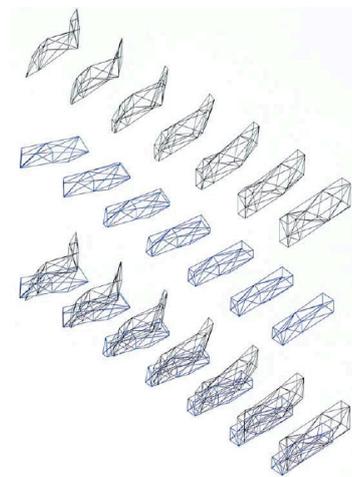


Figura 4 - Bibliotheque L'IUHEI. Peter Eisenman. Suíça. (1996-97)

³⁵ SOMOL, Robert E. “Dummy Text, Or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture”.in EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.15. (Tradução nossa)



Figura 5 - Imagem do livro *Diagram Diaries* em que são listados e classificados os projetos de Eisenman, de acordo com o caráter do projeto segundo princípios de interioridade e exterioridade e segundo as ferramentas usadas por ele, subdivididas em “formais” e “conceituais”.

Para Somol, “uma prática diagramática (...) multiplica o processo de significação (tecnológico e linguístico) na plenitude da matéria, reconhecendo signos como cúmplices na construção de máquinas sociais específicas”³⁶ para ele, o papel do arquiteto, nesse modelo da prática projetual com uma abordagem crítica, seria mais o de agenciar de forças que emergem do político, econômico e do sociocultural, não mais limitando à arquitetura ao controle da composição, resistência à gravidade, e afins. Por isso, ele destaca a importância de “evitar o confinamento da abordagem diagramática na arquitetura à expressão de supostos imperativos “bio-matemáticos”, ou a inevitabilidades econômicas, e compreender a arquitetura mais como um “campo discursivo material de plasticidade político-cultural”.³⁷ Nesse sentido, o conceito de dispositivo permite ampliar a percepção do diagrama como instrumento crítico que teria uma dimensão mais ampla; política e sociocultural. O próprio Eisenman defende o caráter político de seu projeto que, pela resistência aos padrões de utilidade e estética, segundo ele estaria resistindo também à lógica de consumo e produção dos espaços de poder a serviço do capitalismo e, por isso, seria um ato político.³⁸

A leitura que o filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) faz da concepção de dispositivo de Foucault no texto “*O que é um dispositivo?*” (2006) possibilita um aprofundamento no entendimento do conceito de diagrama como dispositivo capaz de produzir diferença e seu caráter de mediador estratégico de relações situado entre forma e palavra, visível e articulável, matéria e sentido, imagem e discurso. Numa entrevista dada em 1977, Foucault faz uma definição do termo:

“Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, marais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie - por assim dizer - de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica[...]. Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de

³⁶ Ibid., p.24.

³⁷ Ibid., p.24.

³⁸ EISENMAN, Peter. “Processes of the Interstitial: Notes on Zaera-Polo’s Idea of the Machinic” In _____, P. *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p. 71. (Tradução nossa)

estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados.”³⁹

Segundo Agamben, os dispositivos “são precisamente o que na estratégia foucaultiana toma o lugar dos universais”⁴⁰, eles são, sobretudo, a rede de relações que se estabelece entre os elementos. Ao analisar o significado da palavra dispositivo no dicionário ele encontra três significados para o termo: um jurídico, um tecnológico e um militar⁴¹ e observa que essa articulação em geral é o desdobramento de um único significado que seria a origem do termo. A partir da exploração desse significado primeiro ele encontra um caminho para sua leitura do termo dispositivo em Foucault.

A palavra dispositivo tem sua origem na palavra *oikonomia*, do grego, gestão do *oikos*, da casa, e teria sido traduzida para o latim como *dispositio* pelos padres da Igreja católica num momento em que introduziram na fé cristã “a ideia de um governo divino do mundo”⁴² configurando uma “economia da redenção e da salvação.”⁴³ Nesse sentido, os dispositivos de Foucault, assim como qualquer uso do termo dispositivo, estariam de alguma maneira relacionados a esta herança teleológica que envolve a relação entre Deus ser e práxis.⁴⁴

Agamben amplia ainda mais o entendimento do termo e propõe que um dispositivo é “qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.”⁴⁵ Assim, para ele os dispositivos não seriam apenas “as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas e etc., cuja conexão com poder é, num certo sentido, evidente, ele propõe que além disso o dispositivo incorpore também “a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os

³⁹ FOUCAULT, Michel. Dits et écrits, v. III, p. 299-300. In: AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo”. In: _____, A. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honeski. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.28.

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo”. In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honeski. Chapecó, SC: Argos, 2009, pp.33-34.

⁴¹ Ibid., p.29. a. Um sentido jurídico estrito: “o dispositivo é a parte de um juízo que contém a decisão separadamente da motivação: Isto é, a parte da sentença (ou de uma lei) que decide e dispõe. b. Um significado tecnológico: “O modo em que estão dispostas as partes de uma máquina ou de um mecanismo e, por extensão, o próprio mecanismo.”

c. Um significado militar: “O conjunto dos meios dispostos em conformidade com um plano.”

⁴² AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo”. In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honeski. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.37.

⁴³ Ibid., p.37.

⁴⁴ Ibid., p.38.

⁴⁵ Ibid., p.39.

telefones celulares – e porque não – a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos(...).”⁴⁶ Agamben segue ampliando a noção de dispositivo e propõe uma divisão de tudo que existe em duas categorias: os vivos (as substâncias) e os dispositivos (relativos à subjetividade). E explica que entre os dois estariam os sujeitos que seriam o “que resulta da relação”.⁴⁷ Segundo ele, atualmente sujeito e substância frequentemente parecem ocupar um mesmo lugar nos processos de subjetivação, como por exemplo um usuário de telefone ou uma pessoa navegando na internet. Para ele, com o desenvolvimento do capitalismo e das novas tecnologias, o crescimento ilimitado dos dispositivos resulta na proliferação dos processos de subjetivação, “as sociedades contemporâneas se apresentam (...) como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real.”⁴⁸ Assim, os dispositivos, cada vez mais, intermediariam praticamente toda a relação do ser vivo, separando este não apenas de si mesmo mas também de seu ambiente. Para Agamben, seria preciso “libertar o que foi capturado e separado por meios de dispositivos e restituí-los de um uso comum”⁴⁹. Para tal, ele sugere a estratégia da profanação, que seria o contrário da sacralização.⁵⁰ E propõe a profanação como uma espécie de “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido.”⁵¹ Ele explica:

“(...) numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento.”⁵²

A potência do dispositivo analisada numa dimensão política faz dele uma espécie de “máquina que produz subjetivações”⁵³ e, portanto, seria uma espécie de instrumento político, instrumento governamental para facilitar uma certa sujeição geral da sociedade à dominação. Para Agamben:

“O problema da profanação dos dispositivos - isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses - é, por isso, tanto mais urgente. Ele não se deixará colocar corretamente se aqueles que dele se encarregam não

⁴⁶ Ibid., pp.40-41.

⁴⁷ Ibid., p.41.

⁴⁸ Ibid., p.48.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p.44. “Segundo o direito romano, sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam de algum modo aos deuses. (...) profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens.”

⁵¹ Ibid., p.45.

⁵² Ibid., p.46.

⁵³ Ibid., p.46.

estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar a luz aquele ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política.”⁵⁴

A dimensão política do conceito de dispositivo, teorizada por Agamben, e a proposta da profanação como saída para imprimir resistência ao processo descrito por ele, permite uma aproximação não só ao conceito de diagrama mas ao projeto crítico de Eisenman para a arquitetura de uma forma geral, que encontra no diagrama a chave para viabilizar as operações projetuais correspondentes. Isso porque o caráter de resistência da pesquisa de Eisenman pode ser considerado a essência de seu trabalho que tem na ideia de criticalidade a partir da autonomia crítica, sua origem. Analogamente, portanto, pode-se interpretar que Eisenman usa o diagrama como um contra-dispositivo confiando na sua capacidade de contribuir para a dessacralização do discurso e atividade projetual da arquitetura.

No texto “*Autonomy and will to the critical*” (2000), Eisenman aborda a questão da crescente preocupação com a crítica no debate arquitetônico. Segundo ele, o termo crítica é, em geral, usado pela sociedade ocidental segundo a concepção de Immanuel Kant que, resumidamente, seria a possibilidade do conhecimento dentro do conhecimento. Uma vez que a natureza da possibilidade em si reside numa faculdade de juízo sobre qualquer discurso existente que poderia modificar a condição dominante de espaço/tempo em qualquer discurso e em qualquer momento da história, a crítica tem sido tida como: o original e o novo. Segundo Eisenman:

“Hoje a crítica pós estruturalista à historia tanto como progressista - isto é, como agente que historiciza o tempo na forma de Zeitgeist – e simultaneamente, como constructo que depende de um valor de origem tem problematizado a ideia do novo e do original.”⁵⁵

Na arquitetura, essa crítica interna dos valores de origem se desdobrou em novas ideias sobre uma autonomia da disciplina, entendida como um processo dinâmico da diferença e não como universais e permanências categorizadas.⁵⁶ Segundo ele, a “criticalidade pode ser entendida como uma busca por realizar essa diferença na autonomia da arquitetura.”⁵⁷ Eisenman entende a autonomia crítica como uma possibilidade de sobrevivência da disciplina da arquitetura, uma forma de resistência ao status quo, fora da lógica da repetição dos valores

⁵⁴ Ibid., p.46.

⁵⁵ EISENMAN, Peter. “Autonomy and the will to the critical”. In: _____ *Written into the void. – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.96.

⁵⁶ Ibid., p.98.

⁵⁷ Ibid., p.98.

originais. Para ele, seria preciso anular as formas de legitimação tradicionais do objeto arquitetônico para permitir a manifestação do que chama de “signo desmotivado porvir” [*becoming unmotivated sign*] e, para tal, seria preciso imobilizar o sujeito/autor no sentido de uma condição desmotivada, através do diagrama como dispositivo de projeto.

Para chegar a seu conceito próprio de diagrama, ele faz uma análise da evolução do diagrama como um dispositivo de abstração geométrica desde a década de 1940. O diagrama, genericamente, seria uma “abreviação gráfica e, apesar de ser um ideograma, não é necessariamente uma abstração. É a representação de algo que não é a coisa em si.”⁵⁸ Ele localiza a origem da ideia de diagrama a partir do *nine-square-grid* de Rudolf Wittkower, que teria sido uma contraposição ao conceito acadêmico clássico de “partido” francês, e ao posterior *bubble diagram* funcionalista bauhausiano que, ao tentar apagar os vestígios de academicismo da *grid* dos nove quadrados [*nine-square-grid*], apagou também sua essencial abstração geométrica.

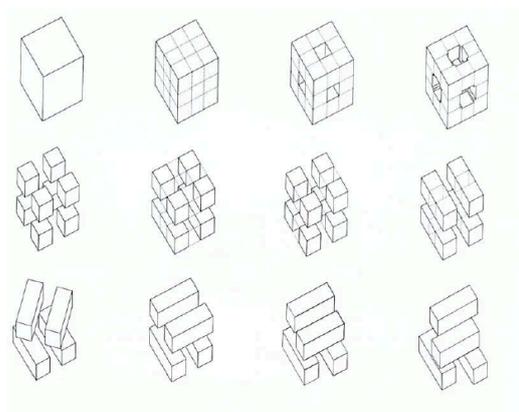


Figura 6 - Diagramas Casa IV. Peter Eisenman. 1975.

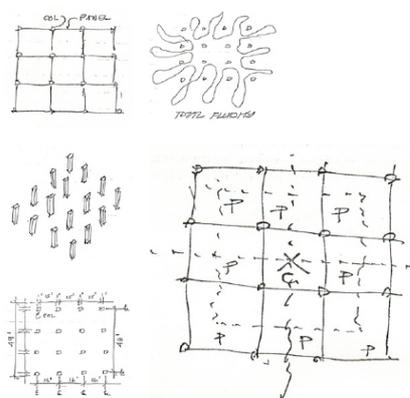


Figura 7 - Desenho John Hejduk. Instruções para *nine square diagram*.

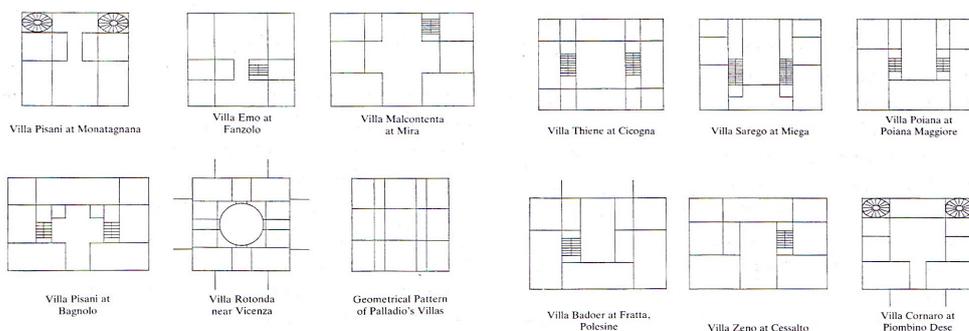


Figura 8 - Diagramas das Vilas Palladianas. Rudolf Wittkower (1949)

⁵⁸ MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. Cosac Naify, São Paulo, 2008. (Tradução: Flávio Coddou). p.179.

Entendido historicamente como um dispositivo analítico e como um dispositivo gerativo, o diagrama arquitetônico, no que diz respeito à função gerativa se distingue de um desenho convencional de processo de projeto por representar de outro modo a maneira como se dá a forma no projeto de arquitetura. O diagrama, nesse caso, atua como um intermediário entre um objeto concreto (uma construção real) e o que é conhecido como interioridade da arquitetura.⁵⁹

Em sua primeira fase, a busca por uma arquitetura conceitual, como visto, o leva a se aproximar-se das ideias, sobretudo, de Sol LeWitt. A semelhança, inclusive formal, fica clara em seus primeiros trabalhos das Casas.

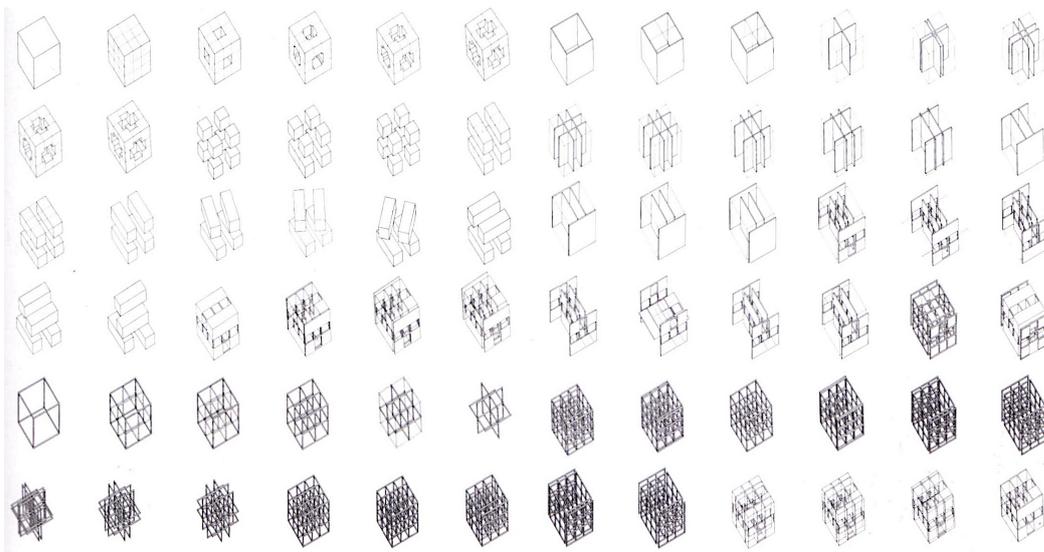


Figura 9 - Diagramas axonométricos de volumes e planos Casa IV. Peter Eisenman. (1975)

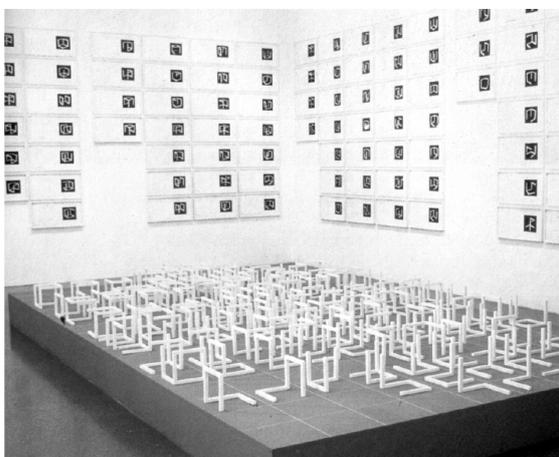


Figura 10 - Variations with cube. Sol LeWitt (1974)

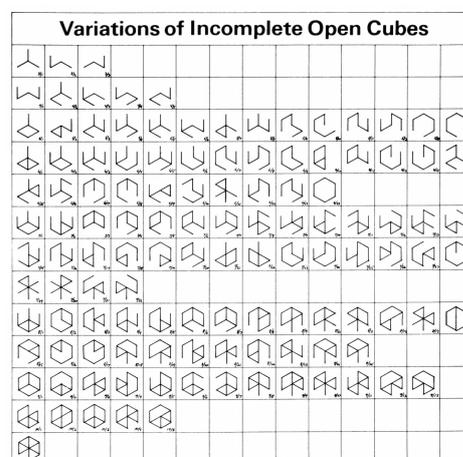


Figura 11 - Announcements. John Weber Gallery. Sol LeWitt. New York. (1974)

⁵⁹ EISENMAN, Peter. "Diagram Series: an original scene of writing". In: _____. *Written into the void. – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.88.



Figura 12 - *Incomplete Open Cube*. Sol LeWitt (1974)



Figure 13 - *Incomplete Open Cubes* 8/22, 10/1, 8/19, 6/1, 9/4, 8/10. Sol LeWitt. (1974)

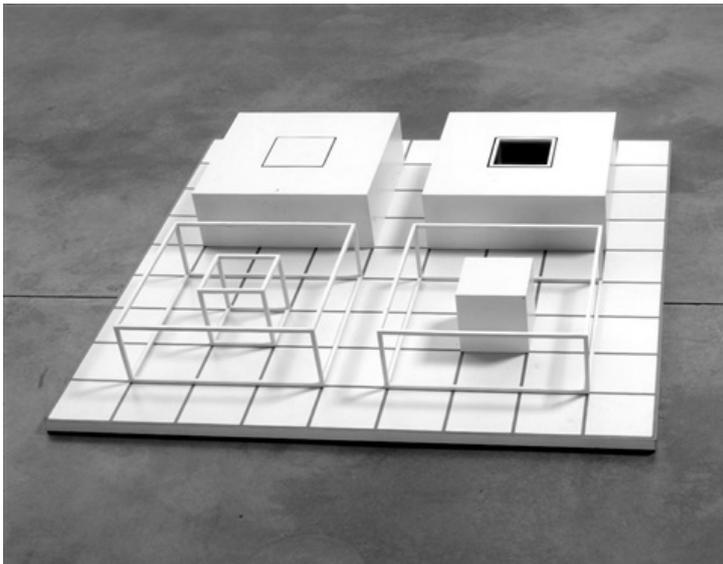


Figura 14 - *Serial Project ABCD 5*. Sol Lewitt. (1968)

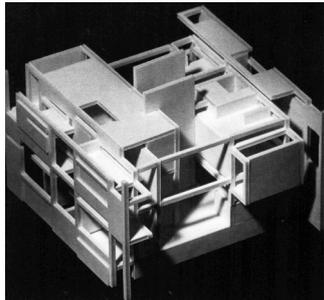


Figura 15 - Modelo de Perspectiva axonométrica para Casa IV, Connecticut. Peter Eisenman. (1972-76)

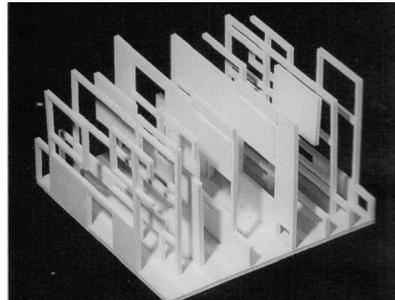


Figura 16 - Modelo de Perspectiva para Casa IV, Connecticut. Peter Eisenman. (1972-76)

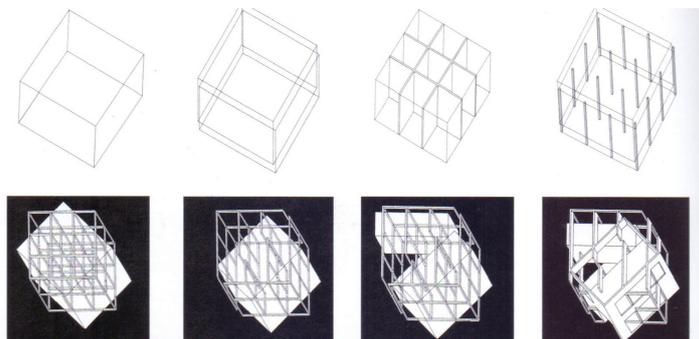


Figura 17 - Diagramas Casa II (1969-70) e Casa III. Peter Eisenman. (1969-71) *Doubling* e Rotação.

Em função do grande interesse em embasar suas ideias no pensamento pós-estruturalista, Eisenman busca se aprofundar no conceito de diagrama como uma “série de forças maquinicas”, desenvolvido por Deleuze, com base na interpretação da definição do diagrama em Foucault.

No texto “*Processes of the interstitial: Notes on Zaera-Polo’s Idea of the Machinic*”, Eisenman faz uma crítica ao ensaio do arquiteto espanhol Alejandro Zaera-Polo (1963) “*The Making of the Machine: Powerless Control as a Critical Strategy*”. Neste ensaio, ele sugere que a estratégia de resistência de Eisenman ao que ele chama de “espaços de poder” é produzida pela substituição do sujeito por um processo instrumental, que seria o processo maquinico. Segundo Zaera-Polo, a maior descoberta de Eisenman seria ter localizado o espaço da performance maquinica.⁶⁰ Eisenman concorda com ele em relação à definição de seu processo como uma tentativa de “resistir aos termos tradicionais de desenho que seriam vistos como obedientes aos espaços de poder”⁶¹, mas critica seu entendimento da ideia de maquinico como algo associado ao operacional e ao mecânico.

Eisenman explica que, segundo Guattari, em seu artigo “*On Machines*”, a ideia da máquina no maquinico “é conectada aos produtores que desterritorializam esses elementos, funções e relações de alteridade [*otherness*]. Desterritorializar nesse contexto seria equivalente a deslegitimar.”⁶² Segundo Deleuze, o diagrama não é mais um “arquivo visual” e sim “uma máquina abstrata” que funciona através de uma série de processos nem mecânicos nem orgânicos, mas sim uma espécie de mapa, cartografia, um arranjo flexível de relações entre forças, que formaria sistemas físicos, instáveis e em desequilíbrio.”⁶³ É da ordem do simultâneo, é ao mesmo tempo “forma e matéria, o visível e o enunciável”, ele não se propõe a “preencher a lacuna entre esses pares, mas sim a tentar ampliá-la, para criar oportunidade para outras matérias imaturas e funções em formação”, em devir.⁶⁴

Segundo Somol, responsável pela tradução do conceito de diagrama de Deleuze para o campo da arquitetura, ele não funciona para arquitetura porque é indiferente a três condições únicas e indispensáveis da arquitetura: (1) a

⁶⁰ EISENMAN, Peter. “Processes of the Interstitial: Notes on Zaera-Polo’s Idea of the Machinic” In: _____. *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p. 51. (Tradução nossa)

⁶¹ *Ibid.*, p.51. (Tradução nossa)

⁶² *Ibid.*, p.57. (Tradução nossa)

⁶³ EISENMAN, Peter. “Diagram Series: an original scene of writing”. In: _____. *Written into the void. – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.90.

⁶⁴ *Ibid.* p.90

aceitação da metafísica da presença, (2) a condição já motivada do signo e (3) a necessária relação da arquitetura a um sujeito que deseja.⁶⁵ Para Somol, o diagrama é uma espécie de “abstração explanatória” e seria um caminho para lidar com a inevitável história da arquitetura, um caminho alternativo, porém “que não seja baseado em semelhança e volta às origens, mas em modos de se tornar uma *emergência da diferença*.”⁶⁶

O processo de gênese da forma arquitetônica, segundo Eisenman, está tradicionalmente baseado no processo que ele denomina como *forming*, que teria o foco na forma do objeto e, mais amplamente, nas questões estético-formais baseadas em repetição de semelhança. Ele propõe uma virada para o que denomina como *spacing* que seria a gênese da forma com foco no espaço. Segundo ele, enquanto a maioria das estratégias de resistência atacam apenas a forma do objeto, seu trabalho pretende desafiar não só o objeto, mas também o processo, por isso seria preciso subverter a base do processo de *forming*.

“Arquitetura (...) sempre foi subordinada e legitimada pelas leis de semelhança e utilidade como na máxima a “forma segue a função”. Se a forma segue a função, então a forma já tem um significado, e quando a forma segue a função, ela já está subordinada as leis de semelhança e utilidade. Enquanto a forma é subordinada em ambos os contextos, ela sempre teve prioridade em relação ao espaço.”⁶⁷

A possibilidade de um processo maquínico para a arquitetura seria a possibilidade de produzir um objeto arquitetônico não subordinado aos termos tradicionais de materialização e gênese da forma. Essa transição do processo de gênese da forma, de *forming* [modelagem] para *spacing* [espaçamento], segundo ele, seria possível via diagrama como dispositivo. Eisenman explica que seu uso do termo *spacing* é diferente do *espacement* de Derrida:

“*Spacing* é um termo, primeiramente sugerido por Jacques Derrida, que se refere à escrita. Ele tenta diferenciar a noção de “*écriture*”, que é a escrita em si, e a escrita arquitetural. Derrida diz que, para ele, a escrita arquitetural implica em uma condição de leitura inventiva, ou seja, a possibilidade de uma leitura que não existia anteriormente.

Uma leitura feita por um sujeito que não se contenta em simplesmente passear pela arquitetura e adentrá-la, mas que transforma essas emoções elementares em uma condição do que Derrida nomeia *spacing*. Dessa condição de *spacing* derivaria a possibilidade da invenção de um sistema de escrita, a partir de gestos do corpo, ou do que Derrida chama “o *spacing* de outro tipo de escrita”. O termo *espacement*, para Derrida, é usado de maneira distinta do sentido de um encontro,

⁶⁵ EISENMAN, Peter. “Diagram Series: an original scene of writing”. In: _____. *Written into the void. – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, pp.90-91.

⁶⁶ Ibid., p.90.

⁶⁷ EISENMAN, Peter. “Processes of the Interstitial: Notes on Zaera-Polo’s Idea of the Machinic” In: _____. *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p. 57. (Tradução nossa)

que é usado por Martin Heidegger. A ideia de Derrida é mais um Aqui distanciado, *spacing* será usado de forma inteiramente diferente. No contexto da arquitetura, *spacing*, em oposição à *forming*, começa a sugerir a possibilidade de uma relação figura/figura que, por sua vez, sugere uma nova possibilidade para o intersticial. *Spacing* produz outra condição do intersticial. O intersticial propõe um espaço de significação dissonante. Onde figura e fundo foi uma abstração, figura/figura é uma condição figurativa que não é mais, necessariamente, abstrata. É o espaço como uma matriz de forças e sentido. É afetivo já que requer o corpo, assim como a mente e o olho para seu entendimento.”⁶⁸

Ele explica que esse *outro* processo que difere dos métodos tradicionais de desenho tem três preocupações e métodos:

“(1) Negar os modos tradicionais de legitimação da arquitetura através da função e do significado sem necessariamente negar a presença no objeto. (2) Sugerir um processo que, enquanto sobrepõe [*undercuts*] a legitimação desses modos de funcionamento, pode também extrair uma *outra* condição do objeto que ainda contém função, significado e estética. Não é meramente a ideia de extração que é crítica desse processo, mas o reconhecimento de que arquitetura é diferente de outras disciplinas, já que cortar da arquitetura seus modos tradicionais de legitimação pela função, significado e estética, não significa que arquitetura não terá essas funções. (3) Definir, nesse novo contexto do objeto, as diferenças que tal processo necessariamente produz no que chamaremos aqui de condições alegóricas⁶⁹ do espaço arquitetônico [*tropic conditions of architectural space*]. Assim como não há literatura sem suas alegorias literárias [*literary tropes*], como metáfora e metonímia e não há pintura sem alegorias pictóricas [*pictorial tropes*], como “*shear*” e compressão. No entanto, a mudança de *forming* para *spacing* terá importantes consequências para a figuração de alegorias arquitetônicas [*architectural tropes*] e em particular com sua base tradicional nas relações formais de figura e fundo.”⁷⁰

Eisenman descreve o processo de projeto para explicar sua estratégia de produção de diversos diagramas sucessivos a serem sobrepostos. A primeira etapa de um projeto, após a especificação do programa, segundo ele, seria a produção de um diagrama ou partido arquitetônico tradicional. Esse diagrama conteria três fatores: “(1) uma organização de funções, (2) uma organização das funções por tipo; (3) uma organização das duas primeiras considerações.”⁷¹ Um outro diagrama relativo ao sítio seria produzido a partir não apenas de suas condições físicas, mas também de questões relativas ao tempo e à memória, suas histórias passadas e presentes, gerando um diagrama do sítio que,

⁶⁸ Ibid.,

⁶⁹ Alegoria é uma figura de linguagem que segundo Eisenman, na arquitetura, seria “qualquer mecanismo de significado formal ou figurativo”. “Qualquer sistema de representação é uma produção imagem, ícones cuja unidade elementar são signos, imagens restritas, como efeitos de significados, apreendidos como todos compostos de partes entre, em que relações analógicas são estabelecidas por uma transferência retórica. Isso é tido como alegoria. Transferência retórica e relações analógicas são basicamente as alegorias da literatura. Qualquer mecanismo de significado formal ou figurativo seria o que é considerado alegoria em arquitetura.” Ibid., p.67. (Tradução nossa)

⁷⁰ Ibid., p. 53. (Tradução nossa / livre)

⁷¹ Ibid., p.57.

associado aos diagramas de função e tipo, produziria um outro diagrama que seria a fusão dos três.

A partir desse processo seria gerada a forma de um plano/planta “contêiner” bidimensional. Posteriormente, esse contêiner seria “extrudado” num volume tridimensional com caráter estético e material. Essa forma do contêiner seria, segundo ele, claramente predeterminada por sua função como abrigo e recinto fechado e, em função disso, já conteria seu significado, independente da intencionalidade.⁷² A fase maquínica seria uma segunda fase que começaria após a produção desse contêiner, através de sobreposições de diagramas externos com o objetivo de embaçar o diagrama primeiro.

