



Elizabeth de Araujo Garcia

**Peter Eisenman e uma outra arquitetura:
do Arabesco e do Grotresco**

Dissertação de Mestrado

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

Orientador: Prof. Otávio Leonídio Ribeiro

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2019

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

Elizabeth de Araujo Garcia

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Santa Úrsula em Setembro de 2003. Tem experiência com projetos de arquitetura e urbanismo, tendo sido Diretora-Arquiteta da THOTH TEMPO E ARQUITETURA, 2004-2006, empresa própria atuando em projetos de Arquitetura, Urbanismo e Design de Interior. Experiência em Gerenciamento de Obras e Licitações na empresa WL Engenharia, 2006-2007. Atividade autônoma em projetos comerciais, hotelaria, residenciais, 2008-2016.

Ficha Catalográfica

Garcia, Elizabeth de Araújo

Peter Eisenman e uma “outra” arquitetura: do Arabesco e do Grotesco / Elizabeth de Araujo Garcia; orientador: Otávio Leonídio Ribeiro. – 2019.

167 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2019.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Arabesco. 3. Grotesco. 4. Texto. 5. Significado. 6. Traço. I. Leonídio, Otávio, 1965-. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Agradecimentos

A Peter Eisenman por ter me despertado do tédio das novidades comuns e me inspirado a escrever cientificamente, mas com poesia.

A Kafka por me fazer entender que não precisamos acordar transformados em uma barata para ver o mundo sob outra perspectiva.

A Borges porque me concedeu um mundo de ficções imortal.

A Walt Whitman e Fernando Pessoa por me ensinar que a vida só pode ser vivida e vista pela lente da poesia.

A Nietzsche por ter me possibilitado ficar de pé no mundo sem muletas metafísicas.

A mim mesma pelo esforço e empenho em tentar realizar, sempre, o melhor possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Resumo

Garcia, Elizabeth de Araujo; Ribeiro, Otávio Leonídio. **Peter Eisenman e uma outra arquitetura: do Arabesco e do Grotesco**. Rio de Janeiro, 2019. 167p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Peter Eisenman intempestivamente advertiu que a doutrina modernista da relação entre forma e função não fez mais do que fazer perdurar um discurso inalterado há 500 anos. Para reparar tal equívoco ele preconiza romper com a função como princípio fundador e considerar a representação uma falsa autoridade que sugere algum tipo de relação verdadeira entre o objeto arquitetônico e o que ele significa. À vista disso, Eisenman investiga a ideia de presença e a representação da presença, como repressores de novos significados e decreta a imprescindibilidade do reconhecimento completo da metafísica: a ideia de presença e a presença da ausência. Para alcançar esse deslocamento Eisenman elabora uma arquitetura “outra” produzida como “texto” no lugar de uma arquitetura como imagem, que intenciona romper com a dialética metafísica e seus pares de oposição através de uma exploração do “entre”. O “texto” nunca permite um único significado. Para suscitar tamanha ambivalência Eisenman vai recorrer a dois termos: O Arabesco e o Grotesco, evocando com essas duas palavras todo um sistema de conceitos e metodologias que conduziram sincronicamente o seu trabalho e o seu pensamento. Essa dissertação pretende demonstrar o potencial notável que viabilizou o arabesco e o grotesco se tornarem “texto”, rompimento de oposições e hierarquia de valores, esvaziamento de signos, turvarmento de fronteiras e sistemas classificatórios convencionais e, principalmente, explorar a poética. Validando, assim, que eles são o próprio deslocamento da metafísica arquitetônica.

Palavras-chave

Arabesco; grotesco; texto; significado; representação; deslocamento; presença; metafísica.

Abstract

Garcia, Elizabeth de Araujo; Ribeiro, Otávio Leonídio (Advisor). **Peter Eisenman and other architecture: of the Arabesque and Grotesque.** Rio de Janeiro, 2019. 167p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Peter Eisenman has untimely warned that the modernist doctrine of the relation between form and function has only lasted a speech unchanged 500 years ago. To repair this misconception it is necessary to break with function as the founding principle and to regard representation as a false authority that suggests a kind of true and exact relationship between the architectural object and what it means. In doing so, Eisenman investigates the idea of presence and the representation of presence, as repressors of other interpretations and new meanings, and decrees the indispensability of the complete recognition of metaphysics: the idea of presence and the presence of absence. To achieve this displacement Eisenman elaborates an "other" architecture produced as a "text" rather than an architecture as an image, which intends to break with metaphysical dialectics and its opposition peers through an exploration of the "between." The "text" never allows a single meaning. To arouse such ambivalence Eisenman will use two terms: The Arabesque and the Grotesque, evoking with these two words a whole system of concepts and methodologies that synchronously conducted his work and his thinking. This dissertation intends to demonstrate the extraordinary potential that allowed the arabesque and the grotesque to become "text", breaking of oppositions and hierarchy of values, emptying of signs, blurring of boundaries and conventional classificatory systems and, above all, exploring the poetic. Validating, therefore, that they are the very displacement of architectural metaphysics.

Keywords

Arabesque; grotesque; text; meaning; representation; presence; displacement; metaphysics.

Sumário

1. Introdução	10
2. Sobre a natureza e a função da arquitetura	29
2.1 A metafísica clássica como “lei natural”	29
2.2 O paradoxo da arquitetura	40
2.3 O Arabesco e o Grotesco: textos de deslocamento	50
3. Sobre a natureza e a função da arte	59
3.1 Significado e representação: do arabesco e do grotesco	59
3.2 A arte minimalista e o deslocamento da percepção	72
3.3 A arte conceitual e o deslocamento da linguagem	80
4. Sobre o deslocamento da Metafísica arquitetônica	101
4.1 Forma e significado: a percepção	101
4.1.2 O signo	103
4.1.3 Uma totalidade conceitual	107
4.1.4 Processos de deslocamento	113
4.1.5 As primeiras casas: diagramas do arabesco	118
4.2 Arabescos da ausência, grotescos da presença: Casa VI	129
4.3 Arabescos da memória, grotescos da escala: Cannaregio	137
4.4 Arabescos do irracional, grotescos da lógica: Casa Guardiola	142
4.5 Arabescos do tempo, grotescos do espaço: Il Giardino dei Passi Perduti	148
5. Conclusão	152
6. Referências bibliográficas	164

Prólogo

O propulsor para esse tema decorreu do meu primeiro contato com o pensamento de Peter Eisenman, através do Texto *Three Texts for Venice*: uma apresentação descritiva do projeto para Cannaregio (1978), proposto para a área onde Le Corbusier planejara seu hospital em 1962. Desenvolvido em três subtextos intitulados respectivamente: O vazio do Futuro, O vazio do Presente e O vazio do Passado, Eisenman quer se referir a uma nostalgia implícita nos ismos da arquitetura – “modernismo, uma nostalgia do futuro; pós-modernismo, uma nostalgia do passado, e contextualismo, uma nostalgia do presente” (Eisenman, 1983, p.26). Desenvolvendo essa poética textual, ele descreve uma série de vazios – buracos no solo – como futuras casas ou futuras sepulturas, para expressar o vazio da racionalidade modernista. De modo, um tanto, dadaísta trabalha um conceito de contexto onde três objetos são utilizados para colocar em questão a ideia de significado como efeito da função. Uma vez reunidos, tais objetos escapam dos limites da arquitetura tanto em termos de escala quanto de sua definição. Isso porque, o objeto menor é muito pequeno para ser uma casa, mas, o maior objeto contém o médio e o menor, seria um museu de maquetes? E, por fim, para completar o assombro romântico Eisenman traça uma diagonal no terreno como um corte físico na superfície da terra, levantando uma “pele” quase descascada, sugerindo outro nível, algum “*interior*” que jamais pode ser omitido, dissimulado ou escondido sob a racionalidade de um eixo. O que pode irromper? O inconsciente ou a sombra de uma memória? Questiona Eisenman.

Quando eu já imaginava toda essa composição como um conto escrito por Borges, ele me fascina ao citar Giordano Bruno, descrevendo como este alquimista praticando a arte da memória chegou a Veneza em 1600 sendo encarcerado e queimado na fogueira por praticar essa arte. Como os alquimistas, que acreditavam que por intervenção mística poderiam transformar lixo em ouro, Eisenman justifica a pintura do modelo para Cannaregio em dourado, representando o ouro de Veneza. Os objetos, ele os pinta em vermelho vivo, para simbolizar o sangue e o martírio, de Giordano Bruno, numa Veneza irracional de 1600, revoltada com a prática da arte da memória. Algo que ele considera irônico

já que em 1980, os projetos aparentemente “racionais” para Veneza pretendem evocar a memória. Reitera: “Todas as três memórias, futuro, presente e passado têm a sua sombra, a perda da memória. Talvez devêssemos agora aprender como esquecer” (Eisenman, 1983, p.27). Eisenman cria esses vazios para Cannaregio como metáforas que ao mesmo tempo expõem as camadas do tempo e o sentido da memória, e critica as instituições da disciplina. Com muita propriedade, deparei, o projeto para Cannaregio faz menção a Giordano Bruno, um visionário que não foi perdoado por suas afirmações e conhecimentos - como muitos não perdoam Eisenman ao considerar inexecutável a sua proposta - mesmo amarrado a uma estaca com a língua atravessada por um prego a caminho da fogueira, não abjurou suas convicções, ao contrário de Galileu que, em 1633, forçado pela igreja abjurou a Teoria Heliocêntrica do universo. Ideias filosóficas absolutamente novas tinham como único resultado a heresia, a Inquisição e a morte na fogueira.

De 1600 quando Giordano foi queimado vivo até 1846 foram precisos 246 anos para que os livros com a teoria heliocêntrica de Galileu fossem finalmente removidos do Index Librorum Prohibitorum. Igualmente, em tempo, a intempestiva crítica de Eisenman sobre a Arquitetura Moderna e sua inusitada proposta, arabesca e grotesca poderão ser admitidas.

■ ■ ■

A arquitetura continuará resistindo a lidar com a força da gravidade, a ter “quatro paredes”, Mas essas quatro paredes não precisam mais ser uma expressão do paradigma mecânico. Em vez disso, elas poderiam enfrentar esses outros discursos possíveis, os outros sentidos afetivos do som, do tato e daquela luz que se esconde na escuridão.

*Peter Eisenman,
Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*

1.

INTRODUÇÃO

Até agora, todos esses extraordinários pioneiros da humanidade que são chamados de filósofos, e raramente se sentiram amigos da sabedoria, mas antes loucos desagradáveis e enigmas perigosos, atribuíram-se aquela tarefa dura, indesejada, inelutável, mas grandiosa, de ser a má consciência de sua época.

Nietzsche, Além do bem e do mal

Desde o início da Filosofia ocidental no século VI a.C. com Tales de Mileto a 1953, com a publicação póstuma de *Investigações filosóficas*, de Wittgenstein, no auge da análise linguística, o homem buscou as bases do conhecimento e os fundamentos da metafísica. Descartes, que seria um dos pilares do pensamento racionalista moderno, foi sobrepujado por Kant, quando despertado de seu “sono dogmático” por Hume, publica em 1781 a *Crítica da razão pura*, pretendendo romper com a metafísica clássica. Mas foi Nietzsche que, ao afirmar a necessidade de uma transvaloração dos valores, pretendeu, de fato, uma perspectiva de desconstrução de uma estrutura baseada em essências imutáveis e uma verdade imutável. Algo que, obviamente, a autoridade da tradição clássica rejeitava. Essa é a motivação desta pesquisa: inspirar uma condição de “possibilidades” no lugar de uma verdade que, de fato, não existe. Nas palavras de Eisenman: “no intuito de acomodar muitos possíveis futuros previamente não teorizados e não autorizados assim como o maior número possível de revisões do passado” (Eisenman, 2004, p.xi).

A ideia de Modernismo representava o significado de modernização, novas tecnologias, novos conceitos, deixando o clássico, finalmente, para trás. Desse modo, o Modernismo foi definido como um movimento que preconizava a necessidade de romper com todas as estruturas do passado, fundamentalmente, uma completa rejeição da tradição. Mas eis que surge Peter Eisenman intempestivamente e me desperta de meu “sono dogmático” ao postular que a arquitetura Moderna foi um movimento que realizou apenas mudanças estéticas, permanecendo “clássica”. Ao postular tal asserção, sua convicção se baseia na

constatação de que a relação entre a forma e a função é uma característica definidora da arquitetura desde o Renascimento, destacando o que ele chamou de “ficções”: a razão, a representação e a história como o fundamento do pensamento arquitetônico moderno, mas, inalterado há 500 anos. Nesse sentido, ele afirma que desde o século XV a arquitetura pretendeu ser um paradigma do clássico, ou seja, daquilo que é intemporal, significativo e verdadeiro. Apresentando nesta pesquisa uma genealogia do pensamento clássico, através dos argumentos de Rudolf Wittkower e Collin Rowe, até Eisenman, intento evidenciar que essa permanência do clássico no modernismo sempre foi destacada, mas como algo certo e natural, desse modo, segundo ele, permanecendo sem crítica até Eisenman demonstrar as perniciosidades para o pleno estabelecimento das premissas do projeto moderno na arquitetura. Eisenman afirma que é preciso romper com a função como princípio fundador. A grande questão para Eisenman é: Qual a natureza e a função da arquitetura? O que a arquitetura deve representar?

As décadas de 1960 e 1970 foram palco de um grande debate e dissenso de críticas e teorias da arquitetura que abrangiam desde a retomada das vanguardas históricas do início do século XX, ao imperativo de traduzir a alta tecnologia em forma arquitetônica ou ainda uma consumação da cultura pop. Ainda assim, a questão do paradigma clássico, como aponta Eisenman, não entrava na discussão. O IAUS¹ em Nova York, fundado por Peter Eisenman, foi o mais importante polo gerador desses debates, enfocando especialmente as questões de representação e desenvolvendo noções específicas sobre a natureza da arquitetura. Se por um lado havia o desejo de integração com a tecnologia dominante, por outro existia a determinação de uma autonomia disciplinar pela investigação da forma e da semântica.

Nesse contexto, Peter Eisenman obteve grande destaque com uma intensa e plural atuação. A partir do final da década de 1960, com uma postura desafiadora e crítica, atuou como intérprete de polêmicas teorias sobre a disciplina. Teórico

¹ “O IAUS (1967) foi criado para servir como um veículo para o discurso crítico, para desafiar a atitude empírica reinante nos Estados Unidos em relação à arquitetura” Eisenman, in Supercrítico, 2013, p. 155. A revista *Oposições- A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, publicada entre 1973-1984, foi uma publicação do instituto para desenvolver um discurso de nível internacional e entender a arquitetura como um veículo crítico. A revista apresentou importantes teóricos europeus ao público americano como Aldo Rossi, Manfredo Tafuri e Rafael Moneo.

controverso e crítico arrojado, expoente dos chamados *New York Five*, diretor do IAUS e editor da revista *Oppositions*, palestrante e professor, além da sua atividade como arquiteto. Após se formar em Cornell e concluir o mestrado na Universidade de Columbia, completou a sua formação em Cambridge onde conheceu seu mentor Collin Rowe cujos ensinamentos e análises sobre a arquitetura moderna o inspiraram vigorosamente, levando-o a pensar que o corte epistemológico postulado pelas vanguardas históricas, do início do século XX, não havia sido realizado na arquitetura e, portanto, a arquitetura moderna não alcançara seu propósito. Instigado por esse pensamento, começou a perseguir como objetivo do seu trabalho que as premissas do movimento moderno fossem concretizadas na arquitetura (Moneo, 2008, p.137), assim como se fizeram nas demais artes. Procurando se afastar das concepções formais de Collin Rowe, Eisenman se direciona para uma pesquisa formal mais baseado na linguística, impondo-se uma tarefa extremamente ambiciosa: buscar um fundamento específico para estabelecer uma teoria do significado da arquitetura que, além do mais, fosse traduzível como método de projeto.

Sua tese de doutorado, defendida na Cambridge University em 1963, com o título "*The formal basis of modern architecture*", prontamente demonstrava sua fundamental inquietação. Baseada na primazia da forma, a tese de Eisenman utiliza diagramas para demonstrar a base formal de obras canônicas do modernismo analisando os trabalhos de Le Corbusier, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright e Guiseppe Terragni. Através dessa pesquisa, Eisenman apontou que as principais características compartilhadas pelo clássico e o modernismo como geometricidade, estabilidade e regularidade, reprimem possibilidades "outras" da "interioridade" da arquitetura (Eisenman, 2004, p.viii). A partir desse diagnóstico, todo o trabalho de Eisenman é comprometido com a pesquisa formal, com a relação forma-significado (Whiting, 2004, p.96) e com uma questão que lhe é fulcral: a relação entre sujeito e objeto (Eisenman, 2007, p.72).

Seus ensaios produzidos entre 1963 e 1988, reunidos no livro *Eisenman Inside Out Select Writtings*, tentam explicar o discurso interior da arquitetura como "*something other than a study of essences or dialectical strategies*" (Eisenman, 2004, p.vii). O que emerge é um discurso sobre a "interioridade" da arquitetura raramente formulado por um arquiteto ou crítico (Eisenman, 2004, p.vii).

Eisenman articula o questionamento de uma estrutura e a possibilidade de uma autonomia capaz de diferenciar a interioridade da arquitetura de outros discursos e imperativos historicizantes (Eisenman, 2004, p.viii) e dos preceitos de representação e presença. Eisenman argumenta que para a arquitetura existir numa conjuntura crítica deve sempre transgredir o *zeitgeist*. Nesse contexto os textos de Eisenman não são sobre como a arquitetura pode mudar o futuro, mas como os paradigmas teóricos que têm definido a interioridade da arquitetura até o presente devem ser reconsiderados no intuito de acomodar muitos possíveis futuros previamente não teorizados e não autorizados, assim como o maior número possível de revisões do passado (Eisenman, 2004, p.xi).

Iniciado com sua dissertação de doutorado, esse discurso pretende traçar uma analogia com a interioridade, “anteriormente” inarticulada da arquitetura, através de uma abordagem interdisciplinar, que inclui linguística, arte, história, filosofia, matemática e ciência. Essa preocupação com a interioridade da arquitetura tem sido nomeada diferentemente ao longo dos anos por Eisenman: estrutura profunda, *formal universals*, imanência ou base formal, entre alguns. Essa interioridade não deve ser confundida com a interioridade real do seu espaço fechado, mas, com a resposta para a questão do que define a arquitetura, sua natureza e função (Eisenman, 2004.p.vii).

Eisenman relaciona a representação a uma falsa autoridade que sugere algum tipo de relação verdadeira e exata entre o objeto arquitetônico e o que ele significa. Assim, a aparente verdade da arquitetura está na reivindicação de equivalência da representação do objeto arquitetônico, isto é, que aquele objeto tem uma estética e uma função imediata que representa na sua presença. A ideia de presença e a representação da presença, na proposição de Eisenman, reprimem todas as outras interpretações, em suma, reprime a textualidade.

A arquitetura, diferentemente das demais práticas artísticas tem um vínculo muito forte com o real. Ciente de que a arquitetura, devido ao imperativo da presença, (conforme será discutido ao longo desta dissertação) se depara com a difícil tarefa de deslocar o que ela situa – a “colunidade” da presença da coluna ou a ideia de parede da representação da parede. Por isso, Eisenman reconhece que a

arquitetura é uma atividade altamente resistente ao deslocamento e descentralização. Esse é o paradoxo inexplorado na arquitetura.

Em razão do inevitável imperativo da presença na arquitetura, Eisenman observa o risco de se ingressar em uma metafísica convencionada onde, por exemplo, escala e forma sucumbem a um núcleo autoritário. Entretanto, com o reconhecimento completo da metafísica – a ideia de presença e a presença da ausência – pode-se obter um objeto que é centrado em sua condição de abrigo, enquanto ao mesmo tempo difunde e desativa o núcleo, desdobrando-se em uma riqueza de múltiplos significados.

“Abrigo” pode ser considerado a ideia ou o princípio fundamental da arquitetura, e como tal, uma parte básica da metafísica da arquitetura. Ao sair da caverna e construir o seu primeiro abrigo, o homem executou o primeiro deslocamento do abrigo existente, criando viabilidades para a ocupação da forma pelo homem. Nesse contexto a arquitetura torna-se a investigação de novas possibilidades da forma ocupável. Como a forma arquitetônica foi o resultado do primeiro deslocamento da metafísica arquitetônica, segundo Eisenman, a essência do ato de arquitetura deveria ser, portanto, um deslocamento constante da reconstrução da metafísica.

A metafísica é a investigação filosófica que gira em torno da pergunta “o que é?” Este “é” possui dois sentidos: significa “existe”, isto é, a existência da realidade e significa a “natureza própria de alguma coisa”, ou seja, a essência da realidade. Desse modo *existência* e *essência* da realidade em seus múltiplos aspectos são, assim, os temas principais da metafísica (Chauí, 2005, p.181). Quando Martin Heidegger (1889-1976) questionou sobre a metafísica ele fez, talvez, a pergunta mais importante do século XX: Por que há algo no lugar do nada? Para suscitar a questão do fundamento do ser, Heidegger estabeleceu o conceito de diferença ontológica, isto é, a caracterização entre o *ser* e o *ente*². À vista disso, a questão proposta por Eisenman: *qual o fundamento da arquitetura?* não questiona apenas

² A diferenciação de Heidegger estabelece que o *ente* são “as coisas” como se apresentam a nós (presença), que pode ser tanto uma mesa quanto uma pessoa ou ainda o sol. O *ser* é o fato de haver um ente (vinda à presença). Essa é a ontologia fundamental de Heidegger, investigar (porque) o fato de haver (ser) algo (ente).

o *ente*, isto é, o objeto arquitetônico, mas o *ser* da arquitetura, ou dizendo melhor, questiona o ente sob o ponto de vista do ser.

Heidegger propõe a existência humana como ponto de partida para uma reflexão filosófica sobre o ser, ou seja, através das experiências existenciais comuns aos homens, sendo uma delas o tédio. No domínio do tédio reflete-se sobre a utilidade das coisas, constatando, enfim, que os entes estão sempre amarrados segundo uma ordem utilitária e que depois de uma infinidade de *para que serve isso?* nada é útil em si mesmo, uma coisa só é útil em função de uma outra. Afinal, de onde vem o tédio? Quando o homem se dá conta que não há um fundamento útil para nada, uma vez que, a cadeia utilitária é inútil e não se ampara em coisa alguma. Portanto, a única forma de mitigar o tédio é quando essa cadeia utilitária é rompida. Marcel Duchamp realizou a grande mudança da metafísica na arte rompendo essa cadeia ao colocar algo (ente) fora do seu contexto. Ao exibir um mictório (em 1917) em um museu como uma obra de arte, precisamente, nesse momento o ser é questionado. Tal qual, eu depreendo que Eisenman também quer investigar o ser da arquitetura pelas experiências existenciais do homem. Quando sua coluna ou escada estão fora da cadeia utilitária ele cria um momento singular de encontro com o ser para além dessa cadeia utilitária que reprime a sua entidade e consequentemente a nossa capacidade de fazer perguntas.

Apesar das diferentes etapas da história da metafísica, desde Platão até a metafísica contemporânea (também chamada de ontologia) o objeto da metafísica permanece sendo a relação originária mundo-homem (Chauí, 2005, p.181). Por isso, uma das maneiras possíveis, na opinião de Eisenman, de manifestar uma crítica a essa noção da arquitetura como manifestação da presença é através da relação entre “sujeito” e “objeto” que ao longo da história da arquitetura manteve significado e experiência como partes de uma mesma coisa.

O que Eisenman propõe em seu trabalho é reduzir o significado da “experiência” (usual do sujeito da arquitetura) rompendo com a relação entre experiência e entendimento ao preconizar uma experiência do objeto, isto é, a presença na experiência, que não propicie um entendimento do objeto (ou ainda, que não propicie o tédio). Isto será o ponto crucial para o conceito de “experiência arquitetônica” eisenmaniana.

Como conseguir isto?

Eisenman vai buscar essa resposta produzindo uma arquitetura como “texto” em lugar de uma arquitetura como imagem. A arquitetura se torna texto, em vez de imagem, quando é apresentada como um sistema de diferenças e não como um objeto isolado. O traço é a expressão visual desse sistema, um registro do movimento que nos induz a ler o objeto na relação com outros movimentos prévios ou subsequentes. O traço é a presença da ausência. Desse modo o processo de composição da forma deixa de ser uma estratégia causal para ser um processo não-dialético e não-direcional.

O conceito de texto tem uma condição muito precisa e necessária como estratégia para deslocamento na arquitetura. Para explorar essa proposição, Eisenman desenvolveu um uso mais específico do termo, onde texto não é mais um termo vago e genérico para o significado, mas sim, de fato, um termo que sempre desloca a relação tradicional entre forma e significado. “Texto” nunca permite um único significado. Tudo é mostrado para significar mais de uma coisa (Eisenman, 2004, p.227-228). Desse modo texto é sempre o que excede, aquilo que ultrapassa a resposta imediata a uma imagem visual ou sensorial, ou seja, aquilo que excede o que vemos na superfície como a história, ou aquilo que vemos como beleza.

A arquitetura como texto não se encontra na dimensão estética ou funcional do objeto, mas sim como um estado “entre”. Por isso, tempo textual pode ser introduzindo na arquitetura, para produzir uma arquitetura que desloca, não apenas a memória do tempo interno, mas, todos os aspectos de presença, origem, lugar, escala e assim por diante. O texto carrega as potencialidades de representar a ideia de que o próprio processo interno pode dar origem a uma espécie de figuração não representacional no objeto. O deslocamento da arquitetura confronta origem ou valor autoral; desse modo, ela não representa uma fonte original, sequer imagética ou figurativa, nem representa os usos de um objeto ou mesmo um discurso exterior. Uma arquitetura de deslocamento revela seus múltiplos significados através das várias relações *entre* outros “textos”, entre o texto arquitetônico e *outros* textos.

Por isso, “texto”, é talvez, um termo que pode ser usado para todas e quaisquer estratégias e condições que deslocam a arquitetura de sua autoral ou natural

condição de ser, isto é, a separação do que a arquitetura se parece, da necessidade de representar função, abrigo, significado, etc. Além de que, para explorar o *entre* é imprescindível se afastar da rigidez e da estrutura de valor das oposições dialéticas. Para suscitar tamanha ambivalência, Eisenman vai recorrer a dois termos: O Arabesco e o Grotesco.

Este é o objetivo desta dissertação: compreender e justificar o potencial, de tal modo extraordinário, que viabilizou o arabesco e o grotesco se tornarem “texto”, rompimento de oposições e hierarquia de valores, esvaziamento de signos, turvarmento de fronteiras e sistemas de classificação convencional e principalmente, explorar a poética. Ao descrever uma genealogia do arabesco e do grotesco, eu pretendo apontar a copiosidade de recursos que merece ser explorado no intuito de fundamentar que eles são o próprio deslocamento da metafísica arquitetônica.

Em *Blue Line Text* (1988) publicado na Revista *Architectural Design*, Peter Eisenman descreve o *arabesco* e o *grotesco* como duas condições de catacrese e atopia na arquitetura. Isso porque, o primeiro estaria entre a figuração e a abstração, entre significado e forma. Assim, o arabesco entra como um fator que não busca a separação de categorias e sim turvar as hierarquias de valores e os sistemas classificatórios tradicionais. E, o segundo poderia ser usado para explorar o “entre”, graças ao seu potencial *poético*.

Empenhando-se em revelar a verdade reprimida, ele introduz o uso da catacrese³ para penetrar na verdade e tornar possível olhar para aquilo que a verdade reprime. A catacrese, como ele anuncia, fala do “entre”. Penetrar na metáfora para revelar a catacrese, penetrar no “atopos” para revelar um novo “topos”. Esse potencial poético representado pela ilustração do grotesco é o potencial que permite a linguagem realizar-se de modo singular e fértil. A liberdade do dizer poético que cria espaço para o desenvolvimento da invenção e do pensamento excêntrico.

³ Metáfora já absorvida no uso comum da língua, de emprego tão corrente que não é mais tomada como tal, e que serve para suprir a falta de uma palavra específica que designe determinada coisa; ex. nariz do avião, braço de poltrona.

Tanto o arabesco quanto o grotesco são utilizados para turvar os pares de oposição, diferentemente de belo e feio que se opõem, ambos possuem a amplitude do indizível, não natural e não físico, como o sublime que contém o grotesco e não o opõe. Assim existe aqui uma diferença importante entre “se opor a” e “estar contido em”. A arquitetura do “entre” não se refere a um entre dialético, mas um entre “dentro de” - *between within*.

Rastros, traços, enxertos, *scaling*, “presentidade”, colapso de signos e incertezas no lugar de hierarquias, configuram a sua proposta de uma arquitetura “entre”. Eisenman utiliza o *arabesco* e o *grotesco* como exemplos significativos desse “entre” que sua pesquisa persegue, evocando com essas duas palavras todo um sistema de conceitos e metodologias que conduziram sincronicamente o seu trabalho e o seu pensamento.

Dessa forma, ao elaborar uma linguagem própria, Eisenman cria uma arquitetura abstrata e isenta de significação prévia, que especula sobre a questão da tectônica e da representação formal resultante. Tectônica, aplicada aqui como o fenômeno visual que acontece pela relação entre as forças que atuam na edificação e em sua forma, entre a sensibilidade estática e a sensibilidade estética.

Nas especulações de Eisenman sobre o que torna uma arquitetura conceitual, em contraste com a arte conceitual, não seria tanto a tarefa de encontrar um sistema de signos, mas sim, investigar a natureza da relação entre formas ou atributos universais que ele denomina: *formal universals* (porque, segundo seu ponto de vista, são inerentes a qualquer forma ou construção formal). Em suma, trata-se de uma estrutura conceitual implícita nas relações entre as formas que atuam na edificação. No meu entendimento, isso concerne à sensibilidade estática do conceito de tectônico empregado nesta pesquisa (voltarei a este ponto adiante).

Sua pesquisa que ambiciona materializar um pensamento arquitetônico está registrada no projeto “Casas de Papel” executado entre 1967 e o início dos anos 1980, composto de onze casas enumeradas, “seguindo a ordem cronológica de sua feitura, do mesmo modo como um músico enumera as suas sinfonias” (Moneo, 2008, p.368). Com essa pesquisa Eisenman desenvolveu sua investigação sobre as relações forma-significado em arquitetura, desconstruindo valores e princípios fundamentais, subvertendo a lógica clássica ao questionar o conceito de verdade,

realidade e representação. Nesta fase Eisenman se dedica ao pensamento estruturalista de Noan Chomsky e aos estudos analíticos da Casa Del Fascio de Terragni para formular as questões da sintaxe e de sua gramática generativa.

Peter Eisenman elaborou “uma taxonomia” para fornecer uma distinção entre os termos semântico e conceitual; entre o que está relacionado com o significado e o conteúdo, por um lado, e o que está relacionado com o conceito ou a ideia, por outro. Como decorrência, Eisenman foca na distinção entre as imagens que são recuperadas principalmente por seu significado e aquelas que são recuperadas principalmente por sua forma, ou seja, a distinção entre semântica e sintaxe.

Os desenhos dos projetos das Casas traduzem a experimentação de Eisenman em uma linguagem arquitetônica, confirmando a sua intenção de produzir uma arquitetura como texto. São projetos nos quais os elementos tidos como “naturais” na arquitetura, como pilares, vigas, paredes, passagens e vazios são manipulados, girados, torcidos, cortados, duplicados tanto no sentido estrutural como funcional e semântico. A consequência é a geração de imagens desconexas e insólitas, não havendo uma linguagem reconhecível em sua forma, até porque, Eisenman tem buscado uma estrutura que não estaria a serviço da reconstituição de algo previamente concebido.

Empenhado em produzir uma arquitetura como “escrita”, em oposição à arquitetura como imagem⁴, criou mecanismos projetuais essenciais como o traço e o enxerto para enfatizar o processo do projeto arquitetônico. A arquitetura sempre pretendeu algum tipo de definição da palavra “forma” relevante para a disciplina, mas segundo Eisenman, até agora não foi completamente alcançada, como pode ou como deve ser. A teoria da *Gestalt* como proposta pelos teóricos dessa escola de pensamento psicológico (isto é, “aquilo que em qualquer momento é visto como um todo separado, no total campo perceptual” compreensão da totalidade para que haja a percepção das partes), por si só, em sua opinião, seria inadequada para descrever o significado de “forma” em arquitetura, uma vez que é algo visual ou pictórico em sua ênfase proposta. E é precisamente o conceito visual ou

⁴ Imagem, aqui usado tanto no sentido de “imagético” como de iconografia para transmitir o significado.

pictórico de forma que Eisenman está ansioso para evitar, e, que de fato, está argumentando contra (Eisenman, 2004, p.8-9).

Segundo Eisenman, para entender a forma arquitetônica devemos introduzir a noção de “movimento” e postular que uma experiência de arquitetura é a soma de um grande número de experiências, cada uma delas apreendida visualmente (bem como pelos outros sentidos), mas acumulado ao longo de um intervalo de tempo muito maior que o necessário para compreender uma obra pictórica, e uma vez, acumulado, constitui-se em um todo conceitual, e não em um “todo” perceptivo.

O Minimalismo foi um movimento que questionou a introdução do tempo a fim de promover um deslocamento da aparência para a percepção. Robert Morris, igualmente, identificava que os trabalhos baseados na totalidade da forma mantiveram inalteradas as suposições estabelecidas pela arte clássica do Renascimento: imediatez e compreensibilidade de um ponto de vista, estrutura racionalista, limites claros, proporções ajustadas características estas, que, em sua opinião, o objeto dos anos 60 redefiniu.

Igualmente, Eisenman incorpora os questionamentos da Arte Conceitual para os seus questionamentos sobre a natureza da arquitetura. Fortemente influenciado pelo pensamento de Wittgenstein e a sua filosofia da linguagem que preconiza que as coisas por si só não tem sentido e para que algo tenha significado é preciso que apareça dentro de uma relação com outros objetos em um determinado estado de coisas (relacional), Eisenman se empenha em elaborar uma sintaxe própria e escrever sua arquitetura como texto, promovendo, igualmente, um deslocamento da aparência para a concepção.

Tais questionamentos sobre a natureza e a função da arte foram sustentados nos questionamentos de Eisenman sobre a natureza e a função da arquitetura, assim como a comum autocrítica e investigação sobre a natureza do significado, dos limites convencionais da arte e do artista como criador existencial. Eisenman agrega os fundamentos do minimalismo, como deslocamento do sujeito, autonomia, repetição, tectônica e auto-referencialização, para sua elaboração. É o ideal de objeto independente do minimalismo (como proposto por Robert Morris e abordado no capítulo 3) que Eisenman adéqua para afirmar a sua arquitetura como

discurso independente. Concomitantemente, o conceito de *presentness* é crucial para ambos.

Notes on Conceptual Architecture ilustra que a disposição de Eisenman em dialogar com a neovanguarda ultrapassa a ordinária interlocução e resulta numa interpretação peculiar do minimalismo. “Eisenman tem embasado seu trabalho teórico num diálogo direto com a arte de vanguarda, particularmente o minimalismo e a arte conceitual”, (Leonídio, 2014). Por esse motivo o trabalho de Eisenman é o que melhor representa o complexo arte-arquitetura, condição descrita por Hal Foster em seu livro homônimo, que identifica a aproximação *entre* arte e arquitetura como um aspecto definidor da cultural atual. “O trabalho de Eisenman personifica o complexo arte-arquitetura na medida em que possivelmente supera qualquer outro trabalho recente” (Leonidio, 2014).

Kosuth definiu que: “a arte é análoga a uma proposição analítica, e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer indiferente com relação às conjecturas filosóficas” (Kosuth in Ferreira, Cotrim, 2006, p. 214). Ou, como disse Ad. Reinhardt: “A arte como arte não é nada além de arte”. Segundo a definição de Kant, “Uma Proposição é analítica quando a sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém”. As formas de arte se referem claramente apenas à arte. Assim como a Arte Conceitual trata da investigação sobre os fundamentos do conceito de “arte”, Eisenman segue alinhado sobre a natureza e a função da arquitetura em busca de uma autonomia.

Na opinião de Kosuth, foi certamente esse questionamento da natureza da arte que pôs fim à natureza da arte como sendo a tradição europeia de uma dicotomia pintura/escultura, apresentando novas proposições quanto à natureza da arte e negando a importância da linguagem legada pela arte tradicional.

Nesse contexto do minimalismo Eisenman pretende propósitos similares: despojar de significados os objetos no sentido de uma “experiência estética”, ou seja, de significados recebidos por uma imagem representacional. No que se refere a um significado adquirido por uma experiência estética ou recebido por uma imagem representacional, os objetos não tem um significado “outro”, a não ser o próprio objeto.

Dessa forma, ao elaborar uma linguagem própria, Eisenman cria uma arquitetura abstrata e isenta de significação prévia, buscando o potencial para um novo significado através de um sistema de signos latente, mas sem a presença de um código existente. Ainda assim especula sobre a questão da tectônica e da representação formal resultante. Isso claramente demonstra que a geração da forma é muito mais que “dar forma”, ou a criação de beleza ou de objetos esteticamente agradáveis. Mas, é a apresentação de uma ordem, seja ela direcionada para a clareza de um conceito e função de um edifício específico ou para a clareza da relação entre o edifício individual e o ambiente total.

Ao engendrar a importante distinção entre funcionalismo e modernismo, Eisenman destaca que o movimento moderno superou o sujeito antropocêntrico, isto é, o sujeito moderno não é mais o agente originante. Sendo assim Eisenman não está interessado na escala, na funcionalidade ou no programa, mas isso não significa que ele desconsidere o sujeito, ao contrário, pretendendo desorientar o observador ao propor uma nova “experiência” do espaço, ou seja, uma nova relação entre sujeito e objeto, Eisenman obriga o sujeito a reconceituar a arquitetura.

Suas estratégias estão sempre tentando desconstruir as hierarquias, subvertendo a lógica clássica e questionando a verdade do poder dominante ao propor novos caminhos para a elaboração de uma arquitetura outra, uma arquitetura do “entre”. Neste caso ele não se refere ao fim do que é clássico⁵, mas, de que as condições predominantes do clássico como origem, fim e processos de projetos sejam reconsiderados. Para que esse processo se concretize, além de examinar criticamente o modo pelo qual o significado é expresso, ele problematiza em especial tudo que se refere à representação e a tradição da presença arquitetônica.

Esta dissertação pretende abordar a teoria de Peter Eisenman, discutir suas questões e conceitos, investigando suas propostas e as possibilidades dessa “outra” arquitetura, não clássica em seus projetos, representada aqui pela figura do Arabesco e do Grotesco. Teóricos e práticos da arquitetura contemporânea estão

⁵ Aqui utilizado referindo-se a *the classical* diferenciando de *classic*, que evoca a ideia de antigo e exemplar. Eisenman explica que na medida que a arquitetura tenta recuperar o que é clássico [classic], pode ser chamada de clássica [classical]. Ao introduzir esse conceito Eisenman define a palavra “classicismo” em oposto ao que é *classical*, isto é, como um método de tentar produzir um resultado classic recorrendo a um passado classical.

investigando a possibilidade de um estilo para a disciplina. Parece, contudo, haver uma dificuldade em encontrar o “novo”. Será que ainda há lugar para um estilo unificado ou ainda um estilo inédito? Desde que o pato de Long Island inspirou Venturi a uma classificação universal dos tipos de edifício em duas categorias: o “pato” e o “abrigo decorado” verificaram-se diferentes maneiras de relacionar a forma com os sistemas de espaço e estrutura e de lidar com os símbolos, a meu ver, a proposta de Eisenman é uma instigante perspectiva de uma “outra” categoria. Uma categoria “entre”.

Pretendo apontar, através da análise dos projetos, como Eisenman se dispõe a romper com a rigidez e as estruturas de valor das oposições dialéticas como abstração e figuração, figura e fundo, forma e função, presença e ausência, produzindo uma arquitetura que tenta se libertar das dependências da estrutura e dos signos dos elementos arquitetônicos que ao longo da história foram inseparáveis do seu significado - como a coluna que tem o significado de sustentação - sua implicância na materialidade, na forma, suas dimensões e resignificação.

De acordo com esse propósito ele busca romper com a dialética da metafísica e seus pares de oposição através da exploração do “texto entre”, onde a linguagem tomada como “natural” pela disciplina é questionada nos seus significados por meio de deslocamentos, excessos e turvamentos, transformando, inclusive, a relação entre sujeito e objeto. Esta dissertação, portanto, está interessada em apresentar que outras convenções diferentes são possíveis e que um questionamento sobre o que define a arquitetura, pode agregar à disciplina, o que forneceu a arte: autonomia. Desse modo, pretendo compreender se o corte epistemológico postulado nas artes pelas vanguardas é empreendido por Peter Eisenman na arquitetura, formalmente, pela aproximação dos meios: arte e arquitetura, filosofia e arquitetura, poesia e arquitetura. Arabesco e Grotesco.

Os projetos analisados aqui são os que suscitam a poética potencial do texto, considerando como o arabesco e grotesco podem ser determinantes no deslocamento que ele se propõe: a CasaVI, por ser, ainda mais, o principal exemplo da concretização eisenmaniana na elaboração de uma sintaxe que possibilitou a manipulação das figuras elementares, do mesmo modo, na qual a

proposta de uma arquitetura autônoma foi mais enfaticamente expressa; a CasaXIa, que além de ser a síntese de todo o seu trabalho na década de 1970, marca o início de uma nova fase onde o interesse pelo potencial do solo deixa de lado a sua constante neutralidade abstrata para redirecionar o seu discurso em direção a uma intenção teleológica; Cannaregio, pela singularidade da obra e expressão essencial da poética que me refiro ao falar do grotesco; a Casa Guardiola pelo exemplo mais significativo do arabesco, entre o natural e o racional, a lógica e o caos, e, por fim, Il Giardino Dei Passi Perduti, o nome precede qualquer justificativa.

Além dos ensaios teóricos do próprio Eisenman, primordial para à compreensão do seu pensamento e projetos, essa pesquisa buscou suporte teórico em textos de autores como Charles Jenks, Otilia Arantes, Rafael Moneo, Kenneth Frampton e Summerson, entre outros, para um melhor entendimento da Crítica ao Movimento Moderno, assim como, para uma análise geral da arquitetura contemporânea. Para relacionar o paralelismo dos questionamentos da arte nos anos 1960 e os questionamentos de Eisenman conduzidos para a arquitetura, busquei suporte, principalmente, em autores como Rosalind Krauss, Hall Foster, Donald Judd, Robert Morris, Joseph Kosuth e Sol LeWitt. A proposta é identificar no trabalho de Peter Eisenman um diálogo efetivo com as artes assim como outros campos extradisciplinares, isto é, filosofia, linguística e semiologia. Nesse sentido utilizei, sobretudo, os textos de Barthes, Noam Chomsky, Wittgenstein e Nietzsche. A obra de Alois Riegl foi um achado providencial.

Pretendo demonstrar como Eisenman empreende uma análise da natureza do significado e os limites convencionais da arte, em uma investigação epistemológica da arquitetura do mesmo modo como o minimalismo fez com a escultura e a pintura, bem como, uma investigação ontológica fundamental em oposição à investigação ôntica⁶ do modernismo. Eisenman justifica essa discussão destacando o fato de que enquanto o cubismo tentou defletir a relação entre o sujeito monocular e o objeto, a arquitetura tentou fazer o deslocamento do sujeito com o construtivismo e o estilo internacional, mas suas obras apenas aparentavam ser cubistas e modernas, porque o sujeito continuava atrelado a uma estabilidade

⁶ Segundo Heidegger a ontologia fundamental investiga o fato de haver algo, isto é, o ser. O nível ôntico é a investigação dos entes como eles são, portanto do âmbito da técnica.

antropocêntrica de fundo, não promovendo qualquer mudança na relação entre sujeito e objeto. Ao contrário, na arte, a escultura modernista realizou o deslocamento fundamental para o minimalismo - como nas obras de Robert Morris, Michael Heizer e Robert Smithson – entretanto, como argumenta Eisenman, esse projeto histórico nunca foi adotado pela arquitetura.

Aplicando modelos conceituais, alternativas e novos caminhos para uma arquitetura autorreferente, cuja intenção é uma criação arbitrária e isenta de significado prévio, Eisenman elabora suas casas como elementos autônomos, algo também reivindicado tanto pela arte minimalista como pela arte conceitual nos anos 60. Mas, enquanto o minimalismo foi considerado o apogeu do modernismo para executar, paradoxalmente, uma ruptura com este (Foster, 2017, p.51), o que Eisenman busca é resgatar o projeto - que considera - inacabado do modernismo, na arquitetura, para realizá-lo adequadamente. Diferente do minimalismo, o que Eisenman busca não é a totalidade do objeto pela simplicidade da forma, mas a totalidade como resultado formal de um processo que possa ser lido como um texto arquitetônico.

Eisenman afirma que o trabalho das casas é concebido como uma série de palimpsestos, um locus dinâmico de figuras e traços parcialmente obscurecidos. Site específico e escala não específica, eles registram e respondem a mudanças. Embora sejam direcionados, eles são em última instância sem autor, o que significa, eles recusam qualquer leitura impositiva, única. Sua verdade está em constante fluxo. Se Peter Eisenman pretende questionar qual é o ato da arquitetura (a investigação filosófica metafísica que gira em torno da pergunta “o que é?”) sua pesquisa das *Casas* pretende definir o ato da arquitetura como deslocamento e reconstituição de um *sempre advir* da metafísica arquitetônica, dizendo de outro modo, um advir sem fim. Algo que obviamente a autoridade da tradição clássica rejeita.

Mais do que analisar diagramas, o que me interessa em Eisenman é a exploração da poética potencial de um texto arquitetônico. O que o texto demonstra é que o edifício pode funcionar, abrigar, se restringir ao terreno, ter uma estética e ser significativo sem necessariamente simbolizar em sua forma essas condições. De

fato, pode executar todas essas coisas e ainda assim, falar de outra coisa, de arabescos e de grotescos.

