



**Francisco Palmeira de Lucena**

**Peter Eisenman**  
Autonomia Crítica da Arquitetura

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro  
Agosto de 2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



**Francisco Palmeira de Lucena**

**Peter Eisenman**

Autonomia Crítica da Arquitetura

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. João Masao Kamita**

Orientador

Departamento de História

PUC-Rio

**Prof. Andrés Martin Pássaro**

Arquitetura e Urbanismo

UFRJ

**Profª Cecília Martins de Mello**

Departamento de História

PUC-Rio

**Profª Mônica Herz**

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de agosto de 2010.

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

### **Francisco Palmeira de Lucena**

Graduou-se *cum laudae* em Arquitetura e Urbanismo pela FAUPE [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco]. Especializou-se em Arquitetura Ambiental pela UGF [Universidade Gama Filho] em 2005 e História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio em 2007.

#### Ficha Catalográfica

Lucena, Francisco Palmeira de

Peter Eisenman: autonomia crítica da arquitetura; orientador: João Masao Kamita. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2010.

201 f. : il. (color.); 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História.

Inclui referências bibliográficas.

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Peter Eisenman. 4. Autonomia. 5. Crítica. 6. Arquitetura. 7. Arte. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900



Ao meus pais e a Su

## Agradecimentos

A João Masao Kamita, pelo voto de confiança.

À CAPES e à PUC-Rio pelos bolsas concedidas.

À professora Cecília Cotrim, pelo apoio incondicional.

Ao professor Andrés Passaro, pelo companheirismo e conhecimento.

Aos funcionários do Departamento de História da PUC-Rio.

À Edna Timbó, pela terna atenção.

Aos meus pais Djalma e Marilene, por tudo.

À Suellen Pareico, porque sim.

## Resumo

Lucena, Francisco Palmeira; Kamita, João Masao. **Peter Eisenman: Autonomia Crítica da Arquitetura**. Rio de Janeiro, 2010. 201p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Face à quebra do projeto de autonomia modernista e do esgotamento do debate desconstrutivista da década de 1980, tem-se agora a produção de uma arquitetura contemporânea desinteressada no diálogo crítico da disciplina e mais preocupada com as possibilidades do projeto e da construção de edificações espetaculares e autoindulgentes. Neste contexto, a concepção de ‘autonomia crítica da arquitetura’ de Peter Eisenman aparece como uma voz de resistência aos impositivos históricos culturais de espaço e poder. Partindo da ideia de ‘interioridade da arquitetura’ o autor propõe uma autonomia crítica de caráter paradoxal, que tanto aponta para o interior e tradição da disciplina quanto se desdobra para além de seus limites. A abordagem deste tema depende de uma leitura atualizada da obra do arquiteto o que nos leva ao reconhecimento - desde seus primeiros projetos e escritos - de suas estratégias críticas a respeito da autonomia arquitetônica e sua *raison d'être*.

## Palavras-chave

Peter Eisenman; autonomia; crítica; arquitetura; arte; história.

## Abstract

Lucena, Francisco Palmeira; Kamita, João Masao (Advisor). **Peter Eisenman: Critical Autonomy of the Architecture**. Rio de Janeiro, 2010. 201p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Given the rupture of modernist autonomy project and the exhaustion of the deconstructivist debate in the 1980s, there is now the production of a contemporary architecture indifferent to the critical dialogue of the discipline and more concerned about the possibilities of design and construction in spectacular and self-indulgent buildings. In this context, the conception of ‘critical autonomy of the architecture’ by Peter Eisenman appears as a voice of resistance to the historical cultural impositions of space and power. Starting from the idea of ‘insiderness of architecture’ the author proposes a critical autonomy of paradoxical character, which points to both the interior and tradition of the discipline and it unfolds beyond its limits. The approach to this subject depends on an updated reading of the architect’s work which leads us to the recognition - since his first projects and writings – of his critical strategies regarding the autonomy of architecture and its *raison d’être*.

## Keywords

Peter Eisenman; autonomy; criticism; architecture; art; history.

## Sumário

1.	Introdução	13
1.1.	Autonomia, crítica e história	17
1.2.	Especificidade do <i>medium</i>	27
2.	Interioridade arquitetônica	39
3.	Mecanismos Sintáticos da arquitetura	56
3.1.	Projetos das casas	79
4.	Desconstrução: projetos de superposição	99
4.1.	Projeto do Cannaregio	109
4.2.	IBA: Social Housing	115
4.3.	Chora L Works: La Villete	121
5.	Singularidade e autonomia crítica	129
5.1.	Projeto do Rebstockpark	139
6.	Espaço crítico: Holocaust Memorial Berlin	160
6.1.	Arquivo e ética	165
6.2.	Arte e arquitetura	175
7.	Referências Bibliográficas	191
7.1.	Bibliografia: Peter Eisenman	198

## Lista de Figuras

Figura 01  Le Corbusier: Villa Schwob em La Chaux de Fonds.	47
Figura 02  Le Corbusier: Villa Stein em Garches.	50
Figura 03  Le Corbusier: Villa Stein em Garches.	51
Figura 04  Estrutura Dom-ino de Le Corbusier.	67
Figura 05  Estrutura Dom-ino: proporções dos pisos [AB] e seus espaçamentos [C].	67
Figura 06  Casa Del Fascio: planta e foto da implantação.	72
Figura 07  Casa Del Fascio: vista da <i>piazza</i> .	72
Figura 08  Casa Del Fascio: perspectiva e diagrama axonométricos	73
Figura 09  Casa Del Fascio: fotos da fachada frontal.	74
Figura 10  Casa Giuliani-Frigerio.	75
Figura 11  Casa Giuliani-Frigerio: perspectiva axonométrica – <i>non-narrative corner</i> .	75
Figura 12  Casa Giuliani-Frigerio: perspectiva axonométrica.	76
Figura 13  House I: perspectiva e diagramas axonométricos.	79
Figura 14  House I: complexo coluna e vigas sem função estrutural.	81
Figura 15  House I: <i>sketches</i> e fotos [pilar sem função estrutural].	82
Figura 16  House I: <i>sketches</i> e fotos [pilar sem função estrutural].	82
Figura 17  House II: corte mostrando o deslocamento vertical da estrutura.	83
Figura 18  House II: perspectiva axonométrica.	83
Figura 19  House II: fotos e diagramas axonométricos.	84
Figura 20  House II: fotos e <i>sketches</i> .	84
Figura 21  House III: <i>sketch</i> .	85
Figura 22  House III: perspectiva axonométrica.	86
Figura 23  House III: foto e diagramas axonométricos.	86
Figura 24  House III: fotos.	87
Figura 25  House VI: foto e plantas.	91
Figura 26  House VI: foto, diagrama e perspectiva axonométrica.	92
Figura 27  House VI: escadas.	93
Figura 28  House X: maquetes e perspectivas axonométricas.	95
Figura 29  House X: perspectivas axonométricas.	98
Figura 30  Wexner Center: maquete; vista da implantação.	107

Figura 31  Wexner Center: fachada.	107
Figura 32  Wexner Center: traço da forma anterior.	107
Figura 33  Foto de satélite: Veneza e Cannaregio.	110
Figura 34  Site atual do Cannaregio e implantação do projeto de 1978.	110
Figura 35  Cannaregio: maquete.	111
Figura 36  Cannaregio: maquete – variações da House Xla.	112
Figura 37  Cannaregio: corte.	114
Figura 38  IBA: fachada.	115
Figura 39  IBA: fachada.	118
Figura 40  IBA: Estudos diagramáticos de ocupação na quadra.	119
Figura 41  IBA: planta de sobreposição das malhas históricas.	119
Figura 42  IBA: maquete da quadra com sobreposição das malhas no terreno.	119
Figura 43  IBA: fachadas.	120
Figura 44  Choral Work: maquete.	121
Figura 45  Parc La Villet [Tschumi]: Implantação, <i>Folies</i> em vermelho.	122
Figura 46  Choral Work: maquete; o objeto cinza é derivado da lira de Derrida.	125
Figura 47  Choral Work: <i>scaling</i> e sobreposição da grade do Cannaregio sobre o site.	126
Figura 48  Choral Work: desenho de sobreposição das grades históricas.	127
Figura 49  Choral Work: cortes.	128
Figura 50  Vista de Satélite: <i>Rebstockpark</i> e Centro de Frankfurt.	140
Figura 51  Vista de Satélite: <i>Rebstockpark</i> .	140
Figura 52  Foto área: <i>Rebstockpark</i> .	140
Figura 53  Grade 7x7: maior e menor.	141
Figura 54  Duas grades maiores: ortogonal e distorcida.	142
Figura 55  As duas grades ligadas pelos vértices, com a ortogonal acima da distorcida.	143
Figura 56  Projeção da planta ortogonal do <i>siedlung</i> na superfície dobrada.	143
Figura 57  Maquete e diagrama tridimensional das formas geradas.	144
Figura 58  Planta baixa de implantação do projeto <i>Rebstockpark</i> .	144
Figura 59  Planta baixa do projeto <i>Rebstockpark</i> .	145
Figura 60  Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.	147
Figura 61  Tornowgeland Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.	147
Figura 62  Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.	148
Figura 63  Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.	148
Figura 64  Parlamento, Palácio do Reichstag: vista do Holocaust Memorial Berlin.	160

Figura 65 Holocaust Memorial Berlin: Vista entre os <i>stelae</i> .	161
Figura 66  Holocaust Memorial Berlin: malha de <i>stelae</i> [pilares].	162
Figura 67  Área do subsolo na parte sudeste do memorial.	162
Figura 68  Três cortes do terreno.	163
Figura 69  Sala de exposição: subsolo.	163
Figura 70  Elvis – Andy Warhol.	177
Figura 71  Spiral Jetty – Robert Smithson.	181
Figura 72  Double Negative – Michael Hays.	182
Figura 73  Holocaust Memorial Berlin: foto aérea.	188
Figura 74  Holocaust Memorial Berlin.	189
Figura 75  Holocaust Memorial Berlin à noite.	190



*[...] And she said, what is his story? And he said his story is an angel being blown into the future. And he said, and, there is a storm blowing from paradise and that storm keeps blowing the angle backwards into the future and the storm, that storm, is called progress.*

*Laurie Anderson*

# 1 Introdução

A presente pesquisa tem como objeto específico investigar a concepção de **autonomia crítica na arquitetura** a partir das formulações teóricas do arquiteto novaiorquino Peter Eisenman.

Esta abordagem implica numa leitura atualizada das estratégias críticas do arquiteto a respeito da autonomia arquitetônica, desde os primeiros ensaios e projetos na década de 1960. Isto se faz necessário uma vez que o tema tem sido recorrente ao longo dos seus quarenta anos de trabalho.

Dez anos atrás, o arquiteto publicou o ensaio *Autonomy and the Will to the Critical* na última edição da revista *Assemblage*.<sup>1</sup> O encerramento da *Assemblage* e também da revista *ANY*<sup>2</sup> em 2000 foi um reflexo do desgaste anunciado pelos teóricos da disciplina, da ideia de autonomia e crítica na arquitetura. Neste contexto, o ensaio de Eisenman é resistente; ele parte da noção de *interioridade arquitetônica* e propõe uma autonomia crítica de caráter paradoxal, que tanto aponta para o interior e tradição da disciplina, quanto se desdobra para além de seus limites.

Neste contexto, surgem as seguintes questões: Que interioridade da arquitetura é essa? Por que a condição única para a crítica arquitetônica estaria na interioridade da arquitetura? E como diferenças e singularidades gerariam para a arquitetura uma autonomia crítica? Tais questões serão abordadas ao longo dos capítulos sem a pretensão de se estabelecer resoluções definitivas, mas sim de especular a respeito da importância da crítica e da autonomia na teoria e nos projetos do arquiteto. Neste sentido, o último capítulo dedicado à obra do Memorial aos Judeus Assassinados da Europa aparece não tanto como uma conclusão, mas como um corolário do potencial crítico de Eisenman e das possibilidades de expansão da autonomia na arquitetura.

---

<sup>1</sup> *Assemblage* foi uma revista de artigos críticos sobre arquitetura. Era publicada pela MIT Press e teve 41 edições publicadas entre 1986 e 2000. O ensaio de Eisenman faz parte da edição 41, última publicação da revista.

<sup>2</sup> Revista crítica de teoria arquitetônica da *ANYone Corporation*, publicada entre os anos de 1993 e 2000. A palavra *ANY* é um acrônimo de *Architecture New York*.

No início da década de 1970, o debate crítico sobre autonomia na arquitetura foi marcado pelo surgimento de outra revista: a *Oppositions*.<sup>3</sup> Apesar da importância inaugural dos textos *Complexidade e Contradição*, de Robert Venturi, e *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi, ambos publicados em 1966, a *Oppositions* teve o mérito de concentrar todo o debate crítico da arquitetura contemporânea, contribuindo para o mapeamento da costa leste dos Estados Unidos, mais precisamente Nova York, como o lugar de convergência dos principais teóricos da disciplina. Eisenman, como fundador do IAUS [*Institute for Architecture and Urbans Studies*] e editor chefe da *Oppositions*, atraía as atenções para seu trabalho e ganhava projeção de liderança crítica no debate sobre arquitetura. Autores de ideias distintas e antecessores de Eisenman, como Colin Rowe e Manfredo Tafuri, eram postos na discussão ao lado de teóricos contemporâneos como Diana Agrest, Rem Koolhaas, Anthony Vidler, Bernard Tschumi, Kenneth Frampton, entre outros. Através destas publicações, Eisenman esteve muito próximo dos colaboradores da revista entre as décadas de 1970 e 1980, produzindo importantes projetos e escritos, à medida em que influenciava e absorvia as ideias de seus colegas.

O debate iniciado pela *Oppositions*, também abordado nas publicações da *Perspecta*<sup>4</sup> e sucedido pelas revistas *Assemblage* e *Any*, transcorreu sob a influência inevitável do pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista – em voga no debate cultural da época. A abertura da desconstrução, permitindo o trânsito entre filosofia, linguística, arte e ciência, criou um campo infinito de possibilidades, no qual tudo parecia passível de se tornar arquitetura. Isto viria a obscurecer os limites da disciplina e representou para alguns arquitetos o esgotamento do entendimento crítico da tradição arquitetônica como um referencial necessário.

Este desgaste levou a arquitetura a se desmembrar em várias tendências projetivas. Três delas parecem demarcar melhor a produção atual. A primeira seria uma arquitetura ligada à tecnologia, que surge como resultado direto do

<sup>3</sup> Em 1967 foi fundado o IAUS [*Institute for Architecture and Urbans Studies*], tendo Eisenman como primeiro diretor executivo. Em 1974, o instituto publica a primeira edição da *Oppositions*, uma revista de ideias e crítica na arquitetura. A revista foi publicado até o ano de 1984.

<sup>4</sup> *Perspecta: The Yale Architectural Journal* é uma revista criada pelo departamento de arquitetura da universidade de Yale – YSOA [*Yale School of Architecture*] – no qual Peter Eisenman atua como educador. Editada hoje pelo MIT Press, a revista teve sua primeira edição em 1952. Ela tem contribuído ao longo dos anos de forma relevante para o desenvolvimento prático e teórico da arquitetura contemporânea. Em 2002 foi publicado a *Perspecta 33: Mining Autonomy*, uma edição totalmente dedicada ao tema da autonomia.

desenvolvimento da informática na prática arquitetônica. Isto tornou o processo de desenvolvimento dos projetos dependente da evolução dos softwares e hardwares, dotando-o de uma autonomia preocupada com novos modos de representação e novas formas a partir do desenvolvimento tecnológico - um exemplo desta tendência é o processo utilizado pelo arquiteto Greg Lynn.<sup>5</sup> Sua arquitetura está subordinada à capacidade do computador de traduzir cálculos em informidades e expressões arquitetônicas. O recurso do computador como instrumento do processo projetual é utilizado em larga escala pelos arquitetos; o próprio Eisenman faz uso dele, porém entende que o desenvolvimento de formas aleatórias compromete a arquitetura enquanto sua autonomia. Isto é, o cálculo como único princípio projetivo não seria uma desconstrução dos aspectos interiores da arquitetura, mas sim um processo deliberado de aculturação destes.

A segunda seria uma arquitetura que lida com estatísticas para definir seus projetos - flutuação do mercado financeiro, densidade demográfica e estratégias de marketing - envolvendo diversas abordagens de premissas externas, seja no plano cultural ou econômico. Um exemplo importante desta vertente é o trabalho da arquiteto Rem Koolhaas. Seus escritos foram os primeiros a apontar o desgaste da crítica na teoria arquitetônica e redirecionar a atenção mais para as questões práticas, entendendo que “existe nas motivações profundas da arquitetura alguma coisa que não pode ser crítica”.<sup>6</sup> O que Koolhaas chama de *motivações profundas da arquitetura* está atrelado a um determinismo estatístico e pragmático da disciplina, entendido por ele como uma condição acrítica para arquitetura. Assim como na frase de Koolhaas, Eisenman reconhece os aspectos determinantes da arquitetura, tais como função social e função estrutural. Entretanto, seu trabalho insiste na possibilidade de um deslocamento da instrumentalidade funcional da disciplina, isto é, da causalidade mecânica do projeto arquitetônico entre o arquiteto e o objeto, e entre forma e função. Isto não significa que o trabalho de Koolhaas está interessado em realizar tal instrumentalidade entre forma e função; em seus projetos de grandes dimensões, a forma resultante não é uma finalidade em si, assim como a função não é determinante para Eisenman. O que pode ser entendido desta analogia é: os dois arquitetos promovem uma desierarquização da ordem estabelecida entre forma e função; e que há uma inversão da escala em que

---

<sup>5</sup> A arquitetura de Greg Lynn produz com ajuda de computadores biomorfismos arquitetônicos.

<sup>6</sup> KOOLHAAS, REM. Citado por Beth Kapusta, *The Canadian Architect Magazine* 39., p 10.

cada um trabalha. Por um lado, Koolhaas procura viabilizar o espaço arquitetônico através de índices estatísticos referentes à infraestrutura das cidades; por outro, Eisenman persiste na busca de novos sentidos através de processos de elaboração da forma arquitetônica.

A terceira tendência seria justamente uma arquitetura crítica, diretamente ligada ao trabalho de Eisenman e de Michael Hays. Tal ideia viria a se confundir com a própria noção de autonomia da arquitetura, uma vez considerado que sua capacidade crítica só é possível a partir da identificação de seus elementos internos.

Segundo Michael Hays, existe hoje - no cenário dominante da produção arquitetônica - um interesse na produção de *efeitos*, seja na *efetividade* obtida através da tecnologia ou da especulação do mercado, que está deixando a autonomia crítica à margem do discurso da arquitetura contemporânea. A ideia de autonomia, como foi amplamente discutida nos anos 1970, envolveu uma variedade de concepções que são agora suspeitas por sua irredutibilidade. Isto é, “a ideia de que o significado da forma arquitetônica excede qualquer programa mensurável, conjunto de comportamentos ou determinantes tecnológicos”.<sup>7</sup> Isto pôs de lado a questão da especificidade disciplinar e sua capacidade crítica. “A autonomia arquitetônica, pela luz do discurso em voga, não parece apenas retrógrada como uma ideia, mas perturbadora como um ideal”.<sup>8</sup>

Neste sentido, a abordagem contemporânea da autonomia da arquitetura não garante qualquer característica sensível que a defina. Pelo contrário, quando abordamos o tema, surgem questões paradoxais como interioridade e exterioridade, principalmente quando tomado pelas formulações teóricas de Eisenman. Devemos questionar: que autonomia seria essa que busca a definição de seus aspectos interiores e ao mesmo tempo envolve um trânsito extradisciplinar? Isto parece nos conduzir a um caminho de especulação sobre a autonomia da disciplina arquitetônica para além de sua interioridade.

---

<sup>7</sup> HAYS, Michael. *The Autonomy Effect*. Em: *Bernard Tschumi*. Editado por: Giovanni Damiani. UK: Thames & Hudson, 2003., p.7. [tradução nossa]

<sup>8</sup> *Ibid.*

## 1.1 Autonomia, Crítica e História

A concepção de Peter Eisenman de autonomia crítica partiu de uma problematização da historiografia moderna, do *zeitgeist*<sup>9</sup>, e de uma autonomia ligada ao modernismo artístico. Parte embrionária desta discussão é encontrada nos ensaios da revista *Oppositions*. Estes já indicavam a problematização da arquitetura com outras disciplinas. Independentemente das posições, muitas vezes antagônicas, nos deparamos frequentemente com a *oposição* que mais a caracterizava: *autonomia versus história*, implicando numa ampla abordagem acerca da arquitetura moderna, através de uma ideia de *fim* dos paradigmas filosóficos que, naquele momento, parecia ter na linguística uma abertura mais próxima da realidade do pós-guerra.

Em 1996, foi realizada uma conferência na cidade de Nova York pelo *Museum of Modern Art*, o departamento de arquitetura da *Columbia University* e o *Canadian Centre for Architecture*. Este colóquio, publicado em livro, reabriu o debate sobre o desenvolvimento arquitetônico na América entre 1923 e 1949, sob o título *Autonomy and Ideology: Positioning an Architectural Avant-Garde, 1923 – 49*. Este tema ganha relevância devido ao mapeamento das condições autônomas da arquitetura após ao fim da Segunda Guerra Mundial; ainda por seu tempo, nos parece um revisitar de Eisenman à questões que impulsionaram os primeiros debates da *Oppositions*.

Neste colóquio, Eisenman apresentou o ensaio *Autonomy and the Avant-Garde* sugerindo um reposicionamento de uma associação já estabelecida entre *autonomia e modernismo*.

Nele, o arquiteto procurou realizar o seguinte deslocamento: inverter os pares associativos tradicionalmente dados entre *modernismo* com *autonomia* e *vanguarda* com *projeto social*, propondo uma nova correlação entre *modernismo* com *projeto social* e *autonomia* com *vanguarda*. É importante ressaltar que modernismo aqui aparece como sendo aqueles movimentos artísticos que se

---

<sup>9</sup> *Zeitgeist* [do alemão] é traduzido como o espírito do tempo; espírito da época. O termo ficou mais conhecido através da *Filosofia da História* de Hegel e está associada a ideia de periodização histórica; uma busca do romantismo alemão de um momento cultural próprio de período determinado.

desenvolveram a partir do final do século XIX até meados do século XX e cuja autonomia privilegiava o aspecto formal em detrimento dos aspectos sociais. Por sua vez, o aspecto formal ou formalismo está associado à obra do crítico de arte moderna Clement Greenberg cuja concepção considerava aquilo que é relevante numa obra apenas os aspectos físicos que a constitui, apenas seus aspectos “autônomos;” isto é, fatores históricos e de contextualização da obra não deveriam ser levados em conta.

No ensaio de Eisenman, o argumento parte da ideia de que não existia vanguarda da arquitetura na América até o ano de 1966. Este foi o ano da publicação de dois livros que, para o arquiteto, foram os embriões do pensamento de vanguarda arquitetônica: *Arquitetura da Cidade* de Aldo Rossi e *Complexidade e Contradição* de Robert Venturi, os quais propõe, de maneira distinta, uma ideia de autonomia para arquitetura. Ambos entendem que na restauração da hegemonia do capital ocidental após a guerra, o modernismo carecia de aspectos relativos ao compromisso social, à ideia de história e à história tanto da linguagem quanto da disciplina arquitetônica. Assim, percebeu-se que a arquitetura fundamentada em seu discurso histórico e ciente de sua tradição disciplinar seria uma ferramenta necessária tanto para o entendimento da cidade como para a constituição de sua autonomia.

Rossi e Venturi não foram os primeiros a debaterem a ideia de uma linguagem histórica da arquitetura como condição de sua autonomia. É possível ver na distinção apontada pela historiografia da arquitetura entre Serlio e Michelangelo na Renascença italiana, o exemplo de um debate sobre a especificidade da disciplina. De forma resumida, a autonomia para Serlio residiria na linguagem histórica [nas variações semânticas da linguagem clássica] e, em Michelangelo, na invenção de novas formas de linguagem [na transgressão da regra, isto é, na busca do novo e do original]. Isto remonta às primeiras associações da autonomia com os termos de invenção ou variação na sintaxe da arquitetura. O que diferenciaria Rossi e Venturi seria o fato de que ambos introduziram, pela primeira vez, um conceito linguístico específico para arquitetura.

[...] em Rossi e Venturi é a primeira vez que a ideia de um conceito linguístico específico da arquitetura, autônomo e exterior à ideia clássica de uma linguagem arquitetônica é introduzido no contexto americano. Isto não é a simples ideia da linguagem como um conceito

abstrato mas, principalmente, a ideia de uma linguagem contínua da arquitetura, num sentido que existe fora, e portanto, autonomamente à qualquer estilo, seja esse estilo o classicismo ou modernismo. O que Rossi e Venturi estão dizendo é que a linguagem histórica, a qual havia sido perdida no impulso modernista, foi de fato constituída contra o vetor propulsor do *zeitgeist* e, assim, ficou fora tanto do tempo narrativo quanto do *zeitgeist*.<sup>10</sup>

Tal linguagem contínua deve ser entendida como independente das variações existentes, ou seja, como uma linguagem histórica que é imune ao “vetor propulsor do *zeitgeist*”. Excluídas assim as imposições do tempo narrativo e a adesão ao *zeitgeist*, exclui-se também o tempo linear, inaugurando uma outra noção temporal, um tempo explícito da linguagem autônoma da arquitetura. Esta linguagem autônoma, pela primeira vez não está mais associada à invenção ou variação, ou seja, à lógica do *zeitgeist*. Neste sentido, a ideia de vanguarda não deveria estar mais associada à noção de tempo ligado à uma ideia de progresso. Assim, Rossi e Venturi estariam, cada um a seu modo, introduzindo a ideia de autonomia na ideia de vanguarda, na medida em que estabeleceram o jogo entre processo histórico e noções de linguística. Teríamos assim, uma vanguarda arquitetônica vista agora dissociada da vanguarda modernista.

Segundo Eisenman, existem duas condições para se estabelecer esta nova e dupla correlação entre *modernismo* com *projeto social* e *vanguarda* com *autonomia*: a primeira determina que a autonomia deve estar separada da ideia de originalidade e do valor de origem, e a segunda que a autonomia deve ser entendida como uma singularidade, para, dentro de suas especificidades, estar separada de seus modos anteriores de legitimação.

Esta noção de autonomia distinta do valor de origem e, portanto, dos valores ideológicos que a ditavam, nos remete à questão da crítica da ideologia. Aqui podemos situá-la dentro do argumento de Peter Bürger<sup>11</sup>, cuja problematização parte de uma distinção entre ciência tradicional e ciência crítica. A distinção consiste na noção de que a ciência crítica - diferentemente da tradicional - reflete sobre o significado social de sua prática. Neste sentido, a ciência crítica é mediada como parte da práxis social. Ela realiza um cuidadoso exame teórico das

<sup>10</sup> EISENMAN, Peter. *Autonomy and Avant-Garde: The Necessity of an Architectural Avant-Garde in America*. In: *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. Edited by R. E. Somol. New York: The Monacelli Press, 1997., p. 73. [tradução nossa]

<sup>11</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaif, 2008. [tradução José Pedro Antunes]



categorias da ciência tradicional, a fim de eleger quais questões devem ser discutidas e quais devem ser excluídas. Entretanto, esta estratégia não pretende a elaboração de “novas categorias para contrapor as falsas categorias da ciência tradicional”.<sup>12</sup> Isto ocorre devido à consciência de que as objetivações intelectuais não possuem o status de fato, isto é, elas são mediadas pelas tradições.

A autor inicia sua reflexão pela crítica da hermenêutica tradicional por entender que “o conhecimento da transmissibilidade das objetivações intelectuais pela tradição”<sup>13</sup> realiza-se através dela. No livro *Verdade e Método*, de Hans Georg Gadamer, são desenvolvidos dois conceitos considerados fundamentais na hermenêutica: *preconceito* e *aplicação*. A ideia de *preconceito* não tem aqui uma dimensão pejorativa, estando atrelada à uma noção de condicionamento: um “intérprete não é um expectador passivo”<sup>14</sup>, ele traz consigo uma carga de representação que participa efetivamente do processo de elaboração de leitura de um texto. Entretanto, Bürger questiona o argumento de Gadamer a partir das contestações Jürgen Habermas. Gadamer diz que “na compreensão, sempre ocorre algo como uma aplicação do texto a ser compreendido, de acordo com a situação presente do intérprete”<sup>15</sup>, por sua vez, Habermas dirá que “Gadamer redireciona a cognição da estrutura pré-conceitual da compreensão, reabilitando o preconceito como tal”.<sup>16</sup> Para Bürger, a posição de Gadamer é conservadora por demonstrar uma *submissão à autoridade da tradição* e, contraposta a ela, está a ideia de *força da reflexão* de Habermas, que revela a *estrutura pré-conceitual da compreensão*, comprometendo a capacidade efetiva do preconceito, diminuindo assim o seu poder.

“Uma hermenêutica que não se impõe o objetivo de mera legitimação das tradições, mas o exame racional de sua pretensão de validade, converte-se em crítica da ideologia”.<sup>17</sup> Existem relações paradoxais e contraditórias - entre objetivações intelectuais e realidade social - atreladas a este conceito de crítica da ideologia, determinantes para o exercício de uma ciência crítica. Bürger cita a *crítica da religião* de Marx na introdução da *Crítica da Filosofia do Direito de*

<sup>12</sup> Ibid., p.24.

<sup>13</sup> Ibid., p.25.

<sup>14</sup> Ibid., p.26.

<sup>15</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2002. [tradução Flávio Paulo Meurer]

<sup>16</sup> HABERMAS, Jürgen. *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970., p.283. Em: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*.

<sup>17</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaif, 2008. [tradução José Pedro Antunes]

*Hegel* como exemplo desta relação contraditória. O resultado da análise do texto mostra que a religião pode ser entendida como algo contraditório, uma vez que há: uma não-verdade na afirmação da existência de Deus; a ideia de que a projeção da sociedade de um ideal – Deus – funciona como uma verdade à medida que é encarada como um protesto legítimo contra a miséria real do mundo; e uma função social contraditória que permite a experiência de uma *felicidade ilusória* [o ideal de Deus contra a miséria humana], que ao mesmo tempo impede a realização da verdadeira felicidade. A crítica procura distinguir *verdade* de *não-verdade* para encontrar o momento da *verdade* a ser libertado pela crítica dentro da própria ideologia.

Tanto a crítica do preconceito hermenêutico quanto o reconhecimento na crítica da religião de um estado de conflito enfraquecem a identificação de um campo fixo de origem numa cultura anterior. No intuito de se estabelecer um vínculo entre autonomia e vanguarda, Eisenman estaria de acordo com este movimento de Marx e Habermas ao indicar a separação da ideia de autonomia da noção de originalidade. No entanto, o arquiteto lança ainda a noção de que agora, a autonomia não deveria mais ser entendida como algo isolado, mas como aquilo que é singular, uma singularidade que precisa ser distinta de seus modos prévios de legitimação.<sup>18</sup> Isto já poderia ser entendido como um ponto de vista a respeito de uma autonomia crítica, o que nos levaria novamente à uma inevitável analogia à crítica de Marx e Habermas. Porém, a ideia de autonomia como singularidade em Eisenman, difere fundamentalmente destes autores por não partir de uma base dialética e sim da noção de uma realidade heterogênea. Esta é uma concepção que exige uma abordagem mais ampla a ser realizada em outro capítulo deste trabalho. Neste momento, é importante voltarmos para a questão do conflito da arte burguesa e para a noção de uma suposta origem das vanguardas.

A partir do exemplo de Herbert Marcuse, citado por Bürger, sobre o caráter afirmativo da cultura, podemos traçar um paralelo com o texto de Marx quanto ao aspecto contraditório da função da arte [entre seu isolamento e sua razão social], que marca uma transposição da crítica da ideologia para uma crítica das instituições artísticas. A cultura burguesa foi denominada por Marcuse como

---

<sup>18</sup> EISENMAN, Peter. *Autonomy and Avant-Garde: The Necessity of an Architectural Avant-Garde in America*. In: *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. Edited by R. E. Somol. New York: The Monacelli Press, 1997., p.74. [tradução nossa]

afirmativa, por ter apartado da vida cotidiana tudo aquilo que era considerado como *valor* almejado. O conceito de *afirmatividade* guardava uma aporia interior que tanto remete ao *que deveria ser* quanto afirmava por oposição o *já existente*. Assim, como Marx reconhece no protesto contra a miséria real um momento crítico da religião, “Marcuse aponta a aspiração humana das grandes obras da arte burguesa como protesto contra uma sociedade que não alcançou satisfazer tal aspiração”.<sup>19</sup>

É importante afirmar que a arte burguesa foi caracterizada por romper a noção de finalidade e aplicação, marcando sua separação com a práxis vital; por sua vez, esta quebra se consolidou como aspecto principal da autonomia da instituição artística burguesa. Podemos dizer que o protesto da arte burguesa apontado por Marcuse reside justamente no seu caráter autônomo, do isolamento na arte dos *valores* a serem alcançados, separados da práxis vital. “A autonomia designa o status da arte na sociedade burguesa”.<sup>20</sup>

As vanguardas de 1920 à 1930 representaram o ataque ao status da arte na sociedade burguesa; isto é, a negação de sua autonomia. Segundo Bürger, há neste movimento uma recondução da arte à práxis vital, uma busca da vanguarda para superar a arte autônoma no sentido de restabelecer o elo entre arte e práxis vital. Eisenman, apesar de reconhecer o argumento de Bürger, transgredir o fato histórico quando articula uma aproximação entre vanguarda e autonomia.

Neste contexto, a crítica ideológica de Manfredo Tafuri nos leva a reconsiderar a possibilidade de uma autonomia arquitetônica em relação às vanguardas dos anos 1920, ou seja, uma autonomia que diz mais respeito às delimitações entre arte de vanguarda e arquitetura.

A arte, agora ligada às práticas sociais, acaba se tornando um modelo de ação de acordo com as novas leis de produção, isto é, o elo entre arte e vida [ou numa analogia com os termos de George Simmel: cultura subjetiva e cultura objetiva] teria se rompido como consequência do crescimento do capital para se tornar o balizador soberano dos valores de troca nas grandes cidades. Arte e vida, para Tafuri, seriam assim antitéticas e alguma mediação deveria ser encontrada, mesmo que, segundo Eisenman, isto significasse a realização das predições hegelianas do fim da arte.

<sup>19</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaif, 2008., p.28. [tradução José Pedro Antunes]

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.105.

Entretanto, o caminho da construção do argumento histórico hegeliano sobre o *fim* ou aporia da arte e da arquitetura moderna em Tafuri se faz de forma mais indireta, através de um texto de Simmel chamado *As grandes cidades e a vida do espírito*, escrito entre 1900 e 1903, que parte da perspectiva do rompimento irreparável entre a subjetividade e objetividade cultural. As considerações de Simmel sobre as grandes cidades contêm, de forma concisa, os problemas que foram o centro das preocupações dos movimentos das vanguardas históricas. O ponto de ancoragem do argumento histórico está na perspectiva de que todas as formas sofisticadas e sutis observadas em uma relação entre a subjetividade e objetividade rompem-se radicalmente com a chegada do capitalismo. Este seria um momento de choque característico da modernidade, presente na poesia de Charles Baudelaire ou de Edgard Allan Poe, nas quais impressões acontecem abruptamente, promovendo o colapso do indivíduo, tornando-o um sujeito apático e *blasé*, desconectado das coisas do mundo e imerso num universo de excentricidades. As consequências deste momento de choque são deletérias e geram uma hipertrofia da sensibilidade e a criação de um distanciamento intelectual. Por um lado, o conceito e a vida intelectual tornam, *supostamente*, a experiência concreta em algo indiferenciado; por outro, a economia monetária insiste em retirar a substância das coisas, nivelando-as a um mero valor de troca.

Todos os objetos flutuam sobre o mesmo plano, com a mesma importância específica, no movimento constante da economia monetária: Não parece que estamos lendo aqui um comentário literário sobre um *Merzbild*<sup>21</sup> de Schwitter? [não deveria ser esquecido que a palavra *Merz* é uma parte da palavra *Commerz*].<sup>22</sup>

Agora, a cidade é também como um produto a ser consumido, como parte da ideologia de consumo. Diferente de se constituir numa organização sucessiva da produção, tal ideologia é servida ao público como um *modus operandi* da cidade, ou seja, para que se faça *um uso correto* da cidade.

Para Tafuri, este novo universo de convenções dado como natural regia os meios de produção, se tornando um dos principais motivos pelos quais os

<sup>21</sup> Obras dadaístas de Colagens do artista surrealista Kurt Schwitters.

<sup>22</sup> TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1979., p.88. [trad. nossa]

movimentos de vanguarda estabeleceriam uma ruptura com o passado, interpretando tudo que é *novo* como algo da ordem do universal.

Mas isto foi, ao mesmo tempo, um absoluto que deu origem a novas e irresistíveis contradições. Arte e vida tem se revelado antitéticas [...] quer por meio de mediação [...] ou na maneira pela qual a arte poderia se conectar à vida, mesmo se a profecia hegeliana do *fim da arte* então se tornar realidade”.<sup>23</sup>

Na visão de Tafuri, as colagens, as técnicas de construção e montagem cubista e neoplasticista contribuíram para modelar um universo absoluto para a civilização mecanicista. O primitivismo e o anti-historicismo seriam as consequências e não as causas das ações de artistas como Picasso, Braque, Gris e, mais tarde, Mondrian e Rietveld. Os métodos de análise crítica do Cubismo e do *De Stijl* conduziam, através de uma dinâmica da forma, à uma fetichização do objeto artístico e seus mistérios. *A aura posta em ação* nestes objetos funcionaria de forma a superar a passividade do indivíduo *blasé* e do *flâneur*, e os introduziria num universo de *precisões* dominado pelas leis de produção.

Podemos, assim, considerar alguns pontos de tangência entre os mais *construtivos* e os mais *destrutivos* movimentos de vanguarda do século XX. Segundo Tafuri, a decomposição do Dada do material linguístico estaria promovendo a sublimação do automatismo e da comercialização dos *valores* expandidos pelo avanço do capitalismo.

O panorama da produção industrial, que espiritualmente empobrece o mundo, foi disseminado como um universo sem qualidade, sem valor. Mas isto foi retomado após ter sido transformado num novo valor através de sua sublimação. A técnica do *De Stijl* de decomposição em um complexo a partir das formas elementares, correspondeu à descoberta de que a *nova riqueza* de espírito não poderia ser encontrada fora da *nova pobreza* assumida pela civilização mecânica.<sup>24</sup>

A recomposição desarticulada destas formas elementares demonstra que nenhuma forma pode ter a capacidade de reestruturação da totalidade, exceto nas formas derivadas da natureza incerta da própria forma.

<sup>23</sup> Ibid., p 89 [trad. nossa]

<sup>24</sup> TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1979., p.93. [trad. nossa]

Então, não é surpresa que a anarquia Dadaísta e a ordem do *De Stijl* convergiram para uma prática na qual o caos e a ordem foram aprovados pelos movimentos das vanguardas históricas como os *valores*, no próprio sentido do termo, da nova cidade capitalista. Aqui, o caos é um *datum* e a ordem é um objetivo. Esta é a ordem que confere importância ao caos e ganha o valor de liberdade. O uso sistemático do inesperado e a técnica de construção formam juntos as premissas de uma nova linguagem não verbal, baseada na improbabilidade, a qual o formalismo Russo chamou de *distorção semântica*.

A deformidade e o caos da cidade são a razão a ser redimida pela exclusão de todas as suas virtudes progressistas. A necessidade de um controle da produção tecnológica foi claramente apontada pelos movimentos de vanguarda. Este é o ponto em que a arquitetura parece ter se posicionado como o único mecanismo de produção da sociedade capaz de suprir as necessidades indicadas pelo Cubismo, Futurismo, Dada, *De Stijl* e o Construtivismo, uma vez que todos estes movimentos haviam sido lançados na crise. Neste sentido, a *Bauhaus* pode ser vista dentro de um projeto industrial e de um método de organização da produção. A ideologia, agora não estava mais sobreposta às operações artísticas - o moderno havia se tornado concreto, por ter sido conectado a um ciclo real de produção, mas tornou-se também uma parte interna das próprias operações processuais.