“A segunda fase é provavelmente a mais difícil e talvez a mais próxima do processo maquínico. Ela requer a escolha de um agente externo, um outro diagrama (...) que contenha processos que, quando superpostos ao primeiro diagrama, produzirão um embaçamento das relações de forma/função e significado/estética que foram produzidas pelo primeiro diagrama. Este segundo diagrama (...) tem que conter a capacidade de modificar o primeiro diagrama.”⁷³

Os diagramas utilizados nessa fase seriam desde estruturas de DNA e funcionamento neuronal até processos geométricos como ondas senoidais e fractais, ou figuras matemáticas como a fita de Móbius (ou *Moebius*), que desafia as relações hierárquicas e binárias entre interior e exterior, entre outras, como explica Eisenman:

“A fita de Móbius é uma superfície topológica que quando rotacionada em seu próprio eixo é ao mesmo tempo contínua e nega a notação dentro e fora; cada lado é alternadamente dentro e fora. Diagramaticamente, a Casa X1a foi conceitualizada como uma fita de Móbius, que seria disposta metade subterrânea, metade sobre o terreno. A metade subterrânea se tornou os “*lining quarters*”, e a metade acima do terreno, continha um vazio inacessível. Nesse contexto “debaixo” e “acima” do terreno se tornou equivalente à “dentro” e “fora” do terreno.”⁷⁴

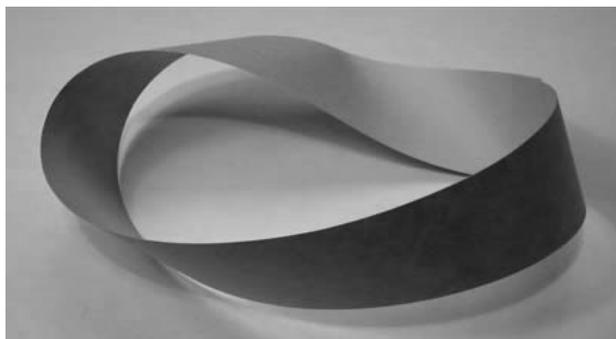


Figura 18 - Imagem da Fita de Móbius.

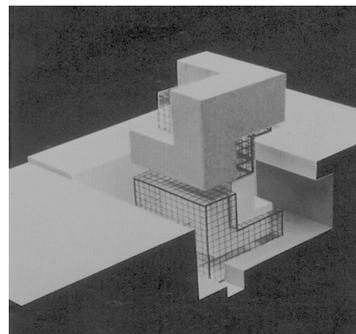


Figura 19 - Maquete Casa X1a. Peter Eisenman.

⁷² Ibid., p.59.

⁷³ Ibid., p.59.

⁷⁴ EISENMAN, Peter. “Diagram Series: an original scene of writing”. In: _____. *Written into the void. – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 174-175

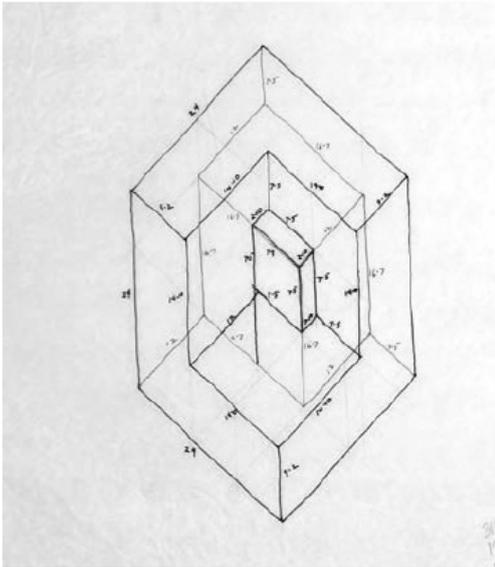


Figura 20 - Casa Xia. Transformação do cubo baseada na seção áurea. Peter Eisenman. Copy right Canadian Center for architecture

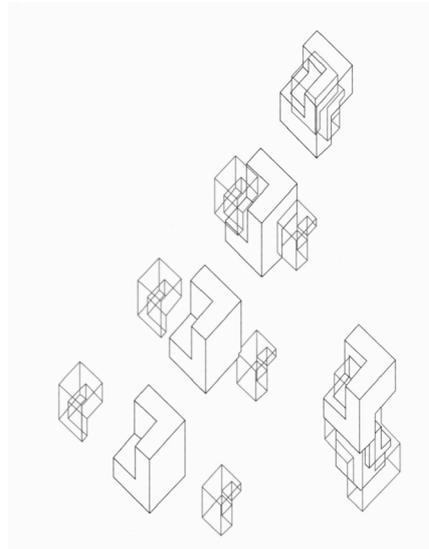


Figura 21 - Diagramas Casa Xia. Peter Eisenman. (1978-79)

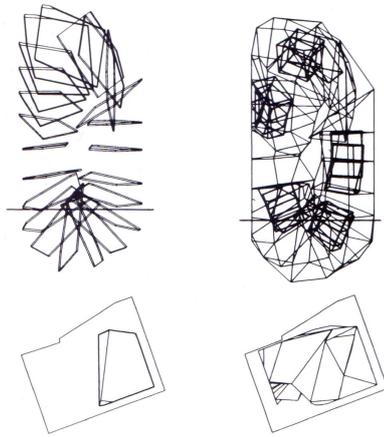


Figura 22 - Diagramas do projeto Max Reinhardt, Berlim. Peter Eisenman. (1992)



Figura 23 - Maquete projeto Max Reinhardt, Berlim (1992)

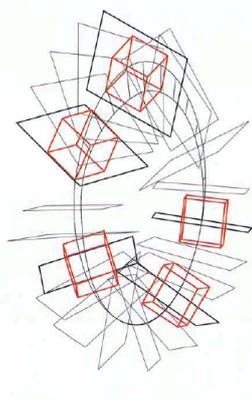


Figura 24 (esq.) - Diagrama do projeto Max Reinhardt Haus Berlim (1992) | Figura 25 (centro) - Maquete do projeto Max Reinhardt Haus. Figura 26 (dir.) - Edifício da CCTV de Rem Koolhaas. (Pequim, China, 2008) No projeto de Eisenman é aplicado o conceito da fita de Möbius que se popularizou no meio arquitetônico pós-modernista.

Para Eisenman, é “precisamente a natureza arbitrária do segundo diagrama que ajudaria a abrir e revelar as novas possibilidades previamente obscurecidas pelos modos tradicionais de legitimação.”⁷⁵ Ele se apropria de outra ideia de Deleuze que seria sua ideia de extrair o figural do figurativo na pintura, através do conceito de *blurring*. Deleuze diz que o figurativo é associado ao ilustrativo e ao caráter narrativo das coisas, seria então representacional e, logo, personificado. Para Deleuze, “o figurativo não é uma condição universal, mas uma convenção que derivou do sistema renascentista da perspectiva e foi tomado como relação natural entre sujeito e objeto.”⁷⁶ Segundo ele, a tentativa modernista de escapar desse sistema através do “cubismo, de Stijl e construtivismo, era apenas um sintoma do problema. Outra maneira de superar essa memória do figurativo seria através do puro figural.”⁷⁷ Deleuze sugere que isso poderia ser possível através de um processo de *blurring*. Eisenman ressalta a importância de distinguir o *blurring* literal do conceitual. O primeiro ocorreria em duas dimensões e o segundo em três, o que, segundo ele, seria uma diferença determinante entre arquitetura e pintura.⁷⁸

O *blurring* é um conceito importante para o diagrama em Eisenman que pode ser entendido como o “entre” e como o “intersticial”. As duas primeiras fases de projeto seriam relativas, respectivamente, ao programa, à função, ao sítio, à interioridade (o discurso interno da arquitetura) e à anterioridade (conhecimento acumulado das arquiteturas anteriores). As duas fases juntas seriam a definição de uma prática tradicional de projeto de arquitetura. Segundo ele, o processo de *blurring* introduz uma terceira fase no processo de projeto, que acontece na sobreposição dos diagramas, dissolvendo e turvando “a relação entre o sujeito que deseja – o projetista, o usuário – e o objeto desejado. Porque sujeito e objeto movem-se em direção a uma condição desmotivada.”⁷⁹ O que

⁷⁵ EISENMAN, Peter. “Processes of the Interstitial: Notes on Zaera-Polo’s Idea of the Machinic” In: _____ . *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, pp.60-61. (Tradução nossa)

⁷⁶ *Ibid.*, p.61.

⁷⁷ *Ibid.*, p.61.

⁷⁸ “(...) enquanto diferentes condições de *blurring* do contorno, como espaço profundo, espaço raso, espaço ilusionista, (...) são possíveis em pintura, em arquitetura em que há um abrigo literal, não há tal possibilidade. O que é possível é um *blurring* do diagrama, onde não apenas o perfil, mas a organização como um todo é conceitualmente embaçada de tal maneira a não mais ser vista meramente preenchendo a função de incorporar sua forma interior. Em vez disso o *blurring* dos dois diagramas produz uma extração de suas funções prévias. Isso traz o processo para uma condição da forma que em muitos sentidos se aproxima da ideia de figural de Deleuze.” *Ibid.*, pp.61-63.

⁷⁹ MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*, Cosac Naify, São Paulo, 2008. p.182 (Tradução: Flávio Coddou)

possibilita “separar a forma da função, a forma do significado, e o arquiteto do processo de projeto.”⁸⁰

Eisenman reconhece que arquitetura não pode nunca ser um sistema totalmente *desmotivado*, isto é, sem *significado*. Signos como solo, fechamentos, fachada, que dominaram o discurso da arquitetura desde o século XVI são o que ele considera essa condição motivada. Para ele, esses signos não podem ser desconsiderados, mas explica que:

“(...) *blurring* em arquitetura não significa sua negação, mas um meio para viabilizar uma outra condição para arquitetura em que ela não seja “dependente das primeiras narrativas nem desprovida de significado, mas que possa residir entre essas duas condições em que outras formas de significado e situações podem ocorrer.”⁸¹

Uma função essencial do diagrama como um dispositivo de projeto, portanto, é se interpor entre projeto e arquiteto de forma a imobilizar o sujeito/autor e os valores (inevitavelmente) absorvidos por ele, suprimindo controle e intensão autoral, assumindo a imprevisibilidade do processo.

O conceito de escrita de Derrida como abertura de presença está na base dos processos dos diagramas de exterioridade. Para Eisenman, entender o diagrama metaforicamente como escrita é a operação através da qual ele conseguiria manter um grau de abstração inerente ao conceito de diagrama, mas que permitiria a relação com a anterioridade e interioridade do discurso arquitetônico e suas especificidades, condição fundamental para operar dentro da arquitetura. Para Derrida, a escrita é, a princípio, a condição da memória reprimida e a repressão da escrita é, também, a repressão daquilo que ameaça a presença.⁸² Derrida coloca que pelo fato da metafísica da presença ser uma condição *sine qua non* na arquitetura, tudo que ameaça a presença estaria, presumidamente, reprimido na interioridade da arquitetura. Nesse sentido, a anterioridade e a interioridade podem ser consideradas como uma soma de repressões. Se todo discurso contém repressões que contêm representações alternativas, como afirma Derrida, então já há, na interioridade da arquitetura, uma forma de representação, como um signo desmotivado “porvir” que está reprimida.

Segundo Derrida o diagrama em arquitetura seria um “sistema duplo, pois opera tanto a partir da interioridade e anterioridade da arquitetura, quanto a partir

⁸⁰ Ibid., p.182

⁸¹ EISENMAN, Peter. “*Blurred Zones*” In: _____. *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.110. (Tradução nossa)

⁸² EISENMAN, Peter. “Diagram Series: an original scene of writing”. In: _____. *Written into the void. – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.91. (Trad. nossa)

de requisitos específicos de uma projeto.”⁸³ O diagrama agiria como uma espécie de superfície apta a receber inscrições da memória de um objeto arquitetônico em potencial, porvir, ainda inexistente. Essas inscrições poderiam configurar diversas camadas superpostas e com possibilidade de ser constantemente regeneradas. Dessa ideia surge a analogia com o “bloco mágico de anotações” freudiano.⁸⁴

“O diagrama arquitetônico, como o “bloco mágico de anotações”, pode ser concebido como uma série de superfícies ou camadas que são recuperadas constantemente e, ao mesmo tempo, capazes de reter várias séries de “traços”. Assim, o que seria visto em um objeto arquitetônico é tanto o primeiro estímulo perceptivo, o próprio objeto, com suas qualidades estéticas e icônicas, quanto outra camada, o traço, um índice escrito que complementaria essa percepção. A existência desse “traço” seria entendida como anterior à sua percepção, ou seja, antes que a percepção esteja consciente de si mesma.”⁸⁵

O diagrama como extrato de camadas da ordem do indiciário, abre possibilidades para que a arquitetura seja mais do que apenas o que é visível, mais do que apenas presença e, já que nunca é pura presença, deixa de ser apenas representação da presença. Segundo Derrida, “Memória ou escrita é a abertura do processo de aparência em si. O “percebido” só pode ser lido no passado, sob a percepção e depois dela.” O diagrama, percebido com o extrato de traços sobrepostos oferece a possibilidade de abertura do visível para o enunciável, para o que está no cerne do visível. Nesse contexto, a arquitetura se torna mais do que é visível ou o que é presente; deixa de ser completamente uma representação ou uma ilustração da presença.”⁸⁶ Assim como no bloco mágico, a ideia de diagrama envolve temporalidade, que se manifesta no processo de sobreposição, apagamento e emergência de novas camadas e possibilidades. Essa temporalidade é estruturada, segundo Derrida, a partir do que Kant descreveu como três tipos de tempo: “permanência, sucessão e simultaneidade”⁸⁷. Nesse sentido, o diagrama apresenta uma concepção descontínua do tempo, assim como o ritmo e o espaçamento da escrita. Essas três condições do tempo não são lineares e, tampouco, conectadas de forma narrativa. Assim, o diagrama tem uma condição intermediária ou *intersticial* que o se situa entre espaço e tempo - entre o objeto arquitetônico e a interioridade.⁸⁸

⁸³ Ibid. p.92

⁸⁴ Há uma outra analogia importante para o conceito de diagrama de Eisenman que é relativa ao conceito de Khôra, introduzido por Derrida no projeto Choral Works, a ser abordado no capítulo 4.

⁸⁵ Ibid. p.93

⁸⁶ Ibid. p.93

⁸⁷ Ibid. p.93

⁸⁸ Ibid. p.93

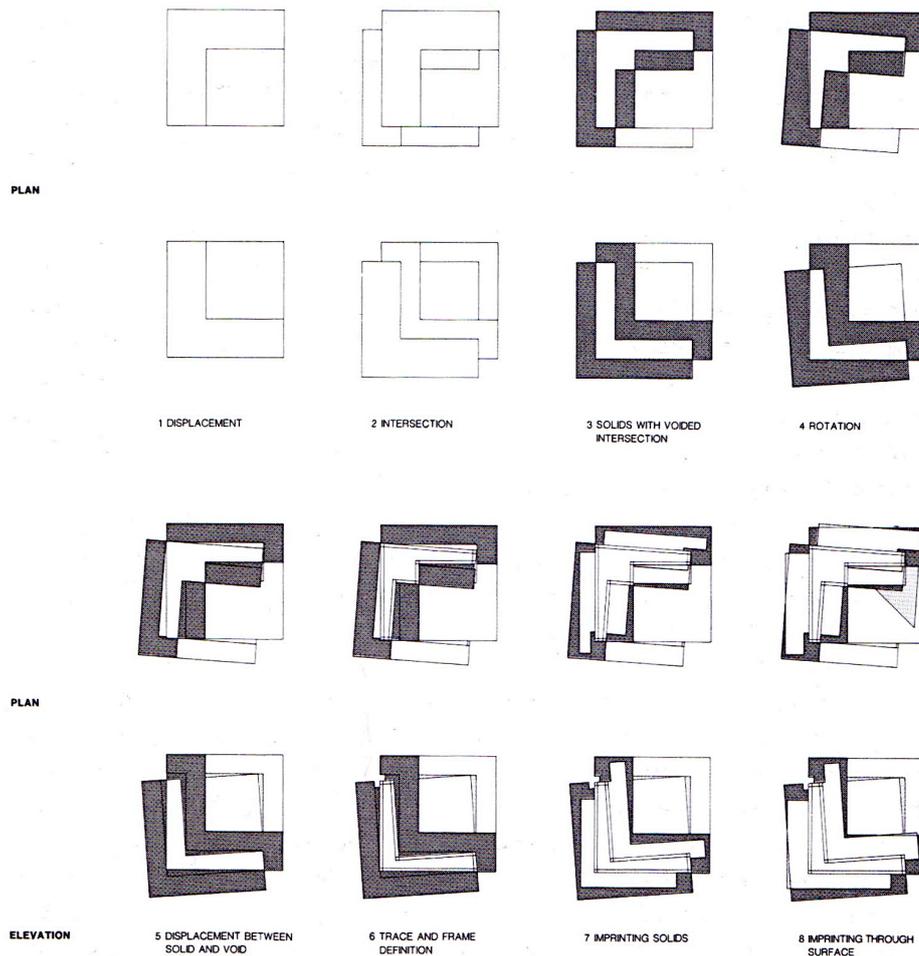


Figura 27 - Diagramas de Traço. Casa Guardiola. Peter Eisenman (1988)

O conceito de “traço” é um conceito fundamental para entender a ideia de diagrama como escrita. Ele é o principal indicativo da condição intermediária e invisível do diagrama. Eisenman contrapõe o “traço” aos dispositivos mnemônicos tradicionais, gráficos e literais, como uma lista escrita, por exemplo, usados como recurso da memória para superar o esquecimento. Para falar disso dentro da arquitetura ele usa o exemplo do plano como um dispositivo mnemônico tradicional finito, em oposição ao “traço”:

“Um plano é uma condição finita de escrita, mas os traços da escrita sugerem muitos projetos diferentes. É a ideia de traço que é importante para qualquer conceito de diagrama porque, diferente do projeto, traços não são nem presenças estruturais completas nem signos motivados. Em vez disso, os traços sugerem relações potenciais, que podem duplamente gerar e emergir de figuras desarticuladas ou reprimidas previamente. Mas os traços em si não são geradores, transformadores e nem mesmo críticos. Um mecanismo diagramático é necessário para permitir tanto a preservação quanto o apagamento e que possa simultaneamente liberar para a possibilidade de gerar figuras arquitetônicas alternativas, que contenham esses traços.”⁸⁹

⁸⁹ Ibid. p.92

Segundo Eisenman, “o diagrama é uma escrita que age como um campo de possibilidades, uma tessitura de traços, (...) não é uma manifestação de forma, função ou mesmo presença, ao contrário, é a possibilidade de cada um deles”.⁹⁰

O traço é um tipo de presença diferente da tradicional na arquitetura. Tradicionalmente, presença em arquitetura é fundada em uma função estética ou simbólica, enquanto o traço é a marca de uma presença num sentido diferente ao da composição clássica. Não é uma forma, corresponde a uma condição indiciária, que é oposta à condição icônica tradicional da arquitetura.⁹¹ Essa condição do traço como presença indiciária, presença de uma ausência e, portanto, imaterial, será desdobrada no conceito de *presentness*, que Eisenman desenvolve, a partir das questões que emergem do contato direto com Derrida, em *Choral Works*, a ser analisado no capítulo seguinte.

Na arquitetura que Eisenman está tentando formular, as relações não se dão pela visualidade, pela contemplação do objeto e não se esgotam pela percepção e pela imagem que fazem parte da dimensão icônica. Ele não exclui totalmente essa dimensão, mas incorpora outra, que pressupõe conceitos como índice, rastro, traço, memória, sitio, não-sitio, ficção, com a pretensão de que estes conceitos façam parte dessa outra “dimensão” imaterial da arquitetura, a ser revelada através do diagrama como dispositivo.

A materialidade da arquitetura *versus* o caráter abstrato dos conceitos apresentados exige um esforço intelectual para compreensão das operações diagramáticas envolvidas. Para um aprofundamento nesses conceitos e seus desdobramentos, na trajetória de Eisenman, será apresentada, no quarto capítulo, uma análise do processo de projetos selecionados - em que esses conceitos são aplicados e problematizados pelo próprio e também por seus interlocutores.

⁹⁰ ZONNO, Fabiola do Valle. *Lugares Complexos, poéticas da complexidade*. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2014. p.275

⁹¹ EISENMAN, Peter. “Separate tricks”. In: _____. *Written into the void*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.74.

4

Cannaregio e Choral¹ Works: presença e *presentness*

Os projetos de Cannaregio (1978) e *Choral Works* (1986) são projetos de caráter experimental em que os principais conceitos, até aqui apresentados, foram aplicados e desdobrados. Por isso, apesar de não terem sido construídos, têm grande relevância na trajetória eisenmaniana. Em ambos, como será analisado, Eisenman aplica seu conceito de diagrama como escrita, em que operações textuais de sobreposição e sistemas de estruturas de ausência e presença de Derrida são as principais estratégias.

Cannaregio é o primeiro projeto de uma série que Eisenman intitulou de “cidades de escavação artificial”. Realizados entre 1978 e 1988, esses projetos (pensados para as cidades de Veneza, Berlim, Paris, Long Beach) marcam a transição em que, questões referentes ao sítio entram na problemática de projeto.

Já Choral Works é resultado da parceria de Eisenman com Derrida que, convidados por Bernard Tschumi (vencedor do concurso de *La Villete* em 1982), trabalham juntos numa busca por materializar o que poderia ser um lugar da *différance*, ou uma arquitetura da diferença, no projeto de um jardim para o *Parc de La Villete*, em Paris.

No projeto de Cannaregio - que fez parte de uma competição internacional para um projeto de habitação popular para o distrito do Cannaregio², em Veneza, Eisenman se apropria do desenho do projeto de Le Corbusier para um hospital que, projetado para o mesmo local da intervenção do concurso, acabou não sendo executado. Ele adota o mesmo como sítio ficcional para seu projeto com o objetivo de transgredir a lógica pós-moderna historicista que defende a tradição do antigo como valor que deve prevalecer sobre o novo, num determinado presente que, para ele, é uma lógica absolutamente nostálgica.

¹ O termo “Choral”, que significa coral em inglês, foi escolhido para dar nome ao projeto por referir-se não apenas ao fato do projeto ter mais de um autor, sendo um trabalho em conjunto - como em um coral de música - mas também em referência ao conceito de *chora*, ou *khôra*, de acordo com o termo original. Por isso a letra “L” é destacada, para indicar seu duplo significado.

² A competição foi organizada pelo Instituto Universitário di Architettura di Venezia em 1978 e também tinha como objetivo gerar um debate sobre os espaços públicos do distrito de Cannaregio, afim de revitalizá-los. Além de Eisenman, foram convidados os arquitetos Oswald Mathias Ungers, Bernard Hoesli, John Hejduk, Raimund Abraham e Rafael Moneo (que foi o vencedor do concurso).

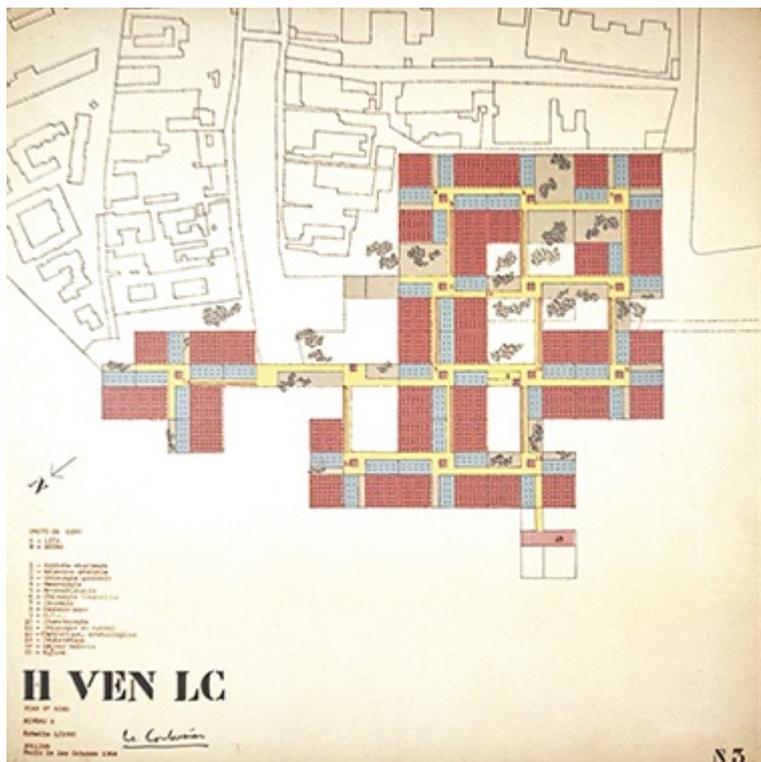


Figura 1 - Desenho Hospital. Projeto de Le Corbusier, Veneza (1962-65)

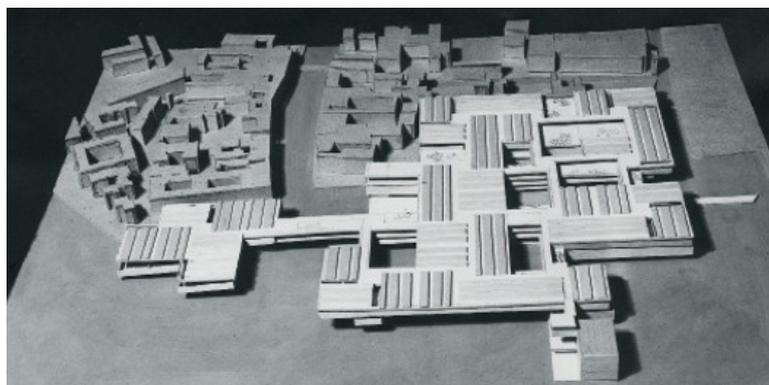


Figura 2 - Maquete Hospital. Projeto de Le Corbusier, Veneza (1962-65)

A estratégia de projeto adotada é explicada no texto intitulado “*Três textos para Veneza*” [*Three Texts for Venice*]. Ele diz que os três “ismos” da arquitetura: “modernismo”, “pós-modernismo” e “contextualismo” são todos referentes a uma certa nostalgia, o “modernismo, uma nostalgia do futuro; pós-modernismo, uma nostalgia do passado; e contextualismo, uma nostalgia do presente”.³ Ele divide a descrição da operação de projeto em três pequenos textos que referem-se a esse três “ismos”.

³ EISENMAN, Peter. *Three texts for Venice*. In: Domus. cidade italiana: editora, 1980. (Tradução nossa)

No primeiro texto, que intitula “O Vazio do Futuro” [*The Emptiness of the Future*], ele se refere ao modernismo e explica o porquê da adoção do projeto de Le Corbusier como sítio. Para ele, o Projeto do Hospital de Corbusier pode ser considerado uma das últimas manifestações do que ele chama de angústias de um certo heroísmo modernista. Além disso, o fato do programa do projeto ser um hospital é simbólico de uma ideologia modernista que tinha a pretensão de curar as mazelas da sociedade, através da arquitetura. Essa primeira operação, então, consiste em desenvolver um diagrama do sítio a partir da sobreposição da *grid*, proposta por Le Corbusier ao terreno irregular de Veneza, e expandi-la por todo sítio, articulando, ao longo dela, uma série de buracos no solo que atuam como vazios. Estes buracos são sítios potenciais para futuras casas ou sepulturas, eles incorporam o vazio da racionalidade.⁴



Figura 3 - Mapa Projeto Cannaregio. Eisenman. Veneza (esq.) | Figura 4 - Projeto Cannaregio. P. Eisenman. (dir.) (1978)

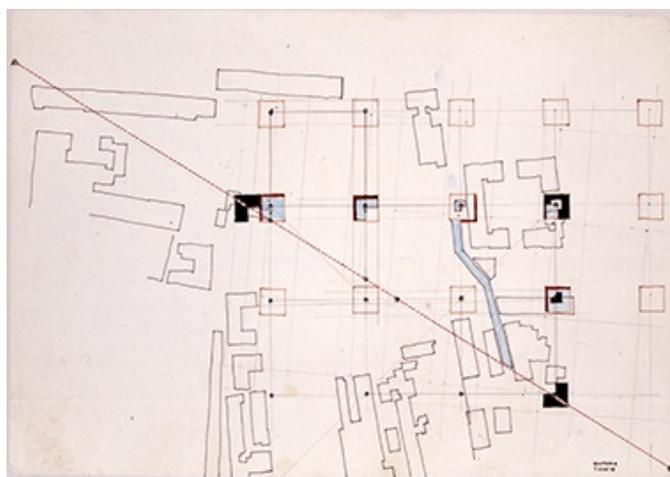


Figura 5 - Desenho para Projeto para Cannaregio. Peter Eisenman (1978)

⁴ Ibid.

O segundo texto, “O Vazio do Presente” [*The Emptiness of the Present*], consiste na construção de objetos que são aparentemente objetos contextuais, mas, observando mais cuidadosamente, “revelam que nada contêm – são sólidos, blocos sem vida que aparentam terem sido previamente anexados ao contexto”. Esses objetos são variações da Casa Xla - projeto construído para o historiador e crítico de arquitetura Kurt Foster, em Palo Alto, na Califórnia (1978) – que, segundo o arquiteto espanhol Rafael Moneo (1937), pode ser considerada uma síntese da primeira fase do trabalho de Eisenman.⁵

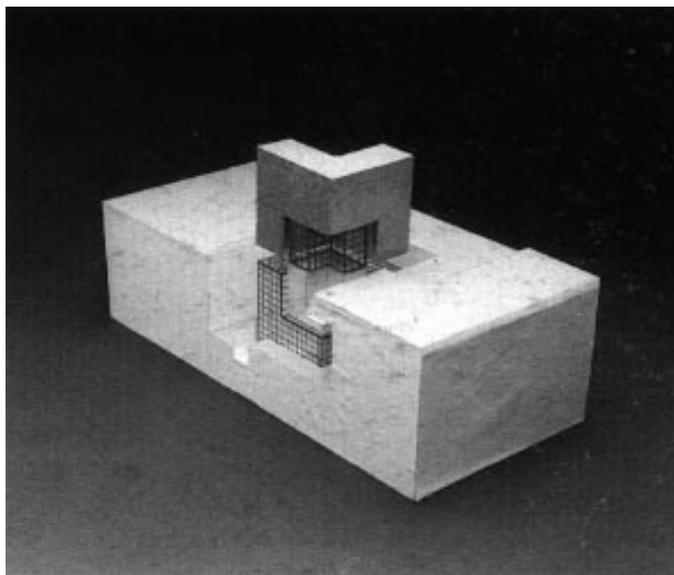


Figura 6 - Maquete Casa Xla, Peter Eisenman (1978)

Todos os objetos, apesar de terem a mesma forma (da Casa Xla), aparecem em três escalas diferentes, eles negam o contexto existente com o objetivo de estabelecer a primazia do contexto dos vazios. Segundo Eisenman, “o traço de seus movimentos está no solo (...). Deixam um rastro, marcam a ausência de suas presenças anteriores; suas presenças não passam de ausência.”⁶ Essas três escalas configuram objetos de três tamanhos: pequeno, médio e grande e não só interferem na maneira como o homem se apropria dos objetos em relação às suas presenças físicas, mas também na forma como são classificados.