Descartando a noção tradicional de projeto em favor da adoção de “estratégias projectuais”⁷, em minha opinião, ele procura alcançar uma fala com interferência mínima das faculdades críticas ou intelectuais, algo que se assemelha nesse sentido ao MCP (Método crítico-paranóico) de Dalí. Uma arquitetura arbitrária, isenta de significação prévia, que apresenta assim uma imprevisibilidade e inventividade tão valorizada pelos surrealistas. “A arquitetura como processo implica um resultado no qual a forma é até certo ponto, algo inesperado. Poderíamos dizer que para Eisenman pouco importa os resultados. O que aqui se busca não é um projeto pré-determinado, imaginado previamente ou sujeito a um modelo do qual se tem consciência.” como define Moneo (Moneo, 2008, p. 148).

Rastros, traços, enxertos, colapso de signos e incertezas no lugar de hierarquias, configuram a sua proposta de uma arquitetura “outra”, *nãoclássica*. Em sua investigação do potencial que reside no *arabesco* e no *grotesco*, ele elege os dois conceitos como exemplos significativos desse “entre” que sua pesquisa persegue, evocando com essas duas palavras todo um sistema de conceitos e metodologias que conduziram sincronicamente o seu trabalho e o seu pensamento. Em minha opinião, os conceitos de *Arabesco* e *Grotesco* exercem um papel preeminente para o “texto de deslocamento”: O Arabesco para a turvação das hierarquias de valores e sistemas classificatórios tradicionais e o Grotesco para o poético e as fronteiras flutuantes entre categorias: racional, irracional, imaginação e realidade.

Peter Eisenman recorre a dois elementos puramente ornamentais, característicos da arte decorativa, onde um não “representa” nada e o outro representa o paradoxo, para internalizar os valores determinantes do seu (re) pensar os limites da arquitetura, e, considero esse, o “deslocamento” elementar na elaboração da arquitetura “entre”. Além do mais, o adágio apreciativo aqui é Eisenman se apropriar do ornamento, ferozmente combatido pela arquitetura moderna, e, transvalora-lo em textualidade. Talvez seja uma ironia romântica de Eisenman, do arabesco e do grotesco.

⁷ Leonídio, O. referindo-se a Eisenman na contracapa in: Supercrítico, 2013.

Eisenman leva a termo o conceito de crítica, ao investigar as condições de possibilidade de uma autonomia da arquitetura. Uma autonomia que deve ser vista como um fenômeno singular pelo fato que, a fim de se tornar palpável, esta deve ao mesmo tempo ser e significar na mesma presença, e no intuito de estabelecer um sistema de diferenças, ela deve deslocar igualmente tanto a sua existência como seu significado. É nesse deslocamento que a singularidade da arquitetura e, portanto, sua autonomia, torna-se visível (Eisenman, 2004, p.xiii).

O deslocamento de qualquer anterioridade e seus modos tradicionais de representação tornou-se então as duas maiores temáticas de seu trabalho para definir uma interioridade da arquitetura, no sentido que essa interioridade não mais se defina como a autoridade clássica convencionou, necessariamente pelo significado, função e estética, nem por suas correspondentes representações. O que significa e como afeta tanto o sujeito como o objeto arquitetônico, isto é, como a arquitetura significa e representa, dado os recentes desenvolvimentos da filosofia e da linguística, tornou-se o ponto central do seu (re)pensar a interioridade da arquitetura (Eisenman, 2004, p.xv).

Charles Jenks recusa a denominação de pós-moderno para Eisenman empregando o termo Neomoderno. Kate Nesbit (2006) em sua apresentação do texto *O fim do Clássico: O fim do começo, o fim do fim*, que compõe sua antologia teórica, questiona: “Ao substituir o objeto por um processo perpétuo, a origem por um enxerto, a estratégia por uma motivação, será ele o primeiro arquiteto moderno?” Com certeza, posso dizer que Eisenman é contemporâneo no conceito de Agamben, uma vez que, não se deixando cegar pelas luzes da modernidade, foi capaz de perceber a parte da sombra, a obscuridade e intempestivamente denunciá-la.

Agamben conceitua o contemporâneo como aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, mas não coincide perfeitamente com este, numa singular relação onde ao mesmo tempo, que adere ao seu tempo, dele se distancia, num sucessivo deslocamento. Daí advém essa capacidade de manter o olhar fixo em sua época e conseguir perceber o escuro. “O contemporâneo percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”. Agamben vai fornecer uma explicação para esse escuro na astrofísica. O universo em expansão com

milhares de estrelas e galáxias ainda assim é circundado de trevas, isso se explica pela velocidade imensa com que essas estrelas e galáxias se distanciam de nós, mantendo assim essa imensa luz fora de nosso alcance. O escuro percebido na verdade é essa luz que tenta nos alcançar.

Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é antes de tudo, uma questão e coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (Agamben, 2009, p.65).

Não deve ser de todo acaso Eisenman proferir que as paredes não precisam mais ser uma expressão do paradigma mecânico, mas talvez possam enfrentar outros sentidos e outros discursos possíveis daquela luz que se esconde na escuridão. Do Arabesco e do Grotesco.

2.

Sobre a natureza e a função da arquitetura

O modernismo rompe com o passado histórico, quer com as concepções do homem como sujeito, quer com o positivismo ético da forma e função. Por isso não pode ser associado ao funcionalismo. É por esse motivo que o modernismo não foi até o presente elaborado arquitetonicamente.

Peter Eisenman, O pós-funcionalismo

2.1

A metafísica clássica como “lei natural”

“Abrigo” pode ser considerado a ideia ou o princípio fundamental da arquitetura, e como tal, uma parte básica da metafísica da arquitetura. Quando que o homem saiu da caverna e resolveu construir seu próprio abrigo com os materiais que encontrou disponível, pedra, madeira, galhos, palha e barro, ele executou o primeiro deslocamento da metafísica. Através de sua experiência, das possibilidades inerentes das formas, dos materiais para a construção, surgem viabilidades para a ocupação da forma pelo homem, e mais importante, a forma arquitetônica. Nesse contexto a arquitetura torna-se a investigação de novas possibilidades da forma ocupável. Desse modo, o ato inicial da arquitetura é um ato de deslocamento, portanto, a essência do ato da arquitetura deveria ser o deslocamento constante da reconstituição da metafísica arquitetônica (Eisenman, 2004, p.209).

Sob esse ponto de vista, Eisenman destaca deslocamentos importantes, tendo como exemplo, a fachada da Catedral Sant’Andrea, em Mantua, quando Alberti executou uma grande mudança na metafísica existente, através da aplicação do profano no sagrado. O Arco de Septimius Severus, um símbolo de poder do homem, foi unido pela primeira vez à tipologia do templo Grego. De modo semelhante, Palladio deslocou a metafísica existente ao aplicar uma ideia clássica a um edifício vernacular, literalmente criando o tipo Villa. Por outro lado, a convicção de que tudo que é novo, é necessariamente um deslocamento, não procede. Uma mudança ideológica, isto é, na institucionalização da arquitetura, é que constitui o *deslocamento*. Sendo assim, ao contrário do postulado pelo modernismo, o que era “novo” na arquitetura moderna, não apenas, não era deslocamento, mas de fato era profundamente conservador.

O Modernismo foi definido como um movimento que preconizava a necessidade de romper com todas as estruturas do passado, fundamentalmente, uma completa rejeição da tradição. Na exposição de Habermas, a Arquitetura Moderna surgiu do espírito das vanguardas equiparando-se à pintura, à música e à literatura vanguardistas do nosso século. Porém, segundo a teoria de Peter Eisenman o corte epistemológico postulado pela vanguarda não foi concretizado pela arquitetura, porque de acordo com o seu ponto de vista, o classicismo e o modernismo fazem parte de um mesmo *continuum*, permanecendo, desse modo, inalterados os processos de composição do projeto arquitetônico desde o Renascimento.

Em O fim do clássico, o fim do começo e fim do fim, Eisenman anuncia que o pensamento arquitetônico moderno seguiu apoiando-se nas mesmas três “ficções”⁸ que permaneceram imutáveis desde o Renascimento: a razão, a representação e a história. Cada uma, dotada de um propósito implícito: a representação devia materializar a ideia de significado, a razão devia codificar a ideia de verdade e a história devia resgatar a ideia de eternidade. “Apesar da proclamada ruptura, na ideologia e no estilo, associada ao movimento moderno, as três ficções jamais foram questionadas e, desse modo, permaneceram intactas”. (Eisenman in Nesbit, 2006, p.233); Sendo assim, desde o século XV a arquitetura pretendeu ser um paradigma do clássico, ou seja, daquilo que é intemporal, significativo e verdadeiro.

Ele segue afirmando que a ruptura com a história preconizada pelo Modernismo não passou de uma pretensão, e a Arquitetura Moderna, portanto, um movimento que realizou apenas mudanças estéticas, permanecendo clássica, uma vez que na abstração formal moderna a forma deixou de subordinar-se a história para depender da função. Na arquitetura moderna a função e a técnica vieram substituir as formas-tipo na qualidade de origem.

Na essência, portanto nada havia realmente mudado desde a noção renascentista de origem. Quer se apelasse a uma ordem divina ou natural, como no século XV, quer a procedimentos racionais e funções tipológicas, como no período pós-iluminista, o resultado em última instância era o mesmo: a ideia de que o valor da arquitetura tinha origem fora dela. (Eisenman in Nesbit, 2006, p.237).

⁸ Eisenman nesse ensaio enfatiza entre aspas ficções para evidenciar que esta deve ser entendida como simulação uma vez que essa ficção não reconhece sua condição de ficção ao tentar simular uma condição de realidade e de verdade.

Em concordância com as premissas do movimento, a mudança postulada pelo espírito moderno não deveria ser apenas de estilo, mas uma mudança radical que abrangesse a linguagem (Moneo, 2008, p. 138). À vista disso, Eisenman preconiza que para a arquitetura participar verdadeiramente do pensamento moderno é preciso criar novos valores que outorguem legitimidade ao objeto. Discorrendo na teoria de *continuum* histórico, ele argumenta que embora o modernismo cultural tenha reconhecido o fim do humanismo e do antropocentrismo, a arquitetura ainda não assimilou tais mudanças:

Os imperativos do “momento histórico” são sempre evidentes na relação entre a representação da função da arquitetura e sua forma. Ironicamente, ao invocar o espírito da época em vez de abolir a história, a arquitetura moderna não fez mais que continuar agindo como parteira da forma historicamente significativa. Desse ponto de vista, a arquitetura moderna não foi uma ruptura com a história, mas simplesmente um momento no mesmo *continuum*, um novo episódio na evolução do *Zeitgeist* (Eisenman in Nesbit, 2006, p.239).

O modernismo que sempre defendeu a forma boa como “a forma adequada” expressava um tipo ideal onde a forma devia seguir a função. Assim o modernismo criou uma estética chamada funcionalismo. Habermas considera o humanismo e o moderno equivalentes, Eisenman afirma justamente o contrário: há uma diferença crucial entre humanismo e modernismo - o homem não é mais o agente originante. Ao engendrar essa importante distinção entre funcionalismo e modernismo, Eisenman chancela uma significativa influência do estruturalismo em sua propositura: anti-humanismo. O que ele demonstra é que o funcionalismo descende de uma visão idealista que produz a arquitetura por uma “doação de forma”, mas ao revestir essa visão idealista com a aparência da produção tecnológica, o funcionalismo apenas aparentou exprimir uma ruptura com o passado pré-industrial. Na realidade, acabou resultando numa fase tardia do humanismo e não num rompimento com ele. Frampton em a História Crítica da Arquitetura Moderna, precisamente na introdução, parece concordar com esse rompimento, enunciando que:

O desenvolvimento da arquitetura moderna depois do Iluminismo parece ter se dividido entre a utopia da vanguarda, formulada pela primeira vez no início do século XIX na cidade fisiocrática ideal de Ledoux, e a atitude anticlassicista, anti-racional e antiutilitária da reforma cristã, declarada pela primeira vez em 1836, nos *Contrastes* de Pugin. (Frampton, 2000, p.X)

Pela tese defendida por Eisenman, a Arquitetura Moderna é clássica, racional e funcionalista; o racional tornou-se a base moral e estética da arquitetura moderna. Caberia aqui perguntar: por que então os modernos não se reconheceram nessa continuidade? Eisenman se faz a mesma pergunta, elegendo como uma resposta possível “que a ideologia do *zeitgeist* os confinou no seu próprio presente histórico com a promessa de libertá-los do seu passado” (Eisenman in Nesbit, 2006, p.240). Assim, a ideologia do *zeitgeist* converteu-se numa armadilha ilusória de eternidade do seu próprio tempo. Afirmções como as de Mies van der Rohe: “A arquitetura é a vontade de uma época traduzida em aço e vidro”; ou a afirmação de Le Corbusier: “A casa é uma máquina de morar”, são manifestações desse fortalecimento da capacitação de um *zeitgeist* que não é mais visto como um neutro agente do presente, mas antes como um profético mecanismo do que deveria ser o futuro. Assim, pela primeira vez, a interioridade da arquitetura passou a ser vinculada não a uma história do passado, mas a um historicismo do presente. É, portanto, exatamente esse historicismo que instigou as primeiras pesquisas de Eisenman na procura de uma interioridade fora deste próprio historicismo e consequentemente o desejo por alguma condição de autonomia (Eisenman, 2004, p.x).

Desde o Renascimento, com a autoconsciência do sujeito, a arquitetura se tornou um ato de representação, muito além da representação de *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, mas, um espelho que refletia a sociedade e, sobretudo, a simbolização da batalha da humanidade para dominar a natureza. Os fundamentos da ciência moderna, biologia, física, genética, etc., também foram baseados na necessidade do homem dominar o natural. Entretanto a ciência, hoje, está focada na luta do homem pelo domínio do conhecimento (Eisenman, 2007, p.74). Tal importante mudança epistemológica de homem/natureza para homem/conhecimento, criou um problema ímpar para a arquitetura, mais que a qualquer outra disciplina, porque a arquitetura deve, ainda, lutar contra as forças da natureza, ou seja, contra a gravidade e as intempéries. Desse modo o simbolismo tradicional da arquitetura tornou-se, absolutamente, trivial (Eisenman, 2007, p.74).

Segundo Summerson (1997), em A linguagem clássica da arquitetura, a presença do classicismo isto é, da linguagem clássica, foi expressiva no Movimento Moderno. Para demonstrar isso, Summerson faz uma avaliação direta da obra de

dois importantes arquitetos da primeira geração do movimento moderno: o alemão Peter Behrens e o francês August Perret.

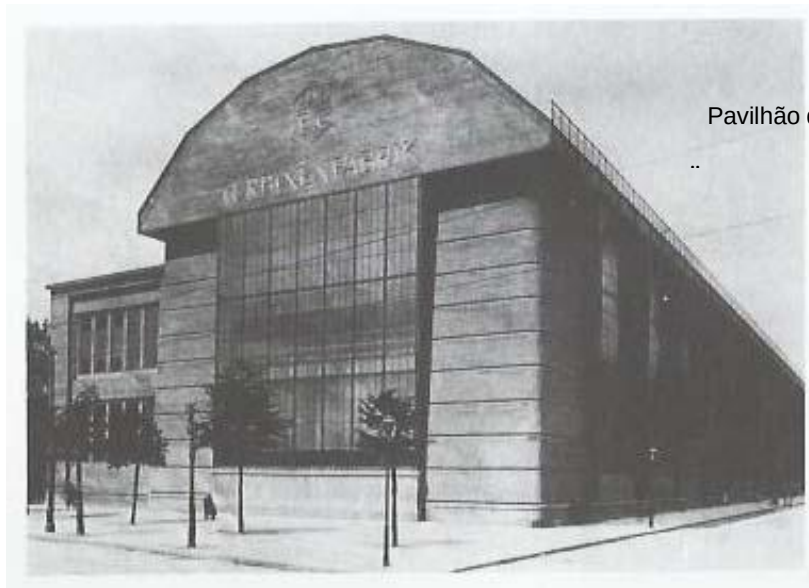


Fig. 1

Pavilhão das Turbinas da AEG

Os projetos que ele emprega nessa análise são respectivamente: O Pavilhão das Turbinas da AEG em Berlim de 1908, e o Depósito de Construção Naval em Paris de 1929. Ele define o Pavilhão das Turbinas como “uma edificação neoclássica, que segue as linhas de um templo do qual os signos e símbolos estilísticos foram retirados e modificados” (Summerson, 1997, p.113). Este projeto prossegue Summerson, realizado por um mestre do Movimento Moderno exemplifica uma interpretação possível da linguagem clássica em termos de aço.



Fig. 2

Depósito de Construção
Naval

Já o projeto de Perret foi todo construído em concreto armado, completamente desprovido de ornamentação, mas, ainda assim, concebido em termos de “ordens” principais e subsidiárias, ainda que as “ordens” propriamente ditas não estejam presentes, mas apenas implícitas no conjunto, exemplificando assim uma interpretação possível da linguagem clássica em termos de concreto armado.

“Foi um discípulo de Behrens, Walter Gropius, que deu o passo seguinte, indo além do modelo neoclássico, sem, no entanto, perder a integridade estética ou o sentido da ordem clássica e a simetria” (Summerson, 1997, p.114). Summerson ressalta que Le Corbusier livrou-se dessa hierarquia ao possibilitar as formas industriais de expressarem a sua própria linguagem. Mas, de forma antagônica, através da aplicação dos *traces régulateurs*, ele pode exercer um controle ainda maior e mais efetivo do que Behrens e Perret com suas ordens estilizadas, retomando assim um tipo de controle pertencente essencialmente à Renascença, e que fora basilar para as obras de Alberti e de Palladio. Ao discorrer sobre a presença do classicismo no Movimento Moderno, Summerson levanta a questão: “O que aconteceu com a linguagem?” Sua resposta é de que segundo a opinião consente ela foi enterrada pelo Movimento Moderno porque a arquitetura moderna não comunicava nada, senão tédio, e no decorrer do seu desenvolvimento as questões sobre a forma da arquitetura tenderam a ocupar um segundo plano, uma vez que priorizava as questões de tecnologia e de industrialização, questões essas mais de construção do que de arquitetura propriamente e isso foi exatamente o grande problema para a linguagem da arquitetura. Charles Jencks (1985) em *Movimentos Modernos em Arquitetura* refere-se a Frank Lloyd Wright e Walter Gropius como casos perfeitamente claros de regressão historicista, afirmando, ainda, que alguns dos projetos dos anos 1950, tal como Brasília e MIT de Eero Saarinen, eram exemplos diagramáticos num idioma moderno de edifícios essencialmente clássicos. Colin Rowe⁹ em seu artigo canônico publicado na *The Architectural Review* (1947) com o título: ‘*The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared*’ mostrou

⁹ Colin Rowe, por sua vez, foi estudante de Wittkower no Warburg Institute. Rudolf Wittkower dedicou trinta anos de trabalho aos seus *Architectural Principles in the Age of Humanism*, (1946) com suas análises geométricas de Palladio, procurando provar que a arquitetura do Renascimento era basicamente simbólica e não abstrata (Jenks, 2006, p. 236). O estudo de Rowe segue com a discussão sobre o conceito de beleza relacionado à geometria e proporção matemática.



Fig. 3. Villa Capra “Larotonda”



Fig. 4 Villa Savoye

haver um sistema proporcional similar numa Villa paladiana e numa outra corbusiana e que ambas as construções se inseriam fortemente na tradição europeia. Collin Rowe, por sua vez, teve o seu mentor: Rudolf Wittkower. Em *Architectural Principles in the Age of Humanism*, (1946) Wittkower abandona as teorias de recepção intuitiva em favor de uma compreensão da estética renascentista como verdade racional de ordem numérica (Whiting, 2006, p.94). Desse modo Wittkower coadunou a arquitetura não a psicologia, mas à ciência, a matemática e a música. Para Wittkower e Rowe “a convicção que a arquitetura é uma ciência e que cada parte do edifício, tanto o interior como o exterior, tem que estar integrada em único sistema de proporção matemática, pode ser considerado o axioma básico dos arquitetos renascentistas” (Whiting, 2006, p.95).

O significado dessas proporções de acordo com Wittkower residia na habilidade de codificar uma harmoniosa ordem divina universal onde o lugar do homem seria tão preciso quanto ao das colunas de um edifício. “Collin Rowe deu prosseguimento a esta visão harmônica do seu mentor em seu artigo *The*

Mathematics of the Ideal Villa expandindo esse argumento para a relação entre a ciência, arquitetura e modernismo (Whiting, 2006, p.96). Como Wittkower, Rowe correlaciona às ordens com harmonia, abrindo esse artigo com referências ao sonho virgiliano de felicidade e virtude emanado dos traços reguladores de Le Corbusier e da simetria de Palladio.

Mediante uma comparação direta entre a Villa Capra e a Villa Savoye, aplicando uma visão não cronológica da história, as análises de Rowe identificaram em ambas o mesmo modelo estrutural clássico para as regras de composição, em especial nas estruturas geométricas subjacentes à organização de suas plantas e fachadas. Pela observação do volume, das quatro fachadas idênticas, cabe repetir o diagnóstico de Jenks: eram exemplos diagramáticos num idioma moderno de edifícios essencialmente clássicos. A diferença entre Palladio e Le Corbusier, não obstante, é significativa. Enquanto o primeiro usa a proporção para espelhar um mundo perfeito, o segundo usa a proporção para oferecer “uma janela” para um mundo que ele imagina perfeito. Ambas as visões anunciam, contudo uma arquitetura cujo significado provém da sua ordem formal (Whiting, 2006, p.98).

De certo modo a exclusão rigorosa das ordens e dos atributos convencionais decretou o fim da linguagem clássica, contudo os valores clássicos perduraram.



Fig. 5
Palácio dos
Dodges

Eisenman destaca a importância da diferenciação entre uma arquitetura “tal como é” e a arquitetura como mensagem, quer dizer uma arquitetura com significado intrínseco no lugar de uma arquitetura com significado extrínseco:

No fim do século XVIII a verdade passou da representação para os processos da história, essa mudança se deu porque a linguagem deixou de entrecruzar-se com a representação, deixando de ter um significado intrínseco para ser uma mensagem que se revelava no objeto (Eisenman in Nesbit, 2006, p.234).

Para ilustrar esse conceito Eisenman recorre ao exemplo de duas arquiteturas de Diferentes estilos: o Palácio dos Doges, Gótico Veneziano (1309-1424) e a Biblioteca Marciana de Sansovino em Ordem Dórica (1560), ambos em Veneza.

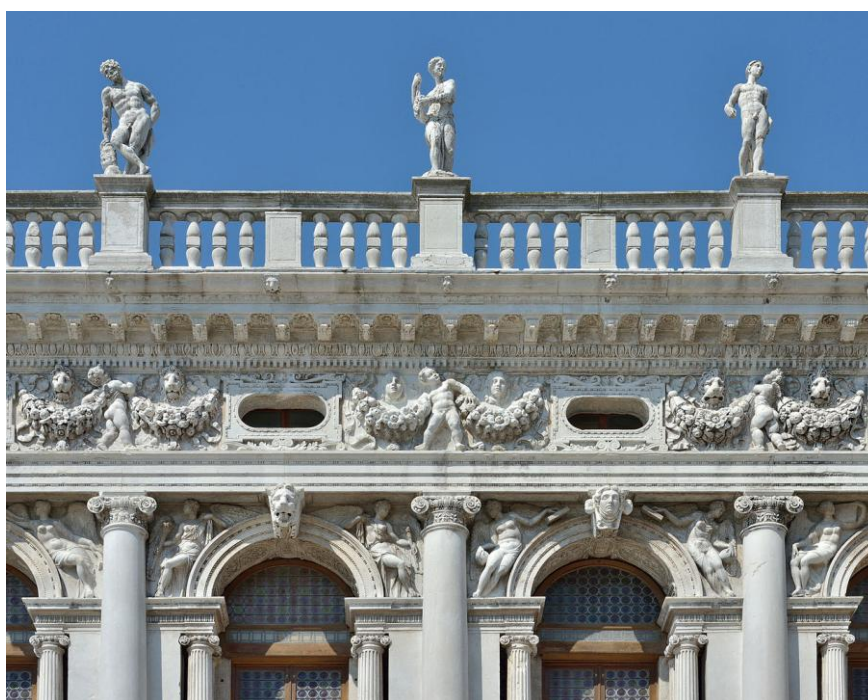


Fig. 6

Biblioteca
Marciana

Subvertendo a classificação de Venturi que considera o Palácio dos Doges um “galpão decorado” e a Biblioteca um “pato”, Eisenman os interpreta exatamente ao contrário e ressalta que aí se encontra uma diferenciação das mais importantes: a diferença entre uma arquitetura “tal como é” e a arquitetura como mensagem. Sobre a questão do simbolismo da forma arquitetônica a categorização desenvolvida por Venturi e Scott Brown de “pato” e “abrigo decorado” é paradigmática na arquitetura ocidental do século XX. Exemplificado em relação à forma e ornamentação de edificações, o primeiro é um edifício no qual os sistemas de espaço, a estrutura e o programa são submetidos a uma forma simbólica e o segundo um edifício onde estrutura e os sistemas de espaço estão

diretamente a serviço do programa com o símbolo ou ornamentação aplicado sobre e independente deste. Isto é, o pato é a edificação especial que é um símbolo; o galpão decorado é o abrigo convencional a que se *aplicam* símbolos. A arquitetura “tal como é”, esclarece Eisenman, tem a sua significação diretamente do sentido corporificado nas próprias figuras. Desse modo, ele conceitua o edifício Gótico em uma arquitetura “tal como é”, uma arquitetura que possui um significado intrínseco, seu significado provem dela mesma, e em suma, não representa outra arquitetura como no caso da Biblioteca de Sansovino onde o emprego das ordens clássicas não remete ao tipo biblioteca, mas a representação de uma arquitetura anterior, configurando assim uma “arquitetura como mensagem”, que por isso possui significado extrínseco. O que ele adverte aqui é: um signo começa a simular quando o sistema de valores perdeu a validade, quando a realidade é simulação, a representação perde o significado e é também simulação.

Os teóricos e críticos que formularam análises sobre o modernismo, apesar de tecerem críticas diferentes, concordavam num ponto crucial: tanto os que julgavam o modernismo um funcionalismo ultrapassado ou os que o condenavam por conta de um formalismo obsessivo, definiam o projeto de arquitetura nos termos de função e programa. Eisenman considera essa interpretação análoga a que continuamente havia sido postulada ao longo dos cinco séculos da tradição humanista, ou seja, caracterizada por uma oposição dialética entre a preocupação com o programa e a preocupação com a articulação da forma.

A máquina, a industrialização e a tecnologia continuam sendo os motores ineludíveis da evolução da arquitetura moderna. Uma arquitetura funcionalista que, segundo a interpretação tecnocrática de Banham, irromperia do positivismo de August Choisy e das arquiteturas pioneiras de August Perret e Tony Garnier, e chegaria até a nova era da máquina e da abundância, dos transistores, da televisão e da informática. Segundo Banham, o academicismo teve uma influência negativa na arquitetura funcionalista, em sua tentativa de conseguir formas belas e perfeitas, fechando as portas à evolução natural das formas mecânicas e maquinistas (Montaner, 200, p.68).

Por força deste compromisso com a realidade o funcionalismo manteve a Arquitetura Moderna sem a autonomia necessária para o corte epistemológico, ao contrário do que ocorreu com as demais artes: a abstração pictórica, a quebra da narrativa tradicional ou a dissolução da música tonal. Deste modo fica fácil compreender por que Eisenman não consegue aceitar o funcionalismo como

moderno. Apesar do século XX apresentar uma virada crucial no pensamento ocidental do humanismo para o modernismo a arquitetura não participou dessa virada por conta da sua obstinação aos princípios da função. O que o trabalho de Eisenman revelou foi que as principais características que o clássico e o modernismo compartilham – geometricidade, estabilidade e regularidade – reprimem as “possibilidades outras” da interioridade da arquitetura. À vista disso, Eisenman articulou o questionamento de uma estrutura e a possibilidade de uma autonomia capaz de diferenciar a interioridade da arquitetura de outros discursos e de imperativos historicizantes (Eisenman, 2004, p.xiii).

Para escapar dessa dependência do *Zeitgeist* – isto é, da ideia de que o objetivo de um estilo arquitetônico é materializar o espírito da época – é preciso propor uma ideia alternativa de arquitetura, segundo a qual a expressão do seu tempo não seja mais a finalidade da arquitetura, mas algo que ela não pode evitar (Eisenman in Nesbit, 2006, p.240).

Ao longo das últimas oitenta décadas a questão da crise do sujeito moderno marcou profundamente a arquitetura. Em termos simplificados os arquitetos do século XX responderam a essa questão conforme duas perspectivas de ação e pensamento. A primeira tinha como premissa: a crise é realmente interessante; e a segunda: é preciso resolver essa crise (Whiting, 2006, p.94). Peter Eisenman trabalhou sob a égide do primeiro time enquanto Collin Rowe, sua contraparte, no segundo. Paradoxalmente, ambas as respostas eram relacionadas à proporção como princípio do discurso. A proporção de Rowe restabelecia um humanismo sob o disfarce de um modernismo reescrito. A proporção de Eisenman produzia uma arquitetura para criar estranhamento, ansiedade e distanciamento, resultando num sujeito em desacordo com sua própria subjetividade (Whiting, 2006, p.94). Evocando o argumento das “proporções” que, de acordo com Wittkower: residia na habilidade de codificar uma ordem harmoniosa divina e universal na qual o lugar do homem seria tão exato quanto ao das colunas de um edifício; cabe ressaltar aqui que esse pensamento teleológico era a premissa do mundo clássico grego, de um mundo cósmico, ordenado e finito, como sustentar tal premissa num mundo moderno onde a ciência já havia provado o universo infinito e caótico?

Apesar da polêmica teoria que Peter Eisenman expõe, muito mais que concordar ou discordar de sua máxima sobre a incapacidade da arquitetura moderna ter-se

concretizado em sua plenitude, é reconhecer a validade de muitos de seus argumentos. As primeiras décadas do século XX foram marcadas por programas experimentais radicais e audaciosos como o surrealismo, o dadaísmo e o cubismo que romperam com o passado e toda a aplicação da representação. Não é o caso da arquitetura modernista que continuou a perpetuar os valores clássicos para o sujeito moderno. Racionalidade, formalismo, função como geradora da forma e por último, uma abstração, que paradoxalmente, tinha como propósito materializar o real - “Uma coluna sem base e sem capitel era considerada uma abstração. Assim reduzida, supunha-se que a forma materializasse mais honestamente a função” – (Eisenman in Nesbit, 2006, p.234) são os pontos principais que a caracterizaram. Por isso, sua crítica ao realismo e ao funcionalismo propaga o fim dos valores clássicos como fundamento do projeto, isto é a forma e a função como aspecto determinante da arquitetura, aspecto este, em sua opinião, um limitador para a geração de novas formas arquitetônicas. Dessa forma, a arquitetura moderna manteve-se “engessada” por regras rígidas e pela inevitabilidade da representação. O Modernismo, ao proclamar a função como a essência da arquitetura, propôs elevar a metafísica clássica da arquitetura ao estado de lei “natural”. A arquitetura recuou do ato reconstituído eterno da metafísica para se colocar a serviço das instituições, portanto a serviço de perpetuar a metafísica existente da arquitetura (Eisenman, 2004, p.209-211).

2.2

O paradoxo da arquitetura

Até o século XV a explicação sobre a natureza de todas as coisas animadas ou inanimadas era concedida pela Bíblia como uma manifestação do divino. Essa explicação divina prescreveu com o homem antropocêntrico como sujeito, e seus objetos com uma história, ciência e matemática com o intuito de dar explicações racionais aos fenômenos. Assim, também a arquitetura separada de uma origem divina deveria ter uma história e uma ideia da sua interioridade. Essa história e sua evolução foram formuladas sob uma série de elementos e regras para o uso destes elementos, geralmente colocados em termos funcionais. Quando Vitruvius no século I escreveu *Ten Books of Architecture*, sua explanação não era vista como história, mas sim como uma explicação factual dos elementos fundamentais

da arquitetura, das condições que seriam próprias ao uso, lugar e materiais estruturais. A arquitetura seria definida então pela estabilidade, funcionalidade e beleza¹⁰. Esse é o “texto” clássico da arquitetura.

Segundo Eisenman, o tratado de Vitruvius não descrevia a arquitetura como algo que deveria representar outra coisa, mas intencionava estabelecer uma concepção do que deveria ser firme, funcional e belo. Contudo, no século XV isso não era mais suficiente para explicar a arte e a arquitetura. Alberti necessitava de uma história, uma narrativa. Elaborado como uma crítica a Vitruvius, Alberti compôs *On The Art of Building in Ten Books*, a criação desta história foi também o início de uma ideia da representação, o passado como uma explicação do presente, o porquê as coisas serem como são. Quinze séculos mais tarde quando Alberti repete a tríade de Vitruvius, não é mais o centro da questão ser estável, funcional e belo, mas imperiosamente como representar a estabilidade, a funcionalidade e a beleza. O que definia a arquitetura era a sua representação. O momento que Alberti fez uma releitura crítica da tríade Vitruviana – *firmitas, utilitas e venustas*, é igualmente o primeiro momento que a arquitetura enfrentou a questão de sua representação e, portanto, a questão do signo. Para Alberti a interpretação do significado de *firmitas* da arquitetura Vitruviana não se referia ao que deveria ficar de pé - uma vez que para ser arquitetura esta deve necessariamente ficar de pé e resistir à gravidade - mas sim que a arquitetura teria que demonstrar a aptidão em ficar de pé, portanto para Alberti arquitetura era tanto ente como a representação do ente, tanto corporificação como a necessidade da representação desta corporificação, o signo e o significado.¹¹

Assim como a ciência inventou para si uma história no século XV e XVI, a arquitetura similarmente construiu uma história paralela, e desse modo deu a própria história uma prioridade. Se a arquitetura do presente era feita de acordo com a intervenção do homem na Roma Imperial, a construção poderia ser explicada, não em termos divinos, mas em termos de sua condição anterior. Essa história, isto é sua anterioridade, tornou-se parte da primeira noção de interioridade da arquitetura. Enquanto Vitruvius especificou as regras corretas do

¹⁰ Tradução (da autora) do ensaio introdutório de Eisenman in: *Inside out - Select Writings*, 1963-1998. p.vii-xv.

¹¹ Ibid.

uso das diferentes ordens, para Alberti, o próprio uso das ordens, acima e além das ordens propriamente ditas, evocavam essa anterioridade.¹²

Apesar das diferenças, tanto o estilo dominante dos textos de Vitruvius e de Alberti e os que prevaleceram no século XVII, eram formulados como tratados categóricos que pressupunham um corpo de conhecimento universal e fixo, categorias imutáveis, presas a verdades permanentes, como a matemática e a proporção musical. A natureza da arquitetura era conceitualmente clara. Sua interioridade desenvolveu-se a partir de um conjunto de princípios clássicos, de regras imutáveis ou essências imutáveis que poderiam ser decompostas em partes elementares imutáveis. Essas categorias, apesar de qualquer condição de mudança e invenção, uma vez concebida era vista como eterna.¹³ Um deslocamento era imprescindível.

Eisenman identifica que uma tentativa de mudança começou a se delinear no século XVII quando entrou em debate a questão da interioridade não mais explicada unicamente pela anterioridade. Claude Perrault rompeu com a concepção clássica de que as ordens eram belas *a priori* declarando que as regras da arquitetura eram agradáveis simplesmente porque estávamos acostumados a ela. Essa ideia expandiu a concepção da interioridade da arquitetura que começou a ver o presente como uma condição normativa. Na concepção de Perrault enfatiza-se uma mudança da suposta objetividade da verdade do edifício para uma verdade subjetiva da percepção individual, da essência imutável para uma verdade contingente. Em tal mudança, o sujeito em vez de ser ideal e objetivo, torna-se real e psicológico.¹⁴

A noção do que é considerado “normal” estabelece a presença do subjetivo “eu” no centro do discurso. Portanto a autoconsciência do sujeito do século XX já está sendo preparada nessa mudança entre o objeto imutável e o objeto que deve ser constituído no olhar do observador. No século XVIII o “normal” foi dividido em duas genealogias: o racional e o pictoresco. A primeira retornaria ao neoclassicismo e a segunda desenvolveria o Romantismo evoluindo daí ao

¹² Ibid.

¹³ Ibid

¹⁴ Tradução (da autora) do ensaio introdutório de Eisenman in: *Inside out - Select Writings*, 1963-1998. p.vii-xv.

modernismo recente. A ideia de uma expressão pessoal levou a uma nova autoconsciência do sujeito humanista, como apresentado no trabalho de Karl Marx e Sigmund Freud, esse sujeito consciente de sua própria gênese, claramente mudou para sempre a natureza e a possibilidade de um objeto arquitetônico derivado de uma condição interna e estrutura em termos de regras imutáveis.¹⁵

Uma questão muito importante para Eisenman é a diferença crucial entre humanismo e modernismo, a questão do homem não ser mais o agente originante, o que exige então uma nova compreensão na relação do sujeito e objeto. Por isso Eisenman preconiza descobrir uma nova relação entre sujeito e objeto capazes de confrontar o viés antropocêntrico e “oculocentrista” da cultura ocidental, pois na arquitetura o ato de ver e o ato de pensar permaneceram intocados no discurso dominante. Eisenman argumenta inscrever o espaço de modo a dotá-lo da possibilidade de retornar o olhar até o sujeito. A ideia de um “olhar de volta” implica um deslocamento do sujeito antropocêntrico, desatrelando este da racionalização do espaço, quer dizer, não mais subordinada à construção mental de visão normatizadora, classicizante ou tradicional.

Um primeiro passo na conceitualização desse “outro” espaço seria separar o que se vê do que se sabe - o olhar do pensamento. Um segundo passo seria inscrever o espaço de modo a dotá-lo da possibilidade de retornar o olhar para o sujeito. Pode-se dizer que toda a arquitetura já está inscrita: janelas, portas, vigas e colunas são um tipo de inscrição; tornam a arquitetura conhecida e reforçam o sentido da visão. Uma vez que não há nenhum espaço isento de inscrição, que não vemos uma janela sem associá-la a uma ideia de janela, este tipo de inscrição parece ser não apenas natural como necessário à arquitetura. Para se obter esse olhar de volta é preciso repensar a ideia de inscrição (Eisenman in Nesbit, 2006, p.604).

Eisenman justifica essa discussão destacando o fato de que enquanto o cubismo tentou defletir a relação entre o sujeito monocular e o objeto, a arquitetura tentou fazer o deslocamento do sujeito com o construtivismo e o estilo internacional, mas suas obras apenas aparentavam ser cubistas e modernas, porque o sujeito continuava atrelado a uma estabilidade antropocêntrica de fundo, não promovendo qualquer mudança na relação entre sujeito e objeto. Ao contrário da escultura modernista que realizou esse deslocamento que foi fundamental para o minimalismo, esse projeto histórico nunca foi adotado pela arquitetura.

¹⁵ Ibid

Sendo assim para que a arquitetura possa participar do pensamento pós-hegeliano e executar essa nova relação do sujeito com objeto é preciso que os valores clássicos sejam abandonados, que a arquitetura realize mudanças para além da estética. Eisenman não se refere ao fim do que é clássico {classic}, mas, de que as condições predominantes do clássico {classical} como origem, fim e o processo de composição do projeto arquitetônico sejam reconsiderados.

A ideia de função foi alçada a condição originária, análogo à tipologia ou a citação histórica. A tentativa moderna de representar o realismo é, portanto uma manifestação da mesma ficção na qual o sentido e o valor se encontram fora do mundo de uma arquitetura “tal como é”. [...] A arquitetura moderna, portanto, falhou na tentativa de concretizar nela mesma um novo valor (Eisenman in Nesbit, 2006, p.235).

O fim do começo se refere ao fim da origem tradicional, ou seja, das origens associadas à história ou a função e programa. O fim do fim, ao fim do valor, isto é, liberdade com relação a objetivos ou fins estabelecidos a priori.

Assim, propor o fim do começo e o fim do fim é o mesmo que propor o fim dos inícios e fim dos valores – significa propor um *outro* espaço *intemporal* de invenções. Trata-se de um espaço *intemporal* no presente sem uma relação determinante com um ideal futuro ou com um passado idealizado. A arquitetura no presente é entendida como um processo de invenção de um passado artificial e de um presente sem futuro (Eisenman in Nesbit, 2006, p.247).

Desse modo o processo de composição da forma deixa de ser uma estratégia causal para ser um processo não dialético e não direcional. Consequentemente ele propõe uma ficção alternativa¹⁶, que independa de tipo, função ou qualquer outro valor externo à arquitetura. Seu objetivo é uma arquitetura como texto, livre de significados, arbitrária e intemporal. Uma arquitetura chamada provisoriamente de *não clássica*, que materializa outra ficção, evitando, de modo explícito as ficções do clássico.

Se a arquitetura inevitavelmente se refere à invenção de ficções, devia ser possível propor uma *outra* arquitetura que materializasse uma outra ficção, uma que não se sustentasse em valores de atualidade e universalidade e, mais importante ainda, que não tivesse como propósito refletir esses valores (Eisenman in Nesbit, 2006, p.241).

Os principais mecanismos formais que Eisenman recorre para isso são o *traço*¹⁷ e o enxerto. O primeiro é um sistema de signos que produz a arquitetura como

¹⁶ Ficção utilizada como “lugar de invenção”.

¹⁷ Esse conceito de Eisenman é um liame entre o conceito de traço na obra de Derrida e o conceito de índice de C.S.Pierce (Davidson, 2006, p.30).

“escrita” em oposição à arquitetura como imagem. A arquitetura se torna texto em vez de imagem quando é apresentada como um sistema de diferenças e não como um objeto isolado. O traço é a expressão visual desse sistema, um registro do movimento que nos induz a ler o objeto na relação com outros movimentos prévios ou subsequentes. O traço permite ao objeto tornar-se legível, por meio de um signo: índice. Uma espécie de presença da ausência.

O que estamos propondo é a ideia da arquitetura como *escrita* em oposição à arquitetura como imagem. O que está sendo *escrito* não é o objeto em si – sua massa e volume – mas o ato de dar forma [...] e indica a sua leitura por meio de um outro sistema de signos, chamado de *traços* (Eisenman in Nesbit, 2006, p.246).

Enquanto o traço é um tipo de forma ou rastro, ou seja, um tipo de presença física, de fato, não é uma forma no sentido de presença estética da composição tradicional. Texto em arquitetura pode ser considerado mais o que chamamos de indicial ao contrário de icônico. Essa diferença é crucial para a arquitetura. Uma coluna é um elemento estrutural e ao mesmo tempo um ícone de sua função. O que a ideia de traço pretende é inserir uma terceira condição na presença da coluna, ou da parede, uma presença que assinale o índice sobre a possibilidade de parede ou de coluna, um índice do próprio ser e do processo pelo qual ele virá a ser (Eisenman, 2007, p.74).

O enxerto é um início artificialmente determinado e livre de valor como ponto de partida para o processo arquitetônico, uma origem absolutamente arbitrária. Como explica Eisenman, todo processo deve ter necessariamente um início e um movimento, a origem ficcional deve ser no mínimo considerada como possuidora de um valor metodológico – ou seja, um valor ligado à geração das relações internas do próprio processo, e completa, o discernimento de que as origens são uma contingência da linguagem fundamenta-se em um apelo à leitura; a origem pode ser arbitrária porque é contingente a uma leitura que resulta na sua própria estratégia.

O termo “texto” é moderno, mas seu valor como idéia é quase obscurecido pelo seu capital intelectual como arsenal para qualquer coisa relacionada ao significado. O conceito de “texto” tem uma condição muito precisa e necessária como estratégia para deslocamento na arquitetura, e mais precisamente para

deslocar o que é pensado como natural ou “primeira língua” da própria arquitetura (Eisenman, 2004, p.227).

Para explorar essa proposição, Eisenman desenvolveu um uso mais específico do termo “texto”. Em virtude desses desenvolvimentos, texto não é mais um termo vago e genérico para o significado, mas sim, de fato, um termo que sempre desloca a relação tradicional entre forma e significado.

No estágio inicial da elaboração, texto não é tanto a representação de uma narrativa, mas sim a representação de uma estrutura da forma da narrativa. Na evolução do raciocínio, texto não é mais algo completo, ocluso em um livro ou suas margens, é uma rede diferencial: um tecido de traços referindo-se interminavelmente a algo diferente de si: o texto “entre”. Neste último sentido, texto “desloca a ideia convencional” ou “natural” do trabalho literário. Considerando que o conceito de texto, como estrutura de trabalho, se refere internamente à própria obra, texto nesse sentido é a condição fundamental de deslocamento, que depende de nenhum termo de referência interna, como estrutura. Não é um trabalho completo nem uma metalinguagem. Não é um objeto fixo, mas um processo, uma atividade transgressora que dissipa o autor como símbolo e referência principal de garantidor da verdade (Eisenman, 2004, p. 227).

O que essas elaborações da ideia de texto significam para a arquitetura? O que é um texto arquitetônico e como pode informar a estratégia de deslocamento?

A ideia desenvolvida de texto, seja ou não em arquitetura, é a ideia de multivalência essencial. Não cancela ou nega as noções anteriores de narrativa ou estrutura nem necessariamente as contém, mas existe simultaneamente com elas. “Texto” nunca permite um único significado. Tudo é mostrado para significar mais de uma coisa (Eisenman, 2004, p. 228).

A arquitetura em razão de sua presença, está aqui e agora, sua especificidade temporal e espacial era tradicionalmente vista como necessariamente unívoca, portanto, resistente ao deslocamento multivalente do texto. As implicações para uma arquitetura de textos seriam as mesmas que para uma segunda língua, ou seja, não originária e não natural. Desse modo, é possível dizer que texto é que sempre o que excede, ultrapassa a resposta imediata a uma imagem visual ou

sensorial, ou seja, aquilo que excede o que vemos na superfície como a história, ou aquilo que vemos como beleza. Esse é o âmago da questão.