Desta forma, Tafuri afirma que existe na arquitetura e no urbanismo, uma nova ordem utópica distinta das vanguardas históricas que está agora a serviço dos objetivos de reorganização da produção e onde o planejamento dos movimentos arquitetônicos revela uma contradição: os ideais adotados pelas vanguardas referiam-se mais aos processos econômicos e, desse modo, o planejamento anunciado pelas teorias arquitetônicas e urbanas estava determinado por algo além delas. Esta determinação derivava da reestruturação da produção e do consumo em geral; em outras palavras, a coordenação de uma produção planejada. Assim, a arquitetura mediou realismo e utopia. A utopia de que a ideologia de planejamento poderia controlar processos técnicos escondia o fato de que na esfera da reorganização da produção, a arquitetura e o urbanismo se tornariam meros objetos subsidiários e não os agentes fundamentais do plano.

Retomando o argumento de Eisenman, podemos apontar que ele e Tafuri estão, a princípio, alinhados com a ideia de que a prática social seria uma especificidade da arquitetura que configura uma noção de autonomia diferente das

outras disciplinas artísticas, uma vez que a faz depender de sua finalidade de uso. Nos termos de Eisenman, a pintura, por exemplo, pode ser vista como uma forma de prática social. Então, o que a difere da arquitetura? Residiria mais no fato de que, por um lado, na pintura não haveria problemas, dentro de uma análise crítica, de distinguirmos sua autonomia de sua prática social; por outro, no caso da arquitetura, sua *práxis vital* seria um condicionante da disciplina.

Esta ideia parece estar de acordo com a citação que Artur Danto faz ao fato de Clement Greenberg ter alcançado uma “autoconsciência da ascensão à autoconsciência”.<sup>25</sup> Por sua vez, esta autocrítica de Greenberg esta associada à Kant; isto se torna evidente quando diz ter sido Kant o primeiro “a criticar os próprios meios do criticismo”.<sup>26</sup> Seria neste momento crítico que a pintura moderna, revelando seu modo de ser específica, viria a determinar seus próprios efeitos exclusivos. Por isso, Eisenman afirma que a pintura pode dissociar seu caráter social de sua forma autônoma. Da mesma forma, podemos fazer na arquitetura um recorte de suas características formais e materiais, mas, neste caso, tais aspectos estarão sempre atrelados de maneira indissociável à sua função social de abrigo, acomodação, simbolismo, entre outros.

Questão central nos argumentos de Eisenman, tal associação entre forma e função torna-se um campo de problematizações e investimento quando a arquitetura, na tentativa de delimitar sua autonomia, procura um deslocamento da instrumentalidade prática que supostamente a define, através daquilo que Eisenman chama de desmotivação do signo arquitetônico. Tal deslocamento definiria a autonomia da arquitetura “como transgressora de seu tempo e lugar” contrariando qualquer ideia de *zeitgeist*. Esta transgressão da prática social, que a separa de seus modos anteriores de legitimação, já a define como uma vanguarda arquitetônica. Esta articulação central sobre a autonomia arquitetônica vem discordar na distinção feita por Tafuri entre o *construtivo ou experimental* e os *aspectos absolutistas ou totalitários da vanguarda*.

As vanguardas absolutistas operariam como uma subversão geradora de novos contextos e a modalidade experimental estaria decompondo e recompondo

<sup>25</sup> DANTO, Arthur C. *O modernismo e a Crítica da Arte Pura: A visão histórica de Clement Greenberg*. Em: *Após o fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006., p.73. [tradução: Saulo Krieger]

<sup>26</sup> Ver: GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Edited by John O'Brian. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993.

o material linguístico em uma atitude crítica. Esta distinção de Tafuri entre vanguarda e a atitude crítica – na qual a primeira está sempre comprometida com o novo e o *zeitgeist* [com uma noção de constante transformação] e a segunda, com a delimitação do trabalho experimental – é a condição para uma vanguarda arquitetônica, pois já não está mais preocupada com a ideia de originalidade. Assim, a aporia moderna estaria sendo colocada aqui mais nos termos de Tafuri, ou melhor, nos termos de sua distinção e oposição entre vanguarda e autonomia.

Eisenman defende que no trabalho crítico existe um tipo de tempo interno ou tempo autônomo que está embutido na história do discurso arquitetônico. Ele não pretende com isso definir a autonomia como uma neovanguarda. Sua associação da ideia de autonomia com a de vanguarda se daria mais no sentido de explorar, a partir de algumas especificidades arquitetônicas, algum tipo de diferença singular.<sup>27</sup>

## 1.2. Autonomia e Especificidade do *medium*

*Specificity* é um tópico do texto de Diana Agrest sobre especificidade arquitetônica, *Design versus Non-Design*<sup>28</sup>, publicado na *Oppositions 6*, no ano de 1976. Entretanto, antes de abordá-lo, é necessário partir de um argumento citado neste artigo, que procura investigar os mecanismos do ambiente construído no momento histórico específico em que se realiza.

A autora indica que a polarização discutida anteriormente - entre o que é da ordem do formal e o que é da ordem do contexto social - tem falhado em incorporar a problemática cultural dentro do domínio crítico da arquitetura. Nestes termos, ela está mais preocupada em explorar o que está *entre* a arquitetura e o seu contexto.

Iniciaremos então com a distinção entre projeto e cultura. A princípio, o projeto é identificado como um sistema fechado. Entretanto, dentro deste sistema,

---

<sup>27</sup> Tal singularidade seria diferente da encontrada na autorreferencialidade crítica de Clement Greenberg; este tema será desenvolvido adiante num capítulo dedicado a ele.

<sup>28</sup> AGREST, Diana. *Design versus Non-Design*. In: *Opposition Reader*. Edited by HAYS, Michael. New York: Princeton Architectural Press, 1998., p.331.



coexiste um conjunto de práticas devidamente subdivididas em arquitetura, projeto urbano e projeto industrial. Este modelo apresenta características específicas bem definidas, que se distinguem de outras práticas culturais. Há assim, uma fronteira entre o que é projeto e o que não é, que produz um certo tipo de *fechamento* das ações a fim de preservar uma identidade *ideológica* do projeto.

Este *fechamento* do sistema projetivo da arquitetura comportaria um certo nível de permeabilidade, ou seja, um certo tipo de abertura com outros sistemas culturais. Isto torna-se possível se entendermos a cultura como um sistema de códigos hierarquizados e o projeto como um sistema específico de código cultural. Podemos, então, estabelecer a maneira pela qual estes sistemas de códigos são articulados.

Esta articulação pode ser vista como um processo dinâmico que parte do reconhecimento de suas diferenças específicas dentro do conceito de *specificity*. Esta é a noção que nos permite um esclarecimento dos códigos em sua relação com o projeto ou com outros sistemas culturais. Nestes termos, os códigos podem ser entendidos aqui como o pivô das articulações operadas entre sistemas autônomos. Agrest então define três tipos de códigos: o primeiro seria exclusivo do projeto encontrado nas relações entre plantas e elevações ou plantas e cortes; o segundo seria aqueles compartilhados com outros sistemas culturais, que se referenciam a termos mais gerais como *espaço*; o terceiro seria aqueles cruciais em um determinado sistema e se reposicionam em outro a partir do grau de importância - como o ritmo, que no caso da música é fundamental e na arquitetura tem sua importância relativizada à outros elementos que a constitui. Assim, o primeiro tipo são códigos do projeto, o segundo tem uma especificidade múltipla [com uma característica geral em vários sistemas] e o terceiro é *non-specific* [não-específico].

Entretanto, a especificidade de um sistema de significantes não é definida apenas pela especificidade de seus códigos, mas também pela forma na qual estes códigos são articulados. Isto indica que a combinação dos códigos pode ser específica, embora os códigos, em si mesmos, podem ou não ser específicos.

A especificidade conduz estes códigos de tal maneira que ajuda a manter os limites de autonomia arquitetônica, a despeito das aparentes mudanças que ocorrem sob a pressão da história. Este é um argumento que reforça a ideia apresentada por Eisenman, no sentido do reconhecimento de uma falência dos

modelos filosóficos, além dos já anunciados na arte e na arquitetura, e como seu pensamento sobre uma condição autônoma para arquitetura parte de uma problematização histórica do ponto de vista linguístico.

A questão da *especificidade* apresentada por Diana Agrest pode ser entendida aqui como uma problematização da *especificidade do meio* [*medium-specificity*] das disciplinas artísticas e a relação contemporânea destas com novos territórios, na questão da autonomia e da extradisciplinaridade. Tal problemática pode ser vista no campo da arte por duas óticas complementares: primeiro, pela ideia de *especificidade diferencial* de Rosalind Krauss<sup>29</sup>; e segundo, pelo que Brian Holmes<sup>30</sup> chamou de *tropismo*.

Antes, devemos entender que este conceito de *medium-specificity* está estreitamente associado ao modernismo e aos escritos de Clement Greenberg. Para Greenberg<sup>31</sup>, a única área de competência para uma forma de arte é aquela correspondente à capacidade de um artista manipular as características que são únicas à natureza de um meio específico. O principal aspecto sensível das pinturas, observado por Greenberg, seria sua planaridade [*flatness*]. Desta forma, podemos entender que *medium-specificity* baseia-se na materialidade distinta dos meios das disciplinas artísticas. Esta distinção seria o aspecto determinante de pureza da arte [sua autonomia], garantindo seu padrão de qualidade e independência: “Cada arte teve que determinar, através de suas próprias operações e obras, os próprios efeitos exclusivos [...] Pureza significava a autodefinição”<sup>32</sup>.

Rosalind Krauss, em seu texto *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*<sup>33</sup>, opera um movimento que identifica uma abertura para esta noção greenbergiana de autonomia da arte moderna. A autora revela que no final da década de 1940, Greenberg publicou uma série de ensaios<sup>34</sup> que já indicava a problematização do *medium* artístico, anunciando um fazer pictórico que se projetava para fora de sua matriz física. Ele teria observado que a arte de

<sup>29</sup> KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999.

<sup>30</sup> HOLMES, Brian. *Investigações Extradisciplinares - Para uma nova crítica das Instituições*. Concinitas ano 9, volume 1, número 12, Julho de 2008.

<sup>31</sup> GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Edited by John O'Brian. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993., p.86.

<sup>32</sup> Ibid. [tradução nossa]

<sup>33</sup> KRAUSS, Rosalind., op. cit.

<sup>34</sup> Ver: *The Crisis of the Easel Picture* [1948] e *The Hole of Nature in Modern Painting* [1949]. Em: GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Volume II: Arrogant Purpose*. Edited by John O'Brian. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986.

Jackson Pollock havia progredido para além da pintura de cavalete. Esta ideia reposicionava a pintura de Pollock completamente fora da dimensão do antigo *medium* pictórico. O deslocamento efetuado pelo pintor ao posicionar a tela no chão durante o processo de feitura da obra transformaria todo o planejamento da arte “articulando os vetores que conectam objetos à conceitos”.<sup>35</sup> Neste ponto, é importante ressaltar que a visão de Greenberg da pintura de Pollock o levou, em dado momento, a abandonar a ideia de materialismo entendido como uma noção puramente redutiva do *medium*. Antes, o autor havia definido que a partir de duas convenções constitutivas da pintura, *flatness* e delimitação do *flatness*, se teria um objeto experimentado como pintura. Em seguida, ele “dissolveu este objeto no [...] que ele chamou primeiro de *opticality* [visualidade] e então nomeou de *color field* [campo de cor]”.<sup>36</sup> Estes seriam elementos da pintura que acontecem além do *flatness* e da delimitação do *flatness*, isto é, além da delimitação física do objeto, na ressonância projetiva do próprio campo ótico. Esta seria a terceira dimensão ótica citada por Greenberg, em seu ensaio *Modernism Painting*, que significa a destruição da *flatness* realizada pela primeira mancha sobre a tela. *Opticality* seria então a abstração completa, transcendendo os parâmetros reais do espaço físico, para expressar a própria visão num campo puramente projetivo. Neste sentido, *opticality* torna-se o *medium* da arte. No entanto, a teoria de Greenberg sobre a cor na pintura não objetivava tratá-la como um novo *medium*. Segundo Krauss, seja no *flatness* ou na *opticality*, a especificidade de um *medium* estava sendo mantida.<sup>37</sup>

Partindo da descrição de Clement Greenberg - que estabeleceu o paradigma historiográfico do impulso modernista à “forma pura” – Krauss afirma que embora ainda exista na arte contemporânea a unidade e o desejo de uma “forma pura”, as formas de arte e seus meios têm evoluído de tal maneira, que hoje não podemos mais adotar como princípios as mesmas estratégias modernistas. A ideia de purificação da arte torna-se problemática. Os diferentes meios de comunicação, tais como cinema, vídeo, televisão e internet, por suas equivalências e diferenças, obscurecem seus próprios limites, tornando-se indistintos. A distinção possível para Krauss ocorre entre uma estratégia artística negativa e outra positiva, isto é,

<sup>35</sup> KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999., p.26. [tradução nossa]

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.29. [tradução nossa]

<sup>37</sup> *Ibid.*

entre um pós-modernismo estruturalista ainda tolerante com o capitalismo<sup>38</sup> e a especificidade diferencial do pós-estruturalismo ciente das complexidades da era *post-medium*. O que está em jogo nesta distinção é a reformulação pós-estruturalista dos princípios modernistas, na qual o *medium* é tomado como um elemento autodiferenciador capaz de evitar a sua redução à características físicas do suporte.

O argumento da autora se apoia na discussão do conceito de *medium-specificity*, lançando como ideia a *especificidade diferencial*<sup>39</sup> a partir da reflexão de dois eventos em especial: o *portapak* e a teoria pós-estruturalista. O primeiro põe em questão o problema das novas tecnologias e sua relação com novas técnicas de repetição e a obsolescência dos meios; e o segundo aborda a problematização da autonomia moderna recorrendo a um mecanismo crítico de repetição diferencial. A especificidade diferencial é colocada por Krauss como uma possibilidade para médium artístico face a múltipla “insurgência” dos meios.

O surgimento do *portapak*<sup>40</sup> em 1969 - uma filmadora portátil e de baixo custo – significou a introdução do vídeo no mundo da arte enquanto prática artística. Em geral, as câmeras de vídeo apresentam um certo tipo de captação de imagem; nela, a imagem real é transmitida através de impulsos eletrônicos contínuos permitindo o registro ininterrupto dos movimentos quando gravadas numa fita magnética. Diferentemente, a película de um filme registra a imagem real numa sequência fotográfica, na qual o movimento realizado num determinado período está restrito a um certo número de *frames* [quadros de imagens estáticas]. Em seu tempo, isto representou uma transformação radical do *medium specificity* nas artes visuais. Naquele momento, surgia uma nova forma de repetição, que inaugurava o evento da transmissão de imagem.

<sup>38</sup> A ideia de uma estrutura de negação que é condescendente com o capitalismo parece controversa, entretanto, é justamente na concepção de negar algo que há uma indulgência à determinação daquele algo: negar algo é endossar a existência do mesmo [no caso o capitalismo]. O que o pós-estruturalismo opera como uma positividade é o agenciamento de todos elementos da estrutura uma vez reconhecida a multiplicidade e paradoxalidade dos *mediuns*. Neste sentido, Krauss entende que havia uma certa ingenuidade por parte da estratégia do estruturalismo artístico – realizado entre as décadas de 1960 e 1970 - quando investia contra o capitalismo.

<sup>39</sup> A lógica da especificidade diferencial de Krauss assume o médium como sendo heterogêneo atuando também como conteúdo e não mais apenas como suporte. Nesta idéia agregasse todas as contingências numa obra artística porém operando um aspecto diferencial quanto a materialidade do suporte.

<sup>40</sup> A Sony CV-2400 Video Rover [a primeira câmera do tipo *portapak*] foi lançada em 1967, no mesmo ano da publicação de dois livros importantes de Derrida: *De La Gramatologie* [Gramatologia] e *Ecriture et La Différence* [A Escrita e a Diferença].

O evento da *portapak* está sendo introduzido por Krauss para mostrar uma nova atitude autocrítica no campo das artes. Segundo a autora, Richard Serra foi quem primeiro percebeu as implicações do novo meio, entendendo que o vídeo era na verdade a televisão. Em seu vídeo *Television Delivers People* [1973], Serra exhibe mensagens escritas numa tela de fundo azul que vão surgindo e subindo de forma contínua; tais mensagens são diretas e afirmam a qualidade múltipla do *medium*: *there is no such thing as mass media in the United States except for television* [não existe tal coisa como mídia de massa nos Estados Unidos, exceto no caso da televisão]. O artista põe em evidência a característica heterogênea da televisão enquanto meio de transmissão; enquanto meio que dissemina a imagem num espaço virtual. Neste contexto, qualquer grupo de classificação que venha a ser apresentado para *televisão* irá revelar o seu caráter múltiplo, heterogêneo e ambíguo, que tanto a define quanto a difere. Este caos discursivo próprio da heterogeneidade não poderia mais ter uma teoria coerente constituída de um núcleo redutível. “Na era da televisão e também da transmissão, nós habitamos uma condição *post-medium*”.<sup>41</sup>

Por sua vez, a desconstrução pós-estruturalista surge na década de 1960, concomitante ao *portapak*, como um movimento que minava, a seu modo, a autonomia estética modernista estabelecida pela moldura pictórica.

Na teoria de Derrida, a palavra desconstrução assinalava uma operação dentro/fora da metafísica ocidental, uma indecidibilidade dos limites que articula duas impossibilidades: de estar plenamente dentro ou inteiramente fora. A desconstrução opera neste movimento, tanto como metáfora maquínica [trabalho de apropriação], quanto como metáfora da destruição [trabalho de niilização], mas pretendendo manter-se num obscuro espaço intermédio - o da lógica do suplemento ou da *différance*. É esta metáfora maquínica que emerge como um discurso crítico do método modernista, interessado em deslocar a economia estruturalista e a *Destruktion* heideggeriana<sup>42</sup>. O importante nesta ideia é demonstrar – tornar as pessoas cientes de - que uma interioridade imune à uma exterioridade é uma quimera e uma ficção metafísica.

<sup>41</sup> KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999., p.32. [tradução nossa]

<sup>42</sup> MIRANDA, José Bragança. *A questão da desconstrução em Jaques Derrida. Contribuição para análise do discurso do método na modernidade*. Em: BABO, Maria Augusta [Org.]. *3 Textualidades*. Lisboa: Revista de Comunicação e Linguagem, Junho 1986.

Isto nos leva ao argumento de que a desconstrução estava engajada em desmontar a ideia do *próprio*, tanto no sentido geral de autoidentificação, quanto no paradigma modernista específico, no qual a abstração purificaria a pintura de todas as coisas. Isto se refletiu na arte, na quebra da noção de autonomia modernista de que existe algo adequado ou específico a um *medium*. Assim, para Krauss, *medium specificity* teria perdido seu caráter absoluto de autonomia disciplinar, revelando agora um *medium* cuja especificidade, deve ser diferencial e autodiferenciada.

Na visão pós-estruturalista de Eisenman, este mundo *post-medium* de realidade virtual e midiática é visto como agente transformador de nossa percepção, exigindo um novo sistema de representação para arquitetura e que o ponto de transformação estaria situado entre a visão e o pensamento. Partindo da observação de uma mudança do paradigma mecânico para o eletrônico no século XX, o arquiteto sugere uma nova maneira de *ver arquitetura*, na medida em que o olhar monocular e perspectivado de Brunelleschi já não acompanha as vanguardas artísticas.

Eisenman descreve esta transição do paradigma mecânico para o eletrônico através dos métodos de reprodução fotográfica e do fax. No processo fotográfico o homem ainda tem algum controle sobre a visualidade no resultado final, já no fax o sujeito não cumpre uma *função interpretativa*. Entretanto, os dois estariam enfrentando o desafio do conceito de origem. “A desvalorização mútua do original e da cópia não é a única transformação induzida pelo paradigma eletrônico. A totalidade daquilo que reconhecemos como a realidade do mundo foi posta em questão pela invasão da mídia em nossa vida cotidiana, porque a realidade sempre exige de nós uma visão interpretativa”.<sup>43</sup>

O paradigma eletrônico desafia diretamente a arquitetura porque define a realidade em termos de mídia e estímulo. Ele valoriza a aparência em detrimento da existência, *o que pode ser visto em detrimento do que é*. Não seria mais aquela *visão* que conhecíamos, mas um *ver* que não pode mais interpretar. A mídia introduz ambiguidades fundamentais em *o que* e *como* vemos. A arquitetura tem resistido a esta questão porque desde a importação e a absorção da perspectiva pelo espaço arquitetônico do século XV, ela tem sido dominada pela mecânica da visão; isto é, pelo mecanismo da perspectiva de ponto de fuga único criado por Filippo Brunelleschi. Esta consiste na transposição ao plano bidimensional [papel] o objeto

---

<sup>43</sup> Eisenman, Peter. *Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica*. Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosac Naif, 2006., p.601.

tridimensional que se forma na mente do sujeito de visão monocular. A mecânica ocorre neste movimento de projetar algo, que tem em seu processo uma finalidade específica.

Assim, a arquitetura assume que a visão deve ser preeminente e também de alguma forma natural a seu próprio processo, não algo a ser questionado. “É precisamente este conceito tradicional de visão que o paradigma eletrônico questiona”.<sup>44</sup>

A arquitetura tentou superar a visão perspectivada, racionalizadora e monocular, primeiro com a introdução feita por Piranesi de vários pontos de fuga e depois na leitura da arquitetura moderna do cubismo. Buscou este deslocamento no construtivismo, mas nunca conseguiu se desvincular da “estabilidade antropocêntrica de fundo”. Eisenman acredita que a escultura moderna – com a retirada da base da *coluna sem fim* de Constantin Brancusi e a problematização do lugar da peça gerada pelas cópias do Balzac de Auguste Rodin – realizou tais deslocamentos influenciando artistas como Robert Morris, Michel Heizer e Robert Smithson. Enquanto a arquitetura se recusa a aceitar o problema da visão, ela existirá dentro de uma visão renascentista ou clássica de seu discurso.

Pergunta Eisenman: o que significaria para a arquitetura aceitar o problema da visão? Visão pode ser definida essencialmente como uma maneira de organizar o espaço e os elementos no espaço. É um modo de olhar que define uma relação entre sujeito e objeto. A arquitetura tradicional está estruturada de tal modo que qualquer posição ocupada por um sujeito fornece os meios para compreender aquela posição em relação a uma tipologia espacial particular, tal como a rotunda, um cruzamento de transepto, um eixo, uma entrada. Neste contexto, o modo tradicional de se ver a arquitetura pode ser entendido como o *medium* da disciplina a ser deslocado.

Também influenciado pelo pós-estruturalismo, Eisenman propõe uma visão diferencial da tradição, ao invés de negá-la. Esta nova visão está apoiada na noção de dobra de Gilles Deleuze, que sugere uma continuidade espacial entre interior e exterior, como numa fita de Moebius<sup>45</sup>; articula-se assim uma nova relação entre vertical e horizontal, figura e fundo, dentro e fora, todas as estruturas da visão tradicional.

Tanto em Krauss quanto em Eisenman, a condição *post-medium* indica um inevitável impulso de transgressão do *medium* anterior - o mesmo que um impulso à

---

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> A fita de Moebius representa um caminho contínuo, onde não se pode identificar um ponto inicial ou final.

uma exterioridade - no entanto, sem que se quebre o vínculo e continuidade com a sua condição, mesmo que isso aconteça de maneira distinta na arte e na arquitetura.

Na arte, seguindo com o argumento de Brian Holmes, a questão principal é que ela invariavelmente anuncia a si mesma. Esta ideia remete ao que o autor chama de *velho tropismo modernista*, no qual “a arte, antes de tudo, se designa fazendo da autorreflexividade uma característica identificadora”.<sup>46</sup> A palavra *tropismo* indica o desejo ou necessidade de ir além das fronteiras, rumo a um domínio exterior. Aqui, o termo é usado no sentido de desvelar a noção subjacente à ideia de *retorno crítico à disciplina*. Busca-se com isso, a abordagem de um novo tropismo e uma nova reflexividade. Neste sentido, o limite de uma disciplina artística é definido pelas noções de *reflexividade livre* e *estética pura* e pelas normas de gêneros como a pintura e a escultura. O que está em jogo é a lógica que leva um artista a romper com tais limites rumo à uma exterioridade.

Vários desdobramentos da arte – *pop art*, *conceptual art*, *body art*, *performance* – realizados nas décadas de 1960 e 1970, teriam promovido uma ruptura dos limites da disciplina artística. Entretanto, tal permeabilização das fronteiras categóricas – principalmente entre pintura e escultura – “simplesmente importavam temas, meios ou técnicas expressivas, retomando o que Yves Klein nomeara como ambiência *especializada* da galeria ou do museu, qualificada pela primazia da estética e gerida pelos funcionários da arte”.<sup>47</sup> Artistas como Klein e Robert Smithson fazem parte de uma primeira geração crítica identificada por Holmes. Seus argumentos mantêm, até hoje, alta relevância na discussão contemporânea de expansão e nomeação autônoma de disciplinas artísticas. Isto é justificado face à uma série heterogênea de irrupções – *net.art*, bioarte, geografia visual, *space art*, *database art*, *machine art*, *finance art* e arqui-arte ou arte da arquitetura – cuja característica principal é a convergência entre teoria e prática.

O texto de Robert Smithson, *Cultural Confinement*, de 1972<sup>48</sup>, traz uma autorreflexão sobre o espaço da arte, na qual levanta questões práticas que transitam entre a arte, a arquitetura e o urbanismo. O confinamento cultural, nos termos de Smithson, se constitui do momento no qual uma exposição artística tem

<sup>46</sup> HOLMES, Brian. *Investigações Extradisciplinares - Para uma nova crítica das Instituições*. Concinitas ano 9, volume 1, número 12, Julho de 2008., p.07. [tradução Jason Campelo]

<sup>47</sup> Ibid. p.07.

<sup>48</sup> SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkley: University California Press, 1996.



seus limites definidos pelo curador e não pelo artista. Para Smithson, a arte não deveria estar confinada apenas ao espaço dos museus; esta seria uma condição redutora – a condição do curador de arte - das possibilidades do artista à categorias fraudulentas. O museu seria como uma prisão ou um asilo, e a galeria, comparada à salas neutras, como alas e células. O argumento é que uma obra - preocupada com um início e um fim – se reduz a tais categorias fraudulentas e perde sua carga crítica ao procurar se adequar aos diversos modos de representação, abstrato ou realista, para ser posta na galeria.

Este movimento transforma uma obra de arte num objeto portátil, desconectado do mundo exterior, posto num estado inanimado de convalescência à espera de uma crítica [curatorial] que venha validar ou não sua existência enquanto arte. A este respeito, Smithson alerta que a função do curador está desconectada com o resto da sociedade. O encerramento conceitual prévio de um espaço acaba limitando as possibilidades de significação de uma obra enquanto linguagem. “A linguagem deve se encontrar no mundo físico e não acabar trancada em uma ideia na cabeça de alguém. A linguagem é sempre um processo de desenvolvimento e não um acontecimento isolado”.<sup>49</sup> Esta é uma posição importante que indica um movimento dialético, e não metafísico, para o desenvolvimento da arte; um movimento dialético fora do confinamento cultural. Isto é, uma dialética da natureza. Smithson dá o exemplo de objetos que repousam dentro do conceito estático da paisagem encerrada de um parque: “parques são idealizações da natureza, mas a natureza, de fato, não é condição do ideal [...] a natureza nunca está terminada”.<sup>50</sup>

Smithson defende para arte, uma dialética da natureza, uma contradição inerente nas forças físicas da natureza, como a tempestade e o Sol [*storm and sunny*].

Diferentemente, se pensarmos nas estratégias de Peter Eisenman para a arquitetura, encontraremos a desconstrução desta polarização dialética através do deslocamento da presença metafísica da arquitetura ou do que ele chama de interioridade arquitetônica. Entretanto, o arquiteto concordaria quando Smithson diz que uma escultura do século XX, colocada em um jardim do século XVIII, é

<sup>49</sup> SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkley: University California Press, 1996., p.155. [tradução nossa]

<sup>50</sup> Ibid.

absorvida por um *datum* existente, por um passado representado que envolve questões políticas e sociais que não vigoram mais. Para Smithson, estes seriam destroços metafísicos e estruturas obsoletas através dos quais curadores transformam museus e parques em cemitérios, persistindo em memórias congeladas do passado como um pretexto para a realidade.<sup>51</sup>

A posição do artista é claramente radical e, neste sentido, ele parece indicar a natureza como o *site* da possibilidade de se estabelecer um panorama zero para arte, sobre o qual uma intervenção artística pode reivindicar sua autonomia. Pergunta-se: qual seria então o *medium* da arte para Smithson? O espaço da galeria de arte, já implicado às estratégias curatoriais? O artista quando traz sua instalação para dentro da galeria com fragmentos de materiais naturais parece estabelecer um câmbio contínuo entre *site/non-site*, numa leitura dialética de sua obra que nunca se resolve, mas desloca aquilo que confinava e reprimia sua potencialidade.

A problematização do *medium* e da autonomia na arte e na arquitetura, como foi teorizada até aqui, está longe de ser a sua negação absoluta. O ponto é bem colocado por Holmes, quando este diz que o artista contemporâneo estaria envolvido com um *novo tropismo*: um movimento de ida e volta, uma espiral transformativa como princípio operativo do que ele chamou de *investigações extradisciplinares*. Estas seriam investigações rigorosas em áreas distintas da arte como filosofia, arqueologia, finanças, biotecnologia, geografia, urbanismo, psiquiatria, etc. Uma vez alcançada a mobilidade através da experiência do conhecimento, abre-se assim a possibilidade de se atingir um mundo exterior e transformar a célula especializada.

Eisenman está ciente das condições impostas pelas novas possibilidades de captação, transmissão e registro da mensagem e seu impacto na leitura do espaço físico. O espaço virtual surge como uma nova realidade que se opõe diretamente à inevitável materialidade da arquitetura e, com ele, a demanda irreversível de se pensar novas formas de conceber e ver o que é específico para disciplina. No âmbito de suas estratégias teóricas de deslocamento da autonomia, o novo específico é problematizado através de uma ideia de singularidade, entendida como a própria autonomia crítica. Por sua vez, esta se apresenta como uma ideia

---

<sup>51</sup> SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkeley: University California Press, 1996., p.166. [tradução nossa]

paradoxal de autonomia, que surge como uma diferenciação daquela do movimento moderno – primeiro, apoiado na *desconstrução* derridiana e depois na ideia de *dobra* de Gilles Deleuze. Sua autonomia traz uma concepção de abertura crítica ao que ele chama de interioridade arquitetônica; esta poderia ser entendida com um *medium* da arquitetura a ser transgredido – uma vez que a interioridade da arquitetura, nos termos do arquiteto, seria um aspecto determinante da disciplina. Em termos gerais, tal interioridade seria a condição única da arquitetura para uma autonomia crítica.

## 2 Interioridade arquitetônica

Em termos gerais, a interioridade arquitetônica, na abordagem de Peter Eisenman, diz respeito a todos aspectos iminentes da disciplina, isto é, trata-se da presença metafísica do signo arquitetônico. Esta seria uma estrutura conceitual dos significados da arquitetura, como por exemplo a ideia da tríade vitruviana de *firmitas, utilitas e venustas*.

A identificação da interioridade tem sido importante como base paradigmática para a manutenção da autonomia arquitetônica. No entanto, as estratégias teóricas e projetual do arquiteto não estão interessadas em imitar modelos pré-estabelecidos. Numa leitura de seus quarenta anos de trabalho, se podemos afirmar algo sobre a sua obra seria justamente o fato de que o fazer arquitetônico ocorre em seu processo crítico da interioridade da arquitetura, seja escrevendo ou projetando. É neste sentido que o reconhecimento de tal interioridade se torna relevante.

Para o desenvolvimento da questão, partiremos da abordagem de duas indagações do arquiteto a respeito da interioridade arquitetônica: “[...] como sabemos que existe tais condições preexistentes ou latentes na arquitetura, tal qual uma interioridade, e como elas afetam o objeto arquitetônico e nossa percepção dele?”<sup>1</sup>

Como dito, a ideia de interioridade é, na concepção de Eisenman, condição única para uma autonomia crítica da arquitetura. Sendo assim, se faz necessário uma descrição mais detalhada da questão antes de analisarmos sua obra do ponto de vista de sua autonomia crítica. Para isso, abordaremos a ideia nos termos que o próprio autor expôs na introdução do livro *Inside Out*, no qual poderemos encontrar uma ideia sucinta deste conceito dentro da história da arquitetura.

No livro é feita a revisão de alguns textos do arquiteto publicados entre os anos 60 e 70, nos quais ele procura discutir sua obra a partir da polarização que ela provocara em seus críticos: entre um formalismo degenerado e a proliferação de modelos externos à arquitetura. Eisenman procura falar não como um historiador ou

---

<sup>1</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997., p. 06

teórico acadêmico, mas sim como um arquiteto que investiga o discurso interior da arquitetura. Ele não estaria interessado em um estudo de características essenciais ou de estratégias dialéticas para um entendimento do que deveria ser a arquitetura contemporânea.

Desde o século XV ao fim do século XIX, o estilo arquitetônico dominante era apresentado na forma de tratado categórico, que pressupunha um corpo de conhecimento universal e fixo, uma categoria imutável do ser, fundamentada na verdade irrefutável da matemática e das proporções musicais. Tais verdades são entendidas como modelos fixos que estariam comprometidos com um fim já determinado. Neste sentido, a única possibilidade de transformação seria possível apenas em relação aos meios. Sendo assim, o que Eisenman chama de interioridade da arquitetura estaria atrelada a um conjunto de princípios clássicos ou uma essência, onde tais regras seriam sempre inventadas por um sujeito objetivo. Estes elementos e regras, a despeito de todas as condições de mudança e invenção, foram vistos como imutáveis. Este estilo de apresentação manteve-se canônico até final do século XVII, quando autores distintos, tais como Perrault e Guarini, questionaram a universalidade deste princípio essencial. Perrault<sup>2</sup> teria quebrado com a concepção clássica de que certas ordens eram a priori belas. Sua alternativa teria sido radical para sua época ao declarar que proporções as quais seguiam as *regras da arquitetura* eram aceitas por que simplesmente nós as usamos. Isto sugere uma certa relatividade que – entre o que nós estamos acostumados e o que é visto para ser normal em qualquer tempo dado – poderia ser ainda constantemente mudado em qualquer tempo específico, relacionado à uma ideia imutável de uma percepção normativa. Há, neste caso, uma mudança na ênfase de uma verdade objetiva da construção, para uma verdade subjetiva do observador individual. Agora, o sujeito, ao invés de ser ideal e objetivo, torna-se real e psicológico. A ideia do que *parece ser normal* ou do que *nós estamos acostumados* estabelece a presença do I [eu] subjetivo como o centro do discurso. O uso de Guarini da frase *no olhar do observador* foi uma clara identificação de tal mudança.

Boa parte do argumento apresentado acima, desde a identificação das regras imutáveis da arquitetura, até a ideia de um sujeito psicológico, é também abordado por Alan Colquhoun em seu livro *Modernidade e Tradição Clássica*. No capítulo intitulado *Três Tipos de Historicismo*, Colquhoun está interessado em uma nova

<sup>2</sup> EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.ix.

consciência histórica que veio substituir a tendência anti-histórica do movimento moderno. Ele parte da definição de três tipos de historicismo: o primeiro seria “uma teoria da história de que todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado e de que todas as verdades são relativas; o segundo, uma atitude de preocupação com as instituições e tradições do passado; e o terceiro, uma prática artística que contempla o uso das formas históricas”.<sup>3</sup>

Colquhoun parte da definição de historicismo como aquele ligado ao romantismo alemão, ao idealismo e ao neoplatonismo. A *ideia* no idealismo alemão seria diferente do pensamento clássico do século XVII e XVIII, que guardava valores culturais originários de uma lei natural, um pensamento que podia ser encontrado em Hume e Montesquieu. Hume afirma: “A natureza humana sempre foi a mesma em qualquer lugar”<sup>4</sup>, logo, a arte e a arquitetura teriam então valores culturais fixos. Colquhoun aponta que o “surgimento da ciência empírica no século XVII levou certos teóricos a questionar as leis imutáveis da arquitetura immortalizadas nos escritos de Vitruvius”.<sup>5</sup> Esta ainda não seria uma posição universal entre os teóricos, entretanto, a figura de Perrault é vista como um dos primeiros críticos desta rígida imposição de valores culturais arquitetônicos, cujas ordens e regras de proporção deviam sua autoridade à tradição.

“O idealismo da visão neoclássica da arquitetura era, portanto, absolutista e dependia de um misto de autoridade, lei natural e razão”.<sup>6</sup> Já a visão historicista discutia a epistemologia da qual dependia esta visão da arquitetura, gerando uma interpretação totalmente diferente do ideal. O conceito de um ideal fixo e imutável era, no historicismo, um falso realismo. A cultura humana e suas instituições não eram mais vistas como da ordem do natural; estariam além da natureza, seja ela orgânica ou inorgânica. O homem passa a ser analisado no contexto de seu desenvolvimento histórico. O princípio vital e genético que governa os indivíduos e as instituições sociais não comportaria mais uma noção de leis fixas e externas. Assim, a razão humana não seria mais um reflexo fiel das verdades abstratas. “Era a racionalização de tradições e instituições sociais que haviam evoluído lentamente e

<sup>3</sup> COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*. Tradução: Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004., p.23.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

que variavam de acordo com o lugar e o momento”.<sup>7</sup> O ideal surgiria então da experiência e da contingência histórica.

A noção de um ideal fixo para Colquhoun seria substituído pela noção de um ideal potencial, que estava de acordo com a nova ideia de evolução. Esta foi uma noção historicista que pretendia um “voo para o futuro”<sup>8</sup>, para onde os eventos históricos caminhavam. Como consequência, esta noção levou a uma ideia de história como um processo teleológico, em que todos os eventos históricos estavam predestinados ao fim. A história estava voltada agora, ao invés de uma passado normativo, para um futuro apocalíptico. Foram filósofos historicistas, em especial Hegel, que acabaram por estabelecer o determinismo histórico. Figuras como Leopold von Ranke e Wilhelm von Humboldt viram que esta tendência à esquematizar a história em períodos modulares com um fim predeterminado era tão incongruente quanto a noção clássica de lei natural, pois negava a liberdade de escolha do sujeito histórico tão caro aos historiadores. “O idealismo hegeliano, com sua ênfase sobre a teleologia histórica, substituiu a vontade do sujeito histórico pela vontade suprapessoal da história propriamente dita”.<sup>9</sup>

Entretanto, a noção hegeliana de determinismo histórico influenciou largamente a vanguarda europeia produzida no final do século XIX e início do século XX. Neste contexto, a arte e a arquitetura cumpririam seu papel histórico, olhando apenas para o futuro progressista e virando as costas para a tradição. Só assim, a arte e arquitetura estariam de acordo com o espírito de seu tempo [*zeitgeist*] e da história. Então, na arquitetura, isto ocasionou a geração de novas formas impulsionadas pelo desenvolvimento tecnológico que representavam simbolicamente o progresso social. Colquhoun conta como Sigfried Giedion, Nicolas Pevsner e Reiner Banham, os mais importantes historiadores do movimento moderno, contribuíram para estabelecer este aspecto do progresso vanguardista como uma premissa de um projeto de modernidade.