⁵ MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*, Cosac Naify, São Paulo, 2008. (Tradução: Flávio Coddou) p.157.

⁶ EISENMAN, Peter. *Three texts for Venice*. In: Domus. cidade italiana: editora, 1980. (Tradução nossa)

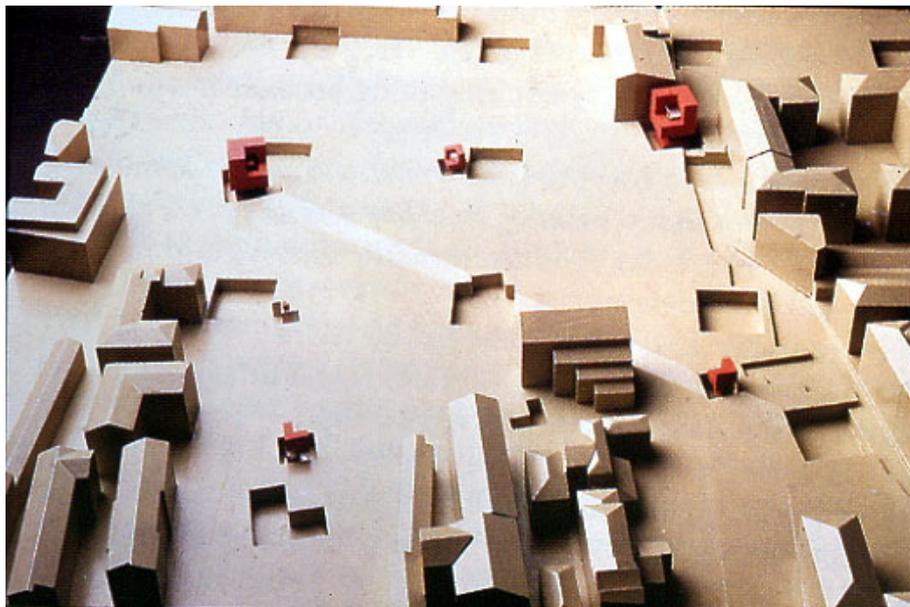


Figura 7 - Maquete para Projeto para Cannaregio, Peter Eisenman (1978)

O primeiro objeto tem por volta de cinco pés (1,5 m) de altura, mas, apesar de ser menor que um homem, pode ser utilizado como abrigo pelo mesmo, que pode agachar para acessá-lo. Mas gera questionamentos como: esse objeto é uma casa ou um modelo reduzido de casa?

O segundo objeto é do tamanho de uma casa média, seu interior, porém, está ocupado pelo objeto menor, o que compromete sua funcionalidade como habitação, sendo configurado como uma espécie de túmulo para ele mesmo ou para seu modelo.

O terceiro objeto é duas vezes maior do que o segundo e contém, em seu interior, o segundo objeto que, por sua vez, contém o primeiro objeto. Eisenman questiona como ele poderia ser classificado? Não é nem modelo escalado, nem a casa ou tampouco um mausoléu. Poderia ser um museu de casas ou um museu de mausoléus? A pergunta que ele coloca é: que objeto é a casa, se é que, de fato, um deles é uma casa; qual deles tem o tamanho “correto”; qual deles é o objeto real? Como os dois objetos maiores contêm uma versão menor deles mesmos? Será o menor objeto o objeto real e os objetos maiores meramente recipientes contêineres para o menor?⁷ Segundo Eisenman, “cada escala é encaixada dentro da outra, como uma série de bonecas russas [*matrioskas*].”⁸

⁷ Ibid.

⁸ EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.177. (Tradução nossa)



Figura 8 - Maquete projeto Cannaregio, Peter Eisenman (1978)

Essas relações ficcionais buscam estabelecer uma crítica a classificações e nomeações tidas como naturais na arquitetura, colocam em questão a ideia de significado e forma como consequência da função e a escala como um dispositivo padrão institucionalizado. Esses três objetos juntos, portanto, tensionam os limites da arquitetura e suas verdades.

O terceiro texto, “*O Vazio do Passado*” [*The Emptiness of the Past*], consiste na construção de uma linha diagonal no solo que estabelece um eixo topológico de simetria para os objetos e um corte físico na superfície da terra, conectando visualmente duas pontes principais na periferia do sítio. Ao longo desse eixo, o solo foi contorcido como um pedaço de borracha⁹ para articular a ideia de superfície, em oposição a ideia de solo. Segundo Eisenman, em Cannaregio, “a superfície do solo foi conceituada como artificial, não mais um dado Euclidiano, mas uma superfície, topológica”. Nesse contexto, “qualquer forma geométrica – Euclidiana ou topológica – era tida como artificial – isto é, sem valor original.”¹⁰ O diagrama do sítio, de caráter, a priori, “euclidiano”, estava agora “impresso numa superfície topológica, confrontando qualquer ideia de geometria, fosse ela Euclidiana ou topológica, como originária ou condição básica.”¹¹ Para ele, o projeto de Cannaregio colocou a seguinte questão: “se a interioridade não é mais estável então é possível que o solo, um dado

⁹ Conceito da “fita de Móbilius” visto no terceiro capítulo.

¹⁰ EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, pp. 174-175. (Tradução nossa)

¹¹ EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, pp. 174-175. (Tradução nossa)

arquitetural assumido, também seja questionado?”¹² Nesse sentido, o questionamento do solo como um dado seria a base de muitos dos seguintes projetos.

Eisenman explica a operação do solo em Cannaregio:

“A superfície da terra é levemente repuxada, como a pele de um corpo desconhecido, sugerindo a existência de um outro nível, algum “interior” que não pode ser suprimido ou submerso pela racionalidade de um eixo. Sugere algo que pode eclodir e que, talvez, não possa ser contida – o inconsciente ou a sombra da memória?”¹³

Ele menciona o alquimista Giordano Bruno que praticava a “arte da memória” e foi levado para Veneza em 1600, a pedido de um nobre. Foi ali onde foi aprisionado e queimado na fogueira por praticar sua “arte”. Os alquimistas acreditavam que, através de intervenções místicas, podiam transformar escória em ouro. Por isso, o modelo de Cannaregio foi pintado de dourado. O ouro de Veneza simboliza o misticismo do alquimista. Os objetos são vermelho rosado simbolizando o martírio de Bruno. As cores nos remetem à irracionalidade de uma Veneza, em 1600, voltada contra a “arte da memória”.

“Agora, em 1980, projetos aparentemente “racionais” para Veneza abrangeram memória. Todas as três memórias – futuro, presente e passado – têm suas sombras, a perda de memória. Talvez tenhamos que aprender como esquecer.”¹⁴

No livro *“Architecture’s Desire: reading the late avant-garde”* (2009), Michael Hays faz uma leitura do trabalho de Eisenman, com uma abordagem psicanalítica em que, entre outras coisas, o desenho é analisado como *expressão de desejo*. Cannaregio é um dos principais projetos comentados, por representar esse momento de virada. Segundo Hays, por mais objetivo que um desenho possa parecer, nele estão embutidos desejos. Nesse sentido, todo desenho de arquitetura é a expressão de um desejo que pode ser considerado literal e físico, mas também ideológico e mental. Para ele:

“A centralidade do desenho para problemática de Eisenman e também para toda a vanguarda tardia, não é apenas o resultado de contingências econômicas ou uma incapacidade de obter projetos construídos. É, antes, o fato de que o desenho é o veículo necessário da imaginação, simbolização e autorreflexão em arquitetura, análogo ao escrever na linguagem; desenho é talvez a necessária forma de arquitetura crítica. O desenho é um meio de marcas que passaram do inconsciente arquitetônico, através do significante, assim permitindo e controlando a significação. O desenho é, de fato, um significante privilegiado porque sozinho

¹² Ibid., p.174.

¹³ EISENMAN, Peter. *Three texts for Venice*. In: Domus. cidade italiana: editora, 1980. (Tradução nossa)

¹⁴ Ibid.

inaugura o processo de significação arquitetônico. O desenho é, portanto, também envolvido com o desejo de arquitetura e, portanto, com o de cidade.”¹⁵

No desenho do hospital de Le Corbusier, estão presentes desejos modernistas de ordem, razão, instauração do novo futuro e afins. Esse desejo modernista não se realizou, e pode então ser interpretado como um desejo reprimido, o que torna interessante essa escolha de Eisenman que está tratando da tentativa de liberação de aspectos reprimidos da arquitetura, como a diferença. Além disso, o projeto de Corbusier se apresenta literalmente como uma ausência e a superimposição da *grid* do hospital para o novo local possibilita operações que trabalham com conceitos derridianos de enxerto, suplemento e estruturas de ausência e presença.

“Como enxerto, a configuração dos dois projetos de Cannaregio lado a lado gera ressonâncias, distorções, e mudanças de fase tanto formal quanto histórica que são por si mesmas explorações de reiterabilidade e disseminação. O projeto Cannaregio declara que não pode simplesmente trazer arquitetura para ser [*into being*], pode apenas traçar a possibilidade de sua reiteração.”¹⁶

A estratégia de optar por uma espécie de “arqueologia inventada”, de trabalhar com conceitos como o de ficção e traço, subverter noções de escala, lugar e tempo, fazem parte de uma resposta à crise da arquitetura, como visto no capítulo anterior. Segundo Eisenman, essa “virada cultural”, alavancada pela crise em que (entre tantas outras verdades) as ciências naturais, como a física newtoniana, não são mais vistas como universais coloca um problema específico para arquitetura. Segundo ele, “o conteúdo e significado da arquitetura eram, tradicionalmente, baseados em metáforas do corpo humano e do ambiente natural”¹⁷ e, implícita ou explicitamente, ela “sempre espelhou e simbolizou as atitudes de uma sociedade, inclusive (...) implicitamente representou e simbolizou a busca da humanidade por superar a natureza”.¹⁸ Para Eisenman, nesse contexto, há uma mudança de paradigma e a *relação homem x natureza* é substituída pela *relação homem x conhecimento*, o que cria um problema para a arquitetura pelo fato da arquitetura, por sua fisicalidade intrínseca, ter que continuar lidando com questões relativas à natureza:

“Mais problemático para arquitetura é que a ciência não está mais focada no problema da relação homem natureza. Em vez disso, a ciência está se ocupando do problema da luta do homem para ultrapassar o conhecimento. Essa importante

¹⁵ HAYS Michael. “Repetition”. In: *Architecture’s Desire: reading the late avant-garde*. Cidade: Editora, 2009, p.63. (Tradução nossa)

¹⁶ *ibid.*, p.65.

¹⁷ EISENMAN, Peter. “Separate tricks”. In: _____. *Written into the void*. New Haven: Yale University Press, 2007 p.74. (Tradução nossa)

¹⁸ *Ibid.*, p.74.

mudança epistemológica de homem/natureza para homem/conhecimento, criou um problema único para arquitetura como para nenhuma outra disciplina, porque arquitetura continua a ter que resistir contra a gravidade e abrigar contra as forças da natureza. (...) Quando o corpo, o antropomorfismo e o natural são retirados, a arquitetura fica sem objeto”¹⁹

No contexto pós-moderno, emerge então uma nova lógica predominante: a lógica de produção de conhecimento. Nessa nova lógica ter conhecimento é ter poder e o conhecimento se torna uma espécie de novo capital.

Tradicionalmente, a ação histórica transformadora do mundo implicava sempre em uma ação de transformação no tempo e também no espaço, no entanto, nessa nova lógica capitalista, em que a moeda é o conhecimento, é preciso garantir a circulação em detrimento da transformação, ou seja, uma relação cíclica de manutenção, em vez de relações de ruptura. Uma consequência dessa nova dinâmica contemporânea é uma sensação de um presente estendido que não parece apontar para nenhum caminho, uma certa crise pela falta de ações históricas que possam apontar novas direções. Além disso, determina a aparição de um certo relativismo generalizado, uma crise de referências, em função da ausência de uma verdade absoluta, que é tão perigosa quanto a verdade absoluta e gera uma crise cultural e uma crise dos valores.

O alemão Hans Ulrich Gumbrecht (1948), em seu livro “*Depois de 1945: a latência como origem do presente*”²⁰, explica que esse “presente estendido” vai se formando, desde depois da Segunda Guerra Mundial (1945), e é caracterizado por um estado contínuo da contemporaneidade, uma falta de caminhos, falta na confiança em um *porvir*, uma sensação de “congestão” que, do ponto de vista espacial, supõe a simultaneidade, e de circularidade, labirinto. A busca pela auto-reflexividade é sintomática dessa circularidade.

O trabalho de Eisenman e alguns de seus contemporâneos, como Koolhaas e Tschumi, são um esforço no sentido de encontrar novos caminhos para o pensamento e a prática da arquitetura, já que, como Eisenman colocou no projeto de Cannaregio, os caminhos passados (pós-modernismo), presentes (contextualismo) e futuros (modernismo) estavam esvaziados de sentido e credibilidade.

¹⁹ EISENMAN, Peter. “Separate tricks”. In: _____. *Written into the void*. New Haven: Yale University Press, 2007 p.74.

²⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Editora da Unesp, 2014.

Nesse contexto de crise, em que o “presente estendido” embaça qualquer “horizonte de expectativa”, como poderia ser definido o “presente” em arquitetura? Entender o presente é imprescindível para conseguir operar no presente, mas como entender e definir esse presente se ele está em constante movimento e parece sempre escapar? Como seria possível pensar o tempo presente nesse novo regime de historicidade?

Segundo Rafael Moneo, uma mudança ocorre no trabalho de Eisenman no sentido de dialogar com a instabilidade da história:

“Se Eisenman antes começava seus projetos mostrando-nos a origem formal do processo, agora sua vontade pedagógica jamais abandonada o leva a apresentar seu trabalho com a ajuda de textos introdutórios de claro cunho teleológico. As metáforas ligadas à destruição, ao futuro incerto da humanidade e à incapacidade de alcançar um conhecimento completo do cosmos irão a partir de então, inspirar seus projetos. A preocupação parece ser agora colocar a arquitetura na história universal.”²¹

Esse sentimento, regido pelas incertezas sobre o tempo presente e sobre a experiência da humanidade no presente, em um momento de certa paralisia da capacidade de projeção de novas formas de utopia, demonstra uma dificuldade em desenvolver uma crítica ao presente por não compreendê-lo bem. O fato dele situar o contextualismo como a “nostalgia do presente” - o “vazio do presente” - faz referência justamente ao caráter acrítico do contextualismo, (do ponto de vista de Eisenman).

Segundo o crítico de arquitetura Jeffrey Kipnis, essa condição à qual a vanguarda tardia da arquitetura estaria submetida, se reflete no trabalho de Eisenman fazendo com que os conceitos abordados por ele ganhem um tom obscuro e existencialista. Ele se refere a essa fase do trabalho de Eisenman como um “segundo ato”. Para ele, no segundo ato, Eisenman “passa a pensar menos em “como” fazer uma arquitetura crítica e mais “por que” fazê-la”.²²

Para tentar definir e entender essa condição – que, no que diz respeito à arquitetura, leva ao questionamento de sua relação com presença e experiência do corpo no objeto, no tempo e no espaço arquitetônico - Eisenman desenvolve o seu conceito de “presentidade” [*presentness*]. Por essas questões estarem no cerne dos conflitos entre ele e Derrida em *ChoraL Works*, pode-se considerar que *presentness* também foi uma tentativa de resposta à crítica de Derrida para sua transposição da desconstrução para arquitetura.

²¹ MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*, Cosac Naify, São Paulo, 2008. (Tradução: Flávio Coddou) p.158

²² KIPNIS, Jeffrey. “Introduction”. In: EISENMAN, Peter. *Written into the void*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.vii. (Tradução nossa)

O processo de projeto em Choral Works consistiu em seis encontros que foram transcritos e publicados. Encontros dos quais também participaram Jeffrey Kipnis e o arquiteto Thomas Leeser. Este encontro com Derrida foi uma grande oportunidade para Eisenman se aproximar mais intensamente do que seria o pensamento arquitetônico (a priori), realmente livre de suas verdades iniciais, no sentido de que Derrida, como filósofo (como ele mesmo afirma), talvez fosse mais capaz de fazer a arquitetura livre das contaminações que ele se propõe a fazer. Apesar de estar obstinado a resolver o principal problema que se colocou: produzir uma arquitetura sem contaminação, nem do lugar, nem da função, nem do sujeito, nem da escala, livre de suas amarras, Eisenman admite o constante esforço que é para ele trabalhar num outro registro, em função de sua formação clássica como arquiteto.

No início do projeto, diante da demonstração de uma certa insegurança e algumas dúvidas por parte de Derrida sobre a validade de sua contribuição para o projeto, Eisenman fala sobre sua condição de arquiteto perante a ideia de arquitetura que está tentando formular, o que, sem dúvida, explica grande parte de suas contradições:

“Mas Jacques, você tem que compreender o quão incapaz eu sou *vis-à-vis* o seu trabalho. Minha formação é extremamente clássica, provavelmente eu sou menos capaz de fazer a arquitetura da qual eu estou falando do que você. Minha tendência é toda antropocêntrica, esteticista, e funcional, justo o que estou me propondo a criticar. Eu gravito na direção delas, elas estão nos meus ossos. Eu tenho que trabalhar constantemente contra essa sensibilidade para conseguir fazer a arquitetura na qual eu estou interessado. O que é estimulante dessas circunstâncias é que você vai prover o suporte para eu superar certos valores resistentes que eu, com frequência, enfrento.”²³

Derrida compreende a argumentação de Eisenman, para de se “desculpar por não ser um arquiteto” e conta que quando Tschumi o convidou para participar desse projeto, apesar do aceite imediato e grande entusiasmo, ele, num primeiro momento, se viu completamente vazio, sem saber como contribuir. Até que lhe ocorreu um diálogo de Platão chamado *Timeu*, em que ele fala de *Chora (Khôra)*. Derrida então apresenta o termo *chora*, que se relaciona com a problemática do projeto: figurar uma arquitetura da diferença, um espaço da diferença. A passagem de *Timeu* em que *Chora* aparece, segundo ele, desde então intriga gerações de filósofos. Ele escreve um ensaio sobre sua interpretação do conceito de *chora*, no qual lhe interessa um aprofundamento por desafiar a condição binária que ele se propõe a desconstruir.

²³ DERRIDA, J.; EISENMAN, P. *Choral Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Nova York: The Monacelli Press, 1987. p.9. (Tradução nossa)

“No *Timeu*, Platão está explicando o nascimento do cosmos. Cosmos, como vocês sabem significa arranjo: o mundo como arranjo. Platão conta que o arquiteto Demiurgo, que cria nosso mundo visível, está olhando para o paraíso – as formas que são eternas; as ideias como seres eternos. Essas formas precederam a ele, elas já estão lá, e enquanto olhava para elas ele dá a essas formas uma inscrição sensível e elas se tornam sensíveis. Essa seria a origem do nosso mundo sensível; é uma cópia, uma representação desses seres eternos. Então há dois tipos de seres: o *eidos* o, que é eterno e imutável, e o mundo porvir (*the becoming world*), o sensível. Dois tipos de seres, um cópia do outro. Então Platão diz – e há algo muito estranho aqui – há uma outra coisa, um terceiro elemento, *triton genos*. Esse terceiro tipo, ou genos, não é nem o eterno *eidos* nem sua cópia sensível, mas um lugar onde os dois estão inscritos – a chora.”²⁴

Este lugar chamado *chora*, que em grego significa “lugar” de diferentes maneiras/sentidos: lugar em geral, residência, habitação no sentido de lugar onde se vive, território, região, tem a ver com *intervalo*, é o que se abre para dar lugar às coisas, ou quando algo é aberto para que as coisas aconteçam. Receptáculo, lugar de acolhimento, ou hospedagem (*hypodoke*) são as definições mais persistentes de *khôra*. Segundo Derrida.

“Na verdade, cada conteúdo narrativo (...) torna-se, por sua vez, o recipiente de uma outra narrativa. Cada narrativa é, então, o receptáculo de uma outra. Somente há receptáculos de receptáculos narrativos.”²⁵

Derrida conta que já houve muitas interpretações de *chora*, como a de Kant, reduzindo-a a diversos sistemas e diz que *chora* resiste a todas as interpretações. Diz ainda que o que o interessa a respeito de *Chora* é que uma vez que é irreduzível às duas dimensões conhecidas, o sensível e o inteligível, que dominaram inteiramente a tradição do pensamento ocidental, então é irreduzível a todos os valores que estamos acostumados – valores de origem, antropomorfismo e por aí em diante.²⁶ Segundo Derrida:

“(...) o que Platão designa sob o nome de *khôra* no *Timeu*, parece desafiar essa “lógica de não-contradição dos filósofos”, essa lógica da binaridade, do sim ou não. (...). A *khôra* não é nem sensível nem inteligível; ela pertence a um “terceiro gênero”.²⁷

É elaborada uma especulação sobre o fato de que *chora* inaugura um “terceiro gênero”, um gênero para além do gênero, que desafiaria a essência binária dos elementos que compõe o cosmos criado por Demiurgo, segundo Platão. Nas palavras de Derrida:

²⁴ Ibid. p.09

²⁵ DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo:Papirus, 1995. p.55.

²⁶ DERRIDA, J.; EISENMAN, P. *Choral Works*: Jacques Derrida and Peter Eisenman. Nova York: The Monacelli Press, 1987. p.10 . (Minha tradução).

²⁷ DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo:Papirus, 1995. p.09.

“E se, talvez como no caso da khôra, esse apelo ao terceiro gênero nada fosse além do tempo de um desvio para assinalar um gênero para além do gênero? Para além das categorias, sobretudo oposições categoriais, que permitem inicialmente aborda-lo ou dize-lo?”²⁸

A interpretação de Derrida para *chora* é *spacing* [espaçamento]²⁹ que é a “condição para que tudo aconteça, tenha lugar, para que tudo se inscreva, seja recebido como uma impressão.”³⁰

“Tudo em *chora* é inscrito, mas se apaga imediatamente, enquanto permanece nele. É então uma superfície impossível – não é nem mesmo uma superfície porque não possui profundidade.”³¹

Ele diz que “khôra marca um lugar à parte, o espaçamento que guarda uma relação dissimétrica com tudo aquilo que, ‘nela’, ao lado ou além dela, parece fazer dupla com ela.”³² A relação se parece muito mais com a do intervalo ou do espaçamento, na ótica daquilo que abriga para ser recebido.

“(…) o discurso sobre khôra não terá aberto, entre o sensível e o inteligível, não pertencendo nem a um nem a outro, portanto nem ao cosmos como deus sensível nem ao deus inteligível, um espaço aparentemente vazio – se bem que não seja, sem dúvida, o vazio? Ele não nomeou uma grande abertura, um abismo ou um precipício? Não é nesse precipício, “nele”, que essa clivagem entre o corpo e alma pode acontecer e tomar lugar?” não aproximemos por demais rapidamente esse precipício chamado khôra desse caos que abre também a dimensão do abismo.”³³

Abismo, abertura, vazio, entre, terceiro gênero, intervalo e receptáculo estão entre as palavras que fazem parte do campo semântico de *chora* que, apesar de ser um conceito extremamente abstrato, é muito potente para atuar como um suporte conceitual do que poderia se configurar como um pensamento da diferença para o espaço. Um pensamento que contribua para viabilizar operações numa fenda entre a dimensão do sensível e a dimensão do inteligível, desconstruindo as hierarquias pré-estabelecidas, segundo a lógica da binaridade.

A interpretação de Eisenman é que *chora* não é nem um espaço nem um lugar, é como a areia da praia: nem um objeto, nem um lugar, mas o registro do movimento da água, que deixa rastros, erosões, sucessivamente apagadas.³⁴

²⁸ Ibid., p.11.

²⁹ Vale destacar novamente que o conceito de *Spacing* de Derrida é distinto do *Spacing* de Eisenman colocado no capítulo anterior.

³⁰ DERRIDA, J.; EISENMAN, P. *ChoraL Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Nova York: The Monacelli Press, 1987. p.10 . Minha tradução

³¹ Ibid., p.10.

³² DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo:Papirus, 1995. p.68.

³³ Ibid. p.31

³⁴ ZONNO, Fabiola do Valle. “Lugares Complexos, poéticas da complexidade”. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2014, p.274.

Eisenman conclui que de certa maneira já estava “fazendo chora” antes mesmo de ser apresentado ao conceito. E é a partir desse conceito que eles começaram a projetar o jardim, pensando como esse lugar poderia incorporar os deslocamentos sugerido pelo conceito de chora.

É importante entender minimamente o projeto de Tschumi para o *Parc de La Villete*, porque a operação diagramática e de *escalamento* [scaling] que Eisenman propõe, logo no início do projeto, se relaciona diretamente com ele. Resumidamente, o projeto de Tschumi consiste em uma *grid* sobre o terreno de 135 acres (aproximadamente 500 mil metros quadrados) em que foram distribuídas, a cada 120 metros, o que ele denominou como *follies*. Cada uma seria uma variação de um cubo de 10 metros de lado, seriam todas pintadas na cor vermelho e poderiam abrigar todo o tipo de programa. A intenção era que as *follies* fossem pontos de referência definidores da circulação do parque e marcassem espécies de pausas que pudessem abrigar qualquer e todo tipo de atividade, evocando uma total liberdade de apropriação e comportamento, não por acaso o nome é *follie*; que em francês, significa loucura.³⁵

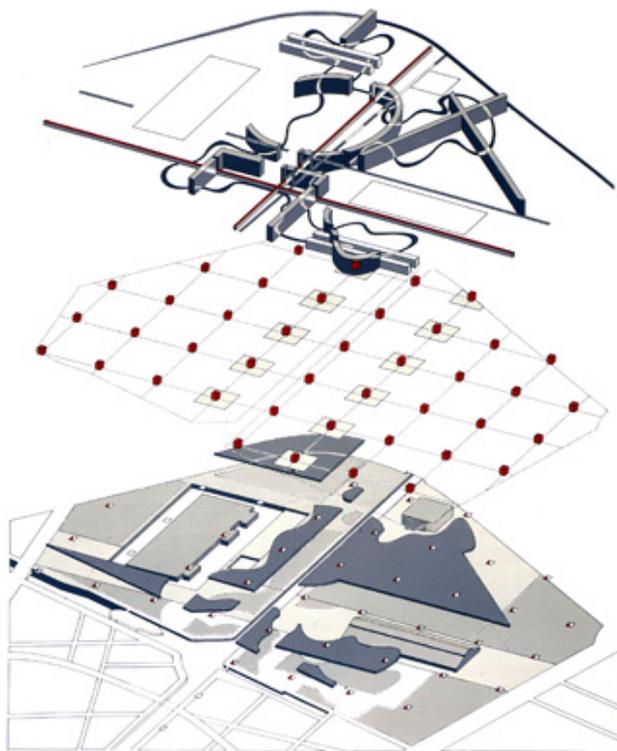


Figura 9 - Axonométrica Projeto *Parc de La Villete*. Bernard Tschumi (1982)

³⁵ Assim como Eisenman, Tschumi estava pensando os limites da arquitetura na condição contemporânea a partir das relações com conceitos derivados do pós estruturalismo francês, aplicando-os em sua prática projetual. Ver mais em: TSCHUMI, Bernard. “Arquitetura e Limites I”. In: NESBIT, Kate. (org.) Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2010,

La Villete foi concebido como um parque de caráter urbano e contemporâneo - uma referência ao que seria um “parque urbano do século XXI”³⁶ - em oposição aos parques tradicionais em que prevalece a mera recreação em meio a um ambiente natural - e, por isso, ele deveria abrigar um complexo de atividades e instalações culturais como edifícios relacionados ao entretenimento e afins.³⁷ Para conectar as atividades e edifícios do parque, Tschumi projetou uma série de percursos a serem sobrepostos, um deles era uma espécie de faixa sinuosa de jardim, sítio do projeto de Eisenman e Derrida.³⁸

Nos primeiros encontros Eisenman conta que identificou uma relação entre a *grid* de Tschumi para *La Villete* e sua *grid* para o projeto de Cannaregio (que originalmente era a *grid* do projeto do hospital de Le Corbusier). Segundo ele, ao mudar a escala do projeto de *La Villete*, diminuindo a distância entre os pontos da *grid* pela metade, ela coincidia precisamente com a de Cannaregio³⁹.

Essa operação é denominada como escalamento [*scaling*] e teria a capacidade de subverter a noção de corpo humano como autoridade da escala e, ao apresentar o mesmo material em escalas diferentes no mesmo projeto, haveria uma subversão também de seu valor, no sentido que eliminaria o privilégio de um objeto específico, entendido numa escala específica⁴⁰. Além disso ele sobrepôs também camadas de um momento passado, em que o local do terreno era usado como um “matadouro” [*abattoir*].

Essa operação de inserir agentes externos, de outro tempo, outro lugar e/ou outra escala, arbitrariamente, foi o ponto de partida para conseguir o deslocamento das condições tradicionais de escala, lugar e tempo porque, com a sobreposição, apesar do espaço final do projeto configurar de fato um lugar físico/real, nele estariam inscritos esses outros valores desterritorializados/deslegitimados e, assim, esse jardim começaria a se aproximar de um lugar da ordem de *chora*, do *entre*, conceito que deveria permear todo o projeto.

³⁶ <http://www.tschumi.com/projects/3/>

³⁷ <http://www.tschumi.com/projects/3/>

³⁸ Após ganhar o concurso, Tschumi, junto ao responsável institucional, coordenou os projetos do parque (edifícios, jardins e afins)

³⁹ DERRIDA, J.; EISENMAN, P. *ChoraL Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Nova York: The Monacelli Press, 1987, p.72. Tradução nossa.

⁴⁰ DERRIDA, J.; EISENMAN, P. *ChoraL Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Nova York: The Monacelli Press, 1987. p.72. Tradução nossa.