A arquitetura, ao contrário da literatura, teatro ou cinema, nunca possuiu a capacidade de conter ou exibir uma linha interna de tempo. Isso tem problematizado o conceito de arquitetura como texto. A questão de como o tempo poderia ser introduzido na própria arquitetura, ao invés de ser meramente uma experiência de nossa resposta à arquitetura, permanecia sem resposta. Como a arquitetura era pensada para ter uma única dimensão temporal, o agora, e porque o objeto arquitetônico estático era incapaz de exibir um tempo multivalente, foi pensada para não ser textual. Entretanto, a arquitetura como texto não se encontra na presença estética ou funcional do objeto, mas sim como um estado “entre”. Por isso, tempo textual pode ser introduzindo na arquitetura para produzir uma arquitetura que desloca não apenas a memória do tempo interno, mas todos os aspectos de presença, origem, lugar, escala, e assim por diante. O deslocamento da arquitetura confronta origem ou valor autoral; desse modo, ela não representa uma fonte original, sequer imagética ou figurativa, nem representa os usos de um objeto ou mesmo um discurso exterior. Uma arquitetura de deslocamento revela seus múltiplos significados através das várias relações *entre* outros “textos”, entre o texto arquitetônico e *outros* textos (Eisenman, 2004, p 227-233).

A natureza desses *outros* textos é o assunto essencial discutido aqui. Um texto de deslocamento é sempre uma segunda língua. A primeira língua, isto é, a natural da arquitetura sempre foi um texto de autoridade, ou seja, outorgando legitimidade e valor a própria arquitetura. A arquitetura está constantemente escrevendo textos de autoridade sem perceber que está se engajando nessa ação. Por exemplo, representação é um texto de autoridade. A representação é uma falsa autoridade que sugere algum tipo de relação verdadeira exata entre o objeto arquitetônico e o que ele significa. A aparente verdade da arquitetura está na reivindicação de equivalência da representação do objeto arquitetônico, isto é, que aquele objeto tem uma estética e uma função imediata que representa na sua “presença”. A ideia de presença e a representação da “presença” reprimem todas as outras interpretações, em suma, reprime a textualidade. A concepção das ordens clássicas ou o conceito de tipo como natural à arquitetura é um exemplo de representação da “presença” (Eisenman, 2004, p 227-233).

A arquitetura diferentemente das demais práticas artísticas tem um vínculo muito forte com o real. Ciente de que a arquitetura, devido ao imperativo da presença, se depara com a difícil tarefa de deslocar o que ela situa – a colunidade e a coluna – reconhece seu paradoxo.

Provocado pela afirmação de Derrida que a arquitetura é o *lócus* da presença, Eisenman começou a refletir sobre isso a ponto de se perguntar: “vamos supor que a arquitetura não seja o *lócus* da presença, então de que maneira é possível abrir esse discurso?” Uma das maneiras possíveis de manifestar uma crítica a essa noção da arquitetura como manifestação da presença é através da relação entre sujeito e objeto que tradicionalmente ao longo da história da arquitetura manteve significado e experiência como partes de uma mesma coisa. O que Eisenman propõe tentar em seu trabalho é reduzir o significado da experiência rompendo com a relação entre experiência e entendimento ao preconizar uma experiência do objeto, isto é, a presença na experiência, que não propicie um entendimento do objeto. Como conseguir isto? Tentando significar nada com a possibilidade de emprego do que ele chamou de *free floating signifier*, desassociando o significado do signo.¹⁸

Eisenman obviamente não contesta que a arquitetura está intrinsecamente ligada à necessidade fundamental de abrigo, mas ressalta que “abrigo” envolve tanto o físico quanto o metafísico. Os aspectos físicos requerem que a arquitetura seja coisa construída, uma realidade material. Isso situa a arquitetura inescapavelmente como uma condição de presença. A tradição arquitetônica, nesse caso, também pode ser vista como um esforço ideológico para ocultar a ausência intrínseca da arquitetura, através da ênfase em sua materialidade, desse modo, concentrando a experiência da arquitetura no objeto (isto é, na coisa construída). Pode ser dito, que esse ocultamento é um sinal de confiança no privilégio antropocêntrico de presença e centralização, mesmo depois de sua crise natural (Eisenman, 2004, p.222-223).

Por outro lado, como “abrigo” existe ao mesmo tempo na mente como uma ideia, em seu estado metafísico a arquitetura é uma reflexão conceitual da presença

¹⁸ Tradução (da autora) de trechos da palestra de Eisenman: The Passagers Series: Architecture and Deconstruction: Peter Eisenman in conversations with Peter Engelmann, março 2012, Deutsches Haus at New York University.

física, ou seja, uma “ausência” no sentido material. Com o reconhecimento completo da metafísica – a ideia de presença e a presença da ausência – o resultado é um objeto que é centrado em sua condição de abrigo, enquanto ao mesmo tempo difunde e desativa o núcleo, desdobrando uma riqueza de múltiplos significados.

Exatamente porque abrigo sempre manifesta *presença* na construção, tende a estabilizar-se e, ao fazê-lo, em última instância, presta-se à institucionalização. Todo ato de construção será necessariamente um ato de materialização. Entretanto, para Eisenman, o ato conceitual da arquitetura é a crítica e a transformação. Por isso, a arquitetura pode ser considerada, paradoxalmente, contraditória à construção e a sua presença institucionalizadora. Como tal, a arquitetura não pode ser exceto quando se distancia continuamente de seus próprios limites; está sempre no processo de se tornar, de se transformar, enquanto também está sempre estabelecendo, institucionalizando. A arquitetura tem o potencial de, simultaneamente, ser criação e crítica da instituição que produz. Isso é o que pode ser considerado o desafio para o deslocamento, tanto para o arquiteto, quanto para a arquitetura:

Como todo deslocamento de presença também requer, em certa medida, sua reafirmação, qualquer atividade que abandonasse inteiramente os termos tanto do metafísico quanto do físico não estaria envolvida na atividade de deslocamento, mas de destruição, pois o deslocamento é permitido apenas pelo jogo de ausência contra presença, pelo trabalho sobre e dentro dos termos contraditórios do discurso (Eisenman, 2004, p.222).

Em razão do inevitável imperativo da presença na arquitetura, corre-se o risco de ingressar em uma metafísica convencionada onde, por exemplo, escala e forma sucumbem a um núcleo autoritário. Por isso, a arquitetura é uma atividade altamente resistente ao deslocamento e descentralização. Esse é o paradoxo na arquitetura (Eisenman, 2004, p.223). Ao contrário das outras artes, a condição fundamental da arquitetura é de abrigo, tanto físico ou metafísico, obrigando-a a operar ao mesmo tempo como condição de presença e ausência, o real e a ideia. Desse modo, uma forma de explorar esse paradoxo e o significante livre-flutuante é formalmente pela elaboração de uma arquitetura do “entre”.

2.3

O Arabesco e o Grotesco: Textos de deslocamento

Os princípios do Modernismo e sua ruptura em relação à tradição metafísica clássica derivaram da filosofia estética de Hegel¹⁹ (Eisenman, 2004, p.235). A partir do conceito da dialética da metafísica clássica, surgiram às oposições forma/função, estrutura/ornamento, figura/abstração. O movimento moderno questionou e rompeu com esses pares de oposições em todas as outras disciplinas especulativas e artísticas – teologia, literatura, pintura, cinema e música - mas na arquitetura esses conceitos não foram questionados, permanecendo sem crítica, preservaram inalterada a metafísica da dialética.

Na propositura de Eisenman, para que a arquitetura consiga participar do processo de pensamento contemporâneo pós-hegeliano, é preciso que ela possa alterar essa ideia de “natural” e se afastar da rigidez e da estrutura de valor das oposições dialéticas como a oposição tradicional entre estrutura e ornamento, abstração e representação, figura e fundo, forma e função. Para tal, a arquitetura poderia iniciar uma exploração do “entre” nessas categorias, turvando essas hierarquias e diferenças, conseguiria-se admitir o irracional dentro do racional. Em suma, uma ruptura em relação ao sentido tradicional da arquitetura e aos significados dos seus elementos. O que é o “entre” em arquitetura?”*Estar entre significa estar entre algum lugar e nenhum lugar, significa buscar um atopus, a atopia dentro do topos*” (Eisenman, 2004, p.237).

Em *Blue Line Text* Peter Eisenman apresenta o arabesco e o grotesco como exemplos representativos para descrever a sua disposição em (re)pensar os limites da arquitetura. Para acentuar os sentidos figurativos a que Eisenman recorre o próprio título do texto, *Blue Line*, faz referência ao nome informal da prova de texto que o impressor manda para o editor revisar antes da impressão da versão final – tal prova é escrita em tinta azul – sendo, portanto, uma versão “entre” do primeiro esboço e do texto final.

¹⁹ A dialética hegeliana propõe que tudo aquilo que existe está destinado a ser negado e, portanto, a se transformar em outra coisa. Tudo o que é está destinado a ser outro por via da negação que nunca deixa de atuar na constituição do real. A filosofia dialética supera os pensamentos metafísicos onde há uma relação recíproca, um dependente do outro e ambos dependentes de uma realidade histórica.

Partindo do objetivo de deslocar o conceito central da dialética da metafísica, no qual surgiram as oposições como forma e função, estrutura e ornamento e figura e abstração, ele destaca o arabesco como um exemplo sugestivo do que ele quer especificar como o “entre” na sua arquitetura. Uma vez que:

O Arabesco está *entre* a figuração e a abstração, *entre* a natureza e o homem, *entre* significado e forma.

Tradicionalmente seu uso tem sido meramente decorativo, mas é possível sugerir a presença da estrutura no arabesco ou, pelo menos, delimitar a condição entre estrutura e ornamentação (Eisenman, 2004, p.237).

Eisenman chama a atenção para as convenções totalitárias modernistas que tratam os valores de cada um desses opostos dialéticos: estrutura é bom, ornamento é ruim. Desse modo o arabesco entra como um fator que não busca a separação de categorias e sim turvar a hierarquia de valores e os sistemas classificatórios tradicionais. As dialéticas que são tomadas como resolvidas passam a ser problematizadas pela exploração desse potencial que reside no “entre”. Desfaz-se, assim, a convenção fundada que impõe um significado único. Mas, muito mais que negar um significado, ele se dispõe a elaborar as possibilidades de significados “outros”. É assim que deve ser entendido aqui o arabesco, algo que vai definir emblematicamente o “entre” e não um único elemento figurativo ou abstrato que deva ser identificado em cada uma de suas obras. Essa ideia de falta de clareza pela turvação da realidade não é menos racional, mas como ele propõe, é para admitir o irracional no racional. Desse mesmo modo ele insere o grotesco:

Analogicamente, o grotesco, cujas raízes são relacionadas às do arabesco, pode ser usado para explorar o “entre”. Não é coincidência que se façam alusões aos trabalhos de Sherman e Salle como grotescos. Nos *Contos do Arabesco e do Grotesco*, de Edgar Allan Poe, a casa mal-assombrada é uma imagem central. Isso não quer dizer que devemos literalmente construir casas mal-assombradas, nem romancear a qualidade do assombrado, mas sim que o grotesco talvez esboce um potencial *poético*, uma possibilidade para a arquitetura do “entre”, hoje (Eisenman, 2004, p.237).

O potencial poético, aqui representado pela figura do grotesco, é o potencial que permite a linguagem acontecer de modo reinventado, ao atributo da poesia que possibilita levar as coisas a sua plenitude. A linguagem poética é o terreno fértil onde um signo nunca será unívoco²⁰. Essa liberdade do dizer poético cria o espaço para o desenvolvimento da experimentação, elemento esse que não pode ser

²⁰ *Free-floating-signifier*

determinado pelos sistemas de poder, convenções gramaticais ou regras rígidas, pois uma vez sendo regra não é poético, nem tão pouco, invenção.

Ao citar como exemplo as pinturas de David Salle e as fotografias de Cindy Sherman, ele identifica nessas obras o nebuloso que aparece entre o belo e o feio e simultaneamente o belo no feio e o feio no belo. O poético, por conseguinte, também abarca o “entre”. Eisenman utiliza o grotesco como alegoria tanto para o poético como para a condição de interstício. O grotesco é um conceito que se caracteriza pelo indeterminado, indizível e geralmente pensado como o negativo do sublime. O sublime diz respeito às qualidades do etéreo, enquanto o grotesco tem a ver com a substância concreta, com a manifestação do incerto no mundo físico. Enquanto o conceito de belo reprime pela categorização de feio tudo que não é belo, o sublime²¹ por tratar da condição do que é incerto, indizível, não natural e não físico contém em si o grotesco e não o opõe. Assim existe aqui uma diferença importante entre “se opor a” e “estar contido em”. A arquitetura do “entre” não se refere a um entre dialético, mas um entre “dentro de” - *between within* (Eisenman, in Nesbit, 2006, p.614).

Desde Aristóteles, a verdade tem condicionado a metáfora, que consiste em relacionar um referencial à verdade. É possível, entretanto, empregar outros tropos retóricos e assim questionar o status da metáfora. Há, de fato, um tropo retórico chamado catacrese que fala do “*entre*”. A catacrese penetra na verdade e torna possível olhar para aquilo que a verdade reprime. Verdade e metáfora podem ser revistas através do exame crítico de suas estruturas (Eisenman, 2004, p.237).

Como a arquitetura sempre foi concebida metaforicamente, continuamente presumiu-se que a figuração é representacional, mas uma ideia de figuração retórica na arquitetura não é representacional. “Uma figura representacional representa uma coisa na ausência dela, a figura retórica contém a sua ausência, isto é contém a indeterminação de seu sentido” (Eisenman in Nesbit, 2006, p.196). A figura retórica se distingue da figura metafórica por essa “ausência”, enquanto a segunda é ao mesmo tempo retórica e representacional. Isso, o que Eisenman denomina como catacrese, uma figura não representacional. A classificação de

²¹ Até o século XVIII O sublime era definido por oposição dialética ao belo, mas Kant introduziu um novo conceito: algo que estaria no interior da beleza, que estava contido no belo assim como o belo estava contido no sublime. Outro modo de conceituar a beleza que não por referência ao bom ou natural.

Venturi se empenhou em distinguir entre o representacional e o retórico: o pato é uma figura representacional e o galpão decorado uma figura retórica.

Eisenman observa que no passado a metáfora foi usada na arquitetura para expressar forças como tensão, compressão, extensão e alongamento. Entretanto, a ideia de metáfora apresentada aqui não serve para expressar esses efeitos gerados entre edifícios ou entre espaços e edifícios, mas sim para representar a ideia de que o próprio processo interno pode dar origem a uma espécie de figuração não representacional no objeto. Ele se refere a isso não como uma exploração da estética clássica do objeto e sim à poética potencial de um texto arquitetônico.

O poético executado por Eisenman, a meu ver, é a ação de tornar expresso o indizível, a poesia como linguagem que comunica de modo profundo e contundente uma ou qualquer realidade por ele pretendida, abrindo espaço para o entendimento de outras realidades possíveis que não limitam a invenção, que não estão presas a procedimentos racionais e ao mero funcionamento ou representação da arquitetura. Eisenman é categórico ao considerar a arquitetura como uma linguagem. Heidegger²², Nietzsche e Merleau Ponty acreditam que a poesia é a essência da linguagem. O projetar poeticamente de Eisenman não se refere literalmente à poesia, mas ao pensar com uma sensibilidade poética, caracterizada pela impossibilidade de definir fronteiras limitadas para o lugar, a realidade e a verdade. Uma ação que nega o formalismo e postula a liberdade dos paradigmas da disciplina.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius é um conto de Borges, no livro *Ficções*, (muito provavelmente, influenciado e inspirado pela filosofia relacionada à fenomenologia) onde o narrador encontra por acaso uma enciclopédia com uma sumária descrição da história total de um planeta desconhecido chamado Tlön, criado por uma organização secreta de intelectuais: Orbis Tertius. Conjectura-se que esse novo mundo é obra de uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, pintores, filósofos, geômetras, etc. dirigidos por um obscuro homem de gênio. Borges justifica o gênio, pois, uma

²² Na fase final de sua obra, Heidegger vê na poesia a linguagem que mais se aproxima desse encontro com o ser proposto em sua filosofia (Marcondes, 1999, p.147).

coisa é um individuo dominar uma disciplina, mas, outra, é ser capaz de invenção, mais ainda, subordinar a invenção a um rigoroso plano sistemático.

Por exemplo, a geometria de Tlön desconhece as paralelas e declara que o homem ao se deslocar modifica as formas que o circundam. Ambivalente, como tudo, essa geometria está dividida em duas categorias, a visual e a tátil. A base do tipo visual é a superfície e não o ponto. Na literatura não existe o autor ou o conceito de plágio, uma vez que foi estabelecido que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e anônimo. Os livros de natureza filosófica sistematicamente contêm a tese e a antítese, o pró e o contra de uma doutrina: “Um livro que não encerre seu contralivro é considerado incompleto” (Borges, 2001, p.44). Todavia, o ponto relevante que pretendo abordar é a linguagem, onde o sistema torna-se, para as considerações desta pesquisa, ainda muito mais interessante. Não existem substantivos, apenas verbos ou advérbios. Por exemplo, como não existe um termo que corresponda à palavra lua, emprega-se um verbo que pode ser lunecer ou lunar. Assim para comunicar que surgiu a lua sobre o rio diz-se: *para cima atrás duradouro-fluir luneceu*. Mas não se conclui aqui a questão da linguagem, pois essa regra concerne meramente à gramática do hemisfério austral. No hemisfério boreal, por outro lado, a célula primordial não é o verbo, mas o adjetivo. Como decorrência, o substantivo se forma por uma acumulação de adjetivos. Desse modo, não se diz lua, diz-ser-ia *aéreo-claro sobre escuro-redondo* e assim os objetos ideais são formados e dissolvidos com quantos acréscimos forem necessários às necessidades poéticas. Por isso em Tlön há poemas famosos compostos apenas de uma única enorme palavra. Ao descrever as linguagens de Tlön, Borges suscita a questão de como a linguagem influencia as possibilidades do pensamento e a criação da realidade.

A elaboração de uma arquitetura “entre” move-se de uma preocupação com o objeto como essência ideal, ou seja, um objeto que pretende ser baseado na verdade em sua representação metafórica, para o objeto como texto de deslocamento, isto é, para a incorporação de ficção e erro. Eisenman fez uma autocrítica ao expor que enquanto as primeiras casas falharam em reconhecer o objeto como uma experiência física, tratando-o apenas como um conjunto de informações, agora o objeto, como presença e ausência simultâneas, direciona sua atenção para algo mais do que sua própria condição de ser. Como qualquer texto,

possui presença física e um diálogo interno e externo, uma lógica que começa e termina além de si mesma, trazendo para fora de si coisas que são outras –coisas que são diferentes em si. Essas “coisas outras” além da narrativa, é o texto “entre”. O texto *entre*, no seu deslocamento, não retorna à autoridade da arquitetura tradicional. Por isso o conceito de um texto *entre* exige uma condição inicial de dois textos (da narrativa), onde os textos em si não estão promovendo um deslocamento. O deslocamento ou a condição de *entre* é o resultado dos textos sendo vistos, inicialmente, como imagens fracas, isto é, sem uma forte imagem estética icônica ou funcionalmente reconhecível (sem significado prévio). Essa imagem, fraca por si só, leva a ideia da preponderância da leitura (Eisenman, 2004, p.233).

Embora, qualquer arquitetura abrigue, funcione, e transmita significado estético, Eisenman adverte que para a arquitetura executar um deslocamento, deve-se lutar contra a preconização, ou simbolização, desses encargos; deve, aliás, deslocar até seu próprio significado. O deslocamento envolve mudança, mas não a obliteração dos limites do significado. E, visto que o significado necessariamente implica ausência, através do referente ausente, então uma arquitetura deslocada deve ser, ao mesmo tempo, presença e ausência (Eisenman, 2004, p.223).

Na linguagem, signos não são objetos, mas a indicação da ausência de um objeto. Ao contrário da linguagem, a arquitetura é ao mesmo tempo objeto, presença, signo e ausência. Como decorrência, três principais características para o deslocamento do texto podem ser estabelecidas: suprimir a origem, evitar a reificação do objeto funcional, evitar a especificidade em relação a escala, lugar, e tempo (Eisenman, 2004, p.223).

Segundo Eisenman, por mais que a tradição tente reprimi-lo, o texto arquitetônico mantém um potencial de descentramento. Apenas quando o texto arquitetônico desloca essa repressão, é possível parar de reencenar uma nostalgia sem fim pela aura e pela autoridade tradicional da presença e começar a explorar suas próprias possibilidades de deslocamento.

O texto de deslocamento critica os termos pelos quais a presença é representada, isto é, que origem, beleza, função, verdade são “naturais” e não convencionais à

arquitetura. O texto de deslocamento não nega a função ou a beleza, mas nega sua autoridade, e assim, desloca-lhes a percepção. O texto de deslocamento em arquitetura confronta essa ideia de origem – ou o que é pensado para ser originário; e o valor autoral, isto é, que existe uma maneira correta de ler o objeto. Texto, por isso, não é uma fonte originária de imagem ou figuração; não é a representação do uso ou a estética do objeto. Um texto de deslocamento é ou representa as várias relações entre esses outros textos. Nesse sentido, texto é sempre uma estratégia que parece estar deslocando e, portanto, uma segunda língua. Em um texto de deslocamento o objeto é visto e lido de modo diferente, entre sua abstração e sua entidade material necessária, ao invés de alguma forma icônica conhecida, que em sua iconicidade contém o texto arquitetônico tradicional. Textos de deslocamento recusam qualquer leitura impositiva, não apelam à lógica ou gramática ou a razão da verdade, sua verdade está em constante fluxo. Embora sejam direcionados, eles são em última instância sem autor. São direcionados, no sentido que sugerem uma forma de leitura que parece ser inerente ao objeto, mas ao mesmo tempo, eles evitam qualquer leitura simples (Eisenman, 2004, p.229-230).

Desse modo, esclarece Eisenman, texto é talvez um termo que pode ser usado para todas e quaisquer estratégias e condições que deslocam a arquitetura de sua autoral ou natural condição de ser, isto é, a separação do que a arquitetura se parece, da necessidade de representar função, abrigo, significado, etc. O que não quer dizer que a aparência da arquitetura irá mudar (arquitetura sempre parecerá arquitetura), mas sim que o estilo e a significação de sua aparência será diferente. A concepção de texto não é uma oposição a realidade da arquitetura, assim como o imaginário não é contrário de real; é um *outro* discurso, um discurso “outro”. Texto circunda a realidade ao mesmo tempo que é interno à realidade.²³

O processo de desenho não é mais governado por uma teleologia que se move da origem para um objetivo final da verdade, mas é uma série em aberto de superposições. Tradicionalmente, a arquitetura é representada em um conjunto de desenhos e modelo subservientes e representados por um único objeto. Assim, a representação em sua singularidade medeia e separa o texto do objeto. Na

²³ Tradução (da autora) do ensaio *Architecture as a second language: The Texts of Between*, 1988, in: *Inside out - Select Writings*, 1963-1988, p.226-233, 2004.

arquitetura como texto de Eisenman, por sua vez, cada manifestação difere da outra criando o *entre*, a figuração unida ao discurso para criar texto. Esse conceito de sobreposição de dois textos, de diferente escala, diferente situação, diferente tempo, para gerar uma estratégia de deslocamento de tempo e lugar em arquitetura pode ser visto em projetos como Canarregio e Il Giardino dei passi Perduti, que serão abordados posteriormente.²⁴

Enquanto novos lugares são criados, a noção tradicional de *lugar* é rebaixada, porque cada lugar é efetivamente muitos lugares ao mesmo tempo. O resultado é um texto que desloca a noção tradicional de tempo e de espaço, subvertendo-as. Através do processo de superposições de elementos de escalas diferentes, ou *lugar*, como usado nos projetos mencionados, os elementos de tal progressão axial são continuamente deslocados, parecendo estar simultaneamente em um lugar diferente. Isso, por sua vez, desloca a noção tradicional de uma escala dominante, normalmente gerada pelo corpo humano ou pela preferência estética do olho. Como decorrência, outros elementos começam a se sobrepor a outros elementos para revelar correspondências inesperadas, isso é a analogia arquitetônica da figura retórica “catacrese”, que em sua forma anterior teria permanecido sem expressão. O que é revelado nas superposições iniciais não pode ser previsto, antecipado.²⁵

O sistema de significado recebido, isto é, o significado cultural de uma forma, é negado sem negar a forma, mas agora as formas em si não têm significados transcendentais nem a *priori*. Eles estão separados da autoridade de seu significado singular anterior. A arquitetura está *entre* os signos (Eisenman, 2004, p.232).

Por que a ideia de texto, em geral, e mais especificamente, o texto de deslocamento, tem sido reprimido em arquitetura? Talvez porque essa ideia de texto remova as amarras da moral, isto é, a responsabilidade da forma para a arquitetura tradicional. O que o texto demonstra é que o edifício pode funcionar, abrigar, se restringir ao terreno, ter uma estética e ser significativo sem necessariamente simbolizar em sua forma essas condições. De fato, pode executar todas essas coisas e, ainda assim, falar de outra coisa. De certa forma, radicaliza tais considerações formais que no passado tinham sido restringidas pela moral,

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid

sem se dar conta, porque o formalismo assume que tal moralidade é natural e, portanto, não é restritiva nem moralizante. Quando essas amarras são removidas então a forma pode ser lida como um texto, um texto *entre*, que é tanto fora da intenção do autor quanto fora da autoridade da arquitetura.²⁶

Desse modo, a ideia de um texto entre é necessariamente de deslocamento. Ele vai contra as celebrações anteriores da arquitetura como um objeto de desejo (de prazer estético); como objetificação do homem (antropomorfismo e escala humana); como um objeto de valor (verdade, origem, valor metafórico). O texto entre não é lugar específico, tempo específico, ou escala específica. Não simboliza uso, abrigo, ou estrutura. Sua estética e história são outras. Seu deslocamento se realiza entre o convencional e natural. Portanto, o que está sendo violado é a manutenção do sistema como um todo (Eisenman, 2004, p.233).

O discurso de Eisenman critica o sentido de verdade usando a poética do “entre” para explorar o deslocamento entre lugares e não-lugares, o *topos* e o *atopos*; descobrindo os não-lugares para reinventar o lugar. Do mesmo modo como ele pretende penetrar na metáfora para revelar a catacrese, ele penetra no “atopos” para revelar um novo “topos”.

Assim, de modo notório, é possível inferir que tanto o arabesco como o grotesco, está configurado no “entre” que sua pesquisa persegue. Tanto que, de forma sucinta, ele consegue evocar em duas palavras todo um sistema de conceitos e metodologia que permeará concomitantemente o seu processo de trabalho e pensamento criando todo um repertório de mecanismos gráfico-formais: O Arabesco, para a turvação das hierarquias de valores e sistemas classificatórios tradicionais e o Grotesco, para o poético e as fronteiras flutuantes entre categorias: racional, irracional, imaginação e realidade. Dessa forma, o Arabesco e o Grotesco deixam de ser meras alegorias e transformam-se em *textos* de deslocamento da arquitetura, convertendo-se assim em dispositivos determinadores do “entre”.

²⁶ Ibid

3.

Sobre a natureza e a função da arte

Engana-se quem pensa que a linguagem fala alguma coisa, a linguagem fala dela mesma.

Novalis, Pólen

3.1

Significado e representação: do Arabesco e do Grotresco

O arabesco é uma composição decorativa com motivos lineares que cobrem ritmicamente toda uma superfície; esses motivos podem ser folhas, galhos ou linhas curvas e quebradas em formas abstratas. Esse tipo de desenho parece ter origem em ornatos feitos por artesões sarracenos radicados na Europa, em Veneza no sec. XV (definição do Dicionário de Artes Decorativas).

Os arabescos foram amplamente empregados na arte decorativa ao longo dos tempos. Apesar de ter se originado com os artesãos helênicos da Ásia Menor, em torno do século III a.C., esse estilo decorativo foi adaptado à cultura árabe e adotado à partir do século XI d.C. Os ornamentos vegetais dinâmicos e rítmicos apresentam-se entre os vários estilos antigos do Oriente Próximo, embora, já apareçam plenamente desenvolvidos na arte micênica, sobre o que mais tarde se tornaria solo grego. Entre 725 e 650 a.C., a arte grega absorve uma profusão de ideias e temas orientais e sofre, por isso, grandes transformações. A mudança não eliminou a decoração geométrica, mas fez surgir motivos curvilíneos novos: espirais, bandas entrelaçadas, palmeiras estilizadas e rosetas (Janson, 1992, p.106-107).

Um estudo detalhado das formas arabescas islâmicas foi iniciado por Alois Riegl em seu ambicioso estudo histórico *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* – Problemas de estilo: fundações para uma história do ornamento – publicado em 1893. Riegl procurou demonstrar a relação genética entre o arabesco islâmico e a gavinha²⁷ da antiguidade clássica. Suas análises comparativas evidenciaram que o arabesco islâmico tem correspondentes análogos na história do ornamento vegetal antigo encontrado pela primeira vez na

²⁷ Galho da planta trepadeira que cresce em forma de espiral.

arte egípcia. Riegl considera a gavinha a invenção mais característica, autônoma e influente dos gregos.

Abordando a sua origem histórica, Riegl considerava que a arte surgiu com o ornamento, mais especificamente quando a linha conquistou a sua independência em relação aos modelos naturais e passou a obedecer a leis fundamentais da simetria e do ritmo, considerando assim o ornato como arte de superfície.

A arte islâmica desenvolveu largamente esse tipo de expressividade artística cujas linhas entrelaçadas formam uma trama capaz de se desenvolver em qualquer direção. Usando como unidade básica a folha, flor e galhos, o motivo se repete indefinidamente fazendo com que o espaço se alargue, garantindo a sua perpetuação. Os motivos são tão variados quanto semelhantes e convergem em pontos para formar seu próprio padrão independente. Dentro do esquema básico, qualquer número de variações é possível, dependendo de quão elaboradamente ele é subdividido. (Riegl, 1992, p 233) “Qual é o significado básico dos motivos? Obviamente não são imitações de coisas reais da natureza, pois a estilização, ao contrário, é clara e conscientemente abstrata” (Riegl, 1992, p.230).

Desse modo, a decoração de plantas permaneceu simétrica e estilizada ao longo dos séculos, mesmo nos estilos mais sofisticados, sobretudo, desde que funcionassem como decoração pura, não possuíam nenhum valor representacional. No entanto, a história de Vitrúvio de que os motivos decorativos de acanto foram originalmente baseados diretamente na planta real ainda era aceita sem questionamentos até o estudo de Riegl, que ressalta, além do mais, que os primeiros motivos da folha de acanto são os que menos se assemelham à planta real.

Privados de sua forma natural, uma vez que não desejam representar o real, esse tipo de ornamento decorativo foi profícuo e conveniente para a arte islâmica, devido à natureza não figurativa dos ditames religiosos, isto é, a restrição da lei islâmica que proíbe qualquer representação da figura do homem e de animais como idolatria, considerado um pecado gravíssimo. Contudo, diferentes povos em todo o mundo fizeram uso do arabesco: índios, chineses, etc. Portanto há uma diversidade de pontos de vista sobre as questões de significado, desenvolvimento e categorização do arabesco.

Apoiando-se no método de análise histórica e comparativa, Riegl traçou a continuidade formal e o desenvolvimento das formas abstratas de plantas e folhagens na decoração. Ele comparou arabescos modernos em pinturas murais da arquitetura Otomana de Constantinopla em 1873, a manuscritos egípcios datados de 141a.C. e pode observar facilmente os traços característicos dos arabescos: linhas curvas que formam a rede de todo o ornamento, espirais e formas arqueadas no tratamentos das linhas, contudo, os motivos não tão estilizados podem ser incluídos no estilo geométrico (Riegl, 1992, p.229). Entretanto, mesmo essas idiossincrasias características e fundamentais do arabesco, em que a qualidade antinaturalista e abstrata de toda a arte islâmica primitiva emerge tão perfeitamente, têm seus antecedentes no antigo ornamento da gavinha, assim como, a arte antiga também era o ponto de partida evidente para a arte medieval do Oriente Próximo. Isso mostra quão profundamente o pensamento moderno foi tendencioso pela atitude a-histórica que sustentava que a arte deve ter se originado aqui e ali espontânea e autóctones (Riegl, 1992, p.11).

Essa obra de Riegl é antes de tudo uma crítica à atitude geral em relação às artes decorativas e à maneira com que a metodologia histórica tinha sido aplicada ao estudo da ornamentação até então. Ele afirmou, por exemplo, que os estudiosos tinham sido extremamente reticentes em propor qualquer tipo de inter-relações históricas, e quando pretendido, mesmo assim, admitiam-na apenas em caso de períodos de tempo limitados e regiões próximas.

O que levou a esta situação, que teve um efeito tão decisivo e, em muitos aspectos, paralisante sobre toda a pesquisa histórica da arte nos últimos vinte e cinco anos? A culpa pode ser colocada diretamente na interpretação materialista da origem da arte que se desenvolveu na década de 1860, e que conseguiu conquistar, virtualmente da noite para o dia, todos os interessados em arte, incluindo artistas, amantes da arte e estudiosos (Riegl, 1992, p.10).

Uma vez que, a teoria técnico-materialista da origem das primeiras formas primitivas de arte e motivos ornamentais permanecia incontestada, o trabalho de Riegl, portanto, foi dedicado a desafiar a validade da teoria técnico-materialista da origem da arte, e obter êxito onde esta foi falha: definir quando a geração espontânea da arte termina, e o desenvolvimento histórico efetuado pelas leis de transmissão e aquisição, começa.

A teoria da origem técnica materialista dos primeiros ornamentos e formas de arte é geralmente atribuída a Gottfried Semper. Essa associação, no entanto, não é mais justificada do que aquela feita entre o darwinismo contemporâneo e Darwin. Eu acho que a analogia entre o darwinismo e o materialismo artístico é

especialmente apropriada, uma vez que existe inquestionavelmente uma relação estreita e causal entre os dois: a interpretação materialista da origem da arte nada mais é que o darwinismo imposto a uma disciplina intelectual (Riegl, 1992, p.11).

Contudo, Riegl fez um importante esclarecimento: a necessidade de distinguir prudentemente entre Semper e seus seguidores e, entre Darwin e seus seguidores. Considerando que Semper sugeriu que o material e a técnica desempenhavam um papel na gênese das formas de arte, os semperianos chegaram à conclusão de que todas as formas de arte eram sempre o produto direto de materiais e técnicas. Desse modo, "técnica" rapidamente surgiu como um termo popular; de uso comum, logo se tornando intercambiável com a "arte" e eventualmente começou a substituí-la.

O ingênuo falou sobre "arte"; especialistas falavam em termos de "técnica". Pode parecer paradoxal que tantos artistas praticantes também tenham se juntado à facção extrema do materialismo artístico. Eles não estavam, é claro, agindo no espírito de Gottfried Semper, que jamais teria concordado em trocar o impulso artístico livre e criativo [Kunstwollen] por um impulso essencialmente mecânico e materialista a imitar. No entanto, sua má interpretação foi tomada para refletir o pensamento genuíno do grande artista e estudioso (Riegl, 1992, p.11).

A pesquisa de Riegl mostrou que a maioria dos motivos ornamentais foi apresentada em uma ampla variedade de técnicas; demonstrando que não havia razão convincente para interrelacionar os motivos ornamentais de decorações geométricas mais antigos à técnica, mas à manifestação do desejo humano e ao impulso artístico livre e criativo. O desejo humano de adornar o corpo é muito mais elementar do que o desejo de cobri-lo com roupas de tecido, e de que os motivos decorativos que satisfazem o simples desejo de adorno, tais como configurações lineares e geométricas, certamente existiam muito antes de os têxteis serem usados para proteção física.

Como resultado, isso eliminava um princípio que dominou todo o campo da teoria da arte nos últimos 25 anos que precederam sua publicação: a equação absoluta de padrões têxteis com decoração de superfície ou ornamento. Desse modo, a decoração de superfície torna-se a unidade maior dentro da qual o ornamento tecido é apenas um subconjunto, equivalente a qualquer outra categoria de decoração de superfície. É, de fato, curioso que Riegl em 1893 serviu-se, justamente, do arabesco para eliminar conceitos arraigados e inquestionados (o que se repetirá com Eisenman).

As rotas de comércio entre o Oriente e Veneza parecem ser o caminho de entrada do arabesco para a cultural ocidental. O termo *Arabesco* foi usado pela vez no ocidente em italiano, como “rabeschi” com referência a ornamentos de pilastras com decoração de folha de acanto. Na França o arabesco aparece em 1546 e foi aplicado pela primeira vez ao ornamento *Grotesco* no final do século XVII. No ocidente, ao longo dos séculos, o arabesco e o grotesco foram usados alternadamente e com o mesmo propósito em inglês, francês e alemão para estilos de decoração derivados tanto da cultura clássica quanto da cultura árabe. Gradativamente o grotesco acabou por assumir seu significado moderno decorativo, como as gárgulas góticas. Em seu célebre tratado estético *De Architectura*, 27a.C., Vitruvius investia veementemente contra o que ele classifica de “monstros, em lugar de representações naturais e verdadeiras”. Sustentando que só a depravação de gosto poderia dar preferência a “hastes terminadas por flores, de onde saem meias figuras, umas com rostos de homem, outras com cabeças de animais. Ora, são coisas que não existem, não podem existir, e não existirão jamais” (Cabral, Soares, 2002, p.29).

Grotesco: Decoração mural que representa, em pintura ou baixo relevo, motivos fantásticos combinando entre si formas da natureza num traçado de estilizações e arabescos. A figura humana aparece com asas em lugar de braços ou com pernas de animal, os rostos têm barbas que se transformam em folhas, os torsos terminam em colunas ornamentadas, vegetais e animais se associam a formas imaginárias. Essa decoração teve origem em Roma e foi descoberta, durante as escavações do Renascimento, em ruínas das termas de Tito e Trajano que os italianos chamaram *grotte* (grutas), os renascentistas reviveram o gênero, e Rafael imortalizou os grotescos nas *loggie* do Vaticano. Nos séculos XVII e XVIII essa decoração se difundiu na Europa em tetos e paredes e, por influência do rococó, desenvolveu-se livremente segundo a fantasia dos artistas, não raro em painéis estreitos e verticais. (Dicionário das Artes Decorativas, p. 174)

Na pintura, no final do século XIV, o pintor holandês, Hieronymos Bosch (1450-1516) apresentou uma obra plena de imagens fantásticas e aparentemente irracionais, solicitando o nosso interesse pelo mundo dos sonhos. O Jardim das Delícias, a mais rica e mais enigmática das pinturas de Bosch, está repleta de animais bizarros e sinistros monstros híbridos. (Janson, 1992, p.385) O recurso do grotesco é que salienta, na verdade, a ambiguidade fundamental do Jardim: uma nostálgica beleza poética no panorama da humanidade pecadora. O grotesco perverte a lógica natural do senso comum, ampliando os limites do impossível. A obra de Bosch com seu simbolismo onírico indica a relevância do grotesco na arte

que atravessa os séculos até ser adotado pelo surrealismo no século XX. Mas foi durante o Romantismo que a estética do sublime, que contém o grotesco encontra o seu florescimento e, de fato, as fronteiras rígidas são obscurecidas.

O Romantismo foi uma transição intelectual e artística que ocorreu no virar do século XVIII para o XIX (Wolf, 1999, p.11), caracterizando muito mais um movimento do que um estilo. Representava o anticlassicismo e emergiu como uma crítica ao universalismo humanista, preconizando mudança, transformação, liberdade de normas, eliminação de fronteiras; acabando por formar assim toda a semântica da linguagem moderna. O Romantismo não configurou um estilo específico, mas antes, uma atitude de espírito representada sob uma gama de aspectos, dessa forma sendo um conceito mais difícil de ser definido.

Segundo Norbert Wolf²⁸, O “clássico” estava ligado à arte do mundo antigo, grego-romano, e o romântico estava ligado ao renascimento da cultura humanista dos séculos XV e XVI, à arte cristã da Idade Média mais precisamente ao Românico e ao Gótico. Esse interesse por um passado gótico era considerado o sintoma de uma reação contra a ordem social e os valores consagrados (Wolf, 1999, p.11). Essa atitude nascida de um forte desejo de novas emoções preconizava uma volta à natureza, e, essa natureza era desmedida, selvagem, sublime e pitoresca. Em nome dessa natureza os românticos cultuaram a liberdade, o amor e a violência, o poder, os gregos, a idade média. Iniciou-se então o desenvolvimento de uma doutrina do belo baseado no gosto individual e na sensibilidade. O “sentir” do artista e do espectador de arte passavam a ser o agente determinante (Wolf, 1999, p.11).

Dizer que uma coisa é bela é um juízo; a coisa não é bela em si, mas no juízo que a define como tal, aponta Argan, destacando que todo o pensamento sobre a arte foi reformulado a partir de Kant. O objeto do juízo é contingente, a arte agora é justificada. O belo já não é objetivo, mas subjetivo: o belo “romântico” é justamente o belo subjetivo, característico, mutável, contraposto ao “belo clássico” objetivo, universal, imutável (Argan, 1992, p.17).

²⁸ Norbert Wolf é professor de história da arte na Universidade de Erlangen-Nuremberg. Tem publicados livros e ensaios sobre a pintura europeia, a arte medieval, Giovanni Battista Piranesi e sobre a arquitetura e pintura do século XIX.

Distinguindo um belo “pitoresco” de um belo “sublime”, Kant estabelece a diferença entre dois juízos²⁹ que dependem de posturas diversas do homem frente à realidade, sobre estas e a sua inter-relação que sua Crítica do Juízo é fundada. Ao retirar a moral da arte, Kant coloca a arte não mais como a união do belo e do bem, e a arte sem conceito fechado do que é arte. Não se busca mais o universal do belo, mas o particular do característico que não é captado com a contemplação, e sim com a argúcia – *Wit* – que permite associar ideias diversas, (Argan, 1992, p.18). O real e o ideal perdem seu significado característico e irrefutável.

A partir da metade do século XVIII os ditames do Renascimento e do Barroco são substituídos por uma filosofia da arte: Estética. Com a formação da Estética, segundo Argan, a atividade do artista não é mais considerada como um meio de conhecimento do real. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese, entra em crise a ideia da arte como dualismo de teoria e prática, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se (Argan, 1992, p. 11). À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica – poética (Argan, 1992, p. 11).

Desse modo abriu-se o caminho para basear as artes visuais numa teoria de paixões humanas nas categorias do grandioso e do sublime, do arcaico, do estímulo mental provocado pelo bizarro, pelo obscuro, pelo caótico e até pelos efeitos chocantes que expunham as profundezas e os abismos da alma humana, essas categorias passaram cada vez mais a figurar no pensamento europeu como as forças motrizes por detrás das obras de arte verdadeiramente impressionantes. Cenário do sublime, a natureza selvagem e indomável apresentava um cenário dramático em geral, palco de ocorrências emocionantes ou inóspitas: céus tenebrosos, nuvens aterradoras, tempestades no mar e navios naufragados. É a beleza do terrífico sublime que permite desenvolver o grotesco como categoria estética. E o grotesco é o próprio potencial da ironia, o paradoxo, o híbrido do

²⁹ O juízo analítico – racional e o juízo sintético – empírico.

homem com o animalesco, a mistura dos heterogêneos, onde o sonho e o real são praticamente indivisíveis e a fabricação de outras formas de realidade é possível³⁰.

Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande. (Schlegel, Fragmento 48, Lyceum).

O Romantismo é sinônimo de uma auto-reflexividade. A arte romântica inclui uma fuga à realidade, mas também uma destemida confrontação com ela, um espírito cético, mas que valoriza o sonho, desesperançado, mas idealista, tal paradoxo processa-se na chave da ironia. Ironia romântica é quando o sujeito torna-se o objeto de si mesmo. A ironia é uma forma de distanciamento, para se estranhar e para se conhecer. O romance se faz sob o signo da ironia e a interrogação que o romance inaugura é: “eu pensar sobre mim mesmo”. O homem moderno pensa sobre si mesmo. Como decorrência, a arte moderna é a arte que processa a si mesma³¹.

A ironia é uma forma em que a contradição é consentida, em que toda oposição antagônica se converte em oposição complementar. “Na dialética genuinamente irônica, a tese e a antítese constituem uma unidade irreduzivelmente dual”, como afirma Ronaldo Souza a partir do pensamento de Schlegel, desse modo tese e antítese constituem a tensão polar da aparência finita e da ideia infinita. “Efetivamente vivenciado, o mundo se revela ao homem como horizonte, como configuração instável entre o percebido e o não percebido, entre a elaboração de uma estrutura e a abertura de uma coalescência de inesgotável indeterminação” (Souza, 2000, p. 32-32). Algo que obviamente a autoridade da tradição clássica rejeitava.

Foi Victor Hugo, o grande porta-voz do Romantismo, que apresentou pela primeira vez o grotesco como uma categoria estética, teorizando sobre o assunto, no prefácio de sua peça *Cromwell* (1827) (Cabral, Soares, 2002, p.32). O Romantismo invadiu toda a Europa durante os últimos anos do século XVIII e durante o período de transição para uma sociedade industrializada no século XIX. Uma atração pelo irreal e o misterioso, os componentes malignos e tenebrosos do espírito romântico levados ao extremo, acabou dando origem ao conceito de

³⁰ Parte de ensaio: *O gênio do gênio em Delacroix e Casper Friedrich*, escrito pela autora e apresentado ao Programa de Pós-graduação em História, à disciplina Seminários Especiais: História da Arte e Arquitetura, Prof. Ronaldo Brito.

³¹ Ibid.

“Romantismo negro” (Wolf, 1999, p.12). Uma grande oportunidade de exploração do grotesco.