Esta questão se assemelha às preocupações de Eisenman, uma vez que aborda o problema da tradição como problema imanente e autônomo da disciplina arquitetônica. Para ambos, existe a persistência da tradição na disciplina autônoma, que implica na consciência de seus aspectos internos. Para Colquhoun, há uma busca

<sup>7</sup> COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*. Tradução: Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004., p.24.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.31.

da quebra da visão naturalista de progresso na noção de inevitabilidade histórica e a negação do conceito de “que qualquer sistema histórico é uma unidade orgânica que leva, fatalmente, ao progresso da humanidade”.<sup>10</sup> Parece comum a Eisenman e Colquhoun, que todos os conceitos e sistemas de pensamentos precisam de uma crítica constante e consciente. Ou seja, uma história ciente tanto de sua própria história quanto crítica de si mesma.

Isto nos leva de volta ao argumento de Eisenman. A autoconsciência do sujeito, ciente de sua própria gênese e origem, como colocado no trabalho de Marx e Freud, notoriamente mudou a natureza e a possibilidade dos objetos autogerados [autônomos]; isto é, derivados das condições internas da mesma estruturalidade. No século XX, esta nova autoconsciência pôde ser vista em um estilo de escrita sobre a arquitetura, que enquanto parecia como um freio do passado, também situou ideias teóricas dentro de um contexto histórico do presente. A história, agora entendida como um poderoso agente crítico do presente, claramente se tornou um importante fator e uma tentativa de mediação entre este novo sujeito e o objeto clássico. Declarações como as de Mies van der Rohe que *a arquitetura é a vontade da época traduzida em aço e vidro*, ou de Le Corbusier *a casa é uma máquina de morar*, são manifestações que potencializam a ideia de *Zeitgeist*.<sup>11</sup> Em geral, os textos dos autores modernistas não poderiam mais ser vistos como tratados categóricos preocupados com essências. Seus ensaios e máximas seriam manifestações polêmicas ordenadas a favor ou contra o *Zeitgeist*, à uma concepção de historicismo presente, que sugere alguma forma de movimento inevitável para um futuro progressivo.

Justamente por isso, Eisenman situaria seus escritos como diferentes dos de Adolf Loos e de Corbusier, uma vez que não procuram estabelecer como a arquitetura pode prescrever o futuro. A ideia de Eisenman, com relação a arquitetura e o futuro, diz respeito mais a mudança de paradigma, no caso, a chegada da *Era Digital da Informação*. Os paradigmas teóricos que tem definido a interioridade da arquitetura “precisam ser reconsiderados com o intuito de acomodar as diversas possibilidades futuras previamente *desteoriizadas* e *desautorizadas*, assim como diversas possibilidades de revisões do passado”.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ibid., p.37.

<sup>11</sup> EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.x.

<sup>12</sup> IBID., p.xi. [tradução nossa]



Neste sentido, a reflexão de Eisenman sobre interioridade difere dos escritos de Aldo Rossi e Robert Venturi:

Rossi e Venturi procuraram retornar ao que viam como as tendências progressistas das polêmicas modernistas. Ao fazê-lo, eles focaram sobre os diferentes aspectos históricos das convenções clássicas da arquitetura. Rossi estava preocupado com tipos recorrentes e Venturi valorizava as nuances – a complexidade e as contradições – de tais tipologias.<sup>13</sup>

Ambos assumiam que a arquitetura funcionava como uma linguagem convencional focando nas normas suas variações. Neste sentido, eles recolocam a querela entre Blondel e Perrault: Rossi tende para tipos imutáveis e Venturi para o comum. Semelhantes à muitas teorias do século XIX, seus textos estavam mais interessados na revisão das polêmicas progressistas do moderno e na revalorização da história como discurso elucidativo na arquitetura que paralelo, ao imperativo histórico, pode ter esclarecido estas normas ou tipos.

Os textos de Eisenman do final da década de 1960 e início de 1970 seriam uma tomada diferente das condições operativas da história. Ele parece trabalhar tal deslocamento a partir da crítica contemporânea à arquitetura moderna. Isto pode ser identificado tanto na importância dada aos textos de Rossi e Venturi quanto aos de Colin Rowe e Manfredo Tafuri. Eisenman chega a declarar que seus textos seriam uma tentativa de estabelecer uma posição entre Rowe e Tafuri<sup>14</sup>, colocando a interioridade em um contexto diferente da historicidade de Tafuri, sem agregar o antagonismo de Rowe ao *zeitgeist*. Igualmente, o formalismo de Rowe é rejeitado, sem aceitar a posição de Tafuri de que todas as formas de execução são cúmplices no ciclo produtivo de capital. Sobre esta questão, o argumento de Tafuri já foi apresentado no capítulo anterior, entretanto, será brevemente desenvolvida a posição de Rowe.

A ruptura do *zeitgeist* coincide com o colapso do movimento arquitetônico moderno. A princípio, Rowe entende a arquitetura moderna como uma *arquitetura das boas intenções*<sup>15</sup>, isto é, uma arquitetura que sob influência do historicismo

<sup>13</sup> Ibid., p.xi. [tradução nossa]

<sup>14</sup> O posicionamento de Tafuri seria da ordem de um historicismo definido pela identificação do espírito da época, enquanto Rowe procura combater uma ideia de *Zeitgeist*.

<sup>15</sup> ROWE, Colin. *The Architecture of Good Intentions, towards a possible retrospect*. Italy: Academy Editions, 1994., p.8.

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

Rowe retorna ao século XV para indicar que a partir de 1400, a noção de tempo linear, a qual marca os períodos cronologicamente, “tem sido frequentemente a bandeira de advertência para importantes mudanças de estilo”.<sup>16</sup> Seriam exemplos disto a arte de Brunelleschi, Donatello e Masaccio na Florença renascentista; a exuberância barroca de Caravaggio e Carracci na Roma de 1600; e a turbulência cultural e artística parisiense de 1800, caracterizada por uma explosão das vanguardas.

A partir de 1900, o que se tem é uma variedade de estímulos – a psicologia freudiana, a música atonal, a relatividade, o balé russo, o verso livre, a pintura cubista, o jazz<sup>17</sup>. A arquitetura, por sua vez, se manifestou neste período como uma resposta às inovações tecnológicas e mecanicistas, procurando se adaptar ao *temperamento da época*. Logo se tornou áspera, esplêndida, metálica, claramente fria e exata. Sua conexão com os movimentos de vanguarda artística se daria graças a herança do Romantismo do binômio arte e vida, no qual Rowe já podia estipular uma conexão intrínseca entre a forma de seus edifícios e a condição da sociedade.

Arquitetura e sociedade tornaram-se possíveis através da conjunção do pensamento determinista da tecnologia de produção com o pragmatismo social. Isto quer dizer que o aspecto técnico à serviço do programa de necessidades sociais era o que viabilizava a forma arquitetônica. Havia, neste momento, um espírito cético e classicista de orientação claramente utópico e voltado para o futuro, no qual a arquitetura deveria se adequar a uma estratégia de inovação constante por meio da objetividade e abstração.

Uma vez que a ideia da *arte como reflexo da sociedade* se tornou o novo paradigma, não era difícil supor que a arquitetura viria a se estabelecer na efetivação desta regra. Rowe então coloca a pergunta: [...] “deveria ser surpresa que, apesar de um antagonismo geral inicial, a nova arquitetura rapidamente descobrisse um apoio poderoso e devotado?”<sup>18</sup> Nestes termos, a consagração da arquitetura pode ser entendida por apresentar uma explícita vocação para trabalhar a serviço da sociedade e para assimilação da tecnologia das máquinas na construção.

---

<sup>16</sup> Ibid., p.10.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid. [tradução nossa]

A partir de 1950, o movimento moderno começa a desmoronar. Com o fim da Segunda Guerra e a ida dos principais arquitetos do modernismo para os EUA – principalmente a figura de Walter Gropius – seus ideais foram questionados em meio ao capitalismo avassalador da indústria de construção americana. Neste contexto, a arquitetura começa a se tornar um produto, uma mercadoria altamente vendável que reduziu toda competição a um estado de impotência criativa, silenciando a hostilidade dos críticos.<sup>19</sup> Neste sentido, a *arquitetura das boas intenções* não teria sido, em seus 40 anos, uma bênção absoluta.

Em defesa de um formalismo puro para arquitetura e principalmente contra a ideia de *zeitgeist*, Rowe diz que o uso da narrativa histórica – produto da especulação hegeliana – como justificativa para arquitetura moderna é contrária ao etos almejado pelo modernismo.

Pois, no fim, não eram as ideias de Hegel, opacas como são, cruciais tanto para a história da arte moderna quanto para a arquitetura moderna? [...] a respeito da arquitetura moderna, [...] não era o caso de *you cannot do that without involving the zeitgeist*?<sup>20</sup>

Para Eisenman, a arquitetura para existir num contexto crítico, deveria ser capaz transgredir o *zeitgeist*, mas sem ter que aboli-lo tal como sugere Rowe. Desta forma, a história apesar de ser vista como um incontestável agente de informação seria, no entanto, apenas um dos vários agentes possíveis. A história não é vista num sentido imperativo nem muito menos nostálgico, mas, antes, como uma condição que pode ser chamada de interioridade normativa a ser transgredida.

Qualquer estudo de interioridade arquitetônica também exige uma contextualização da relação da história com a condição teórica do sujeito da interioridade. Enquanto qualquer transgressão é em si mesma crítica de qualquer imperativo histórico, quer progressivo ou operacional, o *zeitgeist*, particularmente na condição de agente que informa a ideia do que é considerado normativo em qualquer tempo específico, poderia ser visto como o objeto principal a ser deslocado. Entretanto, o *zeitgeist* é posto como periférico à tese central dos ensaios de Eisenman. O trabalho do arquiteto estaria mais centrado na questão da natureza das supostas condições normativas do tipo e da historicidade anterior que pressupõe uma

<sup>19</sup> Ibid., p.13.

<sup>20</sup> Ibid. [tradução nossa]

autonomia arquitetônica. Se estas normativas se pretendem imutáveis, como no paradigma clássico ou se elas podem ser atualizadas e adaptadas por gostos ou crenças atuais, o argumento se desenvolve mais em como estas condições se tornaram ativas em qualquer trabalho de arquitetura, para reivindicar algum tipo de autonomia possível que se apresenta tanto como uma condição contingente quanto como uma condição a priori.

Tentando responder a seu próprio questionamento sobre a possibilidade da existência de uma condição preexistente ou latente na arquitetura, Eisenman recorre aos exemplos de Le Corbusier e Colin Rowe. A arquitetura, afirma Corbusier, acontece quando uma janela é muito grande ou muito pequena para um cômodo ou fachada. Há, nesta ideia, uma suposição a priori de alguma regra clássica ou normativa. Já Colin Rowe, ao citar a tensão criada pelo painel em branco no centro da fachada da Villa Schwob, de Le Corbusier<sup>21</sup>, em La Chaux de Fonds, estaria supondo um estado a priori ou alguma condição normal de menor tensão, que poderia tanto ser um princípio clássico quanto um dado convencional. Os dois exemplos parecem apontar para alguma forma de condição interior da arquitetura.

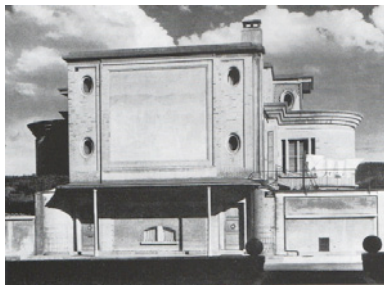


Figura 01| Le Corbusier: Villa Schwob em La Chaux de Fonds

Ao mesmo tempo que tem ciência da existência de uma interioridade da arquitetura, Eisenman traz para a discussão o questionamento da sua gênese: caso exista realmente uma anterioridade ideal, ela se encontra agora questionada e transgredida? É dentro de tal questionamento que o trabalho do arquiteto parece querer se realizar. Textos como *O Pós-Funcionalismo* [1976] e *O Fim do Clássico: o Fim do Começo, o Fim do Fim* [1984] começam a demonstrar que a natureza das normativas, das relações estáveis na arquitetura, são tradicionalmente invenções de uma interioridade fictícia, definida em termos formais e geométricos, que explica as

<sup>21</sup> EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.xii.

próprias formas específicas. Em suas estratégias críticas, o arquiteto está atento ao fato de que na maioria das transgressões e deslocamentos de uma norma [seja do clássico ou do moderno], logo tendem a ser incorporadas à condição de normalidade.

Num sentido, as condições normativas são abstrações ou ao menos reduções do objeto empírico dentro de alguma *forma tipo*. Isto não implicaria a consideração de elementos isolados que compõem o edifício, tais como paredes, colunas, pisos e outros, mas, principalmente, a dimensão abstrata dos códigos de representação, tais como plantas, cortes e elevações.

Assim, a história e a teoria da arquitetura em qualquer tempo dado estaria contida em duas categorias limitadas: ou no contexto das regras clássicas de composição ou nas pressupostas relações normativas. O clássico tem assumido no decorrer do tempo, o status de condição natural. As relações normativas, através de uma continuada e progressiva historicização, também assumem tal naturalidade semelhante, mas em um sentido diferente.

O clássico e o moderno, ao contrário do que se supõe, compartilham características similares – geometria, estabilidade e normalidade – que reprimem outras possibilidades para uma interioridade da arquitetura.<sup>22</sup> O estudo destas repressões inconscientes, que tem formado a base da teoria crítica desde o século XIX, tem raramente incluído a arquitetura. Isto está de tal modo inserido em um contexto crítico que, para Eisenman, pareceu possível afastar-se dos paradigmas tradicionais da arquitetura e tentar descrever sua condição interior através de um outro paradigma considerado como fora da arquitetura - o paradigma linguístico.

Sempre que os termos *interioridade* e *anterioridade* têm sido previamente rompidos no contexto da arquitetura, presume-se que eles estavam preocupados com a possibilidade de comunicar, de alguma forma, a relação daquela interioridade com o objeto arquitetônico. [...] Neste sentido, a arquitetura se colocou como uma linguagem e, de fato, no ideal clássico, a arquitetura foi concebida como um léxico estável, no qual sempre guiaria à uma forma estável de corporificação. O uso do paradigma linguístico desafiou a corporificação inerente ao paradigma clássico, remetendo o significado, a figuração e a representação da arquitetura de volta ao paradigma modernista, sem a clássica nostalgia inerente da arquitetura para regras e essências. A possibilidade para tal retorno não viria de um repertório de estilos clássicos, mas principalmente de um repertório de signos linguísticos ou semióticos.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.xiii.

<sup>23</sup> *Ibid.* [tradução nossa]

Eisenman estaria utilizando a linguagem para abrir a interioridade da arquitetura à algo diferente do léxico clássico. Desta forma, está implícito uma quebra da ideia de uma arquitetura baseada apenas em fundamentos históricos ou figurativos. Com esta ruptura, outras definições de interioridade arquitetônica tornam-se possíveis. Então, esta concepção, desdobrando-se em seus ensaios a partir da década de 1970, tornou-se um veículo para escapar das limitações formalistas tão características de seus primeiros textos.

Em síntese, o recurso do paradigma linguístico surgiu em função do descontentamento com o poder explicativo do paradigma clássico arquitetônico. Embora Eisenman considere que a arquitetura tenha sido sempre um sistema fraco de signos, uma vez que não existe consenso acerca da linguagem e dos sistemas de regras para o estabelecimento de uma relação distinta entre significante e significado, isso não quer dizer que a relação entre estes não poderia se tornar mais ativa na determinação da forma e do espaço de uma construção. Contudo, diferente das várias referências a uma linguagem arquitetônica ou *architecture parlante*<sup>24</sup>, o uso do paradigma linguístico como um modelo alternativo possível para uma interioridade arquitetônica, não ocorreu por completo. Presumiu-se ainda que abordá-la a partir do exterior seria uma estratégia para abrir as repressões inconscientes, subjacentes aos paradigmas clássicos e modernos. O que não foi reconhecido era como os paradigmas linguísticos também seriam baseados nas mesmas relações estáveis dos paradigmas arquitetônicos. Na verdade, o paradigma semiótico acabou se revelando tão estável quanto o clássico. Isto então levanta a questão da diferença entre a arquitetura e linguagem, em particular, a diferença entre signo linguístico e signo arquitetônico.

Jacques Derrida, segundo Eisenman<sup>25</sup>, argumentou não poder haver uma relação preferencial entre um significante e seu significado. Isto porque na arquitetura, como na linguagem, um significante já está tradicionalmente comprometido com o signo. Neste sentido, não existe significante transcendental, nenhum signo que vem antes de todos os signos. Este argumento tem implicações importantes para a disciplina, na medida em que o signo e o significante sempre estiveram presentes na arquitetura - que a coluna e o signo da função da coluna sempre estiveram presentes, mas que nesta

<sup>24</sup> O termo *architecture parlante* ou *speaking architecture* diz respeito ao conceito de edifícios que se autorreferem, ou seja, que explicam sua própria função ou identidade. Originalmente associado à Claude Nicolas Ledoux, o termo foi ainda usado para fazer referência à outros arquitetos parisienses Étienne-Louis Boullée e Jean-Jacques Lequeu.

<sup>25</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997., p.09

presença da coluna literalmente sustentando algo, existem duas mensagens um tanto conflitantes. “Uma é o signo de algo que sustenta e a outra é a função simbólica de sustentar; ninguém realmente sabe exatamente o que uma coluna está fazendo entre seu fato e sua ficção”.<sup>26</sup> Embora haja a suposição normativa da função estrutural da coluna por causa da presença de seu signo e sua realidade, ela sempre está incorporada com o significado e, portanto, mediada. Na verdade, a coluna arquitetônica como signo daquilo que sustenta o edifício não é transparente ao observador mediano. Desta forma, em oposição ao sinal linguístico, que é inicialmente transparente, o sinal arquitetônico seria simultaneamente uma presença tanto opaca quanto transparente.

O tema da transparência e da opacidade na arquitetura pode ser analisado através da concepção de dois autores ligados ao trabalho de Eisenman: Colin Rowe e Rosalind Krauss.

Rowe, em parceria com Robert Slutzky, escreve *Transparency: Literal and Phenomenal* [Transparência: Literal e Fenomenal]. Nele, o termo *transparência literal* indica uma literalidade da qualidade de transparência que pode ser observada em materiais como vidro. Por sua vez, o termo *transparência fenomenal* indica uma transparência das relações que não são físicas. Isto é, trata-se da nossa capacidade de interpretar abstrações formais a partir de um objeto real – como nas relações das camadas de superfícies sobrepostas da Villa Stein, de Le Corbusier, em Garches.



Figura 02| Le Corbusier: Villa Stein em Garches

---

<sup>26</sup> Ibid. [tradução nossa]

Villa Stein é um bom exemplo da concepção de transparência fenomenal em Rowe. Nela, podemos interpretar a transparência fenomenal a partir das flutuações contínuas entre as superfícies paralelas no conjunto da fachada. Isto pode ser observado na leitura de relações formais que acontecem: no recuo da superfície do pavimento térreo em relação às lajes em balanço; na reintrodução do alinhamento da superfície vertical do térreo na cobertura, através de duas paredes livres que limitam o espaço do terraço; na forma como a superfície planar de vidro alinha-se com a parede da fachada, ao mesmo tempo que sugere, nem tanto por sua transparência literal, um outro nível imaginário de plano, passando por trás dele como se fosse uma continuidade da parede do térreo.



Figura 03 Le Corbusier: Villa Stein em Garches

Segundo Rowe<sup>27</sup>, Le Corbusier estaria mais interessado nas características planares do vidro do que de sua transparência literal. De fato, os planos de vidro colaboram para que a mente projete uma camada a mais, paralela à fachada, como revela, em certo grau, o interior da edificação. Este aspecto pode ser entendido como uma possibilidade de ligação entre duas entidades distintas, uma *literal* e uma *fenomenal*, na qual uma não anula a outra.<sup>28</sup>

Rosalind Krauss, em um texto dedicado às primeiras obras de Eisenman, *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*<sup>29</sup>, parte da problematização de que o formalismo do século XX foi a conversão estratégica da transparência em opacidade [o primeiro relacionado a tudo o que não era arte e o segundo a tudo que era arte] e contou com uma taxonomia de

<sup>27</sup> ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparency: literal and phenomenal. The Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays*. Cambridge MA: The M.I.T. Press, 1976., pp.167-168.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.180.



dispositivos para *desfamiliarizar* o objeto artístico.<sup>30</sup> Este ensaio já indicava, de alguma maneira, uma transição do formalismo ao pós-estruturalismo no trabalho do arquiteto.

Krauss coloca que o tipo de leitura formalista converteu transparência em opacidade. Os termos inicialmente são atribuídos ao sentido dado por Sartre. A transparência estaria associada à ideia de prosa, na qual o sentido se releva através da sequência de palavras e no decorrer da leitura. A opacidade seria da ordem da poesia, da frase-objeto, do isolamento da palavra como um objeto, como a palavra *but* na poesia de Mallarmé:

*To flee, to flee there, I feel that birds are drunk  
But, oh, my heart, hear the song of the sailors.*<sup>31</sup>

Para Sartre, a palavra *but* profere uma objeção e uma disjunção entre frases dentro da poesia, entretanto, ela por si só, não faz objeção a algo preciso. *But*, assim, reforça o sentido espacial, tornando-se uma imagem da disjunção. Para os formalistas, a distinção entre transparência e opacidade serviu para diferenciar entre tudo o que não era arte e o que era. Neste sentido, eram opostas à inclusão de Sartre da prosa escrita na categoria de transparência. Os formalistas viam na prosa o status de literatura. Para eles, a prosa escrita teve que recorrer a dispositivos que reprimiram o parco interesse do leitor para ficção. O formalista russo Viktor Shklovsky frequentemente citava uma passagem do jornal de Tolstoi sobre uma *limpeza de quarto*. Para a vida que foi rotinizada ou mecanizada pelo comércio ordinário com palavras e coisas, o trabalho de arte ofereceu uma percepção renovada. Contra esta *ameaça da vida* de banalização das coisas do mundo, “a arte poderia forçar uma conscientização através do que Shklovsky chamou de *desfamiliarização* ou *estranhamento*”.<sup>32</sup> O que está em jogo aqui é como o texto em prosa de Tolstoi sobre uma atividade rotineira, passa a despertar o interesse do leitor. Isto acontece quando começa a haver na ação, um elemento de estranhamento que surge através do jogo da estrutura das palavras:

<sup>30</sup> HILDNER, Jeffrey. *Formalismo: Move + Meaning*<sup>1</sup>. New York: ANY Magazine, n°11, 1995.

<sup>31</sup> Trecho de uma poesia de Mallarmé. Citado em: KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.168.

<sup>32</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.168.

*I was cleaning a room, and meandering about approached the divan and couldn't remember whether or not I had dusted it [...] I could not remember and felt that it was impossible to remember, so that if I had dusted it and forgot - that is, had acted unconsciously - then it was the same as if I had not.*

Eu estava limpando um quarto e, divagando, me aproximei do divã, e não conseguia lembrar se havia ou não tirado seu pó [...] Eu não consegui lembrar e senti que era impossível fazê-lo, se havia o espanado e esqueci - isto é, eu havia agido inconscientemente - então, foi o mesmo como se eu não tivesse feito.<sup>33</sup>

Segundo Krauss, a análise de Shklovsky apresenta uma taxonomia das estratégias de *desfamiliarização* dentro da própria forma de romance: *retardation*, *double plotting*, *episodic composition* e *baring of the device*. Tais estratégias implicam em forçar a atenção do leitor aos reais processos da escrita exibindo diretamente a subestrutura técnica da história.<sup>34</sup> A crítica moderna, mais especificamente a de Clement Greenberg, também forçará esta convergência da arte para o que é da ordem da opacidade. A mesma oposição entre transparência e opacidade persiste no caso de Greenberg. A arte realista e ilusionista que havia dissimulado o *medium*, usando a arte para esconder a arte, seria transparente. Neste sentido, o modernismo seria considerado opaco: a superfície plana, a forma do quadro, as propriedades do pigmento que levam o observador a ver a pintura como um objeto superficial. No caso da arquitetura, ou melhor, dos arquitetos modernistas, despindo seus edifícios de ornamentos eles forçaram a experiência do observador às *verdades dos materiais*: vidro, concreto e aço. Segundo Krauss, a exposição dos materiais do edifício – apenas em seu caráter sensível – não forçavam ainda um procedimento cognitivo de *desfamiliarização*, tal como vimos no *baring of the device* de Shklovsky.

Krauss entende que o formalismo crítico de Colin Rowe – especialmente o ensaio citado sobre transparência – introduz a ideia da arquitetura como um texto a ser lido. Neste sentido, *transparência fenomenal* indicaria na arquitetura a transformação de transparência em opacidade vista no *but* de Marllamé. Isto é, a *transparência*

<sup>33</sup> Trecho de um texto de Tolstoi. Citado em: KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.168. [tradução nossa]

<sup>34</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.169.

*fenomenal* seria equivalente à opacidade de Sartre. A ideia de Krauss é que, como no caso do *but*, um elemento arquitetônico isolado tem um significado próprio, mas pode ganhar um outro sentido dentro das relações semânticas da estrutura de um edifício. O que está em jogo é a ambiguidade que remete ainda as flutuações interpretativas vistas nas relações da fachada da Villa Stein, de Le Corbusier. A superfície da fachada estaria sendo analisada por Rowe como uma pintura cubista; ou seja, vista como uma superfície plana de *campo uniformemente ativado* “que serve tanto como catalisador quanto neutralizador das imagens sucessivas que o observador vivencia”.<sup>35</sup>

A distinção entre uma *transparência literal* e uma *fenomenal*, Krauss chama de objeto real e objeto virtual. O objeto real é aquele materializado [fossilizado] no tempo e no espaço, enquanto o objeto virtual seria a capacidade do observador ou leitor de organizar e refletir. É a partir deste objeto virtual que o observador constrói o *hermeneutic phantom* [fantasma hermenêutico]: “um conjunto de leituras ou interpretações que ele [o observador] substitui pelo objeto real”.<sup>36</sup> Krauss acredita que quando Rowe cria um objeto virtual, através da transparência fenomenal, como a soma de várias interpretações alternativas a partir de uma fachada, ele está suprimindo o objeto real de um edifício, criando um outro tipo de figuração mental, a criação de um objeto transcendental.

Supondo válida a hipótese de Krauss de que a transparência fenomenal corresponde ao objeto virtual e transcendental, poderíamos intuir que tal objeto seria uma nova interioridade criada para arquitetura. Por sua vez, à Eisenman caberia a transgressão desta interioridade. Neste sentido, a quebra deste objeto transcendental na arquitetura exigiria uma incursão fora dos limites da disciplina. Segundo Eisenman<sup>37</sup>, como a arquitetura significa e representa, se tornará central e relevante à qualquer reposicionamento da interioridade arquitetônica os recentes desenvolvimentos da filosofia e da linguística. Ele identifica no trabalho de Gilles Deleuze uma busca pelo que está fora da filosofia; não obstante, seu trabalho implica na investigação do que está fora da arquitetura, com o intuito de abrir seu interior. Embora esta abertura seja considerada teórica e processual, não é nem sistemática nem metodológica. Longe de querer registrar qualquer conceito, o que está em

<sup>35</sup> ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparency: literal and phenomenal. The Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays*. Perspecta 13, 1971., p.268.

<sup>36</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.171.

<sup>37</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. . New Haven: Yale University Press, 1997., p.10

questão é a abertura de possibilidades. Esta ideia – que pode ser melhor nomeada como uma interioridade complexa da arquitetura – levou a uma investigação incessante das implicações da interioridade em ambos, objeto e sujeito. Embora o formal ou o formalismo se refiram a alguns aspectos da autorreferência ou autonomia, nenhuma destas construções tenta deslocar a natureza formal da interioridade arquitetônica.

### 3 Mecanismos Sintáticos da Arquitetura

Em um ensaio<sup>1</sup> de Eisenman escrito em 1997, o arquiteto identifica em sua obra o que ele chama de *temática da interioridade*. Tal abordagem diz respeito a duas estratégias possíveis para uma nova leitura do aspecto formal da arquitetura: a primeira refere-se ao tema de sua tese de doutorado de 1963, em Cambridge, com o título de *The Formal Basis of Modern Architecture* – que trata do primeiro estudo crítico sobre o formalismo da arquitetura moderna que buscou a identificação dos aspectos interiores da disciplina; e a segunda aborda o reconhecimento e deslocamento do paradigma linguístico manifestado pelo aspecto formal da arquitetura. Esta ideia estaria conectada inicialmente ao estruturalismo, buscando a percepção do objeto arquitetônico como um sinal dentro de um campo de diferenças.

Desde os seus primeiros trabalhos, Eisenman vem processando a arquitetura como um sistema de significado cultural. Isto quer dizer que todo o processo de identificação da forma arquitetônica estaria apoiado no paradigma linguístico. Neste sentido, a principal referência teórica do arquiteto foi a concepção do linguista americano Noam Chomsky de *estrutura superficial* e *estrutura profunda*, publicada no livro *Syntactic Structures* no ano de 1957. Segundo a sintaxe de Chomsky, uma *estrutura superficial* é a estrutura literal da palavra [o aspecto sensível da fonte usada, seu tipo e tamanho] enquanto a *estrutura profunda* é o desdobramento semântico da palavra [da *estrutura superficial*]. Assim, uma *estrutura superficial* seria o caráter perceptual da estrutura e a *estrutura profunda* seria o seu caráter conceitual. Em termos gerais, uma *estrutura profunda* pode ser entendida como o *significado por traz da palavra*; isto é, aparece como uma estrutura conceitual pré-determinada.

O modelo de Chomsky serviu para descrever o processo no qual o ambiente físico da arquitetura é derivado ou criado, a partir de uma série de regularidades

---

<sup>1</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997. Nota: Este ensaio seria uma versão antecipada e mais extensa da introdução do seu livro *Inside Out*, publicado em 2004.

abstratas formais que ocorre num outro nível, no qual as relações formais interagem.

O uso de Eisenman deste modelo tem implicações específicas que estão diretamente ligadas à concepção de interioridade arquitetônica já abordada. A interioridade arquitetônica deve ser entendida aqui como uma estrutura profunda, um conceito pré-determinado, um *datum*. Podemos dizer que o trabalho de Eisenman busca o deslocamento da estrutura profunda da arquitetura – dos seus aspectos interiores.

Partindo do paradigma linguístico, Eisenman lança duas propostas teóricas e similares: a *Cardboard architecture* [arquitetura de papelão] e a *conceptual architecture* [arquitetura conceitual]. Ambas são teorias conceituais que trabalham com relações formais na arquitetura e já tem uma relação intrínseca com suas estratégias projetuais. A ideia de *cardboard* surge no texto *Cardboard Architecture: House I and House II*<sup>2</sup>, no qual Eisenman relaciona seu conceito às duas primeiras casas de uma de suas séries. O texto foi escrito para o livro *Five Architects*, publicado em 1972, resultado de uma reunião do grupo CASE [*Conference of Architects for the Study of the Environment*] que ocorreu em 1969 no MoMA. Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier compunham o ficou conhecido como a Escola de Nova York: *The New York Five*. O grupo defendia uma proposta de continuidade do caráter inovador das vanguardas, como crítica aos preceitos do movimento moderno. Isto é, promovia um tipo de continuidade diferente das propostas por Aldo Rossi e Robert Venturi. Estes últimos, embora trabalhassem também a ideia da arquitetura como linguagem, buscavam a identificação de tipos arquitetônicos passados no contexto urbano real. Por sua vez, os cinco arquitetos queriam levar o discurso modernista [seu tipo específico] a uma etapa avançada, ampliando suas possibilidades enquanto forma.

Em Eisenman, este avanço ocorreu através da ideia de *cardbord*, adotada por seu teor irônico dentro do contexto da arquitetura. O termo teria uma

---

<sup>2</sup> EISENMAN, Peter. *House I, House II*. In: Row, Collin [Org.]. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Méier*. New York: Oxford University Press, 1975., p.15.

conotação depreciativa no campo de debate crítico da arquitetura, “assim como foram o barroco e o gótico quando usados pela primeira vez”.<sup>3</sup>

Muita coisa mudou nos anos que separam a tese de doutorado de Eisenman do ensaio *Cardboard Architecture*. O modelo para o novo discurso era claramente linguístico e oposto ao histórico-arquitetônico – o termo *cardboard* sugeriu tanto uma expressão estilística quanto a redução da materialidade da arquitetura a fim de superar a presença. O conceito de *cardboard*<sup>4</sup> foi importante na época porque incluiu o status do material na discussão sobre o *formal* e como aspecto crítico da interioridade arquitetônica.

Eisenman<sup>5</sup> resume o conceito de *cardboard* em três características fundamentais:

[1] *Cardboard* questiona a natureza da nossa percepção da realidade e dos significados atribuídos à ela. Assim, não é tanto uma metáfora descrevendo as formas do edifício, mas sim sua intenção. Por exemplo: modelos são frequentemente feitos de *cardboard* [papelão], então o termo levanta a questão da forma em relação aos processos de projeto: isto é um edifício ou uma maquete?;

[2] *Cardboard* muda o nosso entendimento da forma existente, de um contexto estético e funcional para uma concepção da forma como uma marca ou sistema notacional, da forma como linguagem;

[3] *Cardboard* é o resultado de um modo particular de transformação de uma série de relações primitivas, em um conjunto mais complexo de relações específicas, as quais conformam o edifício construído. Assim, *Cardboard* é a definição do espaço em uma série de finas camadas verticais e planares geradas através de uma representação diferenciada e particular de colunas, paredes e vigas. A ideia não é a percepção literal da superfície real como *cardboard*, mas da estratificação virtual produzida pela configuração particular do processo.

*Cardboard* seria, enfim, a transposição de um conjunto de regras interiores da arquitetura para estruturas sintáticas, no sentido de gerar outra estrutura formal. Dentro deste conceito, a forma arquitetônica não é nem meramente *forma* e nem meramente *signo funcional* [portas, janelas, paredes] - mas um conjunto de

<sup>3</sup> EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.28. [tradução nossa]

<sup>4</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997., p.20.

<sup>5</sup> EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture*. In: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.28.

relações arquetípicas que afetam nossa sensibilidade primitiva sobre o ambiente. Estas relações existem independentemente do *estilo* ou da *forma superficial* e são manifestadas e apenas entendidas em certas justaposições de sólidos e vazios.

Este foi um momento em que o modelo linguístico operava menos como uma analogia e mais como algo já existente na arquitetura, reprimido pelo caráter natural atribuído ao material, à função e à estética. “Neste sentido, a interioridade arquitetônica estaria operando entre a linguagem e o tipo”.<sup>6</sup> A linguagem estaria propondo algo diferente de uma arquitetura baseada apenas no estilo e na imagem. O modelo linguístico do *cardboard* seria distinto do adorado pelos outros integrantes do *Five Architects* – cujos trabalhos eram vistos como um *revival* americano do modernismo europeu. A linguagem compreenderia um conjunto de estruturas sintáticas preexistentes que poderia fazer referência a qualquer arquitetura. Estas relações são diferentes da ideia de uma norma arquitetônica e da ideia clássica de uma essência formal. Entretanto, poderiam ser consideradas como possibilidades informes a serem organizadas, ou seja, um caráter visual superficialmente desestruturado e aberto para diversas interpretações que se desdobram a partir de uma forma básica. A forma básica em si não se constitui de um estilo, tipo ou imagem arquitetônica previamente estabelecida. Assim, as tais possibilidades informes, que não são visíveis no espaço real da arquitetura, introduziram a ideia de *conceptual* [conceito].

Em seus ensaios sobre arquitetura conceitual, Eisenman consolida a ideia da arquitetura como linguagem. Três versões são desenvolvidas sobre este tema: *Notes on Conceptual Architecture*, *Notes on Conceptual Architecture II* e *Notes on Conceptual Architecture IIa*. Cada uma pode ser encontrada em outras versões com subtítulos diferenciados, de acordo com a publicação. Esta é uma característica presente em alguns textos de Eisenman, mesmo nos mais recentes. Primeiro, na definição do termo, tem-se uma distinção entre os aspectos perceptuais e formais [definidos pelas relações de proporção de simetria e eixos] e os aspectos envolvendo questões de ordem mental e não perceptual [que trabalham com noções como compressão e tensão]; em segundo, é feita a distinção entre os aspectos abstratos e materiais.

---

<sup>6</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997., p.22.



Esta diferenciação é feita a partir das estratégias da Arte Conceitual: uma, ligada à *Art Language* [Arte Linguagem], cujo objeto tem sua importância relativizada, podendo operar como uma abstração geométrica na representação de uma condição de não objeto; e outra, cujo objeto é autorreferencial – o objeto representando o próprio objeto – tal como manifestado nas pinturas de Frank Stella, Jasper Johns e nas estruturas primárias da *Minimal Art* [Arte Minimalista]. A questão da autorreferencialidade é posta por Eisenman buscando uma relação entre pintura e arquitetura. Para o arquiteto, existem dois tipos de pintura que sugerem uma condição de autorreferencialidade: de um lado, as abstrações de Mondrian, Malevich e Albers; de outro, as telas abstratas de Frank Stella e Jasper Johns.

No primeiro ensaio de *Notes on Conceptual Architecture* há um argumento que tanto a pintura preta com linhas cinzas de Stella quanto a bandeira e o alvo de Johns estariam operando um tipo de autorreferencialidade, diferente do que existia no modernismo do pré-guerra. No caso de Mondrian, Malevich e Albers, a autorreferencialidade seria uma abstração da forma figurativa<sup>7</sup>. Já nos quadros de Stella, a abstração diria respeito ao aspecto de condição imanente da tela que implica, na ato da pintura, o trabalho das bordas e das superfícies. No caso da bandeira de Johns, estaria implícito um movimento de abstração mais complexo, por envolver elementos de significado e valor icônico. Neste caso, Johns operaria uma tensão das proporções e das bordas tanto da tela quanto da bandeira. Reside nesta dupla autorreferencialidade crítica de Johns – entre a tela em si e o signo do objeto representado – a ideia de *conceitual* a ser transposta da arte para a arquitetura.

No entanto, é importante dizer que o signo autorreferente se manifesta de forma diferenciada em cada disciplina. Na arquitetura, o signo figurativo é também imanente; ou seja, a representação de uma coluna [construída ou pintada] é vista como um signo da arquitetura além do seu caráter estrutural imanente. Por sua vez, uma bandeira não pode ser vista como signo da pintura e, a tela, entendida como signo da pintura, não é capaz [em sua autorreferência] de representar nada além de si mesma. A ideia é que mesmo as abstrações de Stella

---

<sup>7</sup> Ibid., p.24.

não poderiam ser classificadas como signo da pintura, muito embora tirem partido da configuração imanente da tela para a definição de sua forma.

*Notes on Conceptual Architecture*, de 1970, foi um dos primeiros trabalhos críticos de Eisenman. O texto é um diagrama de treze pontos enumerados aleatoriamente em três páginas em branco; cada ponto corresponde numericamente à uma nota de rodapé. As notas funcionam como um índice conceitual daqueles pontos. Nas notas de rodapé, há uma referência bibliográfica à Arte Conceitual, Arte Minimalista, Linguística, entre outros. A questão a ser discutida reside agora na transição da arte conceitual para uma arquitetura conceitual. Em *Notes on Conceptual Architecture: Towards a definition*, de 1971 esta transição de uma arte conceitual para uma arquitetura conceitual é ainda desenvolvida como uma teoria.

Como vimos, Eisenman parte da linguística para viabilizar a ideia de arquitetura conceitual identificando, a despeito de suas diferenças, que tanto linguagem quanto arquitetura podem ser vistas em três categorias semióticas distintas: pragmática, semântica e sintática<sup>8</sup>:

[1] Pragmática relaciona forma e função;

[2] Semântica relaciona forma e iconografia;

[3] Sintática distingue entre as relações das formas *físicas* de um espaço ou construção e os espaços *conceituais* de uma estrutura.