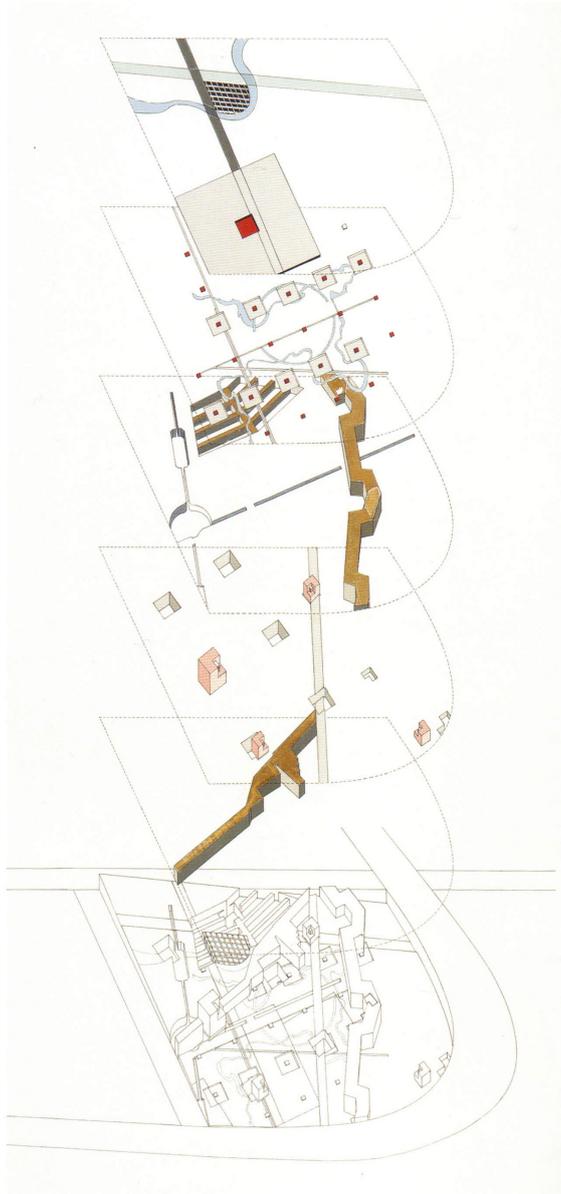


Figure 10 - Diagrama axonométrico com as camadas históricas. Projeto Choral Works. (1987)

Choral Works, como o nome sugere, foi idealizado como um projeto conjunto em que Eisenman se ocuparia da arquitetura e Derrida do discurso. Mas Eisenman insiste para que Derrida participasse também do desenho, do projeto. Baseado na ideia de chora, ele escreve uma carta em que propõe uma forma arquitetônica inspirada na peneira, uma espécie de filtro interpretativo, uma camada ou lira que, ao ser tocada, separaria as forças atuantes no lugar.⁴¹ A forma se assemelharia a uma grid ou a uma espécie de teia.

⁴¹ DERRIDA, Jacques; "Why Peter Eisenman writes such good books", in Neil Leach(ed.). Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. London: Routledge Taylor & Francis C-Library, 2005, p.337-347.

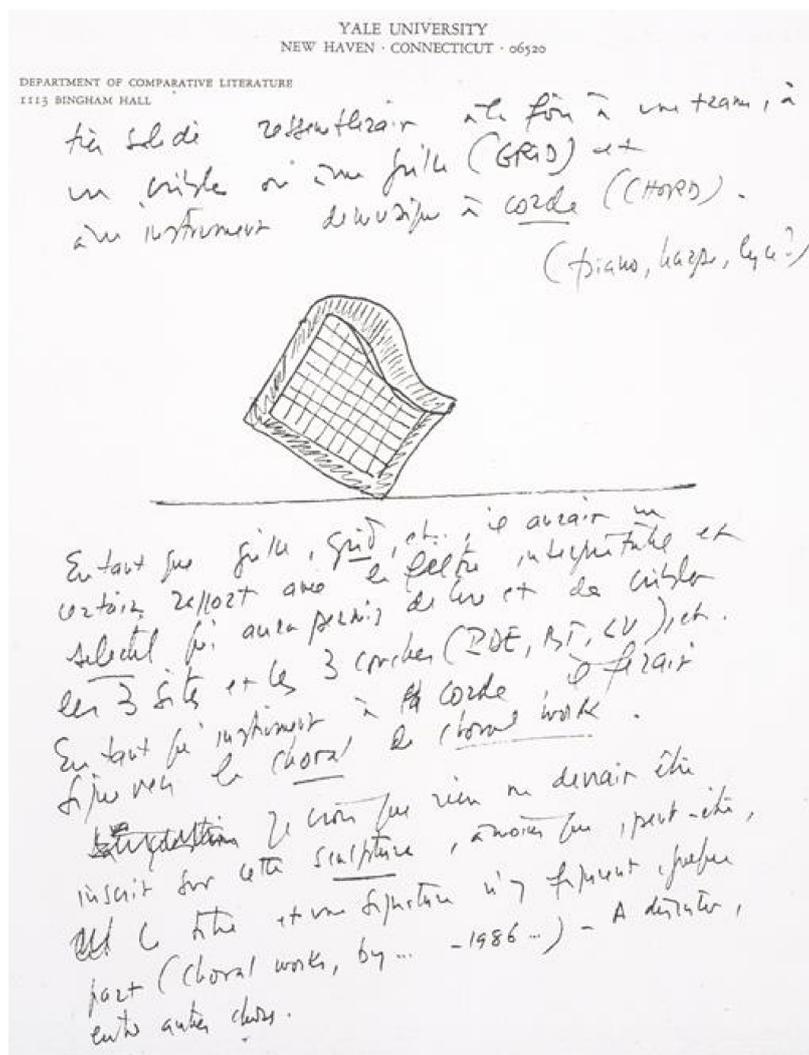


Figura 11 - Carta de Derrida com desenho para o Projeto *Choral Works*. (1987)

Segundo Kipnis, o desenho de Derrida era bem específico e não dialogava com o processo de projeto de Eisenman. Além disso, através do desenho e da carta, ele teria “tomado todas as decisões sobre materialidade, escala, forma e localização, rompendo com a circularidade do sistema”⁴². Kipnis conta que, quando receberam o desenho, Eisenman e Thomas Leeser (que era o principal arquiteto associado à frente do processo de projeto), rapidamente acharam uma maneira de ignorar a contribuição de Derrida, transformando ela numa “analogia “frouxa” com a forma do sítio e integraram o sítio, não o desenho, no esquema de escalamento, reiterando o fechamento que Derrida queria quebrar”⁴³.

⁴² KIPNIS, Jeffrey. “Twisting the separatrix”. In: *Assemblage*, Cambridge: The MIT Press, n.14, pp. 30-61, 1991, p.36. (Tradução nossa)

⁴³ *Ibid.*, pp.36-37.



Figura 12 - Maquete do Projeto *Choral Works*. Na cor cinza, o elemento de projeto feito a partir do desenho de Derrida (1987-88)

Para Kipnis, “era quase como se um Eisenman obcecado quisesse apenas que Derrida endossasse a operação de *scaling*.”⁴⁴ Por outro lado, tanto Kipnis quanto Eisenman fazem críticas à atuação de Derrida, dizendo que ele não consegue evitar um certo conservadorismo, incoerente com seu discurso.

Diversas contradições, ao longo do projeto, demonstram essa dificuldade. Kipnis conta que, no início, Derrida assume como evidente que arquitetura, em sua essência, é limitada a formas restritas de significado ou simbolização⁴⁵ e quando, durante os encontros, “a discussão se volta para representação de chora em termos de projeto, sua sugestão é sempre se manter distante da figuração pictórica escultural.”⁴⁶ No entanto, em sua contribuição formal, seu desenho, Derrida chega a uma figura que deriva das descrições de chora no *Timeu*, ou seja, que *representa* chora. Como “chora é um vazio radical (embora não seja um vazio), ele recomenda que o projeto seja simples, até vazio.”⁴⁷ E ainda chega a propor que os quatro elementos abordados no *Timeu* (terra, fogo, água e ar), sejam simbolizados em projeto – areia para terra, luz para fogo e por

⁴⁴ *Ibid.*, pp.36-37.

⁴⁵ *Ibid.*, p.35.

⁴⁶ *Ibid.*, p.34.

⁴⁷ *Ibid.*, p.35.

aí em diante.⁴⁸ Segundo Kipnis:

“(…) Derrida sabe que tais estratégias representacionais são erradas para chora. Chora é o que não pode ser mostrado, descrito, ou representado de forma positiva. Ele não apenas diz isso nos seus encontros com Eisenman, mas em seu ensaio “Chora” ele expressa brilhantemente o erro de tentar representar chora “propriamente” e a agenda subjacente na história dos esforços de para tal na filosofia.”⁴⁹

Eisenman, em uma conferência sobre arquitetura e desconstrução em Chicago, em 1987, faz sua crítica à Derrida:

“Ele quer que arquitetura fique estática [*stand still*] e seja o que ele assume como apropriado para que a filosofia seja livre para mover-se e especular. Em outras palavras, ele quer que arquitetura seja real, fundada, sólida, que não se mova por aí – isso é o que Jacques quer. E então quando eu estabeleci a primeira quebra no projeto que estamos fazendo juntos – um jardim público em Paris – ele disse coisas que me horrorizaram: ‘Como pode ser um jardim sem plantas?’ ‘Onde estão as árvores?’ ‘Onde estão os bancos para as pessoas sentarem?’ Isto é o que filósofos querem, eles querem saber onde estão os bancos.

O minuto em que arquitetura começa a mover-se de seu tradicional papel como simbolização do uso habitual, é quando a filosofia se desestabiliza [*starts to shake*].”⁵⁰

Se por um lado ficam claras as dificuldades de Eisenman, como arquiteto, em transpor o discurso desconstrutivista para arquitetura sendo questionável, por exemplo - como apontou Kipnis - se sua operação de *scaling* (que pode ser estendida para todo seu pensamento diagramático de forma geral), “alcançou o que pretendia ou foi outra maneira, uma versão mais sofisticada, do tradicional desejo da arquitetura em exercer completo controle”⁵¹. Por outro, era como se Derrida, como filósofo, enquanto “arquiteto projetista”, fosse incapaz de ser coerente com seu discurso e acionasse um certo conservadorismo próprio do *status quo* que ele se propõe a desconstruir, de um “público comum” acostumado a habitar a arquitetura num estado de distração e não a pensar em seu projeto.

A respeito dessa questão, o arquiteto Mark Wigley⁵² (1956), em uma conferência em Belgrado⁵³, no ano de 2012, em que arquitetos e filósofos foram

⁴⁸ Ibid., p.34.

⁴⁹ Ibid., p.35.

⁵⁰ Ibid., p.33.

⁵¹ Ibid., p.56.

⁵² Mark Wigley foi o curador da exposição “Arquitetura da Desconstrução”, no MoMA NY em 1988, e no ano de 1993 publicou o livro “*The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt*” pela MIT Press.

⁵³ Conferência intitulada “*Architecture of Deconstruction: The Specter Of Jacques Derrida*” (2012) com duração de 3 dias na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Belgrado, Sérvia. Participaram também os arquitetos: Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Jeffrey Kipnis, entre

reunidos para avaliar o legado de Derrida para arquitetura, faz uma crítica em relação à autoridade dos filósofos, na época, em falar sobre arquitetura. Para ele, enquanto os arquitetos respeitam a autoridade dos filósofos quando o assunto é filosofia, o mesmo não ocorre por parte dos filósofos em relação à arquitetura e ao projeto, e questiona a ideia simplista de que a arquitetura estaria do “lado dos objetos” e a filosofia do “lado da palavra”. Segundo Wigley, “a arquitetura é uma teoria sobre como os objetos podem ser” e está sempre “além da necessidade”⁵⁴.

Por volta dos anos 1990, foi publicado um diálogo em forma de cartas abertas entre Eisenman e Derrida. Na carta que inicia o diálogo, Derrida faz uma série de perguntas provocativas, estabelecendo relações entre questões filosóficas e arquitetura, relativas, entre outras coisas, à simbologia do vidro na arquitetura representando ausência e presença, aos métodos que estariam na base do processo de projeto de Eisenman (em que medida esse métodos consideram a experiência a partir do fato de estarmos entre o Céu e a Terra) e questões relativas à relação arquitetura e memória. Ele critica a tradução da desconstrução na obra de Eisenman para o campo da arquitetura de uma forma geral.

Sobre a colaboração em Choral Works, Derrida critica a interpretação de Eisenman para chora e diz não ter atingido a “desideologização” e “desontolização” de chora de uma forma radical como ele havia desejado⁵⁵. Derrida demonstra uma certa frustração com a experiência, dizendo que Eisenman se apropria de forma equivocada das ideias descritas na carta e transforma o que seria um trabalho conjunto em um trabalho quase que individual, o qual ele desaprova.

Eisenman responde através de uma reflexão sobre os limites dessa transposição da desconstrução para arquitetura e se permite não responder a todas as perguntas porque, para ele, parte delas só poderiam ser respondidas pela própria arquitetura.⁵⁶ Ele alega que não se pode simplesmente aplicar na arquitetura conceitos desconstrutivista, fundados exclusivamente na dimensão do sentido, em função da especificidade da arquitetura que estará eternamente associada à tradicional tríade vitruviana (*utilitas*, *firmitas* e *venustas*); à questão

outros. Disponível em youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=b6qgGOXvPE0> (Tradução nossa)

⁵⁴ Palestra Mark Wigley na conferência “*Architecture of Deconstruction: The Specter Of Jacques Derrida*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b6qgGOXvPE0> (Tradução nossa)

⁵⁵ _____, Jacques; EISENMAN, Peter. “An exchange Between Jacques Derrida and Peter Eisenman”, in *Assemblage*, Cambridge: The MIT Press, v.12, pp. 6-17, 1990, p.8. (Tradução nossa)

⁵⁶ *Ibid.*, p.14.

da construção, à materialidade e ao aspecto físico da arquitetura que é sempre, no domínio do fazer, produto de uma ação. Eisenman diz que arquitetura, diferente da linguagem, é dominada pela presença, pela existência real de seu significado e, por isso, uma “arquitetura requer um deslocamento não apenas de seu significado mas também de suas condições de presença.”⁵⁷

Eisenman responde a Derrida:

“Na minha opinião, sua desconstrução da dialética de presença e ausência é inadequada para arquitetura precisamente porque arquitetura não é um sistema dialético mas “trialeítico”. Na arquitetura, existe uma outra condição, que eu chamo *presentness*, que não é nem presença nem ausência, forma ou função, nem o uso particular de um signo nem a crua existência da realidade, mas uma condição entre o signo e a noção Heideggeriana do Ser.”⁵⁸

Ele então desenvolve o conceito de *presentness* [*presentidade*], que seria essa condição de ausência da presença, condição que, segundo ele, ultrapassaria a metafísica da presença porque resiste à interpretação (no sentido de reconhecimento de algo pertencente a um sistema de signos existente, convencional), condição a qual ele também se refere como *aura*⁵⁹.

A questão da metafísica da presença é um ponto chave no entendimento das contradições de Eisenman e do conflito entre ele e Derrida. Metafísico é tudo aquilo que está para além da dimensão física, é uma idealização que se dá no espaço da consciência, pertence ao mundo das ideias. A metafísica da presença se manifesta na arquitetura nessa condição que impede a relação direta do sujeito com a arquitetura. Essa relação é sempre intermediada pelo signo arquitetônico, ela nunca é direta. Assim, apesar da arquitetura se apresentar como *pura presença* física, a relação dessa presença com o sujeito nunca é direta e imediata. Isto é, não é possível para o sujeito ler os fatos arquitetônicos em sua pura presença, não é possível olhar os objetos arquitetônicos e ter contato direto com a forma e materialidade daquilo, porque o que vem antes é sempre a ideia do que aquilo representa. Ao entrar em contato, através do olhar, com os elementos arquitetônicos, não se vê matéria, mas significado/sentido; a ideia do que cada signo traz consigo. Ao olhar uma coluna, por exemplo, o que se vê é o signo coluna, que está ligado à ideia de sustentação, de estrutura, a ideia de *firmitas*, da tríade vitruviana (*firmitas*,

⁵⁷ Ibid., p.15.

⁵⁸ Ibid., p.16.

⁵⁹ O termo “aura” é usado no sentido benjaminiano. Ver mais em: EISENMAN, Peter. “The Author’s Affect: Passion and moment of Architecture”. In: _____ *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.7. (Tradução nossa)

venustas, utilitas), e o mesmo ocorre com os outros elementos, piso, parede, teto e afins.

Eisenman, ao contrário de Derrida, busca contornar essa metafísica em busca de uma experiência autêntica com a presença de um mundo físico, sensível. Derrida, enxerga o mundo na chave da linguística e, como para ele tudo é linguagem, esse problema não existe, porque não existe experiência autêntica do corpo no mundo e sim a linguagem sobre o corpo. Propor a desconstrução da arquitetura, para Eisenman, passa por propor algo que ultrapasse a dominância da presença como metafísica. Ele diz que “arquitetura não pode meramente voltar a dialética da metafísica da presença, nem retornar ao niilismo que nega a presença e que *presentness* é um termo alternativo que não força uma escolha entre os dois”.⁶⁰ Seria o outro da ausência, está fora do par dialético presença/ ausência, coisa e representação da coisa.

“Mais do que nenhum outro termo, *presentness* combina as ideias de tempo na presença, das experiências do espaço no presente, enquanto o seu sufixo *ness* causa um distanciamento do objeto como presença que é dado na arquitetura, e a qualidade da presença no tempo, que pode ser outra coisa que não a mera presença.”⁶¹

No texto “*Presentness and the being-only-once in architecture*” ele estabelece relações entre instrumentalidade e iconicidade na comparação entre as linguagens da arquitetura e outras disciplinas como pintura e fotografia. Para ele arquitetura é um sistema extremamente convencionalizado no qual é impossível negar a metafísica da presença, embora afirme que “talvez seja possível desconsiderar a relação da arquitetura com sua instrumentalidade, que seria perder a relação entre forma e função”⁶². Ele quer separar as condições tidas como naturais no sistema da linguagem arquitetônica e permitir condições em que possam ser criados novos conceitos, como o de *presentness*.

“Foi argumentado que em todas as disciplinas, a instrumentalidade afeta de alguma maneira a iconicidade da coisa, por exemplo, a forma de um livro, sua paginação, tipo, encadernação afetam a nossa leitura do texto, mas não necessariamente todos os textos estão apresentados em forma de livro. Já em arquitetura haverá sempre a presença de paredes, paredes são ao mesmo tempo ícone e instrumento. Essa ligação única/singular torna-se problemática, porque para “desconstruir” o significado da arquitetura, é preciso conseguir separar a presença da parede do significado da parede – o que de fato não pode ser separado. Então, diferente de qualquer outro discurso, arquitetura ao mesmo

⁶⁰ EISENMAN, Peter. “Presentness and the being-only-once in architecture”. In: _____. *Written into the void*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.49. (Tradução nossa)

⁶¹ *Ibid.*, p.46.

⁶² *Ibid.*, p.46.

tempo resiste e requer o impulso desconstrutivo. Essa resistência sozinha deve ser do interesse do pensamento desconstrutivista.”⁶³

Eisenman reconhece na arquitetura uma condição única de discurso em que signo e significado estão mais estreitamente ligados do que em qualquer outro discurso e *presentness* seria uma forma de abrir o que é reprimido, assumido como instrumentalidade natural de forma e função, ou de significado e função. Segundo ele:

“*Presentness* requer a constante subversão dessa instrumentalidade para escrever uma arquitetura como traço de presença, na presença. (...)Assim como na física e biologia contemporâneas, onde a hegemonia de causa e efeito foi destruída, também a causa e efeito na arquitetura, forma e função, presença e ausência, podem ser abertas por uma condição de *presentness*.”⁶⁴

Ele afirma que, na linguagem, o signo tem uma relação com o que representa, a significação se dá no nível direto, tem *transparência*, não se vê o signo, mas o que está atrás dele, que é aquilo a que se refere. Ele exemplifica esse fato através da análise da palavra “*cat*”; a materialidade daquilo que se olha, no caso as letras: c-a-t, desaparece, é transparente e, assim, atrás dela vê-se o animal gato, o conceito de gato. Então, há dois termos envolvidos no processo de significação. O problema da arquitetura, para Eisenman, reside no fato de que supomos que a significação na arquitetura se dá apenas em um nível. A estética domina a presença do objeto e a ausência ou a qualidade retórica é suprimida. Porque vê-se a coisa tijolo e não o signo. Nesse sentido, ele afirma que as palavras são transparentes e as paredes são opacas e, nessa opacidade, elas tem significados tradicionais como elemento de um pretense vocabulário imutável da arquitetura.⁶⁵

“Se quisermos construir uma parede mais a maneira de um signo -isto é- mais retoricamente temos que reduzir sua tradicional opacidade, ou seja seu tradicional conteúdo elementar, tradicional, estético. Isso exige a introdução de uma ausência no ser da arquitetura, uma ausência em sua presença. O que requer uma estratégia, pois a ausência tem sido tradicionalmente reprimida pela presença.”⁶⁶

A particular fisicalidade intrínseca à disciplina da arquitetura, inexistente na semiótica, leva Eisenman a demonstrar um certo incômodo com o fato dessa ideia de arquitetura como *texto*, que está tentando formular, deixar de fora o fenomenológico, o físico e o afetivo. O que faz com que o conceito de

⁶³ Ibid., pp.43-44.

⁶⁴ Ibid., p.49.

⁶⁵ EISENMAN, Peter. “Arquitetura e o problema da figura retórica”. In: NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.195.

⁶⁶ Ibid., p.195.

experiência de Eisenman seja contraditório, problemático e se transforme muito ao longo do tempo.

A reflexão sobre a perda da relação imediata entre o visível e o corpo, que é tátil, afetiva, consequência da era midiática em que vivemos, faz com que ele passe a abordar a singular experiência que a arquitetura proporciona: “a arquitetura como nenhuma outra mídia apela para corpo, a mente e o olho ao mesmo tempo.”⁶⁷

Se no início de sua trajetória ele pretende substituir a experiência primária *visual* e *sensual* por uma experiência *mental* e *intelectual*, que é da ordem da significação, não da ordem da fenomenologia, da experiência corpórea ou da antropologia, definindo um outro conceito de experiência, no segundo ato ele não consegue sustentar esse conceito de experiência sem o corpo. O corpo acaba voltando para o conceito de experiência de Eisenman. Ele afirma que esse sujeito, sobre o qual ele começa a tentar desenvolver um pensamento para tentar definir seu conceito de experiência, é um *outro* sujeito, que não o sujeito da experiência fenomenológica. E, nesse sentido, seu pensamento pode ser considerado contraditório; até que ponto seria possível ultrapassar a metafísica da presença sem substancializar o mundo, isto é, sem cair na fenomenologia?

Em entrevista dada em 1993, a Alejandro Zaera-Polo, para a revista *El croquis*, Eisenman expõe contradições dessa natureza. Ele diz, por exemplo, que achava que não era importante experimentar o espaço, mas que isso mudou ao longo de seu percurso e chega a defender um nível de verificação empírica como importante na arquitetura, ou seja, que é preciso construir para entender os defeitos da obra através da experiência do corpo no espaço. Ora, se a proposta era fazer uma arquitetura através de processos maquínicos, através de dispositivos como o diagrama, seria coerente submeter o projeto a uma verificação, a ser julgada pelo corpo humano? Zaera-Polo identifica essa contradição e questiona se esse conceito de experiência como avaliação do espaço pelo corpo não invalida o potencial “maquínico” e “inumano” do trabalho dele. Eisenman responde que “a mente e os olhos se dissociaram do corpo”⁶⁸ ele diz que não é preciso o corpo para vivenciar a mídia e que o que ele tenta fazer é “restabelecer a experiência sensual do corpo e do espaço, fora do controle da mente e dos olhos”. E questiona: “Como instaurar a experiência do corpo e

⁶⁷ EISENMAN, Peter. “Blurred Zones”. In: _____. *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007. p.109. (Tradução nossa)

⁶⁸ ZAERA-POLO, Alejandro; Corulon, Martin. *Arquitetura em Diálogo*, Cosac Naify, São Paulo, 2015. (Tradução: Cristina Fino e Cid Knipel) p.291.

manter o mecanismo (maquínico) funcionando?”⁶⁹

O conceito de presentidade não é inventado por Eisenman, mas transformado por ele. O conceito de presentidade do crítico de arte Michael Fried (1939) é anterior e diferente do conceito de Eisenman. Em seu texto “Arte e Objetividade” [*Art and Objecthood*] (1967) Fried contesta o minimalismo, que chama de “literalismo”⁷⁰. Para ele, a unidade espaço tempo da experiência do corpo no espaço supõe a presença então, para ele, experiência é presença. Para Eisenman, essa relação é metafísica, não há unidade espaço tempo, há uma separação entre experiência do tempo e experiência do espaço, logo experiência não é presença, é outra coisa, um *outro* da ausência.

A fenomenologia defende ser possível uma experiência autêntica com o mundo, uma suspensão do existente e do tempo para recepção do fenômeno. Mas é possível suspender o tempo? E a memória, não entra nesse processo? Códigos padronizados, pressupostos ideológicos, desejos e afins, constituem potenciais e, talvez, inevitáveis interferências que se colocam como um empecilho para essa experiência autêntica. Nesse sentido, a experiência fenomenológica, por ser fundadora da ideia de qualquer relação autêntica com uma suposta realidade, não se alinha com conceito de *presentness* de Eisenman, pelo contrário. Nas palavras de Eisenman:

“ (...) De acordo com [Rosalind] Krauss, presentidade para Fried é a ‘reinscrição do modernismo numa metafísica histórica’. Para Fried, presentidade era o momento no qual o tempo entrava em colapso num presente inexorável, onde não havia diferença entre pensamento e experiência. Para Derrida, experiência é algo externo, ou diferente desse intervalo [*“time frame”*]. O evento, para Derrida, quer dizer, o intervalo [*“time frame”*] do momento, requer a escrita de um espaço, um modo de espaçamento que distingue o espaço do evento do tempo do evento. Meu uso do termo presentidade [*presentness*] também começa da ideia de espaçamento [*spacing*], um espaçamento que é requerido no afrouxamento da relação do objeto arquitetural da sua condição de instrumentalidade presumida como natural. Assim, presentidade, como concebida por mim, é precisamente o oposto da definição de Fried. Como apontando por Krauss, o conceito central da fenomenologia do ‘*self-presence*’ requer uma unidade do presente temporal indivisível, ou seja, entre objeto e signo. Precisamente por essa relação ser tão predeterminada na arquitetura, o termo presentidade oferece uma maneira de afrouxar o inexorável relacionamento entre objeto arquitetônico da sua condição de instrumentalidade, presumida como natural.”⁷¹

Há ainda um outro modelo de presentidade que é o do artista Robert Morris. Pode-se interpretar o modelo de presentidade em Morris como alinhado ao modelo de Eisenman. Para explicá-lo, Morris recorre à arquitetura e

⁶⁹ Ibid., p.291

⁷⁰ FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. In: Revista arte e ensaio, n.9, 2002, pp.131-147.

⁷¹ EISENMAN, Peter. “Presentness and the being-only-once in architecture”. In: _____. *Written into the void*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.46. (Tradução nossa)

estabelece uma comparação entre edifícios que configuram um objeto fechado que abriga outros objetos, além de pessoas, (situação considerada por ele como uma exclusão do espaço) e edificações cujas estruturas são, em geral, parcialmente abertas, configuradas por plataformas e/ou pátios, eventualmente com acesso visual ao céu e sem transições abruptas entre planos horizontais (chão) e verticais (paredes)⁷². Segundo Morris, a experiência nesses espaços estaria mais conectada ao tempo e ao comportamento do que à imagem e, nesse sentido, esses espaços corresponderiam ao seu modelo de presentidade. Segundo Morris:

“O conhecimento desses espaços é menos visual e mais cinestésico-temporal do que em relação às construções que têm gestalts claras, como formas interiores e exteriores. 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. 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.”⁷³

O Memorial de Berlim, projetado por Eisenman em colaboração com o artista/escultor Richard Serra, como espaço arquitetônico, se aproxima desse tipo de espaço descrito por Morris. Seu caráter, mais *performático* do que *representacional*, faz com que ele seja, de fato, mais ligado ao *tempo* que à *imagem*. Ele pode ser considerado, portanto, o projeto de Eisenman que melhor preenche seu modelo de presentidade [*presentness*].

Eisenman afirma que o projeto nega a opticalidade como condição primária de como a arquitetura é tradicionalmente percebida e que a primeira experiência que se tem nele é tátil, em oposição à “retinal”, negando, assim, valores relativos a simbolismo e iconografia.⁷⁴ Segundo Eisenman, o Memorial de Berlim apenas é, ele não *representa* nada, nenhum valor apriorístico.

“A experiência de estar presente na presença, de estar sem as marcas convencionais da experiência, de estar potencialmente perdido no espaço, de uma materialidade não material: é a incerteza do memorial. Quando um projeto pode superar sua abstrata aparência diagramática, no seu excesso, no excesso de uma furiosa razão perdida, então o trabalho torna-se uma advertência, *mahnmal*

⁷² MORRIS, Robert. “O tempo presente do espaço”. In: COTRIM, Celília; FERREIRA, Glória (org). *Escritos de artistas anos 60/70*. (Tradução: Pedro Sussekind ..et al). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.411.

⁷³ MORRIS, Robert. “O tempo presente do espaço”. In: COTRIM, Celília; FERREIRA, Glória (org). *Escritos de artistas anos 60/70*. (Tradução: Pedro Sussekind ..et al). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.412.

⁷⁴ Transcrito da fala de Eisenman em vídeo no youtube: “*Building Germany’s Holocaust Memorial*” (Michael Blackwoods Production) em: <https://www.youtube.com/watch?v=nX4YA5Mn-h8> (Tradução nossa)

[memorial], não para ser julgado no seu significado ou sua estética, mas na impossibilidade de seu próprio sucesso.”⁷⁵

O fato do projeto ter sido construído permite uma análise dessas questões relativas à presença e experiência no tempo e no espaço, em relação não apenas às estratégias de projeto, mas também perante a materialidade da arquitetura.

⁷⁵ EISENMAN. Peter. “The Silent of Excess”. In: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005. (Tradução nossa)

5

O Memorial de Berlim como arquitetura

O projeto do Memorial dos Judeus Assassinados na Europa, Memorial de Berlim ou Memorial do Holocausto [*Holocaust Mahnmal*], como é conhecido, talvez seja o projeto construído de Eisenman mais bem sucedido na aplicação de seus conceitos. Não apenas por sua estreita relação com o universo da arte, que permite ampliar o caráter conceitual do projeto, mas também pelo seu motivo/programa em si, intrinsecamente ligado à sua localização: a cidade de Berlim. O programa/problema desse projeto não era nada simples: *representar* o assassinato de seis milhões de judeus durante o período do Holocausto, no centro de Berlim.

Em função dos impactos das duas Guerras Mundiais, além da Guerra Fria (1961-1989) - que determinou a divisão da Alemanha em duas partes através da construção do emblemático Muro de Berlim – tanto o solo como a paisagem da cidade, operam na lógica do palimpsesto, contêm camadas que são consequência das sucessivas destruições e construções, ausências e presenças anteriores. O território de Berlim, com sua atmosfera política e culturalmente complexa, pode ser considerado um terreno fértil para a aplicação de conceitos do segundo ato de Eisenman (como o de *presentness*) que, como visto no capítulo anterior, procuram lidar justamente com as questões decorrentes da complexa condição pós-moderna/contemporânea que, em Berlim, estão presentes e concentradas de forma singular.