Um exemplo elucidativo é a interpretação presente na obra do gravador italiano Giovanni Batista Piranesi (1720-1778). Piranesi era um artista extravagante. Além da série *Grotescos*, a sua queda para o fantástico culminou na imagética masmorreal de *Carceri*, descrevendo interiores que contrariavam qualquer lógica espacial, equipados com instrumentos de tortura que traziam ao espírito orgias de violência (Wolf, 1999, p.12). Esse exemplo de Piranesi sugere a enorme influência exercida pela arte no século XVIII no surgimento do Romantismo. Muitas das ideias foram retomadas na virada do século XIX e incorporadas numa nova visão filosófica e artística do mundo. O estranhamento provocado pelo grotesco nas gravuras de Piranesi, a desproporção ou falta de lógica espacial, em minha opinião, é o mesmo estranhamento que Eisenman provoca ao duplicar ou inverter elementos funcionais canônicos da arquitetura no intuito de questionar os significados e os usos. Eisenman tem profunda admiração por Piranesi, apesar da sua glória ter se realizado com a gravura, Eisenman o considera: “um dos maiores arquitetos” de todos os tempos.

O importante rompimento com a metafísica clássica, promovido por Kant, mas provocado por Hume, tem segmento com os pensamentos de Nietzsche, pensamentos de raízes manifestamente românticas, especialmente de Schlegel, que propõe duas categorias estético-ontológicas: Apolíneo e Dionisíaco. Sua obra *O nascimento da Tragédia*, de 1872, abordava de forma original os problemas destacados pelo Romantismo, a saber, primeiro uma crítica da racionalidade conceitual inaugurada por Sócrates e Platão na filosofia, em segundo, apresentava como alternativa uma filosofia trágica, isto é, a expressão das pulsões artísticas “dionisíaca e apolínea” contra a racionalidade. Com isso Nietzsche renuncia ao que ele chama de estética racionalista, ou seja, a estética platônica que subordinava a arte à lógica, à teoria e ao conceito, no sentido em que a criação artística deveria passar por um conhecimento prévio. Consequentemente, subordinando a beleza à razão (Machado, 1997).

Para Nietzsche a arte trágica era a arte suprema, para Platão o poeta era irracional e irracional era a tragédia grega. Uma feroz crítica da dicotomia de valores,

verdade e ilusão, bem e mal, belo e feio, essência e aparência, mundo verdadeiro e mundo ilusório. A metafísica racional é fundamentada na crença da oposição de valores. Apesar da ruptura kantiana, Nietzsche denuncia que o mundo moderno continua sendo uma progressão da tradição socrática.

O grande desafio para Nietzsche era como pensar sem cair na dicotomia de valores? O apolíneo é o sonho, a ordem, a beleza e a luz; o dionisíaco é a embriaguez, o espanto, o êxtase e a sombra; um é incompreensível sem o outro, uma vez que, um está contido no outro. Dizendo de outro modo, uma forma de pensar sem cair na dicotomia de valores e assim superar o pensamento dualista, é pensar “entre”. Evidenciando assim o que propõe Eisenman, a existência da importante diferença entre “se opor a” e “estar contido em”.

Eu suponho que o pensamento de Eisenman é profundamente marcado pela filosofia de Nietzsche, que decretou a morte das certezas, dos ídolos e principalmente a primazia de liberdade dos modelos tirânicos e opressores do pensamento, referindo-se à tirania da linha de pensamento Platão, Descartes, Kant. Considerando o pensamento de Nietzsche, eu poderia colocar o Arabesco e o Grotesco na categoria estética dionisíaca. O apolíneo é o sublime e o dionisíaco é grotesco.

Charles Baudelaire considera o arabesco como o mais espiritualista dos desenhos, acreditando ser esse o ideal de todos os desenhos. Para Henry Matisse (1869-1954), o arabesco traduz por um signo o conjunto das coisas, fazendo de todas as frases uma única frase. Já Stéphane Mallarmé (1842-1898) fala em um “arabesco total” caracterizado por “saltos vertiginosos”, pleno de “velhos acordes” convertendo-se em música. Como espiral, na significação esotérica do arabesco como forma de voluta da folhagem clássica, era um símbolo da parreira e esta, junto com o vinho, representava a ebbriez dionisíaca ou mística e, por isso, a eterna beatitude (Behnke, 1995: 21- 42).

Apesar dessa afluência ao passado clássico e gótico, o Romantismo, ainda assim, foi um movimento de mudanças, liberdade de normas e eliminação de fronteiras que promoveu uma ruptura nas artes e abriu o caminho para a arte moderna. Ao contrário, na arquitetura o estilo Romântico se restringiu a um estilo de cópias, pastiches e amálgamas. Neorenascimento, neoclássico, neogótico, neobarroco e por fim o estilo Eclético.

A meu ver, foi exatamente essa racionalidade excessiva que impossibilitou a arquitetura de “eliminar fronteiras” permanecendo engessada ao pensamento

dualista clássico. A partir de 1800, a introdução progressiva de novas técnicas e materiais como a utilização do ferro na construção, trouxe uma novidade estética, mas os valores arquitetônicos nunca foram questionados, como proclama Eisenman.

Um arquiteto, contudo, merece destaque pelo caráter excepcional de sua obra: Gaudí (1852-1926). Sobre influência do neogótico surgiu um modernista que contestava o êxito racionalista com sua “Arte Nova”. Ousado, livre de preconceitos no léxico formal, na técnica, no abandono e no impulso lírico, apresentava uma inesgotável novidade de invenções construtivas e decorativas, demonstrando que a linguagem arquitetônica moderna teria possibilidades poéticas bem maiores, se não a detivesse a preconceituosa ideologia social e a primazia da função (Argan, 1992, p.220). O ornamento arabesco e a poética do grotesco tiveram um papel preeminente nas suas concepções decorativas. Algo que obviamente a autoridade da tradição clássica rejeitava.

Os ornamentos sempre tiveram um papel determinante na história, na arqueologia, por exemplo, os monumentos e artefatos eram identificados e classificados por meio destes, sendo os repertórios de padrões ornamentais representativos de diferentes períodos históricos. Ao longo da história da arte e da arquitetura os ornamentos deixaram de ter seu papel exclusivamente decorativo para entrar na ideologia e polêmica entre teóricos e artistas.

Em meados do século XIX a preocupação – que o processo de produção industrial destruísse o conteúdo artístico dos objetos industrializados- em tornar a arte compatível com a industrialização buscou estabelecer uma colaboração entre as artes e a indústria artesanal. “John Ruskin (1810 – 1900), foi o grande porta-voz do Romantismo tardio (Wolf, 1999, p.83), o maior crítico europeu do século defende o retorno do Gótico para a arquitetura, da mesma forma que defende para a arte figurativa o retorno aos “primitivos”, aos artistas anteriores a Rafael e Michelangelo, isto é, antes do pecado do orgulho que transformara a arte numa atividade intelectual” (Janson, 1992, p.175). As ideias de Ruskin influenciaram William Morris (1834-1896) que passou a difundir o resgate da tradição artesanal para melhorar o design, ideias que seriam decisivas para a criação do Movimento

das Artes e Ofícios - Arts and Crafts Movements, movimento que estabeleceu a prática dos artistas desenharem objetos para a produção em série.

Na última década do século XIX surgiu um novo movimento artístico: Art Nouveau na França, Jugendstil na Alemanha e Stile Floreale na Itália, que compreendeu tanto a arquitetura como os objetos ornamentais, condensando diversas tendências: industrialização, arts and crafts, arte oriental, arte decorativa – onde o ornamento arabesco retorna com exuberância - e iluminuras medievais. No Art Nouveau, de modo geral predomina a tese idealista da dependência de todas as artes, diferentes segundo a técnica, frente a um princípio espiritual único (Janson, 1992, p.222).

A obra de arte visa destruir a confortável complacência do homem. Uma casa deve servir o conforto de alguém. A obra de arte é revolucionária, a casa conservadora. O trabalho de arte aponta o homem na direção de um novo caminho e pensa no futuro. A casa pensa no presente. O homem ama tudo que serve ao seu conforto. Ele odeia tudo aquilo que quer afastá-lo da sua posição segura e protegida, e é angustiante. E então, ele ama a casa e odeia arte (Adolf Loos in Eisenman, 2004, p.209).

Por outro lado, em Viena o arquiteto Adolf Loos (1870 – 1933) assumiu uma posição duramente polêmica contra o Art Nouveau em geral. Sua posição ideológica e cultural era diametralmente oposta à de Gaudi (Argan, 1992, p.220). Publicou inúmeros artigos em jornais e revistas, no período entre 1897 e 1930, promovendo um combate contra o ornamento, por ser anti-racional. Para ele a sociedade não precisa de arquitetura, mas de moradias, assim condena toda a originalidade inventiva, apenas as invenções técnicas podem determinar modificações nas formas construtivas; denuncia o ornamento como crime e nega a arquitetura porque, se não atende as necessidade práticas, é imoral e, se atende, não é arte (Argan, 1992, p.222). Sua obra arquitetônica deduz a forma a partir da formulação rigorosa da questão funcional e do emprego racional do espaço.

Neste momento, portanto, já estão colocados os termos do problema que assediara os arquitetos da primeira metade do século XX, Arte pura ou serviço social? (Argan, 1992, p. 222). Essa é uma das questões mais debatidas da história da arte, unidade ou separação? A arte é técnica e realiza um valor supremo ou cada arte realiza um valor distinto? O problema está ligado ao da relação entre as técnicas

artísticas e a tecnologia da época e ao da função da arte no mundo atual (Argan, 1992, p.22).

A função ou o significado da arte parece ser um questionamento partilhado por teóricos, historiadores e artistas, desde que a arte surgiu e que ao longo dos tempos recebeu uma formulação, reformulações e alterações. De cerâmicas e tapetes, à arquitetura, o arabesco foi empregado sempre que o homem pretendeu ornamentar seus objetos, esse ornamento se deslocou no tempo e no espaço, experimentou a antiguidade, percorreu o mundo clássico, continuou no arabesco islâmico, singrou o movimento Arts and Crafts, subsistiu no século XX com o Art Nouveau, até o ornamento virar crime.

O Grotesco pelo seu potencial poético foi além da ornamentação de objetos, para ornamentar a literatura a poesia, o cinema e o teatro. De ornamento passou a categoria estética e literária, manifestando o desvio de uma norma expressiva dominante. Chegou incólume ao século XX, onde foi crucial para os movimentos da vanguarda histórica como o Surrealismo e o Dadá e, se estendeu ao pós-moderno, como destacou Eisenman, nas obras de Cindy Sherman.

“Cindy Sherman tem feito fotografias de si mesma sozinha há quase 35 anos. Os personagens que ela encarna em suas fotos são exagerados, afetados, encenados, loucos ou doentes” (Thornton, 2015, p.188). A artista obteve reconhecimento no mundo da arte com *Untitled Film Stills*, série de 69 fotos em preto e branco realizadas entre 1977 e 1980. De forma contundente a artista atinge um nervo crítico: os estereótipos femininos. A série de fotos retrata Cindy posando como estrela de filmes que poderiam ter sido feitos por Alfred Hitchcock ou Michelangelo Antonioni (Thornton, 2015, p.189). Desse modo, a sátira destacava a ironia, típica do grotesco, assim como a ambiguidade. A série *Centerfold*³² (1981), inseriu angústia à ambivalência, doze fotos coloridas da artista em poses submissas, apresenta um espectro de musas reclinadas em dias ruins, despreparadas para a câmera, ausentes ou melancólicas, mas vestidas. A crítica Rosalind Krauss em um elogio as primeiras obras de Cindy classificou a obra como “cópias sem originais” (Thornton, 2015, p.189). O grotesco é um recurso estético para denunciar convenções, desse modo a feminilidade é pensada fora da

³² O título se refere a imagens de destaque da página central da revista *Playboy*.

dicotomia feminino-masculino e se revela no “entre”. O feminino “estranho” ou grotesco que escapa das fronteiras estabelecidas para, através da ironia, suscitar novas formas de reflexão, de questionamentos sobre modelos, valores e conceitos. O grotesco é algo que ameaça continuamente qualquer representação ou um comportamento marcado pela excessiva idealização. Pela estranheza pode-se fazer cair por terra tudo aquilo que a ideia eleva alto demais (Cabral, Soares, 2002, p.39).

Curiosamente - ou será exclusivamente uma primorosa *ironia*? - Peter Eisenman recorre a dois elementos puramente ornamentais, característicos da arte decorativa, ferozmente rechaçada pela arquitetura moderna para transfigura-los em textos que serão determinantes para o seu (re) pensar os limites da arquitetura e, esse é o “deslocamento” elementar na elaboração de uma arquitetura “entre”. Algo que obviamente a autoridade da tradição arquitetônica clássica rejeita.

Essa genealogia do arabesco e do grotesco, de natureza em tal grau propícia, mereceu, a meu ver, ser explorada para amparar o princípio de que eles são o próprio deslocamento. Tanto o arabesco quanto o grotesco não possuem (e nunca possuíram) um conceito fechado, mas ambos sempre foram empregados para “não representar” o real, o ordinário ou o básico, mas a ambivalência.

3.2

Arte minimalista e o deslocamento da percepção

O diálogo praticado por Eisenman *entre* a arte minimalista e a arquitetura aproxima os fundamentos do minimalismo, como deslocamento do sujeito, autonomia, repetição, tectônica e auto-referencialização para sua prática arquitetônica. Não estou dizendo com isso que o que Eisenman faz é minimalismo, uma vez que, grosso modo, existe tanto semelhanças quanto diferenças, o que afirmo é que há um pensamento comum, como aponta Hal Foster, originário da neovanguarda dos anos 1960, de autocrítica e investigação sobre a natureza do significado, dos limites convencionais da arte e do artista como criador existencial, dentre outros, que Eisenman em sua abordagem interdisciplinar apresenta para a arquitetura.

O Minimalismo instaurou um debate crítico sobre a coexistência do trabalho e do espaço do observador, as múltiplas vistas, o início de um ataque à estrutura fornecida pela *gestalt*, os usos de distâncias e de espaços contínuos profundos, as explorações de novas relações, a introdução do tempo e a suposição dos aspectos subjetivos da percepção (Morris in Ferreira, Cotrim, 20, 416). Robert Morris publicou em 1978 um artigo intitulado *O tempo presente do espaço* abordando trabalhos instauradores de uma experiência espacial em constante mudança, que se estende no tempo, nomeada *presentness*: “agora as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata” (Morris in Ferreira, Cotrim, 2006, p.402). A proposta do conceito de Morris é juntar a inseparável experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato, uma vez que, o espaço real não é experimentado a não ser no tempo real.

Ao categorizar o *self* em o “eu” e o “mim”, revela-se dois tipos fundamentais de percepção: aquela que diz respeito ao espaço temporal e aquela que diz respeito aos objetos estáticos imediatamente presentes. O “eu” que é essencialmente imagem, corresponde à percepção do espaço se desdobrando no contínuo presente. O “mim”, um constituinte retrospectivo, estabelece um paralelo com o modo de percepção do objeto [...] Trata-se de uma distinção radical, dividindo a consciência em modalidades binárias: a temporal e a estática. [...] Na percepção relativamente imediata do objeto, há pouca extensão ou intervalo entre as duas modalidades. A experiência espacial, exigindo movimento físico e duração, invariavelmente interpõe uma extensão entre essas duas modalidades (Morris in Ferreira, Cotrim, 2006, p.404).

Morris em seu artigo examina de que modo o minimalismo é o agente de todo o trabalho que possui foco espacial, argumentando que desde o início do minimalismo havia uma oposição entre formas (*forms*) que acentuavam a superfície e articulavam os detalhes da forma (*shape*), e trabalhos que optavam por uma generalidade mais estrita. Segundo Morris, a segunda prática é que acabou se abrindo mais facilmente para a inclusão do espaço como parte das unidades físicas e não algo separado. Os que continham uma ênfase nos aspectos fenomênicos moveram-se mais diretamente para uma confrontação do espaço, contudo, na maioria dos casos, a forma gestáltica unificadora costumou prevalecer (Morris in Ferreira, Cotrim, 2006, p. 414).

Uma indicação do poder da forma gestáltica totalizante [*wholistic*] e generalizada é que ela sustentou quase todos esses desenvolvimentos ao garantir uma unidade estrutural, primeiro para os objetos e em seguida para os espaços. A natureza da unidade gestáltica, no entanto, está presa à percepção, que é instantânea – na

mente, se não sempre no olhar. Mas essa informação de “tudo ao mesmo tempo” gerada pela *gestalt* não é relevante e provavelmente antitética com relação à natureza comportamental e temporal da experiência espacial estendida (Morris in Ferreira, Cotrim, 2006, p.414).

Mas o fato é que a confrontação do objeto independente não envolve espaço. A reivindicação para o objeto independente foi, na verdade, reivindicações para uma relação escondida: “aquela do objeto em relação ao enquadramento retilíneo e tridimensional da sala”. Tanto que, o objeto gestáltico quando colocado do lado de fora, raramente funciona (Morris in Ferreira, Cotrim, 2006, p.415).

É imprescindível para nossa discussão destacar a visão de Morris sobre os trabalhos baseados na totalidade da forma que mantiveram inalteradas as suposições estabelecidas pela arte clássica do Renascimento: imediatez e compreensibilidade de um ponto de vista, estrutura racionalista, limites claros, proporções ajustadas, em suma, todas as características que o objeto independente dos anos 60 redefiniu (Morris in Ferreira, Cotrim, 2006, p.415).

Ao trazer esse mesmo questionamento para tentar redefinir a arquitetura, Eisenman também elabora um termo chamado, igualmente, *presentness*. Mas, a complexidade da arquitetura é ser um sistema altamente convencionado, e embora seja possível reduzir a relação da arquitetura com a sua instrumentalidade, isto é, reduzir a relação entre forma e função, tem sido impossível contestar a metafísica da presença arquitetônica. A arquitetura enfrenta a dificuldade para o deslocamento porque sua instrumentalidade, de certo modo, afeta a sua iconicidade.

Portanto para deslocar o significado do signo é preciso tentar separar a “presença” da parede do significado de parede, o que de fato, não pode ser separado. Além do forte vínculo entre iconicidade e instrumentalidade, a arquitetura tem uma relação singular com o que Walter Benjamin, em seu texto canônico, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, chamou de o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar que ela se encontra (Eisenman, 2007, p.43-49).

Sendo assim, para promover o deslocamento da metafísica existente é necessário propor algo que possa superar esse domínio da presença. Uma vez que o conceito de texto tem a estratégia necessária para o deslocamento, ou seja, para deslocar o que é pensado como natural e normatizado da própria arquitetura, apresenta-se

uma possibilidade de “um aqui e agora” não mais como o da obra de arte (inclusive, o contrário), mas um “aqui e agora” que é único da arquitetura, Eisenman nomeia essa condição de *presentness* (Eisenman, 2007, p.43-49).

O termo para Eisenman é congênere ao conceito de Morris, por isso, não deve ser identificado com o conceito de *presentness* de Michael Fried, que segundo Rosalind Krauss, é a “inscrição do modernismo dentro de uma metafísica histórica” (Eisenman, 2007, p. 46). Segundo Eisenman, para Fried, *presentness* era o momento em que o tempo se decompunha em um inexorável presente, e assim, não existia diferença entre pensamento e experiência ³³ (como destacado por Eisenman sobre o viés antropocêntrico e “oculocentrismo” da cultura ocidental, onde na arquitetura o ato de ver e o ato de pensar permaneceram intocados no discurso dominante). O uso de Eisenman para o termo *presentness* também parte de uma ideia de espaço, mas o espaço que é necessário no enfraquecimento da relação entre o objeto arquitetônico e a sua natural condição de instrumentalidade. Por isso, o termo para Eisenman é exatamente oposto ao termo de Fried (Eisenman, 2007, p. 46).

Rosalind Krauss destaca que o conceito central da fenomenologia da autopresença requer uma unidade indivisa de um presente temporal, isto é, entre o objeto e o signo. Precisamente porque essa relação é de tal maneira predeterminada na arquitetura, o termo *presentness* fornece um meio de interrupção da inexorável relação entre o objeto arquitetônico e essa condição natural de instrumentalidade. Mais que qualquer outro termo, combina a ideia de tempo na presença, da experiência de espaço no presente, enquanto ao mesmo tempo o sufixo *ness*³⁴ causa uma distância entre o objeto como presença, que é dado na arquitetura, e a qualidade dessa presença como tempo, que pode ser algo diferente de uma mera presença (Eisenman, 2007, p.46-47). Como decorrência, cria-se a ideia de um espaçamento entre a presença e a qualidade da “presentidade”.

As demais características de *presentness* são exclusivas da arquitetura, isto é, sua qualidade de um “agora evidente” e sua capacidade de tornar isso algo

³³ Ver citação da pág.43.

³⁴ A função do sufixo *ness* na língua inglesa é denotar um estado ou condição, sendo assim um estado de presença, se houvesse uma tradução precisa em português, o que não é o caso, seria presentidade.

necessariamente subversivo. É justamente a subversão do tipo e da norma, da relação pensada como “natural” entre o ícone e o instrumento que produz o aqui e agora da arquitetura. Enquanto a instrumentalidade da arquitetura for vista como sua forma e função, se essa função é o lugar, o programa ou estrutura, e sua forma é a estética, estilo, ou iconografia, a possibilidade de *presentness* é reprimida.³⁵

Presentness é tanto a possibilidade, aliás, a necessidade, da arquitetura, se estabilizar através da reabsorção da transformação do tipo trazida pela subversão, e simultaneamente a resistência a essa reabsorção. A arquitetura somente perdura e se mantém precisamente por conta do impulso subversivo em produzir “o aqui e agora”.³⁶

Para ilustrar essa convicção, Eisenman cita o exemplo da *Biblioteca Laurentiana* de Michelangelo, como uma subversão do “tipo” biblioteca existente, que até hoje não foi absorvida, preservando ainda a mesma carga afetiva, a *presentness* de seu “aqui e agora” que possuía no século XVI. Desse modo, parte da ideia de *presentness*, evidentemente, trata da condição do novo e o tempo do novo, do mesmo modo, opera com o tempo de duração, isto é, com a subversão da presença como traço. O fato de, ainda hoje se experimentar essa duração de presentidade - e isso é uma condição da experiência e não tanto de desenho - significa que a subversão permaneceu contínua e não foi absorvida pela instrumentalidade convencional da arquitetura (Eisenman, 2007, p.47).

A ideia de *presentness* como um “aqui e agora” exclusivo da arquitetura, ou seja, como a subversão do tipo, obrigatoriamente altera a instrumentalidade e a iconidade da arquitetura.

Se a arquitetura é um discurso onde o signo e o significado é mais compactamente coadunado que em qualquer outro discurso, *presentness* é o modo de se desobstruir o que está reprimido na suposta lei natural instrumental da forma e função, ou de significado e função. *Presentness* requer a subversão constante

³⁵ Tradução livre, da autora, do ensaio *Presentness and The Being-only-once of Architecture*, in *Written into the void: Select writings 1990-2004*, p.42-49, 2007.

³⁶ Ibid.

desta instrumentalidade a fim de escrever uma arquitetura como traço de presença na presença.³⁷

A arquitetura não pode simplesmente retornar a dialética metafísica da presença, sequer, tão pouco, retornar ao niilismo que nega a presença. *Presentness* é um termo alternativo que não obriga a uma escolha entre estas duas opções. É um termo “entre”. Pode-se argumentar que, uma vez que a “presentidade” é um manifesto inerente da arquitetura, sempre esteve potencialmente ativa na problemática arquitetônica, mas devido ao vínculo entre ícone e instrumento, acabou sendo reprimida por eles (Eisenman, 2007, p,49).

A produção arquitetônica pós-moderna de inspiração minimalista resgatou os elementos da arquitetura moderna, tais como a abstração, uso de formas geométricas puras, relações de transparência entre espaço interno e externo, estética apurada dos detalhes construtivos, assimetrias, planos e balanços, desse modo, caracterizou mais um modernismo tardio que um novo estilo.

Já a arte minimalista, que através da redução formal e da produção de objetos em serie procurava transmitir ao observador uma nova percepção fenomenológica do ambiente onde se inseriam, ultrapassou os conceitos tradicionais como a necessidade do suporte, o que possibilitou novas estéticas compositivas de estruturas bi ou tridimensionais. Produziram objetos e “instalações” que não se submetiam às limitações que se fazia entre o campo da pintura e o campo da escultura, indo além e transvalorando esses conceitos. Nesse ponto acredito que a arte teve mais sucesso que a arquitetura de romper com o “historicismo persistente” (Foster, 2014, p. 30).

Em 1963 Donald Judd escreveu “Objetos específicos”³⁸ para descrever um conjunto de objetos tridimensionais produzidos pela nova geração de artistas norte-americanos que segundo ele não eram nem escultura, nem pintura, nem monumentos, recebendo, portanto essa denominação. Essas estruturas integradas ele chamará de unidades *singles* ou *wholness*: coisas em si, que só remetem a si mesmas.

³⁷ Ibid.

³⁸ Este ensaio foi considerado o manifesto teórico do minimalismo.

“A principal virtude das formas geométricas é que elas não são orgânicas, como todo o resto da arte é. Uma forma que não fosse nem geométrica nem orgânica seria uma grande descoberta” (Donald Judd, 1967).

A insistência minimalista nos objetos específicos se opõe às imagens de simulacro (Foster, 2017, p.74), e é exatamente isso o que Eisenman propõe com o fim do clássico, o fim de uma arquitetura de simulações e simulacros. “Visto que a dissimulação não é o inverso, o negativo ou o contrário da simulação, uma arquitetura *não clássica* não é o inverso, o negativo, ou o oposto da arquitetura clássica, é apenas diferente de ou de outra natureza” (Eisenman in Nesbit, 2006, p.242).

Em vez disso ele preconiza ficções alternativas, entre elas a ficção arbitrária sem valores extrínsecos oriundos do significado, da verdade ou da eternidade, em sua crítica a arquitetura moderna ele destaca a pretensão desta em simular a realidade e a verdade tornando-se assim um simulacro.

Nesse sentido, a criação de uma artificialidade isenta de significado, arbitrária e intemporal deve ser distinguida do que Baudrillard chamou de “simulação”, não se trata de uma tentativa de apagar a distinção clássica entre realidade e representação – o que novamente faria da arquitetura um conjunto de convenções que simulam o real. Ao contrário, trata-se de algo mais parecido com uma dissimulação. Enquanto a simulação tenta obscurecer a diferença entre o real e o imaginário, a dissimulação deixa intocada a diferença entre realidade e ilusão. (Eisenman in Nesbit, 2006, p.242).

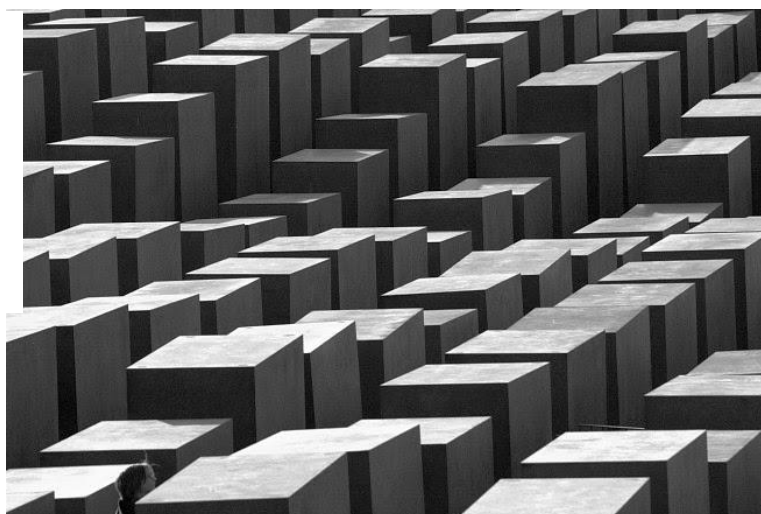
O minimalismo não propunha apenas uma redução às geometrias básicas, mas sim criar uma tensão *entre* a forma e o efeito fenomênico a partir de suas múltiplas configurações e de diferentes perspectivas. Uma reinvenção da percepção do objeto em relação ao espaço.

No Projeto de Berlim 2711 blocos de concreto cinza são colocados de forma a que só passe entre eles uma pessoa de cada vez, transmitindo assim uma sensação de isolamento. Pretendendo desorientar o observador e propor uma nova experiência espacial, Eisenman obriga o sujeito a reconceituar a arquitetura, conseguindo alterar todas as qualidades de imediatez e compreensibilidade de um ponto de vista, da estrutura racionalista, dos limites claros, das proporções ajustadas, em suma, todas as características que o objeto independente dos anos 60 redefiniu.

Fig.7

Memorial do Holocausto

2005



Aqui ele utiliza o irracional dentro do racional para destacar a irracionalidade do holocausto e a instrumentalização racional moderna que o gerou. Um campo de blocos de concreto que possuiu múltiplas entradas, não possui um centro, não possui margem, não estabelece um percurso, *uma atopia dentro do topos*; aqui ele revela o “entre”. O tipo monumento foi subvertido, tanto a forma quanto a instrumentalidade:

O projeto manifesta a instabilidade inerente ao que parece ser um sistema, aqui um *grid* racional, e seu potencial de dissolução no tempo. Sugere que quando um sistema supostamente racional e ordenado se torna grande demais e fora de proporções para seus propósitos, perde contato com a razão humana. (Eisenman 2003, p.312)

Através do deslizamento do *grid* surgem espaços indeterminados dentro da aparente ordem rígida dos blocos de concreto. Esses espaços que ora se estreitam, ora se aprofundam, promovem uma sensação de incerteza e insegurança, promovendo uma experiência variada de múltiplas configurações e de diferentes perspectivas.

Outra formulação dessa tensão minimalista é aquela entre a estrutura literal de uma forma geométrica, digamos, cujo reconhecimento está do lado do conceito, e o efeito fenomênico de suas múltiplas configurações a partir de diferentes perspectivas, cuja experiência está do lado da percepção. Sem essa tensão o minimalismo se torna banal, do ponto de vista estético e filosófico (Foster, 2011, p 132).

Assim como o minimalismo se desviou da orientação objetiva do formalismo para a orientação subjetiva da fenomenologia (Foster, 2017, p.71), Eisenman segue em sintonia nesse projeto. O projeto de Cannaregio já havia destacado a mudança de

interesses e valores do arquiteto que – como cita Moneo “até então parecia ter esquecido o valor do lugar e do solo, descobre neste projeto o potencial dessas categorias” (Moneo, 2008, p.163)

Diferente do minimalismo o que Eisenman busca não é a totalidade do objeto pela simplicidade da forma, mas a totalidade como o resultado formal de um processo que possa ser lido como um texto arquitetônico, figuração do seu próprio processo interno (Arantes, 2015, p.86). Algo que também difere da ordem da continuidade e se torna um movimento arbitrário depois de outro movimento arbitrário, a fim de escrever uma arquitetura como traço de presença na presença.

O minimalismo, ao contrário, não enfocava a essência formal, mas sua literalidade para ser apreendido de imediato. Eisenman não pretende de forma alguma ser literal, mas ser relacional o que precisamente o minimalismo tentava evitar. Enquanto o minimalismo foi considerado o apogeu do modernismo para executar, paradoxalmente, uma ruptura com ele (Foster, 2017, p.57), Eisenman quer executar o que considera incompleto no projeto moderno: a autonomia absoluta da arquitetura para a concretização de uma arquitetura como um discurso independente.

3.3

Arte conceitual e o deslocamento da linguagem

A Arte Conceitual foi fortemente influenciada pelo pensamento de Wittgenstein e do pensamento influenciado por ele, como o existencialismo e à fenomenologia. As indagações de Eisenman sobre o que define a arquitetura como linguagem tem sintonia com o questionamento próprio à arte conceitual. É na aproximação com a filosofia da linguagem que preconiza que as coisas por si só não tem sentido e para que algo tenha significado é preciso que apareça dentro de uma relação com outros objetos em um determinado estado de coisas, que Eisenman recorre para pensar uma sintaxe própria e escrever sua arquitetura como texto. Wittgenstein cunhou o famoso lema: “o significado é o uso”, em *Investigações Filosóficas*, uma compilação de textos escritos entre o final da década de 30 até o final da década de 40, onde expõe sua concepção de filosofia antiteórica e assistemática,

expressando a visão de que o significado não é algo fixo e definitivo, mas se estabelece pelos usos que fazemos dele (Marcondes, 1999, p.166).

Parágrafos sobre Arte Conceitual de Sol LeWitt, publicado em 1967, marcou o início da tendência denominada Arte Conceitual que introduziu a linguagem tanto como meio de reconstrução da significação como para exposição do mecanismo conceitual linguístico utilizado - numa aproximação com a filosofia da linguagem de Wittgenstein.

Segundo Sol LeWitt, na Arte Conceitual a ideia do conceito é o aspecto mais importante da obra, não sendo importante com o que o trabalho de arte se parece, seja qual for a forma final, ele deve descrever o processo e a ideia. É a arte sendo feita não mais como era primordialmente, para a sensação do olho, mas para cativar a mente do observador. Ao contrário de Eisenman, porém, Sol LeWitt acredita que as decisões arbitrárias devem ser mínimas. Ao mesmo tempo ele propõe a utilização do método múltiplo modular, que consiste na escolha, pelo artista, de uma forma básica simples que se tornará a gramática para a obra como um todo. Ele explica que usar uma forma simples repetidamente restringe o campo do trabalho e concentra a intensidade para a composição da forma, essa composição se torna o fim e a forma, os meios. Vejo isso como uma grande identificação do método de Eisenman e o uso do cubo básico como objeto inicial para o processo de desenvolvimento de estudos em toda a série do projeto Casas de Papel. Ainda nesse artigo Sol LeWitt reitera que a arquitetura e a arte tridimensional possuem naturezas completamente opostas, enquanto a primeira tem uma função específica, a arte não precisa ser utilitária: quando a arquitetura não cumpre sua função está fadada ao fracasso; quando a arte tridimensional resolve assumir as características da arquitetura, ela enfraquece a sua função como arte.

Paradoxalmente é exatamente a esse pensamento de fazer a arquitetura com uma função que Eisenman pretende resistir. Desse modo, o pensamento de Eisenman, me parece, análogo ao de Jencks quando declara: “A arquitetura é pura e simplesmente uma arte, e a arte pouco ou nada tem a ver com a funcionalidade” (Jencks, 2006, p.181). Ao se afastar da função Eisenman se aproxima da arte

estabelecendo, então, que a finalidade da arquitetura “seja algo que ela não pode evitar” (Eisenman in Nesbit, 2006, p.240).

Joseph Kosuth (1945) é um importante artista da tendência conceitual, introduzida a partir de 1963, onde a linguagem instaura o sentido das artes visuais. Em 1969 Kosuth escreveu um artigo seminal: *A arte depois da filosofia*; um verdadeiro manifesto que define a natureza tautológica da condição artística e onde ele ressalta a responsabilidade de cada artista pela leitura de seu próprio trabalho. Neste artigo, Kosuth apresentou seus argumentos e forneceu um entendimento mais claro do termo “Arte Conceitual”, além de fazer uma importante avaliação da “função da arte” e, subsequentemente sua viabilidade. De igual relevância, um coletivo de artistas britânicos, o grupo *Art&Language* compartilhou a atitude de assumir o texto teórico como trabalho de arte (Ferreira, Cotrim, 2006, p. 210). O coletivo Art&Language estabeleceu os princípios teóricos da Arte Conceitual, tendo como veículo de sua prática artística *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Kosuth foi o editor Americano da revista, outros membros do grupo foram: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell e Charles Harrison.

Kosuth fez uma importante distinção entre a estética e a arte: “a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral”; e definiu que: “a arte é análoga a uma proposição analítica, e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer indiferente com relação às conjecturas filosóficas” (Kosuth in Ferreira, Cotrim, 2006, p. 214). Um exemplo disso é a citação:

A única coisa a ser dita sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é o resto. A arte como arte não é nada além de arte. A arte não é o que não é arte (Ad. Reinhardt, 1963).

Kosuth parte do raciocínio que a Arte no passado tinha uma importante função decorativa, dessa forma uma filosofia que abordasse “beleza” ou “gosto” estava obrigada, inevitavelmente a debater sobre a arte. Essa foi a razão básica para a noção de que havia uma conexão conceitual entre a arte e estética, o que para Kosuth, não procede. A arte formalista (pintura e escultura) foi um dos principais proponentes da ideia de estética como arte, ideia que não havia sido contestada pelas considerações artísticas enquanto as características morfológicas da arte perpetuaram a continuidade da arte com uma “função”, como a representação de

temas religiosos, retratar aristocratas, detalhar arquitetura e etc. A convicção de Kosuth é que a viabilidade de existência da arte vai depender da não execução de um serviço (entretenimento, experiência visual, decoração, etc.) e não assumir uma postura filosófica, isto é, permanecer alheia aos julgamentos filosóficos.

“A relação da estética com a arte não é diferente da relação da estética com a arquitetura, em que a arquitetura tem uma função muito específica, e o valor de seu projeto, o quanto ele é “bom”, está relacionado primordialmente ao desempenho da sua função” (Kosuth in Ferreira, Cotrim, 2006, p. 215). Desse modo, segue Kosuth, os juízos de gosto são baseados na aparência, que por sua vez, transformam-se ao longo da história, em períodos e estilos submetidos a uma estética particular. Esse argumento serve de alicerce para uma crítica contundente que Kosuth faz ao crítico de arte, (mas exatamente a Clement Greenberg) e a arte formalista: “A arte formalista é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que sua condição artística é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética” (Kosuth in Ferreira, Cotrim, 2006, p. 215).

Dessa forma a crítica formalista acaba por ser um juízo estético que não leva em consideração se os objetos analisados chegam ou não a ser trabalhos de arte, uma vez que desconsideram o elemento conceitual e tais juízos, nada mais, nada menos, reflete o gosto do crítico em questão, o que consequentemente leva a percepção de que a arte e a crítica formalista aceitam como uma definição da arte algo que existe somente com bases morfológicas o que não acrescenta nenhum conhecimento à nossa compreensão da natureza ou da função da arte. Desse modo tanto os críticos formalistas quanto os artistas formalistas não questionam a natureza da arte; questionamento este, precípuo para a compreensão da função da arte (Kosuth in Ferreira, Cotrim, 2006, p. 216). Ou a arte não deve repetir o que já se sabe, deve fazer perguntas. A definição de Kosuth para a Arte Conceitual é de que se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de “arte”.

Marcel Duchamp foi o artista que propôs pela primeira vez essa indagação e promoveu o rompimento da morfologia na arte; inaugurando uma nova “linguagem” com o *ready made*, que mudou o foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Assim, pela primeira vez a natureza da arte mudou de uma

questão morfológica para uma questão de função – de aparência para concepção – abrindo caminho para a arte conceitual. “Toda a arte é conceitual porque a arte só existe conceitualmente” (Kosuth in Ferreira, Cotrim, 2006, p.217).

Na opinião de Kosuth, esse questionamento da natureza da arte pôs fim à natureza da arte como sendo a tradição europeia de uma dicotomia pintura/escultura, apresentando novas proposições quanto à natureza da arte e negando a importância da linguagem legada pela arte tradicional. A própria matéria da arte está relacionada a elaborar novas proposições onde a “estética” é conceitualmente irrelevante. O valor do cubismo, por exemplo, é a sua ideia no domínio da arte que sobrevive influenciando outra arte e não como resíduo físico ou qualidades visuais, cores ou formas, pois estas constituem a “linguagem” da arte, não o que ela significa conceitualmente como arte. Qual a função da arte, ou a natureza da arte?

Segundo Kosuth, a obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte. Assim, trabalhos de arte são uma proposição analítica³⁹. Segundo a definição de Kant, “Uma Proposição é analítica quando a sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém”. As formas de arte se referem claramente apenas à arte. Na medida, que é uma apresentação da intenção do artista dizendo que é um trabalho de arte: é uma definição da arte.

Por isso um trabalho de arte é uma tautologia; a arte como arte não fornece nenhuma informação sobre algum fato além dela mesma. Portanto o fato do trabalho ser arte é uma verdade *a priori*⁴⁰, ou como disse Jud: “se alguém chama isso de arte, é arte”. Era igualmente o que Piero Manzoni queria confirmar com

³⁹ Em todos os juízos em que for pensada a relação de um sujeito com o predicado, essa relação é possível de dois modos. Ou o predicado B pertence ao sujeito A, como algo que está contido (ocultamente) nesse conceito A; ou B encontra-se totalmente fora do conceito A, ainda que esteja em conexão com ele. No primeiro caso denomino o juízo de analítico, e no outro de sintético. (Kant, Crítica da Razão Pura in: Textos Básicos de Filosofia. Marcondes, 1999, p.117).

⁴⁰ O conhecimento *a priori* como definido por Kant não são aqueles que se verificam independentemente desta ou daquela experiência, mas aqueles que se verificam de modo absolutamente independente de toda a experiência. Portanto, se um juízo for pensado como universalidade estrita, isto é, de modo tal que não conceda nenhuma exceção como possível, então ele não será derivado da experiência, mas válido de modo absolutamente *a priori*. (Kant, Crítica da Razão Pura in: Textos Básicos de Filosofia. Marcondes, 1999, p.116).

seu trabalho *Merda d'artista*.⁴¹ Isso também se confirmou na obra *A Fonte* de Duchamp, ao ser colocado num contexto de arte.

Tais mudanças no pensamento sobre a natureza da arte começam a deixar evidente que a “artisticidade”, isto é, a condição “artística” da arte constitui um estado conceitual. Como decorrência, a viabilidade da arte não está conectada à apresentação de uma experiência de tipo visual (ou outro tipo). As proposições da arte não são factuais, mas linguísticas em seus atributos, isto é, elas não descrevem o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais, elas expressam definições de arte, ou então as consequências formais das definições de arte (Kosuth in Ferreira, Cotrin, 2006, p.220).

A partir de 1966 Kosuth começou a datar seu trabalho com as séries *Art as Idea as Idea*. O primeiro trabalho conceitual de Kosuth foi o *Leaning glass*, de 1965, que consiste numa chapa de vidro, de 1,5m, para ser recostada em qualquer parede. Em 1966 Kosuth fez uma cópia fotostática⁴² da definição da palavra água no dicionário, para apresentar a ideia de água, parecido com que já havia feito em 1965 em uma peça que consistia em uma cadeira, uma ampliação fotográfica da cadeira e uma definição da palavra “cadeira” colocadas paralelamente.

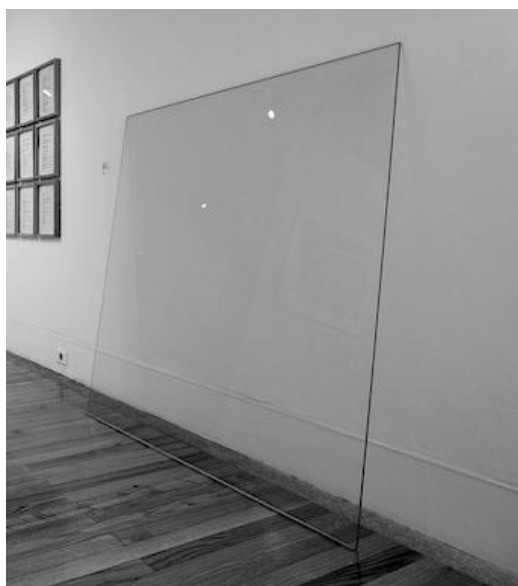


Fig. 8

Leaning Glass 1965

⁴¹ Em 1961 Piero Manzoni produziu uma edição de noventa latas com suas próprias fezes, pesando trinta gramas cada, as latas foram vendidas pelo mesmo valor do peso do ouro 18k, vigentes no dia da venda. A obra zomba do pressuposto de que o artista é um alquimista e chama a atenção para o poder da personalidade ao artista de criar valor.

⁴² A cópia fotostática não é a obra de arte, mas apenas a forma de apresentação, mídia, da obra.

Fig. 9
Three Chairs - 1965



Os trabalhos com o dicionário partiram de abstrações de coisas particulares para abstrações de abstrações; uma série de seus trabalhos existiam apenas como modelos, tais como um quadrado de 1,5m com a informação de que deveria ser pensado como um quadrado de 30cm, mas uma coisa bem clara sobre o seu trabalho era a separação entre a arte e a sua forma de apresentação.

Seremos capazes de escapar a injustiça ou do vazio de nossas asserções, somente na medida em que considerarmos o modelo como aquilo que é, como objeto de comparação – por assim dizer, como medida; e não como preconceito ao qual a realidade tem que corresponder (Wittgenstein⁸¹³¹ in Marcondes, 1999, p.175).

Em *Notes on Conceptual Architecture* (1973), Peter Eisenman abordou a imprescindibilidade de trazer para a discussão da arquitetura os mesmos questionamentos que a Arte Conceitual instaurou para a pintura e a escultura. Ele justifica que, enquanto a influência da pintura e da escultura foi comumente aceita nos tratados de arquitetura nos anos 1920 e 1930, a relação com a arquitetura pós 1950 e os questionamentos da arte concomitantes, raramente tem sido objeto de discussão, mas deveriam sê-lo, pois os problemas levantados podem ter uma implicação direta com a arquitetura. Por isso, uma elucidação do termo “conceitual” e suas implicações, pode ser esclarecedor para o debate da arquitetura contemporânea. Entretanto, mais relevante, é que o significado potencial de “arquitetura conceitual” ou de um aspecto conceitual em arquitetura coloca questões fundamentais sobre o papel da forma e do espaço, particularmente em relação a questões de processo e de objeto.

Isso porque, uma vez que os princípios da arte conceitual são traçados, desenvolve-se uma atitude altamente discriminativa e consequentemente reveladora em relação a duas questões básicas: problemas de processo e problemas de objeto. Por outro lado, a natureza dessa atitude limita, tanto quanto define essas questões, em referência ao que poderia ser chamado de “arquitetura conceitual” (Eisenman, 2004, p.11).