A sintaxe faz o papel de mediadora entre o significado pretendido, derivado da estrutura conceitual [profunda], e as distorções possíveis deste significado operadas pelo observador. Desta forma, o principal era a importância dada pelos estruturalistas à estrutura, o que nos leva além da função da estrutura ou da ordem imanente das coisas. O arquiteto pôs este jogo linguístico em contraste com a ordem hierárquica, mecânica e determinista dos últimos 300 anos na arquitetura, criando a partir daí, duas ideias fundamentais para uma arquitetura conceitual:

---

<sup>8</sup> EISENMAN, Peter. *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*. Em: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., pp.11-27.

[1] que é possível [necessário] separar semântica e sintaxe;

[2] que é com a sintaxe que podemos discernir entre sintaxe de superfície e sintaxe profunda.

*Notes on Conceptual Architecture* é, obviamente, uma clara resposta às posições de Sol LeWitt a respeito da arquitetura expostas no texto *Paragraphs on Conceptual Art* [Parágrafos sobre Arte Conceitual], de 1967, conhecido como o primeiro ensaio sobre conceitualismo.

Le Witt argumenta que o papel utilitário da arquitetura a previne de se tornar uma forma de arte conceitual:

O que a arquitetura faz, seja um trabalho de arte ou não, precisa ser utilitário, senão ela fracassa completamente. A arte não é utilitária. Quando a arte tridimensional começa a assumir algumas das características da arquitetura, tais como formar áreas utilitárias, ela enfraquece a sua função como arte. Quando o observador é diminuído pelo tamanho de uma peça muito grande, essa dominação enfatiza a força física e emotiva da forma, pondo a perder a ideia da peça.<sup>9</sup>

Eisenman está, a princípio, de acordo com o ponto de vista de LeWitt quando este diz que a diferença fundamental entre arquitetura e arte está no caráter funcional de utilidade apresentado pela arquitetura. Contudo, discorda que a presença de utilidade subtraia o conceito de um edifício. Seu ponto de vista é similar às propostas da *Art and Language* e das proposições de Joseph Kosuth, nas quais uma obra de arte conceitual relativiza a necessidade da confecção de objetos. Em LeWitt, o valor do objeto é o que dá entendimento sobre o conceito que, por sua vez, é gerado no processo de execução da peça. Já o arquiteto, assegura que as qualidades formais do trabalho não são importantes na medida em que contribuem para qualquer coisa menos para o entendimento do conceito.

Assim, seguindo o paradigma linguístico, Eisenman acredita que arquitetura conceitual é legítima. A presença física de elementos funcionais não diminuiria a qualidade conceitual do trabalho; por exemplo, “se a *Fountain* de Duchamp funcionasse como urinol, conservaria sua qualidade conceitual desde que a

---

<sup>9</sup> LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. Em: Cotrim, Cecília; Ferreira, Glória [org.]. *Escrito dos Artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006., p.80.

relação da peça e o contexto da galeria permaneça intacto”.<sup>10</sup> A funcionalidade pode ser um elemento contido no processo de se fazer arquitetura sem que desempenhe um papel determinado dentro de uma escala hierárquica, da mesma forma que o componente perceptual da arte conceitual pode se um aspecto presente. Isto é, pode-se transformar o signo de um edifício de tal forma que seu conceito é manifestado em sua leitura primária, enquanto sua função é perceptível após o conceito. O principal desafio para um arquiteto conceitual está em encontrar o método transformacional que gera espaço com esses significados profundos exclusivamente através da manipulação da forma.<sup>11</sup>

O método transformacional caracteriza um conjunto de operações usado para criar um trabalho; um conjunto de operações que Gilles Deleuze caracteriza como um diagrama. Para Deleuze, o diagrama consiste em um conjunto operativo de ações utilizadas para executar um trabalho. A função tradicional de um diagrama é ser sugestivo ou introduzir uma potencialidade para o novo. O processo de gerar o diagrama – através de regras transformativas – torna-se um conceito agregando valor estético ao seu trabalho.

A ideia de arquitetura demanda a ideia de presença de um objeto, enquanto a ideia de arte não. O diagrama emerge como uma forma de se liberar a arquitetura dessa restrição, possibilitando a decomposição dos referenciais paradigmáticos do objeto e fazendo-a funcionar como arte em seu sentido mais puro. Entretanto, cabe estabelecer uma distinção, pois o uso do diagrama feito pelo arquiteto não é retirado da arte conceitual e sim de seus primeiros estudos sobre a forma arquitetônica, influenciado pelas análises formais de Rudolf Wittkower e pelo trabalho de Colin Rowe.

A abordagem teórica de Eisenman a respeito da interioridade arquitetônica incide, num primeiro momento, sobre a questão do formalismo modernista, investigando a transformação e decomposição tipológica gerada pelas vanguardas.

Como visto no *pós-funcionalismo*<sup>12</sup>, o modernismo não configura uma mudança estética, mas antes um novo estado da mente em que o homem do século XIX muda de atitude em relação a seu mundo físico, numa ruptura crítica com o

<sup>10</sup> HICKERSON, C. R.. *Three Essays on Concept in Art*. London: Architectural Association School of Architecture, 16 January 2004., p.07 [tradução nossa]

<sup>11</sup> EISENMAN, Peter D. *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*. Casabella, December 1971., pp.359-360.

<sup>12</sup> EISENMAN, Peter. *Post-Functionalism*. Em: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.83.

humanismo antropocêntrico que tinha o homem como um todo racional no centro do mundo físico. É nas artes, mais do que na arquitetura, que estas mudanças se explicitam, onde uma nova condição de objetividade é identificada na atitude dos artistas. Uma tendência do objeto a ser autorreferencial é encontrada tanto na literatura não narrativa como na música dodecafônica.

Curiosamente, a maior parte das interpretações da arquitetura moderna não abordam a questão da autorreferencialidade, pois tais interpretações estariam mais interessadas em afirmar a pertinência ideológica e social do modernismo na arquitetura. Eisenman vê a arquitetura moderna como uma espécie de classicismo renascentista puro e abstraído em sua forma. Para entender melhor esta colocação é preciso considerar a importância transformacional da planta, do corte e da função na arquitetura.

Nestes termos, podemos considerar que as fachadas da Maison Dom-ino de Le Corbusier mantêm, através das suas proporções e da preservação do eixo cartesiano como elemento de composição, os cânones racionalistas da arquitetura renascentista – embora apresente inovações como a planta livre e os pilotis.

Atribui-se a Colin Rowe<sup>13</sup>, um dos principais teóricos da arquitetura moderna, a responsabilidade por esta visão distorcida da obra de Le Corbusier pelo público. Rowe, apesar de sua devoção a Le Corbusier, parece ter pouca tolerância com a arquitetura moderna e pelo pensamento moderno em sua forma profunda. Principal autor das poucas críticas realizadas sobre o modernismo arquitetônico, “as ideias de Rowe têm na verdade obscurecido um aspecto que pode ser considerado verdadeiramente modernista em Le Corbusier: a ideia de sua arquitetura como um sinal autorreferencial, uma arquitetura sobre arquitetura”.<sup>14</sup> Este aspecto da arquitetura moderna é de especial interesse para Eisenman no sentido de fundamentar sua análise crítica do modernismo arquitetônico, a partir de um par de conceitos a serem desenvolvidos a seguir: tipologia e transformação.

Eisenman não se considera nem historiador nem crítico de arquitetura; portanto, ele se aproximou das ideias de alguns filósofos analíticos e de alguns arquitetos contemporâneos, para nortear sua pesquisa. Mas esta aproximação é feita bilateralmente; o interesse é mutuo e a generosidade destes pensadores é

---

<sup>13</sup> EISENMAN, Peter. *Aspects of Modernism: Masion Dom-ino and the self-Referential Sign*. Hays, K. Michael. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998., p.190.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.191. [tradução nossa]

proporcional ao tamanho da efervescência cultural de sua época. Para discutir a ideia de tipologia e transformação devemos recordar o texto *The Third Typology* que Anthony Vidler escreveu no editorial de revista *Opposition 7*, em 1976.

Vidler identifica três tipologias existentes: a primeira remete a uma analogia orgânica e a crença na ordem racional da natureza tendo como principal paradigma a cabana primitiva de Laugier; a segunda seria a analogia da máquina promovida pelo movimento moderno; e a terceira tipologia diz respeito a uma ontologia da cidade, quer dizer, a “cidade é em si e por si uma nova tipologia”. Diferente das outras duas, a terceira tipologia não irá legitimar a arquitetura fora do lugar que é a própria cidade, não há uma analogia externa aqui.

Colunas, casas e espaços urbanos, apesar de ligados numa cadeia inflexível de continuidade, remetem unicamente à sua natureza como elementos arquiteturais, [...] Fica claro que a natureza que se referem os projetos arquitetônicos recentes não é outra senão a natureza da cidade em si.<sup>15</sup>

Esta pode ser considerada uma posição teórica pós-moderna próxima da abordagem de Eisenman, pois Vidler acredita que a terceira tipologia é isenta de nostalgia e ecletismo e é baseada na racionalidade e na classificação de elementos arquiteturais, nos quais não há uma tentativa de validação da arquitetura em função de outra natureza externa. Os projetos arquitetônicos, sem determinantes históricos, remetem agora à natureza da cidade em si. Entretanto, para Rossi e Vidler, existe um conteúdo histórico na cidade, mas não a ser lido e identificado como algo a priori. Este deverá surgir no contexto do próprio ambiente - uma malha singular que emerge como fruto da sobreposição da atividade arquitetônica num determinado espaço urbano e que conseqüentemente vem a configurar características próprias de uma região. Tais ideias estão alinhadas ao pensamento de Eisenman e trazem para o projeto arquitetônico características socioculturais pré-determinadas. Estes teóricos vão reconhecer na arquitetura moderna uma base analítica para uma arquitetura que se transforma e se decompõe por meio de uma técnica e de uma metodologia de composição que consiste na transformação de tipos eleitos. Tais transformações acontecem dentro de uma consciência crítica da ação transformacional.

---

<sup>15</sup> VIDLER, Anthony. A terceira tipologia. Em: Nesbitt, Kate [Org.]. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.286.

Dois dos mais importantes estudos críticos a respeito desta ação transformacional abordam as obras dos arquitetos Giuseppe Terragni e Le Corbusier. Termos como expressionismo e cubismo são citados no livro *Transformations, Decompositios, Critiques*<sup>16</sup> referindo-se respectivamente à Casa Giuliani-Frigerio e Casa del Fascio, ambas obras de Terragni, enquadradas como racionalistas, mas que já apresentam especificidades que remetem a momentos distintos da arte moderna. Eisenman indica aproximações da arquitetura de Terragni dos anos 30 e 40 com movimentos de vanguarda artística do início do século. No entanto, seu foco é encontrar meios de análise e metodologias para obras distintas, como no caso da Maison Dom-ino de Le Corbusier.

A Maison Dom-ino é vista como um ícone do potencial da nova tecnologia, de uma unidade prototípica que expressa a ideia de produção de massa e repetição. Como um paradigma estrutural, ela aparece na leitura de Colin Rowe como uma afirmação didática e oficial da concepção de espaço no movimento moderno. Mas a estrutura Dom-ino ainda permanecia atrelada à uma concepção de espaço da renascença, por ambas terem na proporção áurea, a base de sua composição. As medidas, tanto o Modulor, de Le Corbusier, quanto o Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, foram determinadas pelo mesmo modelo matemático da proporção áurea e serviram para situar a figura humana como unidade principal na elaboração do espaço arquitetônico. Isto implicaria numa transcendência de sua condição modernista para ser entendida como um diagrama canônico do espaço. Levando em consideração a posição de Rowe, Eisenman propõem uma leitura diferenciada a fim de revelar a presença incipiente do signo autorreferencial, através da precisa identificação de seus elementos arquitetônicos. Esta identificação do signo autorreferencial da Masion Dom-ino define tanto a verdadeira condição modernista de arquitetura quanto a diferencia do clássico que ditava as condições dos signos arquitetônicos.

A análise da Maison Dom-ino é elaborada a partir dos seus elementos básicos: três lajes horizontais, seis prismas de fundação, seis colunas lineares e uma escada. Dentro de uma configuração geométrica primitiva, busca-se uma abordagem de classificação do que pode ser ou não um signo autenticamente arquitetônico.

---

<sup>16</sup> EISENMAN, Peter. *Transformations, Decompositios, Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003.

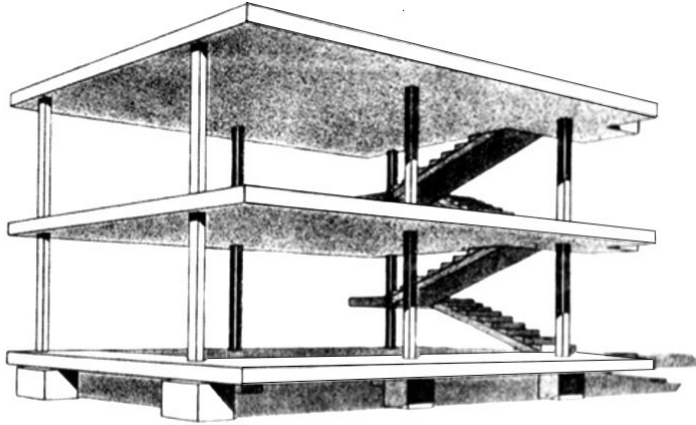


Figura 04| Estrutura Dom-ino de Le Corbusier.

A análise diagramática de relações e proporções – necessária no processo de identificação das suas particularidades – é vista como puramente geométrica. Isto é, ela seria, em última estância, pura geometria, que por si só não é suficiente para classificar um objeto como arquitetônico. Dito isso, a arquitetura deverá ser algo além das marcações geométricas e da própria distinção de uma classe de objetos como coluna, parede ou viga. Tais elementos se apresentam como uma categoria geral e não uma presença particular dentro de uma classe distinta.

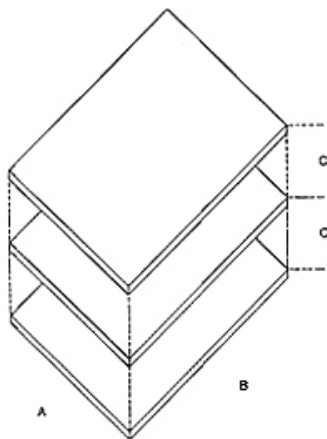


Figura 05| Estrutura Dom-ino: proporções dos pisos [AB] e seus espaçamentos [C].

Prosseguindo a análise, identifica-se primeiramente as relações dos três pisos retangulares, cada qual tem dois de seus lados, chamados de A, diferentes dos outros dois, chamados de B. Os três pavimentos estão verticalmente alinhados



e equidistantes [C]. A mesma relação AB é encontrada nas colunas, tanto no seus espaçamentos individuais quanto no seu conjunto em relação ao piso. É nesta relação das colunas com as lajes que é identificada a intenção de se estabelecer uma proporção [proporção áurea], dentro das possíveis permutações, que transcende a simples descrição geométrica de um diagrama.

Numa geometria complexa, os elementos que a constitui tendem a se tornar manifestações de um sistema fechado, mais apto a designar uma estrutura específica de caráter arquitetônico. No caso oposto, um diagrama básico estaria trabalhando em função de uma arquitetura reduzida a esquemas estéticos superficiais. Voltando à relação entre piso e coluna da Maison Dom-ino, o posicionamento dos elementos implica em uma intervenção de proporções pré-determinadas que guardam uma ideia sobre si mesma, ou seja, uma afirmação autorreferencial que consiste num fenômeno verdadeiramente modernista.

Outro signo autorreferencial do diagrama Dom-ino é o que Eisenman chamou de *datum*<sup>17</sup> horizontal. Podemos notar na estrutura – como uma projeção virtual – uma extensão infinita para os planos horizontais. O espaçamento das colunas em relação ao limite longitudinal do piso – concebido a partir de proporções já conhecidas – sugere o momento antagônico do corte sobre um plano que se desdobra ao longo do eixo para além da interrupção. É justamente a possibilidade de leitura destas proporções implícitas na forma que se revela o *datum* horizontal imanente à estrutura. Estas decisões que marcam as diferenças literais, tornam a objeto autorreferencial por revelarem que a forma, o tamanho e a locação dos blocos são mais do que estruturais, superando suas funções e dando espaço para novas contingências arquitetônicas.

Retomando o problema da análise geométrica, pode-se observar como a arquitetura, neste contexto, pode se diferenciar da escultura. A princípio, arquitetura e escultura se diferenciam pelo caráter utilitário e funcional, próprio apenas dos objetos arquitetônicos. Eisenman exemplifica como a planaridade, condição possível tanto à arquitetura quanto à escultura, terá uma designação diferente em cada caso. Planaridade em arquitetura está mais atrelada ao conceito de *wallness*<sup>18</sup> que a escultura não tem, ou seja, escultura não tem paredes. A

---

<sup>17</sup> Conjunto de parâmetros e pontos usados para definir a forma tridimensional. O dado é a base para um sistema de coordenadas planas.

<sup>18</sup> Capacidade para formar um ponto limiar, para agir como barreira, criar um limite.

parede, por sua mera condição de septo e alusão extrínseca, é condição suficiente para arquitetura. Entretanto, *Wallness* deve ser entendido como algo além da condição de presença física da parede, isto é, devemos estar atentos a possibilidade dos outros elementos que compõem uma estrutura complexa [piso e colunas] sugerirem o aspecto divisor de limites próprio de uma parede real. A Masion Dom-ino é uma estrutura de relações geométricas complexas, implicando em um conjunto de intenções e intervenções espaciais. Tais intervenções na estrutura Dom-ino inclui a condição de *wallness*, mesmo na ausência de paredes. O corte do piso e sua relação com as colunas estabelecem tal condição, revelada nos limites da forma como aquilo que não foi materializado. A continuidade virtual do plano e das colunas afirmam os pontos de intervenção da estrutura indicando sua condição autorreferencial e seu signo modernista, promovendo uma ruptura autêntica da tradição arquitetônica humanista.

No caso de Giuseppe Terragni, a Casa del Fascio e a Casa Giuliani Frigerio despertaram o interesse de Eisenman pela problemática do deslocamento de tipos arquitetônicos dentro de uma condição histórica. A ideia de tipo nunca pode ser dissociada de sua historicidade. Mesmo na arquitetura anti-histórica de Le Corbusier haviam referências externas às proporções das construções e ao plano cartesiano da ágora, na Grécia clássica, que são explícitas em seu manifesto *Por uma Arquitetura*. O que está em jogo aqui é a conformação de um tipo que trabalha como outra noção histórica para o espaço arquitetônico, que remete uma simultaneidade dos fatos urbanos [passado, presente e futuro] anunciadas na terceira tipologia de Vidler. Neste sentido, as casas de Terragni são entendidas por promoverem um reposicionamento do caráter histórico do tipo na arquitetura. De qualquer forma, acreditando que a obra de Terragni venha afetar alguns conceitos de temporalidade na concepção arquitetônica, Eisenman aventura-se a diagnosticá-la, trazê-la à consciência e racionalizá-la. Ele analisa os dois edifícios de Terragni, ciente da dificuldade da dificuldade de uma abordagem ampla de seu contexto histórico e propõe uma abordagem oblíqua de sua referência histórica cultural específica - inserida num contexto político, sociocultural da Itália fascista, das décadas de 30 e 40. É inevitável a suposição de que as transformações dos tipos adotadas por Terragni partem de uma reação à sua condição histórica. Esta noção é tratada dentro do objetivo específico: discutir designações de uma arquitetura sobre a própria arquitetura. Assim, a análise segue considerando

apenas os aspectos históricos e culturais que estão diretamente ligados ao discurso da arquitetura; imanescentes a sua interioridade.

Os arquétipos históricos encontrados na Casa del Fascio são uma consequência da situação do arquiteto italiano em relação a política do estado fascista italiano. A partir das referências tipológicas *Town Hall* e *Renaissance Palazzo*<sup>19</sup>, Terragni pôde adaptar o programa de um edifício público ao reducionismo formal modernista. Entretanto, ele não pretende refazer tal tipologia dentro dos próprios parâmetros, isto é, virar um novo paradigma deste tipo [função] de edifício para que venha a tornar-se uma justificativa do modelo. As estratégias de Terragni na Casa del Fascio consistem em dificultar associações imediatas com o Estado Fascista de Mussolini, com os comunistas e com o império romano, mesmo que estas existam por meio da abstração formal. A eliminação da Torre *Littoria* fascista<sup>20</sup>, torre cimeira encontrada comumente nos edifícios públicos, já representa uma mudança tipológica radical, mas há que se considerar em que contexto tal feito foi empreendido. O mérito da Casa del Fascio está na adoção de estratégias históricas atípicas que conseguem evitar o rótulo de uma arquitetura fascista e ou racionalista. Tais estratégias seriam o foco de interesse da pesquisa Eisenman.

Para realização da análise, é preciso distanciar-se da fenomenologia do objeto de estudo para criar uma segunda estrutura analítica. Isto se faz necessário para distinguir alguns elementos próprios da arquitetura de Terragni que são especificamente já dotados de algum significado. Também ajuda no exame dos edifícios, considerando que a obra do arquiteto italiano tangencia o modelo de análise arquitetônica feita através do modelo de progressão histórica, no qual o conteúdo de modelos precedentes induz o entendimento de uma obra recente, prática comum entre os críticos e historiadores. Então, uma nova estrutura metodológica surge na medida em que se procura desestabilizar o elo existente numa abordagem convencional de uma interpretação formal. Nesta metodologia, fica claro que não se pode racionalizar o significado em função de um desenvolvimento linear e causal. Tais edifícios são assim determinados por sua própria natureza específica. Para identificá-la, é utilizada uma estratégia crítica

---

<sup>19</sup> EISENMAN, Peter. *Transformations, Decompositios, Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.09.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.09.

que justamente se distancia do objeto arquitetônico, para assim proceder uma *leitura crítica textual*, que desvenda descrições de processos mais complexos a serem levantados e que antes estavam obscurecidos por uma leitura tradicional e formal de imposição historicista. A leitura crítica textual vem desafiar a ideia de uma origem estável e esta, por sua vez, implica em uma volatilidade da interioridade arquitetônica.

Para Eisenman, toda arquitetura pode ser textual e nenhuma arquitetura é inerentemente mais textual do que outra. Entretanto, há tipos que estão singularmente abertos para a leitura textual, pois há edifícios, como a Casa Del Fascio e a Casa Giuliani-Frigerio, que além de reconhecerem o deslocamento de suas relações iconográficas, estética e histórica, deslocam o entendimento convencional tornando-se exemplos de textos críticos arquitetônicos. Efetuar a leitura de suas plantas, cortes e fachadas é percebê-las como deslocamentos de uma arquitetura hierárquica e de progressão. Tal crítica não vai buscar determinações narrativas para manipulação dos elementos arquitetônicos. De fato, trata-se de um ensaio de encaminhamento dos aspectos textuais e significados por meio de uma metodologia analítica, ao mesmo tempo, derivada e endereçada a arquitetura.

A princípio, opera-se dois processos distintos para análise para cada edifício: o primeiro seria o processo de *transformação* encontrado na Casa Del Fascio; e o segundo seria o processo de *decomposição* que é reconhecido nas relações formais e conceituais da Casa Giuliani Frigerio.

No contexto da Casa Del Fascio<sup>21</sup>, o processo de transformação é gerado em si mesmo, isto é, na própria elaboração do objeto. O termo transformação é entendido como possível de ser aplicado genericamente para qualquer coisa que se submete a um processo de mudança; isto é, remete aos passos pelos quais um projeto é conduzido para sua forma final. Sugere, assim, uma racionalidade e uma narrativa prévia através da qual a transformação aconteceu.

Tal transformação será compreendida como um procedimento textual, mais do que formal. A descrição textual reside, assim, entre a obra acabada e o seu processo de construção, e entre o sujeito e o objeto. Esta estratégia irá levantar termos estéticos visíveis como textura, cor, material, luminosidade, e termos

---

<sup>21</sup> Ibid.

formais invisíveis como a tensão e compressão, que podem ser gerados por uma proporção ou relações de elementos encontrados em um objeto.

A Casa del Fascio começa a ser analisada a partir de uma abordagem tradicional, na qual a arquitetura é interpretada na sua relação com figuras geométricas simples.

A análise dos processos transformacionais da Casa del Fascio começa a partir de uma suposição tradicional de que a arquitetura é entendida num único sentido, através de sua relação associada à figuras de geometria simples. O informação complexa visível em um edifício dado pode ser processada em termos destas figuras básicas e sua qualidade e relação espacial, tais como simetria e assimetria, movimento e repouso, cheio e vazio, linha e plano, adição e subtração. Neste sentido, a forma do edifício é entendida como o produto do processo de transformação, uma modificação de alguma configuração primária.<sup>22</sup>



Figura 06| Casa Del Fascio: planta e foto da implantação.



Figura 07| Casa Del Fascio: vista da *piazza*.

<sup>22</sup> Ibid., p.27. [tradução nossa]

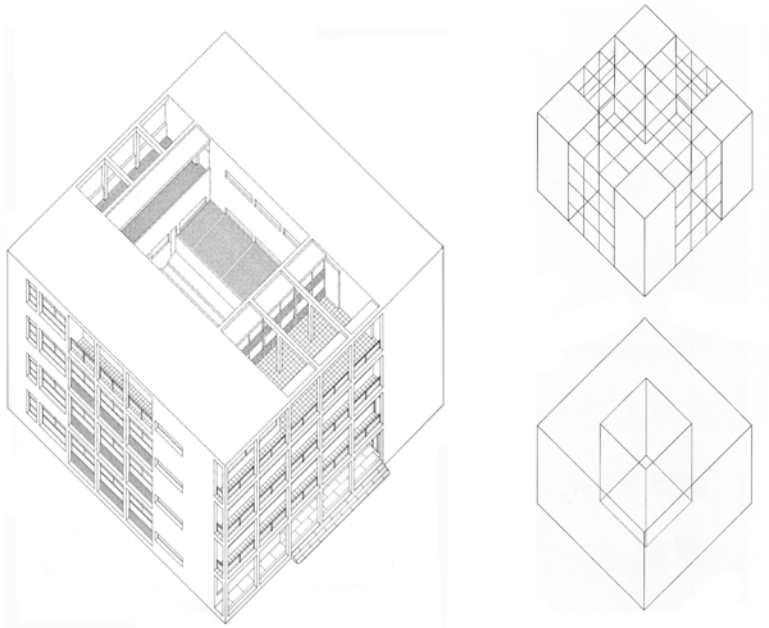


Figura 08| Casa Del Fascio: perspectiva e diagrama axonômétricos.

A análise parte de uma redução diagramática de processos que são mais complexos para configurações mais simples dentro da perspectiva de um texto crítico. Nesta diferenciação dos processos de transformação ocorre a identificação dos resultados que indica uma relação interior. Eisenman exemplifica duas condições a partir do cubo projetado: cheio [*solid*] e vazio [*void*]<sup>23</sup>, onde a condição *solid* dá uma ideia de subtração por desgaste de uma forma original, até se chegar na figura analisada; em contraponto, *void* sugere a adição de elementos arquitetônicos para produzir uma figura dentro de uma ordem e a partir de um vazio original. A resultante de tais processos é muito diferenciada de uma linguagem estética pessoal e particular de um arquiteto tanto quanto de uma descrição convencional. A Casa del Fascio designa assim uma série de diagramas heurísticos<sup>24</sup> através da sobreposição residual gerada por seus dois estágios de processo transformacional, implicando num aspecto crítico da textualidade gerada, uma vez que não é possível estabelecer nestes termos, uma narrativa tradicional na qual a relação direta entre objeto e significado é fixa e pré-

<sup>23</sup> Idid.

<sup>24</sup> Caráter representativo do processo didático dos diagramas que induz o observador, por si próprio, a descoberta de elementos arquitetônicos residuais legítimos do objeto. [Nota do autor]

determinada.<sup>25</sup> Tais diagramas ampliam o campo das contingências textuais que podem permanecer ocultas por uma visão reducionista do observador e estão longe de conduzirem a uma leitura determinística dos termos.

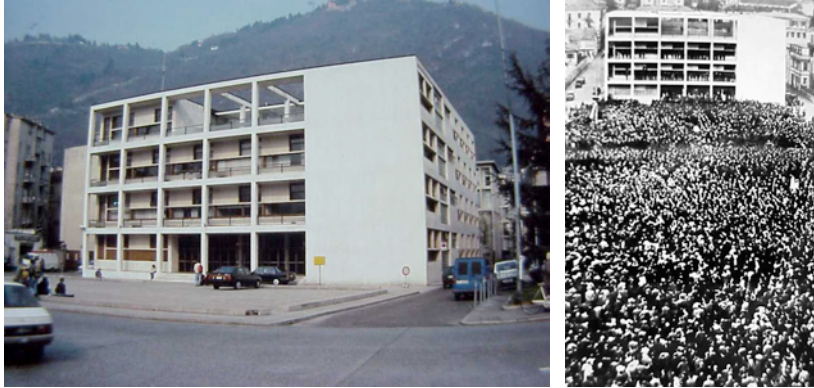


Figura 09| Casa Del Fascio: fotos da fachada frontal.

Neste ponto do texto torna-se evidente dois pontos que podem ter passado despercebidos no decorrer deste capítulo: o primeiro é a *intenção* projetual que Eisenman identifica nas relações das partes de um edifício, nas quais, em meio a uma gama de configurações possíveis, o arquiteto toma decisões que confere à estrutura um caráter autorreferencial, como no caso da Maison Dom-ino; o segundo é entender que a partir de uma crítica textual do edifício, etapas de processos surgem revelando resíduos e fragmentos que, sobrepostos, desenham alguns aspectos próprios daquela arquitetura. Nesta segunda condição, nem a *intenção* ou mesmo a consciência do arquiteto são responsáveis pela produção da ideia de resíduo. Esta sobreposição de resíduos é ampla e alternada, podendo gerar leituras diferenciadas de uma mesma fachada. Por exemplo, se fizermos uma abordagem do ponto de vista da adição e depois de subtração, tem-se uma interpretação diferenciada de um mesmo diagrama, em que se revela marcas históricas de transformações tipológicas distintas como variantes de uma tipologia *original* adotada.

<sup>25</sup> EISENMAN, Peter. *Transformations, Decompositios, Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.29.



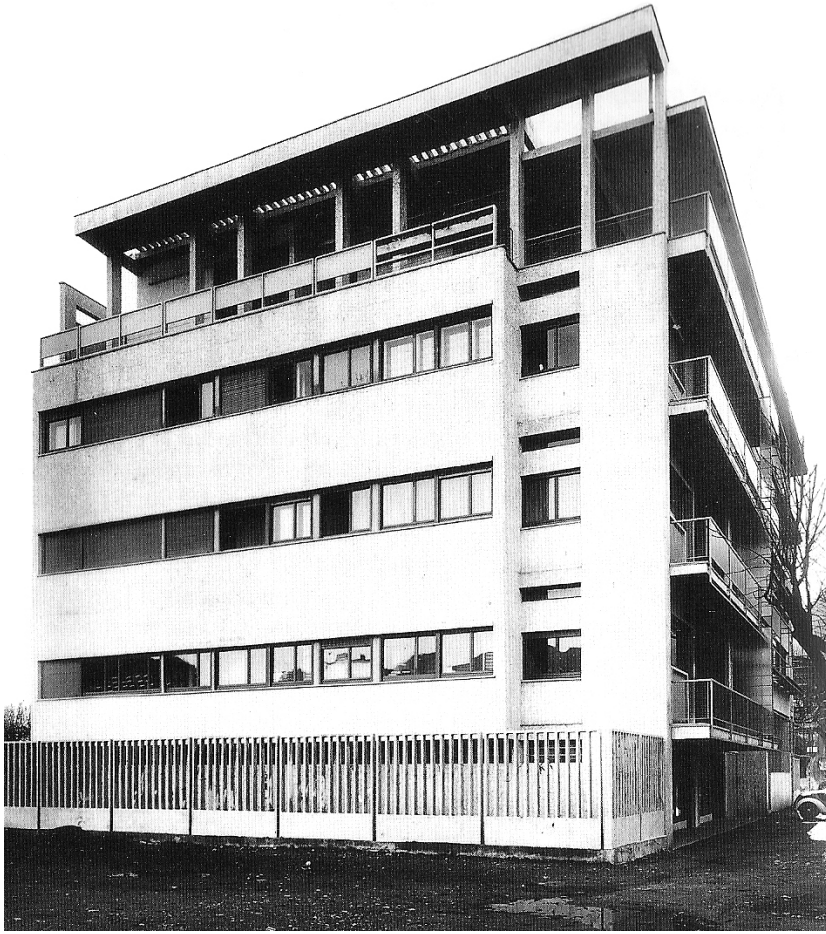


Figura 10| Casa Giuliani-Frigerio.

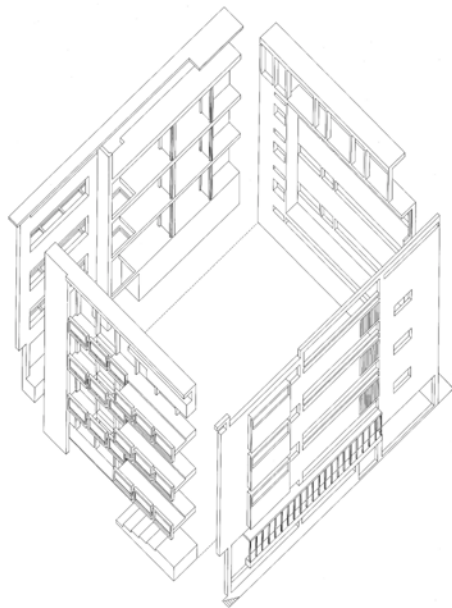


Figura 11| Casa Giuliani-Frigerio: perspectiva axonométrica – *non-narrative corner*.



O processo de decomposição da Casa Giuliani-Frigerio é identificado pelo aspecto não narrativo dos cantos de sua fachada [*non-narrative corner*]. Tradicionalmente, na arquitetura, o *canto* funciona como ligações entre as fachadas de um edifício que confirmam as notações da fachada anterior. Ou seja, ele apresenta uma leitura continuada do desdobramento de uma lógica formal pré-anunciada.

Esta leitura na Casa Giuliani-Frigerio se revela fragmentada e descontínua, tanto em sua literalidade quanto no aspecto conceitual. Isto quer dizer que a separação física entre as fachadas são também distintas no plano conceitual.

A implicação metodológica disto é que, a princípio, a análise ocorre da mesma maneira como no processo transformacional, mas com a diferença de que é realizada em diagramas distintos. Na Casa del Fascio, o diagrama sempre estava relacionado a uma totalidade da composição. Esta noção de totalidade não pode ser encontrada na Casa Giuliani-Frigerio. Neste caso, a totalidade está comprometida; isto implica que a leitura de decomposição da Casa Giuliani-Frigerio é realizada de maneira independente, sem que haja qualquer relação hierárquica entre suas partes. Existem sim relações entre as partes, mas estas extrapolam a possibilidade de redução a uma forma originária.

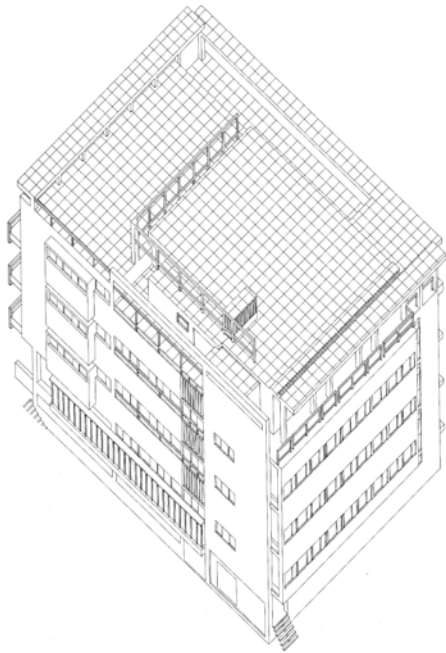


Figura 12| Casa Giuliani-Frigerio: perspectiva axonométrica.

Se a Casa del Fascio surge a priori de uma transformação de configurações geométricas primárias, na Casa Giuliani-Frigerio, esta condição não pode mais ser identificada. Por sua vez, a ideia de um texto crítico desenvolvida na Casa Del Fascio, na Casa Giuliani-Frigerio evolui dada a sua complexidade formal – e a matriz textual aplicada a ela, em particular o conceito de transformação, resulta em uma leitura que se apresenta como inadequada ou imprecisa.<sup>26</sup> A tentativa de encontrar uma estrutura metodológica apropriada para a Casa Giuliani-Frigerio seria diferente da noção convencional de uma gramática interpretativa, que é sobreposta a um edifício a fim de que seu significado oculto seja revelado. Eisenman diz que a condição de *non-narrative corner* do edifício ajudou no desenvolvimento de uma estratégia textual, que poderia ser utilizada na leitura de seu signo complexo e singular.

Analisando a Casa Giuliano-Frigerio, tornou-se aparente que tipo de forma, programa, linguagem formal e lugar não eram utilizados como pontos de origem estáveis.<sup>27</sup>

Desta forma, a redução ou simplificação em partes, fragmentos ou resíduos gerando uma classificação ou decodificação nos limites de um discurso tradicional ou mesmo modernista se mostrou limitada. A Casa Giuliani-Frigerio ultrapassa tais limites desafiando a polarização entre objeto e análise e, uma vez desconstruída a fronteira estabelecida entre o observador e a obra, tem-se aí uma ação metanálítica. Surge então uma condição de leitura específica que vai problematizar em um texto crítico mais amplo, a ideia de decomposição. Tornou-se evidente, através da análise da casa, que forma tipo, programa, linguagem formal e site não eram utilizados como pontos de origem estáveis e determinantes, a partir dos quais a forma havia sido desenvolvida. Na decomposição, não se pode identificar uma origem tipológica. Neste sentido, a Casa Giuliani-Frigerio é vista como exemplo de uma decomposição, pois não se pode detectar uma estratégia de modificação, reinterpretação, repetição ou contextualização de uma referencial pré-determinado. Surge assim, a necessidade da suspensão dos modelos prévios de análise arquitetônica em função da elaboração de novos.

---

<sup>26</sup> Ibid., p.151.

<sup>27</sup> Ibid.

A significação só foi possível na arquitetura clássica devido às referências distintas ao tipo, programa, estética ou a algum vocabulário estabelecido. A ideia de forma tipo se mantém na arquitetura modernista, apesar das novas formas tipo terem se desenvolvido privilegiando estratégias formais e códigos considerados internos a um objeto específico. “Por exemplo, edifícios modernistas podem ser lidos – em termos formais – por seus dados visíveis. Mas a Casa del Fascio depende menos dos dados visíveis e a Casa Giulianani-Frigerio menos ainda”.<sup>28</sup>

A arquitetura que pode ser lida como um vocabulário textual de decomposição, o significado resultante é algo diferente por não haver mais um modelo de forma tipo ou códigos formais que possam ser resgatados. Os fragmentos consequentes da análise da separação [física e conceitual] das fachadas na Casa Giuliani-Frigerio criaram uma outra maneira de conceituar o espaço, “um que não é clássico nem modernista, nem narrativo ou aditivo, nem gestáltico nem dialético”.<sup>29</sup>

Alguns dos interesses centrais na Casa del Fascio são menos importantes no que diz respeito à leitura da Casa Giuliani-Frigerio. Enquanto o vocabulário analítico de decomposição carrega alguma semelhança àquela usada na leitura da Casa del Fascio, certas distinções devem ser feitas. Enquanto as marcas do primeiro edifício poderiam ser lidas como uma referência da história interna de seu próprio desenvolvimento, as marcas da casa Giuliani-Frigerio funcionam mais especificamente como traços de um desenvolvimento descontínuo, sem uma origem interna, a partir da qual pode-se construir uma narrativa.