Em sua busca por reconhecer e redefinir os limites da arquitetura, Eisenman se propõe a habitar suas divisas e identificar o que necessariamente estaria “dentro” dessas fronteiras e o que estaria “fora”. Nesse processo, de alguma maneira define-se um “eu” e um “outro”¹ e é o que está “entre” que interessa Eisenman. Assim como no projeto de Choral Works, em que Eisenman se colocou literalmente entre filosofia e arquitetura, no projeto do Memorial de Berlim, ele está se colocando entre arte/escultura e arquitetura. O sentimento de alteridade da arquitetura em relação a outras artes e outros pensamentos está sendo posto em questão não para negar sua especificidade, mas para redefini-la em relação à contemporaneidade. Para transgredir os limites que impedem a

¹ LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*. [1997] Taylor & Francis e-Library: London, 2005, p. xvii. (Tradução nossa)

arquitetura de operar em consonância com o contemporâneo, que tem que lidar com a dúvida, a incerteza, a contingência e a heterogeneidade.

Para Foucault, a transgressão só pode existir se for considerada em relação a algum limite a ser ultrapassado, eles dependem um do outro para existir. Segundo ele:

“O limite e a transgressão dependem um do outro independente da densidade que possuem: um limite não poderia existir se fosse absolutamente não atravessável e reciprocamente, uma transgressão não teria sentido se fosse meramente atravessada por um limite composto por ilusões e sombras.”²

Logo, para atingir qualquer transgressão (seja qual for sua natureza) seria preciso reconhecer, identificar e se posicionar criticamente em relação a algum limite que a define. Qual seria a natureza desses limites na arquitetura? O que eles poderiam estar ocultando?

Metaforicamente, o elemento “muro”, pode ser considerado como uma manifestação física do senso de alteridade, ordem social e poder.³ Ele incorpora o conceito de limite no sentido que delimita o que está “dentro” e o que está “fora” de algum território. A cidade de Berlim foi marcada pela presença de um dos muros que mais amplamente sensibilizou o mundo, principalmente por representar uma problemática que, naquele momento, o atingiu por inteiro, de variadas formas.

O conceito de muro somado à cidade de Berlim, nos leva a estabelecer uma relação entre Eisenman e Rem Koolhaas, que podem ser considerados dois dos arquitetos mais importantes no que diz respeito à transgressão dos limites tradicionais da arquitetura na direção do campo ampliado e tentativas de adequação à condição contemporânea.

No início dos anos 70, anos antes de Rosalind Krauss escrever sobre o campo ampliado, insatisfeito com o clima pouco crítico em sua escola de arquitetura (*Architectural Association*), o jovem Koolhaas decide fazer a tradicional viagem a campo (obrigatória no último semestre da AA), para analisar o Muro de Berlim. Cada estudante deveria eleger um objeto arquitetônico existente para registrar, analisar e documentar. Enquanto a maioria dos estudantes ia analisar objetos arquitetônicos clássicos como vilas palladianas, ele escolheu o Muro.

No texto “*O Muro de Berlim como Arquitetura, 1993*” [*The Berlin Wall as*

² FOUCAULT, Michel. *Preface to Transgression*. In: BOUCHARD, Donald F. (org.), *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Cornell University Press: New York, 1977, p.34. [Tradução do francês para inglês: Donald Bouchard e Sherry Simon] (Trad. nossa)

³ LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*. [1997] Taylor & Francis e-Library: London, 2005, p. xviii. (Tradução nossa)

Architecture, 1993] – que inspirou o título desse capítulo - escrito anos depois do trabalho, Koolhaas descreve sua experiência epifânica no contato com o muro e o quanto ele revelou sobre a natureza e os limites da arquitetura. Ele relata que uma de suas maiores surpresas ao encarar o muro pessoalmente foi o fato dele ser duplo e sua beleza, para ele, desoladora. E compara a beleza do muro à das ruínas de Pompeia e Herculano e do Fórum Romano, descrevendo aquilo como sendo representante da “mais pura beleza remanescente da condição urbana”.⁴

Escolher um elemento que nem ao menos foi concebido como arquitetura para pensar arquitetura, demonstra o posicionamento crítico do arquiteto e sua clara intenção de desafiar a tradição e os fundamentos da arquitetura para transgredir os seus limites. Ele conta que no processo de olhar o muro como arquitetura “foi inevitável transpor o desespero, ódio, frustração que ele inspirou para o campo da arquitetura”⁵ com a descrença em seu poder para a construção de uma sociedade igualitária, inclusiva, libertária e concluir que tudo o que o muro representava de certa maneira tratava da natureza/essência da arquitetura que, ao contrário do que se acreditava nos anos 60, seria mais da ordem do aprisionamento e exclusão do que da inclusão e liberdade.

“O Muro de Berlim era uma demonstração gráfica do poder da arquitetura e algumas de suas desagradáveis consequências. Não seria divisão, clausura, aprisionamento e exclusão – o que define a performance do muro e explica sua eficiência – o estratagema essencial de qualquer arquitetura?”⁶

Segundo Koolhaas, o Muro desafiava a ideia da forma como geradora primária de significado da maneira definitiva como era encarada tradicionalmente essa relação forma-significado em sua escola. Isso porque, ao analisar o muro como objeto arquitetônico, ele constatou que seu significado independia da sua forma. Nas palavras de Koolhaas o muro:

“Era claramente sobre comunicação, semântica talvez, mas seu significado mudava quase que diariamente, as vezes a cada hora. Era afetado mais por eventos e decisões tomadas a quilômetros de distância do que por uma manifestação física. Seu significado como um muro, como um objeto – era marginal; seu impacto era absolutamente independente de sua aparência. Aparentemente o mais leve dos objetos poderia ser agregado ao mais pesado dos significados através da força bruta.”⁷

Ele aborda também o conceito de *nothingness*, desenvolvido mais tarde no

⁴ KOOLHAAS, Rem. *Field Trip, (A)A Memoir, The Berlin wall as architecture*, Em *S,M,L,XL*, OMA, The Monicelli Press, New York, 1995. p.222 (Tradução nossa)

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid. p.227.

texto “*Imagining Nothingness*” (1985). Ele diz que o muro rompeu com a conexão entre importância e massa, uma vez que como objeto ele não era impressionante e, apesar disso, seu poder era inquestionável. Ele interpretou esse fato como um alerta da importância da questão da ausência e do vazio em arquitetura, que segundo ele prevalecem sobre a presença. Trata-se, portanto, da “descoberta” de uma espécie de ausência/vazio ativo e não passivo.

“Como um objeto, o muro era inexpressivo, evoluindo no sentido à desmaterialização eminente; o que não diminuía seu poder. Na verdade, em termos estritamente arquitetônicos, o muro não era um objeto, mas um apagamento, uma recém-criada ausência. Para mim, era a primeira demonstração da capacidade do vazio –*nothingness* – de funcionar com mais eficiência, sutileza e flexibilidade que qualquer objeto que se poderia imaginar em seu lugar. Era um aviso de que – em arquitetura – a ausência sempre ganha numa disputa com a presença.”⁸

Analisar o Muro como arquitetura permitiu uma série de analogias que, sem dúvida, levaram Koolhaas à transgressão de seus limites. Nessa análise, fica muito claro que as questões colocadas por ele dialogam diretamente com as enfrentadas por Eisenman. A questão da forma x significado, a dialética presença x ausência, a crítica à utopia modernista e o olhar na direção da distopia⁹, da atopia, da heterotopia, possibilitam essa aproximação do pensamento dos dois. Enquanto Eisenman foi atraído pela arte conceitual e pela desconstrução, por acreditar na possibilidade de um “outro significado arquitetural e (...) uma nova relevância para arquitetura”¹⁰, Koolhaas, pelo mesmo motivo, é atraído pela metrópole contemporânea e crê que nela está a chave para um novo significado para arquitetura. Em ambos esse novo significado passa por tentar produzir diferença em vez de semelhança, através da arquitetura. Embora o mais comum seja colocar o conflito entre eles e sua prática, já que de fato caminham para direções distintas, é inegável que a potência de sua prática essencialmente crítica parte do mesmo lugar. E é esse

⁸ Ibid. p.228.

⁹ Em 1972, Koolhaas desenvolve sua tese final de graduação, “*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*”, junto à sua mulher Madelon Vreindorp, e seus parceiros Elia Zenghelis, and Zoe Zenghelis, que mais tarde fundaram juntos o OMA (Office for Metropolitan Architecture). O *Exodus*, que pode ser considerado o primeiro projeto significativo de Koolhaas, é consequência de sua experiência em Berlim. O projeto trata da criação de um muro em escala metropolitana configurando uma megaestrutura sobreposta à malha urbana da cidade de Londres, que supostamente estaria vivendo o mesmo drama da divisão em duas partes, que aconteceu em Berlim por conta da Guerra Fria. Essa megaestrutura, análoga, portanto, ao Muro de Berlim, cria um espaço interno entremuros, que configura uma prisão em escala metropolitana e, dentro dessa prisão, os voluntários seriam livres, ou seja, uma condição paradoxal de liberdade a partir do aprisionamento voluntário. Koolhaas cria um cenário que é ficcional mas pela analogia a Berlim, no limite, pode ser lido como factual. *Exodus* configura uma distopia, ou seja, uma antítese da utopia, deixando claro sua crítica à utopia modernista.

¹⁰ KIPNIS, Jeffrey. “Twisting the separatrix”. In: *Assemblage*, Cambridge: The MIT Press, n.14, pp. 30-61, 1991, p.36. (Tradução nossa)

lugar, da resistência crítica, que deve ser explorado para que possa haver uma retomada da relevância da arquitetura hoje.

A transgressão dos limites da arquitetura, no projeto de Eisenman para o memorial, passa por seu esforço em defender o Memorial *como arquitetura*. No exercício de fazer e pensar a arquitetura dentro e fora de seus limites, assim como para Koolhaas ao pensar o Muro, novas possibilidades emergem para Eisenman, e o conceito de Índice em oposição ao excesso simbólico e icônico da arquitetura, se destaca como uma ferramenta para produção de diferença, na forma e na experiência do projeto do memorial.

A criação do memorial foi sugerida em 1988, as vésperas da queda do Muro (1989), por um círculo de pessoas liderado pela jornalista alemã Lea Rosh (1936), com intuito de homenagear os seis milhões de judeus assassinados durante o período do Holocausto.¹¹ Aos poucos, eles conseguiram apoiadores e recursos para pressionar as autoridades alemãs a colocarem em prática a ideia e o projeto inicialmente recebeu apoio de figuras importantes para cultura alemã, como Gunter Grass e Willy Brandt.¹²

Desde o início, ele foi alvo de muita polêmica, muitos se opuseram por diferentes razões. A crítica girava em torno, principalmente, de uma desconfiança em tratar o Holocausto com uma abordagem estética, dos perigos de uma “monumentalização da infâmia” e das consequências e motivos que estariam por trás dessa atitude como, por exemplo, uma amenização da culpa da Alemanha, apontando a criação do memorial como uma ação que visava “tornar o Holocausto palatável”.¹³ O debate em torno do projeto e construção do memorial foi bastante longo, envolvendo muitas opiniões no decorrer do processo. Em 1995, foi promovida uma primeira competição de projeto que recebeu 528 propostas. O projeto vencedor não foi executado, por tratar de maneira muito literal o tema e, portanto, não agradar aos envolvidos, em especial o chanceler Helmut Kohl.¹⁴

Segundo o crítico de arquitetura alemão Hanno Rauterberg (1967), a maioria das propostas tratava o tema de maneira muito figurativa, “pareciam querer criar uma espécie de parque temático do horror do Holocausto: um artista

¹¹ Website do Memorial - www.stiftung-denkmal.de acessado em 08/05/2016

¹² Ibid.

¹³ RAUTERBERG, Hanno. “*Building Site of Remembrance*”. In: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005. (Tradução nossa)

¹⁴ BUTTLER, Florian von; ENDLICH, Stefanie. “*Costruire? Aspettare? Rinunciare? [Build? Wait? Abandon?]*”. In: Revista Domus. n.808. outubro de 1988, p.97.

inclusive planejou um gigante trilho com trens tipo vagões”¹⁵. Nesse sentido, em vários momentos do processo pareceu “óbvio que o caminho aberto com boas intenções estava direcionando para um desastre.”¹⁶

Em 1997 foi definido o terreno onde seria o memorial, no centro de Berlim (*Kreuzberg*), próximo ao portão de Brandenburgo, entre a embaixada dos EUA, o parque *Tiergarten* e a *Potsdamer Platz*. Através de uma competição menor e fechada, em que os arquitetos e artistas foram convidados a participar, foi eleito o projeto dos norte-americanos Peter Eisenman e de Richard Serra, em 1998.

A longa duração do processo para escolha do local e do projeto em si, (pouco mais de dez anos), demonstra o grau de delicadeza com que essa questão foi tratada pelos alemães. De fato, encontrar uma forma para representar o Holocausto era um desafio que, para Eisenman e Serra, se apresentou como uma grande oportunidade para trabalharem com conceitos e questões que já vinham colocando em suas pesquisas e práticas pessoais.

Por se tratar de um memorial ao Holocausto, no centro de Berlim, o projeto concentrava as principais questões que estavam sendo problematizadas na arte e na arquitetura, desde os anos 60/70, a partir da influência pós-estruturalista, como visto no primeiro capítulo. O teor crítico e essencialmente pós-estruturalista da estratégia de Eisenman e Serra, talvez tenha sido o principal motivo do sucesso do projeto, a ponto de ser a proposta vencedora.

A ideia de memorial é, tradicionalmente, associada à ideia de monumento, ligada à *representação* de uma memória num determinado lugar o que, por sua vez, tem um vínculo estreito com a ideia de escultura. Essas relações passaram por um processo de esgarçamento de limites e conseqüente rompimento da categoria escultura com a ideia de lugar e, logo, com a lógica do monumento – como visto no primeiro capítulo. A ideia de lugar/site é, de certa maneira, “substituída” pela ideia de não-lugar/non-site (dialética proposta por Smithson), e esse rompimento com o lugar amplia indefinidamente os limites da escultura que passa a incluir uma série de operações que envolvem arquitetura e paisagem numa chave anti-positivista, anti-estética e anti-composicional.

O trabalho de Serra dialoga com esse debate da ampliação do campo da escultura no sentido que quer romper com a *representação*, com o simbolismo, com a herança racionalista da composição relacional e figurativa. Para ele, no entanto, mais importante que esse aspecto relacionado à dialética

¹⁵ RAUTERBERG. Hanno. “*Building Site of Remembrance*” . In: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005. (Tradução nossa)

¹⁶ Ibid.

figuração/abstração é a retirada do pedestal por “Brancusi em Tirgu Jiu”.¹⁷ Pelo fato de que o pedestal mediava a relação espectador/obra e sua retirada permite outra relação mais próxima entre arte e público, não mais pré-determinada por simbolismos e valores pré-existentes. Serra adota uma estratégia *site-specific* para desenvolver seu trabalho. Ele está interessado em processos internos que sejam autorreferentes, mas alega que seja uma forma diferente de auto referência em que a escultura teria o potencial não apenas de ser criada a partir do lugar, mas ser afetada por ele em função de seu caráter público e, por isso, se distanciaria da questão da autoria, recusando a se encaixar em categorias fechadas definidas por certos “ismos” como “estruturalismo”.¹⁸

Eisenman entrevistou Serra para a revista *Skyline*, em 1983, 15 anos antes do projeto para o memorial. Nela, fica claro que apesar de partirem de motivações similares, resumidamente, o fim da *representação* em suas respectivas áreas, Serra e Eisenman têm ideias e processos muito diferentes. Na ocasião da entrevista, ambos já eram reconhecidos em suas áreas e o tom de revanchismo do conteúdo das perguntas e respostas revelam um incômodo mútuo, (recorrente na época), que decorria da literal invasão dos campos além, é claro, das diferenças entre eles.

Assim como Eisenman, Serra busca processos que se interponham entre obra e sujeito que deseja, no sentido de que ambos evitam abordagens relacionadas ao formalismo composicional, à filosofia racionalista, à tradição em suas áreas. Mas enquanto no trabalho de Eisenman esse processo é projetual e mediado principalmente pelo diagrama, em Serra ele quer ser imediato e dado a partir da leitura do sítio. Sua abordagem, *site specific*, requer uma leitura do lugar para acontecer. Esse acontecimento é abordado por eles de maneira antagônica.

Eisenman, em seu processo diagramático, busca um afastamento completo da questão da autoria. Segundo ele, através do diagrama, seria possível conceber um projeto não através de uma seleção arbitrária de fatores existentes no sítio, mas através de um processo de “escaneamento” em que esses fatores “selecionam a si mesmos em uma gama de possíveis arqueologias”¹⁹. Essas preexistências conceituais estariam contidas tanto na interioridade da disciplina (escultura/ou arquitetura), quanto no sítio. Serra

¹⁷ EISENMAN, Peter; SERRA, Richard. Interview. In: SERRA, Richard. Writings, Interviews. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p.146. (originalmente publicada na revista *Skyline*, New York, p. 14-17, abr, 1983). (Tradução nossa)

¹⁸ *Ibid.*, p.150-151.

¹⁹ *Ibid.*, p.152.

discorda. Para ele, essa seleção seria “responsabilidade da pessoa que está formulando o problema e tomando decisões sobre a solução.”²⁰ No trabalho de Serra, o sítio, de certa forma, quer ser o que no processo se interporia entre sujeito e desejo e neutralizaria qualquer possibilidade de expressão de um processo formalista. Ao assumir que essa leitura é feita por ele, no entanto, por um indivíduo, essa isenção de formalismo pode ser questionada. Também em Eisenman essa completa isenção é questionável uma vez que as decisões acabam passando por ele, como por exemplo, a decisão de qual “agente externo” agirá sobre os diagramas tradicionais para ativar o processo de *blurring*, e afins. Apesar dessas decisões terem níveis diferentes de interferência do desejo, em seus respectivos trabalhos, ambos estão buscando “projetar”²¹ de uma outra maneira distinta da tradicional, analogamente ao que Foucault definiu como “função-autor”²², tentando descobrir outras funções, outras maneiras de operar menos arbitrárias e baseadas em certeza e controle do processo.

Durante a entrevista, uma das poucas concordâncias gira em torno justamente do que, 15 anos depois, seria o principal tema que define o partido do projeto do memorial: o posicionamento radical contra qualquer ideia de nostalgia. Na entrevista eles abordam essa questão comparando a estratégia contextualista na arquitetura com o a *site specific* em escultura:

PE: (...) Você diz que arquitetos – e especialmente Robert Venturi – alegam estar lidando com contexto, ainda que de maneira acrítica. Em outras palavras, a arquitetura *site specific* deles é composta simplesmente por objetos que se encaixam no sítio ou tentam se encaixar. Isto é o que em arquitetura é chamado de “contextualismo”. Eu vejo uma diferença entre o que você considera como *site specific* no seu trabalho e o que Venturi ou os contextualistas consideram *site specific* em arquitetura.”

RS: O que eles chamam de contextualismo eu chamo de afirmação das justificativas através do pretexto do social. Para os “contextualistas”, construir *site specific* significa analisar o contexto e o conteúdo de uma situação cultural vernacular/original, e concluir que o que é preciso é manter o *status quo*. É assim que eles buscam significado. Eles dão tanta prioridade a pessoa que colocou a primeira rocha quanto a última que colocou uma placa de sinalização.

PE: E nostalgia por isso!

RS: Nostalgia, e desejo de ampliar a linguagem existente. Em meu trabalho analiso o sítio e determino uma redefinição em termos de escultura, não em termos de fisionomia. (...)

²⁰ Ibid., p.152.

²¹ Projetar entre aspas porque Serra não se considera projetando, mas em certa medida não deixa de haver algum nível de projeção.

²² FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” [1969]. Em: MOTTA, Manuel Barros (org.). Coleção Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

Na abordagem de Eisenman e Serra para o memorial, o entendimento de que a memória do Holocausto não poderia nunca ser uma nostalgia, foi uma das premissas que norteou o projeto.

Em um dos textos em que explica as estratégias de projeto, Eisenman menciona duas ideias distintas de memória, identificadas por Marcel Proust em seu livro “*À la recherche du temps perdu*” [“*Em busca do tempo perdido*”]. Segundo Eisenman, para Proust, haveriam dois tipos distintos de memória: a nostalgia, localizada no passado, acessada de forma sentimental no sentido que recorda não como as coisas eram de fato, mas como queremos lembrá-las e, a memória do dia-a-dia, que é ativa no *presente* e desprovida de nostalgia.²³ Então, ele reafirma a impossibilidade do Holocausto ser acessado no modo nostálgico e, nesse sentido, explica que a estratégia adotada para o projeto seria trabalhar com essa outra ideia de memória.²⁴

Para eliminar qualquer forma de memória associada à nostalgia, o partido do projeto aposta na transgressão completa da ideia de memorial em tudo que isso implica. O memorial por definição tem uma série de valores implícitos, então a estratégia para atingir tal transgressão, foi esvaziar o memorial desses valores, de significados, informação ou qualquer tipo de ícone ou símbolo que remetesse de maneira direta ao Holocausto.

O projeto original teve que sofrer adaptações em função de exigências do governo alemão e nesse processo Serra saiu do projeto. Eisenman foi contra as mudanças, porém, aceitou a negociação. Segundo ele, os escultores, ao contrário dos arquitetos, não estão acostumados a fazer concessões. “Como arquiteto você ganha algumas e perde outras”, diz ele, se referindo a decisões de projeto.²⁵ Apesar das modificações, ele garante que o conceito inicial foi mantido. Originalmente o projeto era composto por 4.000 “pilares” de concreto que ocupavam todo o terreno. Esses elementos verticalizados, espécies de pilares de concreto, foram denominados como estelas, em grego *stelae*, que significa um bloco verticalizado de pedra ou madeira, geralmente usado em rituais comemorativos ou funerários.²⁶ A palavra estela, portanto, foi escolhida em detrimento de pilar, que é um signo arquitetônico, com significado indissociável da ideia de *firmitas*, por exemplo - reforçando o partido conceitual

²³ Texto “*Peter Eisenman about the Memorial*”. Disponível em: www.stiftung-denkmal.de

²⁴ Ibid.

²⁵ Entrevista com Peter Eisenman para Revista Spiegel Online. “*How long does one feel guilty?*” - Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html> acessado em 16/03/2016

²⁶ website: global.britannica.com e www.merriam-webster.com acessado em 16/03/2016

do projeto - e o termo *stela*, *stela* em inglês, adotado no início do processo de concepção, foi usado até o projeto executivo.



Figura 1 - Modelo físico do projeto de Eisenman e Serra. (1998)



Figura 2 - Modelo físico do projeto de Eisenman Serra. (1998)

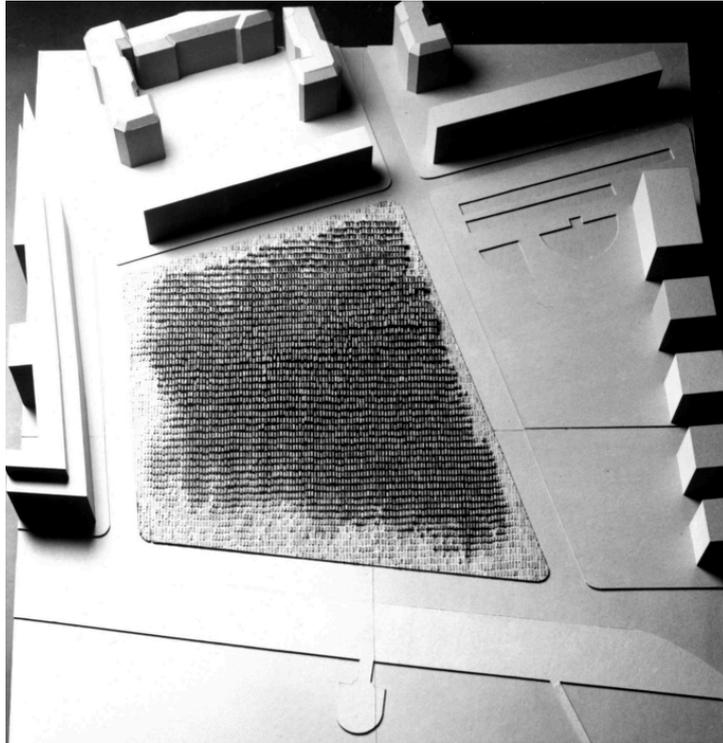


Figura 3 - Modelo físico do projeto de Eisenman Serra. (1998)

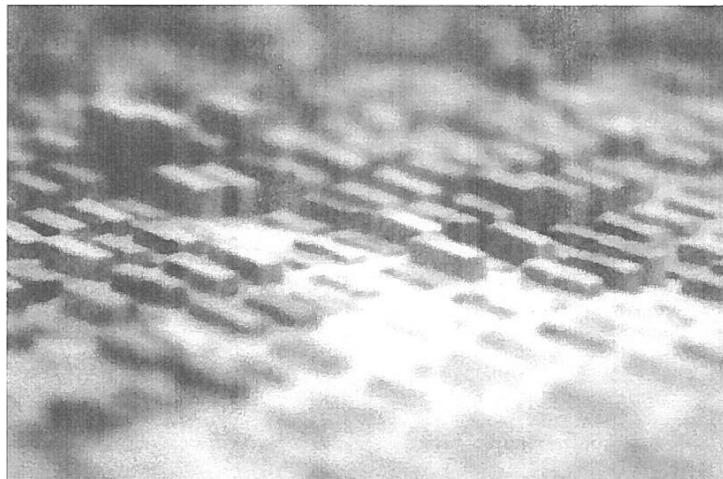


Figura 4 - Modelo físico do projeto de Eisenman Serra. (1998)



Figura 5 - Modelo físico do projeto de Eisenman Serra. (1998)

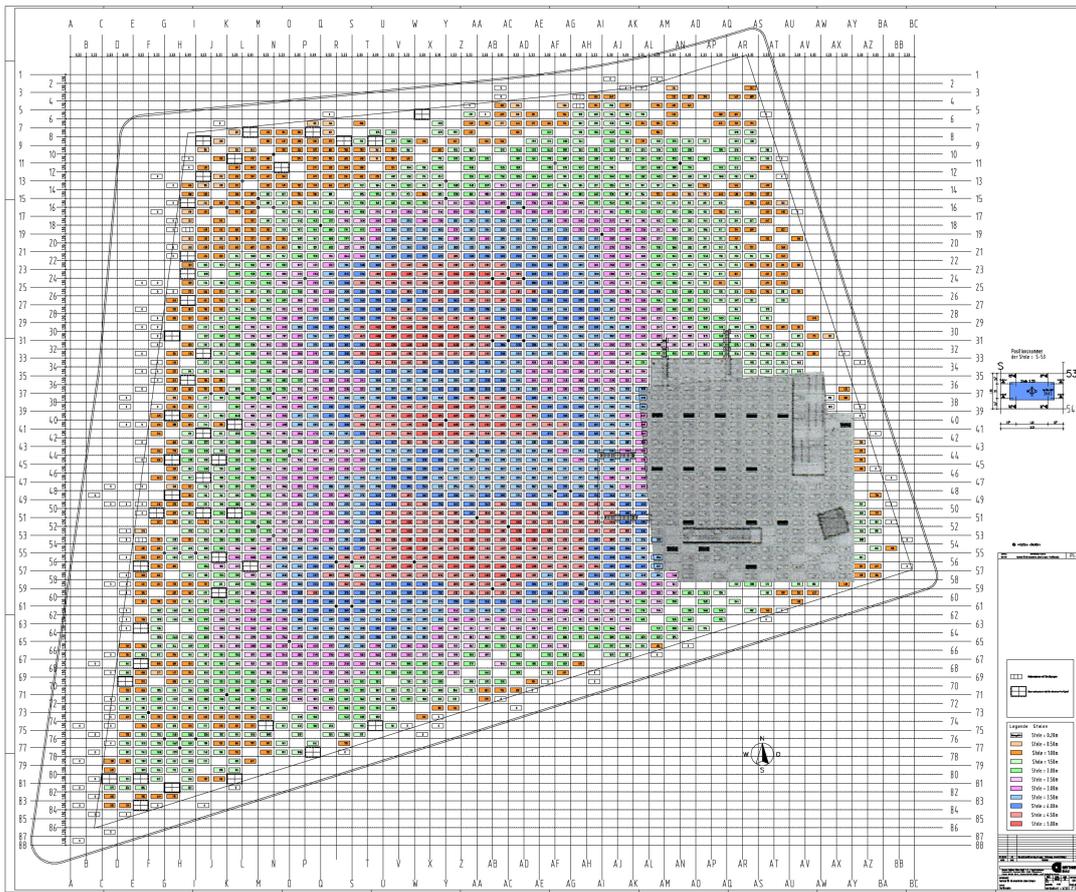


Figura 6 - Planta do Projeto Executivo do Memorial de Berlin. *Cortesia Eisenman Architects.*



Figura 7 - Vista aérea Memorial construído.



Figura 8 - Ondulação e variação de altura das estelas.

Legende Stelae	
	Stele = 0.20m
	Stele = 0.50m
	Stele = 1.00m
	Stele = 1.50m
	Stele = 2.00m
	Stele = 2.50m
	Stele = 3.00m
	Stele = 3.50m
	Stele = 4.00m
	Stele = 4.50m
	Stele = 5.00m

Figura 9 - Detalhe legenda projeto executivo. (uso do termo *stelae*).

Com as modificações o número passou para 2.711, e a altura máxima das estelas foi reduzida. Os ajustes aconteceram em função de questões de segurança, de acessibilidade, circulação e afins, além da criação do “centro de visitantes”. Apesar do conceito do projeto ser justamente retirar todo significado do monumento, fazer um local sem informação nenhuma, o governo não abriu mão desse aspecto do memorial e, a estratégia de Eisenman para que o “Centro de informações” interferisse o mínimo possível no conceito do projeto, foi enterrá-lo e situá-lo à margem do conjunto. Enterrar o simbolismo fazendo com que ele se apresentasse da forma mais invisível possível foi a maneira de viabilizar a manutenção do conceito do projeto, do qual Eisenman não abriu mão. No memorial construído, as 2.711 estelas, que medem 0,95x2,375m, variam de 20 centímetros a 5 metros de altura e ocupam um terreno com aproximadamente 20.000 metros quadrados.

Foram criadas duas superfícies onduladas, em planos diferentes, com uma dupla ondulação, nos sentidos transversal e longitudinal e, logo, perpendiculares entre si. O plano inferior gera uma superfície topográfica irregular (ondulada) que configura o piso, e o plano superior determina o limite (variável) das alturas das estelas, configurando uma espécie de “teto invisível”. Esses dois planos são conectados pelas estelas que obedecem a uma *grid* ortogonal rígida. Não há nada mais nenhum elemento, nenhuma informação, nenhum signo arquitetônico. Nesse sentido, o memorial impõe um estranhamento. E muitas respostas surgem na tentativa de extrair algum significado do vasto campo de estelas.