A fim de se tentar uma definição dos *aspectos conceituais* em arquitetura, faz-se necessário diferenciar, primeiro, entre o que é conceitual em arquitetura e, segundo, encontrar um meio no qual seja possível fazer uma série de distinções dentro do reino conceitual da própria arquitetura. Tanto na arte como na arquitetura, problemas de processo variam desde questões de concepção e processo de trabalho, etc.; à questões mais relacionados com o próprio objeto – ao processo de desenho, a questões relativas a composição e arranjo; e por fim, a questões de interpretação, questões de leituras linear ou simultânea, problemas de códigos (sistema de signos), etc. Como na opinião de Eisenman uma discussão sobre o problema de processo parece improvável de fornecer uma distinção entre arte e arquitetura, ele decide focar, principalmente, na *questão do objeto*.

Generalizando, existem três atitudes básicas na arte conceitual no que diz respeito ao objeto. A primeira seria invocar um tipo de niilismo sobre a eficácia ou relevância de qualquer desenho do objeto; em segundo, a alternativa diametralmente oposta, que envolve a preocupação com o objeto como “coisas em si mesmo”. As duas primeiras posições variam no espectro conceitual da arte informação e arte-linguagem, onde o objeto de arte é de quase nenhuma preocupação, à aspectos da arte serial e sistêmica que produz formas de abstração geométrica supostamente representativa de uma condição não-objeto⁴³. A terceira posição constitui um interesse com o próprio objeto e manifesta-se nas estruturas primárias e na arte minimal (Eisenman, 2004, p.13).

⁴³ A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O *não-objeto* não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais; um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.

A Teoria do Não-Objeto, de Ferreira Gullar, apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

Todas essas três atitudes, generalizando uma intenção básica em relação ao papel do objeto, diriam respeito a uma mudança da experiência primária que é visual e sensual para uma experiência que é mental e intelectual e, portanto, desse modo, conceitual. “A Arte Conceitual é feita para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções” (LeWitt in Ferreira, Cotrim, 2006, p.181). Não é muito importante com que o trabalho de arte separece. Ele precisa se parecer com alguma coisa se tem uma forma física. Seja qual for a forma que possua no final, ele deve começar com uma ideia. É com o processo de concepção e realização que o artista está envolvido (LeWitt in Ferreira, Cotrim, 2006, p.178).

A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. [...] Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessante que o produto final. (LeWitt in Ferreira, Cotrim, 2006, p. 179).

Nesse contexto, Eisenman julga que os trabalhos de Robert Morris e de Donald Judd tem propósitos similares: despojar de significados os objetos no sentido de uma “experiência estética”, ou de significados recebidos por uma imagem representacional. No que se refere a um significado adquirido por uma experiência estética ou recebido por uma imagem representacional, os objetos não tem um significado “outro”, a não ser o próprio objeto. Nesse sentido o objeto é apresentado como uma nova forma de estrutura codificada, uma vez que o entendimento deve ser estabelecido através de novo meio, ou seja, por uma interpretação das qualidades inerentes ao próprio objeto físico (Eisenman, 2004, p.13).

Na linguagem, o objeto-palavra é um signo com significado convencional, esse significado não é obtido pela estrutura formal, isto é, a configuração física da palavra, mas pelo resultado de um acordo convencional, dado a uma estrutura formal em particular. As palavras não são concebidas para engendrar ou produzir uma resposta estética, desse modo a principal preocupação não é com a forma, o tamanho das letras, a disposição ou arranjo em diferentes combinações. Como na linguagem a palavra-objeto é um signo convencional, os aspectos perceptivos do objeto, estético e sensual, podem ser secundários; mas, mudar da estética para um foco conceitual em arquitetura e na arte, onde não existe um código ou um sistema de signos convencional, afigura um problema demasiadamente complexo (Eisenman, 2004, p.13).

A atitude conceitual mantida pelo grupo *Art&Language* declara que o objeto pode ser substituído pela linguagem usada para descrever o objeto, isto é, a linguagem é forma e significado simultaneamente. O objeto de arte não é mais um “veículo” para a experiência intelectual, mas, é a própria existência intelectual ou conceitual. Aqui as questões vão além do problema do objeto, para de fato, o que constitui uma forma de arte. Uma vez que o objeto represente a justificação do uso da linguagem, isto é, quando a palavra descreve o objeto, e contanto que, a ideia do objeto ainda incorpore o que pode ser chamado de “intenção estética”, então, se o objeto existe ou não, permanece uma intenção referente, apenas, a um fenômeno físico. Isso parece qualificar o que define um objeto de arte como arte, se for aceito, que uma ideia ou uma intenção sobre um objeto físico não requer necessariamente um fato físico. Portanto, um aspecto da arte conceitual diz respeito a ideia ou intenção de produzir o objeto sem a exigência da realidade física do próprio objeto (Eisenman, 2004, p.14).

“As ideias também podem ser apresentadas por meio de números, fotografias ou palavras, ou qualquer modo que o artista escolha, sendo a forma sem importância” (LeWitt in Ferreira, Cotrim, 2006, p.181) .

Enquanto a ideia em si é conceitual, o objeto da criação não é necessariamente assim. Em arquitetura a ideia de projetar uma casa não torna a ideia da casa conceitual. Mesmo um desenho abstrato como uma planta, embora, em si mesmo conceitual, pode não ser um desenho de um edifício que detenha uma estrutura conceitual.

Para esse ensaio, Eisenman ressaltou que a ideia ou intenção de pintar ou desenhar algo será distinguida da ideia dentro da própria coisa, isto é, da sua estrutura conceitual. Uma estrutura conceitual é o aspecto da forma visível, seja ela uma ideia, em desenho, ou em um edifício, que são intencionalmente colocados em uma configuração para fornecer acesso à forma interior ou relações formais universais. Enquanto essas relações formais, por serem universais, estão presentes em todas as formas, elas podem não ser acessíveis ou podem ser apenas acidentais, uma vez que, não são planejadas. Se tais limites do termo conceitual podem ser aceitos, então é possível fazer uma distinção entre um objeto de arte conceitual e um objeto de arquitetura conceitual. A diferença fundamental entre

arte e arquitetura é a de que a ideia de arquitetura exige a presença do objeto, enquanto que a ideia de arte, não (Eisenman, 2004, p.15).

Em certo sentido, a arte conceitual é um modelo que nunca será realizado em um objeto final e, portanto, possível de aproximar-se de um verdadeiro estado conceitual. A ideia de que objetos físicos podem ser considerados inteiramente conceituais não deveria estar em questão, tão pouco a ideia que para ser conceitual em arte e em arquitetura o trabalho deva permanecer em estado de ideia. O que Eisenman coloca em questão é que muitos artistas conceituais falharam por não levar em consideração que a própria realidade física tem um aspecto conceitual.

Eisenman salienta que um objeto de arte, ao contrário de qualquer objeto, possui uma intenção estética. Desse modo, a intenção estética na arte nem sempre depende do objeto ou das qualidades estéticas do objeto, por exemplo, no caso de Duchamp, ao escolher um objeto e mudando o seu contexto, o objeto pode ser classificado como objeto de arte. Portanto, a condição de arte não é nem da estética nem das qualidades do objeto, mas algo externo a ele, nesse caso, a mudança de contexto. Assim, pode-se dizer que a intenção estética, sem necessariamente incluir a ideia do objeto ou as qualidades do objeto, qualifica algo como arte. Portanto, parte de uma estrutura comum na arte é o seu contexto. Não é o caso da arquitetura.

Primeiro, porque arquitetura em sentido literal é o contexto. Segundo, a ideia de uma arquitetura, diferentemente de uma pintura, sempre envolverá nessa ideia as ideias de funcionalidade e objetos semanticamente pesados como paredes, banheiros, closets, portas, tetos. Não há aspecto conceitual em arquitetura que possa ser pensado sem o conceito de objetos pragmáticos e funcionais, caso contrário, não é uma concepção arquitetônica. Para torná-los conceituais e ainda permanecerem arquitetura, é uma outra questão (Eisenman, 2004, p.16).

Além do mais, a arquitetura conceitual, ao contrário da arte conceitual que pode permanecer num estado mais generalizado, “tem que” lidar com o objeto, isto é, objeto não no sentido da forma contruída, mas a ideia de objeto. Mesmo que fosse possível desconsiderar todas as imposições semânticas da forma arquitetônica, linhas que são colunas e planos que são paredes, os elementos devem sempre por conta da força da gravidade, manter-se de pé; portanto, a presença física existiria

mesmo como ideia. Mas, a ideia da parede como plano, ou da coluna como linha, não é suficiente para qualificar a ideia como arquitetura conceitual. Por outro lado, simplesmente porque a arquitetura tanto na ideia quanto no estado construído tem objetos, isto não a exclui de ser conceitual (Eisenman, 2004, p.16).

Para fazer algo conceitual em arquitetura exigiria pegar os aspectos pragmáticos e funcionais e colocá-los em uma matriz conceitual, onde a sua existência primária não é mais interpretada a partir do fato físico, de ser um banheiro ou um closet, mas sim o aspecto funcional banheiro tornar-se secundário a alguma leitura primária como uma notação em um contexto conceitual. Em síntese, o que torna a arquitetura conceitual é que, ao contrário da arte, ela exige não apenas a primazia da intenção de levar algo do reino sensual para o intelectual, mas também que essa intenção esteja presente na estrutura conceitual; novamente, quer seja contruído ou não, não é uma questão:

Parece que a intenção de ter um aspecto conceitual em arquitetura que seja primário, e ao mesmo tempo, considerado dentro de uma gama de estruturas comuns à arte visual ou plástica, e que além disso, não tenha um sistema de signos inerente ou explícito, teria de ser acessível através de uma estrutura no próprio objeto arquitetônico, isto é, através de meios principalmente visuais, seja formal, pictórico, espacial, etc. Na maioria dos casos, a maior dificuldade em alcançar tal intenção conceitual, através dos meios de uma estrutura formal, não reside na intenção em si, mas em descobrir os meios de expressar o aspecto conceitual de modo que seja, de alguma maneira, aparente para o observador (Eisenman, 2004, p.17).

Exigir que o significado apresente-se intrínseco na estrutura formal, ou seja, não como um sinal e, portanto, externo à forma, mas recebido de uma estrutura de relações inerentes em qualquer forma, isto é, como universal, é o que constitui o grande problema.

Enquanto muitas tentativas foram feitas comparando arquitetura e linguagem, principalmente usando analogias linguísticas, a classificação semiológica da pragmática, semântica, e sintaxe⁴⁴ pode servir como um início útil, mesmo que apenas para descrever os diferentes aspectos da arquitetura. Tradicionalmente, arquitetura tem sido entendida nesses termos, embora seu discurso não tenha sido explicitamente formulado dessa maneira: pragmática – a relação da forma e

⁴⁴ Noam Chomsky utiliza essa tipologia em linguística como fonologia, semântica e sintaxe, que é preferível à classificação de Saussure de sintagmático e paradigmático ou língua e fala, precisamente porque fornece uma distinção entre semântica e sintaxe.

função; semântica – a relação da forma e significado; sintaxe – a mediação entre significado e forma através de uma estrutura de relações formais. Entretanto, é necessário fazer uma distinção adicional ao discutir arquitetura ou arte em um contexto linguístico (Eisenman, 2004, p.11-27).

Em arquitetura as relações existem de duas maneiras: com o próprio ambiente e com a capacidade do indivíduo de entender e se relacionar com a arquitetura. O indivíduo trava conhecimento com a existência real e concreta da arquitetura através dos sentidos: percepção, audição, tato, etc. Mas, ao mesmo tempo, o objeto real contém uma qualidade abstrata e conceitual, que não pode ser vista ou ouvida, embora possa ser descrita. Uma forma similar de caracterização foi proposta por Noam Chomsky em linguística: uma estrutura superficial ou perceptiva, e uma estrutura profunda ou conceitual. A mesma caracterização foi proposta por Sol LeWitt: “A arte que é primordialmente feita para a sensação do olho seria chamada de perceptiva, ao invés de conceitual” (LeWitt in Ferreira, Cotrim, 2006, p.178).

A diferença importante é que na linguagem Chomsky declara que a estrutura superficial corresponde ao aspecto fonético ou físico e que a estrutura profunda corresponde ao aspecto sintático. Enquanto essa equação para a construção da frase de uma estrutura superficial com estrutura profunda – fonética, semântica e sintaxe - é válida para a linguagem porque o valor do signo é precedente, esta não é elaborada o suficiente para a arte e a arquitetura, na medida em que não se dirige ao problema dos aspectos estéticos e sensoriais, mas do arranjo físico das palavras. Considerando que o “objeto” em arquitetura e na arte, contém atributos perceptivos tão importantes quanto os atributos conceituais, uma elaboração de semântica e sintaxe para permitir os aspectos perceptivos dos objetos, apresenta-se necessário. Se a pragmática for colocada à parte por um momento, é possível propor uma tipologia onde tanto, a semântica quanto a sintaxe, tenham uma estrutura superficial e uma estrutura profunda – um aspecto perceptivo e um aspecto conceitual (Eisenman, 2004, p.11-27).

Inicialmente Peter Eisenman elaborou esse estudo para determinar a classificação sistemática de diferentes termos em categorias que ele denominou de “uma taxonomia” para fornecer uma distinção entre os termos semântico e conceitual;

entre o que está relacionado com o significado e o conteúdo, por um lado, e o que está relacionado com o conceito ou a ideia, por outro, como decorrência, Eisenman foca na distinção entre as imagens que são recuperadas principalmente por seu significado e aquelas que são recuperadas principalmente por sua forma, ou seja, a distinção entre semântica e sintaxe.

Frequentemente, o termo *significado* é confundido com o termo conceitual, que é compreensível no sentido de que o significado é derivado de uma forma ou palavra através de um processo mental e, portanto, literalmente é conceitual. Entretanto, como aponta Chomsky, na linguagem a ligação da palavra com o significado é um fenômeno superficial mas, é a sintaxe – ou a estrutura da relação entre as palavras – que é a natureza da estrutura profunda ou aspecto conceitual. Portanto, em linguagem, aspectos que são classificados como semânticos na maioria das vezes não são conceituais (Eisenman, 2004, p.19).

Mas na arte o que verifica-se é exatamente o contrário. Na arquitetura e na pintura os aspectos que são classificados como conceituais são, na realidade, amiúde, semânticos. Por exemplo, transmitir significado através de um meio, ou seja, alguma forma de sistema de signos, externo ao objeto, pode não ser necessariamente conceitual, mas apenas semântico. A confusão na terminologia reiteradamente obscurece a relevância do nível profundo no objeto físico como aspecto possível do âmbito conceitual. Por isso, é lógico propor, que projetos cuja intenção primária é a escolha da forma para transmitir significado, devem ser classificados como semânticos ao invés de conceituais (Eisenman, 2004, p.19). Eisenman observa igualmente que dentro da categoria semântica há um diferencial, o primeiro é quando o significado é transmitido literalmente e o segundo, quando o significado é obtido por um processo de reconstrução mental, desse modo o primeiro é semântico em um sentido perceptivo (ou superficial) e o último é semântico em um sentido conceitual (ou profundo).

Em segundo lugar, a taxonomia proposta produz uma distinção entre os termos sintático e conceitual. Muitas vezes esses termos são usados de forma intercambiável, pois na linguagem o que é denominado sintático, isto é, a mediação do significado coadunado com a forma através de uma estrutura de relações abstratas, é o que aqui está sendo denominado conceitual. Entretanto,

uma estrutura sintática, quando se fala de um objeto de arte ou de arquitetura, tem dois aspectos: um é a estrutura real do objeto percebido; outro é a estrutura implícita das relações entre objetos. O primeiro refere-se a configuração, assim perceptivo, e o segundo com a estrutura formal, desse modo, conceitual. Consequentemente, tudo que é sintático pode não ser conceitual, e, como dito acima, tudo que é conceitual não é necessariamente sintático (Eisenman, 2004, p.20).

Eisenman recorre a uma comparação entre Le Corbusier e Guiseppe Terragni para ilustrar um exemplo da diferenciação entre perceptivo (visual) e conceitual (mental), dentro do aspecto sintático. Enquanto o trabalho de ambos é estruturado por uma sintaxe, a intenção primária de cada um é apenas ligeiramente divergente. Em virtude de sua semelhança, uma sutil distinção ajuda a explicar a diferença entre perceptivo e conceitual.

Le Corbusier basicamente adotou as formas de objetos familiares em seus projetos. Máquinas, navios, aeronaves; a intenção dessa imagem era forçar um deslocamento do significado através de sua apresentação em um novo contexto. Como foi dito, com uma mudança de contexto, a intenção é, a princípio semântica. No trabalho de Terragni encontramos sugestões evidentemente semânticas, como suas referências a edifícios históricos. A título de exemplo, as similaridades nas plantas da Casa del Fascio, O Palazzo Farnese e o Palazzo Thiene, são referências semânticas a alta cultura do Renascimento italiano, mas a intenção última de Terragni no uso de tal planta parece ser despojar tais formas-tipo de seus significados tradicionais, para usar o tipo formal como um referente sintático de nível profundo ao qual suas formas específicas correspondem (Eisenman, 2004, p.11-27).

Le Corbusier frequentemente fundamentou seu trabalho em precedentes semelhantes, como no caso da relação entre a Villa Garches e a Villa Malcontenta. A distinção crítica é que o objeto particular para Le Corbusier nunca perde sua dimensão semântica. A dimensão sintática em Le Corbusier parece estar interessada principalmente com o aspecto da superfície, dando valor total ao objeto físico para que ele possa ser entendido semanticamente. A dimensão semântica, por outro lado, parece estar em um nível conceitual – onde o processo

de reconstrução na mente das referências do objeto conhecido colocado em um novo contexto, deve ocorrer (Eisenman, 2004, p.11-27).

Em Terragni, a iconografia do objeto é um aspecto secundário, em parte, porque seu trabalho é posterior ao de Le Corbusier, que dessa forma, já havia explorado um tanto o potencial simbólico dessas formas. Uma vez que, qualquer iconografia no trabalho de Terragni é necessariamente reduzida, é possível ver em suas formas a dimensão sintática e, em particular, em sua relação com o aspecto conceitual da sintaxe.

E por fim, a taxonomia eisenmaniana propõe uma distinção entre o semântico e sintático dentro do âmbito conceitual. Enquanto o âmbito conceitual é inicialmente definido como sendo envolvido com relações, quando a ideia é recebida por uma relação dos objetos em um dado contexto e essa relação é esclarecida através do significado recebido pela justaposição de objetos conhecidos, a ideia pode ser considerada conceitualmente semântica. Quando a ideia é obtida pela relação de objetos em um dado contexto e a relação é esclarecida através da estrutura da forma nesse contexto, então a ideia é obtida conceitualmente a partir da sintaxe, e por isso conceitualmente sintática.

Essa taxonomia inicial, enquanto apenas se propõe a ser um mecanismo descritivo, ainda não produz uma classificação boa o suficiente para distinguir certos fenômenos, que são específicos ao aspecto conceitual-sintático.

Para exemplificar essa dificuldade, Eisenman recorre a uma pintura de Kenneth Nolan e a série *ABCD* de Sol LeWitt, por considerar as muitas similaridades em nível conceitual, sendo ambas basicamente sintáticas. Contudo, na transposição da intenção conceitual para o objeto físico, uma distinção se torna aparente.

Nos casos em que o sistema de representação é obviamente dominante, como no grid de LeWitt, o aspecto físico é reduzido e muito residual. Entretanto, quando se examina esse aspecto físico num contexto pictórico, como na pintura *chevron* de Nolan, verifica-se que tem qualidades tanto conceituais quanto perceptivas. É este aspecto que permanece latente no trabalho de Le Witt e ativo no trabalho de Nolan, mas em cada caso não menos presente.



Fig. 10

Keneth Nolan, *Prime Course*, 1964.

Acrylic on canvas, 231,1 x 264,2cm

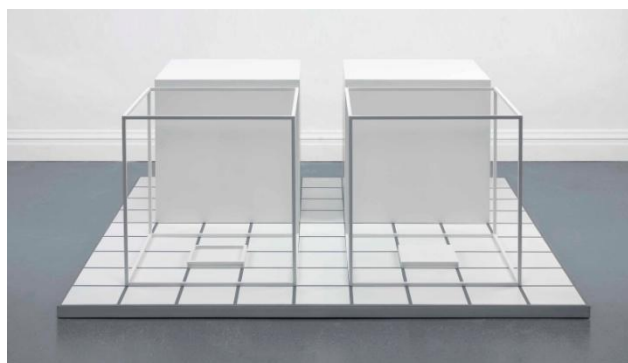


Fig. 11

Sol LeWitt, *ACBD 7*, 1966.

Baked enamel on steel

Noland está usando meios físicos para fins conceituais. LeWitt está usando meios semânticos para fins conceituais. Na medida em que a relação das formas, ou seja, a sintaxe, é o meio dominante usado para mediar a intenção, ambas podem ser consideradas sintáticas conceituais (Eisenman, 2004, p.11-27).

No trabalho de Noland o aspecto conceitual pode ser chamado de pictórico ou em termos arquitetônicos, espacial. Trata-se de uma estrutura conceitual implícita nas relações entre o cisalhamento, a tensão, a compressão, a rotação, a frontalidade, a obliquidade, estiramento, etc; atributos universais ou relação entre formas que são conceituais, na medida que são implícitas e não reais, literais ou explícitas, mas na verdade não menos conceituais.

No trabalho de LeWitt o aspecto conceitual pode ser chamado a-espacial, na medida em que a relação das barras no grid, ou a relação do sólido com o vazio, pode receber as notações⁴⁵ de código simples de + e – ou x e y. A presença física é apenas uma representação geral em forma de sistema de signos. A partir disso,

⁴⁵ uma série ou sistema de símbolos escritos usados para representar números, quantidades ou elementos em algo como música ou matemática.

dois aspectos conceituais podem ser considerados no âmbito sintático. Em LeWitt a forma é um código em sentido literal ou explícito, o código sendo conhecido culturalmente, ou seja, através de um sistema de sinais/signos e expresso como uma forma generalizada de sistema notacional. Em Noland, a forma é um código em sentido implícito, o código sendo conhecido através de um universal formal, ou seja, através de um sistema de signo em potencial, mas ainda não existente (Eisenman, 2004, p.11-27).

O trabalho de LeWitt, em um sentido arquitetônico, poderia ser chamado de a-espacial ou codificado, o trabalho de Noland, espacial e não-codificado. É a distinção entre a sintaxe conceitual a-espacial ou notacional e a sintaxe conceitual espacial que pode ser útil no contexto arquitetônico. Porque a distinção entre profundo e superficial, conceitual e perceptivo, não foi claramente definida, é que permanece a confusão entre considerações estéticas e considerações formais. De fato, Kosuth pode atacar a “arte formalista”, considerando-a essencialmente vazia de níveis conceituais, e que sua existência depende apenas do abastecimento dos críticos. Ainda assim, um problema permanece quanto ao papel que essas considerações formais e essencialmente sintáticas devem desempenhar no caso de haver um aspecto conceitual para a arquitetura na forma construída

Em suma, no artigo *Notes on Conceptual Architecture*, Eisenman propôs uma taxonomia para inicialmente, demonstrar a diferença entre pragmática, semântica e sintaxe, e, posteriormente, caracterizar os aspectos perceptivo e conceitual de cada categoria. Essa distinção foi definida, em cada caso, determinando primeiro a primazia da intenção, e segundo, os meios usados para articular essa intenção. Por exemplo, no campo semântico, onde o significado é de interesse primário, este é obtido como resultado direto da lembrança perceptual ou como resultado de um processo mental de reconstrução de uma série de imagens conhecidas justapostas em um determinado contexto. No âmbito sintático onde a estrutura de relações é de interesse primário, estas estão presentes na própria estrutura física – a percepção ou imagem visual – ou inerentes, como uma estrutura de relações não visual.

Em geral, o aspecto conceitual é definido pela intenção em deslocar o foco principal dos aspectos sensuais do objeto para os aspectos universais do objeto.

Para esse aspecto conceitual ser primário, ele deve ser intencional, isto é, resultado de uma intenção de projeto/desenho *a priori*, e, além disso, deve ser acessível através do fato físico, onde a intenção primária é semântica (empenhada com o significado) ou sintática (empenhada com um universal formal). E, enfim uma distinção adicional foi feita no campo conceitual sintático, entre os aspectos que se basearam em universais formais para fornecer o aspecto conceitual, e os aspectos que se basearam em um código ou sistema notacional (Eisenman, 2004, p.11-27).

A tarefa de uma arquitetura conceitual em oposição à arte conceitual não seria tanto encontrar um sistema de signos ou um dispositivo de codificação, onde cada forma em seu contexto particular tenha um significado acordado, mas sim, pareceria mais lógico investigar a natureza do que tem sido aqui denominado *formal universals* -universal formal⁴⁶ - que são inerentes a qualquer forma ou construção formal. Esse universal deve atuar em casos específicos, de tal forma, que forneça referências a serem processadas e entendidas na mente, ou seja, conceitualmente, e que assumisse significância (em sentido sintático em vez de sentido semântico) em virtude de sua existência e sua capacidade de ser descrita e diferenciada de outras estruturas similares. Essas estruturas profundas quando aplicadas intencionalmente em uma arquitetura - por exemplo, na forma de sequências espaciais, pode dar aos requisitos funcionais um aspecto conceitual principal e, além disso, o potencial para um novo significado, considerando o estado atual de tais investigações, sem a presença de um código existente (Eisenman, 2004, p.11-27).

Uma tarefa mais difícil seria encontrar uma maneira de dar a essas estruturas conceituais a capacidade de engendrar significados mais precisos e complexos apenas pela manipulação da forma e do espaço. Isso exigiria alguma forma de método transformacional – onde os universais da estrutura conceitual são transformados por algum dispositivo em uma superfície e, portanto, capazes de possuir significado.

Se é possível desenvolver tais métodos transformacionais e, ao mesmo tempo, reduzir o contexto semântico e cultural existente, de qualquer arquitetura, para produzir a estrutura para um novo significado, ainda assim, sem desenvolver um

⁴⁶ Estrutura conceitual implícita nas relações entre formas, ou atributos universais.

novo sistema de signos, este parece ser o problema central para uma arquitetura conceitual (Eisenman, 2004, p.24).

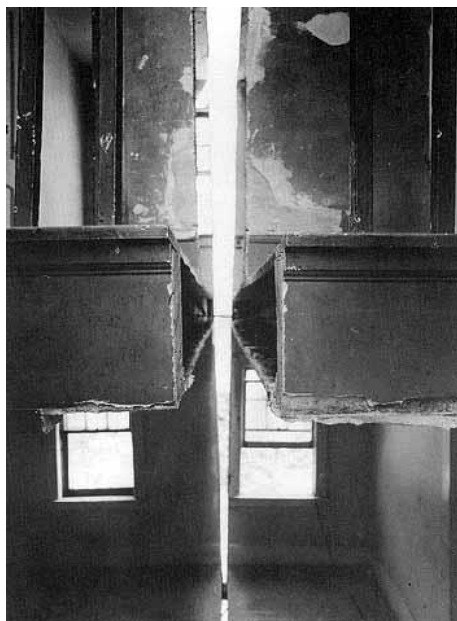


Fig.12

Gordon Matta Clark Cut Buildings

Um dos trabalhos ou séries de maior destaque de Gordon Matta-Clark é denominado “Building Cuts”. Nos anos 70, foi pioneiro do grupo Anarchitects, cujo interesse fixava-se em relações entre edifício e sociedade e na ambiguidade do espaço inutilizado.

Gordon Matta Clark faz um “corte conceitual” nas suas intervenções em casas abandonadas para expressar uma crítica da obsolescência da arquitetura americana no pós-guerra. Eisenman destaca que a redução da metafísica da presença na arte, isto é, da convenção pictórica e ilusionista, foi importante para produzir o que Krauss denominou índice. Desse modo o índice reduzia a metafísica da presença com a pura presença. O índice é a marca, traço ou impressão – como pegadas deixadas na areia – de uma presença anterior. Quando Matta-Clark corta uma casa pela metade, ele deixa o traço do ato, ao mesmo tempo, que reduz a ideia metafísica de “casa” e “abrigo”. Através deste corte o artista produz pura presença, não apenas reduzindo a metafísica da presença na arquitetura, mas reduzindo a própria arquitetura. Agora uma casa antigamente habitada não pode mais funcionar como uma casa (Eisenman, 2007, p.118).

Fig.13

Casa VI



Do mesmo modo Eisenman faz um corte conceitual na arquitetura da Casa VI que posso ler de duas maneiras. Importante ressaltar que a experiência estética produzida pelo corte é totalmente diferente da ideia de janela. Primeiro esse corte é um índice, o rastro do processo dos deslizamentos, rotações e desmembramento dos planos do cubo evidenciando o processo. Em segundo, o corte desestabiliza, rompe o fundo, distorcendo a relação figura fundo exatamente por deslocar o fundo que agora é o mundo, e, por conseguinte, um fundo que tem um fundo que contem fundos infinitos. Desta maneira, Eisenman institui os arabescos da ausência e os grotescos da presença.

4.

Sobre o deslocamento da metafísica na arquitetura

Peter Engelmann: *Peter what means deconstruction to you?*

Peter Eisenman: *I could deconstruct this all evening by actually saying that I've never used the term deconstruction, I've never written it, lecture about it or propose that what I do has anything to do with deconstruction... however that will only be 80% true...*

4.1

Forma e significado: a percepção

Duas grandes concepções sobre a sensação e a percepção fazem parte da tradição filosófica: a empirista e a intelectualista. Para os empiristas, a sensação e a percepção dependem das coisas exteriores, isto é, são causadas por estímulos externos que agem sobre nossos sentidos. Para um empirista, a sensação é pontual, independente, e cabe à percepção organizá-las numa síntese, desse modo o conhecimento sensível é algo externo, onde a sensação conduz à percepção como uma síntese passiva, isto é, que depende da presença das qualidades que estão no objeto exterior (Chauí, 2005, p.133).

Para os intelectualistas, a sensação e a percepção dependem do sujeito do conhecimento e a coisa exterior é apenas útil para o momento da percepção. Sentir e perceber são fenômenos que dependem da capacidade do sujeito para decompor um objeto em suas qualidades simples (a sensação) e de recompô-lo como um todo, dando organização e significação (a percepção). Desse modo, a sensação conduz à percepção como síntese ativa, isto é que depende apenas da atividade do sujeito. O único ponto em que empiristas e intelectualistas concordavam, era julgar a sensação uma relação de causa e efeito entre os pontos das coisas e os pontos de nosso corpo (Chauí, 2005, p.133).

No século XX, porém, a filosofia transformou bastante essas duas tradições e as superou numa nova concepção do conhecimento sensível. As mudanças foram criadas pela fenomenologia de Husserl e pela Psicologia da forma ou Teoria da Gestalt. A mudança trazidas por ambas evidenciaram que, ao contrário do empirismo, a sensação não é uma resposta físico-fisiológica pontual a um estímulo externo também pontual; e mais ainda, ao contrário do intelectualismo,

que a percepção não é uma atividade de síntese das sensações realizada pelo pensamento; e enfim, contrário a ambas, que não há diferença entre sensação e percepção. Essa diferença não existe porque nunca temos sensações parciais, pontuais ou elementares, ou seja, sensações separadas de cada qualidade, que depois a mente juntaria e organizaria como percepção de um único objeto. De fato, sentimos e percebemos *formas*, isto é, totalidades estruturadas dotadas de sentido ou de significação (Chauí, 2005, p. 134). As experiências conhecidas como figura e fundo mostram que não temos sensações parciais, mas percepções globais de uma forma ou de uma estrutura, uma totalidade e não partes isoladas. Ora percebemos uma vaso cinza sobre um fundo preto ou dois perfis pretos sobre um fundo cinza(A), assim como o vaso cinza (B) e o branco (C), sucessivamente. Assim, percebemos *formas* ou uma relação entre figura e fundo.



Fig. 14

Assim, a percepção é o conhecimento sensorial de formas ou de totalidades organizadas e dotadas de sentido e não uma soma de sensações elementares; sensação e percepção são o mesmo. E, é o conhecimento de um sujeito corporal, ou seja, de nosso corpo e das condições de nosso corpo, por isso, é sempre uma experiência dotada de significação cujo sentido faz parte de nosso mundo e vivências. Em suma, na percepção, o mundo possui forma e sentido e ambos são inseparáveis do sujeito da percepção (Chauí, 2005, p. 135).

Na teoria fenomenológica do conhecimento, a percepção é considerada originária e parte principal do conhecimento humano, possuindo uma estrutura diferente da do conhecimento intelectual, que opera com ideias. Desse modo, a percepção não é um depósito de onde saíram as ideias como para os empiristas, nem é uma ideia confusa que deva ser corrigida pelo pensamento, como para os intelectualistas. Isso porque a percepção é diferente de uma ideia ou de um pensamento. A percepção sempre se realiza por perspectivas, ou seja, nunca podemos perceber de uma só vez um objeto, pois somente percebemos algumas de suas faces de

cada vez. Aqui estabelece-se que o percebido é o observável, isto é, só é percebido porque o contemplamos de várias maneiras, em posições e ângulos diferentes, mas nunca por inteiro ou de uma só vez. Mas, diferentemente, no nosso pensamento, nosso intelecto compreende uma ideia de uma só vez, e nunca apenas parte dela. Assim como nunca podemos ver de uma só vez as seis faces de um cubo, por outro lado, quando pensamos o cubo, as seis faces estão presentes simultaneamente, pois a ideia de um cubo assim exige.

Quanto ao problema da ilusão, a fenomenologia considera que ela não existe. Perceber é sempre perceber um campo de objetos que permite corrigir uma percepção por meio de outra, ou seja, não é o pensamento que corrige uma percepção, declarando-a ilusória, mas é a própria percepção atual que corrige uma percepção anterior, sem entretanto apagá-la, pois quando ela ocorreu era verdadeira. A percepção se realiza num campo perceptivo e o percebido não é falseado por nada, pois perceber é diferente de fazer geometria ou física. Perceber é diferente de pensar e não uma forma inferior de pensamento. A percepção não é causada pelos objetos sobre nós nem é causada pelo nosso corpo sobre as coisas. Isso porque, ela é a relação entre as coisas e nós e entre nós e as coisas. O que torna possível e real essa relação é o fato de que nós e as coisas somos seres corporais. A percepção é um acontecimento ou uma vivência corporal e mental (Chauí, 2005, p. 138).

4.1.2

Forma e significado: o signo

Na terminologia saussuriana, o signo é formado pelo significado e o significante. Contudo, o signo insere-se numa série de termos afins e dessemelhantes, segundo a versão de diversos autores, que são, sinal, índice, ícone e alegoria. Santo Agostinho exprimiu claramente que: “um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz vir ao pensamento, por si mesma, qualquer outra coisa” (Barthes, 2012, p.47). Deste modo, remete necessariamente a uma relação entre dois *relata*, que são melhor entendidos quando apresentados sob a forma dialética presença/ausência.

Teremos então, por (1) representação, uma relação que implica ou não a representação psíquica de um dos relata. Por (2) analogia, teremos uma relação que implica ou não uma analogia entre os relata. Por (3) imediatez, teremos a ligação estímulo-resposta, entre os dois relata. Por (4) adequação, os relata coincidem exatamente, ou, ao contrário um “ultrapassa” o outro e por fim, por (5) existencialidade, a relação implica, ou não, uma ligação existencial com aquele que dela se utiliza. Para um esclarecimento sobre a diferença do conceito entre os autores, a tabela abaixo apresenta os termos segundo quatro autores diferentes: Hegel, Pierce, Jung e Wallon. Quanto ao diagnóstico “se implica, ou não”, será apresentado sobre a forma dos sinais positivo e negativo respectivamente, ao lado de cada autor (Barthes, 2012, p.48).

	<i>Sinal</i>	<i>Índice</i>	<i>Ícone</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Signo</i>	<i>Alegoria</i>
1. Representação	Wallon -	Wallon -		Wallon +	Wallon+	
2. Analogia			Pierce +	Hegel + Wallon + Pierce -	Hegel - Wallon -	
3. Imediatez	Wallon -	Wallon -				
4. Adequação				Hegel - Jung - Wallon -	Hegel + Jung + Wallon+	
5. Existencialidade	Wallon +	Wallon - Pierce +		Pierce - Jung +		Jung -

Ao passo que ícone e alegoria são confinados ao vocabulário de Pierce e Jung, a contradição nos termos, se encontra essencialmente, no índice. Para Pierce, o índice é existencial, mas não é para Wallon. Do mesmo modo, no símbolo, Hegel e Wallon concordam que existe a relação de analogia, mas Pierce não. Esses contradições são compensadas quando analisamos as coerências entre os autores, por exemplo, o símbolo é analógico em Hegel por oposição ao signo, o qual não o é; e se não o é em Pierce, é porque o ícone recolhe esse traço. Como decorrência, os termos só adquirem seu sentido por oposição de umas a outras. Sinal e índice; símbolo e signo são os functivos de duas funções diferentes, que contudo, podem entrar em oposição geral, como em Wallon, cuja terminologia é mais completa (Barthes, 2012, p.49). Seguindo Wallon, o sinal e o índice formam um grupo de

relata desprovidos de representação psíquica, enquanto, símbolo e signo, essa representação existe, além disso, o sinal é imediato e existencial, diante do índice que não é, ele é apenas vestígio. Por fim, no símbolo a representação é analógica, mas inadequada, diante do signo, no qual a relação é motivada e exata, uma vez que não existe analogia entre a palavra “boi” e a imagem “boi”, que é perfeitamente coberta por seu *relatum* (Barthes, 2012, p.50). A partir de Saussure, a teoria do signo linguístico desenvolveu-se com o princípio da dupla articulação, isto é, as unidades significativas, cada uma provida de um sentido (os monemas), formam a primeira articulação, e as unidades distintivas, que participam da forma mas não tem diretamente um sentido (os fonemas) formam a segunda articulação. Novamente, o signo é composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o plano de expressão e o plano dos significados o plano de conteúdo. Em cada um destes planos, Hjelmslev introduziu uma distinção importante para o estudo do signo semiológico (não mais apenas o linguístico), que é o conceito de: forma e substância, dois *strata* que cada plano contém. A forma é o que pode ser descrito pela linguística; a substância é o conjunto dos aspectos dos fenômenos linguísticos que não podem ser descritos sem recorrermos a premissas extralinguísticas. Desse modo, teremos uma substância da expressão (fonética) e uma forma de expressão (paradigmáticas e sintáticas); e, uma substância do conteúdo (noção ou conceito) e uma forma do conteúdo (organização formal). A última por exemplo, não pode ser encontrada na linguagem humana devido a impossibilidade de separar os significados dos significantes, mas é vital em semiologia (Barthes, 2012, p.52) e especialmente no texto de deslocamento eisenmaniano.

O signo semiológico também é composto de um significante e um significado. O farol, por exemplo, é uma ordem de trânsito no código rodoviário, mas a cor dele se separa no nível de suas substâncias. Contudo, muitos sistemas semiológicos, tem uma substância da expressão cujo ser não está na significação, mas no uso. No caso dos signos semiológicos que, além de significar, tem uma origem utilitária funcional, a função penetra-se de sentido: “Tal semantização é fatal: desde que haja sociedade, qualquer uso se converte em signo desse uso” (Barthes, 2012, p. 53). Barthes propõe denominá-los de *funções-signo*. Acho que aqui se

encontra a “naturalização” dos elementos da arquitetura que Eisenman destaca, como a coluna e a sua “colunidade”.

Walter Benjamin vai além afirmando que “o hábito arquitetônico determina, em grande parte, a própria recepção óptica. Entretanto, a arquitetura não pode ser compreendida apenas por meios ópticos, por contemplação. Ela é dominada gradativamente pelo hábito” (Eisenman, 2007, p.44). Eisenman confirma essa visão ao enunciar: “Assim, em certo sentido, a parede já é vista em qualquer contexto específico pelo hábito” (Eisenman, 2007, p.43). Contudo, ressalta que essa hipótese do hábito, apenas, não é o suficiente para explicar porque a parede se torna um signo-função, e sim, alguma outra coisa que torna a arquitetura um discurso problemático. Como gosta de proferir, constantemente, a parede não é algo que sustenta o edifício em pé, ela simboliza, *representa* o ato de sustentação.

Barthes também nos dá uma indicação que justifica a tarefa árdua que Eisenman se dispôs: “para reencontrarmos um objeto insignificante, seria preciso imaginar um utensílio absolutamente improvisado e que nada se aproxima de um modelo existente, hipótese praticamente irrealizável em qualquer sociedade” (Barthes, 2012, p.53). Igualmente, Barthes me mostra a forma de remediar esse cenário. “Para existir uma segunda funcionalização, faz-se necessário uma segunda linguagem que corresponde a uma segunda instituição semântica, que é da ordem da conotação” (Barthes, 2012, p.54). Na conjuntura das ideias aqui apresentadas, Eisenman segue o mesmo raciocínio com sua segunda língua da arquitetura, no caso, o texto de deslocamento. Explicitando, categoricamente, que esta nada tem a ver com conotação ou metalinguagem. Penso que o caso análogo na linguística que pode elucidar melhor é o conceito de *grau zero*, oriundo da Fonologia. O grau zero não é, pois, a bem dizer, um nada, mas uma ausência que significa. O grau zero demonstra o poder de qualquer sistema de signos que fabrica sentido “com nada”. Esse conceito na semântica chama-se signo-zero, no caso em que a ausência de um significante explícito funciona, ela própria, como um significante (Barthes, 2012, p.96). Em Lógica, “A” está num estado zero quando não existe efetivamente, mas, sob certas condições pode-se fazer aparecer (Barthes, 2012, p.97).

Segundo Saussure, as relações entre os termos linguísticos podem se desenvolver em dois planos. O primeiro é o plano dos sintagmas⁴⁷, o segundo é o plano paradigmático⁴⁸ (Barthes, 2012, p.75). Saussure pressentia que o sintagmático e o paradigmático deviam corresponder a duas formas de atividade mental. Jakobson retomou esta subdivisão, aplicando a oposição entre a metáfora (ordem do sistema) e a metonímia (ordem do sintagma) a linguagens não linguísticas, analisando os tipos de “discursos” de tipo metafórico e de tipo metonímico; observando que sintagma e sistema são necessários a qualquer discurso, classificando essa subdivisão pelo domínio de um ou outro. O discurso de tipo metafórico (domínio das associações substitutivas) compreenderia as obras do Romantismo, a pintura surrealista, os símbolos freudianos do sonho, por exemplo. O discurso metonímico (domínio das associações sintagmáticas), por sua vez, abrangeria as epopeias heroicas e as projeções oníricas por deslocamento ou condensação. A abertura de Jakobson para estes tipos de discursos preparou um caminho da linguística à semiologia, uma vez que, os dois planos da linguagem articulada, com efeito, reencontram-se em outros sinais de significação além da linguagem (Barthes, 2012, p.75-78). Como o *arabesco* e o *grotesco* referem-se ao tropo retórico catacrese, à vista disso, uma figura não representacional, se distinguem da figura metafórica, exatamente, por representar uma coisa na ausência dela, a figura retórica, como proposto por Eisenman, contém a sua ausência, ou seja, contém a indeterminação de seu sentido. Uma vez que, o índice em relação ao *relata* é desprovido de uma representação psíquica, o discurso de tipo metafórico onde prevalece o domínio das associações substitutivas torna-se infactível.

4.1.3

Forma e significado: uma totalidade conceitual

Em *The formal basis of modern architecture* (1963), Eisenman discorre sobre os vários elementos que estão ligados a arquitetura para transmitir seu significado

⁴⁷ O sintagma é uma combinação de signos, que tem por suporte a extensão; na linguagem articulada essa extensão é linear e irreversível, ao contrário da arquitetura, onde o sistema é a variação de estilo de um mesmo elemento de um edifício; e o sintagma é o encadeamento dos pormenores no nível do conjunto do edifício.

⁴⁸ Também denominado plano associativo ou sistemático. As unidades que têm entre si algo de comum associam-se na memória e assim formam grupos em que reinam diversas relações.

total e produzir o resultado final. Como decorrência, todos esses elementos contribuem para a definição de uma equação arquitetural e foram definidos como: conceito, intenção, função, estrutura, técnica, forma. Sua tese é de que a arquitetura está essencialmente dando forma (ela própria um elemento) a intenção, função, estrutura e técnica, e ao afirmar isso Eisenman eleva a forma a uma posição de primazia na hierarquia dos elementos (Eisenman, 2006, p.25).

Para sustentar essa posição é preciso fazer uma crucial subdivisão da categoria geral “forma” em dois tipos: “genérico” e “específico”. Por forma genérica eu aqui me refiro à forma no sentido platônico, uma entidade definível pelas suas próprias leis inerentes. Por forma específica, quero dizer a configuração física real produzida como resultado de uma intenção ou função específica (Eisenman, 2004, p.5).

Em sua tese de doutorado Eisenman explorou a base formal de obras importantes do modernismo para fundamentar sua pesquisa da relação entre forma e significado. Por exemplo, Eisenman demonstra que a forma genérica em arquitetura, de modo geral, pertence a dois tipos básicos: o linear e o centroide. O cubo e a esfera são centroides. Um cubo duplo e um cilindro são lineares. Cada um desses sólidos básicos, por sua natureza, possuem certas dinâmicas inerentes que devem ser entendidas e respeitadas se qualquer uso ou interpretação gramatical de um determinado sólido for observado. Por exemplo, um cubo por ser centroide desenvolve-se igual verticalmente e horizontalmente a partir de seu centro. Esse é, portanto o ponto fundamental que deve ser compreendido. A importância secundária é a igualdade dos eixos horizontal e vertical, a igualdade das superfícies, os eixos diagonais e a localização dos vértices. Mas o ponto essencial a ser destacado aqui é que essas propriedades do cubo, como forma genérica, estão acima de qualquer preferência estética. A mesma conclusão pode-se alcançar quando consideramos a tão explorada inter-relação forma-função. Uma vez que, nenhuma função pode fazer mais do que “sugerir” uma forma específica, isto é, não pode determiná-la, ou em outras palavras, já que não há nenhuma forma para determinada função, a forma específica pode ser considerada de natureza relativa, isto é, relativa a uma particular interpretação do programa, e, portanto em menor grau de importância na hierarquia do que a forma genérica (Eisenman, 2006, p.35).