Enquanto a Casa del Fascio pode ser vista para ampliar a composição arquitetônica através de um processo de transformação que não requer mais uma origem estável, a Casa Giuliani-Frigerio não procede de tal transformação do significado tradicional de composição.<sup>30</sup>

Eisenman está atento às limitações de se estabelecer uma estrutura metodológica básica para leitura geral da arquitetura e alerta para a necessidade de buscar aspectos singulares na leitura crítica da arquitetura.

---

<sup>28</sup> Ibid., p.153. [tradução nossa]

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

### 3.1 Projetos das Casas

A busca de Eisenman por alternativas estratégicas do modo de fazer e ver [ler] a arquitetura se traduz, a princípio, em uma série de projetos de casas entre finais das décadas de 1960 e 1970. As casas publicadas através de textos e imagens são as numeradas a seguir: Houses I, II, III, IV, V, VI, VIII, X e XIa. Destas, iremos trabalhar aqui com as que tiveram maior repercussão na teoria crítica da arquitetura: Houses I, II, III, VI e X. A análise das casas procura mostrar os mecanismos autônomos que começam a redirecionar o projeto cognitivo para longe da produção de figuras idealizadas ou unidades conceituais.<sup>31</sup>

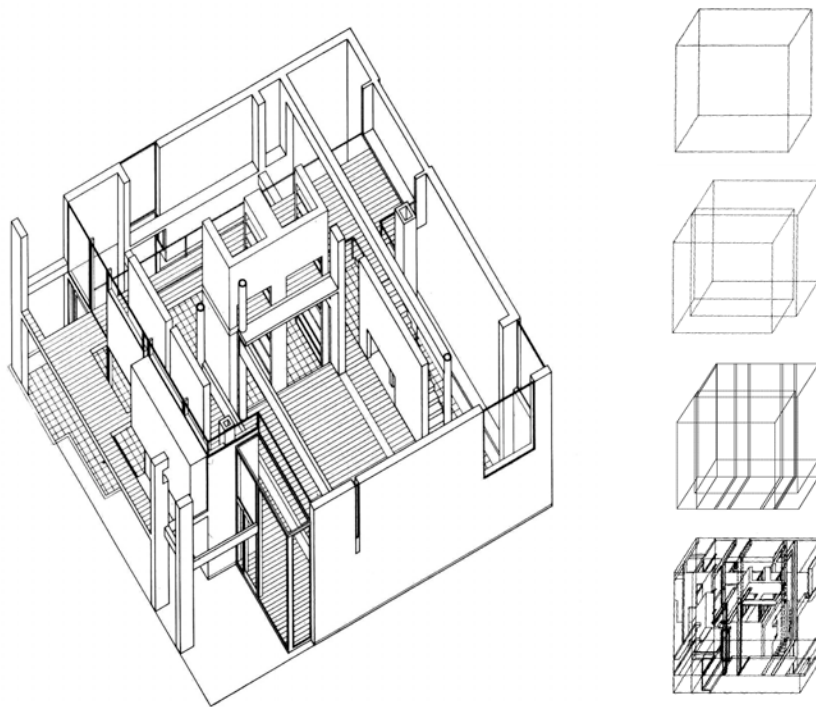


Figura 13| House I: perspectiva e diagramas axonométricos.

<sup>31</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.179.

A House I foi a primeira da série de casas de Eisenman, projetada em 1968. Este projeto foi uma ampliação da casa de um colecionador de brinquedos em Princeton. Nestas primeiras casas [House I, II e III] podemos perceber inicialmente a presença de Terragni na maneira pela qual Eisenman decompõe o cubo:

A malha estrutural abstrata que suporta esta casa é rarefeita - assim como em Terragni, em que não é produzido tal emprego irrestrito da estrutura corbusiana, mas o plano é submetido a uma cuidadosa elaboração das malhas que o geram e o estruturam, bem mais complexa que a simples condição homogênea da malha originária. Não são malhas indiferentes. Ao contrário, trata-se de malhas ativadas por aqueles primeiros movimentos – deslocamentos, translações - que permitem o começo do processo.<sup>32</sup>

A House I parte da criação de duas retículas distintas sobre o cubo tripartido para a marcação da estrutura no espaço, gerando assim, duas estruturas simultâneas que se sobrepõem e interagem. Eisenman promove um deslocamento lateral entre as duas retículas dando lugar tanto a pontos de intersecções quanto a postos residuais. Dentro da configuração de cada grade existem elementos como pilares, vigas e janelas, que não podem ser mais identificados de imediato como agentes de sua função estrutural. Isto acontece porque a sobreposição das grades gera tanto elementos estruturais quanto elementos sem função; estes por sua vez, geram uma ambiguidade na percepção daquilo que aparentemente desempenha o papel de suporte, revelando o enfraquecimento de sua capacidade cognitiva enquanto significantes. Desta forma, indaga-se: Quais são os elementos estruturais?<sup>33</sup> Esta ambiguidade de sentidos ocorre de forma autônoma através da relação formal entre signo e significante de um elemento arquitetônico [um pilar ou uma viga]; isto é, independente do programa e da função estrutural. A função não deixa de existir, mas perde seu caráter de causalidade, na qual a forma segue a função; ou seja, ela existe, mas não corresponderá necessariamente à forma que tradicionalmente a simboliza.

<sup>32</sup> MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo, Cosac Naif, 2008., p.146. [tradução Flávio Coddou]

<sup>33</sup> EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture, House I and House II*. In: Row, Collin [Org.]. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975., p.16. [tradução nossa]

Assim, podemos encontrar elementos na casa que não desempenham função estrutural, embora pareçam como tal. Três destes elementos são colunas cilíndricas entendidas como os pontos de intersecção entre as duas grades geradas enquanto as colunas retilíneas [de base retangular] são vistas como elementos residuais deste encontro. É importante ressaltar que as marcações tanto cilíndrica quanto retilínea das colunas não determinam se estas cumprem ou não seu suposto papel estrutural. Na verdade, as vigas expostas e as colunas de posicionamento livre – todo aparato de estrutura aparente encontrado na casa – são definidas como *non-structural* [sem função estrutural]. Esta foi uma estratégia utilizada por Eisenman para induzir uma leitura que evidencia o aspecto semântico do sistema estrutural aparente; isto é, seu significado estrutural sendo tomado como imanente à forma, mesmo sendo *non-structural*.

Um exemplo disso é a existência de duas vigas paralelas entre si e suspensas horizontalmente. Uma viga surge de uma parede e a outra de um pilar retangular; cada uma das vigas termina em uma das colunas cilíndricas existentes. Neste caso, nem as vigas e nem a coluna cilíndrica exercem função de suporte da casa - ou seja, o complexo da coluna com as vigas mal suportam a si mesmos.<sup>34</sup>

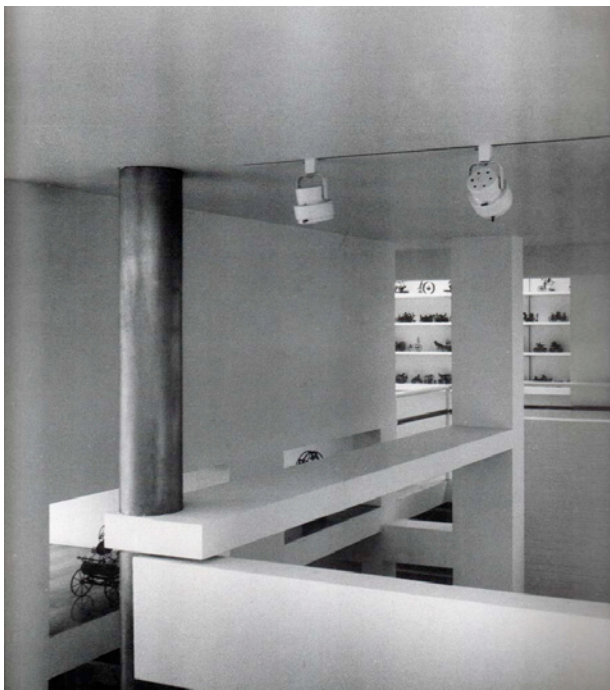


Figura 14| House I: complexo coluna e vigas sem função estrutural.

<sup>34</sup> EISENMAN, Peter. *Misreading Peter Eisenman*. In Eisenman, Peter. *House of Card*. New York: Oxford University Press, 1987., p.174.

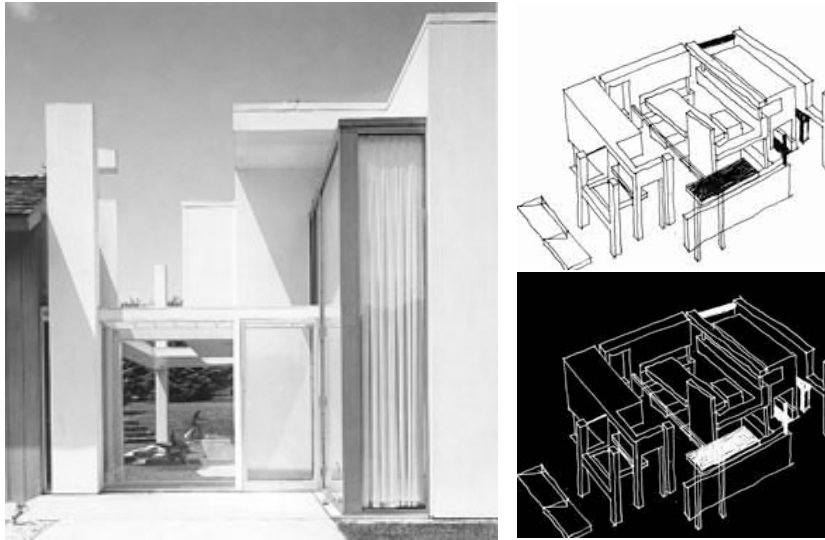


Figura 15] House I: *sketches* e fotos [pilar sem função estrutural].

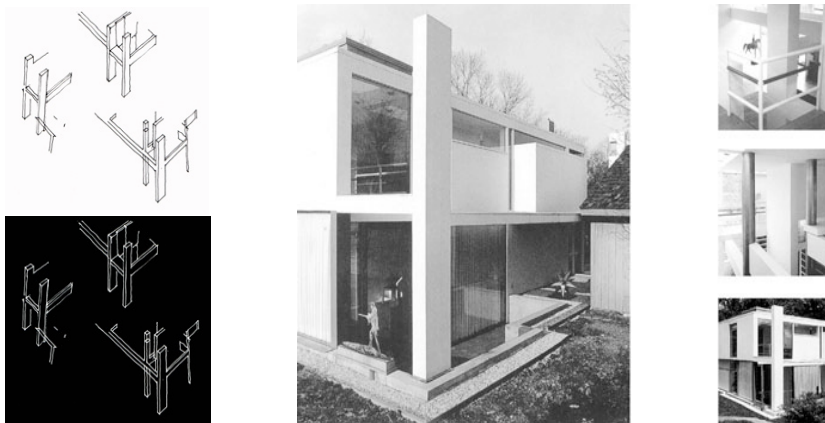


Figura 16] House I: *sketches* e fotos [pilar sem função estrutural].

House II foi construída em Hardwick, entre 1969-70. Na House II e III, também segue o processo inicial da House I. No caso da House II, a diferença ocorre no processo de deslocamento diagonal e vertical das grades [na House I o deslocamento é lateral]. Se na House I Eisenman buscou o signo na redução da forma aparente à elementos *non-structural*, na House II também haverá uma busca por um caráter *non-structural*. Entretanto, este se fará por uma redundância explícita não funcional.

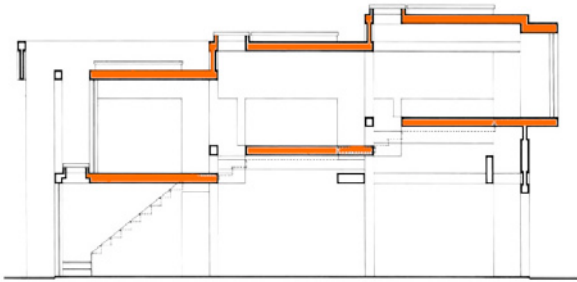


Figura 17| House II: corte mostrando o deslocamento vertical da estrutura.

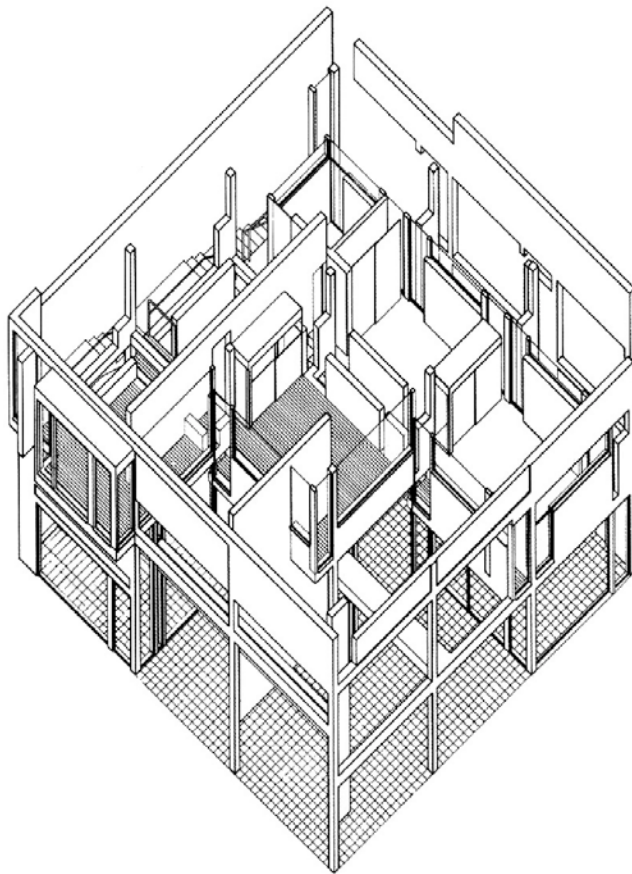


Figura 18| House II: perspectiva axonométrica.



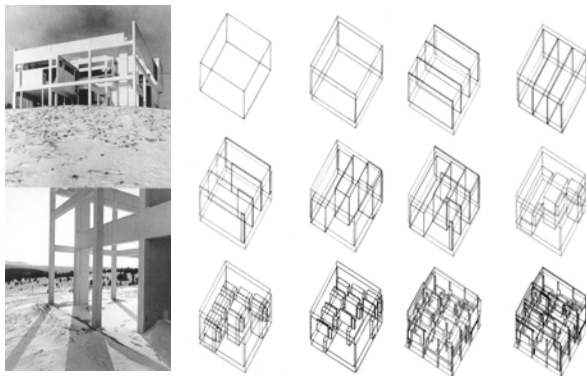


Figura 19| House II: fotos e diagramas axonométricos.

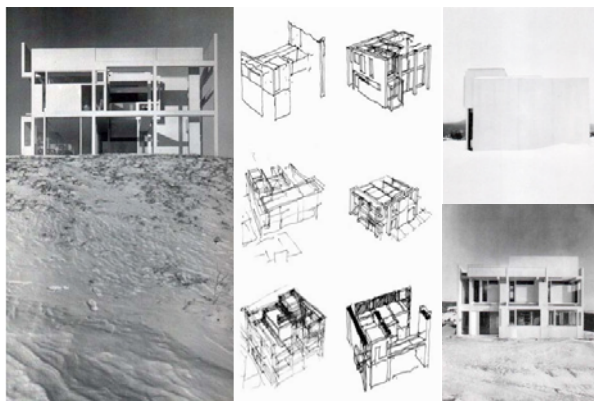


Figura 20| House II: fotos e sketches.

A casa tem dois sistemas de suporte: um de colunas; o outro, de paredes. Cada um destes sistemas estaria além de sua capacidade de cumprir com suas funções estruturais. Desta forma, o excesso gerado pela sobreposição dos dois sistemas estruturais criou uma ambiguidade intrínseca: “[1] cada sistema estava suportando uma parte da casa; [2] os dois sistemas estavam suportando completamente a casa; ou [3] um sistema era o signo do suporte”.<sup>35</sup> No excesso, surge a redundância e, a partir dela, um signo arquitetônico foi criado: “a função de cada sistema significou sua própria falta de função”.<sup>36</sup>

A House III foi construída em 1971, em Lakeville. Eisenman novamente promove a criação das duas retículas [grades] a partir do cubo tripartido, com marcações estruturais distintas, gerando um espaço formal complexo de sobreposição. Na House III, o deslocamento entre as grades é rotacional, tornando

<sup>35</sup> EISENMAN, Peter. *Misreading Peter Eisenman*. In: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.215. [tradução nossa]

<sup>36</sup> *Ibid.*

mais explícita a existência dos dois sistemas estruturais. Um aspecto intrínseco destes primeiros projetos é a investigação da relação do homem com a obra, no sentido de se postular a arquitetura como signo autônomo - um signo que independe das condições reais objeto. A House III expandiu esta noção a partir da problematização do aspecto hierárquico dentro do objeto arquitetônico. Isto seria diferente da percepção de funções específicas trabalhadas anteriormente. A percepção hierárquica seria essencialmente estética, o que implica numa abstração total dos elementos que compõe o objeto – sólidos, vazios, colunas, paredes. O que Eisenman está trabalhando aqui é a percepção dos elementos do objeto – antes com valores distintos acumulados – como sendo agora de igual valor. Esta ideia corroborava com a intenção de deslocar as convenções imanescentes do objeto arquitetônico, tradicionalmente elaboradas dentro de uma relação hierárquica. A House III, em razão da sua abstração e de seu processo de desierarquização, promove uma dificuldade na classificação de usos. Por exemplo, na análise das fachadas é difícil a identificação de acessos; os vazios não podem ser reconhecidos de imediato como portas ou janelas; toda estrutura trabalha num jogo abstrato formal entre cheios e vazios dando a casa o potencial de ser confundida com uma estrutura minimalista. Neste sentido, os escritos do arquiteto tornam-se relevantes como dispositivos que reafirmam e ampliam a ideia de autonomia da disciplina - amplia-se pelas novas possibilidades de significação da forma e pela noção do texto teórico como parte de todo processo de se fazer e perceber a arquitetura.

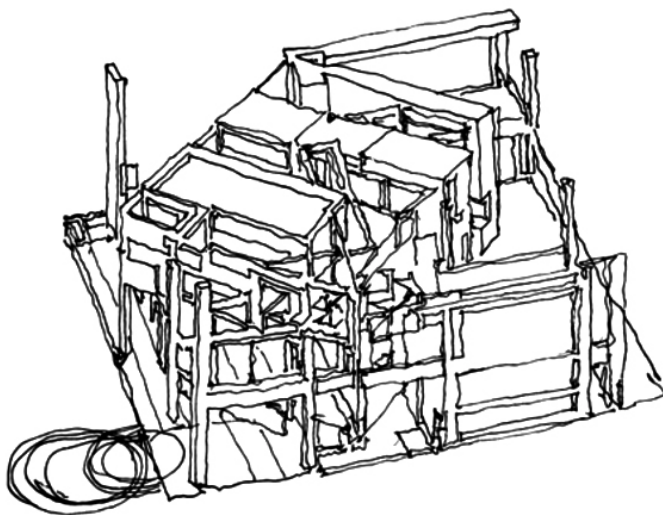


Figura 21| House III: *sketch*.

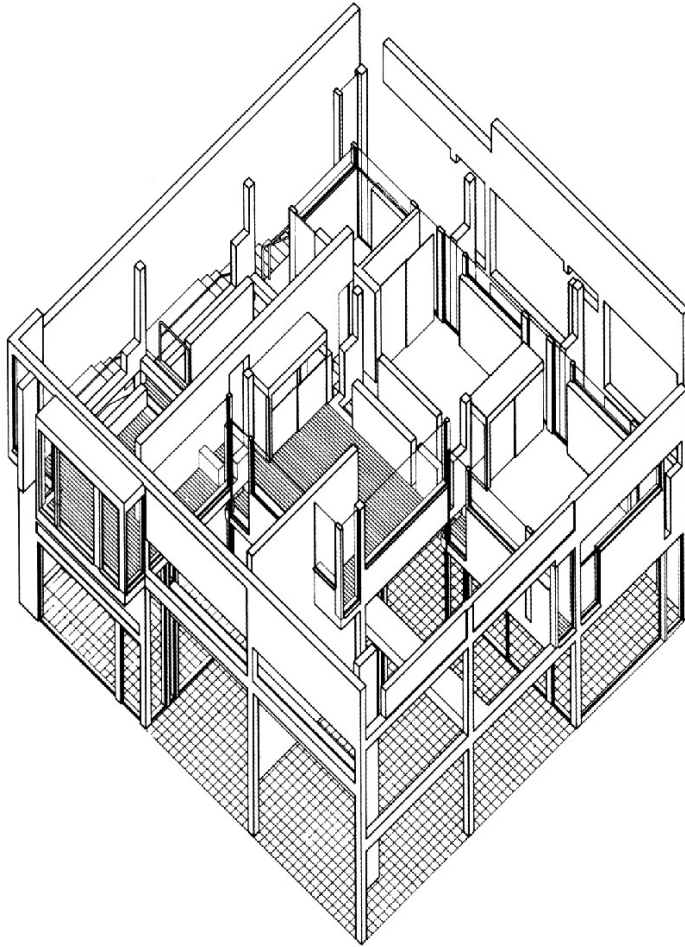


Figura 22| House III: perspectiva axonométrica.

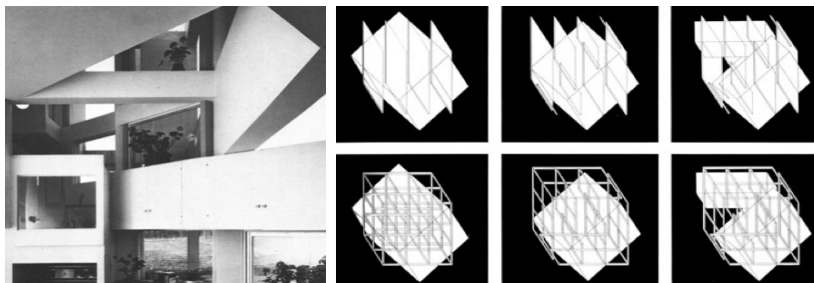


Figura 23| House III: foto e diagramas axonométricos.

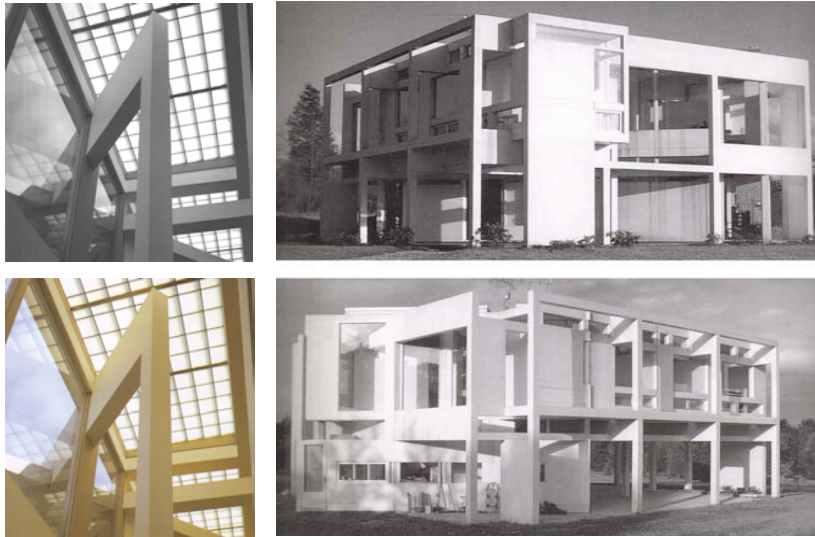


Figura 24| House III: fotos

Podemos trazer ainda para discussão das Houses dois importantes comentadores desta série de projetos: Rosalind Krauss e Mario Gandelsonas. Krauss e Gandelsonas procuraram analisar as casas sob a luz de teorias sobre o formalismo e o estruturalismo, nas quais Eisenman estava envolvido. Os dois trabalhos com classificações semelhantes a respeito do conjunto destas obras, que dizem respeito a uma mudança das estratégias de projeto a partir da *House VI*. Krauss identifica nesta mudança uma transição do formalismo para estruturalismo “dispersão das unidades dentro de um campo de diferenças”.<sup>37</sup>

Krauss diz<sup>38</sup> que Rowe e, conseqüentemente Eisenman, não haviam entendido as implicações da aplicação do formalismo moderno à arquitetura. Para Eisenman, o formalismo significou a substituição da semântica pela sintaxe, o que gerou sua noção de *Cardboard Architecture* e *Conceptual Architecture*, como investigado anteriormente. A partir do contexto em que *Cardboard* denota o resultado na maneira particular pelo qual gera e transforma uma série de relações primitivas em uma série mais complexa de relações específicas – “no emprego particular de pilares, muros e vigas ao definir o espaço numa série de extratos planares, finos e verticais”<sup>39</sup> – as Houses I, II e III foram a tentativa de traduzir tais conceitos para um possível método de trabalho e para um ambiente físico.

<sup>37</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.180.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>39</sup> EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture, House I and House II*. In: Rowe, Colin [Org.]. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975., p.15. [tradução nossa]

Na teoria do arquiteto, a arquitetura seria percebida como uma *sintaxe* através de uma consideração da forma arquitetônica como *senal* [*signal*] ou *notação* [*notation*]; isto é, como uma pista ou anotação que incide sobre um signo arquitetônico determinado. Tal signo aqui seria um *datum* arquitetônico, um aspecto interior da arquitetura a ser deslocado. Segundo Krauss, é como entrar em um espaço onde há pilares que suportam a estrutura e outros que suportam nada. No entanto, os pilares sem ação estrutural, desempenhariam uma outra função dependente de seu contexto. Isto pode ser visto nos procedimentos das House I, II e III, que nos remete a tentativa do arquiteto em conectar formalismo e linguística. A noção de que uma coisa é percebida como signo somente a partir de um campo de diferenças, liga o pensamento de Eisenman à linguística estrutural.

Para entendermos melhor como trabalharia um signo dentro de um contexto ou campo de diferenças, vale aqui o exemplo de Saussure em *Course on General Linguistic*.<sup>40</sup> Nele, o autor diz que se isolarmos uma letra, no caso a letra *p*, ela terá um grau de abstração desvinculada de qualquer linguagem. Inversamente, Saussure apresenta dois aspectos fonéticos da letra *p* quando aplicada ao contexto da língua. O primeiro *implosivo* [como na palavra *up*] e o segundo *explosivo* [como na palavra *put*].

Esta ideia de Saussure está ligada aquela função do pilar sem ação estrutural. A partir daí, podemos pensar em dois aspectos<sup>41</sup>: no primeiro, o pilar não deve ser tomado como um objeto isolado e sim como uma condição binária de *suporte* e *não suporte* em relação à estrutura; e no segundo, este binarismo implica na existência de um campo de significado, dentro do qual a percepção de que a escolha será inteligível. Aqui, o caráter de *não estrutura* só pode ser visto em contraste com a estrutura. Krauss diz que House I, II e III apresentam dois sistemas paralelos: um que sustenta o edifício e outro que não. A referência para este segundo sistema [*system II*] não deve ser a estrutura, mas algum nível alternativo de organização. Krauss alerta que os projetos das casas são de um nível de sofisticação tal, que a identificação destes dois sistemas não é uma tarefa fácil.

<sup>40</sup> SAUSSURE, Ferdinand. New York: McGraw-Hill, 1966., pp.53-54.

<sup>41</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. In: Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.175.

Eisenman, no texto *Cardboard Architecture*, diz que a elaboração da forma poderia ser considerada como um problema de consistência lógica, como consequência da estrutura lógica inerente a qualquer relação formal. Neste sentido, a elaboração da forma, mais do que a satisfação de exigências funcionais e mais do que a criação de objetos esteticamente agradáveis, seria a exposição de uma série de relações formais.

Tal alternativa funcionou como deslocamentos desdobrados a partir de três etapas no processo das casas. Tais desdobramentos tentaram separar o ambiente físico presente de sua tradicional relação entre função e significado, a fim neutralizar a influência destes sobre o observador. A primeira etapa tratou da marca [*marking*] dos elementos do ambiente presente. A segunda, da estrutura formal no ambiente presente e, a terceira, da relação desta estrutura formal com a estrutura profunda.<sup>42</sup>

Primeiro tentou-se distinguir entre os aspectos da forma que reagem às exigências programáticas e tecnológicas e aos aspectos da forma que têm relação com uma estrutura lógica. Para fazer esta distinção, tentou-se reduzir ou descarregar o significado existente nas formas. Segundo, se construiu uma estrutura formal a partir destas marcas [*marks*] no ambiente presente. Terceiro, esta estrutura formal de marcas estava relacionada com outra estrutura formal de natureza mais abstrata e fundamental. O objetivo deste procedimento era oferecer uma conscientização de informação formal latente em qualquer ambiente que previamente estava indisponível ao indivíduo.<sup>43</sup>

O significado não pode ser dado através da estrutura superficial [percepção], mas sim, da estrutura profunda [concepção], tendo que ser resgatado através de um processo intelectual de decodificação das relações formais de cheios/vazios, linear/central, opaco/transparente, ritmo, etc. Nesta condição de abstração, Eisenman parece estar tão obstinado que deixa de chamar a parede de parede para denominá-la de plano; as vigas e colunas de linhas horizontais e verticais; os vidros de planos opacos e transparentes, chegando ao ponto de denominar seu trabalho de *Arquitetura de Papelão*. Com o intuito de otimizar o *efeito papelão*, ou melhor, o aspecto de maquete de suas primeiras casas, ele geralmente as pinta em cores claras, do branco ao bege, para assim despojar a obra de sua

<sup>42</sup> EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture, House I and House II*. In: Row, Collin [Org.]. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975., p.17. [tradução nossa]

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp.15-16. [tradução nossa]

materialidade, abstraindo ainda mais qualquer possível significado e facilitar o acesso do sujeito à estrutura profunda.

No que diz respeito às três primeiras casas, enquanto Krauss fala de uma transição do formalismo para o estruturalismo, Mario Gandelonas em seu *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*<sup>44</sup>, de 1979, procura estabelecer uma passagem similar. Ele aponta que a partir da *House VI*, Eisenman entra num processo de decomposição de um sujeito que, nas casas anteriores, ainda mantinham reminiscências aparentemente teóricas da linguística de Chomsky.

Mario Gandelonas<sup>45</sup> acredita que Eisenman rejeita em seus primeiros projetos, a menção explícita do sujeito, a mesma encontrada na arquitetura modernista. Dentro da leitura semiótica de Gandelonas, uma teoria quando direciona o objeto arquitetônico dentro de uma instrumentalidade funcional e de programa de necessidades, fica implícito a determinação de um sujeito. Em Durand, no seu tratado *Precis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique*, o discurso é focado em uma arquitetura utilitária, preocupada com as questões funcionais da construção arquitetônica. Ali, ele mantém ausente o sujeito de seu léxico arquitetônico pela exclusão de tipologias convencionais como princípio construtivo. Comparativamente, Eisenman não teria excluído por completo o sujeito de sua arquitetura, não por ter adotado alguma tipologia arquitetônica como princípio, mas porque, uma vez que seu método sequencial e diagramático é intuitivo e espontâneo, não possibilita o estabelecimento de um controle pleno das possíveis designações implícitas em uma forma qualquer.

Estes resíduos de um sujeito aparecem desapercivelmente na arquitetura de Eisenman mais como reminiscências. É importante frisar o caráter distinto em que este sujeito surge daquele encontrado no classicismo de Durand ou na transformação tipológica da arquitetura modernista de Le Corbusier e Terragni. Em seus processos projetuais, Eisenman parece desempenhar um papel duplo: primeiro, como agente de um mecanismo heurístico, no qual se processa uma criação sintática; e segundo, promovendo uma investigação intuitiva de inserção

---

<sup>44</sup> GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*. Hays, K. Michael [Org]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.215.



de formas derivadas de tentativas sequenciais e regidas por um certo controle do processo, mas não de seus resultados.

Estes processos parecem muito mais uma investigação do que uma possibilidade real da forma de ser diagnosticada. Para Gandelsonas, sua importância reside na habilidade de permitir que qualquer dos elementos gerados em qualquer estágio da sequência possam ser derivados de um estágio prévio ou análogo. Assim, a leitura feita do processo será como na gramática gerativa de Chomsky: de uma estrutura profunda para superfície. No caso de Eisenman, podemos ler, do simples para o complexo, do geral para o específico, do abstrato para o concreto e do conceitual para o perceptual.

As casas IV e X se enquadram no que Krauss chamou de *Post-Formalist Structures* [estruturas pós-formalistas]. Ela diz que a partir da House VI há um redirecionamento do projeto cognitivo para longe da produção de figuras idealizadas ou unidade conceituais.<sup>46</sup>



Figura 25| House VI: foto e plantas.

A House VI foi construída em 1975, à 200 quilômetros de Nova York, em Corwall, Connecticut. A construção da grade foi feita a partir de planos que se cruzam de forma descentralizada em relação a um plano cartesiano, impossibilitando a reconstituição de uma forma primária adotada previamente. A casa foi projetada por um recurso de análise topológica e é topologicamente simétrica sobre um eixo diagonal que passa através de seu centro. As fachadas frontal e posterior são construídas de planos laterais que se constituem de grandes

<sup>46</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.179.



planos de paredes finas e se expressam com uma organização vertical e central da estrutura. Entretanto, o cruzamento destes planos determina um eixo topológico<sup>47</sup> que foi deslocado na diagonal em relação ao centro da planta da casa. A falta de simetria nas fachadas - e entre as fachadas - desfaz a tarefa cognitiva de indexação ao centro.

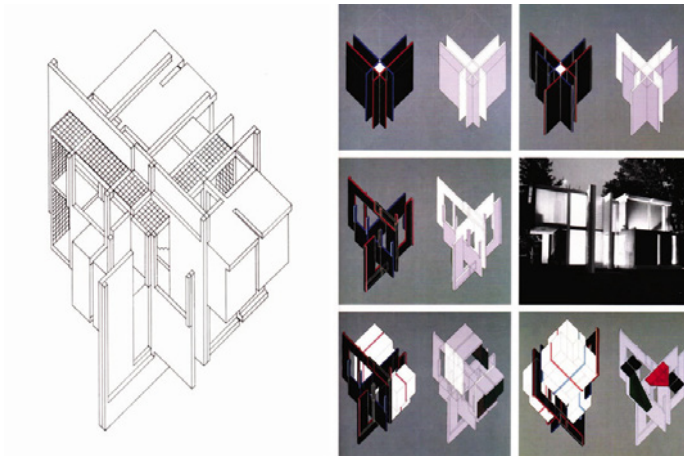


Figura 26| House VI: foto, diagrama e perspectiva axonométrica.

Este projeto é marcado por uma estratégia para uma desierarquização do índice semântico no espaço. Isto ocorre na adoção feita por um par dialético destituído de uma preferência entre as partes. O par dialético eleito é: frontalidade/obliquidade. Se frontalidade é o ponto de vista preferencial do modernismo, a noção de visão oblíqua estaria equalizando sua importância com o frontal.<sup>48</sup> Neste contexto, identifica-se as condições de valor agregado e de valor oculto; ou seja, cargas de significados já conhecidos e evidentes que estão agregados à forma e significados ocultos, implícitos nas relações geométricas específicas do objeto. Dentro destas condições, foi observado um endereçamento hierárquico do objeto sobre o processo e de um modo perceptual Euclidiano sobre a contingência para uma geometria intrínseca. A ideia de uma geometria de caráter intrínseco pode ser entendida como aquela cujos sentidos estão ocultos por não poderem ser reconhecidos como algo pré-concebido. Ela nasce do deslocamento e expansão do espaço Euclidiano, o que implica em novas relações

<sup>47</sup> Nos termos de Eisenman, se o espaço Euclidiano é definido pela rigidez da proporção métrica do espaço, o espaço Topológico [do grego *topos*, “lugar”, e *logos*, “estudo”] seria mais flexível por ser uma expansão da geometria que investiga o espaço das relações *entre* os elementos.

<sup>48</sup> EISENMAN, Peter. *Misreading Peter Eisenman*. In: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p 219.

formais a partir de relações já conhecidas. Tal manifestação teria um caráter idiossincrático inassimilável [oculto] podendo ser entendido como um signo de ordem topológica. O surgimento destes espaços singulares ainda não ditos – confrontados à frontalidade das formas de valor agregado – é que são capazes de neutralizar a prioridade no endereçamento hierárquico.

As relações formais específicas da casa nos dá tanto uma leitura clara dos valores agregados ao objeto como nos leva a um campo de relações intrínsecas que são obscuras do ponto de vista semântico. Um exemplo desta condição é a leitura que podemos fazer do duplo lance de escadas que irrompe no meio da construção, funcionando como uma marca central que sobressalta os sentidos imediatamente. Ele cria um eixo visual que atravessa diagonalmente o interior do espaço. Constituído de dois volumes sólidos autoportantes, têm seus lados preenchidos de planos horizontais a partir dos quais brotam os perfis de seus degraus e tirantes. Os lances são notórios não somente por serem volumes dentro de uma estrutura totalmente planar, mas por que, no contexto neutro da cor da casa, eles são coloridos de verde e vermelho<sup>49</sup>: o verde cumpre com a função programática esperada para uma escada, e o vermelho segue com seus degraus até atingir o pé direito da casa; ou seja, é um lance de escada que vai à lugar nenhum. Esta leitura revela uma relação que problematiza o endereçamento hierárquico entre a forma e a função da escada e nos leva à uma leitura autônoma do objeto arquitetônico, no qual seus elementos, embora específicos e singulares, são percebidos numa mesma intensidade de sentidos.

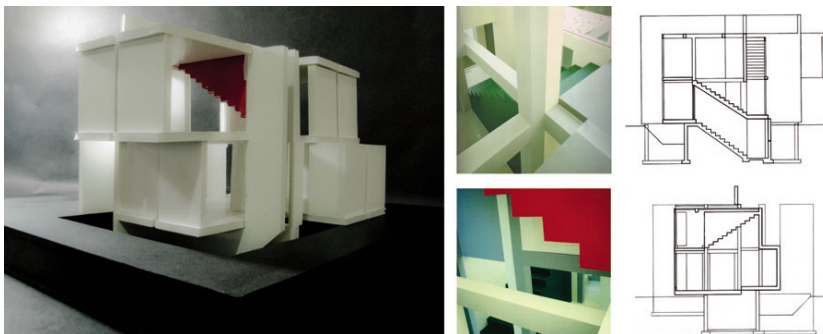


Figura 27| House VI: escadas.

<sup>49</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.179.

Assim, podemos entender a arquitetura da House VI depende de seu aspecto físico para desconstrução do endereçamento hierárquico. Isto é, a aporia semântica ocorre no espaço construído, não podendo ser realizada apenas por uma construção mental. Krauss sentencia: “a House VI é física”<sup>50</sup>, isto é, sua leitura parte de uma literalidade da forma que está organizada tal como na articulação de uma linguagem estranha. Assim, a casa não estaria procedendo por meio de uma redução do que é mais complexo para uma ideia mais simples, de uma forma gestáltica. Ela seria mais a tradução de uma linguagem complexa para outra mais complexa. Seria ainda a percepção – “por meio de um sistema relativamente simples de sinalização - de uma maior e mais complexa totalidade, que excede nosso alcance intuitivo”.<sup>51</sup>

Abrindo a porta da percepção para noções semânticas e para os trabalhos do inconsciente, Eisenman vai combinar na estrutura espacial a noção clássica de centralização à noção de comunicação em camada. A justaposição da linearidade textual com a centralidade compositiva gerou no processo da House VI, uma situação altamente complexa. Segundo Gandelsonas<sup>52</sup>, na linearidade está implícita a ideia evolutiva de um começo e um fim; na centralidade, não havendo a ideia de começo e fim, teremos uma sobreposição de várias leituras paralelas e distintas. Sendo assim, tornou-se impossível as exaustivas e reversíveis leituras das três primeiras casas; a leitura do complexo para o simples, do conceitual para o perceptivo, da estrutura profunda para a estrutura superficial.