Na interpretação do crítico de arquitetura alemão, Hanno Rauterberg, apesar das comparações do memorial a um cemitério, a uma cidade em ruínas, entre outras, o memorial resiste a qualquer figuração, significado ou categorização.

“Alguns talvez se lembrem das pedras megalíticas, como aquelas na Inglaterra. Outros podem pensar no cemitério no *Mount of Olives*” em Jerusalém. Mas essas associações não correspondem com a perfeição industrial das estelas, não mais do que outras atribuições e interpretações – todas fundadas na imensurável massa de estelas e seu cuidadoso alinhamento. Não, esses pilares de concreto não são signo. No máximo eles podem ser um não-signo, uma indicação de que não há nada para ser descoberto sobre o passado, aqui num lugar que, de todos os lugares, deveria ser um lugar de lembrança. Nós não somos confrontados com a presença da história, mas com o próprio presente. O que foi criado aqui não é uma paisagem da lembrança, mas uma paisagem da experiência. O olho não dá conta de apreender, e a câmera não dá conta de capturar. É acessível apenas através da terceira ou quarta dimensões, através do espaço e do tempo (...).

Somos abduzidos por um entre-lugar para além do imaginário familiar, para além de categorização.”²⁷

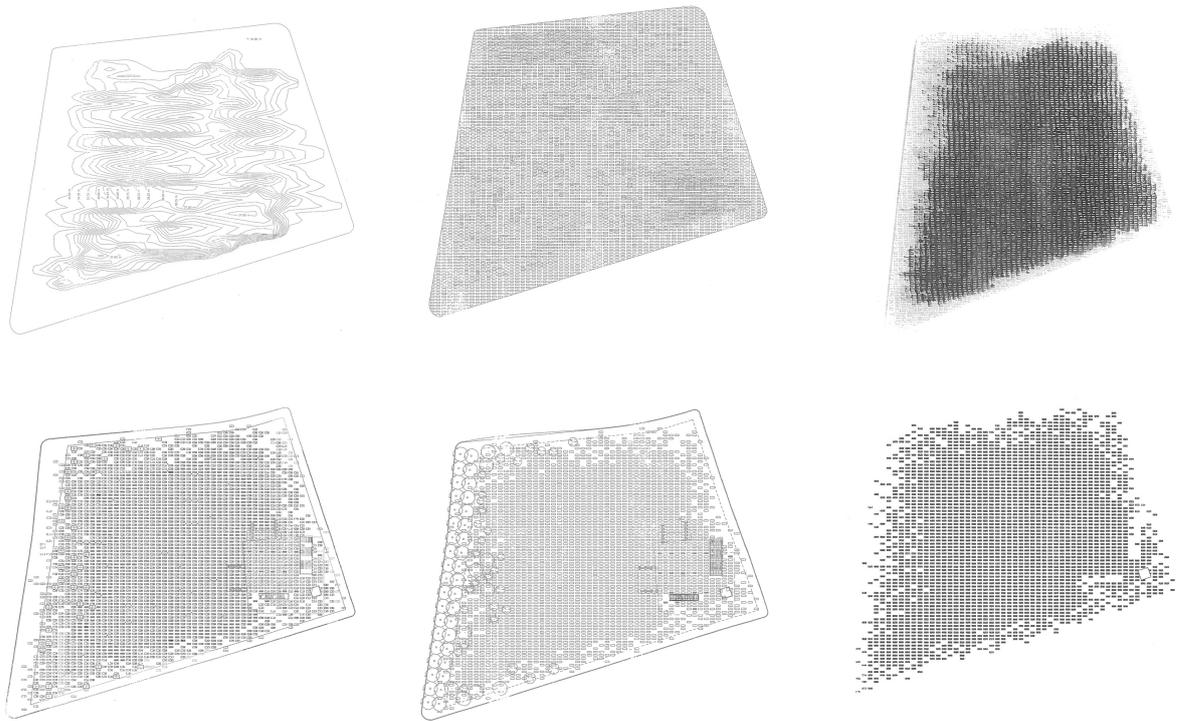


Figura 10 - Plantas projeto Memorial. *Eisenman Architects*. (sem escala)

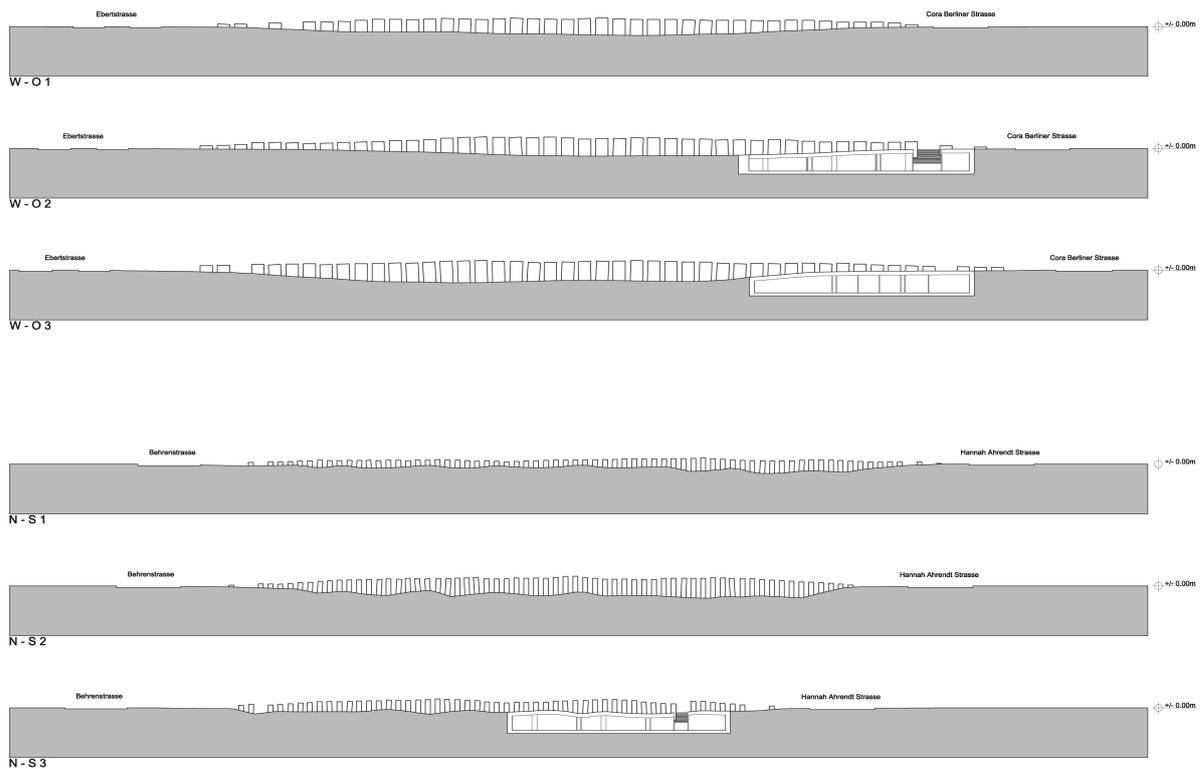


Figura 11- Cortes projeto. *Cortesia Eisenman Architects*. (sem escala)

²⁷ RAUTERBERG. Hanno. “Building Site of Remembrance”. In: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005. (Tradução nossa)

Para Rauterberg, no memorial não há nada para ser visto, não é um espaço de contemplação, é da ordem da performance, é impregnado das experimentações na arte dos anos 60 e 70. Para ele, Eisenman conseguiu evitar a armadilha e os perigos do clichê de uma abordagem piedosa e sentimental do tema.²⁸

O Memorial é um espaço de ausências, não-figurativo, anti-simbólico, não descritivo. Não há nada escrito nas estelas, nenhuma inscrição de nome, nenhum símbolo. Não é possível apreendê-lo como um objeto, no sentido de constituir uma forma gestáltica, ele é aberto, é da ordem do intersticial.

Segundo Eisenman, “para o público comum [*casual viewer*], se o amplo campo de estelas de concreto que constituem o memorial é chamado de arquitetura ou obra de arte não é importante”²⁹. Para ele, no entanto, fazer uma leitura do memorial *como arquitetura* e defender a predominância do caráter arquitetônico do projeto é um exercício de compreender as possibilidades para a arquitetura numa lógica de campo ampliado em que ela não precisa, (ou não quer) mais apenas *representar*. Como a arquitetura numa realidade contemporânea pode e deve transgredir os seus limites para revelar novos caminhos. Eisenman está consciente da condição *entre* arte e arquitetura do Memorial, assim como Koolhaas estava consciente dos aspectos *entre* o arquitetural e o infra estrutural do Muro de Berlim (fora sua complexidade política, é claro). Mas o exercício da leitura de seus elementos como arquitetura é um caminho para tensionar suas possibilidades no presente.

O argumento de Eisenman é que a principal operação do projeto consiste em trabalhar com a ideia do solo, com a desestabilização do solo e, segundo ele, esse deslocamento seria próprio da arquitetura e não de qualquer outra forma de arte. Para ele, “é a relação do memorial com a ideia de solo e não de especificidade do sítio [*site specificity*] que conduz necessariamente para arquitetura”, em função da importância simbólica que tem o solo na linguagem clássica tradicional da arquitetura. Para complementar, ele estabelece comparações entre a relação da arquitetura e da escultura, com o solo, com o sítio:

“Uma das importantes diferenças entre escultura e arquitetura é de fato a questão da especificidade do sítio [*site*]. Tradicionalmente essas diferenças estavam claras. Escultura era figurativa. Ela deslocava o espaço, existia num pedestal ou

²⁸ Ibid.

²⁹ EISENMAN, Peter. “The Silent of Excess”. In: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005. (Tradução nossa)

numa base, e era por isso móvel. Arquitetura sempre foi específica de um sítio [*site specific*], com seu espaço enclausurado e necessidades estruturais projetadas conforme a gravidade. Durante o movimento moderno, sítio [*site*] se tornou uma temática para arquitetura numa tentativa de produzir trabalhos que eram não figurativos, mas abstratos, deslocados do solo. Os cinco pontos de Le Corbusier, que incluem o deslocamento do “solo” privado para um telhado verde e a substituição das fundações prosaicas [*earthbound foundations*] por pilotis – pontos de apoio que suspendem arquitetura do solo, constituem um exemplo. Escultura por outro lado, foi na direção inversa. O crítico de arte Douglas Crimp, argumentou que para superar o idealismo modernista e as convenções e metafísica estética, isto é, para afastar-se de suas condições internas, a escultura nos anos 1960 procurou a especificidade do sítio. Esse movimento, bem documentado nos trabalhos de artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl Andre, e Richard Serra, buscaram reorientar a experiência perceptiva do sujeito.”³⁰

Ainda na chave da leitura arquitetônica, o Memorial atinge um alto nível de transgressão de aspectos/elementos que são tidos como naturais na arquitetura; não há fachada, não há entrada, não há saída, não há fechamento, não há proteção; nesse sentido os signos arquitetônicos tradicionais não podem ser acessados, eles são “silenciados” pelas estratégias conceituais. A forma não é consequência da função/programa, a forma não tem caráter, não representa, não informa.

A relativa perda da escala pela instabilidade do piso, pela oscilação de altura das estelas, pela grande imensidão do todo, pela visão recortada pelas estelas no interior do memorial, somada ao fato de ser um campo monocromático e, portanto, atingir uma homogeneidade que elimina hierarquias e enfatiza sua imensidão, são características que, entre outras, conseguem deslocar a visão como principal aparato cognitivo e, assim, problematizam esse fato.

Os significados são então silenciados por uma operação de embaçamento da visão, impedindo que a interpretação daquela realidade seja limitada a determinadas “regras” do real, do visível. Isto porque, a interpretação ali não pode contar com símbolos e signos arquitetônicos existentes. Segundo Eisenman, a visão pode ser definida 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,

³⁰ EISENMAN, Peter. “The Silent of Excess”. In: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005. (Tradução nossa)

uma entrada. Qualquer conjunto de condições tipológicas semelhantes organiza a arquitetura como uma tela a ser observada atentamente.³¹

No Memorial, Eisenman consegue escapar dessa organização tradicional do espaço. Em vez de contribuir para compreensão e organização do espaço, a visão ali contribui apenas para o estranhamento do todo e também da experiência. A visão que se tem é fragmentada, descontínua e, nesse sentido, cada momento parece estar desconectado do outro. Rauterberg compara a experiência de caminhar pelo memorial, com mergulhar em um mar agitado. Segundo ele, a instabilidade e ondulações do solo, a variação de altura das estelas altera noções de escala e faz sentir inseguro e instável.³² Segundo ele, os habitantes desse “outro espaço”, desse “jardim” ou “mar de pedras” desaparecem e aparecem descontinuamente.

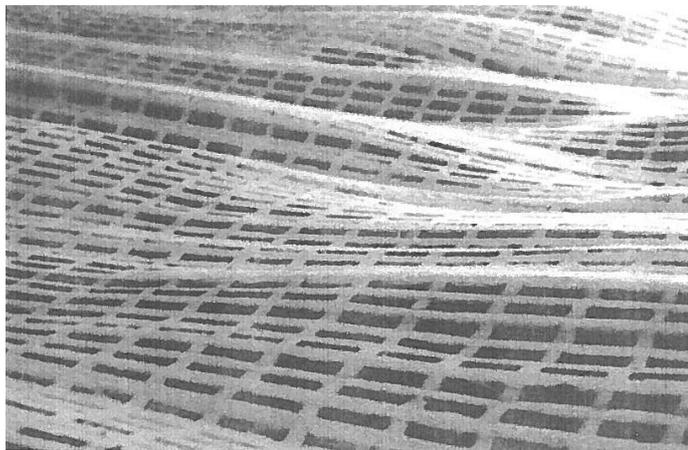


Figura 12 - Projeto Eisenman e Serra. (1998)

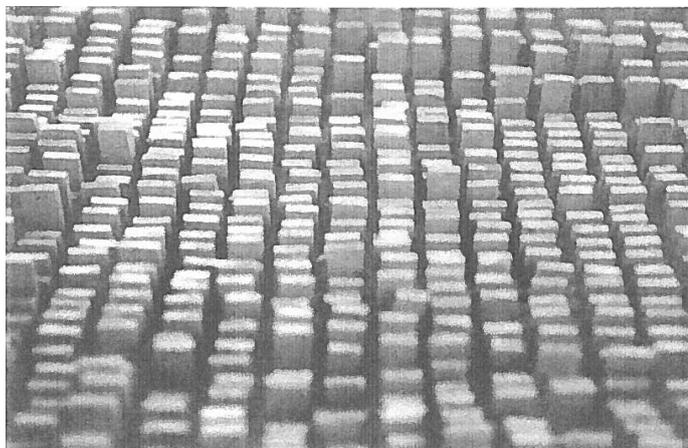


Figura 13- Projeto Eisenman e Serra. (1998)

³¹ EISENMAN, Peter. “Visões que se desdobram”. In: NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 604.

³² RAUTERBERG, Hanno. “Building Site of Remembrance”. In: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005. (Tradução nossa)

Com a construção do memorial, muitos aspectos físicos da experiência no espaço surpreenderam o próprio Eisenman. A analogia com um mergulho no mar por exemplo, feita por Rauterberg e o efeito comentado por ele das pessoas aparecendo e desaparecendo no mar de pedras, foi também comentado por Eisenman em entrevista à revista Spiegel:

“Eu assisti as pessoas andando através do memorial pela primeira vez e foi incrível ver como as cabeças desapareciam, como entrando debaixo d’água. Primo Levi fala de uma ideia similar em seu livro sobre Auschwitz. Ele escreve que os prisioneiros não estavam mais vivos mas também não estavam mortos. Em vez disso eles pareciam “descer” para um inferno pessoal. Eu fui surpreendido pela lembrança dessa passagem enquanto assistia as cabeças desaparecerem para dentro do monumento. Você frequentemente não vê pessoas desaparecendo em algo que parece ser plano. Isso foi incrível, vê-los desaparecer.”³³

Apesar de se tratar de um lugar público, aberto ao sujeito coletivo, e também de um memorial que, tradicionalmente, tem a função social de reforçar uma memória coletiva, ele é um campo de possibilidades que não te informa sobre nada e conduz a uma experiência individual, exclusivamente no tempo presente.

Apesar das referências nos extremos dos extensos corredores impedir uma completa deslocalização, perde-se a referência de onde se está no todo, então, é fácil se perder de outra pessoa, mas não se perder por completo.

A questão do silêncio no interior do memorial também não foi um efeito programado, nem mesmo pensado, e é outro fator bastante interessante que potencializa a poética dessa experiência, lida numa chave conceitual. O silêncio como uma metáfora do próprio vazio, da ausência, da supressão de informação e significado. O espaço se abre, de fato, mais aos afetos mais do que aos efeitos. E assim trata do tempo mais que da imagem. O excesso no memorial é o “excesso do silêncio”. Para Rauterberg, seu interior é mais inóspito do que parece de fora e não há espaço para rituais, o lugar não tem a pretensão nem a intenção de ser sagrado.³⁴

³³ Entrevista com Peter Eisenman para Revista Spiegel Online. “*How long does one feel guilty?*”- Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html> acessado em 08/08/2015.

³⁴ RAUTERBERG. Hanno. “*Building Site of Remembrance*”. In: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005. (Tradução nossa)



Figura 14 - Memorial construído. Peter Eisenman.



Figura 15 - Memorial construído. Peter Eisenman.

A partir dessa noção de espaço não sacralizado, é possível, não apenas retomar a discussão dos contra-dispositivos de profanação (proposto por Agamben), mas também estabelecer relações do memorial com o que Foucault denominou como “heterotopia”. Ambos os conceitos partem de Foucault e analisam o espaço desde uma perspectiva relacional em oposição a uma noção de espaço estático e totalizante. Isto porque, para ele, não é mais possível

desconsiderar o que chama de “entrecruzamento fatal entre tempo e espaço”³⁵.

Para Foucault:

“Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.”³⁶

Segundo Foucault, a “época atual seria talvez de preferência a época do espaço” e, por isso, ao longo de sua obra a arquitetura ganha importância, já que ele está interessado no espaço, nas relações de poder e desejo que se dão no espaço. E, para pensar o espaço na realidade urbana, ele passa pela arquitetura, especialmente edifícios com caráter institucional como hospitais e prisões, analisando o alto grau de interferência da organização espacial, e, logo, da arquitetura, no exercício do controle e poder sobre as pessoas que habitam esses espaços (e não apenas eles).

No texto “Outros Espaços” (1967)³⁷, Foucault problematiza o fato de que os espaços “contemporâneos” ainda seriam determinados por uma “secreta sacralização”, já que ainda obedeceriam a classificações e hierarquias espaciais segundo critérios que condicionariam suas relações de ocupação, limitando a potência dessas relações. Segundo ele:

“(…) o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado – diferentemente, sem dúvida do tempo que foi dessacralizado no século XIX. Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquela que a obra de Galileu provocou), mas talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho: todos ainda movidos por uma secreta sacralização.”³⁸

Foucault faz uma crítica a essa condição do espaço sacralizado e propõe a criação do termo “outros lugares” que seriam uma “espécie de contestação mítica e real do espaço em que vivemos”³⁹. Para Foucault esses outros lugares são opostos às utopias que, segundo ele, são “posicionamentos sem lugar real

³⁵ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços?” [1967]. Em: MOTTA, Manuel Barros (org.). Coleção Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p.412.

³⁶ Ibid., 411.

³⁷ Foucault só autorizou a publicação deste texto em 1984.

³⁸ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços?” [1967]. Em: MOTTA, Manuel Barros (org.). Coleção Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p.413.

³⁹ Ibid., p.416.

(...) que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa.” Nesse sentido, a utopia seria um espaço essencialmente irreal.

Para definir esses outros lugares, esse novo posicionamento em oposição às utopias, ele cria o termo heterotopias. Segundo ele, diferente de todos os posicionamentos tradicionais, esses “outros lugares” seriam “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares embora eles sejam efetivamente localizáveis.”⁴⁰ São espaços heterotópicos, que podem se manifestar de múltiplas formas numa sociedade e, segundo Foucault, obedecem a alguns princípios. Dois desses princípios permitem estabelecer relações entre as heterotopias e o espaço criado por Eisenman no Memorial de Berlim. Um deles relaciona o espaço heterotópico com o tempo (heterotopia do cemitério) e o outro com a imaginação (heterotopia do navio).

O tempo, tradicionalmente, pressupõe linearidade, continuidade, previsibilidade, de alguma maneira está associado à uma ideia de hierarquia e progressão. Assim, em um espaço arquitetônico “sacralizado”, concebido segundo princípios tradicionais, há uma relação da experiência do sujeito no espaço com uma ideia de encadeamento de visadas (através do olho) que ajudam o sujeito a se localizar, e qualificam a experiência nesse sentido. Já os espaços heterotópicos, como o cemitério, segundo Foucault, então ligados à suspensão e ruptura com a ideia tradicional de tempo e por isso oferecem um outro tipo de experiência. No que seria o quarto princípio das heterotopias Foucault descreve essa condição:

“(...) As *heterotopias* estão ligadas, mais frequentemente a recortes do *tempo*, ou seja, elas se dão para os que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma *espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional*; vê-se por aí que o cemitério é um lugar altamente heterotópico, já que o cemitério começa com essa estranha heterotopia, que é para o indivíduo, a perda da vida, e essa quase-eternidade em que ele não cessa de se dissolver e se apagar”⁴¹

No Memorial de Berlim, há igualmente um rompimento com a ideia tradicional de tempo e com a ideia de espaço sacralizado. No memorial, não há hierarquia no espaço, não há separações entre público e privado, não há limitações para a ocupação além da própria materialidade física das estelas. A experiência de caminhar por ele é uma experiência que deslocaliza, a visão é fragmentada, descontínua. Os signos arquitetônicos estão “mudos”, não

⁴⁰ Ibid., p.415.

⁴¹ Ibid., p.418.

representam nada, eles apenas *são* em sua “pura presença”. Assim, a experiência nele fica restrita a uma presença exclusivamente no presente, não leva à lembranças, muito menos a lembrança do Holocausto.

Como já observado, apesar dessa leitura, o público tem a necessidade de interpretá-lo analogamente a alguma figura e há uma recorrência justamente à figura do cemitério. Sobre esse fato, o arquiteto Emmanuel Petit, que trabalhou com Eisenman na concepção do memorial, faz uma curiosa declaração. Segundo ele, ao longo do processo de concepção:

“A primeira coisa que Peter falou foi: “precisamos projetar um memorial que não signifique nada. E a segunda frase foi, (que me fez sentir o oposto), ele disse: ‘Me dê milhões de caixões queimando numa grande fogueira no centro de Berlim.’ Foram instruções muito contraditórias, eu pensei, ou significa algo ou não significa nada. Mas, paradoxalmente, no final, é terrivelmente cheio de significado e terrivelmente não-icônico, não há caixões queimando no fogo e isso é o que torna o projeto interessante.”⁴²

A dupla intenção de conceber um espaço absolutamente sem significado e ao mesmo tempo colocar “milhões de caixões queimando no centro de Berlim”, leva a crer que a escolha das estelas como elementos de projeto, dispostas da maneira que foram, a partir da *grid*, talvez quisessem sim, remeter a um cemitério. Mas penso que, talvez, não à figura do cemitério, mas, mesmo que inconscientemente, influenciados pelo *zeitgeist* da época, ao o cemitério na chave das heterotopias e sua estreita relação com a condição humana entre vida e morte.

Sobre a heterotopia do navio, não é a analogia com o mar agitado comentada anteriormente - que leva a uma analogia do caminhar como “navegar” - que permite uma aproximação com a heterotopia do navio. Mas o fato do navio ser, para Foucault, “a heterotopia por excelência”. Por estar intrinsecamente ligado à imaginação. Segundo ele, “Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam(...)”⁴³. É nesse sentido que a heterotopia do navio se faz presente no Memorial de Berlim, como materialização do que na época de sua concepção parecia impossível; tratar do Holocausto sem representá-lo de maneira a alimentar e eternizar a culpa alemã. Em sua leitura em termos de arquitetura, a heterotopia do navio se faz presente na interpretação do espaço arquitetônico como aberto à imaginação, uma vez suspenso o excesso de

⁴² Emmanuel Petit (*Yale School of Architecture*). Conferência “ISSUES” na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Belgrado (Nov.2013). Session 1: Form/Space 1/3 (57:00). (tradução nossa) acessado em 08/02/2016.

⁴³ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços?” [1967]. Em: MOTTA, Manuel Barros (org.). *Coleção Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p.422.

significado, de imagens, de símbolos e ícones, o memorial ativa uma outra dimensão que é a dimensão do índice.

Em uma conferência em Belgrado, o teórico de arquitetura alemão Jörg H. Gleiter (TU Berlin), aborda o caráter indicial do projeto de Eisenman e explica o conceito de índice:

“Diferente dos ícones e dos símbolos, índices são signos capazes de estabelecer uma *conexão entre uma coisa real e uma coisa imaginária, entre presença e ausência, entre algo material e algo imaterial, entre espaço e tempo*. Nas palavras de Peirce: “um índice se relaciona com seu objeto por uma conexão real com ele e porque força a mente para atentar para a ausência do objeto. Um índice marca a junção de duas porções de experiência”. É uma *experiência ausente na presença*. Exemplo: uma pegada na areia é um índice, em toda sua materialidade e presença, nos força a perceber o pé em sua ausência.”⁴⁴

Segundo Eisenman, o Memorial consegue atingir essa outra dimensão da arquitetura, da ordem do indiciário. Em suas palavras:

“(...) é o nosso projeto mais indiciário, porque adotamos uma superfície para o piso que era figural, adotamos uma superfície arbitrária para o ‘teto’, que era um outro tipo de figural, e conectamos verticalmente através dos pilares essas duas superfícies refletindo a superfície do piso e do “teto” e nada ‘entre’, em outras palavras, no ‘entre’ estavam as marcas indiciárias, que por sua vez era esse concreto objetivo que não tem textura, nem cor⁴⁵, nem nada, até onde eu sei, então poderíamos argumentar, como a maioria das pessoas em Berlim argumentam, que não há descrição suficiente, não há retórica suficiente, não há sentimento judaico suficiente,(...) Então para mim, é o projeto mais indiciário que fizemos. E é muito difícil tirar a retórica, a representação e o icônico de um projeto como fizemos em Berlim.”⁴⁶

As consequências das estratégias de projeto do Memorial, como o silêncio em seu interior, potencializaram ainda mais o discurso do projeto. Diferente de outros projetos construídos de Eisenman, nesse caso, há não somente uma coerência com seu discurso em si, mas com a materialização do discurso com a construção da arquitetura.

⁴⁴ Jörg H. Gleiter (TU Berlin, Faculty VI, Institute of Architecture). Alemanha. Conferência “ISSUES” na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Belgrado (Nov.2013). *Session 1: Form/Space 2/3* (25:00) (grifo nosso) acessado em 08/02/2016.

⁴⁵ A cor cinza do Memorial não foi uma opção, sendo consequência da pintura anti-grafiti exigida pelo governo alemão, logo, ele está se referindo a ausência da escolha de cor de forma intencional por parte do processo de projeto de arquitetura.

⁴⁶ Peter Eisenman. Conferência “ISSUES”. Universidade de Belgrado (Nov.2013). *Session 1: Form/Space 1/3*. (57:55) (tradução nossa) acessado em 08/02/2016.



Figura 16 - Cartaz de celebração do “Dia da memória”. Em sua fala no encontro com Koolhaas na palestra posteriormente publicada como livro (“Supercrítico”) Eisenman menciona esse cartaz que, para ele, é a maior prova que o projeto do Memorial de Berlim é bem sucedido em não representar o Holocausto e ser desprovido de significado. Ou seja, de seu caráter indicial. Segundo ele, o fato de usarem a Estrela de David (um dos maiores, senão o maior símbolo judaico) sobreposta à imagem do projeto do memorial, evidencia a necessidade de agregar símbolos para que o projeto comunique.



Figura 17 - Memorial de Berlim. Peter Eisenman.

O discurso é reforçado por essas “coincidências”, gerando novos discursos e conceitos que apenas reforçam o inicial. Como interpretar essas “coincidências”? Seriam elas um sinal de que a potência dos conceitos e do discurso pode de fato se estender para além dos limites do conceitual, e atingir a materialidade das coisas em toda sua fisicalidade e presença, como no conceito de índice?

Em seu artigo “*Notas sobre o Índice*” [“*Notes on the Index*”] Rosalind Krauss menciona o pluralismo da produção artística nos anos 1970 e afirma que a percepção desse pluralismo era um consenso entre críticos e artistas. Ela questiona o que estaria por trás dessa multiplicidade uma vez que em sua lista de artistas coexistiam obras muito distintas. Para Krauss, se havia um eixo

conectando essas obras não era o “eixo da tradicional noção de estilo”⁴⁷, mas algo muito diferente de estilo (que está ligado, em geral, a uma série de códigos simbólicos que representam algo). Em sua investigação, Krauss chega à “ordem semiótica do índice”⁴⁸, como o princípio que estaria permeando essa produção, “isto é, uma marca, como uma pegada, que produz seu significado por meio de uma relação direta com o referente”⁴⁹

Para Krauss, essa recorrência do indicial é uma “retomada do desvio que ocorrera muito antes com Duchamp”⁵⁰ e seu rompimento com a arbitrariedade do signo. Duchamp teria inaugurado “essas operações indiciais (...) em suas operações fotográficas (ela lê *O grande vidro* ‘como uma espécie de fotografia’) bem como em suas manifestações *ready-made*”⁵¹. A fotografia para Krauss é inerente ao indicial; uma espécie de rastro “sub ou pré-simbólico” e o *ready-made* “um signo inerentemente ‘vazio’, sua significação é uma função dessa única instância, garantida pela presença existencial desse único objeto.”⁵²

Krauss interpreta essa retomada da condição indicial como sintomática da cultura do consumo e da reprodução mecânica, em outras palavras, decorrente da crise da representação. Diante desse contexto a resposta dos artistas segundo Krauss foi recorrer à “presença muda de um acontecimento não codificado”⁵³.

Krauss menciona o trabalho *Airtime* (1973), do artista Vito Acconci, que se trata de um vídeo no qual o artista fala com sua imagem refletida, por 40 minutos, sentado, se referindo a ele mesmo as vezes como “eu” e as vezes como “você”. O espelho teria a capacidade de deslocar o espaço definidor de uma identidade a partir do “outro”. Para aprofundar o entendimento dessa questão e interpretar o trabalho de Aconcci, Krauss recorre ao conceito lacaniano de “estágio do espelho” [*mirror stage*], a partir do qual ele fundamenta a noção de Imaginário (que seria algo desconectado da história) em oposição ao Simbólico (algo associado a uma correspondência histórica).