A forma específica requer respostas pessoais de natureza estética ou subjetiva, isto é, a fatores de sua proporção, qualidade da superfície, estrutura, simbolismo, etc.

A forma genérica não requer esses termos de consideração. Não é uma questão de gostar ou não gostar de um cubo, e sim de aceitar e reconhecer suas propriedades inerentes. Uma vez que, a forma específica tem uma relação simbiótica próxima com os outros elementos da equação arquitetônica, esta deve ser analisada em relação a estes.

Qualquer forma específica em arquitetura é concebida inicialmente pela avaliação de dois dos elementos: intenção e função. A intenção é usada aqui para significar a concepção primária do objeto. Por exemplo, para construir um templo é preciso ter uma noção ou um conceito de “templo”. Devido às nossas associações empíricas e históricas encontramos dificuldades, em isolar o conceito templo da função templo ou de qualquer forma específica que associamos a templos. Daí a estreita associação entre intenção e função; devemos sempre ter o conceito de algo antes que possamos imaginar uma função para este. Certamente, agora ficou claro que função é um termo inconvenientemente amplo de significados e aplicações, por isso, devemos nesse ponto fazer uma distinção do sentido físico ou o utilitário do sentido metafísico ou simbólico da palavra (Eisenman, 2004, p.6).

A resposta a uma especificação funcional utilitária pode ser uma forma específica, enquanto que uma resposta a uma função simbólica, geralmente, não. Intenção e função simbólica, é importante destacar, não devem ser confundidas. A função simbólica é a representação de uma ideia transcendental. Em arquitetura a dificuldade que resulta disso é que os tipos de forma específica frequentemente utilizada mudam ao longo de cada época, e por isso, seus significados simbólicos tendem a ser diferentes para cada geração. O impacto de uma catedral Gótica em um observador atual é obviamente diferente daquele da Idade Média. Esse caráter subjetivo e temporal dos símbolos arquitetônicos específicos nos impede de usá-los como base para um argumento racional. Em síntese, uma resposta à função utilitária tende a produzir uma forma específica, enquanto que a resposta à função simbólica tende a produzir uma forma genérica (Eisenman, 2004, p.7).

A situação torna-se complexa em certos casos, em que formas específicas, derivadas inicialmente de uma função utilitária, são utilizadas para expressar significados simbólicos. Desse modo, encontramos formas na arquitetura moderna, que originalmente tinham o propósito especificamente utilitário,

apresentando-se então, como uma referência simbólica a ideia de sociedade moderna. Segundo os termos de Panofsky⁴⁹ essa transferência leva a desvalorização do significado original da forma em questão. A forma aerodinâmica pode ser um bom exemplo, originalmente, era uma resposta utilitária ao efeito das tensões de ventos extremos, esse tipo de forma, como muitos críticos apontaram, tem sido arbitrariamente utilizada em uma ampla gama de projetos, como uma evocação simbólica às atitudes e sensibilidades do século XX (Eisenman, 2004, p.8).

Quando examinamos a forma em relação à estrutura e a técnica, podemos estabelecer que a estrutura é o suporte essencial para a tradução da intenção e função para a realidade concreta. Se a estrutura é o esqueleto, então as técnicas são os ligamentos de qualquer construção. Dessa forma a estrutura está acima da técnica na hierarquia dos elementos mencionados. Para um arranjo ortogonal de colunas e lajes a única limitação para a dimensão seria imposta pelas propriedades físicas dos materiais empregados. Como as colunas ainda permanecem inalteradas pela intenção, função ou forma elas estão sujeitas apenas às condições necessárias para sua organização. Apenas quando consideramos a intenção e a função é que a unidade de tamanho será determinada. A decisão quanto à forma estrutural é, portanto, vista como derivada, em última instância, pela forma genérica. Não há limitação discutível a partir dos outros elementos que podem ditar se uma coluna será redonda, quadrada, etc.. Essa é uma decisão que só pode evoluir à partir de exigências particulares da forma genérica em questão. Os argumentos até agora

⁴⁹ Crítico e historiador de arte representante do Método Iconológico. Em 1939, Panofsky apresentou o seu método iconológico de análise da obra de arte. Neste, ele defende que não podemos apenas depender das fontes literárias. Estas nem sempre são fiáveis, porque podem nem existir. Segundo afirma, devemos investigar o modo como, de acordo com as diferentes condições históricas a que está sujeito, o artista escolhe o tema, objecto ou facto; e passa a estudar o *significado*. O método propõe três níveis de compreensão: O *nível primário* corresponde a um nível básico de entendimento, ou seja, a percepção natural da obra. Neste primeiro nível, não usamos conhecimentos nem domínios culturais aprofundados para perceber a mensagem. O *segundo nível* de compreensão requer já um certo conhecimento iconográfico, na medida em que aqui começa a interpretação da mensagem e do seu significado. No *terceiro* e último nível de interpretação, o observador não apenas recebe e interpreta a mensagem contida naquela representação, como procura interpretá-la sob o ponto de vista histórico, social e cultural, procurando interrelações que ampliem o seu significado. Este nível vê a arte não apenas como acto isolado, mas como produto de circunstâncias históricas, sociais e culturais propícias à sua criação. Desta forma, o terceiro nível de conhecimento necessita de um conhecimento e entendimento mais aprofundados, a nível técnico, cultural e histórico, para responder à última questão: *O que significa?*

postularam uma hierarquia dos elementos arquitetônicos com a “forma” no ápice (Eisenman 2006, p.25-55).

A arquitetura sempre pretendeu algum tipo de definição da palavra “forma” relevante para a disciplina, mas segundo Eisenman, até agora não foi completamente alcançada, como pode ou como deve ser. Os dicionários fornecem sinônimos como “configuração” ou “relação de partes com o todo” o que nos oferece uma dica valiosa, porque evoca a definição padrão de *Gestalt* como proposta pelos teóricos daquela escola de pensamento psicológico, isto é, “aquilo que em qualquer momento é visto como um todo separado, no total campo perceptual” compreensão da totalidade para que haja a percepção das partes. E cuja totalidade é derivada de um processo de organização que é “diametralmente oposto à mera justaposição ou distribuição aleatória”. Contudo, isso seria por si só inadequado para descrever o significado de “forma” em arquitetura, uma vez que é algo visual ou pictórico em sua ênfase proposta. E, é precisamente o conceito visual ou pictórico de forma que Eisenman está ansioso para evitar, e, que de fato, está argumentando contra (Eisenman, 2004, p.9).

Segundo Eisenman, para entender a forma arquitetônica devemos introduzir a noção de movimento e postular que uma experiência de arquitetura é a soma de um grande número de experiências, cada uma delas apreendida visualmente (bem como pelos outros sentidos), mas acumulado ao longo de um intervalo de tempo muito maior que o necessário, para compreender uma obra pictórica, e uma vez, acumulado, constitui-se em um “todo” conceitual, e não em um “todo” perceptivo. Considerando que esse “todo” é conceitual, faz-se necessário uma definição do conceito, e, portanto, seu argumento deve ser compreendido intelectualmente e visualmente (Eisenman, 2006, p.71).

Os psicólogos da *Gestalt* demonstraram conclusivamente que a compreensibilidade depende de configurações essencialmente simples, dos quais o quadrado, o retângulo, e o círculo são exemplos. Quando projetados em três dimensões tornam-se cubo, bloco retangular e esfera, em suma, a forma genérica e os sólidos básicos que foram discutidos anteriormente. Uma vez projetados na forma de uma entidade arquitetônica que pode ser experimentada do interior assim como do exterior, e em muitos casos numa variedade de níveis, o total da

apreensão é construída através do processo de movimento. Assim, a necessidade de clareza formal, bem como, uma referência inconfundível a algum sólido arquetípico conhecido, torna-se ainda mais urgente, uma vez que a pessoa que está experimentando deve ser capaz de reter em sua memória visual e somática ao fim do processo tudo aquilo que lhe foi impingido desde o início. Apenas uma lógica arquitetônica baseada na forma genérica pode alcançar isso; contudo, o produto final só pode ser uma síntese da forma com todos os outros elementos da equação.

Se compararmos uma forma genérica centroide a uma forma genérica linear, ambas desenvolvidas a partir da intenção e função para um arranjo vertical de unidades, cada uma respectivamente deve expressar claramente sua derivação de uma configuração centroide ou linear. Na resolução do problema da circulação vertical, comum a ambas, uma correlação com a sua forma genérica, pareceria à base lógica para esse desenvolvimento. Uma simples adição de uma torre de elevador para qualquer uma, o que por vezes é feito com a ideia de que a expressão da orientação vertical, é assim esclarecida, apenas equivale a uma manifestação pitoresca de sua função utilitária. Se, ao contrário for desenvolvida uma forma específica para o movimento vertical que satisfaça não apenas a sua função utilitária, mas também sua função “simbólica” de transição entre níveis, e, além disso, expressiva da qualidade genérica da forma em questão, então estaremos apresentando um exemplo do que se entende por “forma” arquitetônica (Eisenman, 2006, p.25-55).

Desse modo, um movimento em espiral entre os níveis definiria o aspecto centroide, enquanto um movimento contínuo em cascata definiria o aspecto linear, e, em qualquer caso, sem necessariamente criar uma separação entre os níveis e os meios de movimento entre eles. Isso claramente demonstra que a geração da forma é muito mais que “dar forma”, ou a criação de beleza ou de objetos esteticamente agradáveis. Mas, é a apresentação de uma ordem, seja ela direcionada para a clareza de um conceito e função de um edifício específico ou para a clareza da relação entre o edifício individual e o ambiente total. *FORMA* é, portanto, específica e ao mesmo tempo geral. É o meio particular da arquitetura de expressar a função intencional e acomodadora, e é seu meio geral de criar e ordenar o meio ambiente (Eisenman, 2006, p. 55).

4.1.4

Diagramas do arabesco e do grotesco

O trabalho iniciado por Eisenman com *The Formal Basis of Modern Architecture* executou uma análise por meio de diagramas axonométricos e de projeções de suas contínuas variações dos trabalhos de Terragni e Le Corbusier, tentando estabelecer uma diferença entre eles, além dos termos estilísticos. Essas análises, na opinião de Eisenman, se diferenciam das realizadas por Rowe ou Wittkower, e, foram essas diferenças que se tornaram o foco central no decorrer de suas pesquisas. Desse modo, estes aspectos levaram à investigação do que é tipicamente entendido como análise formal e desenho formal, e daí para uma releitura geral do formal na arquitetura. Buscando uma analogia com a linguística, e em particular, a ideia de um texto crítico, Eisenman estava engajado em expandir as fronteiras estabelecidas da definição do formal (Eisenman, 2007, p.129).

“Em qualquer período de suposta mudança, novos ícones são lançados como faróis luminosos”. Assim é para Eisenman a ideia de diagrama. Por outro lado, pode ser argumentado que a ideia de diagrama é tão antiga quanto à própria arquitetura. Muitos atribuem seu aparecimento à Rudolf Wittkower e sua utilização do diagrama de nove quadrados⁵⁰ para as análises das villas Palladianas (Eisenman, 2007, p.88). “O diagrama foi usado não somente por aqueles que explicaram a arquitetura em termos puramente visuais e formais, como é o caso de Wittkower, mas também por funcionalistas como Gropius” (Moneo, 2008. P.179).

Na história da arquitetura o diagrama é entendido de duas maneiras: como um dispositivo explicativo ou analítico e como um dispositivo gerador. Apesar de frequentemente argumentado que o diagrama é uma forma pós-representacional, em casos de explicação e análises o diagrama é uma forma de representação. Em um papel analítico o diagrama representa de uma forma distinta do croqui ou da

⁵⁰ O exercício chamado *nine square grid* foi criado por Jonh Hejduk na década de 1950 na Universidade do Texas sendo amplamente usado por arquitetos durante quase três décadas. Consistia em um quadrado dividido em nove partes iguais que servia de base abstrata sobre a qual eram dispostos os elementos da arquitetura, fossem atividades ou funções. O exercício trabalhava a relação entre o espaço rígido, porém abstrato, das linhas, e os possíveis resultados espaciais dos elementos acrescentados a ela (Moneo, 2008, p.179).

planta do edifício. Destarte, o diagrama é uma tentativa de desvelar as estruturas latentes de organização, como na aplicação do diagrama de nove quadrados, entretanto, não é uma estrutura convencional em si mesmo. Como dispositivo motivador para o processo de desenho, o diagrama é também uma forma de representação. Mas, diferentemente das formas tradicionais de representação, o diagrama como gerador é uma forma de elucubração entre um objeto palpável, o edifício real, e o que pode ser chamado de interioridade da arquitetura (Eisenman, 2007, p.88).

“Genericamente, um diagrama é uma abreviação gráfica. Apesar de ser um ideograma, não é necessariamente uma abstração. É a representação de algo que não é a coisa em si”. Nesse sentido, não pode deixar de incorporar e nunca pode ser livre de valor ou significado, mesmo quando tenta expressar relações de formação e de processo. Ao mesmo tempo, um diagrama não é nem uma estrutura nem uma abstração da estrutura. Enquanto explica as relações inerentes no objeto, não é isomorfo a ele (Eisenman, 2007, p.88). Dessa forma, o diagrama não é somente uma explicação ou uma coisa a *posteriori*, mas um procedimento intermediário no processo de geração do espaço e do tempo real, por isso, não existe necessariamente uma correspondência biunívoca entre o diagrama e a forma resultante (Eisenman, 1999, p.28).

Eisenman se questiona sobre a diferença, no contexto da arquitetura, entre o diagrama e um esquema geométrico, ou melhor, quando o diagrama de nove quadrados torna-se um diagrama e assim, mais que mera geometria? As análises diagramáticas de Wittkower dos projetos de Palladio são diagramas, uma vez que explicam a obra, mas, por outro lado, eles não mostram “como” Palladio procedeu. Para Eisenman o diagrama não opera como geometria nem como essência primordial. É um traço ou espectro, que atua “entre” algo que pode ser chamado de interioridade da arquitetura ou a essência primordial e entre alguma formação geométrica explícita que é então transformada pelo diagrama ou processo intermediário em um resultado.

Se Eisenman quer definir a interioridade da arquitetura como uma manifestação singular, mais do que dialética, de um signo que contém o seu próprio significado, então a motivação do signo já está internalizada e é autônoma. Neste contexto a

relação entre diagrama e a interioridade da arquitetura é crucial. Isso porque, os diagramas podem ser usados para abrir tal autonomia e para entender sua natureza. Se a autonomia pode ser definida como singular em virtude da relação, na imagem, entre signo e significado, e se a singularidade é, ao mesmo tempo, uma repetição da diferença, então deve haver alguma condição existente na arquitetura para que ela seja repetida de forma singular. Essa condição existente é o que Eisenman vai determinar de interioridade da arquitetura. Quando não há interioridade, isto é, se não há nenhuma relação entre interioridade e diagrama, não existe uma singularidade que defina a arquitetura (Eisenman, 2007, p.91).

O entendimento foucaultiano de “arquivo” como um registro histórico da cultura, e de uma arqueologia como estudo científico do material arquivado, pode ser traduzido como a anterioridade e a interioridade da arquitetura. Deste modo, o diagrama, na verdade, já contém a presença, o signo motivado e um desejo físico de delineamento, pelo sujeito, tanto do solo quanto da figura. Um diagrama de instabilidade, de matéria e fluxos, deve encontrar uma maneira de acomodar essas preocupações específicas da arquitetura. É neste contexto que Eisenman propõe uma nova ideia de diagrama que inicia com a ideia de escritura de Derrida como abertura de pura presença. Derrida argumenta que todos os discursos reprimem a presença, como a condição *sine qua non* da arquitetura é a de presença, qualquer coisa que ameace a presença seria presumido como repressor da interioridade da arquitetura. Desse modo a anterioridade e a interioridade podem ser vistas como uma soma de repressões (Eisenman, 2007, p.91). Enquanto qualquer discurso, argumenta Derrida, contém repressões que, simultaneamente, apresentam uma representação interior alternativa, no caso do discurso da arquitetura, isto deve ser visto como um caso especial, precisamente, em razão do imperativo da presença. Se Derrida está correto, então já existe manifesto na interioridade da arquitetura uma forma de representação, talvez, como um advir desmotivado do signo arquitetônico. Essa forma de representação reprimida não é só interior da arquitetura, mas anterior a ela. Essa representação na arquitetura pode ser chamada também de “escrita”. Como essa escrita entra no diagrama se torna, para Eisenman, uma questão crucial do seu método de projeto (Eisenman, 2007, p. 92).

A planta é a condição final da escrita, mas os traços da escrita implicam muitas plantas diferentes. É a ideia do traço que é crucial para qualquer conceito de

diagrama, porque, diferentemente das plantas, traços, não são nem presenças totalmente estruturais nem sinais motivados. Preferivelmente, traços sugerem relações potenciais, que podem tanto provocar quanto emergir uma repressão prévia ou figuras inarticuladas. Contudo, o traço em si não é gerador, transformador, ou mesmo crítico:

O diagrama em arquitetura pode ser visto, também, como um sistema duplo que opera como uma escrita tanto da anterioridade quanto da interioridade da arquitetura, assim como dos requisitos específicos do projeto. O diagrama atua como uma superfície que recebe inscrições da memória do que é ainda inexistente, isto é, o potencial do objeto arquitetônico. Isso fornece traços da função, invólucro, significado, e lugar de condições específicas. Esses traços interagem com os traços da interioridade e da anterioridade para formar uma sobreposição de traços. Essa sobreposição fornece os meios para examinar um projeto específico que não nem é condenado a história literal da anterioridade, nem limitado por circunstâncias, pela realidade de um lugar particular, programa, contexto ou significado do próprio projeto. O projeto e a sua interioridade podem ser escritos numa superfície do diagrama que tem uma infinita possibilidade de registrar marcas impermanentes e traços permanentes. Sem esses traços permanentes não existe possibilidades de escrever no próprio objeto de arquitetura (Eisenman, 2007, p.92).

Mais uma vez Eisenman se apropria de um termo para transfigurá-lo em um conceito particular. A concepção de diagrama de Eisenman difere da de Deleuze e Robert Somol. A ideia de Deleuze de superimposição é diferente do uso de Eisenman de sobreposição, e, ele considera essa diferença crítica. No primeiro caso, superimposição refere-se a uma justaposição vertical diferenciando entre figura e fundo. Sobreposição refere-se a uma justaposição horizontal coextensiva na qual não existe um fundo estável ou origem, onde figura e fundo oscilam entre um e outro (Eisenman, 2007, p.90).

O processo diagramático de Somol, como um ambiente mecânico, já tem em consideração o projeto social, ou seja, não é abstrato e nem autônomo, mas presume que a arquitetura já contém em sua existência, isto é, em sua interioridade, a condição do social (Eisenman, 2007, p. 91). Entretanto, a proposta de Eisenman é exatamente que a arquitetura, tanto como disciplina, quanto como projeto social, desloque e reduza as hierarquias de valores e sistemas classificatórios tradicionais, encontramos aqui o que propõe o conceito de arabesco.

Para ilustrar de forma mais precisa o seu conceito Eisenman faz uma analogia com o *Mystic Writing Pad* – Quadro Mágico – capaz de descrever sua concepção

de diagrama diferentemente do diagrama tradicional de arquitetura e do conceito de diagrama proposto por Somol, isso porque, nenhum deles considera qualquer detalhe da resistência da arquitetura relacionada à metafísica da presença, a arbitrariedade do signo, ou aos obstáculos psíquicos da repressão na interioridade da arquitetura e no sujeito. De fato, essa analogia é similar à proposta de *Mystic Writing Pad* de Freud que consiste de três camadas: a camada externa ou de superfície onde a escrita original é realizada, a camada do meio onde a escrita é transcrita, e a camada inferior, uma placa de material receptível. Ao se riscar a primeira camada, ela revela uma série de linhas pretas. Ao se levantar essa superfície as linhas desaparecem. O que permanece é a inscrição na camada inferior, o traço das linhas que foram desenhadas. Desse modo, uma infinita possibilidade de desenhos, apagamentos e redesenhos, é possível na camada externa, os traços da escrita são uma série de sobreposições na camada interior. Assim é o diagrama de Eisenman, como um quadro mágico, concebido de uma série de superfícies ou camadas que são constantemente regeneradas e ao mesmo tempo capazes de reter uma múltipla série de traços. Segundo Derrida, o *Mystic Pad* possui em sua estrutura o que Kant chamou de “os três modos do tempo”: permanência, sucessão e simultaneidade. Essas três condições de tempo não são lineares ou interligadas no modo narrativo, contudo, o diagrama é o intermediário ou condição intersticial que repousa *entre* o tempo e o espaço, *entre* o objeto arquitetônico e a interioridade da arquitetura (Eisenman, 2007 92-93).

O diagrama não gera a si mesmo, mas permite deslocar as repressões que limitam a capacidade geradora e transformadora, a repressão que é constituída na anterioridade da arquitetura e no sujeito. O diagrama propriamente não contém o processo de superar a repressão. Antes, o diagrama permite ao autor superar e acessar a história do discurso enquanto, ao mesmo tempo, supera sua própria resistência mental a tal ato. O diagrama torna-se racional e místico, paradoxalmente, uma estranha sobreposição de ambos (Eisenman, 2007, p. 94).

Não apenas a história da forma foi reescrita, mas Eisenman sujeitou a forma em si a uma perpetua revisão através de uma exaustiva sequência de operações: transformação, decomposição, enxerto, mudanças de escala, rotação, inversão, sobreposição, dobra, etc. E é o catálogo destes procedimentos que se torna o objeto da arquitetura, a precondição disciplinar para a abordagem diagramática (Somol in Eisenman, 1999, p.15).

A partir de uma leitura estruturalista estudando os conceitos de estrutura de superfície determinantes das formas e das estruturas profundas de palavras, Eisenman indicou a diferença significativa entre Le Corbusier e Terragni, como supra citado. Enquanto o primeiro estabelecia uma semântica formal através da iconografia para transmitir significado, o segundo empregava estratégias que exploravam a sintaxe da linguagem arquitetônica, o que Eisenman reafirma em seus estudos para as *Casas*. Eisenman observou nos projetos de Terragni a existência e relação entre duas estruturas, uma superficial e outra profunda, executando assim uma análise por meio de diagramas axonométricos e de projeções de suas contínuas variações. – os diagramas analíticos da obra de Terragni demonstraram que a obra construída constitui apenas parte do processo- Durante esses estudos da obra de Terragni que Eisenman iniciou sua série de projetos das Casas de Papel A grande questão de Eisenman era: o que a arquitetura deve realmente representar?

Enquanto os diagramas de pintura, de escultura e de arquitetura são sempre vistos como sendo similares ao seu conteúdo, o meu uso do diagrama propõe que haja uma diferença crítica entre eles.

Essa diferença seria considerada como a única relação em arquitetura entre a sua instrumentalidade e sua iconicidade, entre função e o significado da arquitetura e por ultimo entre o signo e o seu significado. Esse foi o fundamento do meu trabalho, no que se definiu como a interioridade singular da arquitetura (Eisenman, 1999, p.50).

O diagrama é, de fato, onde o *texto entre* é escrito. Viabilizando para a arquitetura de Eisenman os deslocamentos do tempo interno, dos aspectos da presença, da origem, da função, da figuração, do lugar, da escala, e assim por diante.

4.1.5

As primeiras casas: diagramas do arabesco e do grotesco

O Projeto das Casas de Papel foi executado entre 1967 e o início dos anos 1980. Das onze casas, foram efetivamente construídas apenas as I, II, III, VI e a XIa. A Casa Guardiola não ganhou a numeração XII, mas foi nomeada segundo o cliente.

A Casa I - 1968, Princeton, New Jersey - também chamada de Barenholtz Pavillion, foi uma tentativa de conceber e compreender o ambiente físico de uma

maneira logicamente consistente, potencialmente independente de sua função ou significado. Nesse intuito, pretendeu explorar uma maneira de produzir um ambiente no qual fosse possível o discernimento entre o que é real, isto é, presente e o que é implícito, e, como decorrência, apresentar um potencial mais rico e mais preciso, de permitir ou oferecer um significado, através do entendimento da natureza da estrutura da própria forma, ao invés do discurso tradicional da oposição forma/função ou forma/significado. Deste modo, seria possível determinar se um ambiente físico possui em sua estrutura formal o potencial para tal comunicação. O objetivo desse procedimento era fornecer uma consciência formal latente em qualquer ambiente que antes não era disponível para o indivíduo (Eisenman, 2004, p. 29).

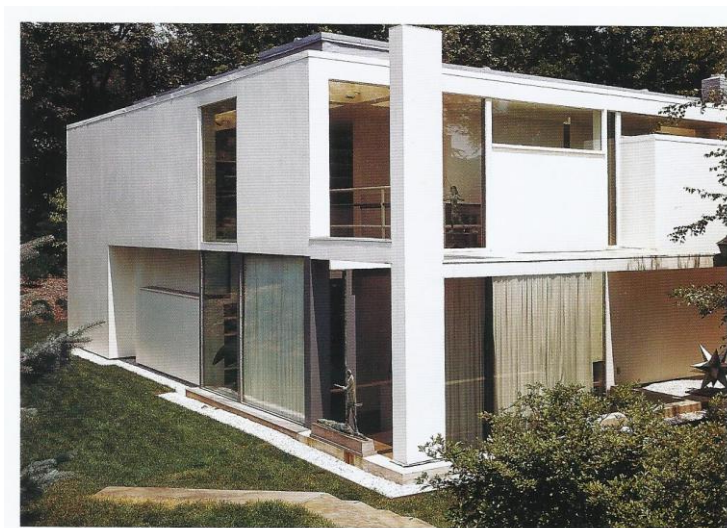


Fig. 15
Fachada lateral
Casa I

A Casa I postula uma alternativa as concepções existentes de organização espacial. No primeiro momento, a tentativa foi a de encontrar possibilidades em que a forma e o espaço pudessem ser estruturados, de tal modo, que produzissem uma série de relações formais que é resultado da lógica inerente nas formas em si. Seguidamente, foi encontrar um controle mais preciso dessa lógica que, então, pudesse ser pensado e entendido de um modo que não fosse nem acidental, nem tangencial para a concepção do trabalho (Eisenman, 2004, p.29).

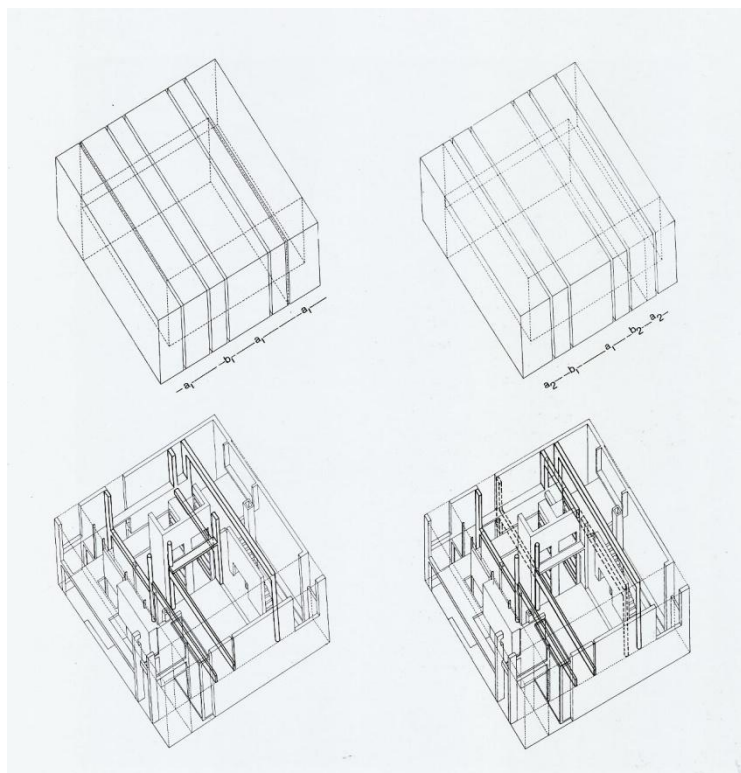
Tal concepção de projeto procura mudar a intenção primária do nível perceptual para o nível de um significado implícito, e, portanto, ao que está sendo chamado aqui de estrutura profunda. Essa intenção, ou seja, a capacidade de entendimento em oposto a experiência, não depende inteiramente do contexto cultural particular

do observador, da nossa percepção subjetiva, ou do nosso humor particular em um dado momento, todos os quais condicionam nossa experiência de um ambiente real. A estrutura profunda quando combinada com a realidade física perceptível, tem o potencial de disponibilizar um novo nível de informação (Eisenman, 2004, p.29).

A Casa I decompõe o cubo, como Terragni, mas associando uma malha que remete ao diagrama de nove quadrados de Wittkower. Sobre essa malha ideal, assentam-se os elementos: pilares, janelas (Moneo, 2008, p.144). A complexidade das articulações espaciais dos projetos das Casas exige que a sua representação seja realizada por meio de corte em perspectiva axonométrica.

Fig. 16

Diagramas Casa I



Para Eisenman o diagrama evidencia estruturas latentes de organização, desempenhando um papel no processo de geração do projeto.

Se levarmos em conta a estratégia estabelecida por Peter Eisenman, seremos capazes de reconhecer o cubo ideal sobre o qual logo detectamos os impulsos que ativam e originam o episódio arquitetônico motor desse projeto: um fenômeno que permite ver a interseção dos elementos abstratos – planos, colunas, pisos, tetos, etc. – manipulados pelo arquiteto (Moneo, 2008, p.144).

Para diferenciar os aspectos formais requeridos pelo programa ou pelas especificações tecnológicas dos aspectos da forma relacionados à estrutura, uma

tentativa de reduzir os significados existentes das formas foi produzido. Isso foi provocado através da manipulação das relações de cores, texturas e formas (shape), das formas (form) construídas. Formas brancas foram usadas na casa I para alterar/deslocar nossa percepção visual e concepção de tais formas. A cor branca e a textura lisa são mais próximas de um plano abstrato do que um revestimento de madeira natural ou uma parede de pedra.

Cor e materiais são usados na Casa I como dispositivos de marcação, planos brancos ou pretos são usados simplesmente como opostos em uma estrutura formal enquanto o cinza ou vidro transparente é considerado neutro. Outro aspecto envolve os elementos estruturais – colunas e vigas – que sendo aparentemente estruturais, na verdade não são (Eseinman, 2004, p.29).



Fig. 17
Interior Casa I

Existe então uma história de uma arquitetura de traços, de linhas invisíveis e de diagramas, que apenas se tornam visíveis através de determinadas estratégias. Estas linhas são o traço de uma condição intermediária – ou seja, o diagrama- que existe entre o que pode ser chamado de anterioridade e de interioridade da

arquitetura: a acumulação desta história, assim como a do projeto que pode existir está marcada nos traços e no edifício construído (Eisenman 1999, p.28).

Mediante os vazios que possibilitam os elementos virtuais, Eisenman introduz assim a noção da ausência que estará sempre na agenda da sua arquitetura (Moneo, 2008, p.144). Um Mecanismo de subtração é discernível quando as colunas que funcionam como espaços sólidos são postas em relação aos vazios, que como o reflexo da ausência, são produzidos nas paredes. Foi o deslocamento hipotético e abstrato que gerou colunas e vazios e originou o movimento que desencadeou todo o processo (Moneo, 2008, p.146).

A Casa II foi construída em Hardwick, Vermont, 1969-70, situada no alto da colina, oferece uma vista panorâmica que se estende por milhas em três direções. Através de uma sequencia de colunas e paredes o desenho pretende simular a presença de árvores, que não existem no terreno árido. As colunas e as paredes emolduram a vista e fornecem uma transição da extrovertida vida do verão para a segurança introvertida da lareira invernal (Davidson, 2006, p.37).

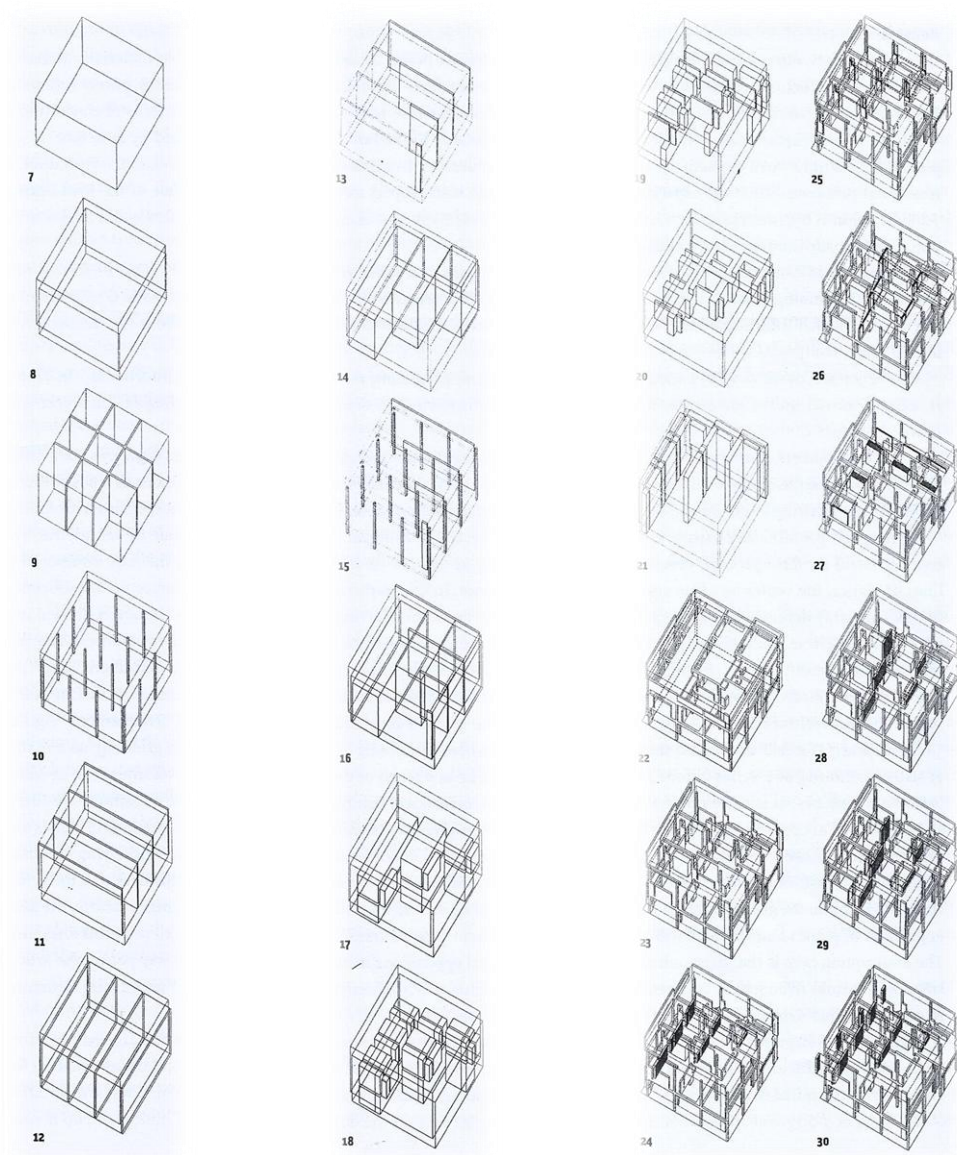


Fig. 18
Fachada Casa II

Enquanto a Casa I empregava o uso de colunas e paredes para marcar uma série de relações formais, em prosseguimento, a Casa II está interessada com o desenvolvimento sistemático de duas maneiras distintas pelas quais a informação pode ser concebida e derivada em razão das interações e das relações formais (Eisenman, 2004, p.35).

Fig. 19

Diagramas Casa II

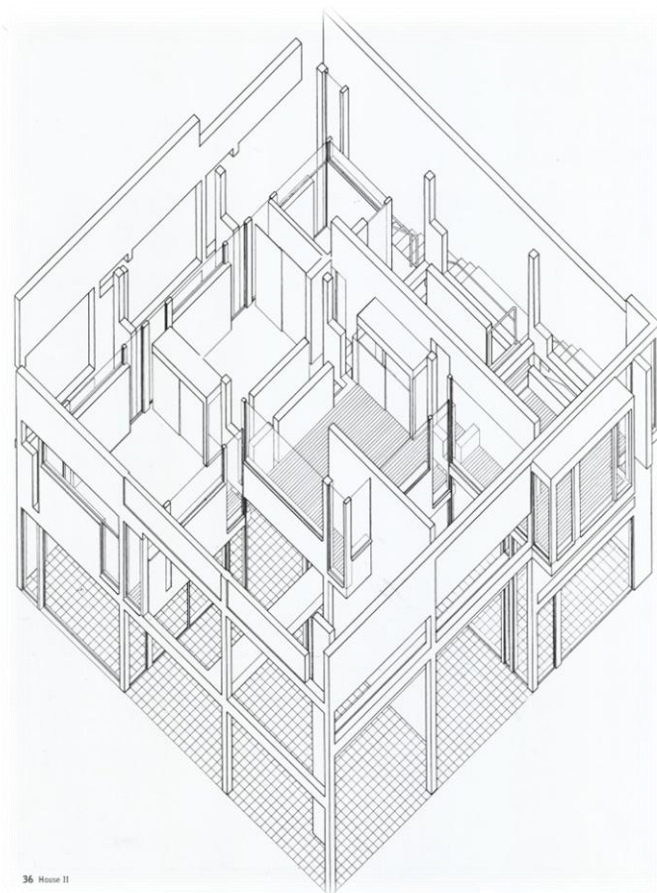


Cada um dos dois sistemas de suportes – das colunas e das paredes – é mais que suficiente para atender aos requisitos estruturais da casa, o que força uma nova leitura. Ou cada sistema está apoiando a casa em parte, ou os dois sistemas estão apoiando completamente a casa de forma independente, ou um sistema é apenas o signo de sustentação. Em tal redundância, um signo arquitetônico é criado: cada função do sistema é para significar sua própria falta de função (Davidson, 2006, p.37). O texto aqui, mais uma vez, desloca a relação tradicional entre forma e

significado e é a representação de uma estrutura da forma da narrativa. “Há um interesse explícito em sublinhar a independência entre fechamento e estrutura, que são apresentados, decididamente, como elementos e vida própria” (Moneo, 2008, p.146).

Fig. 20

Axonométrica Casa II



A Casa II lança sua especificidade de escala empregando convenções da maquete arquitetônica no objeto real. A casa parece e é construída como uma maquete. Construída em madeira compensada, madeira folheada e pintura, não apresenta detalhes tradicionais associados à casa convencional. Vista sem o exterior e sem escala específica, a Casa II se torna um objeto ambíguo que pode ser um edifício ou uma maquete (Davidson, 2006, p.37). Essa ideia já estava presente na Casa I e prossegue na Casa II, enquanto a primeira foi construída como uma maquete em tamanho natural, a Casa II era uma representação de tal modelo, ou seja, o limite de auto-representatividade (Arantes, 2015, p.80-82).

Os espaços intersticiais criados pelo deslocamento foram utilizados para incluir os elementos de construção conhecidos, tais como escadas, ou espaços de uso

específico, como cozinha ou banheiros. Na forma derradeira sempre ficam os rastros do processo: recuo nos fechamentos, repetições redundantes dos pilares na malha. A Casa II reivindica uma leitura que conduz à sua reconstituição: a inteligência do processo como alternativa à emoção sensorial (Moneo, 2008, p.148-149). Aqui, sob o meu ponto de vista o “texto” é, como Eisenman propõe, o que excede a resposta imediata a uma imagem visual ou sensorial.

O grotesco está presente na irrealidade e na ambiguidade da casa real e da casa modelo. Na forma derradeira os traços reverberam arabescos como rastro do processo, quer seja no recuo nos fechamentos ou nas repetições redundantes dos pilares na malha.

A Casa III em Lakeville, de 1971, é a terceira de uma série de investigações projetuais que buscavam explorar a natureza da relação forma/significado em arquitetura. Eisenman considera que o dono, após tomar posse da casa é um intruso que tenta recuperar a posse destruindo a unidade inicial e a plenitude da substância arquitetônica (Davidson, 2006, p.40). Se a Casa II foi o resultado de agitar o cubo com uma translação, na Casa III Eisenman trabalha aplicando-lhe um mecanismo de rotação. Desse modo, os desenhos mostram claramente como a forma é resultado do giro do cubo tripartido, fazendo com que o volume originário e aquele que reflete o giro se fundam (Moneo, 2008, p.150).

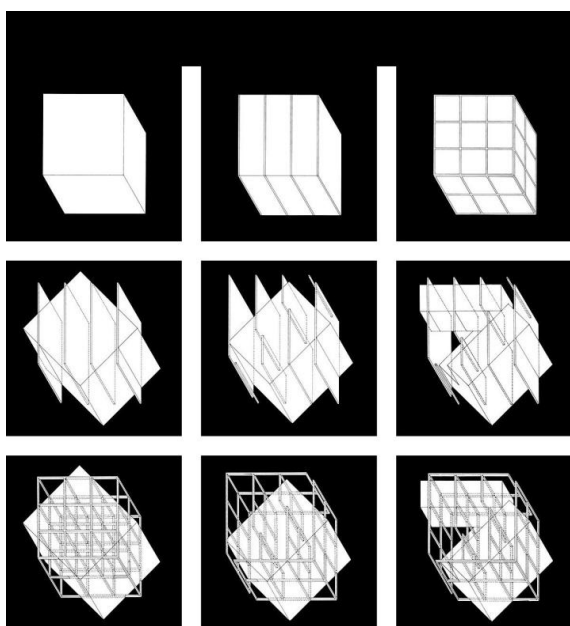


Fig.21
Diagramas casa III

O vazio interior da estrutura pretende funcionar tanto como pano de fundo e transparência, operando, assim, como um estimulante consciente para a atividade do proprietário.

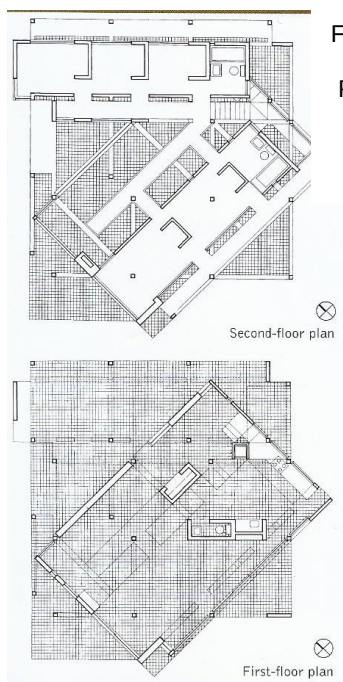
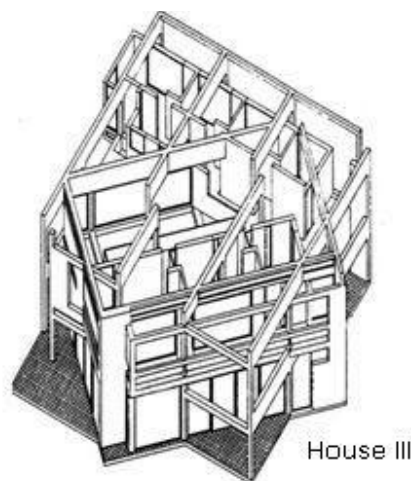


Fig. 22
Planta Baixa

Fig.23
Axonométrica



Não é tanto a completude da estrutura formal apresentada pelo arquiteto, mas, sim a falta de significados tradicionais do ambiente que desencadeia a sensação de exclusão, que então trabalha, dialeticamente, para estimular o proprietário a um novo tipo de presença e atuação na casa (Davidson, 2006, p.40).

A escolha dos elementos decorativos, mobiliário, iluminação, não são mais determinados pelo propósito de se adequar a uma ideia preconcebida de bom gosto ou funcionalidade. Trabalhando para chegar a um acordo com o sistema, o design não é decoração, mas sim um processo de investigação sobre nossa própria capacidade latente de entender qualquer espaço feito pelo homem (Davidson, 2006, p.40). No projeto da Casa III, um processo alternativo de forma ocupável foi proposto, um processo especificamente desenvolvido para operar mais livremente possível das considerações da função.



Fig.24

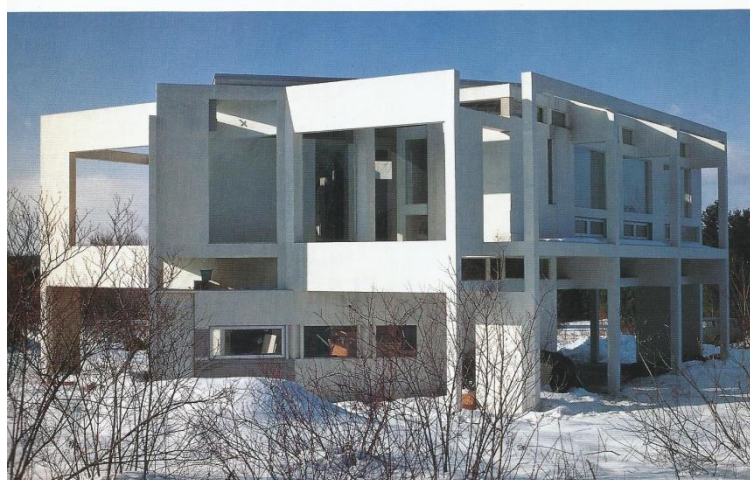
Casa III

Fachada lateral

Fig.25

Casa III

Fachada frontal



Essas “invenções” na Casa III, obviamente não ocorreriam numa sala de jantar ou estar por um processo de desenho que estivesse a serviço da instituição “jantar”, “convívio”, etc. O processo de desenho desta casa, assim como todo o trabalho das casas, está engajado com a intenção eisenmaniana que pretende mover o ato da arquitetura de sua complacente relação com a metafísica existente para reativar sua capacidade de deslocamento, estendo assim as pesquisas para as possibilidades de forma ocupada.