Linearidade e centralização, assim, se sobrepõem em uma situação de extrema complexidade, impossibilitando uma leitura dominante, formalista ou gestáltica do objeto, por sua contradição lógica em que a ideia de começo e fim nega um impulso de centralidade.

A House X foi projetada para Bloomfield Hills, Michigan, em 1975, mas não chegou a ser construída. Sua forma é baseada sobre uma rígida grade quadrada e está dividida em quatro grupos menores, a partir dos quais são desenvolvidos planos e volumes criados sobre um rigoroso eixo X,Y,Z. O elemento fundamental do complexo é o bloco *L-Shape* [forma L]. A forma é rotacionada, espelhada e repetida de maneira distinta nos quatro cantos

---

<sup>50</sup> Ibid. [tradução nossa]

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*. Hays, K.Michael [Org]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998., p.216.

tridimensionais do projeto. Em dos cantos existe um volume em forma de cubo todo gradeado, como uma gaiola. Numa vista aérea, podemos observar dois vértice opostos de volumes *L-Shape* marcando o posicionamento de dois cantos de mesmo eixo diagonal.

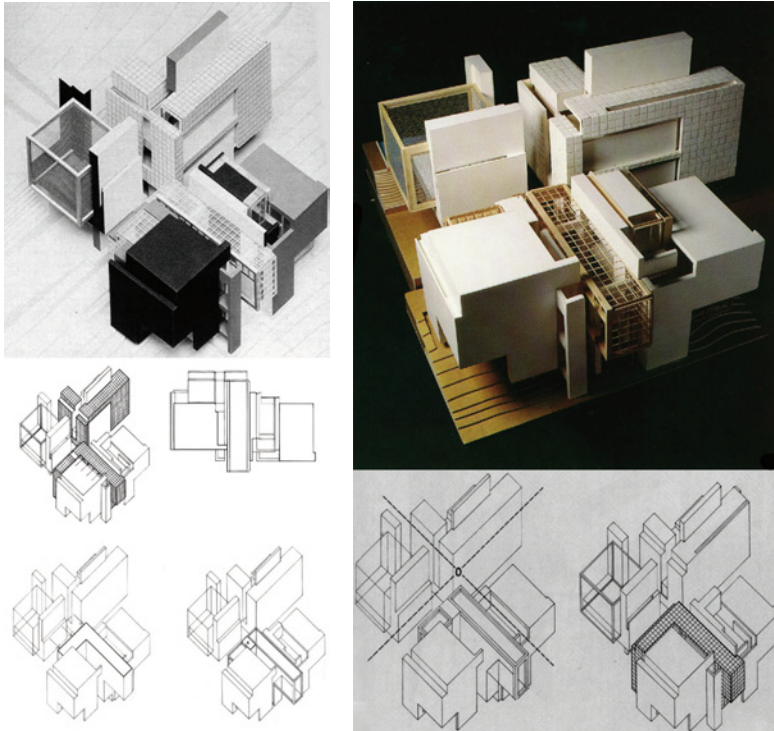


Figura 28| House X: maquetes e perspectivas axonométricas.

Na House X existe uma mudança crucial na ideia de unidade que foi a base para comunicação nas casas anteriores. Agora, essa mudança é agenciada por uma crítica geral de Eisenman ao Humanismo, determinada em sua noção de decomposição. Criticando seu próprio sistema e sua gramática precedente que constituía-se de novos tipos de signos - na crítica transformacional de uma tradição arquitetônica e na manutenção do sujeito clássico, ainda latente em suas primeiras casas - Eisenman vai propor a desconstrução de seus próprios conceitos e práticas. Contra o aparelho humanístico de composição, ele sugere a decomposição. Esta noção anula não apenas seu sistema *sincrônico* mas também vai afetar suas relações *diacrônicas*<sup>53</sup>, históricas e os aspectos processuais.

<sup>53</sup> A *linguística diacrônica* estuda não as relações entre os termos coexistentes de um estado de língua [como acontece na sincronia], mas entre termos sucessivos que substituem uns aos outros ao longo do tempo.

O formato em *L* se apresenta como uma decomposição do cubo, configurando uma fragmentação da forma. Entretanto, não pode ser visto como um fragmento a priori em sua condição mais simples. Esta forma em *L* indica um ponto inicial mais complexo que os encontrados nas casas anteriores, uma crítica que inverte o desenvolvimento que se fazia do simples para o complexo. Tal complexidade na House X é crítica da noção de unidade e estrutura tanto do seu ponto inicial quanto de seu ponto final, ou seja, há um colapso da ideia de composição sequencial derivada da inclusão da centralização do objeto, face às etapas de processo. Parece que um arranjo das três casas anteriores são postas como fragmentos, gerando um centro vazio onde se vê anunciado a perda da unidade.

A fragmentação da House X opera, assim, como crítica do próprio sistema encontrado nas casas anteriores de Eisenman. Uma sintaxe em função de reprimir toda externalidade derivada do objeto e qualquer significado cultural. Existe uma abertura para um jogo semântico onde é dado à forma um valor encontrado além do que é puramente sintático. Gandelsonas indica o surgimento de um volume que tem características de uma gaiola devido ao aspecto de seu material: “Esta gaiola feita de material laminado ocupa um dos quatro quadrantes da casa. Este espaço sem uso tem um papel maior dentro da estrutura conceitual da casa. Ela representa em si mesma a simples forma primária do cubo, no qual não se reconhece mais uma origem, mas uma figura intermediária complexa na lógica específica da casa”.<sup>54</sup>

Krauss defende uma ideia de inversão do diagrama Dom-ino operado pela House X. Segundo ela, na Maison Dom-ino de 1914, Le Corbusier havia articulado as premissas do modernismo arquitetônico. O diagrama Dom-ino tem implícito alguns recursos padrões da arquitetura moderna, como a planta livre e a cortina de parede. Sua estrutura é independente e permite o livre adicionamento de planos verticais, tais como paredes divisórias e janelas. Entretanto, o que parece mais chamar a atenção de Krauss na estrutura Dom-ino é o aspecto único do espaço gerado pela estrutura, isto é, uma vez que um ocupante está dentro da

---

<sup>54</sup> GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*. Hays, K. Michael [Org]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998. p.219.

estrutura ele habita “o centro conceitual de uma grade tridimensional”.<sup>55</sup> Já no projeto de Eisenman, “o observador pode ficar no meio do espaço da House X, mas ele não é mais seu centro”.<sup>56</sup>

Comparando a House IV, a Maison Do-ino e a House X, Gandelsonas aponta outros aspectos, mas que revela também um reverso do esquema Domi-ino na House X, ainda encontrado como resíduos na House VI:

[...] na House X essa crítica do esquema Dom-ino tem sido seu próprio reverso: a laje horizontal tornou-se paredes verticais e as paredes verticais transparentes tornaram-se janelas horizontais. Onde os planos flutuantes da House VI deixaram a possibilidade da janela vertical, na House X nós ficamos com as janelas no topo e nossos olhos não podem mais ver perspectivamente e horizontalmente, mas somente paredes em branco.<sup>57</sup>

Esta inversão do esquema Dom-ino é proposto no texto de Eisenman *Pós-Funcionalismo*, como um símbolo do anti-humanismo ideológico. E é no modelo representacional axonométrico da House X que Eisenman vai conseguir expor radicalmente a vulnerabilidade do sujeito Cartesiano, uma vez que este fundamentalmente não se constitui de uma representação naturalística do objeto.

Gandelsonas entende que a saturação de linguagens utilizadas por Eisenman na House X impossibilita a leitura de uma só estrutura linguística, não podendo se estabelecer, com os novos caminhos abertos nos hiatos deixados por esta fragmentação, nenhuma espécie de ligação com o sujeito anterior. Para ele, surge a partir desta energia residual do caos, uma ideia de cerimônia de sacrifício do sujeito humanista e que o excesso desta ordem sistemática da linguagem, transformada em uma prática simbólica, vai gerar arte. A descontinuidade e os deslocamentos realizados pela House X atuam como uma transgressão da linguagem fazendo oscilar o verdadeiro e o falso num processo de construção do objeto, agora artístico da House X, e que vai gerar um novo texto com significados que a teoria decomposicional não pode prever.

---

<sup>55</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.182. [tradução nossa]

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*. Hays, K.Michael [Org]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998., p.219. [tradução nossa]

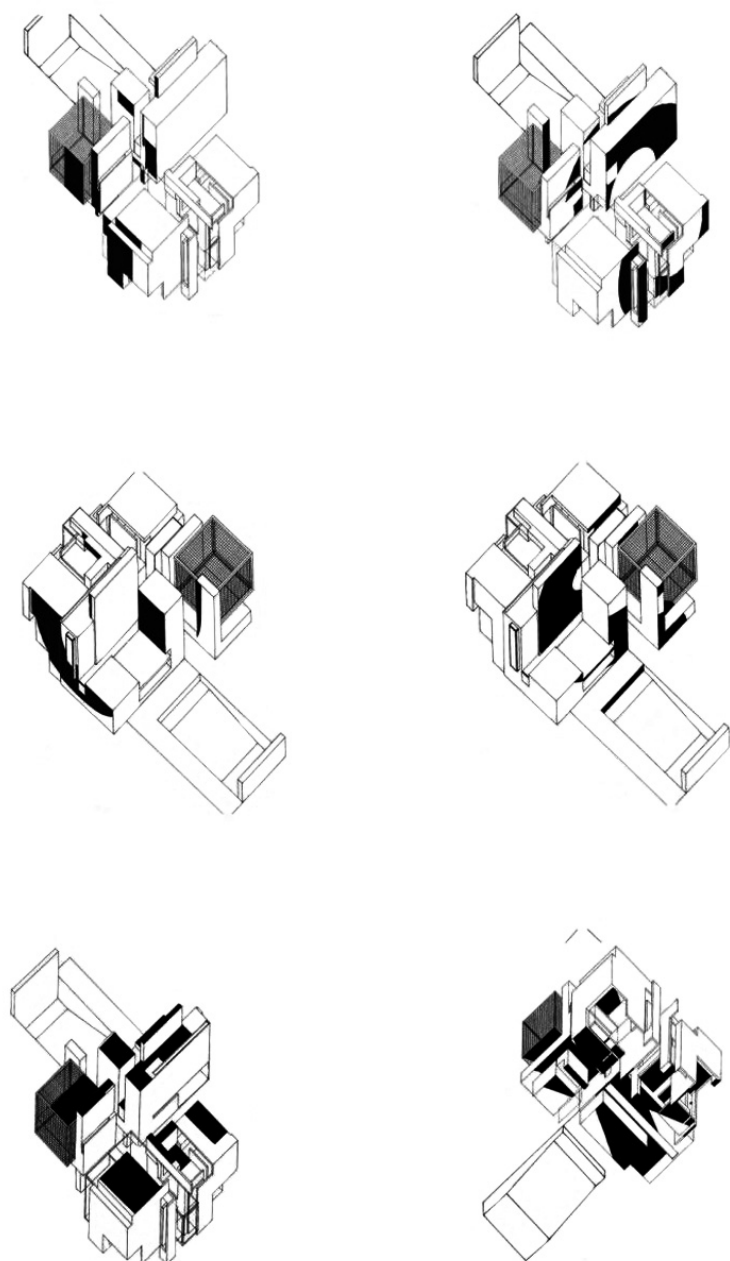


Figura 29| House X: perspectivas axonométricas.

## 4

### Desconstrução: projetos de superposição

Em uma revisão do que foi dito até agora a respeito das estratégias projetuais de Eisenman e indicando outras a serem analisadas, podemos dizer que o arquiteto - apoiado na linguística, na arte conceitual, na arte minimalista, no pensamento contemporâneo da filosofia e da matemática - tem buscado estruturas de ausências. O tema e a figuração vão desaparecendo e a consequência arquitetônica é um processo intelectualizado, sem intenções meramente utilitárias ou realistas. Um espaço virtual da forma pela forma, sem nenhuma pretensão semântica, estilística, expressionista, figurativa ou simbólica; uma arquitetura desprovida de significados a priori.

Otília Arantes<sup>1</sup> lembra em *Notes on Conceptual Architecture*, que Eisenman leva as possibilidades para uma arquitetura virtual aos limites. Os conceitos acionados idealizam uma arquitetura do vazio. Seus elementos, seus septos, surgem como signos existentes em função de sua decomposição interna. Sua geometria simples sofre um jogo de planos verticais dentro de uma geometria diagramática e forma com sua desconstrução, imagens desconexas e inusitadas, não havendo uma linguagem reconhecível em sua forma [*shape*]. Isto acontece num processo sucessivo de deslocamento, onde a materialização de uma obra é entendida meramente no sentido construtivo. Não está ali como representação de algo e nem remetendo a algo que não seja ela mesma.

Neste mesmo ensaio, Eisenman tenta estabelecer sua posição através de uma alusão ao movimento de arte conceitual americano visto anteriormente, cuja conceitualização é mais importante do que o objeto construído. Há assim duas modalidades de intenção em arte: a *semântica*, concernida com significado, e a *sintática*, concernida com a estrutura formal de relações. Ambas podem estar presentes num trabalho, tanto em uma manifestação física, como em uma construção mental. O movimento para uma arte conceitual é definido por uma intenção de deslocar o foco primário dos aspectos sensíveis dos objetos para os

---

<sup>1</sup> ARANTES, Otília B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EUDSP, 2000., pp.75-79.



aspectos universais dos objetos. Este aspecto conceitual primário deve ser intencional, isto é, o resultado de uma intenção a priori e, mais adiante, deve ser acessível através do objeto.

O *fato físico* torna-se assim subordinado a operações puramente conceituais, mas não de uma maneira que corresponde ao signo numa linguagem que, como Saussure diria, nos dirige meramente a um significado referencial e então depois desaparece. Ao invés disso, Eisenman deseja encerrar o abismo entre signo e referência, produzindo um outro cujas características sejam suas próprias referências, não em um sentido onomatopeico, mas em um sentido que remove o antecedente normalmente referenciado ao signo.<sup>2</sup>

Existe aqui uma distinção entre Eisenman e os formalistas motivada pela subversão da relação estrutural autorreferencial. Isto surge como consequência da utilização de um estruturalismo que agora gera significado por uma rede de relações realizadas por oposições binárias e diferenciações, não mais uma relação do objeto nele mesmo. A partir daí, munido da definição de Chomsky de estruturas de superfície como a manifestação perceptual externa das estruturas profundas fundamentais, Eisenman conclui que existe uma contingência para um estado de originalidade da estrutura, na qual pode produzir significado a partir de si próprio e assim tornar disponível um novo nível de informação. Segundo Clive Knights,

O projeto, então, propõe abrir as possibilidades de significado, explorando as estruturas profundas sintáticas inerentes, trazendo-os à superfície do trabalho arquitetônico de tal maneira que ele se apresente como fenômenos primários organizados, como uma "*previously less-than-conscious structural order*".<sup>3</sup> Suas aspirações são para uma predisposição transcultural. Uma estrutura pré-condicionada sem significado simplesmente não se revelaria, por não ter forma e, portanto, nenhuma existência.<sup>4</sup>

O objeto não é o mais importante, pois é ele quem vai agora apresentar o projeto, um projeto virtual em processo, de formas inacabadas e sem ênfase na função utilitária, invertendo o sentido e a finalidade do desenho de mera

<sup>2</sup> KNIGHTS, Clive R. *The fragility of structure, the weight of interpretation: Some anomalies in the life and opinions of Eisenman and Derrida*. In: Borden, Iain; Rendell, Jane. *Intersections: Architectural Histories and Critical Theories*. UK: Routledge, 2000., p.71. [tradução nossa]

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.72. Tradução: "uma ordem estrutural previamente menos-do-que-consciente"

<sup>4</sup> *Ibid.* [tradução nossa]

ferramenta de execução, de um objeto encarnado, de um sentido determinante, de uma época, uma cultura e uma história.

O colapso dos sentidos na nova linguística estrutural se diferenciava das verdadeiras intenções puristas e construtivas de Eisenman. Enquanto Chomsky buscava alcançar uma competência linguística levando em conta estruturas universais preexistentes, Eisenman rejeitava qualquer contexto ou intencionalidade expressiva, mesmo em uma matriz subjetiva de sentido. Uma vez avaliadas as casas em série produzidas por Eisenman, pode-se concluir que se trata de outra gramática, diferente de Chomsky, uma gramática que não remete a nada, só se autorreferencia no andamento dos processos nos quais ela está inserida. Desta forma, Eisenman vai entrando em contato com o pós-estruturalismo francês, que por sua crítica ao racionalismo moderno, serve de fundamentação para o anticlassicismo do arquiteto. A linguagem é decomposta e os signos seguem à deriva, em significações oscilantes.

Segundo Diane Ghirardo<sup>5</sup>, Derrida, com sua teoria da desconstrução, teve uma influência sem precedentes na arquitetura, apesar de concordar em essência com os estruturalistas a respeito das fontes do significado. Seus argumentos passaram a abordar criticamente a tradição ocidental que, segundo ele, sempre funcionara de maneira tal que as bases estruturais do significado podem ser elucidadas fundamentando-se na existência de Deus, da natureza, da história ou da ciência. Isto, para ele, não se constitui como verdade, apesar dos estudos filosóficos sempre terem sido realizados com base nestas possibilidades. Sua crítica desconstrutivista propõe uma estratégia de análise serial e constante das grandes obras da tradição ocidental, focando a incoerência fundamental dos textos, em detrimento de uma ordem estabelecida e rejeitando a clara e direta relação entre os objetos e a linguagem usual. O significado, assim, seria gerado pela ausência de estabilidade na linguagem e não pela intencionalidade humana.

Clive Knights diz que no contexto do estruturalismo, Eisenman e Derrida utilizaram a instabilidade para seus próprios fins criativos e problemáticos como uma proposta de desconstrução da metafísica ocidental: a renúncia da validade da identidade transcendental e uma justaposição inativa de inúmeros termos neutralizados negaram a possibilidade de um fundamento no mundo. Num mundo

---

<sup>5</sup> GHIRARDO, Diane. *Arquitetura Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2002., pp.26-35.

globalizado, onde a inércia tecnológica domina como um remanescente contemporâneo da filosofia ocidental, Eisenman e Derrida estão desconstruindo a linguagem a fim de atingir um domínio onde não há começo, não há limites e, fundamentalmente, uma ideia absoluta de história linear não pode ser mais concebida – uma história que só pode ser sequencial e progressiva com início, meio e fim. Há um paradoxo surgindo a cada instante e que continua nesta discussão como algo obscuro e incompreensível. Eisenman, questionando o valor da representação, substitui a condição do *modelo*, pela condição de *não modelo*. Acreditando que ao não representá-lo, estaria, assim, movendo-se para a liberdade de não representar modelo algum. Isto é, o livre representar *per se* [por si mesmo], como uma atividade pura em seu próprio direito, não exigindo nenhum incentivo externo.

A inferência é que a arquitetura tem uma realidade legítima [...] - sua condição como um meio representativo - e que sua nova tarefa é representar essa realidade. Assim, tem-se que acolher o paradoxo; tem que reconhecer sua realidade como uma mera representação, mas ao mesmo tempo nos dizer sobre o seu lado obscuro, sua realidade escondida [...]. Uma representação de si mesma, de seus próprios valores e experiência interna. A arquitetura como representação é afirmada e negada ao mesmo tempo.<sup>6</sup>

A ideia de desconstrução em Eisenman parte de uma nova consciência que problematiza, mais do que nega, a origem histórica dos aspectos interiores da arquitetura. Ou seja, uma consciência crítica que questiona o caráter de condição natural e irrefutável dos conteúdos racionais e programáticos tanto dos tratados arquitetônicos quanto do idealismo moderno da arquitetura. Eisenman parece não apenas gozar de uma consciência crítica em relação à arquitetura moderna, mas ainda demonstra estar direcionado à uma investida projetual, na qual assume a impossibilidade de se poder traduzir uma teoria ou proposta em uma materialidade física da arquitetura e vice-versa. Entretanto, ele confere ao texto arquitetônico uma importância ímpar na sua estratégia projetual. Se o texto não pode ser representado pela forma ou mesmo representá-la, será, no entanto, parte da leitura do que ele veio a se chamar de arquitetura *não-clássica*.

---

<sup>6</sup> KNIGHTS, Clive R. *The fragility of structure, the weight of interpretation: Some anomalies in the life and opinions of Eisenman and Derrida*. In: Borden, Iain; Rendell, Jane. *Intersections: Architectural Histories and Critical Theories*. UK: Routledge, 2000., p.71. [tradução nossa]

No texto *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*<sup>7</sup>, Eisenman toma como principal argumento a questão da periodização histórica. Recorrendo ao conceito de corte epistemológico<sup>8</sup> de Michael Foucault, ele dirá que tal ruptura histórica ainda não ocorreu na arquitetura. Por essa razão, a arquitetura manteria assim três instâncias clássicas na disciplina: *representação, razão e história*. Na primeira, a ficção da representação está relacionada com a simulação do significado, na qual Eisenman identifica uma excessiva concentração de energias criadoras no objeto representacional; na razão, baseada no valor clássico, é atribuída a ideia de verdade, ou seja, a simulação da verdade; e a terceira relata a ficção simulada da história do movimento arquitetônico moderno como reflexo do presente e do *zeitgeist* que poderia remeter simultaneamente ao atual, ao eterno e ao universal. Assim, Eisenman, com a sua crítica ao realismo e ao funcionalismo, propaga o fim do clássico e o fim destas três ficções convencionais.

Para isso, Eisenman vai cambiar o sentido do termo episteme encontrado em Foucault, invertendo o sentido atribuído ao clássico e ao moderno. A ideia é quebrar com a estratégia de composição clássica, sua proporção e a tradição figurativa da arquitetura. Eisenman elege então uma secção na episteme dita *clássica* para uma *não-clássica*, uma vez que julga ser a instrumentalidade entre forma e função, um aspecto determinante da arquitetura *clássica* que operaria como elemento limitador para a geração de novas formas arquitetônicas. Este corte epistemológico é identificado através de uma análise crítica distinta das três ficções citadas acima: *representação, razão e história*.

Eisenman não estaria assim propondo um modelo alternativo e sim buscando uma estrutura de ausências, uma estrutura que não estaria a serviço da reconstituição de algo previamente concebido. A ideia é de uma criação arbitrária, de uma artificialidade isenta de significação, diferente da qual Baudrillard chamou de simulação. Esta outra concepção de criação seria da ordem da dissimulação.<sup>9</sup> A diferença entre simulação e dissimulação é dada da seguinte forma: a simulação tentaria esconder a diferença entre o real e o imaginário, enquanto a dissimulação deixaria intocada a diferença entre a realidade e a ilusão. Ou seja, a dissimulação assume conscientemente a condição artificial da ficção, não pretendendo mais

<sup>7</sup> EISENMAN, Peter. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. Publicado em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., pp. 233-252.

<sup>8</sup> Ibid., p.233.

<sup>9</sup> Ibid., p.241.

representar ou simular uma verdade anterior como sendo uma verdade universal. Esta dissimulação seria: o *não-clássico*. Assim, o que Eisenman está propondo é uma arquitetura como dissimulação, como não clássico, onde se mantém os simulacros aparentes entre realidade e ilusão, sem mitigá-los. Os signos, então, seriam autorreferentes e a arquitetura *tal como ela é*.

A arquitetura *não-clássica*, neste sentido, não deve ser confundida como sendo o oposto da arquitetura clássica; ela seria simplesmente diferente, de outra natureza, uma ficção autoconsciente que representa a si mesma, seus valores e experiência interna.<sup>10</sup>

A ideia de ficção de uma arquitetura *não-clássica*, de uma arquitetura ficcional, nos remete a uma noção de artificialidade, a qual Eisenman vai chamar de enxerto. A esse respeito Jacques Derrida diz:

[...] deveria explorar sistematicamente não apenas o que parece ser uma simples coincidência etimológica unindo o enxerto [graft] e a grafia [graph] [ambas do grego *graphion*: instrumento para escrever, estilete], mas também a analogia entre as formas de enxertia textual [...] não seria suficiente compor um catálogo enciclopédico de enxertos [enxerto de aproximação, [...] enxertos de emenda, enxertos em sela, enxertos em fenda, [...] enxerto em ponte, enxerto de arco, enxerto de reparo, [...] etc.]; deve-se elaborar um sistemático tratado sobre o enxerto textual. [*La dissémination*, pp.230-202]<sup>11</sup>

O termo faz referência às *enxertias* textuais derridianas<sup>12</sup> que partem da concepção de suplemento de Jean Jacques Rousseau.<sup>13</sup> Podemos dizer de forma sucinta que em Rousseau, a escritura serve apenas de suplemento à fala. Na desconstrução literária de Derrida, a ideia de suplemento destrói a presença – a presença entendida como fala; neste caso, o suplemento seria a substituição da fala pela escrita. O suplemento, em Rousseau, lida com enxertos de descrição tanto logocêntrica como antilogocêntrica; isto é, trata-se de uma teoria sistemática dos atos de fala que vai buscar na sua multiplicidade de enxertos aqueles que são inteligíveis, que progredirão dentro de uma razão lógica e disseminarão. Por sua vez, às *enxertias* textuais de Derrida demandam um tratado sistemático que leve

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Jaques Derrida citado em: Culler, Jonathan. *On deconstruction*. [tradução Patrícia Burrowes]

<sup>12</sup> Ver: DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972; ou, *La Double Séance*. Paris: Tel quel, 1971.

<sup>13</sup> No livro *Gramatologia* de Derrida, há um capítulo com dois tópicos que fazem referência a questão do suplemento: [1] *Este perigoso suplemento*; [2] *Gênese e escritura do Essai sur l'origine des langues. Ensaio sobre a origem da língua* é o texto no qual Rousseau concebe a ideia de suplemento.

em conta justamente esta condição heterogênea do suplemento. Neste contexto, a desconstrução trabalha na identificação e análise de enxertos nos textos – pontos de conexões e tensões – a fim de revelar seu caráter heterogêneo.<sup>14</sup>

Em Eisenman, o enxerto é proposto e introduzido como estratégia projetual, como um artifício criado pelo arquiteto. O enxerto é como um lugar inventado que possui mais características de um processo do que de um objeto. Podemos entender melhor a proposta do arquiteto através do ele chamou de *twoness* [duplicidade] e de *betweeness* [condição de *estar entre*].<sup>15</sup> Da mesma forma que Derrida identifica uma duplicidade do suplemento [logocentrismo e antilogocentrismo] a ser desconstruído, Eisenman procura gerar uma estrutura de equivalências – *twoness* – como forma de quebrar o endereçamento hierárquico encontrado nas relações binárias do projeto arquitetônico, entre forma e função; forma e sentido. Assim, a hierarquia é substituída por incerteza, criando um espaço de indecidibilidade e de excesso. O excesso seria a culminação da presença imediata, que em sua multiplicidade desmotiva o direcionamento do signo à uma única origem ou à uma razão semântica determinante. O espaço *entre* seria a condição *betweeness* do enxerto, na qual se dá o excesso. O enxerto, desta forma, seria apenas um local contingente da ação – o lugar onde se inicia um processo.

O processo, por outro lado, está ligado à ideia da arquitetura como uma escrita - ou texto. Sendo assim, ao considerar a arquitetura como escrita, devemos fazer a distinção de que ela não é um objeto arquitetônico em si, sua massa e volume; mas sim, o ato de dar forma, dando um corpo metafórico ao fazer arquitetônico. Isto demanda um outro sistema de signos para leitura da arquitetura.

O sistema adotado por Eisenman é baseado na concepção de *traço* [*trace*]<sup>16</sup> de Derrida.<sup>17</sup> Em Derrida, o traço é visto como algo distinto que surge daquela

<sup>14</sup> CULLER, Jonathan. *On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press, 1982., p.134.

<sup>15</sup> EISENMAN, Peter. *En Terror Firma: In Trails of Grotexes*. Em: *Deconstruction, Omnibus Volume*. Editado por Andrea Papadakis, Catherine Cooke e Andrew Benjamin. Londres, Academy Editions, 1989., pp.152-153.

<sup>16</sup> *Trace* é o termo original em francês usado por Derrida em *Gramatologie*. Na tradução para o inglês do *Gramatology* o termo permanece *trace*, tal qual é usado por Eisenman. No Brasil, no *Gramatologia*, *trace* foi traduzido como *rastro*. Entretanto, na tradução brasileira do texto de Eisenman *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*; *trace*, foi traduzido como *traço*. Adotamos aqui *traço* como o termo referente a concepção de *trace* tanto em Derrida como Eisenman.

condição de excesso, multiplicidade e da imediatez da presença. A imediatez é derivada daquilo que começa de um estágio intermediário, por isso não pode ser concebida pela razão. A presença *per se* implica numa marca originária no tempo; entretanto, seu contexto múltiplo e de excesso, no qual o traço aparece [se origina], não permite nenhuma associação válida ou verdadeira à uma determinação lógica. “[...] se tudo começa pelo rastro [*trace*] acima de tudo, não há rastro originário”.<sup>18</sup> O que está em jogo – tanto em Derrida quanto em Eisenman – é a impossibilidade de um objeto ou realidade ser representado. Isto torna a arquitetura um sistema de diferenças, não podendo mais ser vista como um objeto ou uma imagem de presença isolada. Segundo Eisenman, “o traço é a manifestação visual desse sistema de diferenças, um registro do movimento [sem direção] que nos induz a ler o objeto presente como um sistema de relações, com outros movimentos prévios ou subsequentes”.<sup>19</sup> Assim, podemos descrever traço como sendo parcial, fragmentário, uma ação em processo, uma dissimulação de sua antiga realidade. O traço ainda, em uma estratégia projetual, implicaria na quebra da hierarquia entre presente, passado e futuro, no movimento-registro de uma ação em processo contínuo - o registro da motivação - onde um objeto jamais seria temporal pré ou pós determinado.

Estas concepções de enxerto e traço serviram de base teórica para os primeiros projetos de sobreposição de Eisenman. Um exemplo deste processo é projeto para o Wexner Center – centro de artes visuais da Ohio State University. O resultado deste projeto é a sobreposição, no site do campus da universidade, de outros sites históricos da cidade de Columbus. Estas estratégias serão melhor descritas a seguir, nas análises feitas de outros três projetos importantes de desconstrução do arquiteto. Robert Somol<sup>20</sup> diz que o Wexner Center já não pode ser visto como *objetos* ou *formas* e nem mesmo como *estruturas*. Somol faz uma associação com o texto *En Terror Firma: In Trails of Grottextes*, de Eisenman, ao dizer que o projeto se parece com *things* [coisas], referindo ao aspecto informal do

<sup>17</sup> EISENMAN, Peter. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.246.

<sup>18</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2000., p.75. [tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro – observação nossa]

<sup>19</sup> EISENMAN, Peter. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.251. [tradução Vera Pereira]

<sup>20</sup> SOMOL, Robert E. *Dummy text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture*. In: Eisenman, Peter. *Diagram Diaries*. New York: Universe Publishing, 1999., pp.18-19.

grotesco; para ele, tais *coisas* frustrariam as análises formais e marcariam a transição do estruturalismo para a teoria do excesso de George Bataille.

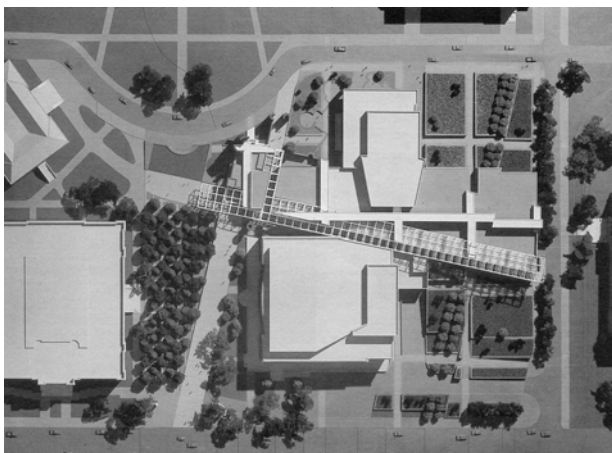


Figura 30| Wexner Center: maquete; vista da implantação



Figura 31| Wexner Center: fachada [fragmento da chaminé e do arco como traços]



Figura 32| Wexner Center: traço da forma anterior



Em seu sistema de reconhecimento através das *permanências* da interioridade arquitetônica, Eisenman aposta no processo de *estranhamento* e *deslocamento* na apreensão da realidade, apontando o processo de *dissimulação* como a única possibilidade de absorção de uma realidade que não se mostra, em nenhum de seus aspectos, apreensível como verdade.

Para Eisenman, a arquitetura não é capaz de traduzir um sentido legítimo do lugar. O lugar agora é um lugar inventado, uma ficção. Antes, a linguagem arquitetônica era capaz de gerar relações de significado com a topografia, com a tipologia circundante, com as tradições culturais, enfim, com a história, enquanto estas podiam ainda ser consideradas como *verdades*. Uma vez que nenhum destes paradigmas podem ser mais fixados como valor estável dentro desta realidade contemporânea - e isso se estende a era moderna - não caberia mais à arquitetura o compromisso com tal representação ontológica.

Nos casos em que Eisenman retira das qualidades de sua locação referências para servir de estímulo para a ação projetual, ele não está pretendendo a recuperação de um estado original de solo, de um sentido de lugar. Tais referências surgem como fragmentos que enunciam e insinuem um passado que se apresenta, não como um resgate de uma realidade perdida, mas antes, como uma ficção que disputa uma existência simultânea com a ficção do presente. Como um arqueólogo, Eisenman escava a temporalidade do presente para produzir múltiplas origens ficcionais, pois considera ser esta a única forma de romper com a ideia progressiva do tempo, fazendo do *topos* o lugar da invenção.

Derrida afirma que a única condição para que um texto não produza um único sentido é através do que ele chama de excesso, que é a capacidade de um “trabalho produzir muitos significados simultaneamente, incluindo os contraditórios, não intencionais e os indesejáveis”.<sup>21</sup> Neste sentido, o trabalho de Eisenman produz uma condição de excesso fazendo com que o discurso arquitetônico seja afetado por processos estranhos à sua linguagem convencional. Ele utiliza, portanto, de princípios deslocados da natureza tradicional da disciplina para que estes, a partir do seu estado *entre*, contaminem, aduzam e distorçam o processo de conformação arquitetônica. É importante dizer que Eisenman, ao falar de referenciais deslocados, não pretende uma simples incorporação de elementos

---

<sup>21</sup> KIPNIS, Jeff. *A matter of respect*. Japão: A+U, 1991. Kipnis cita Jacques Derrida.

externos à sua obra, e sim, discutir a possibilidade ou a impossibilidade de se afirmar a existência de padrões ou valores legítimos à prática arquitetônica.

Sua busca não é mais nos fatos urbanos existentes e visíveis, mas nas ausências, ficções ou lembranças artificiais da lógica de estruturação do espaço. Ela aponta para uma arquitetura que esteja livre da nostalgia por sistemas que tiveram um sentido no passado. Com isso, propõe que se aceite a ausência de sujeito, história, lugar e de significado, da ideia de verdade a priori.

Para Eisenman, o contexto é uma ficção, é algo como um pretexto para se exercitar o ato projetual. A arquitetura tem, acima de tudo, uma lógica geométrica; nada determina ou altera esta lógica, a não ser o objeto em si, dentro de seus movimentos de desdobramentos. A seguir iremos apresentar três projetos de Eisenman desenvolvidos a partir das questões levantadas acima: Cannaregio, *IBA Social Housing* e *Choral Works*.

#### **4.1 Projeto do Cannaregio**

Em julho de 1978, a cidade de Veneza e o Instituto Universitário di Architettura di Venezia organizou um seminário internacional para um plano de habitação popular a ser realizado na porção oeste do distrito veneziano do Cannaregio. Na época, tanto a arquitetura como todo espaço urbano do distrito estava mal conservado. Neste sentido, o seminário, através do debate, funcionaria como uma tentativa de gerar novas soluções urbanas para os centros históricos. Raimund Abraham, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernard Hoesli, Rafael Moneo, Oswald Mathias Ungers foram os arquitetos estrangeiros convidados; Aldo Rossi figurava entre os arquitetos locais – todos estes já haviam participado na Venice Biennale de 1976.

A área destinada ao estudo localiza-se nos limites noroeste da cidade de Veneza. O site faz fronteira com a estação de trem à sudoeste, com o lago de Veneza à nordeste, e com dois canais à sudeste. O projeto de Eisenman foi elaborado para ser implantado num espaço aberto no centro do site, fazendo

contraste com a densidade da área construída e com a fachada urbana compacta que incide sobre os dois canais ao longo da via de pedestres.

O lugar sofreu importantes transformações ao longo dos anos. Em 1841, foi construída a ferrovia que, com a inauguração da estação de trem em 1960, acelerou o processo de industrialização no distrito do Cannaregio. Entretanto, a mudança de maior impacto foi a construção de um matadouro nos limites do site com o lago, projetado por Giuseppe Salvatori e G.B. Meduna, entre 1841 e 1843. O local era a central de distribuição de carne para todo município de Veneza. Em 1962, com o matadouro desativado, foi pensado para o lugar a construção de um novo hospital para região, tendo como arquiteto a figura de Le Corbusier. Uma proposta preliminar foi apresentada em 1964 e revisada em 1965; após a morte do arquiteto, o projeto foi ainda modificado, e em 1971, ele foi definitivamente suspenso.



Figura 33| Foto de satélite: Veneza e Cannaregio.

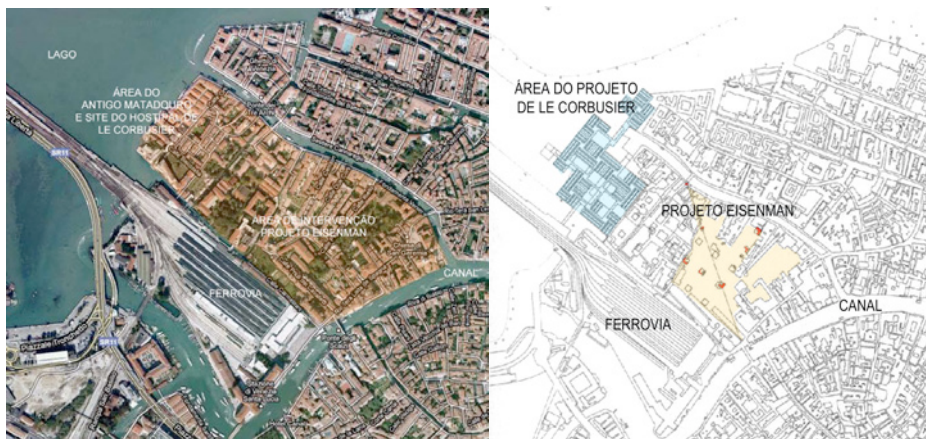


Figura 34| Site atual do Cannaregio e implantação do projeto de 1978.