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind. “Notes on the index: seveties art in America”. In. *October*: The MIT Press: vol.3, 1977, p.68. (Tradução nossa)

⁴⁸ KRAUSS, Rosalind. “Notes on the index: seveties art in America”. In. *October*: The MIT Press: vol.3, 1977. In: FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.88.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.89.

⁵¹ *Ibid.*, p.89.

⁵² KRAUSS, Rosalind. “Notes on the index: seveties art in America”. In. *October*: The MIT Press: vol.3, 1977. In: FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.89.

⁵³ *Ibid.*, p.90.

Segundo Krauss, o “estágio do espelho” de Lacan, seria o momento em que uma criança entre seis e dezoito meses, sem conhecimento de qualquer sistema de códigos padronizados de uma sociedade, ao entrar em contato com sua imagem através do espelho não diferenciaria um “eu” de um “outro”. Nas palavras de Krauss:

“O estágio espelho envolve a auto-identificação da criança através de seu duplo: sua imagem refletida. Na mudança de um senso global, indiferenciado de si para uma noção integrada e distinta de individualidade – que poderia ser simbolizada pelo uso individualizado do “eu” e “você”- a criança reconhece a si mesma como um objeto separado (um Gestalt físico) através de sua imagem refletida. O *self* é sentido, nesse momento, apenas como uma *imagem do self*; e enquanto a criança inicialmente reconhece a si própria como um outro, há uma alienação primária inscrita nessa experiência. Identidade (auto definição) é primitivamente fundida à identificação (um sentimento conectado à outra pessoa). É nessa condição de alienação - a tentativa de aproximação com um *self* que está fisicamente distante – que o imaginário se fundamenta. E, em termos lacanianos, o imaginário é o reino da fantasia, especificado como atemporal, por ser desconectado das condições da história. Para a criança, um senso de história, tanto a dela própria quanto particularmente a de outros, completamente independente dela própria, só aparece com a completa aquisição da linguagem. Porque, ao se juntar à linguagem, a criança entra em um mundo de convenções, formulado sem sua participação. A Linguagem se apresenta com um enquadramento histórico anterior à sua própria existência. Acompanhando a designação da linguagem falada ou escrita como constituída pelo tipo de signo chamado o símbolo, Lacan nomeia esse estágio de desenvolvimento o Simbólico e o opõe ao Imaginário.”⁵⁴

A partir dessa ideia da oposição entre Simbólico e Imaginário, Krauss chega ao conceito de índice :

“Essa oposição entre o Simbólico e o Imaginário nos leva a outro comentário sobre o “*shifter*”. Porque o “*shifter*” é um caso de signo linguístico que participa do símbolo até quando ele divide as características de outra coisa. Os pronomes são parte do código simbólico da linguagem por serem arbitrários: diz-se “I” em inglês, mas “je” em francês, “ego” em latim, “ich” em alemão... Mas, na medida em que seus significados dependem da presença existencial de um dado orador, os pronomes (assim como outros transformadores) se anunciam como pertencentes a outro tipo de signo: o tipo que é denominado o índice. Como distintos dos símbolos, índices estabelecem o seu significado sobre o eixo de uma relação física aos seus referentes. São as marcas ou traços de uma causa particular, e essa causa é a coisa a que se referem, o objeto que significam.”⁵⁵

Krauss explora a relação do modelo indicial com a fotografia, justamente para se opor à ideia de que a fotografia por sua possibilidade de ser replicada na “era da reprodutibilidade técnica”, era produto de uma representação associada ao símbolo. Para ela:

“Se o Simbólico acha o seu caminho para a arte pictórica através da consciência humana, operando atrás de formas de representação, formando a conexão entre

⁵⁴ KRAUSS, Rosalind. “Notes on the index: seveties art in America”. In. October: The MIT Press: vol.3, 1977, p.69-70. (Tradução nossa)

⁵⁵ *ibid.*, p.70.

objetos e seus significados, não é o caso da fotografia. Seu poder é como um índice e seu significado reside naqueles modos de identificação que são associados ao Imaginário.”⁵⁶

Hal Foster, em o “*O Retorno do Real*” (1996) faz uma crítica à leitura de Krauss:

“Conectar o indicial ao fotográfico dessa maneira equivale a ordenar diversas formas de arte sob um único princípio, ‘o registro da pura presença física’. E mais importante, a compreender esse registro como uma alternativa para uma “linguagem das convenções estéticas.”⁵⁷

Foster compara o texto de Krauss com “*Earthwords*” (1979), de Craig Owens, que trata dos escritos de Robert Smithson. Para Foster, Owens amplia ainda mais as possibilidades do conceito de índice, porque, enquanto Krauss trata da “erosão dos meios artísticos específicos (pintura, escultura, arquitetura)”⁵⁸, Owens “aponta para uma transgressão das categorias estéticas como um todo (o visual *versus* o verbal, o espacial *versus* o temporal)”.⁵⁹

Nas palavras de Owens:

“O que eu estou propondo, então, é que a erupção da linguagem no campo estético – uma erupção sinalizada por, mas não limitada a, textos de Smithson, Morris, Andre, Judd, Flavin, Rainer, Lewitt – coincide com, se não indica a, emergência do pós-modernismo. Essa “catástrofe” desestabilizou o parcelamento/divisão do campo estético em discretas áreas de competência específica (...) e o dispersou ao longo de todo espectro da atividade estética.”⁶⁰

Owens aborda a complexidade da heterogeneidade da informação trazida pelas conexões em rede, parte verbal e parte visual, e coloca que ela “desafia a pureza e auto-suficiência do trabalho de arte; além de enfraquecer a hierarquia entre objeto e representação”⁶¹ e, nesse contexto, questiona:

“ O *Site* é uma reflexão do *Nonsite* (espelho), ou ao contrário?”⁶²

Os caminhos que levam ao conceito de índice, como o percorrido por Krauss e também por Owens, dialogam com o conceito de heterotopia de Foucault. Para Foucault, o espelho incorpora uma condição mista de utopia e heterotopia, uma condição *entre* elas, um lugar sem lugar, ele é

⁵⁶ Ibid., p.75.

⁵⁷ FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.90.

⁵⁸ Ibid., p.91.

⁵⁹ Ibid.,

⁶⁰ OWENS, Craig. “Earthworks”. In. *October*: The MIT Press, vol.10, pp. 120-130, 1979, pp.126-127 (Tradução nossa)

⁶¹ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços?” [1967]. Em: MOTTA, Manuel Barros (org.). *Coleção Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p.415.

⁶² OWENS, Craig. “Earthworks”. In. *October*: The MIT Press, vol.10, pp. 120-130, 1979, p.127 (Tradução nossa)

simultaneamente real e irreal. Segundo Foucault:

“(...) *entre* as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopia, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma *heterotopia*, 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 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 ela é obrigada a ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe.”⁶³

A potência do conceito de índice reside no poder de abertura de uma lacuna entre significante (imagem) e significado (conceito), de descentralização do sujeito e abertura do processo de subjetivação individual e coletiva. O índice suspende/embaça temporariamente a visão a favor de um processo que é da ordem do imaginário. No índice está implícita uma ação, um movimento, um acontecimento.

“O índice marca a junção de duas porções de experiência. E se consideramos as duas porções de experiência, o objeto e o traço que ele deixa, um espaço se abre entre eles, em toda sua indeterminação, já que é parte de dois tempos: “agora” e “depois”, de dois lugares: “lá” e “aqui”, e consiste em duas condições formais contraditórias: “convexo” e “côncavo”, “dentro” e “fora.” Matéria, tempo e espaço, conectados em uma só entidade.”⁶⁴

O índice permite problematizar o conceito tradicional de tempo, porque sua compreensão não é linear. É um indício de uma ação do passado, no presente. Então o índice é da ordem da incerteza, da dúvida. No índice a ausência indica presença, é uma ausência ativa. Ele não é da ordem do objeto e sim do vazio, do intervalo, do que está *entre*. O índice é uma falta, uma impressão, é espaço. Ele pressupõe *incompletude* porque é essencialmente um rastro de algo. Pode ser considerado o componente imaterial de um acontecimento, de um ato. Enquanto ícone e símbolo se relacionam com semelhança e imagem, índice se relaciona com a ausência da presença e com a diferença, no sentido do

⁶³ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços?” [1967]. Em: MOTTA, Manuel Barros (org.). Coleção Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p.415.

⁶⁴ Jörg H. Gleiter, TU Berlin, *Faculty VI, Institute of Architecture*, Alemanha. Conferencia na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Belgrado. *Session 1: Form/Space 2/3*. (27:04) (Tradução nossa) acessado em 08/02/2016.

reconhecimento do Outro. Nesse sentido, a ordem do índice também aponta para a questão do gênero na arquitetura porque, ao desafiar a ordem simbólica dominante (baseada no antropomorfismo masculino), coloca a questão da repressão do corpo feminino na arquitetura.

Essa questão é abordada por Diana Agrest em seu texto “À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo” (1988), segundo ela, “A lógica do sistema da arquitetura reprime o sexo de duas maneiras diferentes: entendendo-o em termos positivos e negativos e atribuindo à mulher o termo negativo (falocentrismo).”⁶⁵ Agreste comenta a existência de um “complexo aparato ideológico” nos textos que constituem a teoria e a história da arquitetura ocidental – bases fundamentais para construção de uma ideologia arquitetônica - “que tem sistematicamente excluído as mulheres por meio de um sutil mecanismo de apropriação simbólica do corpo feminino.”⁶⁶ Para Agrest que, como arquiteta, sofreu diretamente essas repressões, não apenas a criação da forma arquitetônica está condicionada ao “constructo ideológico” que tem no corpo masculino suas exclusivas referências, mas também no próprio pensamento sobre o sujeito da experiência arquitetônica, que também pertence ao gênero masculino. Segundo ela:

“(...) no que diz respeito ao corpo e à arquitetura, a pergunta óbvia “De que corpo se trata?” é a questão chave para o desvendamento de misteriosas fabricações ideológicas. Perguntar de qual corpo se trata é o mesmo que perguntar qual o seu gênero pois um corpo sem gênero é um corpo impossível.”⁶⁷

O conceito de índice faz parte do campo semântico do negativo, do contrário da positividade representada pela lógica falocentrista. O índice faz parte do universo do conceito de *chora*, que é aquilo que recebe, que é o vazio, um receptáculo. Em algumas leituras de *chora*, o conceito é inclusive comparado à figura de uma mulher. Essas qualidades do índice contribuem para deslocar, desterritorializar essa ideologia dominante da qual fala Agrest, além de questionar o excesso de certeza, da matéria, do visível e do real.

O Memorial de Berlim, tanto lido como arquitetura ou escultura, opera através do indicial e permite um posicionamento crítico contra a ideologia dominante através, principalmente, de uma retomada do lugar do imaginário,

⁶⁵ AGREST, Diana. “À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo” [1988] In: NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. [Tradução: Vera Pereira.] 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.585-586.

⁶⁶ Ibid., p.586.

⁶⁷ Ibid., p.586.

num contexto contemporâneo, em que a utopia é marginalizada pela “ditadura do real”⁶⁸.

Como definiu Michael Hays: a “teoria é uma prática explicitamente disposta a se responsabilizar [*undertake*] pela sua autocrítica e efeito de sua própria transformação”⁶⁹. Segundo ele, assim como a arquitetura, ela “tem um apetite por modificar e expandir a realidade, um desejo por organizar uma nova visão de um mundo percebido como insatisfatório ou incompleto”. Para ele, “essa será sempre a própria utopia da arquitetura.”⁷⁰

Em palestra intitulada “*Utopia Negativa: modos de reinscrição do irreal*”, o filósofo Renato Lessa (1954), alerta para o fato de que a utopia deriva de um sentimento de incompletude, latente na humanidade, que faz com que ela experimente uma “necessidade de suplementação positiva da experiência”.⁷¹ Assim, a intervenção humana no mundo (notadamente através da arquitetura, entre outras atividades) é marcada pelo acréscimo de matéria (coisas) e sentido (ideias).

No contexto de campo ampliado da cultura contemporânea em que o excesso material, excesso de significados e o espetáculo da imagem predominam, suprimindo o aspecto conceitual, irreal e imaterial das coisas do mundo, o conceito de índice alerta para arquitetura, que, talvez, seja preciso um “excesso de silêncio” para retomar sua relevância numa cena contemporânea,. Uma pausa crítica para alcançar um certo equilíbrio e conseguir operar entre sensível e inteligível, entre matéria e sentido, retomando a capacidade de imaginar e projetar *outros* espaços. Arquiteturas e espacialidades que contribuam na direção de uma libertação da tradicional interpretação das coisas do mundo condicionadas pela ordem simbólica da lógica capitalista e patriarcal dominante, estimulando assim novas alternativas para produção de sentido.

⁶⁸ termo usado por Guilherme Wisnik em sua palestra intitulada “*Projeto e Destino*” do ciclo “Mutações” Novo espírito utópico (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=d4wak6P0pNM>, acessado em 10/03/2016.

⁶⁹ HAYS, Michael (org.). *The Theory of Architecture since 1968*. The MIT Press: Cambridge, 1998, p. XIV. (Tradução nossa)

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Renato Lessa em sua palestra intitulada “*Utopia e negatividade – modos de reinscrição do irreal*” do ciclo “Mutações” Novo espírito utópico (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=r4D84jDnwjc>, acessado em 10/03/2016.

6

Conclusão

“A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram o mesmo. A escultura era um duplo modelo; (...) uma reprodução da realidade, capaz de reengendrará-la. (...) Mas ao cabo dos séculos os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes se abria um abismo.”¹

“Tudo naquele jardim tinha sentido. E cada dia um sentido diferente. Assim o muro. Quando é que passou pela nossa cabeça que muro é uma coisa que divide? Muro era uma coisa para a gente escalar. O estupendo da infância é essa capacidade de descobrimento – cansados da nossa altura, sentíamos necessidade daqueles momentos vividos numa outra dimensão. E assim, mais altos que os homens altos, entendíamos os gigantes.”²

No belo texto “O Muro” escrito por Regina Modesto Guimarães e selecionado por Lúcio Costa para integrar seu livro “*Registro de uma Vivência*”, a autora descreve sua relação com o muro quando criança. Ela fala da atração exercida por esse elemento arquitetônico que, quando escalado e desbravado por ela e outras crianças em sua infância, continha simultaneamente “o medo vencido, o medo invencível, o triunfo do equilíbrio”³ e revelava uma outra dimensão não só pela mudança de altura e escala, mas também pelas descobertas de um mundo novo situado além muro. O muro como algo que separa, que divide, erguido para estabelecer limites entre territórios (muitas vezes controlados por ideais político-religiosos distintos), entendido como uma barreira física e visual, nesse, texto é abordado com afeto, através do olhar da criança, ainda livre das concepções padronizadas, como algo que pode levar a outra dimensão, que abre possibilidades para infinitas descobertas via imaginação.

Habitar as fronteiras e limites do que quer que seja pressupõe um estado intermediário que define um contato simultâneo com condições internas e condições externas. Considerando esse estado de *entre*, desde um ponto de vista da experiência/presença de um determinado sujeito (de sua consciência, dos códigos culturais absorvidos por ele e afins), o contato inerente com o que está do “lado de dentro” tende a se sobrepor e limitar o acesso às possibilidades do que está fora, o que faz com que seja definida uma ideia de mundo e de “realidade” a partir de concepções previamente estabelecidas. O exercício de se colocar *entre* contribui para expor um determinado sujeito ao desconhecido, ao

¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira: o poema. A revelação poética. Poesia e história*. (1955) Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht: Cosac Naify, São Paulo, 2012, p.37.

² GUIMARÃES. Regina. “O Muro”, Em COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, Rio de Janeiro, 1997 2ª edição p.580.

³ *ibid.*

inconsciente, ao outro, à diferença, num estado de contato simultâneo com dentro e fora, ampliando a capacidade de renovação da produção de subjetividade e sentido.

A construção cultural da realidade é um processo aberto, altamente subjetivo, que requer um constante exercício crítico e de extrema atenção a respeito da frequente naturalização de verdades, que aponta para uma homogeneização da cultura, das pessoas, dos modos de vida, segundo uma ideologia dominante. Essa homogeneização é nociva e limitadora na medida que implícita e explicitamente carrega consigo a repressão das diferenças, alimentada de variadas formas em nossa sociedade.

Do ponto de vista da arte e da arquitetura, a incorporação dos paradigmas teóricos pós-estruturalistas instigou gerações de arquitetos e artistas a lidarem com um momento de crise se posicionando de forma crítica, explorando o dentro e fora de seus campos de atuação, num mundo submetido a uma “condição pós-moderna” em que a falência do antropocentrismo e os diversos aspectos que entraram em crise no pós-guerra possibilitaram uma abertura para processos de emergência da diferença, em que o outro (a alteridade) passa a ganhar espaço.

Toda essa discussão em torno das diferenças, como visto, faz emergir também a questão das diferenças de gênero. A direção do pensamento que assume a falência do modelo antropocentrismo expõe a crise da ideologia patriarcal que “subscreeve a ordem social vigente”.⁴ Essa ideologia patriarcal dominante, presente nos inúmeros códigos culturais, exclui e reprime sistematicamente os outros corpos e evidencia o fato de que o modelo antropocentrismo é o masculino e, portanto, falocentrismo. Se o masculino não é o único gênero existente, onde estão os outros corpos? Onde está a “sujeita” da experiência estética?

Como apontou Diana Agrest, o conceito de sujeito do qual se fala para problematizar as questões relativas à experiência e presença do corpo na arquitetura é masculino. Não por acaso grande parte das citações que referem-se a fenômenos da humanidade adotam “o homem” como termo que resume as formas de vida e gênero. Não por acaso, a maioria das referências adotadas ao longo dessa dissertação são do gênero masculino, cuja predominância em (quase) todos os campos do saber até hoje é notável. Não se trata aqui da negação do masculino e intensificação dessa dicotomia – até porque há outros gêneros e formas de sexualidade que devem ser igualmente assumidas e

⁴ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. 1982. In: FOSTER, Hal. *Bad new days: art, criticism, emergency*. Verso: London/New York, 2015, p.16. (Tradução nossa)

incluídas. Trata-se do reconhecimento de que a predominância do masculino, da lógica da sociedade patriarcal, tem como consequência a marginalização e repressão da mulher. E, por isso, a desconstrução do modelo tradicional antropocêntrico aqui abordada, deveria passar também por uma crítica a essa marginalização do feminino na arquitetura e na cultura em geral.

Na agenda da arquitetura contemporânea (principalmente a brasileira), essa questão é muito menos abordada do que deveria e um dos sintomas dessa omissão é a desproporção entre a quantidade de mulheres nas universidades de arquitetura e a quantidade que consegue espaço não apenas no mercado arquitetônico, mas também no universo das conferências, bienais, premiações e afins. Para intensificar o processo de inclusão e liberação do corpo feminino (e também do homossexual e transexual), o pensamento crítico tem que ser ampliado. O discurso e as mais variadas formas de linguagem artística e intelectual têm papel fundamental nesse processo. Na arte, esta questão vem sendo trabalhada com intensidade há um pouco mais de tempo e, talvez por isso (e não apenas por isso), a discussão esteja bastante mais avançada que na arquitetura.

Em seu mais recente livro intitulado “*Bad New Days: art, criticism and emergency*” [“*Dias/Tempos de más notícias: arte, crítica e emergência*”] (2015), Hal Foster aborda os últimos 25 anos da arte na Europa Ocidental e na América do Norte, “explorando sua dinâmica em relação a condições gerais de emergência despertadas pelo neoliberalismo e pela ‘guerra do terror’.”⁵ Ele dedica um capítulo ao que foi denominado como *Arte Abjeta* [*Abject Art*], onde explica que o termo abjeto foi absorvido do livro “*Powers of Horror*” [“*Podere do Horror*”] (1980) da psicanalista, crítica literária, filósofa e feminista Julia Kristeva (1941).

Segundo Foster, abjeto é definido por ela como algo que causa repulsa no sujeito, apesar de fazer parte de seu universo e inclusive da constituição de seu próprio corpo e funções fisiológicas (ossos, sangue e fezes, por exemplo) . A arte abjeta surge num momento de virada cultural e, segundo Kristeva: “Num mundo em que o Outro colapsou”. Nas palavras de Foster:

“Como definido por Kristeva (...) o abjeto (...) é uma substância fantasmagórica que é tanto alienada quanto íntima do sujeito, (...) e essa intensa aproximação produz um pânico no sujeito. Nesse sentido, o abjeto toca na fragilidade não

⁵ FOSTER, Hal. *Bad new days: art, criticism, emergency*. Verso: London/New York, 2015. orelha do livro. (Tradução nossa)

apenas de nossas fronteiras, da distinção entre nossos interiores e exteriores, mas também na passagem do corpo materno para a lei paterna.”⁶

Uma das consequências da predominância da “lei paterna” na sociedade ocidental é a abjeção/desprezo à mulher e ao corpo feminino em geral e, nesse sentido, no contexto da arte abjeta, emerge também a arte dita feminista. Foster aponta a importante contribuição da artista norte-americana Cindy Sherman (1964), que em seu trabalho “evoca imagens do corpo feminino em condições extremas, cenas de desastres que são compostas por significados do sangue menstrual e descarga sexual, vômito e fezes, decadência e morte.”⁷

No contexto contemporâneo, enquanto os processos de criação e sistemas de representação das práticas artísticas admitem um quantidade quase infinita de meios, e a contínua e ativa reflexão crítica sobre forma, presença e experiência segue contribuindo para expansão, inclusão e reinvenção de *outros* sujeitos, a disciplina da arquitetura segue vinculada a um determinado conceito de projeto, que envolve um determinado conceito de sujeito, ambos inadequados às condições de hoje. O principal sintoma dessa inadequação é a recorrente dificuldade da arquitetura e dxs arquitetxs (1) em compreender sua atual relevância e papel, (2) de enfrentar o enorme problema da subjetividade do processo de criação da forma arquitetônica (3) de exercer um papel crítico e ativo à altura de sua suposta necessária participação no processo de construção das cidades (num contexto em que o ambiente urbano se consolidou como a principal forma de ocupação humana do planeta).

As tentativas de renovação da ação projetual na direção de outras formas de projetar menos autoritárias, fixas e normativas (como as de Eisenman através do diagrama) são uma enorme contribuição e esforço no caminho para essa necessária revisão. No entanto, não parecem ter chegado a resultados suficientemente satisfatórios, no sentido de que o conceito de projeto dominante ainda é o clássico e, diante da dinâmica do mundo contemporâneo, pode ser considerado um sistema limitador, ainda condicionado ao funcionalismo, ao utilitarismo e ao simbolismo. Todos alimentados por uma lógica (mais ampla) tecnocrata e cartesiana (de compreensão da realidade) que contribui para perpetuar o relativo “atraso” do pensamento arquitetônico em relação às práticas artísticas e outras disciplinas. Já que é através de sua presença “real” que a arquitetura é legitimada, o que a condiciona a uma ideia de realidade positivista, da técnica, da ordem e do progresso.

⁶ FOSTER, Hal. *Bad new days: art, criticism, emergency*. Verso: London/New York, 2015, p 16.

⁷ *Ibid.*, 13. (Tradução nossa)

Em 1976, em seu texto “*Design versus Non Design*” [“*Projeto versus Não-Projeto*”], Diana Agrest aborda o caráter institucional do conceito de projeto que se manifesta em seus escritos normativos e o caracteriza como um sistema fechado que preserva seus limites e especificidade através de códigos próprios, garantindo assim “a homogeneidade e o fechamento do sistema e do papel ideológico que exercem”.⁸ Para ela, o “projeto como produto e como prática social” deveria incorporar outros sistemas culturais como literatura, pintura, cinema e afins. Assim como Eisenman, ela acredita nessa contaminação da arquitetura, sobretudo em função de em um olhar crítico a partir de fora do sistema⁹; “a partir da cidade” e “de outros sistemas de representação”. Considerando esses limites da instituição “projeto”, Agrest chega ao conceito de “não-projeto” que, segundo ela, pela ausência de normas, seria um conceito capaz de gerar uma abertura nas possibilidades de produção de sentido a partir de um esvaziamento de significados.

Com a oposição *projeto x não-projeto*, ela procura mapear os problemas definidores e constituintes das relações internas e externas que envolvem o conceito de projeto. Seriam eles: (1) a questão da *institucionalidade* (*projeto*: regido por um sistema normativo x *não-projeto*: indeterminado), (2) a questão dos *limites e especificidade*, também relativo à *autonomia* (*projeto*: articulador da cultura/ideologia dominante x *não-projeto*: crítico e potencial transformador dela), e (3) a questão do *sujeito* (*projeto*: se relaciona de forma passiva com o processo de simbolização x *não-projeto*: de forma ativa, buscando possibilidades de invenção e troca).¹⁰ Para Agrest, como o nosso mundo dos significados define e é definido pelo campo da cultura (que define a ideologia), os valores atribuídos às coisas estão condicionados pelos símbolos. Nesse sentido, enquanto o projeto mascara a representação de uma ideologia, o não-projeto deixaria a ideologia num “estado de liberdade.”¹¹

Como disse Foster, analisando a condição contemporânea: “(...)agora, mais do que nunca não há linhas definidas entre humano e inumano, cultural e natural, construído e dado, e (...) precisamos de uma linguagem, uma ética, e uma política para expressar essa complexa condição.”¹² Mas, para expressar

⁸ AGREST, Diana. “Design versus Non-Design,” [1974] In. HAYS, K. Michael (org.). *Architecture Theory since 1968*. New York: MIT Press, 2000, p.207. (Tradução nossa)

⁹ AGREST, Diana. “À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo” [1988] In: NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. 2 ed. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.584.

¹⁰ AGREST, Diana. “Design versus Non-Design,” [1974] In. HAYS, K. Michael (org.). *Architecture Theory since 1968*. New York: MIT Press, 2000, p.207. (Tradução nossa)

¹¹ Ibid., p.208.

¹² Ibid.

essa condição, é preciso compreendê-la em sua essência. Que novos conceitos emergem dessa condição *entre*? Como opera essa espécie de “trialeética”? Não mais ser uma coisa *ou* outra, mas uma coisa e outra, simultaneamente - implica em que? Cheio e vazio, presença e ausência - como o tempo opera nesse novo regime? Como esse novo regime de temporalidade afeta a nossa experiência no espaço? E como afeta a arquitetura?

No mundo contemporâneo, somos atravessados por informações e imagens através de processos cuja imensurável velocidade e quantidade nos coloca num estado de passividade perigoso. Principalmente no que diz respeito aos dispositivos de comunicação (celulares, computadores de televisão) – em que a tela luminosa media essa relação – a conexão e a dependência são crescentes.

As práticas artísticas tem um papel importante na produção de imagens e sentidos em uma sociedade e, portanto, têm um papel político e social relevante pois participam ativamente da construção de subjetividade individual e coletiva de uma determinada cultura. Tendo em vista o ambiente construído cada vez mais híbrido e complexo nas grandes cidade contemporâneas, e sua intensa dinâmica, parece cada vez mais importante pensar e fazer arquitetura considerando sua *dimensão cultural*, tentando operar de maneira crítica contra a ideologia dominante e fora da ordem simbólica pré-existente, isto é: contra a ideologia neoliberalista e a lógica patriarcal; suas imagens, símbolos e códigos.

Mas quais seriam as formas arquitetônicas contra a ideologia neoliberalista e a sociedade patriarcal? Como a transformação do conceito de projeto pode contribuir para revelar essas formas? Como lidar com essas questões sem cair num heroísmo idealista positivista que mistifica e vangloria a arquitetura e suas possibilidades de atuação através da projeção e previsão do futuro? Por onde seguir, afinal?

Diante de tantas complexas questões, a abordagem crítica parece imprescindível. No campo ampliado da cultura contemporânea, sem a crítica e sem uma articulação explícita entre as disciplinas parece não haver alternativas, porque as respostas parecem habitar dimensões ainda desconhecidas ou muito pouco exploradas. A cidade, o ambiente cultural construído em que convivem todos os sistemas de cultura (projeto e não-projeto, literatura, natureza, pintura, música, propaganda, cinema, consumo, etc) é cada vez mais, e “mais do que nunca, tudo que temos”¹³; nela vivemos, nela nos relacionamos. No espaço da

¹³ KOOLHAAS, Rem. *What Ever Happened to Urbanism, Em S,M,L,XL*, OMA, The Monicelli Press, New York, 1995. pp.958-971 (Tradução Ana Luiza Nobre)

cidade contemporânea experimentamos essa complexa condição *entre*, que aponta para: interdisciplinaridade, indeterminação, instabilidade, simultaneidade e emergência. Nesse contexto, entre as coisas e as palavras, entre matéria e sentido, se experimenta, talvez mais do que nunca, o abismo mencionado pelo poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998). E é esse abismo que temos que habitar para tentar absorver as possibilidades contidas nessa condição.

A redefinição dos conceitos que dela emergem é muito importante para atualizar a arquitetura. Porque lidar com a contemporaneidade através da concepção arquitetônica significa trabalhar no limite *entre* necessidade e desnecessidade ¹⁴, real e virtual, natural e artificial, construção e desenho/imagem, cidade e objeto, fixo e fluxo, sensível e inteligível, em toda indeterminação que pressupõe essa condição limítrofe e intermediária. Enquanto esses conceitos forem trabalhados sem serem de fato compreendidos e atualizados com profundidade, o papel da arquitetura hoje também não o será.

O conceito de projeto de arquitetura, por exemplo, que tradicionalmente tem que articular questões temporais, num contexto de “presente estendido” em que as relações temporais são outras, a lógica cronológica, sequencial e cumulativa talvez não sirva mais. Quais serão outras lógicas possíveis? Como incorporá-las de maneira produtiva?

Explorar a dimensão filosófica e crítica da arquitetura, nesse sentido, tentando renovar a base teórica de maneira consistente e intensificar uma troca produtiva com a prática contemporânea de projeto, é urgente para repensar o que é arquitetura hoje, o que é o projeto hoje, ou como deveria ou poderia ser. É preciso mapear esse campo ampliado da cultura contemporânea em que o diálogo entre arte e arquitetura, através da crítica, pode e deve investigar maneiras de operar contra a ideologia neoliberalista engendrada no “complexo arte-arquitetura” e na busca por novas realidades e novos modos de vida.

Nesse sentido, desdobrar o pensamento crítico desenvolvido por Eisenman, Koolhaas, Hays, Agrest e outros, enfatizando a dimensão filosófica da arquitetura (articulada com o caráter conceitual das práticas artísticas) - entendendo a arquitetura como produção de diferença e não de identidade - é um desafio que deve ser tomado pelas novas gerações de arquitetos como um esforço imprescindível para imprimir resistência e negatividade necessárias para alavancar a reinvenção da arquitetura e alcançar novos significados.