Os desenhos dos projetos das Casas são como textos que traduzem o pensamento de Eisenman numa linguagem arquitetônica. Otília Arantes referiu-se aos projetos das Casas como a “um grau zero da arquitetura”⁵¹ citando o texto de Roland Barthes, refere-se a esse trabalho como uma arquitetura crítica, na qual Eisenman constrói como o filósofo desconstrucionista filosofa, com o mesmo direito à

⁵¹ Refere-se ao conceito de Neutro de Barthes, que seria a suspensão de qualquer paradigma (imposição de sentido) na relação de sujeito e objeto. Ver também pg.107.

contradição performativa de quem se arrisca a uma crítica totalizante (Arantes, 2015, p.85). Eisenman pretende questionar: Qual é o ato da arquitetura?

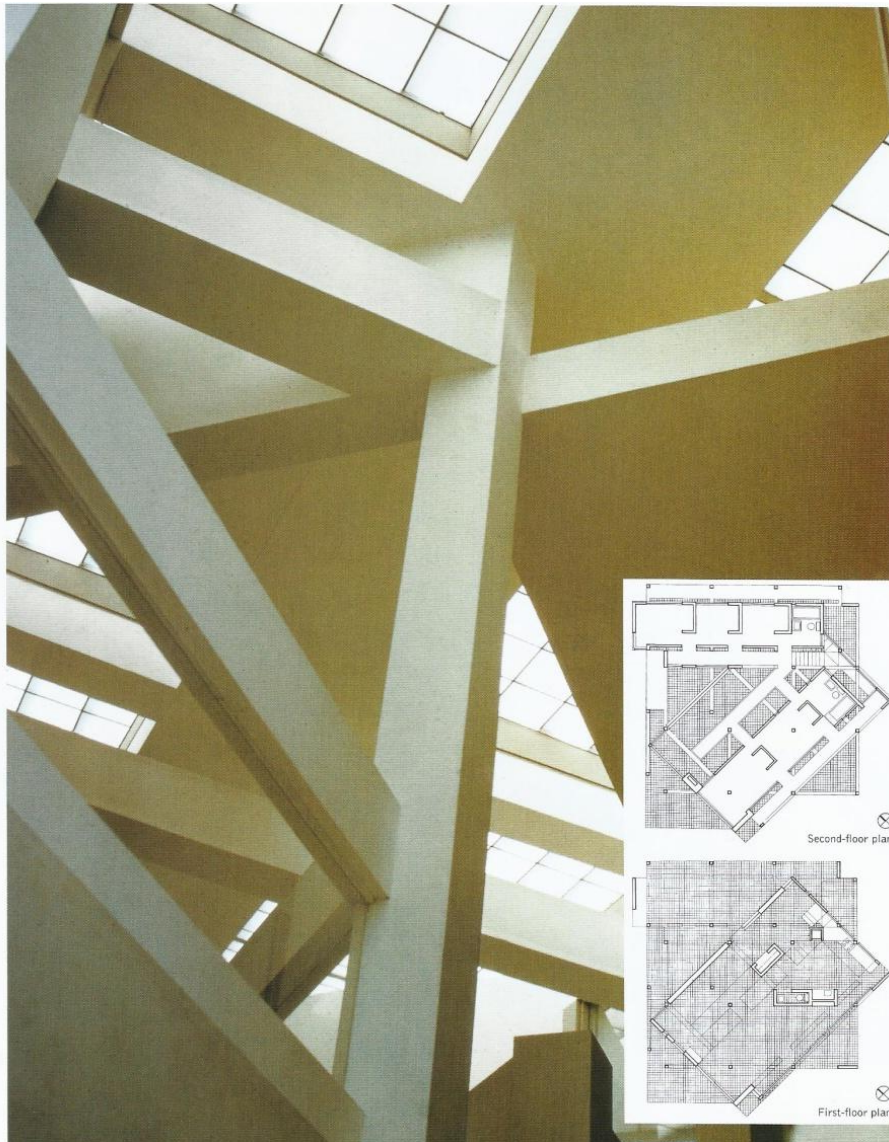


Fig. 26

Interior Casa III

O processo de projeto desenvolve-se através de uma exaustiva sequência de operações: sobreposições, deslizamentos, transformação, decomposição, enxerto, mudanças de escala, rotação, que deixam “rastros”, um tecido de traços, referindo-se ao “texto ‘entre’”. A pesquisa das *Casas* pretende definir o ato da arquitetura como deslocamento e reconstituição de um *sempre advir* da metafísica arquitetônica. Ou, um advir sem fim.

4.2

Arabescos da ausência e grotescos da presença: Casa VI

Connecticut, 1975

A Casa VI, construída em 1975 no estado de Connecticut, em Cornwall, é um exemplo de como Eisenman cumpriu seu propósito na elaboração de uma sintaxe que possibilitasse a manipulação das figuras elementares (Moneo, 2008, p.153). Aqui a natureza volumétrica torna-se óbvia quando a grade de nove quadrados no plano também se torna a fachada, assim pela primeira vez encontra-se uma grade tridimensional completa. Contudo, dois gestos revelam que essa rede é mais do que uma grade de espaço neutro, ela também contém uma série de elementos volumétricos carregados positivamente. Quatro dos nove quadrantes em planta e na elevação são cortados no canto inferior e articulados como um volume de altura dupla. Isso propicia um volume triplo em forma de **L** no plano e, na seção como resíduo (Eisenman, 2004, p.127).



Fig. 27

Casa VI Fachada

Para sublinhar a existência do interligamento desses volumes com uma grade, a garagem o serviço assentam-se no sítio como uma réplica exata e positiva do volume que foi cortado do interior. Posteriormente, esse volume em **L**, a torre da escada, é retirado do volume original para novamente, replicar o volume em forma de **L** no interior (Eisenman, 2004, p.127).

Aqui, a ideia de transposição é adicionada a ideia de traço como o meio pelo qual o tempo de processo é registrado. Enquanto a matriz de intervalos de grade é reintroduzida no chão, o tecido de traços dos espaços vazios da Casa VI são o último vestígio da linha central. A superfície vertical interna, quando sobrepostas

na grade do piso, é sólida - correndo paralela à direção de entrada - ou vazia - correndo ortogonalmente à direção de entrada (Eisenman, 2004, p.128).

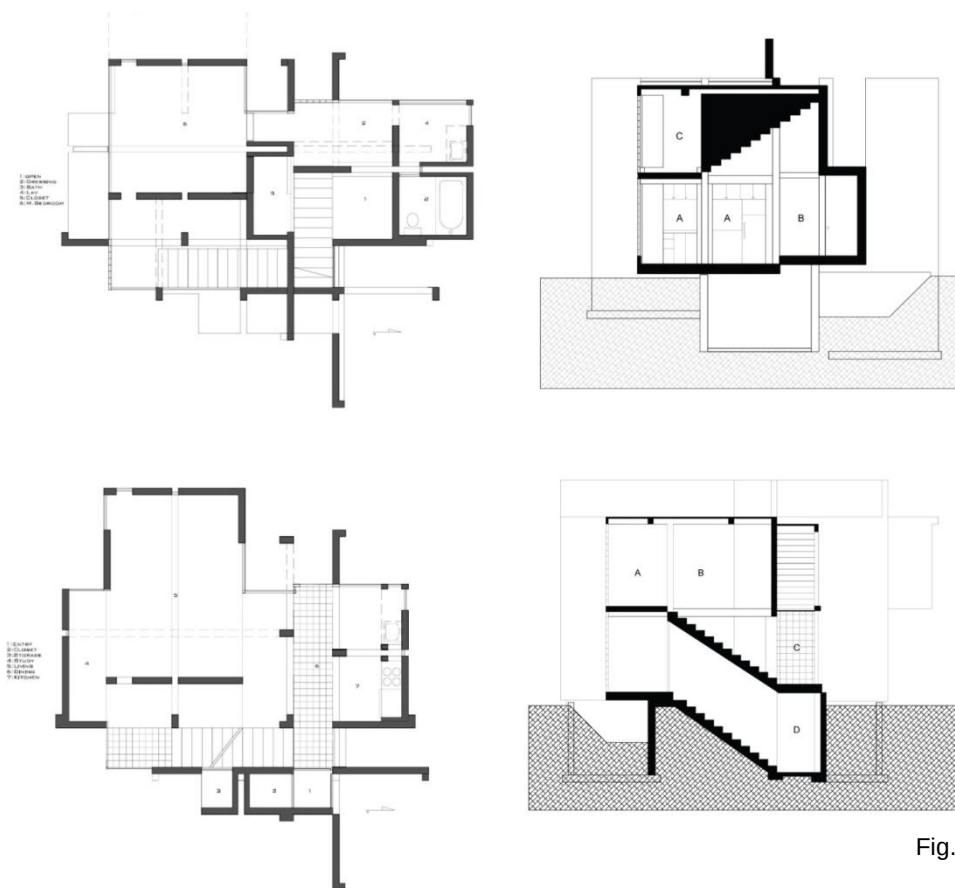


Fig.28

Plantas Baixas

Signos e formas que não remetem um ao outro, mas sim a forma final. Na forma final sempre ficam rastros do processo, índices que prestam evidências do mesmo. Aqui, a meu juízo, um arabesco, exemplo de turvamento dos elementos classificatórios tradicionais, não sendo nem ornamento, nem estrutura esse elemento é um indicativo da especificidade da arquitetura, exclusivamente, porque ele registra o processo pelo qual a arquitetura teve origem. É o sistema que Eisenman denomina de signos de *traços*, em sua proposta de “texto”. Ele ressalta com isso que o que está sendo lido não é o objeto em si, mas o ato de dar forma. O traço é o registro do movimento que nos induz a ler o objeto presente como um sistema de relações com outros movimentos precedentes ou subsequentes, desprovido de significados prévios. A arbitrariedade empregada nessas operações é usada para estimular ou induzir a leitura dos traços sem referências ao significado, mas às demais condições do processo, o processo mostra o “como”,

assim, promove a pura leitura, sem valor ou preconceito, ou seja, o oposto da interpretação, ou seja, o “texto” que nunca permite um único significado. Tudo é mostrado para significar mais de uma coisa. A proposta eisenmaniana de uma arquitetura autônoma, distanciada do funcionalismo, segundo Frampton, foi na Casa VI, mais enfaticamente expressa.

Fig. 29

Casa VI – Interior



“Rastros do processo – Arabesco”

Como proposto por Eisenman, o “texto” de deslocamento deve suprimir a origem. Uma vez que, a origem da arquitetura clássica e o valor das origens modernas são resultantes da razão dedutiva, ele quer propor uma origem absolutamente arbitrária, um simples ponto de partida sem nenhum valor. Esse início artificialmente determinado e livre de valor como ponto de partida para o processo arquitetônico ele denomina de enxerto⁵². Um enxerto é um local inventado que possui menos as características do objeto que as de um processo. “Por sua natureza artificial e relativa, um enxerto não é necessariamente um resultado factível, mas somente um local que contém uma motivação para a ação” (Eisenman, 2006, p.244). A origem pode ser arbitrária porque é contingente a uma leitura que traz consigo a sua própria estratégia. Além disso, esse processo projetual elimina o juízo de gosto se afastando das repressões inerentes ao fundamento arquitetônico.

⁵² O enxerto é uma origem artificial fazendo relação com a inserção genética de um corpo estranho em um hospedeiro para obter um resultado. Argumento usado por Derrida na desconstrução literária como um elemento que se pode descobrir através de uma leitura desconstrucionista.

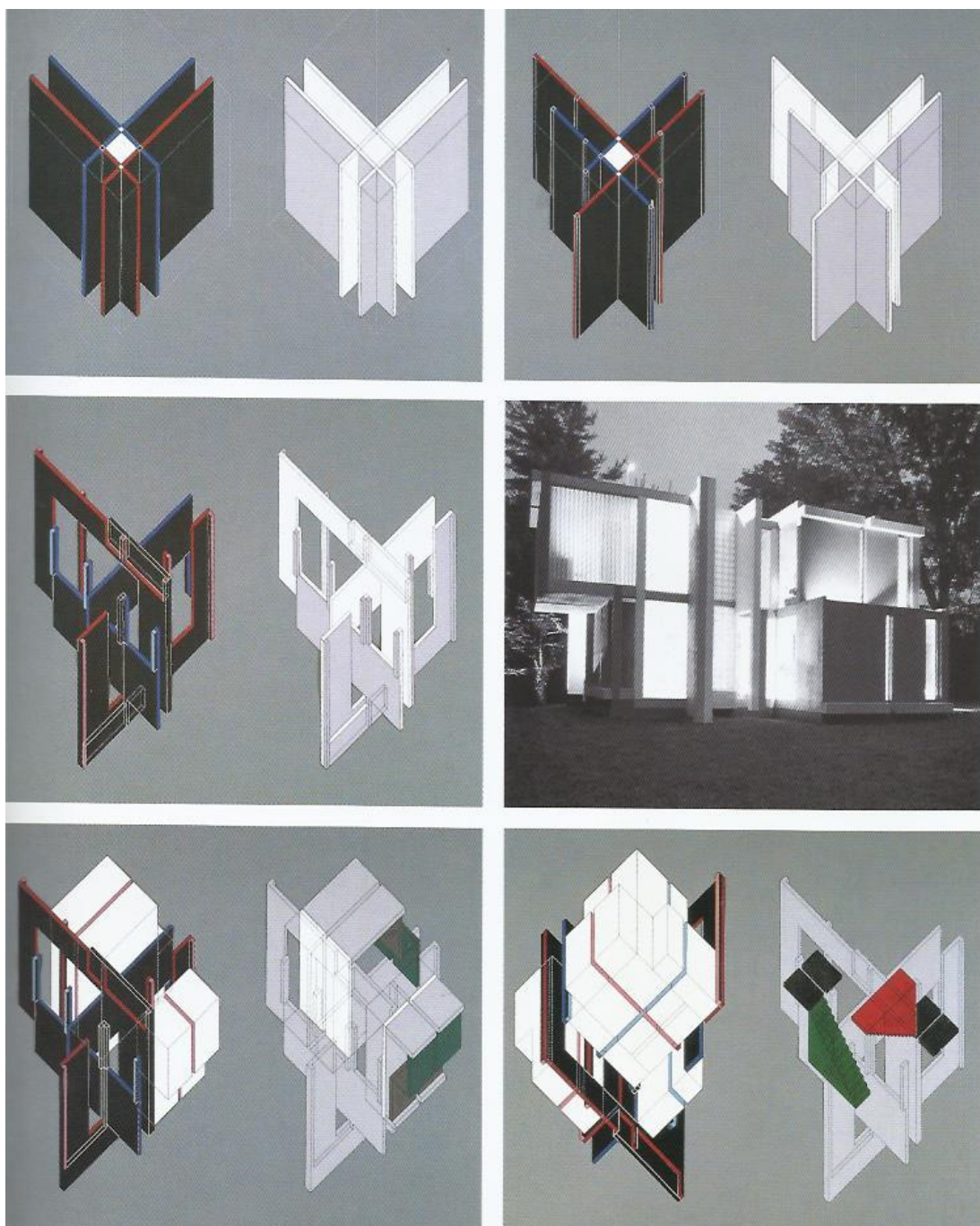


Fig. 30

Diagramas axonométricos

Todo o conjunto de transformações dos desenhos de seu diagrama funcionam como uma série de stills comprimidos no tempo e no espaço. Assim. O processo em si se torna um objeto; não um objeto como uma experiência estética ou uma série de ícones significados, mas uma exploração da gama de potenciais manipulações latentes na natureza da arquitetura, indisponíveis para nós porque são obscurecidas por preconceitos culturais (Allen, 2006, p. 66).



Fig. 31

Interior casa VI

*“Nem ornamento, nem estrutura”**O Arabesco*

A Casa VI é ao mesmo tempo objeto e uma espécie de manifestação cinematográfica do processo de transformação. Assim o objeto não é apenas o resultado final de sua própria história geradora, mas também contém esta história, servindo como um registro completo, processo e produto começando a se tornar intercambiável.

Eisenman introduziu a ideia importante da gramática geracional ou transformacional, em que a linguagem é vista como atividade geradora em vez de uma descrição de relações semânticas e sintáticas. Nessa visão sobre a linguagem, a sintaxe adquire um novo significado, no qual a estrutura sintática em si é entendida como geradora primária da linguagem. (Galdensonas, 1972, p.82)

O espaço de percepção na Casa VI é euclidiano, isto é, tem uma orientação frontal. No entanto, existem inassimiláveis indiossincrasias na casa: discordância de composição ou congruências proporcionais, falta de equilíbrio dinâmico, etc, que resistem a uma relação perceptiva convencional. Estas indiossincrasias são sinais de outra ordem topológica operando em um nível conceitual. A particular justaposição de cheios e vazios produz uma situação que só é resolvida pela mente, descobrindo a necessidade de mudar sua posição. Essa tentativa mental de reorganizar os elementos é desencadeada, precisamente, pelo tamanho, a forma e a justaposição, que produz uma tensão ou compressão, no espaço singular que, não é criada através da real posição das paredes mas, em nossa concepção da sua localização potencial (Allen, 2006, p.66). Na minha opinião, isso descreve o deslocamento da percepção para a concepção, operando em um nível conceitual. Isso porque, a justaposição de cheios e vazios assumem significância (em sentido

sintático em vez de sentido semântico) em virtude de sua existência e sua capacidade de ser descrita e diferenciada de outras estruturas similares. Essas estruturas profundas quando aplicadas intencionalmente em uma arquitetura - por exemplo, na forma de sequências espaciais, pode dar aos requisitos funcionais um aspecto conceitual principal e, além disso, o potencial para um novo significado, considerando o estado atual de tais investigações, sem a presença de um código existente, como pretende Eisenman.

A utilização de um elemento específico funcional da arquitetura é empregada aqui totalmente deslocada da sua função. “O interesse de Eisenman em mostrar a autonomia da forma arquitetônica, sua falta de obrigações para com a função e o uso, revela-se num elemento canônico do ponto de vista da arquitetura, a escada” (Moneo, 2008, p.153). A posição das escadas é assimétrica pela geometria euclidiana, mas, simétrica pela geometria topológica, o que causa desorientação sobre o que é o lado de cima e o que é o lado de baixo, perdendo qualquer possibilidade de relacionamento com o terreno (Allen, 2006, p.66). Essa duplicação e inversão promovem uma nova relação do signo e seu uso.

Fig. 32
Casa VI Interior



“Onde um signo nunca será unívoco”

O Grotesco

A poética do grotesco expressa no emprego de um lugar comum fora de seu lugar propicia o estranhamento. Anthony Vidler desenvolveu um estudo sobre o lado obscuro do sublime, o *uncanny*, ou o “estranhamente familiar”, uma categoria estética e freudiana que coloca em primeiro plano o corpo e o sujeito em relação à experiência vivida da arquitetura, em seu ensaio *The architectural Uncanny* (1992):

“Em sua dimensão estética, o estranhamente familiar é uma representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as fronteiras do real e do irreal a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre a vigília e o sonho” (Vidler in Nesbit, 2006, p.621).

“Este palácio é obra dos deuses”, pensei primeiro. Explorei os recintos desabitados e corrigi: “os deuses que o construíram morreram”. Notei suas peculiaridades e disse: “os deuses que o construíram estavam loucos” [...] A impressão de enorme antiguidade vieram juntar-se outras: *a do interminável, do atroz, do complexamente insensato*. Eu tinha atravessado um labirinto, mas a nítida Cidade dos Imortais me causou medo e repugnância. Um labirinto é construído para confundir os homens, sua arquitetura, pródiga em simetrias, esta subordinada a essa finalidade. No palácio, que explorei imperfeitamente, a arquitetura carecia de finalidade. Eram numerosos os corredores sem saída, as altas janelas inalcançáveis, as portas colossais que davam para uma cela ou para um poço, as incríveis escadas inversas, com degraus e a balaustrada para baixo...

Borges, Jorge Luis, *O Aleph*, 1949, p. 14

Rosalin Krauss em *Notes on the Index* apresenta o conceito de Roman Jakobson de shifter⁵³ – deslocador - para designar uma espécie de signo linguístico vazio, mas cheio de significação exatamente por isso. Um signo que não tem todo o seu sentido nele mesmo, cujo significado completo depende da situação de enunciação, esperando a cada uso que seja fornecido o referente. Ou seja, seu sentido é indicar uma relação singular com uma situação referencial determinada, portanto também se inclui na categoria de índice, que na obra de Eisenman é utilizado tanto para conferir ao signo novo valor, como para afirmar o rastro do processo, um traço do seu referente. E, como a cada situação o significado será diferente ele resolve a questão, tão recorrente, de não tornar o elemento inscrito e reconhecível.

Aqui, desse modo, eu penso, ele executa a liberdade da interdependência da estrutura e dos signos dos elementos arquitetônicos como a “colunidade” que ele crítica. Esse é um modo de executar o que Eisenman denominou de free-floating-signifier. Ao questionar os significados por meio desses deslocamentos ele demonstra que podem existir outras convenções e, mais ainda, que sendo

⁵³ Jakobson elaborou o conceito de *estruturas duplas* no estudo da relação Código-Mensagem. O exemplo mais acessível de shifter é dado pelo pronome (eu,tu), símbolo indicial, que reúne em si o laço convencional e o laço existencial. Os pronomes pessoais são uma relação complexa entre o código/mensagem. Constituem a última aquisição da linguagem infantil e a primeira perda da afasia: são termos de transferências difíceis de se manejar. A teoria dos shifters é muito fecunda e pouco explorada, mas seria junto a esta que se deveria procurar a definição semiológica das mensagens nas fronteiras da linguagem (Barthes, 2012, p.31).

flutuantes não perduram o suficiente nem para se tornarem convenções. Ou melhor, a convenção é que não se estabeleçam convenções.

A partir das noções de traço e índice, Eisenman comprova que sua pesquisa sempre esteve interessada na questão da linguagem, no texto arquitetônico. “O repertório de mecanismos gráfico-formais – que atingem o seu ápice em projetos como da Casa VI – consolida-se como a substância de sua arquitetura, que impregnará e se manterá presente em seus futuros trabalhos” (Moneo, 2008, p.153).

Fig. 33

Casa VI Interior



Fig.34

Casa VI Interior

Apresentando um “texto grotesco” no estranhamento e ambiguidade e, o “texto arabesco” no turvamento da dialética figura/fundo, Eisenman, promove uma reestruturação do sujeito através da reinvenção da percepção do objeto em relação ao espaço e em relação ao uso desse espaço.

Eu compreendo que esse projeto sintetiza as propostas de Eisenman. Aqui o objeto é despojado de significados no sentido de uma “experiência estética”, ou de significados recebidos por uma imagem representacional. O “texto entre” exige que o significado apresente-se intrínseco na estrutura formal, ou seja, não como um símbolo, mas recebido de uma estrutura de relações inerentes na forma, isto é, como universal formal: Uma estrutura conceitual implícita nas relações entre o cisalhamento, a tensão, a compressão, a rotação, a frontalidade, a obliquidade, estiramento, etc; que são conceituais. Como a leitura traz consigo a própria estratégia, apresenta uma ordem direcionada para a clareza de um conceito.

Tomada de ausências da presença e presenças de ausência, a casa VI subverte o tipo, promovendo o deslocamento completo da metafísica e demonstrar o conceito de Eisenman que o edifício pode funcionar, abrigar, se restringir ao terreno, ter uma estética, ser significativo, sem simbolizar em sua forma essas condições. Seu texto desloca a relação tradicional entre forma e significado, e, de fato, é a representação de uma estrutura da forma narrativa. *Presentness*, traços, textos arabescos e grotescos.

4.3

Arabescos da memória e Grotescos da escala: Cannaregio

Veneza, 1978

O projeto para Cannaregio decorreu de uma competição internacional proposto para a área onde Le Corbusier planejara seu hospital em 1962. Desenvolvido em três subtextos intitulados respectivamente: O vazio do Futuro, O vazio do Presente e O vazio do Passado, referem-se a uma nostalgia implícita nos ismos da arquitetura – “modernismo uma nostalgia do futuro; pós-modernismo, uma nostalgia do passado, e contextualismo, uma nostalgia do presente” (Eisenman, 1983, p.26). E, em minha opinião, onde, com mais apreço reflete o Eisenman

comprometido com as propostas supracitadas na dissertação, em especial, na consumação da poética do texto arquitetônico.

Sua proposta de uma metafísica completa estende-se para o lugar, partindo do preceito que o conceito ocidental de lugar sempre é de presença delimitada e aterrada a um lugar específico. Mesmo no suposto termo binário de figura/fundo e sólido/vazio, tanto o fundo quanto o vazio são sempre definidos como condição de presença. A autoridade da linguagem arquitetônica de figura/fundo gestáltica causou o recalçamento da possibilidade de conceituar a ausência ou qualquer outra interpretação de ausência (Eisenman, 2007, p.77).

Para superar essa opressão e deslocar o lugar, introduzindo uma nova possibilidade de conceituação, - uma possibilidade “outra” - de espaço na arquitetura, Eisenman parte da seguinte agenda: Em primeiro lugar, recusar o conceito gestáltico; em segundo, tentar deslocar o domínio e a monovalência da presença; em terceiro, deslocar o significado metafórico e a estética clássica como base da leitura arquitetônica. O terceiro, na verdade, é uma tentativa de deslocamento das ideias de metáfora e metonímia de modo que o tempo real, lugar e escala possa ser substituído por analogias destas condições. Enquanto o sítio é um lugar real, também, é considerada uma série de outros tempos, outros lugares e outras escalas, através de uma série de sobreposições que Eisenman denominou *scaling*. *Scaling* é um processo que usa material análogo em diferentes escalas para revelar relações anteriormente ocultas (Eisenman, 2007, p.77).

Para permitir a vida em conjunto de categorias projetuais tão diferentes, Eisenman introduz o termo *scaling*, com o qual tenta fazer ver o ambíguo desejo de univocidade contido no conceito de escala. [...] Essas coincidências se sobrepõem sem perder suas respectivas identidades e sem que necessariamente se pretenda dar sentido próprio ao complexo objeto resultante.[...] A maquete, entretanto agora nada tem a ver com a representação de um objeto futuro: ela é o lugar onde se entrelaçam projetos representados em escalas diferentes e é o pretexto para a invenção mental em que se transforma a experiência de arquitetura (Moneo, 2008, p.170).

No caso de Cannaregio o projeto começou a partir da noção de uma arquitetura que inventa o seu próprio site e programa. Construindo uma Veneza fictícia, no lugar de estabelecer uma relação com a malha existente, Eisenman optou por sobrepor o traçado de seu projeto à malha do projeto de Le Corbusier, intencionalmente para evocar o projeto de 1964 não realizado para a mesma área.

Essa malha é assinalada pela ausência com uma série de vazios que são “uma metáfora para o deslocamento do homem da sua posição como instrumento central de medida” (Allen, 2006, p. 76).

Avançando com as sobreposições, Eisenman utiliza a malha de Tschumi para o projeto de La Villette sobrepondo-a a de Cannaregio, assim, rejeita a primazia ou valor original de ambos, fazendo com seu espaçamento flutue entre vários tempos diferentes, lugares e escalas. Essa flutuação desloca a base dialética da convenção binária de figura/fundo, que mostrou ser o que é: convenção; umas de tantas possíveis, ao invés de condição natural da arquitetura. O novo *topos* não contém mais lugar específico, escala e tempo, mas pode ser visto como um desfoco contínuo dos dois (Eisenman, 2007, p.77). Desse modo o texto desloca todos os aspectos de presença, origem, lugar, escala, etc.

Fig. 35
Cannaregio
Maquete



Versões em diferentes escalas da Casa XIa foram situadas nos intervalos em que o traçado coincidia com os espaços abertos existentes no terreno, isso subverteu qualquer ideia estabelecida sobre escala. “com essa obra apocalíptica singular, Eisenman introduziu o *modus operandi* quase dadaísta com o qual vinha se ocupando – ou seja, a derivação da forma a partir da justaposição mais ou menos arbitrária de diferentes traçados, eixos, escalas e contornos” (Frampton, 2000, p.379) - empregando elementos gráficos tradicionais, como a linha, cor e escala.

O objeto menor, quando, posicionado no espaço urbano de Cannaregio é muito pequeno para ser uma casa, o que levanta a questão que talvez seja a maquete de uma casa. Quando esse objeto é colocado em uma segunda Casa XIa, que tem a escala normal de uma casa, a segunda casa perde a sua função, não é mais uma casa, mas um tipo de mausoléu. Assim que o objeto maior retém o menor, este deixa de ser uma maquete e se transforma em objeto em si. Por último o terceiro objeto é colocado no mesmo contexto, maior que os outros dois e maior que uma realidade antropomórfica, ele completa o ciclo auto-reflexivo. Uma vez que, o maior de todos contém o médio e o menor, torna-se, por assim dizer, o museu de um memorial de uma maquete (Eisenman, 2004, p148).

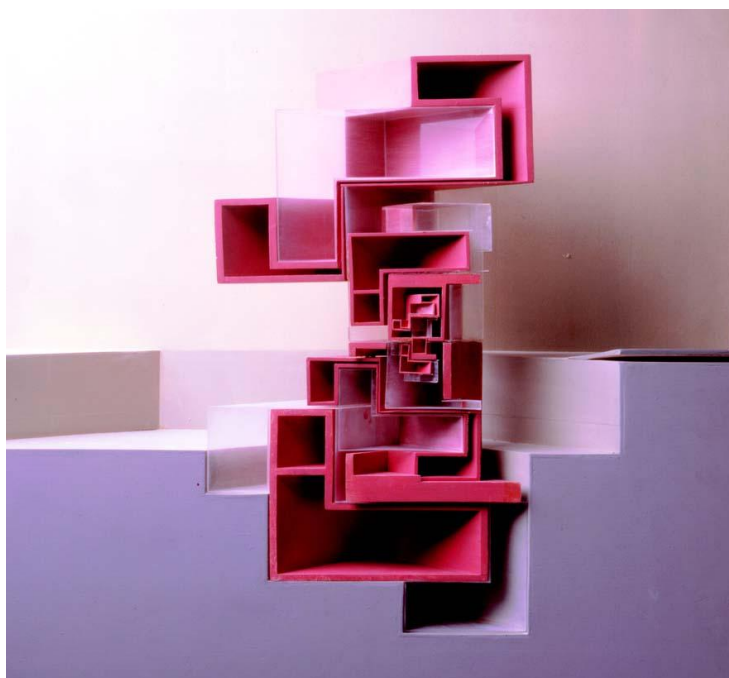


Fig. 36

Casa Inabitável Cannaregio

3 versões da Casa XIa

O Grotesco

Os objetos reunidos escapam dos limites da arquitetura e colocam em questão a ideia de significado como efeito da função.

O projeto do Cannaregio antecipa a etapa eisenmaniana seguinte, em que a invenção das condições de trabalho parece feita de forma precisa: o contexto, portanto, é visto não como algo herdado e recebido, mas como realidade que o arquiteto parece ser forçado a inventar continuamente. Cannaregio foi, sem dúvida, um descobrimento que iluminou a obra de Eisenman durante um dos períodos mais férteis e fecundos da sua carreira (Moneo, 2008, p.165).

A Casa XIa representa uma interseção de maquete e edifício. Se na Casa VI segundo Eisenman o eixo era a exploração do tempo, então na casa XIa o eixo vista é a exploração da escala. Na escultura figurativa a escala da maquete ou modelo geralmente é conhecida, uma vez que o modelo se refere a um objeto

conhecido, como por exemplo, um cavaleiro em seu cavalo. Quando a escultura moderna se afastou da representação para a abstração, moveu-se também da escala específica para a escala não específica, deixando de ser antropomórfica a escala deixou de ser a dimensão da representação. A arquitetura sempre teve escala específica, suas janelas e portas sempre foram dimensionadas em relação ao homem e, desse modo o eixo crucial de ligação do objeto com o sujeito. Eisenman, contudo, se questiona sobre a possibilidade de uma arquitetura escala não específica e qual seria a natureza desse modelo (Eisenman, 2004, p148).

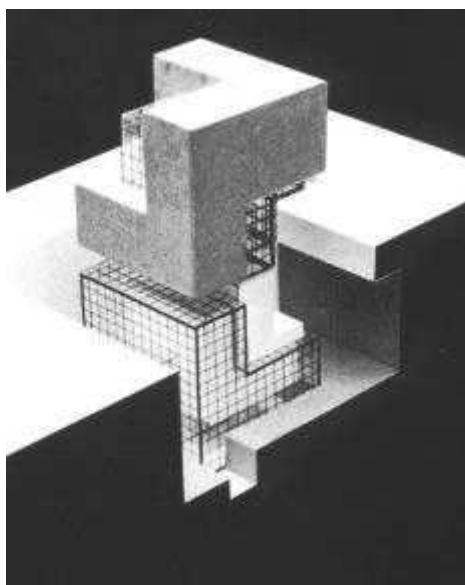


Fig.37

Casa Xla

Palo Alto, California

1978

O modelo da Casa Xla não é axonométrico, mas é a representação de uma casa que contém em si simultâneas representações dos três estágios do processo de transformação. Cada estágio do processo não contradiz ou desfaz o anterior. O processo não é linear, todos os estágios existem simultaneamente no modelo. É um processo que representa a si mesmo a fim de se tornar sua própria representação (Eisenman, 2004, p.149).

“Esta casa é, de certa forma, a síntese de todo o trabalho eisenmaniano durante a década de 1970, nela Eisenman descobre o poder do solo para a arquitetura” (Moneo, 2008, p.157). Trabalhando com duas figuras utilizadas no projeto da Casa X, ele explora o encontro do oposto côncavo/convexo, que, a partir de então, se transforma em mais um de seus mecanismos formais (Moneo, 2008, p.157).

O que ele faz em Cannaregio, sobretudo, é uma “poética textual” para expor as camadas de tempo e o sentido da memória, rompendo as fronteiras do presente, passado e futuro. “Todas as três memórias, futuro, presente e passado têm a sua

sombra, a perda da memória. Talvez devêssemos agora aprender como esquecer” (Eisenman, 1983, p.27).

Esse interesse sobre o potencial do solo teve início no estudo e projeto da Casa XIa e marcou uma nova fase em que Eisenman deixa de lado a sua neutralidade abstrata para redirecionar o seu discurso para uma intenção teleológica (Moneo, 2008, p.157).

O projeto de habitação de Cannaregio em Veneza foi o primeiro a empregar o que pode ser chamado de um texto externo, pois foi o primeiro de uma série de seis projetos nos quais considerei o lugar como “exterioridade” [...] Isso era condizente com a minha atitude psicológica naquela época, quando tentava transferir meu centro psicológico do pensamento ao sentimento, da cabeça ao corpo e a terra (Eisenman, 1999, p.173).

A nova fase de Eisenman se inicia com o sentimento de que o discurso da arquitetura abstrata se esgotara. A ininterrupta busca de Eisenman por alternativas faz com que ele considere os fatores externos, abrindo assim sua arquitetura ao lugar e à metáfora, à história e ao sentimento (Moneo, 2008, p.178).

Cannaregio, além dos “textos entre” se apresenta com o apoio de textos justificativos, carregados de metáforas sobre o futuro incerto e o passado esquecido, ele pretende que sua arquitetura exprima esse conteúdo. Considero que esse ponto de inflexão estimulou o dizer poético indispensável na sua obra.

4.4

Arabescos do irracional e grotescos da lógica:

Casa Guardiola:

Cadiz, Espanha. 1988

Uma concepção “outra” do espaço com uma distinção entre traço e marca, introduziu-se no trabalho de Eisenman a partir da definição da sua condição “entre” da arquitetura, supracitada: “estar entre significa estar entre algum lugar e nenhum lugar, significa buscar um atopus, a atopia dentro do topos” (Eisenman, 2004, p.235). Essa definição “outra” de espaço já tinha sido sugerida na antiguidade no *Timaeus* de Platão em sua definição de receptáculo (*chora*) como algo entre lugar e objeto, entre recipiente e conteúdo. A noção de *chora* para

Derrida⁵⁴, segundo Eisenman, é de espaçamento e não de “entre”. Com esse deslocamento da tradicional forma de lugar colapsou também as categorias tradicionais de figura/fundo e plano/objeto (Eisenman, 2007 p.74-78). Arabescos.

Fig. 38

Guardiola Maquete 3D



Nos primeiros projetos, Eisenman aponta que, antes da ideia de receptáculo, todas as marcas eram, essencialmente, traços, isto é, o vestígio de algo, outrora presente. No sentido usado aqui, o que antes era considerado traço, pode agora ser chamado de marca. O receptáculo, conceitualmente é, assim, uma construção que tem o potencial de mudar constantemente sua forma, assim como, mudar a forma de outro objeto, sem ser material em si. Desse modo, quando algo é pressionado no receptáculo, uma impressão ou marca (e não um traço) é transmitida, enquanto, simultaneamente, um vestígio (i.e., traço) do receptáculo é deixado no objeto de impressão. Essa concepção de traço e marca foi primeiramente empregada no projeto da Casa Guardiola (Eisenman, 2007, p.75). “Na Casa Guardiola Eisenman inicia o uso de planos oblíquos frequentes em seus últimos projetos” (Moneo, 2008, p.173). O projeto foi concebido como dois volumes em forma de L assentados um no outro. Durante o processo ocorre uma oscilação ou reverberação entre eles causando uma reação simultânea. Como decorrência, um provoca uma impressão no outro, mas ao mesmo tempo perde algo de sua presença figural original. O contorno desta presença ausente é então gravada sob uma série de traços, uma estrutura de fotogramas, que conservam o testemunho do volume anterior. Essas anotações reproduzem-se no material da casa. Nos pisos, paredes,

⁵⁴ Eisenman elaborou um projeto de parceria com Derrida para o Parque de La Villette, denominado: *Choral*. 1982.

lajes, até mesmo, no próprio espaço (Eisenman, 2007 p.74-78). Um tecido de traços referindo-se interminavelmente a algo diferente de si: o texto “entre”.

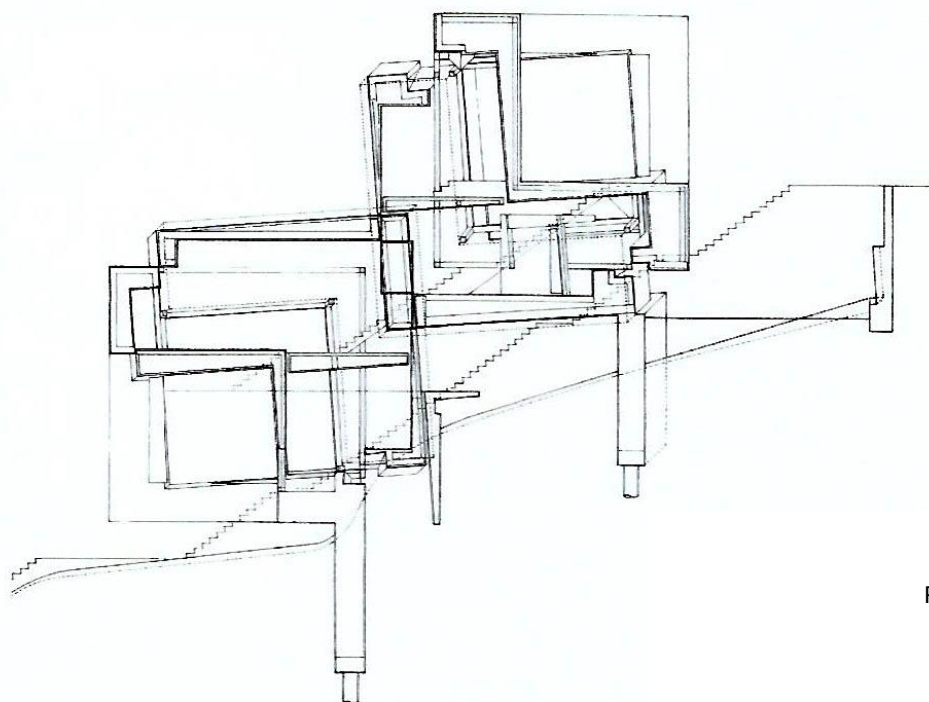


Fig.39
corte

A oscilação inicial é arbitrária, assim como os volumes em L. Igualmente, cada traço sucessivo torna-se um novo, inicialmente ainda arbitrário, mas de algum modo condição necessária, respondendo e antecipando uma sequência contínua de novas condições arbitrárias.

Desse modo, ao contrário de uma noção tradicional de espaço, que tem origem em algum lugar e, é linear e racional essa sequência arbitrária motivada por uma condição inicial produz uma densa série de marcações no espaço, organizada como uma narrativa da transformação de uma condição inicial.

Alinhado com o conceito de “texto”, não é a representação de uma narrativa, mas sim a representação de uma estrutura da forma da narrativa.

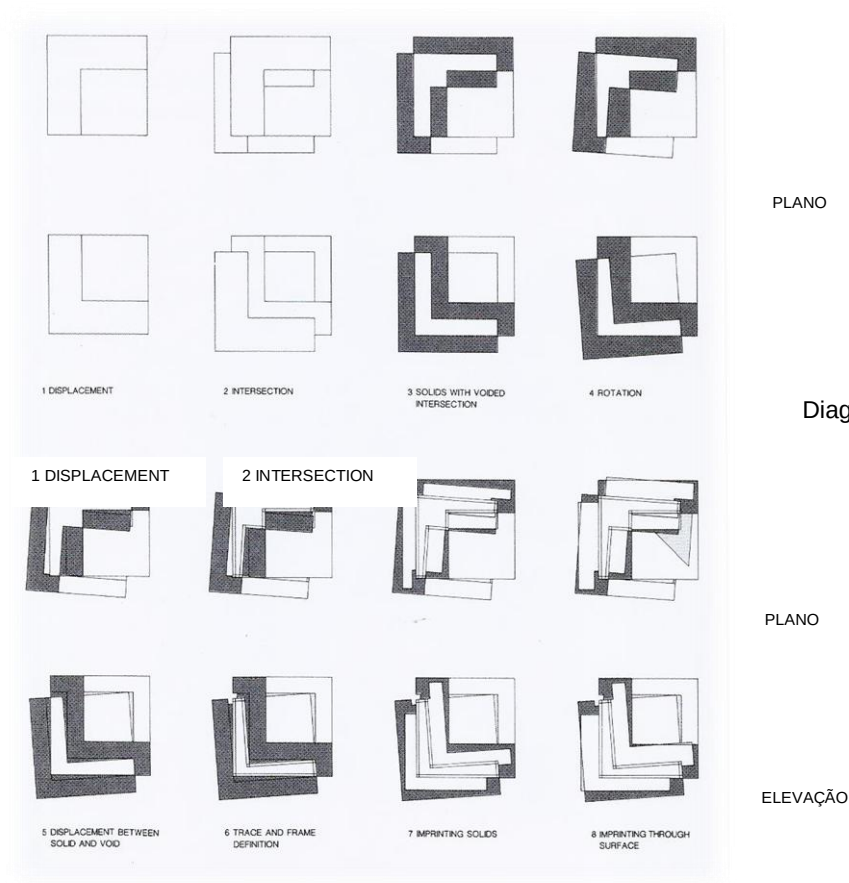


Fig. 40

Diagramas de traços

Aqui, paredes, pisos e tetos não apenas contém e abrigam, tornam-se, também, condição de excesso, pois, não contém e nem é contido, não é dentro nem fora, nem contorno nem objeto, nem figura nem fundo. A casa não pode ser lida iconicamente porque, saturada de traços e impressões, perde o valor icônico, uma vez que, não tem referência formal, e tão pouco é resultado da função (Eisenman, 2007, p-74-78). Arabescos.



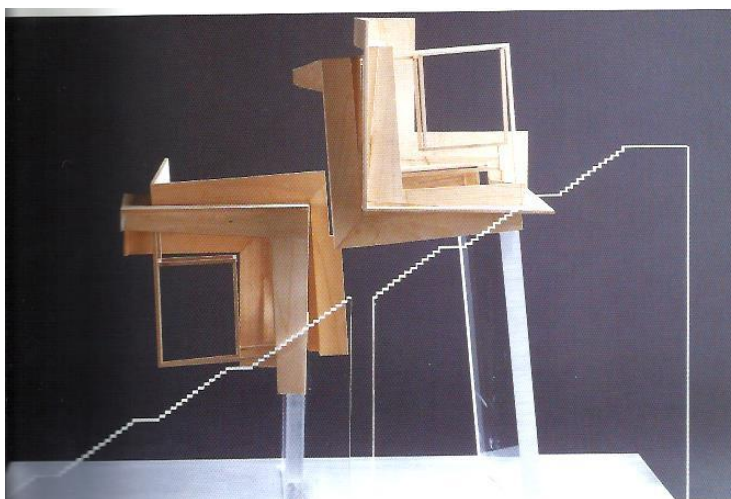
Fig. 41

Corte estrutural

A casa torna-se inteligível, apenas, pela percepção de sua própria lógica indicial interna. Obviamente, o espaço resultante é diferente do espaço de uma casa, mais, ainda assim, pode funcionar como casa. Com o conceito de *chora* e de impressão, a terceira dimensão torna-se uma possibilidade no sistema notacional, particularmente, no emprego do um *grid*, que é sempre considerado abstrato, quer seja, em duas ou três dimensões, visto como a configuração do solo. No emprego do conceito de impressão, o papel do *grid* se torna potencialmente ambivalente. No exemplo da Casa Guardiola, o *grid* transforma-se uma série de quadros que são deformados e distorcidos; em vez de serem “inteiros” estruturais são, de fato, traços e impressões, rastros que revelam a condição da impressão como a interseção dos dois elementos figurais (Eisenman, 2007 p.74-78).

Fig. 42

Corte estrutural



Formas semelhantes ao “L” interpenetram-se sempre se entrelaçando em três planos diferentes. Para Otilia Arantes, os procedimentos de deslocamentos empregados aqui, como torções, rotações, vestígios e marcas dos moldes foram deixados para criar uma sensação de incerteza. Grotescos.

Deslocamentos, intersecções, rotações, no plano e na elevação, materiais aparentemente suscetíveis de novas configurações – o estuque branco e coral, no qual os vestígios dos moldes são como que gravados por grelhas de aço – tufo concorre para criar uma insólita atmosfera de incerteza quanto aos volumes, à forma e ao fundo, ao interior e ao exterior da casa.[...] Não se pode negar originalidade ao modo pelo qual Eisenman interpretou o enigmático conceito platônico de *chora* [...] arruinando a noção clássica de *topos* e por assim dizer implantando a casa em plena *atopia*. É bom insistir: não se trata de uma simples réplica, mas de uma “linguagem segunda”, deslocada, comprimida no lugar nenhum situado *between...* (Arantes, 2015, p.90-92).