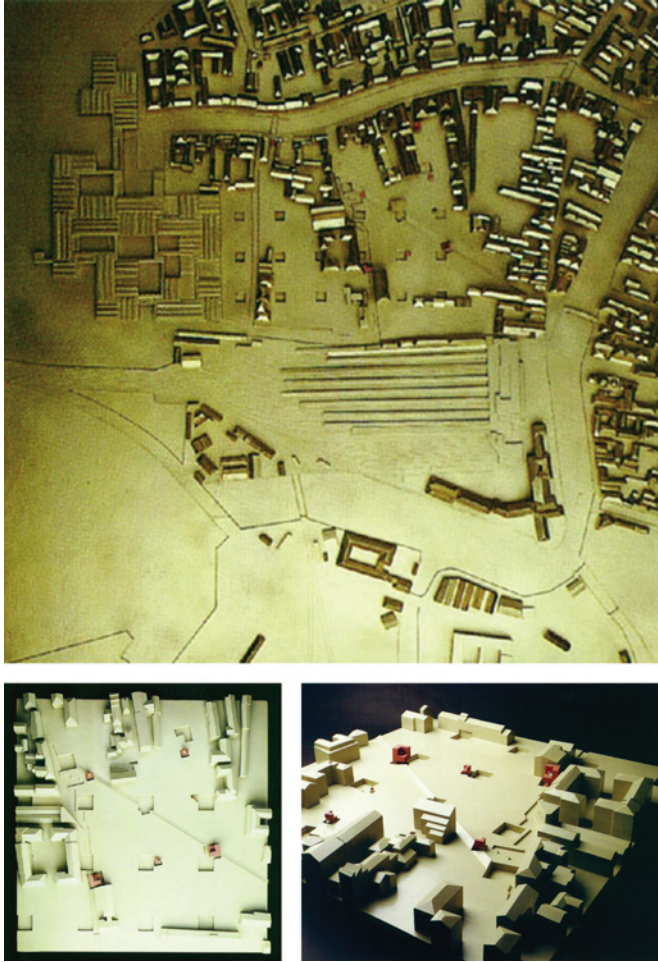


Figura 35| Cannaregio: maquete; na figura acima à esquerda observa-se o projeto de Le Corbusier.

A concepção partiu da ideia de uma arquitetura que inventa seu próprio site e programa. Uma vez reconhecido os limites de um projeto historicista, tanto em estudos quanto nos projetos para Biennale de 1976, Eisenman buscou projetar uma outra Veneza, uma que fosse fictícia, ao invés de tentar reproduzir uma Veneza existente, cuja autenticidade histórica não poderia mais ser repetida e validada no presente.

A estratégia para este projeto é descrita no texto *Three Texts for Venice* [*Três Textos para Veneza*]. Eisenman divide o ensaio em três subtítulos, todos referentes à uma nostalgia implícita nos *ismos* da arquitetura – “modernismo, uma nostalgia do futuro; pós-modernismo, uma nostalgia do passado; e contextualismo, uma nostalgia do presente”.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> EISENMAN, Peter. *Three Texts for Venice*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.47.

O primeiro, nomeado *o vazio do futuro* [*the emptiness of the future*], faz referência à grade do projeto de Le Corbusier para o hospital de Veneza. Esta grade foi originalmente projetada para o site do Cannaregio e se impôs como um passado fictício, algo como uma arqueologia inventada, sobre o contexto irregular de Veneza. Em vez de pensar o lugar como uma *tabula rasa* ou em uma malha contextualizada, o site está marcado com uma série de buracos no solo que atuam como ausências e vazios. Estes buracos são sites potenciais para futuras casas ou sepulturas, uma vez que incorporam o vazio da racionalidade.

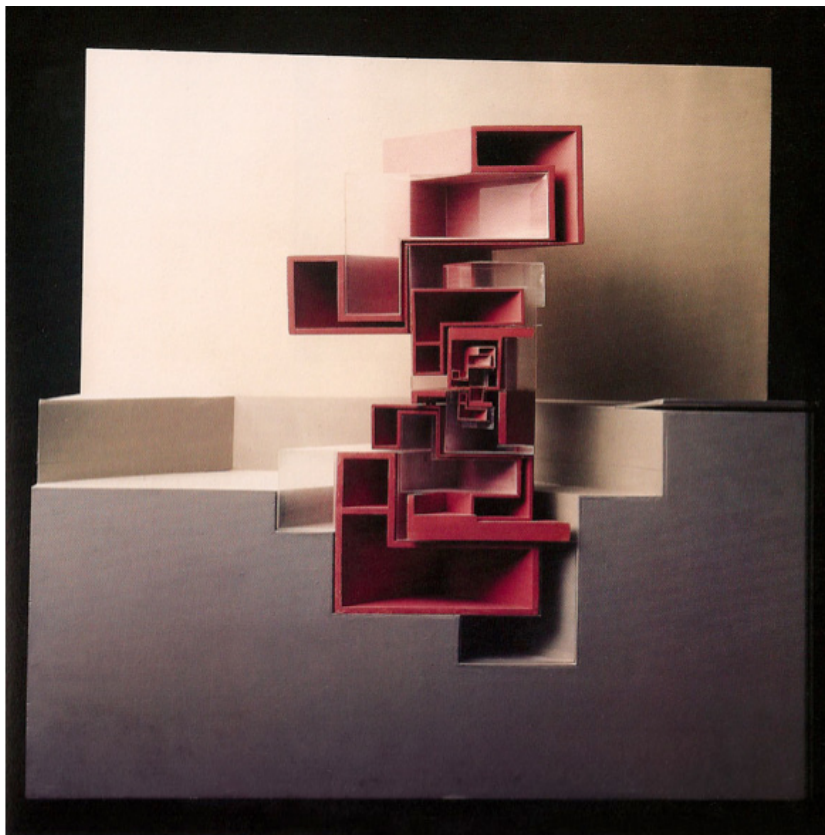


Figura 36| Cannaregio: maquete – variações da House X1a.

O segundo, *o vazio do presente* [*the emptiness of the present*], trabalha com a ideia de contexto através da construção de vários objetos. Então, estes objetos funcionariam como objetos contextuais, isto é, pertenceriam ao contexto existente. Todos estes objetos que habitam a paisagem do Cannaregio são variações da House X1a [El Even Odd] - esta casa de Eisenman foi construída em Palo Alto, Califórnia, em 1978, para o historiador e crítico de arquitetura Kurt Foster. O projeto utiliza manobras formais da forma *L* a partir do cubo gerando espaços



côncavos e convexos que, segundo Rafael Moneo<sup>23</sup>, realiza a efetiva perda de centro do objeto arquitetônico, uma decomposição já ambicionada por Eisenman desde a House VI. No projeto do Cannaregio a mesma forma da House XIa é recriada em três escalas diferentes.

O objeto menor tem cerca de 5 metros de altura. Este apresenta um aspecto utilitário por oferecer abrigo, entretanto, ele é construído de tal forma que surgem indagações do tipo: *isto é uma casa? ou é a maquete de uma casa?* Outro objeto de tamanho médio, do tamanho de uma casa, contém todo o invólucro do objeto menor, completando quase todo interior da construção de médio porte. De um ponto de vista externo a este objeto de tamanho médio, temos a impressão de estarmos vendo uma casa. Mas o fato do seu interior estar quase completamente preenchido pelo objeto menor, compromete a possibilidade de termos um espaço funcional de uma residência.

Surge então outra indagação: *como pode ser chamado este objeto?*<sup>24</sup> Eisenman afirma que se nós o considerarmos como sendo um museu, então o primeiro objeto [o menor] pode ser visto como uma maquete de casa e não uma realidade em si mesma. Antes de explicar melhor esta ideia, devemos repensar a relação da posição entre estes objetos. O objeto maior, que é duas vezes o tamanho do objeto médio, tem seu interior também quase preenchido pelo objeto médio, que por sua vez contém o objeto menor.

Então, visto do exterior, o objeto maior poderia ser considerado do tamanho de um museu. “Mas o interior, como está quase cheio de objetos de tamanho médio, não pode funcionar como museu. Como pode ser chamado este objeto? Um mausoléu para um museu?”<sup>25</sup>

Estas relações sequenciais entre os objetos foram pensadas para colocar em questão a ideia de significado como um efeito da função. Os três objetos reunidos tangenciam os limites da arquitetura tanto nos termos de sua escala quanto de sua designação.<sup>26</sup> “Neste caso, o próprio ato de designar os objetos está ameaçado e alienado, a partir de uma conexão direta com sua funcionalidade. A

<sup>23</sup> MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo: Cosac Naif, 2008., p.157.

<sup>24</sup> EISENMANN, Peter. *Cannaregio Town Square, Venice, 1978*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., pp.14-15. [tradução nossa]

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> EISENMAN, Peter. *Three Texts for Venice*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.48.

ficção criada atua como uma sinalização e uma crítica das definições institucionalizadas existentes”.<sup>27</sup>

O terceiro vazio, *o vazio do passado* [*the emptiness of the past*], consiste em uma linha diagonal traçada no terreno. Esta se estabelece um eixo topológico de simetria para os objetos e um corte na superfície física da terra. Por onde esta diagonal passa, a superfície do terreno é ligeiramente escavada, marcando-a como se fosse a parte descascada da pele de um corpo, sugerindo um outro nível, algo *interior* [*inside*] que jamais deve ser suprimido ou submergido abaixo da racionalidade de um eixo.<sup>28</sup> Eisenman faz menção a Giordano Bruno, um frade dominicano italiano, além de alquimista, que foi enviado a Veneza em 1600, por solicitação de um Nobre. Ele foi preso e queimado pela inquisição por praticar a arte da memória. O uso da referência à Bruno também está relacionada com a crença dos alquimistas de que, através da intervenção mística, transformariam lixo em ouro - por isso a maquete do Cannaregio é dourada. O ouro de Veneza simbolizaria o misticismo dos alquimistas. Os objetos teriam a cor vermelha designando o sangue e o martírio de Bruno.

Os três vazios do Cannaregio aparecem como ficções criadas por Eisenman e exercem sua função crítica à definições já institucionalizadas. Isto é, o arquiteto está, por uma estratégia de sobreposição de camadas históricas, tentando desconstruir a hierarquia e o espaço de poder.

Agora [em 1980], os projetos aparentemente racionais para Veneza têm envolvido a memória. Todas as três memórias - futuro, presente e passado - têm a sua sombra, a perda da memória. Talvez nós devêssemos agora aprender como esquecer.<sup>29</sup>

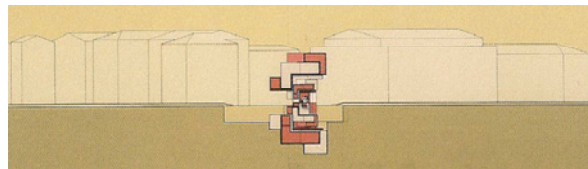


Figura 37| Cannaregio: corte

<sup>27</sup> EISEMANN, Peter. *Cannaregio Town Square, Venice, 1978*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., pp.14-15. [tradução nossa]

<sup>28</sup> EISEMANN, Peter. *Three Texts for Venice*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.48.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.50. [tradução nossa]

## 4.2

### IBA: Social Housing



Figura 38| IBA: fachada.

Em setembro de 1980, Eisenman, na época sócio do *Eisenman & Robertson Architects*, foi convidado pela corporação da *Internationale Bauausstellung Berlin 1984* [Exposição Internacional da Construção de Berlim 1984] para participar de uma competição restrita à área do *Kochstrasse* e *Friedrichstrasse* ao sul da cidade, no perímetro do seu desenvolvimento, no distrito de Friedrichstadt.

Eisenman, como estratégia para este projeto do IBA *Social Housing*, partiu de uma problematização do espaço histórico de Berlim. Segundo o arquiteto, a história não é contínua.<sup>30</sup> Ela é composta de fins e começos, de presenças e ausências. A presença seria o momento dinâmico vital da história, sendo retroalimentada através do movimento interno de seu próprio tempo. A ausência consiste de momentos em que “o organismo propulsor está morto, os vazios entre um período da história e o próximo. Estes são preenchidos pela memória. Onde termina a história, começa a memória”.<sup>31</sup>

Tal manifestação de um *memory-void* [vazio da memória] pode ser encontrada nas cidades europeias do pós-guerra. Este fator indica uma crise para a história das cidades, ou seja, um problema tanto histórico em si, como também uma questão a ser resolvida pela arquitetura. Berlim “oferece uma continuidade e

<sup>30</sup> EISENMAN, Peter. *The City of Artificial Excavation*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.73. [tradução nossa]

<sup>31</sup> Ibid. [tradução nossa]



o fim da história do Iluminismo”.<sup>32</sup> Por ter sido devastada por duas guerras mundiais, nos anos de sua reconstrução a cidade começou a perder sua identidade. A atitude pós-moderna procurou isolar e preservar fragmentos da antiga estrutura urbana e congelar o tempo. Esta atitude reduziu a história a uma forma de nostalgia, refletindo uma ansiedade rumo ao presente. Neste sentido, Berlim oferece também uma alternativa a este processo por ser um objeto único: “o lugar do vazio histórico”.<sup>33</sup>

O muro que cerca a cidade é um organismo que se automutila e faz de Berlim quase uma cidade museu, gerando um fragmento essencial de “uma parte petrificada de algo velho e um pedaço de vida de alguma coisa *outra* [...] a presença de seu antigo eu, nada mais é do que a memória de sua própria história interrompida”.<sup>34</sup>

O lugar de maior significância e de maior transformação está, segundo o arquiteto, condensado na interseção da *Friedrichstrasse* e o muro de Berlim. Este foi o local escolhido para a competição. Eisenman viu neste site uma condição anômala na qual *Friedrichstrasse* era o único lugar dentro da área cercada pelo muro de Berlim que era incompleta. Nos mapas da região do século VIII, já se podia identificar tal condição anômala e prever uma possibilidade futura de algum outro padrão de fixação. De fato, nos finais dos séculos XVIII e XIX, o local se tornou o lugar onde ocorreram as duas próximas fases do desenvolvimento de Berlim. Estes foram caracterizados por dois modelos urbanos tipologicamente diferentes:

[...] o primeiro, um menor, é uma malha quadrada realizada em um apertado bloco volumétrico com pátio central; o segundo, um maior, alongado, de malha retangular definido pelas fachadas de rua dos edifícios com espaços abertos contínuos por trás delas. Assim, no final do século XIX e início do século XX, uma profunda reformulação ocorreu. A área foi reconstruída como um eixo da atividade comercial, tendo *Friedrichstrasse* como o maior conector norte-sul.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> EISENMAN, Peter. *Berlin Housing*. In: *Extra Edition: Peter Eisenman*. Japan: A+U Architecture and Urbanism, 1988., p.28. [tradução nossa]

<sup>33</sup> EISENMAN, Peter. *The City of Artificial Excavation*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.73. [tradução nossa]

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid., p.74. [tradução nossa]

Em 1945, o bombardeio das forças aliadas à Berlim deixou *Friedrichstadt* em ruínas, quebrando abruptamente sua cadeia histórica. Restaram três edifícios no local, os quais com suas paredes maculadas, lembravam seu começo e seu fim. Em 1961, ergue-se o muro de Berlim o qual “abateu o anjo da história para sempre: a cidade foi decisivamente separada de seu passado e de si mesma. Deixou de funcionar como a capital do Iluminismo na Alemanha e aquela parte de sua história foi transformada inteiramente em memória. [...] O local da competição é o lugar daquela memória”.<sup>36</sup>

Esta memória, segundo Eisenman, seria de uma natureza ambivalente: uma que se refere a algo que uma vez existiu e prosperou; e a outra, um congelamento [o arquiteto usa o termo embalsamento]<sup>37</sup> de alguma coisa existente no presente. O *Checkpoint Charlie*<sup>38</sup> no muro de Berlim apresenta uma dupla condição de divisão e conexão; exclusão e inclusão. Esta dupla condição nos leva tanto a esquecer quanto lembrar. Todo aparato de engenharia e barricadas presentes neste ritual de passagem, tanto alude à antiga Alemanha como nega a sua continuidade.

É a partir desta dualidade que Eisenman vai propor uma arquitetura “para memorizar um lugar e negar a eficácia daquela memória”.<sup>39</sup> Para isto, ele traçou uma dupla estratégia. A primeira foi investigar e revelar as memórias específicas da história particular do site. A segunda foi reconhecer que a identidade de Berlim tem sido abalada pela história moderna, se tornando o cruzamento de todos lugares e lugar nenhum.

Isto levou Eisenman à uma ideia de antimemória. Esta seria diferente de uma memória sentimental ou nostálgica, uma vez que não implica na procura de um passado. A antimemória seria ainda distinta de um mero esquecimento, “porque usa o ato de esquecimento, a redução do antigo padrão, para chegar na sua própria estrutura ou ordem”.<sup>40</sup> Ou seja, é na lacuna e no vazio do esquecimento que o arquiteto vai estruturar e sobrepor os fragmentos de uma história local. Poderíamos chamar este processo de antimemória, na medida em que a reunião de partes incompletas de uma história, ao invés de definir,

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Posto militar na fronteira da Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental. O nome *Checkpoint Charlie* foi dado pelas forças Aliadas.

<sup>39</sup> EISENMAN, Peter. *The City of Artificial Excavation*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.74. [tradução nossa]

<sup>40</sup> Ibid.

obscurece a realidade do passado. “Um passado que na verdade processa a realidade presente em nenhum lugar”.<sup>41</sup> Por outro lado, a memória obscurece a realidade presente negando a existência do muro, uma vez que se tenta resgatar algum lugar no passado. Deste modo, memória e antimemória trabalham como opostos que geram um objeto suspenso, um fragmento, um lugar que não é passado nem futuro. Neste lugar, *que não é lugar*, Eisenman acredita que a arquitetura encontra seu próprio tempo.

Este objeto suspenso seria no projeto, o reflexo de um processo de escavação artificial; isto é, no processo de sobreposição e substituição do desenho das grades históricas. A terra se converte em um sítio arqueológico. A ferramenta mais importante para cavar foi a projeção Mercator<sup>42</sup>, uma malha adaptada do mapa do globo terrestre do século XVII, que se converte em um meio de acesso ao artefato arqueológico, a implementação da antimemória. “Em certo sentido, esta malha une Berlim ao mundo”.<sup>43</sup>

A malha Mercator descobre, em um nível mais baixo da escavação, a marca da parede ausente da cidade do século XVIII, assim como as paredes de fundação de Berlim do século XIX. Eisenman alerta que estas paredes não são as paredes reais que existiram no local; elas seriam uma reconstrução artificial.<sup>44</sup> O muro da cidade ausente do século XVIII, as paredes de fundação do século XIX, os remanescentes da malha do século XX e o muro de Berlim, formam um nexo de paredes em diferentes níveis que se convertem em um *datum* complexo de memória.



Figura 39| IBA: fachada.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> O nome do mapa faz referência à Gerard De Kremer, conhecido pelo nome latinizado de Gerardus Mercator [1512–94], geógrafo e cartógrafo flamengo, criador do termo Atlas. Seu Atlas reúne uma série de mapas criticados por seu método de projeção. Este método de projeção distorcia as áreas representadas, gerando uma imagem ideologizada do mundo.

<sup>43</sup> EISENMAN, Peter. *Berlin Housing*. In: *Extra Edition: Peter Eisenman*. Japan: A+U Architecture and Urbanism, 1988., p.28. [tradução nossa]

<sup>44</sup> Ibid., p.29.

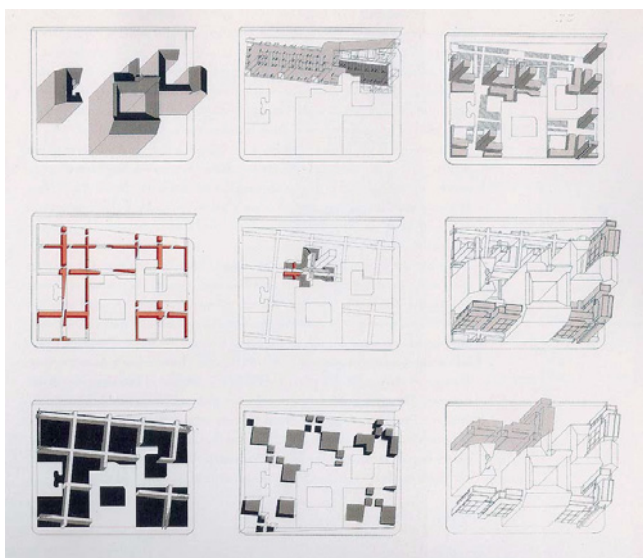


Figura 40| IBA: Estudos diagramáticos de ocupação na quadra.



Figura 41| IBA: planta de sobreposição das malhas históricas.

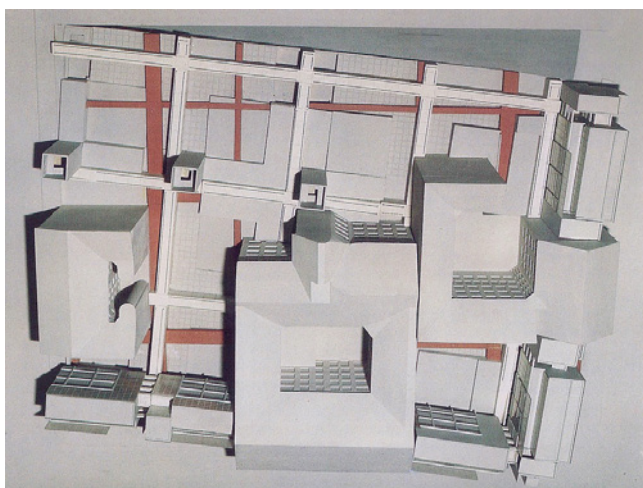


Figura 42| IBA: maquete da quadra com sobreposição das malhas no terreno.

A projeção do mapa construído à mesma altura que o muro de Berlim está superposta às paredes históricas. As paredes artificiais, assim, começam a rasurar a presença das paredes históricas tornando-as inacessíveis, fazendo com que o terreno se torne profundamente erodido. A planta está desconectada tanto vertical quanto horizontalmente da cidade existente; arquitetonicamente, sua inclinação gera uma outra condição de bloqueio e divisão. A separação horizontal do site de seu entorno deixa uma cicatriz permanente que se traduz num espaço vazio entre o lugar e o muro. “As escavações verticais do lugar revelam a velha malha de Berlim. Isto pode ser observado passando pela projeção Mercator. Os muros da malha se convertem em um novo *datum* horizontal: o sujeito caminha agora sobre os muros e não sobre o solo”.<sup>45</sup> A mesma estrutura que marca o solo está também projetada sobre as elevações dos edifícios, fazendo com que os planos e as elevações se refiram mutuamente.

O site pode ser visto como um lugar de atividade e reflexão. Suas formas não recordam o passado, não revalidam o presente e nem aspiram o futuro; são artefatos simbólicos, suspensos no momento arqueológico presente.<sup>46</sup>

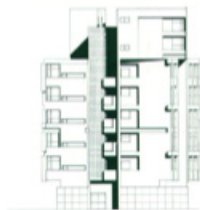


Figura 43| IBA: fachadas

<sup>45</sup> Ibid. [tradução nossa]

<sup>46</sup> Ibid.

### 4.3

#### Chora L Work: La Villette

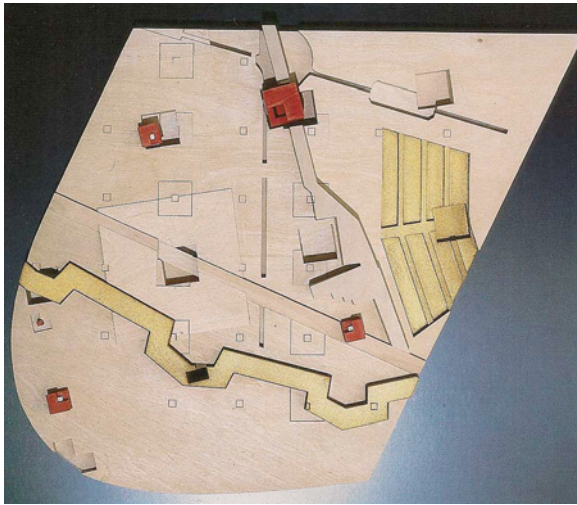


Figura 44| Choral Work: maquete.

Choral Work Parc de La Villette, Paris França, 1988 - O concurso para o Parc de la Villette foi organizado pelo governo francês em 1982. O parque está localizado à nordeste de Paris, numa extensão de 125 acres [aproximadamente 50 hectares ou 500.000 m<sup>2</sup>]. Durante o século XIX, até início dos anos 1970, ele era ocupado por um *abbatoir* [matadouro]. A ideia do ministro da cultura francês e do *Établissement Public du Parc de La Villette* foi organizar uma competição para um “parque urbano para o século XXI”, que tivesse um programa complexo de instalações culturais e de entretenimento, abrangendo cinemas ao ar livre, restaurantes, galerias de arte, música e oficinas de pintura, playgrounds, vídeos e jogos eletrônicos, assim como *jardins de invenção cultural*, ao invés de um lugar da recreação natural.<sup>47</sup> Em março de 1983, o suíço Bernard Tschumi foi convocado para ser o arquiteto coordenador do parque. Ele construiria os edifícios principais e coordenaria as intervenções dos outros arquitetos. Como parte deste programa, em maio de 1985, o gerente de projeto François Barré, a *Comission de la Politique Artistique* e Tschumi convidaram Eisenman para colaborar com Jacques Derrida no projeto do Jardim. Após 5 anos, a construção do projeto estava atrasada e em 1990 foi suspensa.

Antes de prosseguirmos com o projeto *Chora L Works*, é necessário um

<sup>47</sup> TSCHUMI, Bernard. *Tschumi*. Edited by Giovanni Damiani. London: Thames & Hudson, 2003., p.42.



breve esclarecimento a respeito da malha do projeto de Tschumi para La Villette, uma vez que ela faz parte do projeto de Eisenman e Derrida. Tschumi criou vários pontos dentro de um sistema de coordenadas, com intervalos de 120 metros, chamados *Folies*. Cada uma delas consiste em um cubo de 10 metros. A repetição rigorosa da base 10 x 10 da *Folie* constrói uma grade vermelha que marca todo o site. As *Folies* obedecem às coordenadas de uma estrutura maior, um sistema ortogonal de circulação, que marca o local no formato de uma cruz. Isto é, duas linhas da retícula *Folie* concordam com este eixo de circulação cruciforme.<sup>48</sup> Esta foi uma estratégia programática de Tschumi para facilitar e incentivar o acesso às *Folies*, visando o desenvolvimento das atividades do parque.

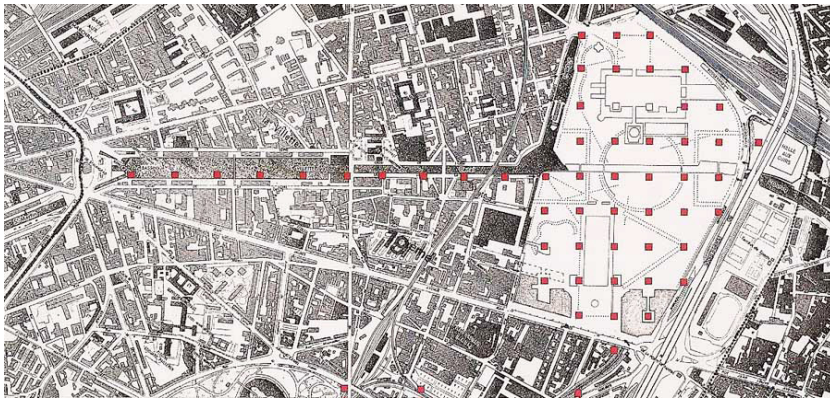


Figura 45| Parc La Villet [Tschumi]: Implantação, *Folies* em vermelho.

Sobre esta grade, Tschumi sobrepôs uma série de passeios [*promenades*] lineares, superfícies geométricas e uma faixa sinuosa de jardins chamadas de *promenade cinématique*. Esta dispersão facilitou a intervenção dos outros arquitetos. Três sites ao longo da *promenade cinématique* foram originalmente atribuídos à equipe de Eisenman e Derrida, que desenvolveram três projetos distintos para o lugar. Um projeto final foi proposto para o primeiro site, o qual havia sido reconfigurado em março de 1986, devido as modificações feitas para a *promenade cinématique*. A especificação técnica para o site exigiu um jardim de pedra e água sem qualquer vegetação e sem elementos verticais acima de 1.2 metros.<sup>49</sup> Segundo Derrida, este seria "um jardim muito estranho, uma vez que

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> BÉDARD, Jean-François. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.190.

não se admite qualquer vegetação, apenas líquidos e sólidos, água e minerais".<sup>50</sup>

A concepção de Eisenman para o projeto foi uma tentativa de deslocar a ideia de metáfora e metonímia, de modo que as condições de tempo, lugar e a escala real fossem substituídos por outras análogas. Assim, o lugar seria o lugar real mas também um outro, com outro tempo e escala; seria ainda a sua própria presença que surge através de um jogo de superposições.

Foram criadas analogias entre: a La Villette de 1867, quando o *abattoir* ocupava o parque; Paris de 1848, antes do *abattoir*, quando as paredes da cidade ocupavam o site; e Paris no tempo do projeto de La Villette de Bernard Tschumi. Foram ainda superpostos a estes, os diferentes tempos do projeto do Cannaregio, que também tinha um *abattoir* e a *barreira* do canal.<sup>51</sup>

A concepção de Eisenman que o levou a esta sobreposição de lugares distintos foi inspirada na noção Derrida<sup>52</sup> de *Khôra* [χωρα] encontrada no Timeu de Platão. *Khôra*, em Platão, através da figura do Timeu, denota uma ideia de *espaço* ou *espacialidade*; seria como um receptáculo sensível pré-existente ao cosmo. Compreendida dessa forma, como este receptáculo vazio ou cavidade abissal e infinita, *Khôra* é a espacialidade contingente, na qual o Demiurgo [o arquiteto, Deus artífice criado por Platão] modela e ordena a matéria à semelhança das formas. O arquiteto de Platão projetará o cosmos inspirado nos modelos perfeitos do mundo das ideias e *Khôra* estabelecerá a dispersão, a distinção e a diferenciação entre os aspectos físicos do mundo sensível. Está implícito nesta ideia de Platão uma condição binária nas relações dos elementos que compõe o cosmos.

Derrida irá buscar a desconstrução destas distinções binárias, analisando mais a *textualidade* da escrita do Timeu de Platão e menos seu conteúdo filosófico. Surgem, a partir desta análise, ambivalências e heterogeneidades que apontam para uma transgressão e desconstrução da arquitetura platônica, isto é, a desconstrução de um ideal lógico formal.

A partir disso, Eisenman e Derrida trabalharam com uma noção ambígua de espacialização, numa desconstrução análoga à *fita de Moebius*, na qual as

<sup>50</sup> DERRIDA, Jaques. *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*. Em: *Psyché: inventions de l'autre 2*. Paris: Galilée, 1987., pp. 496-497. [tradução nossa]

<sup>51</sup> EISEMANN, Peter. *Choral Work / Parc de La Villette, Paris, France, 1986 - Present*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., p.136.

<sup>52</sup> EISENMAN, Peter. *Chora L Works*. New York: The Monacelli Press, 1997., pp.15-32.



binariedades referentes à arquitetura tais como, cheio/vazio, interior/exterior e publico/privado são problematizadas quando postas em um mesmo plano hierárquico. Esta espacialização desconstrutora poderia ser entendida como um espaço intermediário, um intervalo *entre* realidades materiais ou arquitetônicas. Este *entre* do *Khôra*, embora seja um lugar, não é da ordem do *topos*; é um *atopos*, uma *atopia* dentro do *topos*. Esta qualidade de *estar entre* é a mesma que estar em algum lugar e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum.<sup>53</sup>

A respeito do projeto e deste *lugar que não é lugar*, Derrida diz que ele e Eisenman não fizeram um jardim propriamente, e sim um lugar ainda sem nome com aspectos do *Khôra*. Foi justamente a partir desta característica que Eisenman intuiu o nome *Choral Work*, por carregar esta falta de referência à uma origem e a um centro.<sup>54</sup> Quando Derrida ressaltou a destreza verbal de Eisenman e seu extremo prazer no uso de palavras ambíguas, Eisenman por sua vez, encorajou seu parceiro a tentar desenhar.<sup>55</sup>

Como resultado, Derrida sugeriu inserir no projeto algo “nem vertical, nem horizontal, uma estrutura sólida que se assemelharia imediatamente à uma trama, um crivo ou grade [*grid*] e a um instrumento musical de cordas, piano, harpa, lira?: cordas, instrumentos de cordas, corda vocal, etc”.<sup>56</sup> Segundo Jean-Louis Cohen, embora o desenho de Derrida inscreva o crivo em todo site, o impacto espacial é fraco e o instrumento acaba se acomodando dentro do sistema anterior, ao invés de se tornar algo que promovesse sua crise. Entretanto, Eisenman facilmente assimilou o potencial verbal desta contribuição, usando a oportunidade para inserir a lira dentro de um sistema de camadas que tem um papel determinante na concepção do projeto. Este artifício foi utilizado com o intuito de rasurar o signo de cada elemento sobreposto, e a subsequente leitura deste entrecruzamento ocorre como em um palimpsesto, que surge do discurso de Eisenman e Derrida.

<sup>53</sup> EISENMAN, Peter. *Blue Line Text*. Em: *Inside Out*. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.237.

<sup>54</sup> DERRIDA, Jaques. *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*. Em: *Psyché: inventions de l'autre 2*. Paris: Galilée, 1987., pp.496-497. [tradução nossa]

<sup>55</sup> COHEN, Jean-Louis. *The Architect in the Philosopher's Garden Eisenman at La Villette*. Em: Bédard, Jean-François. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.224.

<sup>56</sup> DERRIDA, Jaques. *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., p.120.

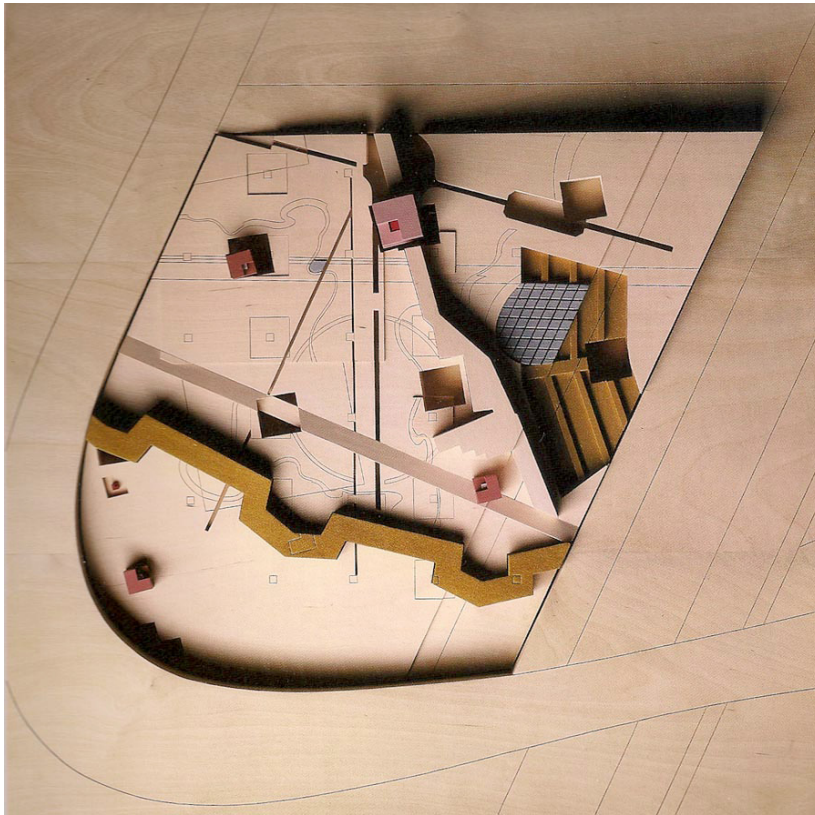


Figura 46| Choral Work: maquete; o objeto cinza é derivado da lira de Derrida.

O palimpsesto consiste em traços de uma inscrição anterior em uma superfície plana. Cohen seria cético a este conceito aplicado as camadas criadas para La Villette, uma vez que o que encontramos em um palimpsesto são “traços permanentemente legíveis do texto anterior”.<sup>57</sup> O projeto, assim, não poderia ser comparado a um pergaminho coberto por sucessivas inscrições, principalmente por que as operações de *scaling* [espaçamento] e deslocamento aniquilariam esta possibilidade. O que podemos refletir a partir destas colocações é até que ponto Eisenman e Derrida se apropriam, rasuram e deslocam o signo, seja ele o *Khôra*, o palimpsesto ou os elementos referenciais dispostos em camadas no site. Podemos intuir algo a esse respeito voltando à descrição do projeto.

<sup>57</sup> COHEN, Jean-Louis. *The Architect in the Philosopher's Garden Eisenman at La Villette*. Em: Bérard, Jean-François. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.225.



Figura 47| Choral Work: *scaling* e sobreposição da grade do Cannaregio sobre o site.

A interpretação do *Khôra* de Derrida levou Eisenman a criar um processo chamado *scaling* [espaçamento]. A partir dele, foi identificadas relações entre o site de La Villette, o projeto do Cannaregio e o projeto para La Villette de Tschumi. O arquiteto explica este processo da seguinte forma<sup>58</sup>: a grade de La Villette, se mudarmos sua escala, irá coincidir com a malha do Cannaregio na razão de 2 para 1. Desta forma, outras relações se revelam possíveis à leitura, uma vez que temos no projeto do Cannaregio, o registro de uma escala compatível com a do projeto de Tschumi. A exemplo disto observa-se que o eixo principal da retícula de La Villette está a 90° norte em relação ao eixo da malha do Cannaregio e, cada eixo desse corta, em um movimento análogo, um dos quadrados do projeto. Outra analogia é a sobreposição da relação *abbatoir*/canal realizada em cada site. Assim, “de canal à canal, de *abattoir* para *abattoir*, de malha à malha, de Tschumi para Eisenman, estas relações começam a criar um espaço análogo”.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> EISENMAN, Peter. *Choral Work / Parc de La Villette, Paris, France, 1986 - Present*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., p.136.

<sup>59</sup> EISENMAN, Peter. *La Villette*. Em: Bérard, Jean-François. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.187.

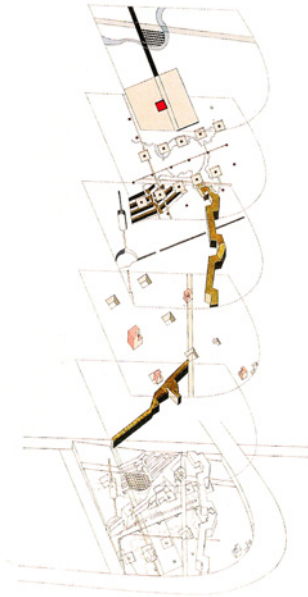


Figura 48] Choral Work: desenho de sobreposição das grades históricas.

O uso dos aspectos análogos, postos em diferentes escalas, obedecem a algumas razões estabelecidas na concepção do projeto. Uma seria subverter a noção paradigmática de escala humana, ou seja, acabar com a ideia de que o corpo humano é a fonte de referência absoluta para a determinação da escala. A segunda seria abalar o valor da coisa em si, isto é, desestabilizar a imunidade que um objeto específico adquire dentro de uma escala específica.

Eisenman compara este processo com a análise dos sonhos de Freud, que consiste em condensação e deslocamento. No caso deste projeto, o deslocamento é a realização de mudança de escala e a condensação seria a superposição. Desta forma, é a partir de materiais adensados por superposicionamento e de escalas deslocadas, que novas analogias tornam-se possíveis. A mudança de escala, chamada *scaling*, implica em outros aspectos, tais como a mudança de tempo e dos rios, que reverberam não apenas na escala, mas também no tempo, resultando em analogias similares porém não iguais. “É como se fossem reflexões infinitas em um espelho imperfeito. Esta analogia busca o deslocamento entre as arquiteturas. Deve existir a arquitetura e a antiarquitetura e não uma ou outra. Desta forma, este projeto é sobre a metáfora a metonímia e também não é. É um corte entre elas. É a *diferença entre elas* que se estava buscando”.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> EISEMANN, Peter. *Choral Work / Parc de La Villette, Paris, France, 1986 - Present*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., p.137. [tradução nossa]

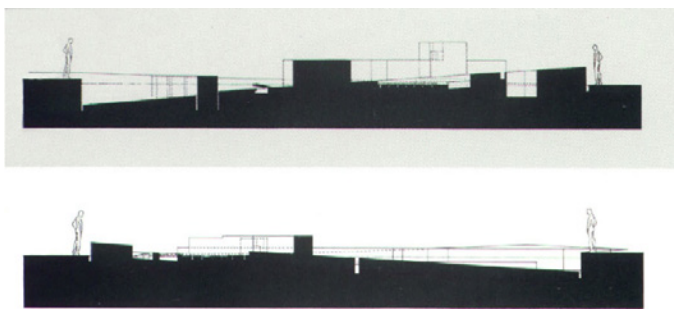


Figura 49| Choral Work: cortes.