¹⁴ TSCHUMI, Bernard. “O Prazer da Arquitetura”. In: NESBIT, Kate. (org.) Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp.573-583.

Reconhecendo que a arquitetura precisa de um certo nível de autonomia, mas que isso não a deve impedir de “trabalhar de portas abertas”¹⁵ com a filosofia e com a arte, identificando e transgredindo constantemente seus limites e revendo seus conceitos.

Como disse Henri Lefebvre: “a sociedade urbana se forma enquanto se procura”¹⁶. Segundo ele, a cidade assumiu o papel de “laboratório do homem”, antes ocupado pela Terra, e o fenômeno urbano se manifesta, desde então: “em sua enormidade, desconcertante para a reflexão teórica, para a ação prática e mesmo para a imaginação.”¹⁷ Pois essa complexa condição descrita por ele apenas se intensificou com o passar dos anos e, cada vez mais, é preciso assumir o risco de habitar os limites para compreender através de que novos conceitos deve se dar a exploração dessa condição e, assim, conseguir enxergar além muro para acessar novas possibilidades. Ao que parece, a menos que seja feito um grande esforço para entender os gigantes, a capacidade de acesso a outras novas dimensões via imaginação continuará restrita às crianças.

A recente retomada da *ocupação* das ruas nas cidades contemporâneas por todo o mundo, através de diversos movimentos coletivos, anunciam um desejo latente por outros modos de vida. E indicam novas maneiras de imaginar a vida na cidade. Nesse contexto, as mesmas “telas pretas”, que quando iluminadas tornam-se objetos perigosos cuja pulsação de informação e imagens pode contribuir para alienar e pacificar, são dispositivos através dos quais a sociedade globalizada se conecta, se associa, se contamina do outro, se organiza, manifesta e produz subjetividade. Como problematizou Peter Eisenman, esses novos meios de comunicação e reprodução (que ele caracteriza como “paradigma eletrônico”) “introduzem ambiguidades fundamentais no como e no que se vê” porque relativizam como nunca os limites entre o que é “real” e o que “não é”. E, nesse sentido, problematizam o conceito tradicional de visão, que na arquitetura sempre foi considerada “uma categoria especial da percepção” relacionada ao sujeito monocular da perspectiva e, portanto, ligada a uma lógica mecanicista. Para Eisenman, esse conceito tradicional de visão do “sujeito monocular” é posto em xeque pelo paradigma eletrônico e coloca um desafio para a arquitetura que define e é definida pela “realidade”. O termo visão entendido como uma “característica peculiar da vista

¹⁵ BENJAMIN, Andrew. “Eisenman and the housing of tradition”. In: LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*. [1997] Taylor & Francis e-Library: London, 2005, p.284

¹⁶ LEFEBVRE, Henri. “O direito à cidade”. Editora Centauro, Rio de Janeiro, 2008, 5ª edição. [1969, França] Tradução: Rubens Eduardo Frias.

¹⁷ LEFEBVRE, Henri. “O direito à cidade”. Editora Centauro, Rio de Janeiro, 2008, 5ª edição. [1969, França] Tradução: Rubens Eduardo Frias.

que liga o ato de ver ao de pensar, o olho ao pensamento” pressupõe uma ligação estreita aos processos de interpretação e produção de sentido. A contaminação da arquitetura com outros sistemas de representação cultural reivindicada por Eisenman, Agrest e outros, cada vez mais não se apresenta como uma opção, mas como uma (complexa) condição.

Num mundo em que as novas formas de associação interdisciplinar se afirmam como caminho produtivo, há indícios de que a contínua contaminação dos sistemas de cultura deve ser explorada como uma alternativa para arquitetura. Num contexto em que nem as perguntas parecem dar conta das questões enfrentadas, as tentativas de diminuição da nitidez das imagens e dos símbolos, pelo embaçamento e flexibilização dos limites tem o potencial de liberar espaço para incorporação de novos significados.

A aproximação com temas tão contemporâneos requer uma conclusão que indique para a impossibilidade de fechamento e isolamento de questões no mundo de hoje. Essa dissertação como um todo, mais do que tentar responder às perguntas colocadas, tentou registrar, identificar e evidenciar as fissuras abertas pela própria crise da arquitetura (moderna/pós-moderna/contemporânea) das quais emergem novas possibilidades, destacando a importância do papel de conceitos produzidos pelas atividades filosófica e artística, que considerados sob uma perspectiva crítica, são imprescindíveis para a compreensão e renovação da nossa presença no mundo e nossas relações com matéria, sentido, espaço e tempo.

7

Referências bibliográficas

Livros:

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução: Pier Luigi Cabra: São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____, **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2001.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Tradução: Pedro Sussekind. et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2,. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Tradução Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, J.; EISENMAN, P. **Choral Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman**. Nova York: The Monacelli Press, 1987.

EISENMAN, Peter. **Eisenman Inside out – selected writings, 1963-1988**. New Haven: Yale University Press, 2004.

_____. **Written into the void – selected writings, 1990-2004**. New Haven: Yale University Press, 2007.

_____. **Diagram Diaries**. Thames and Hudson, London, 1999.

FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996, pp.116-118.

FOSTER, Hal. **Bad new days: art, criticism, emergency**. Verso: London/New York, 2015.

_____,(org.). **The Anti-Aesthetic: essay on post-modern culture.** Bay Press: Washington, 1983.

_____,. **O retorno do real.** Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____,. **Complexo arte-arquitetura.** Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naiify, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.** Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

GARCIA, Mark. **The Diagrams of Architecture.** New York: Wiley, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Editora Puc, 2010. Tradução: Ana Isabel Soares.

_____. **Depois de 1945: latência como origem do presente.** Tradução: Ana Isabel Soares. São Paulo, Editora da Unesp, 2014.

HAYS, Michael (org.). **Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984.**

KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan.** Tradução: Denise Bottmann. Cosac Naify, São Paulo, 2008 [1978].

_____. **S,M,L,XL. OMA, The Monicelli Press.** New York, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado.** Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Contratempo, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna.** Tradução: Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **The Optical Uncounscious.** MIT Press: London, 1993,

LEACH, Neil. **Rethinking Architecture: a reader in cultural theory.** [1997]. Taylor & Francis e-Library: London, 2005.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** Editora Centauro, Rio de Janeiro, 2008, 5ª edição. [1969, França]. Tradução: Rubens Eduardo Frias.

LYOTARD, Jean-Francoise. **O pós-moderno.** Tradução: Ricardo Correa Barbosa. São Paulo: J.O. Editora,1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, XXXX. Tradução: Maria Ermantina Pereira, Paulo Neves.

MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual**. Cosac Naify, São Paulo, 2008. Tradução: Flávio Coddou.

MORRIS, Robert. **Continuous Project altered daily: the writings of Robert Morris**. Cambridge (Mass.). The MIT Press, 1995.

NESBIT, Kate (org.). **Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira: o poema. A revelação poética. Poesia e história (1955)**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht: Cosac Naify, São Paulo, 2012.

STEELE, Brett (org.). **Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas**. [2006]. Tradução: Cristina Fino. Cosac Naify: São Paulo, 2013.

SYKES, A. Krista (org.). **O campo Ampliado da arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009**. Tradução: Denise Bottmann, colaboração Roberto Grey. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZAERA-POLO, Alejandro; CORULON, Martin. **Arquitetura em Diálogo**. Cosac Naify, São Paulo, 2015. Tradução: Cristina Fino e Cid Knipel.

Artigos / Ensaios / Textos:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?**. In: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinicius Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGREST, Diana. **“Design versus Non-Design”**, [1974] In: HAYS, K. Michael (org.). **Architecture Theory since 1968**. New York: MIT Press, 2000, pp. 198-213.

_____, **“À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo”**. [1988]. In: NESBIT, Kate. **Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 584-598. Tradução: Vera Pereira.

_____, Diana; GANDELSONAS, Mario. **“Semiótica e Arquitetura: consumo ideológico ou trabalho teórico”**. In: NESBIT, Kate (org.). **Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ALLEN, Stan. **“Condições de Campo”**. In: SYKES, A. Krista (org.). **O campo Ampliado da arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009**. Tradução: Denise Bottmann, colaboração Roberto Grey. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BARTHES, Roland. **“A morte do autor”**. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>

BUTTLER, Florian von; ENDLICH, Stefanie. **“Costruire? Aspettare? Rinunciare? [Build? Wait? Abandon?]”**. In: Revista Domus. n.808. outubro de 1988, p.97.

DERRIDA, Jacques. **“Uma Arquitetura onde o desejo pode morar”** Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer. In: NESBIT, Kate. **Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 165-171. Tradução: Vera Pereira.

_____, EISENMAN, Peter. **“An exchanche Between Jacques Derrida and Peter Eisenman”**, In: Assemblage, Cambridge: The MIT Press, v.12, pp. 6-17, 1990.

_____, **“Why Peter Eisenman writes such good books”**, In: Neil Leach(ed.). Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. London: Routledge Taylor & Francis C-Library, 2005, p.337-347.

_____, **“Difference”**. pp.277-301. Originalmente publicado em **Bulletin de la Société française de philosophie**, LXII, No. 3 (Jul.-Set., 1968). Reproduzido online com a permissão da Northwestern University Press. Disponível em: <<http://projectlamar.com/media/Derrida-Differance.pdf>>

EISENMAN, Peter. **“Peter Eisenman about the Memorial”**. Disponível em: < www.stiftung-denkmal.de>

_____, & SERRA, Richard. **Interview**. In: SERRA, Richard. **Writings, Interviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p.141 (esta entrevista foi originalmente publicada na revista Skyline, Nova Iorque, p. 14-17, abr, 1983).

_____, **“Three texts for Venice”**. In: Domus. cidade italiana: Editora, 1980. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/237822339/EISENMAN-Peter-Three-texts-for-venice-pdf#>>

_____, **“O pós funcionalismo”**. In: NESBIT, Kate (org.). **Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. Tradução: Vera Pereira.2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____, **“Arquitetura e o problema da figura retórica”**. In: NESBIT, Kate (org.). **Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 193-199.

_____, **“Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica”**. In: NESBIT, Kate (org.). **Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. Tradução: Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 599-607.

_____, **“O fim do clássico: fim do começo, fim do fim”**. In: _____. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 223-252. Tradução: Vera Pereira.

_____, **“Blue Line Text”**. Revista A+U, n.47, p.49-51, abr./maio 1993.

_____, **“Notes on conceptual architecture: toward a definition”** [1970], In: _____. **Eisenman Inside out – selected writings, 1963-1988**. New Haven and London: Yale.

_____, **“Processes of the Interstitial: Notes on Zaera-Polo’s Idea of the Machinic”** In: _____.

_____, **Written into the void – selected writings, 1990-2004**. New Haven: Yale University Press, 2007.

_____, **“Autonomy and the will to the critical”**. In: _____. **Written into the void. – selected writings, 1990-2004**. New Haven: Yale University Press, 2007.

_____, **“Diagram Series: an original scene of writing”**. In: _____. **Written into the void. – selected writings, 1990-2004**. New Haven: Yale University Press, 2007.

_____, **“Blurred Zones”** In: _____. **Written into the void – selected writings, 1990-2004**. New Haven: Yale University Press, 2007

_____, **“Separate tricks”**. In: _____. **Written into the void**. New Haven: Yale University Press, 2007

_____, **“The Author’s Affect: Passion and moment of Architecture”**. In: _____. **Written into the void – selected writings, 1990-2004**. New Haven: Yale University Press, 2007

_____, **“Presentness and the being-only-once in architecture”**. In: _____. **Written into the void**. New Haven: Yale University Press, 2007

_____, **“The Silent of Excess”**. In: **Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects**. Lars Muller Publisher, 2005.

FOSTER, Hal. “**(Post) Modern Polemics**”. In: *Perspecta* Vol.21 (1984). Cambridge: MIT Press, pp.144-153. Disponível em: <<https://art200cuestacollege.files.wordpress.com/2012/01/postmodern-polemics.pdf>>

FOUCAULT, Michel. “**Outros Espaços**”. In: MOTTA, Manuel Barros (org.). Coleção Ditos & Escritos III, Tradução de Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo, Forense Editora, 2001, pp. 411-422.

_____, Michel. “**O que é um autor?**”. In: MOTTA, Manuel Barros (org.). Coleção Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Forense, pp.264-298. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro, 2011.

_____, Michel. **Preface to Transgression**. In: BOUCHARD, Donald F. (org.). **Language, Conter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews**. Cornell University Press: New York, 1977, p.34. [Tradução do francês para inglês: Donald Bouchard e Sherry Simon]

FRIED, Michael. “**Arte e Objetividade**”. In: Revista arte e ensaio, n.9, 2002.pp. 131a 147

GUIMARÃES. Regina. “**O Muro**”, In: COSTA, Lúcio. Registro de uma vivência, Empresa das Artes, Rio de Janeiro, 1997 2ª edição.

HAYS, Michael. “**Repetition**”. In: Architecture’s Desire: reading the late avant-garde. Cidade: Editora, 2009, p.51-86.

_____, “**The Oppositions of Autonomy and History**”. In: **Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984**. pp. ix – xv, p.ix.

_____, “**Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to that of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing Effects of Reification**” *Perspecta: the Yale Architectural Journal*. vol. 32, 2001.

JUDD, Donald. “**Objetos específicos**”. In: COTRIM, Celília; FERREIRA, Glória (org). **Escritos de artistas anos 60/70**. Tradução: Pedro Sussekind .et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KIPNIS, Jeffrey. “**Introduction**”. In: EISENMAN, Peter. **Written into the void**. New Haven: Yale University Press, 2007

_____, “**Twisting the separatrix**”. In: *Assemblage*, Cambridge: The MIT Press, n.14, pp. 30-61, 1991

KOOLHAAS, Rem. **“Field Trip, (A)A Memoir, The Berlin wall as architecture”**, In: **S,M,L,XL, OMA, The Monicelli Press**, New York, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. **“Espaço de experiência” e “Horizonte de expectativa”**: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, R. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Contratempo, 2006.

KOSUTH, Joseph. **“A arte depois da filosofia”** [1969]. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Tradução: Pedro Sussekind .et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

KRAUSS, Rosalind. **“Notes on the index: seveties art in America”**. In: **October**: The MIT Press: vol.3, pp.68-81, (spring) 1977.

_____, **“Notes on the index: seveties art in America.Part 2”**. In: **October**. The MIT Press: vol.3, pp.58-67, (autumn)1977.

_____, **“A escultura no campo ampliado”**. In: 87 Gávea 1: revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil - PUC-Rio. Rio de Janeiro , 1984, p.87- 93.

LACOMBE, Octavio. **“O diagrama fundamental”**. São Paulo: Revista USP, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/viewFile/44702/48330>>

LEONIDIO, Otavio. **“The Foster-Eisenman Complex”**. Virus n.12. [no prelo].

_____, **“O real e a história”**, Novos estud. - CEBRAP no.101 São Paulo Jan./Mar. 2015

LEWITT, Sol. **“Paragraphs on conceptual art”**. In: ArtForum, New York, 1967

MORRIS, Robert. **“Anti Form”**. In: R. Morris, **Continuous project altered**. Daily: the writings of Robert Morris, pp.41-49. (Primeira publicação in Artforum: vol.6, no8, April 1968)

_____. **“O tempo presente do espaço”**. In: COTRIM, Celília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Tradução: Pedro Sussekind . et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

MUGERAUER, Robert. **“Derrida e depois”**. In: NESBIT, Kate. **Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 199-217. Tradução: Vera Pereira

OWENS, Craig. **“Earthworks”**. In: **October**: The MIT Press, vol.10, pp. 120-130, 1979.

RAUTERBERG, Hanno. **“Building Site of Remembrance”**. In: **Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects**. Lars Muller Publisher, 2005.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **“Cidade-Colagem”**, In: NESBIT, Kate(org.) **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, cap.6, pp. 293-322.

SMITHSON, Robert. **“Aerial art”**. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996, p.116.

SOMOL, Robert E. **“Dummy Text, Or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture”**. In: EISENMAN, Peter. **Diagram Diaries**. Thames and Hudson, London, 1999

TSCHUMI, Bernard. **“O Prazer da Arquitetura”**. In: NESBIT, Kate. (org.) **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp.573-583.

_____. **“Arquitetura e Limites I”**. In: NESBIT, Kate. (org.) **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp.173-177.

_____. **“Arquitetura e Limites II”**. In: NESBIT, Kate. (org.) **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp.177-182.

_____. **“Arquitetura e Limites III”**. In: NESBIT, Kate. (org.) **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp.183-187.

_____. **“Introdução: notas para uma teoria da arquitetura da disjunção arquitetônica”**. In: NESBIT, Kate. (org.) **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp.189-191.

VIDLER, Anthony. **“O campo ampliado da arquitetura”**. In: SKYES, K. (Org). **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica** . São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.242-251.

Manifesto Neoconcreto, Disponível em:
<<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Manifesto%20neocncreto.pdf>>

Teses / dissertações:

DORFMAN, Beatriz Regina. **“A Arquitetura e a diferença: uma leitura da desconstrução”**. Tese de Doutorado, PUC- RS. EdipucRS, 2014.

IZAR, Gabriela. **“Diagramática: descrição e criação das formas na arquitetura seriada de Peter Eisenman”**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. 2015

LUCENA, Francisco Palmeira. **“Peter Eisenman: autonomia crítica da arquitetura”**. Dissertação de mestrado, PUC-RJ, 2010.

YAMAMOTO, João Carlos Amaral. **“Entre Berlin e o Memorial”**. Dissertação de mestrado, USP. 2014.

WISNIK, Guilherme. **“Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea”**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. 2012.

ZONNO, Fabiola do Valle. **“Lugares Complexos, poéticas da complexidade”**. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, FGV Editora, 2014.

Conferências / palestras / entrevistas:

- Ciclo de palestras de Jacques Leenhardt na PUC-Rio em abril de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0mKsjvH0y54> acesso em 08/08/2015.

- Entrevista com Peter Eisenman para Revista Spiegel Online. **“How long does one feel guilty?”** Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html> acesso em 08/08/2015.

- Entrevista **“Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity”** por Iman Ansari. Disponível em: <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity> Acesso em: 08/08/ 2015.

- Ciclo de Palestras **“Mutações: Novo espírito Utópico”**. Organização Aduino Novaes. (2015). Acessado em: 10/02/2016.

- Conferências **“ISSUES? Concerning The Projects Of Peter Eisenman”**, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Belgrado. Novembro (2013) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tNs3XEDGk40> Acesso em: 08/08/ 2015.

- Conferência intitulada “**Architecture of Deconstruction: The Specter Of Jacques Derrida**” (2012) com duração de 3 dias na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Belgrado, Sérvia. Participaram também os arquitetos: Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Jeffrey Kipnis, entre outros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b6qgGOXvPE0> Acesso em: 08/08/2015.

8

ANEXO (Crédito de Imagens)**1. Complexo arte arquitetura: no campo ampliado**

- Figura 1: Porta-Garrafas (ready-made), Marcel Duchamp (1914) - Fonte: <http://pt.wahooart.com/@@/7YLJ5V-Marcel-Duchamp-Secador-de-garrafa>
- Figura 2: In Advance of a broken arm. Marcel Duchamp. (1915). - Fonte: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.89.
- Figura 3: Fontaine. Marcel Duchamp. (1917) - Fonte: <http://www.artyfactory.org>
- Figura 4: Imagem ateliê Brancusi. (New York, 1913) - Fonte: <http://the189.com/sculpture/constantin-brancusi-artist-and-sculptor/>
- Figura 5: Coluna sem fim. Brancusi. (1938, Tirgu Jiu, Romênia) - Fonte: <https://royaltyfreephotos.wordpress.com/page/12/>
- Figura 6: Sem título (Vigas em L). Robert Morris (1965) - Fonte: <http://ameliedlrecherches.tumblr.com>
- Figura 7: Cubo Modular Aberto. Sol LeWitt (1966) - Fonte: <http://b22-design.tumblr.com/post/98811878035/sol-lewitt>
- Figura 8: Portas do Inferno. Auguste Rodin. (1880-1917) - Fonte: http://www.atriondeigentili.it/eventi/fa_2003/testo.htm
- Figura 9: Balzac. Auguste Rodin. (1897) - Fonte: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.39.
- Figura 10: O Diagrama de Klein do campo ampliado de Rosalind Krauss.) - Fonte: FOSTER, Hal (org.). *The Anti-Aesthetic: essay on post-modern culture*. Bay Press: Washington, 1983, p.38.
- Figura 11: Untitled, Robert Morris (1967-1968) - Fonte: KRAUSS, Rosalind. *The Optical Uncounsciouss*. MIT Press: London, 1993, p.296.
- Figura 12: Figure 12. Untitled. Robert Morris, (1968) - Fonte: KRAUSS, Rosalind. *The Optical Uncounsciouss*. MIT Press: London, 1993, p.297.
- Figura 13: Right After. Eva Hesse. (1969) - Fonte: KRAUSS, Rosalind. *The Optical Uncounsciouss*. MIT Press: London, 1993, p.318.
- Figura 14: *Spiral Jetty*. Robert Smithson (Grande Lago em Utah, 1970) - Fonte: http://umfa.utah.edu/land_art_spiraljetty
- Figura 15: Double Negative. Michael Heizer (Nevada, 1969)) - Fonte: <https://marges.revues.org/314>
- Figura 16: Shift. Richard Serra (Ontário, 1970-1972) - Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/n/final/deck/12559645>
- Figura 17: Shift. Richard Serra (Ontário, 1970-1972) - Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/n/final/deck/12559645>
- Figura 18: Estádio Nacional “Ninho de Pássaro” Herzog&DeMeuron (Pequim, 2007) - Fonte: http://photo.iennelopez.net/gallery2/main.php?g2_itemId=5182

2. Entre discursos: interioridade, autonomia e limites

- Figura 1: Jonh Hejduk. *The Evolution of Form from the Nine Square Grid to the Wall House*. (1954-1974) - Fonte: cooper.edu/projects/evolution-form

Figura 2: Diagramas Axonométricos. Casa II. Vermont. (1969). - Fonte: EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside out – selected writings, 1963-1988*. New Haven and London: Yale.

Figura 3: Casa II. Vermont. (1969). - Fonte: <https://arquitecturaacontrapelo.files.wordpress.com/2014/01/eisenman-house-ii.png>

Figura 4: Casa II. Vermont. (1969). - Fonte:

<https://eng.archinform.net/projekte/2519.htm>

Figura 5: ABCD 9. Sol LeWitt (1966) - Fonte: EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside out – selected writings, 1963-1988*. New Haven and London: Yale, p.14.

Figura 6: Untitled. Donald Judd. (1970) - Fonte:

<http://www.abbeville.com/interiors.asp?ISBN=089659887x&CaptionNumber=04>

3. Projeto, autoria e crítica: o diagrama como dispositivo

Figura 1: Alteka Office Building. Peter Eisenman. Tokyo. (1991) Dobra e Sobreposição. - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.79.

Figura 2: Diagramas Casa VI . Peter Eisenman (1972-75) - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.104

Figura 3: Nunotani Headquarters Building. Peter Eisenman. Tokyo, (1990-93) Blurring. Interferência.) - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.83.

Figura 4: Bibliotheque L'IUHEI. Peter Eisenman. Suíça. (1996-97) - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.87.

Figura 5: Gráfico de classificação dos projetos de Eisenman. - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.238-239.

Figura 6: Diagramas Casa IV. Peter Eisenman. 1975. - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.64.

Figura 7: Desenho John Heduk. Instruções para *nine square diagram*.. <http://radical-pedagogies.com/search-cases/a16-cooper-union-school-architecture/>

Figura 8: Diagramas das Vilas Palladianas. Rudolf Wittower. (1949) - Fonte: *Eisenman Written into the voidt – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.135.

Figura 9: Diagramas axonométricos de volumes e planos Casa IV. (1975) - Fonte: DAVISON, Cynthia (org.) *Tracing Eisenman: complete*. Thames and Hudson: New York, (2006) p.47.

Figura 10: Variations with cube. Sol LeWitt (1974) - Fonte: www.saatchigallery.com

Figura 11: Announcement. John Weber Gallery. Sol LeWitt. New York. (1974) - Fonte: herbertfoundation.org

Figura 12: Incomplete Open Cube. Sol LeWitt (1974) - Fonte: <http://www.slideshare.net/Arquivos-arte/aula-minimalismo>

Figura 13: Incomplete Open Cubes 8/22, 10/1, 8/19, 6/1, 9/4, 8/10. Sol LeWitt. (1974)) - Fonte: herbertfoundation.org

Figura 14: Serial Project ABCD 5. Sol Lewitt. (1968)) - Fonte: artnet.com

Figura 15: Perspectiva axonométrica Casa IV. (1972-76) - Fonte: DAVISON, Cynthia (org.) *Tracing Eisenman: complete works*. Thames and Hudson: New York, (2006) p.47.

Figure 16. Modelo de Perspectiva para Casa IV, Connecticut, (1972-76) - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.219.

- Figura 17. Diagramas Casa II (1969-70) e Casa III. (1969-71) *Doubling e Rotação*. - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.48.
- Figura 18: Imagem da Fita de Moebius. - Fonte: <https://lifeatschoolproject.wordpress.com/>
- Figura 19: Maquete Casa Xla. - Fonte: eisenman architects
- Figura 20. Casa 11a. Transformação do cubo baseada na seção áurea. - Fonte: *Copy right Canadian Center for architecture*
- Figura 21. Diagramas Casa Xla. (1978-79) - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.74.
- Figura 22. Diagramas do projeto Max Reinhardt, Berlim (1992) - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.197.
- Figura 23. Maquete projeto Max Reinhardt, Berlim (1992) - Fonte: https://www.flickr.com/photos/_lgbt_urban_sophisticates_/742148407
- Figura 24 Diagrama do projeto Max Reinhardt Haus Berlim (1992) - Fonte: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Thames and Hudson, London, 1999, p.67.
- Figura 25. Maquete do projeto Max Reinhardt Haus. Berlim. (1992) - Fonte: STEELE, Brett (org.). *Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*. [2006]. Tradução: Cristina Fino. Cosac Naify: São Paulo, 2013
- Figura 26. Edifício da CCTV de Rem Koolhaas. (Pequim, China, 2008) - Fonte: STEELE, Brett (org.). *Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*. [2006]. Tradução: Cristina Fino. Cosac Naify: São Paulo, 2013
- Figura 27: Diagramas de Traço. Casa Guardiola. Peter Eisenman (1988) - Fonte: EISENMAN, P. *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, p.145.

4. Cannaregio e Choral Works: presença e presentness

- Figura 1: Desenho Hospital. Projeto de Le Corbusier, Veneza (1962-65) - Fonte: <http://www.architectural-review.com/archive/typology/typology-quarterly-hospitals/8629443.fullarticle>
- Figura 2: Maquete Hospital. Projeto de Le Corbusier, Veneza (1962-65) - Fonte: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.148/5124> originalmente em: COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889*. Cosac Naify: São Paulo, 2013, p.326.
- Figura 3: Mapa do sitio de projeto. Veneza. - Fonte: <http://www.architectural-review.com/archive/typology/typology-quarterly-hospitals/8629443.fullarticle>
- Figura 4: Projeto para Cannaregio, Peter Eisenman (1978) - Fonte: <http://www.architectural-review.com/archive/typology/typology-quarterly-hospitals/8629443.fullarticle>
- Figura 5: Desenho para Projeto para Cannaregio, Peter Eisenman (1978) - Fonte: <http://www.architectural-review.com/archive/typology/typology-quarterly-hospitals/8629443.fullarticle>
- Figura 6: Maquete Casa Xla, Peter Eisenman (1978) - Fonte: <http://www.generativedesign.com/tesi/095/grasselli/differenz/Schizo/Schizo1.htm>
- Figura 7: Maquete para Projeto para Cannaregio, Peter Eisenman (1978) - Fonte: www.eisenmanarchitects.com
- Figura 8: Maquete projeto Cannaregio, Peter Eisenman (1978) - Fonte: www.eisenmanarchitects.com
- Figura 9: Axonométrica Projeto La Villette. Bernard Tschumi Architetcs (1982) - Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/3/>
- Figura 10: Diagrama axonométrico com as camadas históricas. Projeto Choral Works. (1987) - Fonte: www.eisenmanarchitects.com

Figura 11: Figura 11. Carta de Derrida com desenho para o Projeto Choral Works. (1987) - Fonte: Cortesia *Canadian Center for Architecture* CCA. Também disponível em DERRIDA, J.; EISENMAN, P. *Choral Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Nova York: The Monacelli Press, 1987.

Figura 12: Maquete do Projeto Choral Works. (1987) - Fonte: Cortesia *Canadian Center for Architecture* CCA. Também disponível em: www.eisenmanarchitects.com

5. Memorial de Berlim como arquitetura

Figura 1: Modelo físico do projeto de Eisenman e Serra. (1988) - Fonte: Revista Domus. n.808. outubro de 1988, p.97.

Figura 2: Modelo físico do projeto de Eisenman Serra. (1988) - Fonte: Revista Domus. n.808. outubro de 1988, p.97.

Figura 3: Modelo físico do projeto de Eisenman Serra. (1988) - Fonte: *Canadian Center for Architecture* CCA

Figura 4: Modelo físico do projeto de Eisenman Serra. (1988) – Fonte: *Canadian Center for Architecture* CCA

Figura 5: Modelo físico do projeto de Eisenman Serra. (1988) – Fonte: *Canadian Center for Architecture* CCA

Figura 6: Planta do Projeto Executivo do Memorial. - Fonte: *Cortesia Eisenman Architects*

Figura 7: Vista aérea Memorial construído. - Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/Memorial_to_the_Murdered_Jews_of_Europe#media_viewer/File:HolocaustMahnmalLuft.jpg

Figura 8: Memorial Construído, ondulação e variação de altura das estelas.

Figura 9: Det. legenda (uso do termo *stelae*). (*Retirado do projeto executivo*) - Fonte: *Cortesia Eisenman Architects*

Figura 10: Plantas projeto. Fonte: *Holocaust Memorial Berlin: Eisenman Architects*. Lars Muller Publisher, 2005.

Figura 11: Cortes Projeto. Fonte: *Cortesia Eisenman Architects*

Figura 12: Modelo físico Projeto Eisenman Serra. (1988)
Fonte: www.eisenmanarchitects.com

Figura 13: Modelo físico Projeto Eisenman Serra. (1988) Fonte: www.eisenmanarchitects.com

Figura 14: Memorial construído. Peter Eisenman. Fonte: www.eisenmanarchitects.com

Figura 15: Memorial construído. Peter Eisenman. Fonte: www.eisenmanarchitects.com

Figura 16: Cartaz de celebração do “*Dia da memória*”. Fonte: Supercrítico.

Figura 17: Memorial de Berlim. Peter Eisenman. Fonte: www.eisenmanarchitects.com