Segundo Moneo, esse projeto antecipa experiências espaciais que transcendem a pesquisa do plano à qual Eisenman tanto se dedicara anteriormente. “Em outras palavras, na Casa Guardiola a tridimensionalidade não procede, como em outras ocasiões, da extensão da planta” (Moneo, 2008, p.173).

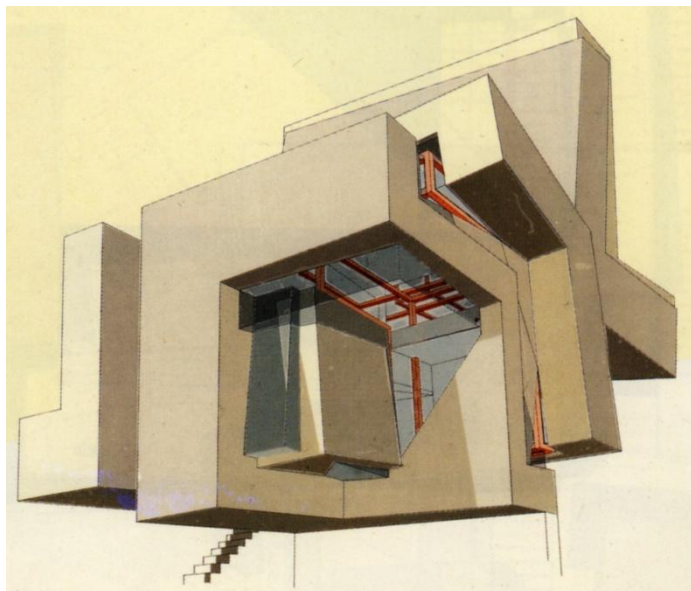


Fig. 43
perspectiva

A casa Guardiola não chegou a ser construída e como toda a série dos estudos de “casas” o objeto inicial utilizado é o cubo, aqui, num processo extremamente complexo. Para Ciorra essa casa é como o arabesco, algo *entre* o natural e o racional, entre lógica e o caos (Ciorra, 2000). Ao mesmo tempo estrutura e figura, rompe esta relação de oposição. Grotescos.

A Casa Guardiola é mais um excelente exemplo do “texto de deslocamento” eisenmaniano, não é lugar específico, tempo específico, não simboliza o uso, abrigo ou estrutura, uma vez que o texto, não é a fonte originária de imagem ou figuração, nem representação do uso ou da estética. O tipo casa foi subvertido. O Arabesco turvou os valores e os sistemas classificatórios tradicionais. O Grotesco possibilitou as fronteiras flutuantes entre o racional e o irracional, entre a lógica e o caos. Sua verdade está em constante fluxo. O reconhecimento completo da metafísica foi cumprido.

4.5

Il Giardino dei Passi Perduti:

Arabescos do tempo e grotescos do espaço

Verona, Itália, 2004

O Museu de Castelvecchio é um dos museus mais importantes da cidade de Verona. Construído entre os anos de 1354 e 1356, o castelo sofreu consideráveis danos durante a segunda guerra mundial. Em 1957 o arquiteto italiano Carlo Scarpa foi chamado para atuar na obra de restauro. A obra durou 18 anos, e enfim resultou em uma de suas obras mais significativas, com a intervenção marcadamente destacada da arquitetura original.

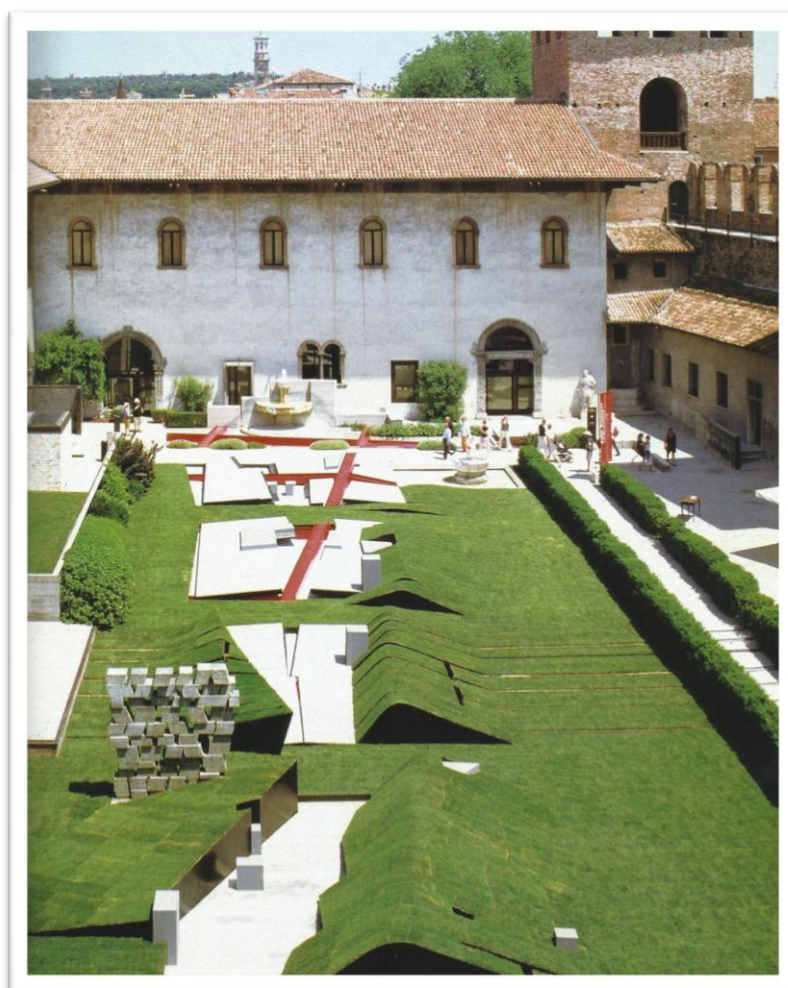


Fig. 44

Para conseguir um diálogo com a obra de Carlo Scarpa em Castelvecchio Eisenman procurou demonstrar que a luta por caminhos aparentemente díspares também representa uma busca por uma lógica interna para a disciplina da arquitetura. Esta elucubração seria uma amálgama de projetos e suas reflexões

críticas, um excessivo “hipertexto”, por assim dizer, combinando texto e objetos além dos limites de sua textualidade anterior. Seria uma tentativa de reinventar o projeto como metacrítica, uma ideia mais problemática, mas, por outro lado, mais realizadora, porque deve abordar os aspectos poéticos e fragmentários da obra de Scarpa presente no local museu (Zuliani, 2006, p.392).



A exibição em si, é um projeto situado no jardim como um trabalho didático e como um trabalho fragmentário nas galerias. Scarpa utilizou um piso de concreto estriado no interior das cinco salas de exibição. Estes cinco quadrados foram deslocados para o jardim como cinco placas “escavadas” localizadas em um eixo paralelo a sequência interna das salas. Posteriormente Eisenman transfere o eixo diagonalmente através do jardim, cruzando e atravessando as placas de Scarpa. Ele destaca a sala contornada no final da sequência de espaços de Scarpa, sugerindo que o eixo oblíquo preexistiu. As placas de concreto são reveladas à medida que se caminha do canto da ponte de Scarpa em direção à entrada do museu. As placas abrem-se em fendas revelando uma amálgama dos projetos de Eisenman - Cannaregio, IBA Social Housing, Wenex Center for Arts, Musée Du Quai Branly e a Cidade de Cultura da Galícia – que irrompem do solo com uma qualidade proustiana de “tempo achado” (Zuliani, 2006, p.392).

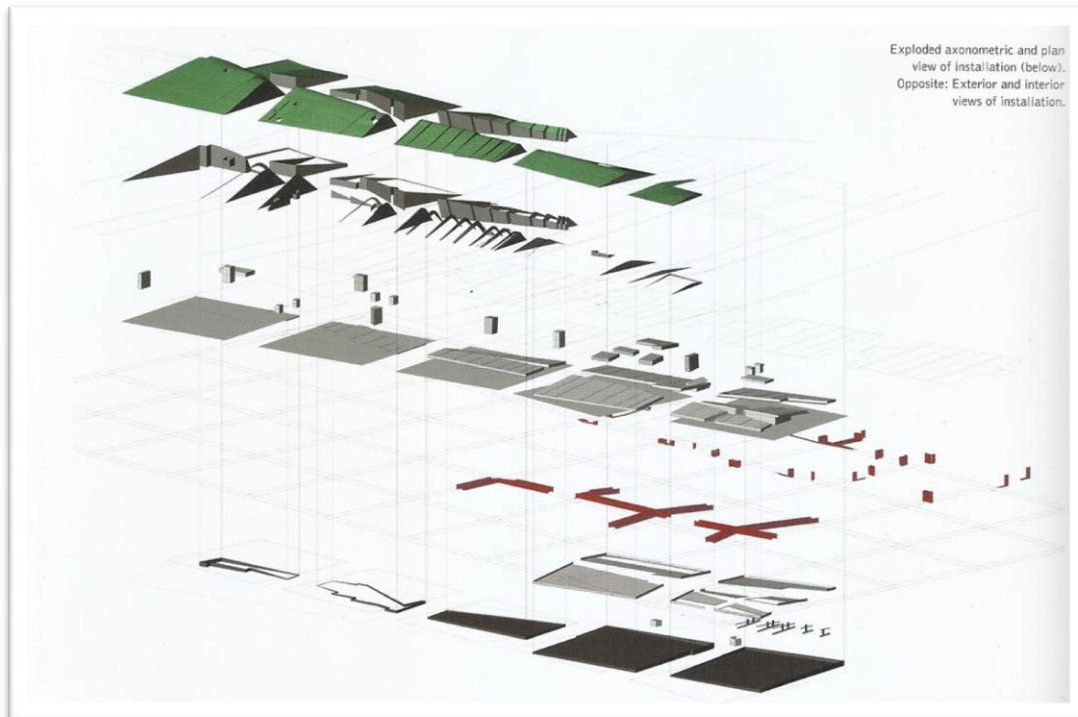


Fig. 46

Axonométrica expandida



Fig. 47

Planta

Fig. 48

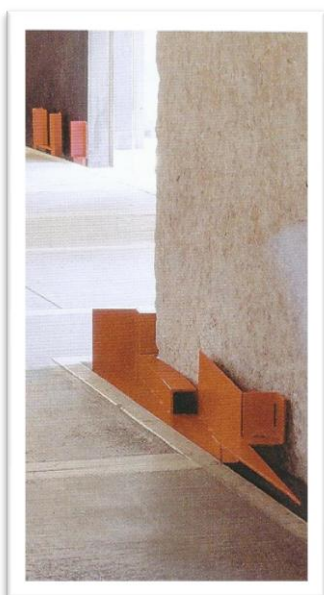
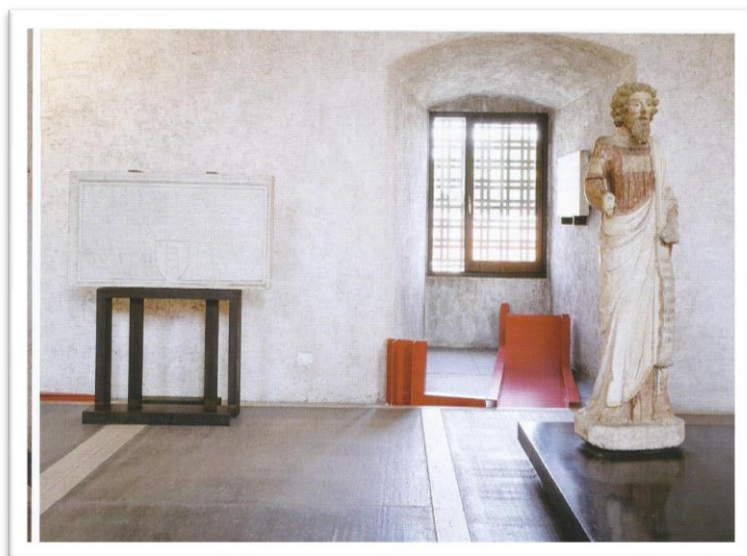


Fig. 49

No interior, a natureza fragmentária das peças do projeto confrontam Scarpa e suas temáticas. Esses fragmentos “escavados” do grid de Berlin e do grid cartesiano de Santiago, pintados de vermelho, afloram, surgem como uma série de resíduos poéticos (fig. 48-49) nos interstícios entre o piso de Scarpa e as paredes do castelo. Aqui, como no jardim, tempo torna-se parte de uma rede de caminhos cruzados para um lugar passado e futuro. O trabalho não é mais uma exposição de museu, mas sim, a transformação da natureza do próprio museu (Zuliani, 2006, p.392). Este projeto demonstra que apesar do tempo transcorrido entre a proposta inaugural de “texto” e a execução deste, Eisenman potencializou as possibilidades de exploração do arabesco e grotesco, mantendo ao mesmo tempo o paradoxo e a busca por uma lógica interna para a disciplina da arquitetura.

5.

Conclusão

No conto “The Black Cat”, de Edgar Allan Poe, a intensidade emocional e estética da história converge para uma assombrosa aparição, na forma de um baixo relevo de uma parede recém-rebocada, o único remanescente sólido de uma casa destruída pelo fogo. O contorno de tal imagem no reboco é a de um gato pendurado por um laço de corda, ou seja, uma forca. A sombria aparição mostra-se como um sinal assustador da presença de Plutão, o falecido gato de estimação que, talvez, tenha sido emparedado por seu mestre neste sepulcro improvisado. Ao empregar este recurso para causar uma reação no leitor, a imagem de um ser ausente não é tanto para relembrar de eventos reais, como o assassinado do gato ou o incêndio da casa, o que poderia ser obtido por uma frase ou por uma imagem, mas para suscitar o sentimento de um incerto terror, causado não pela imagem em si, mas pelo que pode ser chamado de vestígio ou traço da imagem. Seria esse traço real ou imaginado? Como teria chegado ali? A razão começa a se indagar, será que o calor do gato incinerado, relutantemente acabou por deixar seu contorno no reboco recém seco? O irracional se indaga, seria uma mancha de sangue do falecido gato? Em ambos os casos, é a incapacidade de saber com total certeza o que produz o estado intenso de resposta. A incerteza é motivada porque a imagem é produzida na condição, ou melhor, através de um traço. O traço é um fenômeno complexo que sugere um “antes” ou, quiçá, prenuncia um “depois”; o que não é ainda presente ou é um imaginado passado. A reação do leitor ao traço “não é simples ou clara, ela é carregada tanto de incerteza quanto de fascinação” (Eisenman, 2007, p.73).

Em um de seus ensaios Eisenman reconta esse trecho, não porque é fã de Edgar Allan Poe, o que me parece óbvio, tão pouco porque adora introduzir excertos para florear suas ideias, o que é recorrente, mas porque eu considero que Eisenman converge a intensidade “emocional e estética” da sua obra similarmente, para uma aparição espectral: o *traço*. O traço é o modo pelo qual fica aparente para o observador o significado intrínseco na estrutura formal, ou seja, não como um sinal e, portanto, externo à forma, mas recebido de uma estrutura de relações inerentes em qualquer forma, isto é, como algo que Eisenman denominou de universal formal.

O traço é uma característica marcante desde os primeiros estudos e projetos de Eisenman, está presente Casa I no deslocamento hipotético e abstrato que gerou colunas e vazios, originando o movimento que desencadeou todo o processo. Está na sustentação redundante da estrutura da Casa II, nas colunas e paredes que emolduram a vista e na forma derradeira, no recuo dos fechamentos e repetições redundantes dos pilares na malha. Está no deslocamento da metafísica arraigada na Casa III, nas elaboradas marcações de fachada da Casa VI, assim como, em todo o arabesco que não é ornamento nem estrutura, mas a manifestação cinematográfica do processo de transformação, um registro completo do processo e do produto fazendo-se intercambiável. Está no ausente centro vertebrado da Casa X perdurado no vazio inacessível da Casa XIa, bem como, nos buracos do solo e no corte diagonal que despela a superfície em Cannaregio. Permeia o Giardino na amálgama dos projetos de Eisenman que irrompem do solo com uma qualidade proustiana de “tempo inventado”. Está na casa Guardiola doravante chamado marca, isto é, um contorno da presença ausente gravado sob uma série de traços, representando o ininterrupto desenvolvimento na procura por um signo de ausência na presença, necessária, da arquitetura ou um signo arbitrário, motivado apenas pela leitura.

Eisenman fabrica assim, um carrossel de artifícios que girando sob um eixo base – o *traço* – apresenta em suas extremidades todos os mecanismos gráficos formais em que se basearam a sua arquitetura. Assim, de fato, Eisenman elaborou uma teoria que aplicada ao projeto concretizaria suas ideias teóricas no desenho.

Eisenman ao longo de seu trabalho nomeou a sua pesquisa sobre o traço de vários modos diferentes: absoluto formal, estrutura profunda, arquitetura conceitual, deslocamento, texto, *presentness* ou *formal universal* entre outros. O traço é texto que desloca a escala, o tempo, o lugar, o significado e a função. O traço é *scaling*. O traço é *presentness* que desloca a presença, introduz a ausência e subverte o tipo. O traço é diagrama que transforma a forma que é transformada pelo diagrama. O traço atua entre a interioridade da arquitetura e o processo. O traço é rastro, marca e tudo acima “escreve” o texto, e, enfim, todo conjunto trabalha para configurar o arabesco e o grotesco. Portanto, o *arabesco* e o *grotesco* concentram uma combinação de artifícios distintos *entre* a interioridade

e o processo, *entre* a fantasia e o acontecimento, *entre* a presença e a ausência. *Entre* o racional e o metafísico, *entre* o diagrama e o objeto.

O traço é a estrutura profunda ou conceitual. Como estabelecido por Eisenman, uma *estrutura conceitual* é o aspecto da forma visível intencionalmente colocado em uma configuração para fornecer acesso à forma interior ou às relações formais. O traço é o meio encontrado por Eisenman para expressar o aspecto conceitual de modo aparente para o observador. Desse modo, o traço é a base da estrutura conceitual. E, se em síntese, o que torna a arquitetura conceitual é a primazia da intenção de levar algo do reino sensual para o intelectual, mas também que essa intenção esteja presente na estrutura conceitual, toda a arquitetura de arabesco e do grotesco é indubitavelmente conceitual. Para transmitir o significado a arquitetura de Eisenman, segundo sua taxonomia, está dentro da categoria semântica, quando o significado é obtido por um processo de reconstrução mental, e, semântico em um sentido conceitual (ou profundo). Também, por outro lado, está dentro da categoria sintática ou conceitual uma vez que, a mediação do significado é coadunado com a forma através de uma estrutura de relações abstratas, que refere-se a estrutura formal, cuja estrutura sintática em si é entendida como geradora primária da linguagem.

Evocando a analogia de Eisenman em relação ao entendimento foucaultiano de arquivo (como um registro histórico da cultura) e de arqueologia (como estudo científico do material arquivado) para traduzir a anterioridade e a interioridade da arquitetura, eu entendo que o traço é o material arquivado que pode ser analisado “arqueologicamente”, isto é, cientificamente. O traço, portanto, é a interioridade da arquitetura, uma vez que, é a repetição da diferença, ou seja, a condição existente na arquitetura para que ela seja repetida de forma singular. Por essa razão, tal interioridade é a legitimação da autonomia da arquitetura de Eisenman. Se o Arabesco é turvamento dos elementos classificatórios tradicionais, não sendo nem ornamento, nem estrutura, mas traço que registra o processo pelo qual a arquitetura teve origem, logo, é o elemento indicativo da especificidade, ou singularidade da arquitetura. Se, como visto, o grotesco é a manifestação do incerto no mundo físico e o traço é a manifestação da ausência na presença, o traço é tanto Arabesco quanto Grotesco.

Como o Arabesco e o Grotesco referem-se ao tropo retórico catacrese, à vista disso, uma figura não representacional, se distinguem da figura metafórica, exatamente, por representar uma coisa na ausência dela. A figura retórica, como proposto por Eisenman contém a sua ausência, ou seja, contém a indeterminação de seu sentido. Uma vez que, o índice em relação ao *relata* é desprovido de uma representação psíquica, o discurso de tipo metafórico onde prevalece o domínio das associações substitutivas torna-se infactível. Ao empregar o shifter, um signo indicial que não tem todo o seu sentido nele mesmo, cujo significado completo depende da situação de enunciação, ou seja, seu sentido é indicar uma relação singular com uma situação referencial determinada, Eisenman demonstra que a teoria dos shifters é muito fecunda e pode ser explorada para expressão das mensagens nas fronteiras da linguagem como sugeria Barthes.

Teóricos e práticos da arquitetura contemporânea estão perscrutando uma nova forma ou estilo para a disciplina, parece, contudo, haver uma dificuldade em encontrar o “novo”. Será que ainda há lugar para um estilo unificado e totalmente inédito? A ausência de regras da condição pós-moderna exerce um obstáculo na busca desse novo estilo. A questão de como será o processo de configuração da forma, inclui desde o raciocínio de um conceito novo e atualizado de uma forma que incorpore o programa, ao de uma arquitetura que nega a forma e erige a *performance* como protagonista, ou opta pelo imagético - que abre mão da tradução do programa e aposta na “pele” do edifício.

A tarefa é encontrar legitimações para o projeto. Há os que preconizam que as características desse novo estilo serão dadas pela computação gráfica. Essas formulações se afastam da busca do equilíbrio entre forma e função que tanto caracterizou a arquitetura humanista do funcionalismo. A arquitetura pós-moderna promoveu o ocaso da forma adequada em oposição ao determinismo funcionalista com sua interpretação “iluminada” do programa e invenção da forma por conta da função. O equilíbrio entre forma e função derogou, a arquitetura que se resolve apenas pela concepção da forma foi buscar outras validações.

Eisenman vai buscar essa validação na investigação de estratégias projetuais e na elaboração de uma sintaxe capaz de produzir uma estrutura que não estaria a serviço da reconstituição de algo previamente concebido, mas a uma arquitetura

que seja figuração do seu próprio processo, uma arquitetura que represente a si mesma, “tal como é”.

“Uma arquitetura sobre arquitetura”, assim Otília Arantes (2015) classifica a arquitetura de Eisenman. A minha classificação redefiniria: “Uma arquitetura sobre uma investigação dos fundamentos da arquitetura”. Em outras palavras, uma investigação da metafísica arquitetônica. Em sintonia com a convicção de Kosuth sobre a viabilidade de existência da arte, depender da não execução de um serviço (entretenimento, experiência visual, decoração, etc.) e não assumir uma postura filosófica, isto é, permanecer alheia aos julgamentos filosóficos, assim, Eisenman se distancia da arquitetura como “execução” de um serviço.

Eisenman se aproxima da arte ao negar a função e questionar todos os imperativos que definiram a arquitetura por quinhentos anos. Seguindo esse mote Eisenman produz o que eu chamaria de uma “Arquitetura específica” - não que a arquitetura de Eisenman seja um “objeto específico”, mas porque ela é específica, no sentido de que só remete a si mesma - uma arquitetura que não é escultórica, não é monumental, não é imagética, não é “pato” e nem “galpão decorado”. Uma arquitetura em sua “pureza”. Quando me refiro à arquitetura pura, aludo a uma arquitetura “descontaminada” de todos os empecilhos que Eisenman considerava como limitadores da liberdade da invenção e que são paradoxalmente os elementos vistos como definidores da essência arquitetônica: função, programa, significado e sistemas construtivos. Em suma, *autonomia*.

Eisenman propõe uma arquitetura análoga a uma proposição analítica, como definida por Kant, em que a validade da proposição analítica depende unicamente das definições e símbolos que ela contém, assim é a arquitetura autoreferente de Eisenman. De natureza igual a ironia romântica quando o sujeito torna-se objeto de si mesmo, Eisenman coloca a arquitetura como objeto de si mesma, promovendo o deslocamento da metafísica dialética racional para a dialética genuinamente irônica.

Ao negar a função é importante salientar que Eisenman não pretende, como equivocadamente se critica, uma arquitetura sem função, ou sem sentido. Algo digno de ser registrado aqui é minha experiência durante esta pesquisa, neste contexto. Muitas das vezes que procurei explicar a teoria de Eisenman recebi

reprimendas, sermões e refutações indignadas: "se não tem função não é arquitetura, é escultura" ou "se ele parte do cubo isso já é uma escolha". O que espero ter ficado claro ao longo desta pesquisa é que a função perde a sua primazia na geração da forma, ou seja, a responsabilidade que a forma sempre exerceu na arquitetura tradicional. Isso porque, como Eisenman afirma, o fato de não se considerar a função não impede o edifício funcionar, abrigar, ter estética e significação.

Em suas análises sobre o ato de dar forma, Eisenman destaca as diferentes respostas quanto a uma especificação funcional utilitária e quanto a uma função simbólica, isto é, como uma resposta à função utilitária tende a produzir uma forma específica, enquanto que a resposta à função simbólica tende a produzir uma forma genérica. Mas isso é considerado no contexto de geração da forma, inicialmente, pela avaliação dos elementos intenção e função. Retirando a função desta equação Eisenman pretende dar primazia a intenção. Desse modo as dinâmicas inerentes em seu processo passam a ser singular e, Eisenman pode então se apropriar de um cubo e "explodir" a forma, torcendo, deslizando, duplicando, sobrepondo, mudando a escala, inventando sua própria ordem, onde a forma deixa de ser genérica ou específica para ser "textual". Respeitando apenas a dinâmica inerente ao seu processo geracional e interpretação gramatical. E, isso está longe de ser "sem sentido".

Se por um lado Eisenman proclama que o processo é arbitrário e, portanto, sem autor, apesar de ser direcionado, por outro lado, eu entendo que a intenção é intelectual e o conceito, o aspecto mais importante da obra, seja qual for a forma final, esta descreve o processo e a ideia. Até porque, o conceitual, como definido por ele, é a mediação do significado coadunado com a forma através de uma estrutura de relações abstratas e a primazia da intenção de levar algo do reino sensual para o intelectual.

É explícito que Eisenman tem embasado o seu trabalho teórico num diálogo com a arte minimalista e a arte conceitual, seus projetos das Casas de Papel são o que melhor caracterizam o complexo arte-arquitetura. É uma arquitetura feita, "não mais para sensação do olho, mas para cativar a mente do observador". Seu desenvolvimento e repercussão apresentam uma crítica sem precedentes. Numa

linguagem própria Eisenman cria uma arquitetura completamente abstrata e isenta de significação prévia, puramente preocupada com a questão da tectônica e da representação formal resultante. Uma ação que nega o formalismo e postula a liberdade dos paradigmas da disciplina. Novamente, tectônica aplicada aqui como o fenômeno visual que acontece pela relação entre as forças que atuam na edificação e em sua forma, isto é, entre a sensibilidade estática e a sensibilidade estética. Esse fenômeno é uma condição pertinente para a experiência arquitetônica proposta por Eisenman.

Ao fazer um paralelo com a arte de vanguarda, Eisenman reivindica para a sua arquitetura “tal como é”, o mesmo que a arte de vanguarda alcançou: representar a si mesma, instaurando um discurso raramente formulado por um arquiteto ou crítico. Se o que Eisenman parece propor é algo intangível para a concretude da arquitetura é preciso entender a chave onde este deve ser lido. Tudo o que aqui se apresenta sobre Eisenman é a sua perspectiva “não convencional” da arquitetura, sobretudo para um arquiteto que acredita que arquitetura não significa necessariamente “coisas construídas”, mas ideias formadas no espaço e no tempo – desde que essas ideias sejam expressas de alguma forma, isto é arquitetura.

Essa aproximação, melhor dizer, o diálogo com a arte, executado por Peter Eisenman em sua arquitetura do “entre” é, em minha opinião, oportuno para a execução do deslocamento da arquitetura que ele persegue. Nesse contexto, Eisenman se aproxima dos trabalhos de Robert Morris e de Donald Judd despojando de significados os objetos no sentido de uma “experiência estética”, ou de significados recebidos por uma imagem representacional e das premissas conceituais de proposição analítica da arte.

Por conseguinte, as premissas modernas postulada nas artes pelas vanguardas são consumadas por ele, formalmente, pela aproximação dos meios: arte e arquitetura, filosofia e arquitetura, poesia e arquitetura. Com essa elocução do “estar contido em” ele rompeu com a dialética da metafísica e seus pares de oposição assim como com o significado tradicional da linguagem tomada como “natural” pela disciplina, uma vez que, a ideia de “conter dentro de si” impõe uma ruptura com a tradição de uma arquitetura de categorias e tipos baseados na separação das coisas em pares opostos. Eisenman estabeleceu, desse modo, que outras convenções

diferentes são possíveis assim como uma mudança na relação entre sujeito e objeto.

Dizer que a arquitetura de Eisenman desconsidera o sujeito da arquitetura é, no mínimo, uma interpretação equivocada do seu trabalho. Na Casa III, Eisenman escreveu sobre o cliente como “o intruso”, um sujeito que deve ser estimulado e reformulado pela arquitetura muito mais do que viver simplesmente entre “espelhos de gostos impostos” (Whiting, 2006, p.96). Com isso Eisenman procura uma reestruturação do sujeito através da reinvenção da percepção do objeto em relação ao espaço e em relação ao uso desse espaço. Pretendendo desorientar o observador e propor uma nova experiência espacial, Eisenman obriga o sujeito a reconceituar a arquitetura colocando em xeque o imperativo da presença e todas as “amarras” morais do discurso tradicional. Desse modo ele pretende alcançar seu objetivo súpero: o deslocamento, a suprema mudança ideológica, ou seja, na institucionalização da arquitetura, suscitando algo propriamente “novo”.

A superação do humanismo – o homem como agente originante – incompatível com o agente não originante do modernismo, igualmente crucial para Eisenman é resolvida com essa nova compreensão na relação do sujeito e objeto. Ao se questionar sobre qual seria a natureza e a função da arquitetura ou o que a arquitetura deveria representar, Eisenman sublinhou a importante mudança epistemológica do homem/natureza para o homem/conhecimento, quando o homem deixou de concentrar as suas conquistas em dominar a natureza para dirigir seus esforços ao domínio do conhecimento. Na opinião de Eisenman, tal mudança, tornou o simbolismo tradicional da arquitetura absolutamente insignificante. Se a arquitetura, com todos os desenvolvimentos tecnológicos, não precisa mais basear seus esforços para demonstrar como domina e supera as forças da natureza, deveria igualmente romper com a representação do conhecido e do “entendível” e dirigir seus esforços para representar o domínio do conhecimento, como seria possível representar a superação do conhecimento?

Sob o meu ponto de vista, a proposta de Eisenman do *não significado*, é lapidar. Ao romper com a relação entre experiência e entendimento ao preconizar uma experiência do objeto, isto é, a presença na experiência, que não viabiliza o

entendimento do objeto, mas promovendo esse entendimento por meio de uma leitura complexa e nunca simples, em um vir a entender com a mente, em um todo conceitual e não mais perceptivo ou analógico, isso, enfim, pode definir a capacidade do homem de superar o conhecimento, efetivamente caracterizando um corte epistemológico. **Não seria o verdadeiro conhecimento uma verdade em constante fluxo?**

Qual seria a resposta mais apropriada para a questão de “experiência arquitetônica” proposta por Eisenman? De certo seria uma resposta complexa. Em um primeiro momento a experiência é apartada do “pensar”, uma vez que o signo indicial é desprovido de uma representação psíquica. Desse modo, Eisenman cumpre seu objetivo de separar o que se “vê” do que se “sabe”, despojando de significados os objetos recebidos por uma figura representacional. Penso ser este o elemento principal do “aqui e agora” próprio de sua arquitetura. Reside aí na distância entre o objeto como presença, que é dado na arquitetura, e a qualidade desta presença no tempo necessário para acumular a soma das várias experiências apreendidas visualmente, bem como, pelos outros sentidos.

Quando o “tipo” é subvertido, ou seja, quando o sujeito da arquitetura ao “experimentar” visual e intelectualmente, é “assombrado” pelo objeto (podemos sempre voltar a Poe) e, ainda, quando tal subversão de modo algum é absorvida, como no caso da Biblioteca Laurentiana, o sujeito pode permanecer neste estado de assombramento. Voltando a questão metafísica da discussão sobre o ser, uma das experiências existenciais proposta por Heidegger para essa investigação (além do tédio) é a *Alegria*. A alegria também está relacionada ao rompimento da cadeia utilitária. Alegria é quando o sujeito tem um momento de êxtase, quando o mundo é de surpresa ou quando o mundo ainda não foi classificado (ou racionalizado). Desse modo, a meu juízo é uma experiência existencial de encontro com o *ser* da arquitetura através do tédio (perdido) e da alegria (encontrada).

Em um segundo momento há um entendimento do “todo conceitual” por um processo intelectual que irá ler o objeto através do “texto” proposto pelo arquiteto. Concomitantemente, o corpo do observador é desorientado, ora pelos arabescos, ora pelos grotescos, obrigando-o a reconsiderar todas as qualidades de imediatez,

as proporções insólitas e compreensibilidade dos vários pontos de vista. Enfim, a tensão entre a sensibilidade estética e sensibilidade estática, isto é, a experiência tectônica. Em suma, é uma experiência existencial, ao mesmo tempo é uma experiência intelectual e ao mesmo tempo é um fenômeno visual e corporal. Se pudermos conceber tal categoria de juízo, talvez, poderemos afirmar o que é a experiência da arquitetura para Eisenman.

O conceito de Arabesco aparece na obra de Eisenman somente no ensaio *Blue line text*. O conceito de Grotesco surge no *Blue Line* e volta a ser mencionado novamente, apenas, no *En Terror Firma: na trilha dos grotexos*, ambos de 1988. Nos ensaios posteriores, não encontrei mais referências a esses termos, contudo, a combinação de artifícios, como apresentado aqui, não só permaneceram como norteadores de todo o trabalho do arquiteto como já se apresentavam em 1975 (com a Casa VI), tanto que, estabeleceu todo um repertório de mecanismos gráfico-formais fundamentais no seu trabalho. Não penso que a ausência em mencionar o arabesco e o grotesco em seus escritos após 1988 seja um demérito, ao contrário, toda vez que Eisenman turva as hierarquias de valores e os sistemas classificatórios tradicionais ou contesta a representação como uma *verdade* inquestionável, o que está em operação é todo um sistema de conceitos que o arabesco e o grotesco representam.

Por isso acredito que a criação desses conceitos (crucial na elaboração de uma arquitetura entre) foi um momento privilegiado de impulso poético. Desse modo, devendo ser destacado como uma chave de leitura para o seu trabalho. No momento em que a linguagem poética passa a ser um fator relevante para o seu pensamento é quando Eisenman produz as melhores condições para investigar o ser da arquitetura e consequentemente, promover uma revisão da metafísica tradicional. O potencial poético do texto arquitetônico de Eisenman é uma outra arquitetura: do arabesco e do grotesco.

Eisenman intempestivamente advertiu que o movimento moderno não foi executado adequadamente na arquitetura. “Intempestiva essa afirmação o é” como diria Nietzsche quando compôs em suas *Considerações Intempestivas*, a explanação: “porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um

defeito algo do qual a época justamente se orgulha” (Nietzsche in Agamben, 2009).

Para os críticos que consideram as propostas de Eisenman um tanto intangíveis ou imateriais para a materialidade da arquitetura eu suponho que isso se deve a tarefa penosa e complexa de perceber no escuro uma luz e ao paradoxo de uma escuridão que na verdade é a luz que procura nos alcançar. Ou querer uma lógica e proporção racional em um conceito caracterizado pelo indeterminado e indizível ou uma experiência que não cabe na razão. Como um autêntico romântico, proclama uma fuga da realidade, mas também uma destemida confrontação com ela, um espírito cético, mas que valoriza o sonho. Em suma, compreender que sua proposta é o próprio paradoxo, como um diagrama racional, mas, místico. A mistura dos heterogêneos, do *arabesco* e do *grotesco*. Foi questionado se Eisenman seria o primeiro arquiteto moderno, isso pouco me importa, o mais importante é que não seja o último irônico, até porque, apenas na ironia a contradição é outorgada.

Eisenman leva a termo o conceito de exploração crítica investigando as condições de possibilidade de uma autonomia da arquitetura, elaborando para tanto uma “ficção”, uma arquitetura inventada, como um escritor inventa um planeta fictício, com suas arquiteturas, mitologias, linguagem, seus mares, sua geografia, sua flora, fauna, sua álgebra, topografia e sua metafísica. Assim como os metafísicos de Tlön⁵⁵ que, não procuram a verdade, nem sequer a verossimilhança, procuram o assombro, Eisenman procura o *sublime* contemporâneo na sua figura do *grotesco*. Persevera na constituição dessa ficção, não como um efeito do fingimento, mas como uma criação da imaginação, delineando rastros, traços, enxertos, índices, poéticas textuais, colapso de signos, incertezas no lugar de hierarquias, do arabesco ao grotesco. Um repertório mecânico formal que permitiu Eisenman empreender uma crítica profunda da representação assim como o desenvolvimento experimental da sintaxe da forma para examinar a conexão entre os elementos da linguagem e a representação do pensamento.

⁵⁵ Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Conto de Borges no livro Ficciones vide pg. 54.

Um excelente exemplo do que pretende a arquitetura como ficção de Eisenman está manifesto em sua reminiscência de uma citação de Walter Benjamin sobre como a leitura de Baudelaire suscitava seu espírito: “quando leio sobre a Paris de Baudelaire, esta cidade me parece muito mais real do que Paris jamais fora na minha presença”. Assim é o que pretende Eisenman na leitura de sua arquitetura fictícia, procurar uma arquitetura muito mais real do que a arquitetura de modo algum é.

Aldo Rossi (1981) escreveu na sua Autobiografia Científica, sobre como poderia se interrogar sobre o significado do real em arquitetura. Ao evocar uma lembrança de um verão de 1977, sobre uma conversa numa taberna onde surgiu uma definição arquitetônica que ele transcreveu: “Havia um precipício de dez metros no ponto mais alto do quarto”, Rossi conjectura sobre essa nova dimensão: “É possível viver em quartos com um precipício? É possível que um projeto deste tipo seja representável para além da memória e da experiência?” (Rossi, 2013, p.51). Certamente, e unicamente, em uma Casa de Peter Eisenman. Rossi declara ter tentado, em vão, desenhar este quarto, pois sempre se deteria perante um vazio que não pode representar. Eisenman, por sua vez, empenhou-se em representar o vazio com a presença e a presença com a ausência, logrando uma representação formal do indeterminado, do atroz e do indizível. Do arabesco ao Grotesco.

6.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G.. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALLEN, S. DAVIDSON, C. WHITING, S. ZULIANI, G. et al. **Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works**. New York: Rizzoli, 2006.

ART&LANGUAGE. Arte-linguagem. 1969. In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim [orgs], **Escritos de artistas: Anos 60/70**, Rio de Janeiro: Zahar, p. 235-248, 2017.

ARANTES, O. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: EDUSP, 2015.

ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Caroti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BEHNKE, Kerstin. Arabescos românticos: linhas sem figura e sem razão entre o escrito - ornamento e a tela. **Cadernos do Mestrado**, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1995

BORGES, J.L. **O Aleph**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, p. 7-25, 2008.

_____. **Ficções**. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify. 2012.

CHAUI, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2005.

CIORRA, P. **Peter Eisenman: opere e progetti**. Milão: Electra, 2000.

COLQUHOUN, A. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. Tradução Christiano Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EISENMAN, P. **Blue Line**. In: Select Writings, 1963-1998. Yale University Press: New Haven/London, p 234-237. 2004.

_____. **The formal basis of modern architecture**. 1963, Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2006.

_____. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. In: NESBIT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia retórica:1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, p 232-252, 2006.

_____. O pós-funcionalismo, In: NESBIT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia retórica:1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, p, 97-101, 2006.

_____. Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica, In: NESBIT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura:** antologia retórica:1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, p 600-607, 2006.

_____. A arquitetura e o problema da figura retórica, In: NESBIT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura:** antologia retórica:1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, p.191-199, 2006.

_____. *En Terror Firma:* na trilha dos grotexos, , In: NESBIT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura:** antologia retórica:1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, p.611-617, 2006.

_____. **Diagram diaries.** London: Thames & Hudson, 1999.

_____. Folding in time: the singularity of Rebstock. **Architectural Design.** New York, v.63, n,3-4, p 22-25, mar-abr. 1993.

_____. Architecture as a Second Language: the texts of between. In: **Inside out - Select Writings**, 1963-1998. New Haven/London: Yale University Press, p 226-233, 2004.

_____. Notes on Conceptual Architecture: Toward a definition, In: **Inside out - Select Writings**, 1963-1998. New Haven/London: Yale University Press, p 10-27, 2004.

_____. The Affects of Singularity. In: **Written Into the Void:** select writings 1990-2004, New Haven/London: Yale University Press, p 19-24, 2007.

_____. Presentness and the Being-Only-Once of Architecture. In: **Written Into the Void:** select writings 1990-2004, New Haven/London: Yale University Press, p 42-50, 2007.

_____. Three Texts for Venice in: The City of Artificial Excavation. **Architectural Design**, 53:, p 24-27. 1983.

_____. Memorial to the Murdered Jews of Europe. In: **Blurred zones-investigations of the interstitial.**, Nova York: Monaceli Press, p.312-314, 2003.

_____. **Supercrítico:** Peter Eisenman, Rem Koolhaas. Tradução Cristina Fino, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. In My Father's House Are Many Mansions, In: **Inside out - Select Writings**, 1963-1998. New Haven/London: Yale University Press, p 121-132, 2004.

_____.The Futility of Objects: Decompositions and the Process of Differentiation, In: **Inside out - Select Writings**, 1963-1998. New Haven/London: Yale University Press, p 169-188, 2004.

_____. Written into the Void. In: **Written Into the Void:** select writings 1990-2004, New Haven/London: Yale University Press, p.79-86, 2007.

_____. Mies and The Figuring of Absence. In: **Written Into the Void: select writings 1990-2004**, New Haven/London: Yale University Press, p. 100-107, 2007.

_____. Terragni and the Idea of a Critical Text. In: **Written Into the Void: select writings 1990-2004**, New Haven/London: Yale University Press, p. 126-132, 2007.

_____. Diagram: An Original Scene of Writing. In: **Written Into the Void: select writings 1990-2004**, New Haven/London: Yale University Press, p. 87-94, 2007.

FRAMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.

_____. **O retorno do real**. São Paulo, Ubu Editora, 2017.

GALDESONAS, M.. On reading Architecture. Peter Eisenman: The Syntactic Dimension. **Progressive Architecture**, p.82, 1972.

JANSON, H.W. **História da Arte**, Tradução de J. A. Ferreira de Almeida, Maria Manuela Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JENCKS, C. **Movimentos modernos em arquitetura**. São Paulo: Martins fontes, 1985

JUDD, D. 1965. Objetos específicos. In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim [orgs], **Escritos de artistas: Anos 60/70**, Rio de Janeiro: Zahar, p. 96-106, 2017.

KIPNIS, J. Towards a new architecture. **Architectural Design**. New York. V.63,n.3-4, p. 40-49, mar.,abr.1993.

KRAUSS, R. Notes on the Index: Seventies Art in America. **October**: MIT Press, vol. 3 e 4, p 58-81, 1977.

LEONIDIO, O. **The Foster-Eisenman Complex**. *Virus*, v. 12, p. 1-2, 2016.

_____. **O Real e a História**, *Novos Estudos*, CEBRAP, v.101, p.175-182, 2015.

LEWITT, S. 1967. Parágrafos sobre arte conceitual. In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim [orgs], **Escritos de artistas: Anos 60/70**, Rio de Janeiro, Zahar, p. 176-179. 2017.

MARCONDES, D. **Textos Básicos de Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

MONEO, R. **Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Tradução Flávio Coddou. São Paulo: Cosac & Naify. 2008.

MONTANER, J. **Arquitetura e crítica**. 2ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

MORRIS, R. 1978. O tempo presente do espaço. In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim [orgs], **Escritos de artistas: Anos 60/70**, Rio de Janeiro: Zahar, p. 401-420, 2017.

NASSIF, L. F. ; LEONIDIO, O. **Não é: primeiras questões sobre arquitetura conceitual e o pensamento de Peter Eisenman**. A! , v. 4, p. 1-2, 2015.

RIEGL, A. **Problems of Style: foundations for a history of ornament**. Translated by Evelyn Kain. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1992.

ROSSI, A. **Autobiografia Científica**. Edições 70, Lisboa, 2013.

CABRAL, Muniz Sodré A.; SOARES, Raquel Paiva de A. O Império do Grotesco. Mauad, 2002

SEKLER, E.F. **Structure, Construction, Tectonics** . In https://610f13.files.wordpress.com/2013/10/sekler_structure-construction-tectonics.pdf

SOMOL, R.E. Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture. In: **Diagram Diares**, London: Thames & Hudson, 1999.

SOUZA, Ronald de Melo e. 2000. Introdução à poética da ironia. In: Revista Linha de pesquisa. Ano I. nº 1. Outubro de 2000.

STELLA, F. JUDD, D. Questões para Stella e Judd. 1966. In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim [orgs], **Escritos de artistas: Anos 60/70**, Rio de Janeiro: Zahar, p. 122-138, 2017.

SUMMERSON, John. **A Linguagem Clássica da Arquitetura**. Tradução Sylvia Fischer, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

THORTON, S. **O que é um artista?** Nos bastidores da arte contemporânea. Tradução: Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VENTURI, R. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D; IZENOUR, S. **Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VIDLER, A. Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: NESBIT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia retórica:1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, p.617-622, 2006.

WOLF, N. **A Pintura da Era Romântica**, Tradução Luisa Rodrigues, Lisboa, Taschen, 1999.

ZONNO, F.V. **Lugares Complexos Poética da complexidade**, Rio de Janeiro: FGV, 2014.