## 5 Singularidade e Autonomia Crítica

A ideia autonomia crítica e singularidade da arquitetura foi desenvolvida por Eisenman em seu ensaio *Autonomy and the Will to the Critical*<sup>1</sup>, publicado em 2000, na última edição da revista *Assemblage* [*Assemblage 41*]. A partir dele, iniciaremos nossa análise.

Não trataremos aqui da importância da revista no cenário da arquitetura contemporânea. Entretanto, levantaremos o questionamento que, naquele momento, se apresentava não só como uma revisão do debate gerado na *Assemblage*, mas como uma preocupação universal dos arquitetos a respeito do papel crítico dos textos teóricos vigentes e da autonomia arquitetônica.

Editores e autores da *Assemblage*, assim como da *Perspecta* e da extinta *Oppositions* - citando algumas das mais importantes - contribuíram para a ampliação dos limites dos cânones da disciplina, englobando aspectos extradisciplinares à arquitetura. Tais aspectos viriam contestar o tradicional conceito de autonomia e sua capacidade crítica.

No contexto desse debate, Sarah Whiting, preocupada com a questão, indaga: “[...] se uma multiplicidade de posições é permitida ou mesmo exigida, então como se julga o que constitui uma posição?”<sup>2</sup> Por sua vez, Michael Hays<sup>3</sup> afirma que a teoria da arquitetura está apoiada em: primeiro, numa perda de sentido da unidade daqueles objetos arquitetônicos e textos críticos da tradição modernista; segundo, numa tentativa de romper com a distinção entre arquitetura, objeto de arte e texto crítico; e ainda, numa promessa de desordem da “alta hegemonia monolítica do modernismo e do dispositivo de autoafirmação ideológica”.<sup>4</sup> Há então uma mudança de paradigma na teoria arquitetônica, na qual os objetos se tornam estruturas textuais, múltiplos e diferenciados. Surge, a partir desta consciência, o que Hays chama de *object-text* [*texto-objeto*], no qual o jogo intertextual de construção interna dos sentidos é evidenciado. Deste modo, o texto crítico deixa “de ser uma mera descrição

---

<sup>1</sup> EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. In: *Assemblage* n° 41. The MIT Press, 2000., p.90.

<sup>2</sup> WHITING, Sarah. *Critical Reflections*. *Assemblage* n° 41. The MIT Press, 2000., pp. 88-89. [tradução nossa]

<sup>3</sup> HAYS, K. Michael. *Editorial*. *Assemblage* n° 5. The MIT Press, 1988., p.04.

<sup>4</sup> *Ibid.* [tradução nossa]

interpretativa para alcançar o status de um *object-text*, uma ampla combinação de signos e códigos aberta a novas interpretações, jogos e reescrita”.<sup>5</sup>

[...] duplicação, heterogeneidade, esquizofrenia, alteridade e diferença são os *leitworts*<sup>6</sup> do sujeito anti-humanista.<sup>7</sup>

*Autonomy and the Will to the Critical* é justamente uma reflexão sobre as possibilidades da escrita e da prática arquitetônica. Eisenman propõe uma crítica arquitetônica que é única e singular à disciplina, a qual, segundo Sara Whiting, é mais performativa e generativa do que descritiva.<sup>8</sup>

Neste ensaio para *Assemblage*, o arquiteto diz que a nossa referência para a definição do termo *crítica* sempre esteve atrelada à convicção do filósofo Immanuel Kant, na qual a *crítica* representa a possibilidade do conhecimento dentro do conhecimento. Assim, a faculdade do juízo em Kant possibilitaria uma ação crítica no interior de qualquer discurso. Na arquitetura, por exemplo, isto pode significar o ser dentro do ser. O problema é que a natureza desta contingência à ação crítica interna baseada em Kant implicaria “em alguma forma de julgamento que poderia ser visto como a condição dominante de espaço/tempo em qualquer momento na história”<sup>9</sup> – o que pode ser traduzido aqui como uma estratégia em busca do novo e do original. A crítica pós-estruturalista à história como progressão - como um agente que historiciza o tempo na forma de *zeitgeist* – viria por em questão a ideia do novo e do original. Esta inversão do pós-estruturalismo da definição kantiana de *crítica* tem repercutido na arquitetura, permitindo uma concepção diferenciada de autonomia e singularidade.

Eisenman entende que uma autonomia crítica comporta dois tipos de resistências: uma que resiste à mudança mantendo o *status quo* – neste caso, a interioridade da arquitetura sedimentada em qualquer tempo – e a outra que resiste procurando deslocar o *status quo*.<sup>10</sup> A questão é: se a singularidade autônoma da colagem e da abstração modernista – tal como foi proposta pelo formalismo greembergiano - não mais provê formas e processos de resistência, então quais seriam as formas de resistência hoje? A resposta do arquiteto é clara: aquelas que surgem de

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> *Leitworts* - do alemão: *motivo* em português, *motto* em inglês.

<sup>7</sup> Ibid. p.5. [tradução nossa]

<sup>8</sup> WHITING, Sarah. *Critical Reflections*. Assemblage n° 41. The MIT Press, 2000. pp. 88.

<sup>9</sup> EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. In: Assemblage n° 41. p. 90. [tradução nossa]

<sup>10</sup> Em concordância com o argumento de Jeffrey Kipnis. Em: EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. In: Assemblage n° 41. p. 90.

uma crítica interna da arquitetura. Esta seria uma pulsão crítica única [autônoma e singular] da interioridade arquitetônica, diferente da autonomia da arte moderna. A razão desta distinção passa pelo entendimento dos signos e seus significados. Apesar da importância do papel dos signos em todas as artes, eles não apresentariam a mesma condição de imanência existente na arquitetura.

Desta forma, uma clara distinção deve ser feita entre arte e arquitetura; esta diferença é revelada na maneira pela qual *figuração e abstração* são entendidas em cada caso. Na escultura, uma peça figurativa ou abstrata é dada por seu caráter autoevidente, não podendo ser o signo da escultura. Esta concepção, cuja peça revelasse de imediato como algo abstrato ou figurativo, serviria à todas as modalidades de arte. Pode-se também dizer que este algo representado ou abstraído não pode ser entendido como signo de uma categoria artística. Isto é, um rosto pintado numa tela, a ideia de rosto [como signo representado] não se configura como signo da pintura [um rosto poderia ainda ser representado por outros meios: num desenho ou mesmo numa máscara africana], assim como uma mão esculpida não é o signo da escultura, e como o sinal sonoro abstrato não é o signo da música.<sup>11</sup> Por outro lado, a ideia de coluna na arquitetura pode ser vista tanto como um elemento estrutural quanto o signo desta estrutura. Neste caso, o signo é imanente à sua própria existência e, por conseguinte, sua distinção não é autoevidente: é ambígua.

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

Tradicionalmente, a legitimidade da arquitetura tem sido validada pela sua capacidade de ser original. Entretanto, houve uma perda desta noção de valor de origem no pensamento contemporâneo. Isto aconteceu devido a uma mudança do paradigma humanista para o modernista e, mais radicalmente, do mecânico para eletrônico. Em ambos, o que está em jogo é descentralização do sujeito; do homem não sendo mais visto como o centro das coisas. Se no mundo moderno e mecanicista

---

<sup>11</sup> A relação entre sinal sonoro e signo musical é um campo ainda carente de definições. Teorias como a psicoacústica de Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz [1821-1894] e o tratado de Pierre Schaeffer [1910-1995] apontam para problemas de percepção e tradução do sinal. Isto é, o signo musical não seria, *a priori*, as notações musicais das partituras, mas símbolos sensoriais a serem traduzidos [construídos] a partir do sinal. Entretanto, para Eisenman, o que importaria mais neste caso é o aspecto autoevidente da abstração sonora.



o homem ainda guardava certa relação de causalidade e controle na produção dos objetos, no paradigma eletrônico teremos a exponencialização do deslocamento entre sujeito e realidade. Na realidade atual, computadores fazem computadores; computadores fazem arte. A arte de vanguarda do início do século XX já começava a assimilar estas transformações – o *readymade* de Marcel Duchamp já trazia problemas de definição entre arte e indústria, entre modelo e sua cópia, apontando para um enfraquecimento da economia dialética. Para Eisenman, a imposição de um *zeitgeist* [espírito do tempo] na arquitetura moderna – com suas projeções progressistas – fez com que a arquitetura tardasse a assimilar que tais mudanças implicavam numa perda da continuidade histórica e, portanto, mais uma vez, na perda da noção de valor de origem.

Esta ideia faz referência ao ensaio *A Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin, no qual é dito que a fotografia é um original, embora diferente daquele tipo de original feito a mão. Isto pode ser entendido no sentido de que, na fotografia, ainda existe uma relação entre objeto e sujeito, uma vez que o indivíduo ainda é capaz de controlar certos resultados, como contraste e cor. Esta relação entre objeto e sujeito é que está em jogo na definição de um ponto de origem; isto é, na definição de uma origem antropocêntrica e humanista para o objeto.

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

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

O ponto que importa nesta discussão é que a fotografia no paradigma mecânico – com a manipulação de contraste, textura e tons – mantinha a possibilidade de interpretação do sujeito; isto é, manteria sua capacidade de gerar tanto *effect* [efeitos] como *affect* [afeto]. A quebra da relação direta entre indivíduo e objeto nos novos

meios de reprodução de massa [televisão, internet, etc] implicaria num enrijecimento de interpretação e a redução da produção de *affect*.

A distinção destes termos é desenvolvida de forma mais específica num ensaio de Eisenman chamado *The Affects of Singularity*. *Effect* seria algo produzido por um agente ou uma causa. O exemplo que pode ser observado na arquitetura reside na relação entre um objeto e sua função ou significado, isto é, na crença do efetivo da arquitetura moderna, na qual *a forma segue a função*. A arquitetura ocidental, a partir da Revolução Francesa, já começava a ser tratada como algo efetivo: “se é bom é efetivo: se é bom, serve a um número maior de pessoas”.<sup>12</sup> Isto implica na ideia de que um programa adequadamente elaborado em prol de uma viabilidade social seria uma boa arquitetura. *Affect*, no entanto, não seria necessariamente algo bom; seria mais o aspecto *subjetivo consciente de uma emoção* considerada distinta das transformações corpóreas. Em arquitetura, o termo *affect* é o reflexo dos sentidos [*sensate*] ao ambiente físico.

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

Eu me lembro de estar uma noite em casa, antes do jantar, há dois anos, assistindo repentinamente o bombardeio à Bagdá. Esta ação foi intercalada com comerciais de bebidas e viagens. Eu me recordo do grotesco paradoxo de assistir pessoas sendo aniquiladas ao vivo, como se isso fosse feito para a televisão, unicamente para ser interrompido pela vida *normal*: comprar um carro, tomar uma cerveja.<sup>13</sup>

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

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

<sup>12</sup> EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.20. [tradução nossa]

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 21. [tradução nossa]

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

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

O argumento é que a arquitetura tem sido tradicionalmente uma disciplina da forma forte e, por isso, ela é também uma disciplina problemática, uma vez que carrega uma condição fraca do signo. Esta fraqueza ocorre por não haver na arquitetura um sistema de signos explícito, isto é, não há um sistema capaz de tornar clara ou transparente qualquer nuance emocional ou filosófica: “É difícil de expressar felicidade, tristeza, bondade, maldade”.<sup>14</sup>

Para o arquiteto, a literatura e a poesia tentam tornar opaca a relação transparente entre signo e significado. Por outro lado, no jornalismo, o texto é editado para esclarecer; para uma forte relação entre signo e significado. A linguagem tem uma forma muito distinta e transparente de representar a opacidade na literatura e na poesia. Na arquitetura, contudo, signo e significado sempre estiveram associados: “função, simbolismo, forma estética sempre foram ligados, consolidados, enquanto na

<sup>14</sup> EISENMAN, Peter. *Strong Form, Weak Form*. In: *Re: Working Eisenman*. Great Britain: Academy Edition, 1993., p.51. [tradução nossa]

visão tradicional da linguagem eles estiveram separados”.<sup>15</sup> Se no pensamento estruturalista<sup>16</sup> tradicional o significado e o significante são vistos como entidades separadas, no pós-estruturalismo estes dois sempre estiveram juntos. Esta é uma situação semelhante a da arquitetura, porque nela eles sempre estiveram juntos.<sup>17</sup>

Desta forma, Eisenman procura uma transparência para esta opacidade, a fim de abrir uma contingência para o significado, “tem-se que desmembrar o signo e o significante. Tem-se que desmembrar a relação face à face entre estrutura, forma, significado, conteúdo, simbolismo, etc, de modo que seja possível produzir muitos significados. Este desmembrar é o que chamo um deslocamento”.<sup>18</sup> A partir desta colocação surgem as seguintes questões: Por que nós queremos deslocar a arquitetura hoje? Por que é necessário separar função e estrutura do simbolismo, significado e forma? A resposta reside no fato de que no passado a arquitetura sempre representou a realidade: “Enquanto a linguagem foi um tipo de realidade, a poesia outro, e a música outro, a arquitetura foi talvez a condição irrevogável da realidade”.<sup>19</sup> Agora, no mundo midiático da era digital, da virtualidade, se faz necessária a busca de outros significados possíveis para arquitetura.

A arquitetura, com a evolução urbana das grandes cidades a partir da Revolução Francesa, o compromisso de suprir as funções da sociedade e o surgimento de programas adequados à novos tipos de edifícios – biblioteca, prisão, hospital, escola pública e conjunto habitacional – passou a simbolizar menos tais funções. Assim, a natureza *effective* do mecânico tornou-se mais importante do que e a natureza *affective* do *medium*. “Enquanto mídia forte, a arquitetura era como *affect*; a mídia forte hoje, nos termos do jornalismo e da televisão comercial, está basicamente preocupada com *effect*: quão rápida, compacta e distinta a mensagem pode ser obtida?”<sup>20</sup>

É importante observar que a conduta midiática atual provém de um comportamento coletivo e não mais de uma atitude individual ou pessoal. A mídia,

<sup>15</sup> EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p. 21. [tradução nossa]

<sup>16</sup> O estruturalismo ao qual nos referimos pode ser encontrado no *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand Saussure. Nele, o significante [forma – imagem acústica] só designará um sentido ou significado [conteúdo] determinado a partir de relações diferenciais [equivalências e oposições] dentro do sistema do signo linguístico; isto é, a imagem acústica [fala] terá seu sentido diferenciado quando relacionado à outra cultura.

<sup>17</sup> Na arquitetura, independente do sistema estrutural, uma coluna sempre será a representação da coluna.

<sup>18</sup> EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p. 21. [tradução nossa]

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 23.

que é múltipla, pretende ser ela mesma afetiva substituindo *effect* por *affect*, ao mesmo tempo que suprime a possibilidade do *affect* individual. Deste modo, uma mensagem afetiva da mídia deve ser uma mensagem efetiva e tal indução viria a alterar nossa concepção de *affect* e de comportamento individual. “A mídia não pode tolerar a possibilidade de equívoco, da mensagem indevidamente obtida, do erro e da inexatidão, tudo que faz parte da possibilidade de *affect*”.<sup>21</sup>

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

Assim, é através da diferenciação entre *singularidade* e *expressão individual* que reside a possibilidade de se trazer o aspecto *affect* para a arquitetura. A princípio, esta distinção nos remete a duas questões: *porque a expressão individual não é mais válida e a singularidade não é meramente uma forma de expressão?*<sup>22</sup> Eisenman acredita que a diferença está no coração da ideia de singularidade.

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

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

O que está em jogo aqui é o *this* no *this I* e não a consciência, o eu:

Portanto, ao invés de dizer que *this I* tem sido omitido do discurso filosófico, pode-se colocá-lo de outra forma; que *this thing* tem sido omitido do discurso filosófico. Por exemplo, quando eu digo *this dog*, não indica um cão em particular dentre o gênero *Canis* [em geral]. O “*this*”-ness deste cão chamado Taro, nada tem a ver com seus traços e características. É simplesmente *this dog*.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Ibid. EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p.23. [tradução nossa]

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Tradução do japonês para o inglês, por KOHSO, Sabu. *Translator's Remarks*. In: Karatani, Kojin. *Architecture as Metaphor, Language, Number, Money*. Cambridge & London: The MIT Press, 1995. p. xxiii. [tradução nossa]

Assim, Karatani nomeia “*this*”- *ness* [isseidade, condição de alteridade da presença] - de *this I* ou *this dog* - de singularidade, para distingui-la de *particularidade*. “Nós devemos distinguir [1] *I am* de [2] *this I am*: o *I* em [1] é único [um particular] dos *I's* em geral, pertinente a qualquer um dos *I's*, mas o *I* em [2] é singular, insubstituível por qualquer outro eu”.<sup>24</sup> *This I* não seria tão especial ao ponto de não poder ser substituído, no entanto, *this I* ou *this dog*, mesmo sem qualquer característica especial, seria ainda singular.

Deste modo, a conexão do *this* com o *I* não quer dizer que *este I*, o *me*, é especial. “Pelo contrário: está capturando o ego, a subjetividade individual, a personalidade, fora do *me*, que está no *this I*. Isto começa distinguir a ideia de singularidade da ideia de particularidade e individualidade. Embora eu saiba que sou como todos os outros, eu não sou ninguém”.<sup>25</sup> Novamente, o que está em jogo aqui é o *this* no *this I* e não o *I* como consciência. Para Eisenman, é a nomeação do *this I* feita por Karatani que é importante neste contexto. O que é o *this* do *this I*?<sup>26</sup>

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

Singularidade não quer dizer que uma coisa é única. Ao contrário da particularidade e individualidade, que são vistas como únicas em relação à generalidade, singularidade é uma condição que não é mais capaz de pertencer ao reino da generalidade. A singularidade de uma coisa é inseparável do ato de chamá-la pelo nome próprio. Dessa forma, a nomeação do *this thing* também começa a separar singularidade de particularidade.<sup>27</sup>

Neste contexto, a busca da autonomia torna-se uma questão complexa e a ideia de *singularidade* como *signo da arquitetura* ganha relevância. A concepção de singularidade não implicaria em uma negação da interioridade arquitetônica, de sua função social ou estrutural; entretanto, ela busca o deslocamento do *signo arquitetônico* - do *signo de sua função estrutural*. Assim, o que está sendo proposto é

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p.23.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid., p.24.

uma autonomia diferente da tradição formalista, uma que não poderia mais ser entendida nem mesmo dentro da semiótica ou do estruturalismo; pois, o que se pretende é justamente a desconstrução do *signo* de uma estrutura previamente determinada. Este deslocamento é o que Eisenman chama de *desmotivação do signo arquitetônico*. Este seria o movimento de abertura dos processos internos da arquitetura, portanto, crítico e autônomo.

Eisenman reconhece dois projetos de autonomia para arquitetura que não poderiam mais ser classificados como formalistas. Os dois surgiriam simultaneamente nos anos 60. Um seria o projeto italiano, concentrado nas figuras de Aldo Rossi e Manfred Tafuri; o outro, buscava a analogia arquitetônica na linguística e nas *estruturas profundas* [*deep structure*]; neste, o próprio Eisenman estaria envolvido.

Rossi e Tafuri, a despeito de haver diferenças entre suas teorias, invocaram uma reintrodução da história no discurso arquitetônico: “O projeto de Rossi está preocupado com desenvolvimento dos elementos arquetípicos que se repetem no decorrer da história – cúpulas, frontões, cilindros e outros – enquanto Tafuri propõe a história como uma condição autônoma fora do projeto arquitetônico”.<sup>28</sup> Desta forma, ambos negavam a energia propulsora do *zeitgeist*. Para os italianos, isto acontece no momento em eles estabelecem uma autonomia da história; para os estruturalistas foi a linguagem em si o elemento suporte da descontinuidade temporal. Entretanto, a concepção de tais projetos seriam ainda convencionais em relação ao discurso contemporâneo, embora conservem o mérito de terem ido além do formalismo modernista.

Podemos entender a partir destas considerações: primeiro, a estratégia de Eisenman de uma autonomia obtida através da singularidade como signo arquitetônico difere de suas formulações anteriores de uma *arquitetura conceitual* e de uma *estrutura profunda*; segundo, os dois projetos citados anteriormente foram criados a partir da relação da arquitetura com outras disciplinas - história e linguística.

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

[...] autônomo é aquilo que sempre se esforça para superar a resistência cognitiva entre signo e figuração.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid. Para Eisenman, isto implica que não pode haver signo dentro arquitetura sem alguma forma de figuração.

Isto é, por um lado, este empenho mantém a motivação interna dos signos, de seu devir figurativo; por outro, neste processo de "fluxo e refluxo entre figuração e abstração"<sup>30</sup>, o signo presente torna-se desmotivado e singular, ofuscando a capacidade cognitiva em relação aos seus modos prévios de legitimação.

O aspecto crítico desta autonomia surge no momento em que o figurativo se apresenta como instância única e singular e deixa de operar como uma manutenção de valores existentes.

## 5.1

### Projeto do Rebstockpark

O projeto do *Rebstockpark* foi resultado de uma competição realizada em 1991 para um empreendimento de 200 mil metros quadrados de escritórios e moradias. O projeto vencedor foi o de Peter Eisenman em parceria com o arquiteto paisagista Laurie Olin. A área destinada ao plano está situada à oeste do centro histórico de Frankfurt – onde está concentrada as principais atividades comerciais e financeiras da União Europeia. O site de Rebstock é adjacente à um *siedlung*<sup>31</sup> projetado por Ernest May e foi anteriormente ocupado por um castelo, no qual se cultivava uvas e produzia vinhos. Na Segunda Guerra, os nazistas transformaram o espaço em uma pista de pouso, que foi depois bombardeada pelas forças aliadas, transformando-a numa área de cascalhos. Este contexto histórico do site somado aos seus aspectos físicos atuais – cercado por *autobahns*, linhas ferroviárias e a poucos minutos do aeroporto e do centro financeiro – aponta para uma série de transformações radicais do espaço, na qual a ideia de um modelo urbano estático não era mais possível.

---

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Assentamentos na forma de conjuntos habitacionais em áreas ainda não urbanizadas na Alemanha do pós-guerra para suprir a demanda de moradia da classe operária que crescia em ritmo acelerado nos anos de reconstrução. Ernest May era o arquiteto responsável de obras em Frankfurt na década de 1920, construindo mais de 15 mil unidades de *siedlungden* para cidade num período de cinco anos.





Figura 50| Vista de Satélite: Rebstockpark e Centro de Frankfurt.



Figura 51| Vista de Satélite: Rebstockpark.



Figura 52| Foto área: Rebstockpark.

Neste sentido, a ideia do projeto buscou reavaliar a concepção de um urbanismo estático, isto é, repensar aquele modelo de urbanismo que lida com objetos, mais do que com eventos. O caráter efêmero da realidade da Era da Mídia Eletrônica serviu para demonstrar que no mundo midiático e virtual, os objetos não são mais tão significativos quanto os eventos. Assim, a busca teórica/projetiva de Eisenman para a

realização de um espaço como evento foi objetivada partindo do modelo urbano do *siedlung* e da ideia de *dobra* inseridos no contexto do site. Esta foi uma estratégia que articulou eventos históricos com a possibilidade – através de softwares que geram malhas tridimensionais – de projetar os diagramas topográficos da *dobra*. Esta combinação seria capaz de produzir, através da forma, uma condição de *singularidade* de lugar e tempo. Segundo Robert Somol, tal condição seria “picos do presente, [...] uma coexistência de um presente do futuro, de um presente do presente e de um presente do passado”.<sup>32</sup>

No projeto, a área destinada aos edifícios ocupa aproximadamente 3/7 [três sétimos] da área do parque. Eisenman mapeou a geografia local com duas grades 7x7 que marcavam tanto a área do parque quanto a área restrita da sua intervenção. A primeira seria uma grade menor de 7x7, mapeando o espaço a ser construído; a segunda seria uma grade maior – também de 7x7 – cuja dimensão corresponde ao dobro da célula [1x1] da grade menor. Isto é, a grade maior deriva da menor e sua amplitude cobre toda área do parque. A escolha de segmentos 7x7 foi feita devido à diferença existente entre as proporções dos limites de todo o terreno e o local específico da construção.

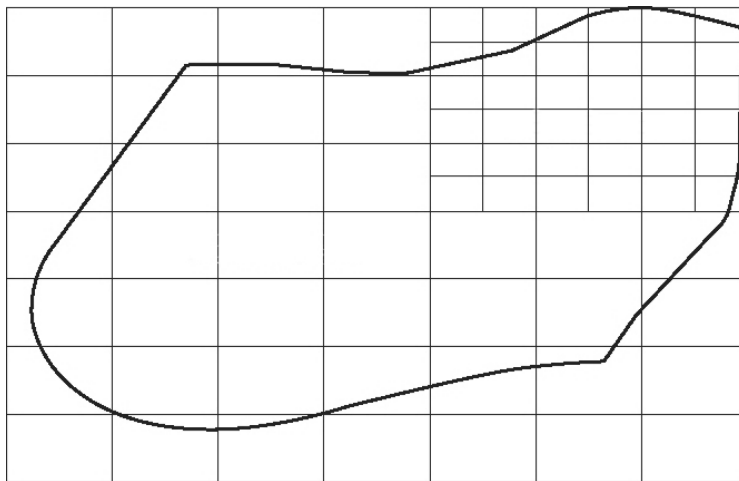


Figura 53| Grade 7x7: maior e menor.

É importante ressaltar que todo o site faz parte do projeto; o projeto paisagístico de Olin abrange todo o complexo. O local da intervenção de Eisenman exigiu uma grade mais detalhada com intuito de obter um maior detalhamento para a

<sup>32</sup> SOMOL, E. Robert. *Texto Sonso, ou base diagramática da arquitetura contemporânea*. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: EESC-USP, 2007., p.187. [tradução: Octavio Lacombe]

projeção dos edifícios no terreno. Na verdade, podemos dizer que esta grade menor é a mesma da maior, pois a célula maior nada mais é do que continuidade da menor com o dobro do seu tamanho.

A seguir, foi projetado uma duplicata desta grade. Diferentemente da anterior, a nova grade foi distorcida de maneira a se ajustar ao traçado geográfico do terreno. Eisenman sobrepôs os dois tipos de grades – ortogonal e distorcida. A grade ortogonal foi suspensa tridimensionalmente a um nível cuja dimensão espacial é atribuída a restrição legal de coordenada limite da altura máxima de construção de Frankfurt; a grade distorcida permaneceu projetada no nível do terreno. Foram então criadas arestas de ligação entre os vértices da duas grades, formando uma trama complexa cuja forma se assemelha a uma superfície dobrada.

O arquiteto projetou ortogonalmente sobre a dobra o equivalente a uma planta de *siedlung*. O resultado é que na extrusão da planta, isto é, na projeção tridimensional do complexo, cada edifício foi tocado e distorcido pelo plano dobrado de acordo com sua posição site.

Em termos gerais, podemos dizer que o conceito de dobra e a problematização histórica da forma dos *siedlungen* foram a condição estratégica do arquiteto para obtenção de uma singularidade arquitetônica.

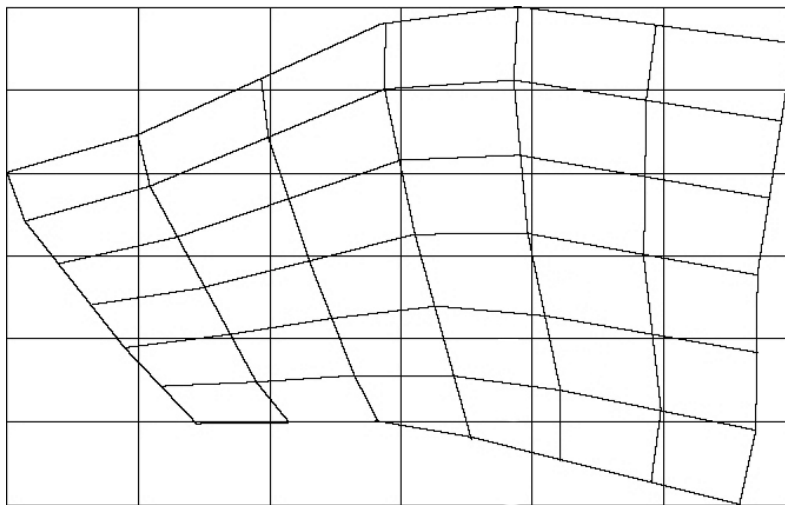


Figura 54| Duas grades maiores: ortogonal e distorcida.

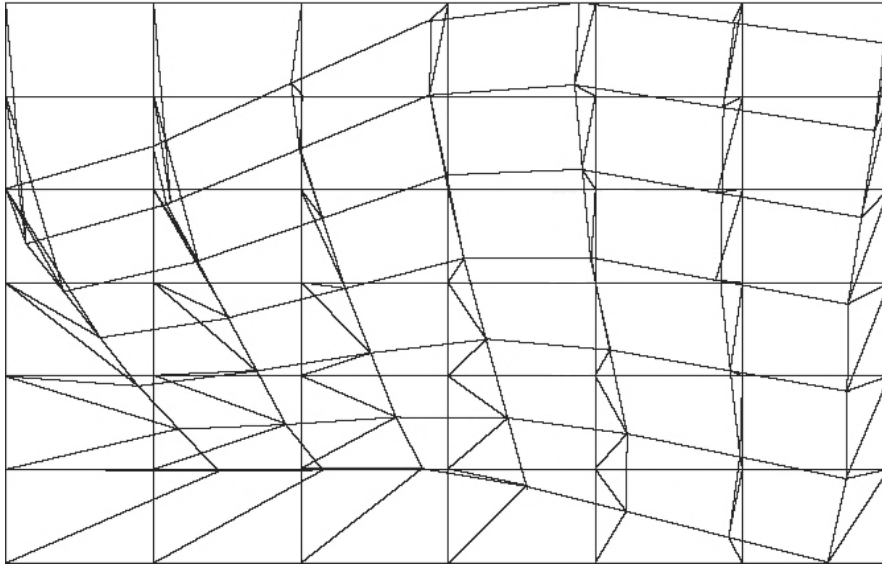


Figura 55 | As duas grades ligadas pelos vértices, com a ortogonal acima da distorcida.

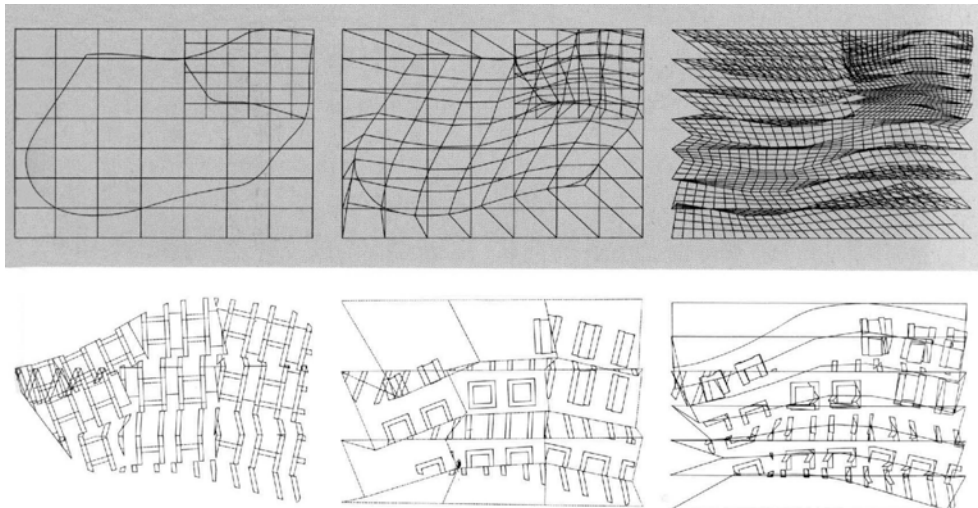


Figura 56 | Projeção da planta ortogonal do *siedlung* na superfície dobrada.



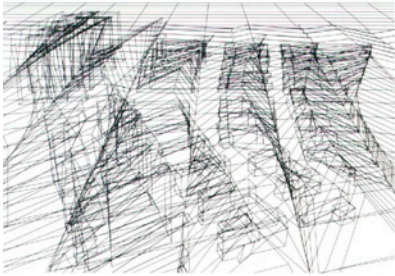


Figura 57| Maquete e diagrama tridimensional das formas geradas.



Figura 58| Planta baixa de implantação do projeto Rebstockpark.



Figura 59| Planta baixa do projeto Rebstockpark.

A Alemanha, especificamente Frankfurt, traçou transformações espaciais de grande impacto e influência no urbanismo moderno. Foi a partir destas transformações que Eisenman retirou parte dos argumentos usados no seu processo teórico e projetivo. A princípio, foi identificado dois tipos urbanos: o bloco perimetral [*perimeter block*], do início do século XIX, e o *Siedlung*, do final do século XIX.

O bloco perimetral comportava a ideia de pátio interno. Os blocos ou quarteirões, seja das áreas de perímetro habitacional ou das quadras comerciais, eram compostos de maneira a formarem espaços descobertos, delimitados e enclausurados pelas construções existentes em seu perímetro. Estes espaços internos, assim como o espaço das ruas, eram definidos como um tipo de espaço positivo. Tais espaços, dentro de uma relação *figure/ground* [figura/fundo] seriam tomados como *figure* e os objetos arquitetônicos como *ground*. Isto é, os espaços das ruas e dos pátios eram tomados como imagens positivas em primeiro plano, enquanto a arquitetura era a parte posterior da paisagem.

Neste sentido, a forma do *Siedlung* trouxe uma nova atitude à estrutura urbana, invertendo a lógica da cidade do século XIX, na qual o vazio era positivo e o edifício negativo. A abordagem desta transformação exige que façamos uma breve consideração sobre o contexto do surgimento dos *Siedlungen*.

No pós-guerra alemão [1918] – momento que coincide com a proclamação da República de Weimar – a economia do país estava quebrada e as cidades arruinadas devido à sua derrota no conflito. O país enfrentou sérias dificuldades em sua reconstrução, face ao crescimento acelerado da população e às imposições exigidas pelo Tratado de Versalhes [1919]. Só em 1924, com o incentivo econômico internacional, a Alemanha pôde retomar o seu crescimento. Entretanto, em 1919, já havia se formado em Berlim uma organização presidida por Walter Gropius, César Klein e Adolf Behne sob o nome *Arbeitsrat für Kunst* [Conselho dos trabalhadores da arte]. Este grupo propunha a dissolução das academias, a extinção da influência do estado sobre o ensino de arquitetura e o uso de museus como espaço de educação popular.<sup>33</sup> Este movimento era endossado também pelos arquitetos Erich Mendelsohn, Adolf Meyer, Hans Poelzig e os irmãos Max e Bruno Taut.

As ideias do conselho estavam de acordo com as ideias do então Partido Social Democrata alemão que, apoiado na ideologia Marxista, se demonstrava preocupado com o modo de vida dos trabalhadores – nos aspectos profissionais, físicos e intelectuais. Operários e sindicatos contavam com uma estrutura de solidariedade social realizada através cooperativas que buscavam suprir de forma autônoma as necessidades da comuna; “uma contrassociedade, dentro da qual se pode nascer, viver e morrer”.<sup>34</sup> Este modelo de ação social fechada viria, de certo modo, a inspirar a concepção dos *Siedlungen*. Neste contexto, os *Siedlungen* podem ser vistos como a conjugação dos interesses do proletariado com as aspirações dos *Arbeitsrat für Kunst* à uma arte do futuro.

Já no final do século XIX, surgiram na Alemanha grandiosos bulevares, avenidas e *allées*<sup>35</sup> que avançavam além do tecido urbano existente. Mas foi a partir de 1925, com a melhoria da economia alemã, que a produção da habitação popular, por sua demanda e escala, torna-se relevante, ultrapassando os limites do espaço urbano construído numa escala significativa. Seria, então, nestes espaços não construídos do território, que o Partido Social Democrático investiria em programas de construção comunitária.

Em Frankfurt, havia uma condição favorável a esta empreitada: uma lei de expropriação de terrenos – promovida antes da primeira guerra por seu burgomestre

<sup>33</sup> KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990., p.33.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> *Allée*: palavra francesa que significa *alameda* - via povoada por árvores, trânsito de pessoas e espaço de convivência, um tipo de parque linear.

Franz Ernst Bourchard Adickes – que permitia as comunas tomarem posse de amplos territórios ainda não urbanizados.<sup>36</sup> É neste contexto que o arquiteto Ernst May assume o comando dos serviços de construção de Frankfurt entre 1925 e 1930, realizando mais de 15 mil *Siedlungen*. Boa parte desta produção foi construída na zona norte da cidade “separadas do núcleo tradicional por um cinturão verde: uma nova Frankfurt autônoma e imersa no campo, dotada de escolas, centro comerciais e restaurantes”.<sup>37</sup> É a partir desta nova estrutura espacial que se desenvolve o *siedlung* alemão.

O que está em jogo neste espaço de vazio urbano dos *siedlungen* é que as edificações se tornaram, inevitavelmente, o *primeiro plano* da paisagem. Desta forma, os jardins localizados na parte posterior das construções - os pátios internos – podem ser vistos como meros espaços vazios.



Figura 60| Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.



Figura 61| Tornowgeland Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.

<sup>36</sup> BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006., pp.348-488.

<sup>37</sup> *Ibid.* p.488.





Figura 62| Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.



Figura 63| Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.

May entende que a evolução do quarteirão da cidade tradicional até as experiências em Frankfurt ocorreu, a princípio, com a liberação da parte interna do quarteirão, passando a ser um espaço público coletivo. A esse respeito, Eisenman está mais interessado nas transformações das possibilidades de leitura das estruturas formais destes espaços, do que em suas mudanças de uso. Isto é, está mais interessado na maneira pela qual a leitura do *ground* no *Siedlung* é diferenciada - o *ground* deixando de ser o objeto arquitetônico e tornando-se um *datum* neutro da figura urbana de outrora.

O *Siedlung* foi uma nova forma linear que podia ser estendida infinitamente em uma direção; um conjunto habitacional geminado, cujas faces frontal e posterior eram iguais, formando uma faixa linear, na qual não se pode identificar hierarquia entre fachadas. Neste sentido, tudo seria frontalidade, já que os apartamentos eram

introduzidos nos dois lados de uma linha conceitual; uma linha que não tinha hierarquia ou consideração pelas ideias tradicionais de lugar e do reino público e privado. Deste modo, está eliminada a possibilidade da ideia de um pátio interno. O espaço restante, que antes era parte positiva - pátio interno - para o objeto arquitetônico, torna-se agora um mero resíduo de espaço. Assim, o *ground* torna-se um espaço vazio e, assim, os objetos construídos se destacam e oscilam sobre um fundo que não está mais ativo.<sup>38</sup>

A ideia suposta no *Siedlung* de que tudo era um único plano de fachada – uma vez que não se pode fazer distinção entre a parte frontal e posterior da construção – renunciava ao padrão em prol de uma condição autônoma da forma, trazendo um novo princípio para a tipologia dos edifícios por ser diferente de qualquer outra construção anterior. Esta autonomia da arquitetura gerada pelo *Siedlung* era uma negação dos padrões e dos privilégios de terra, podendo ser vista como uma encarnação ideal do discurso socialista da época. “No mundo do *Siedlung*, todas as pessoas e lugares eram iguais. Seja de modulação espacial ou identidade individual, a diferença era homogeneizada em favor de uma ideia implacável”.<sup>39</sup>

Com a devastação das cidades europeias após a Segunda Guerra Mundial, surge uma demanda de soluções urgentes e, com isso, a idealização totalizadora do *Siedlung* passaria a ser problematizada. Embora o problema da acomodação populacional permanecesse, a solução para esta nova demanda precisava ser diferente. A autonomia fria e racional do *Siedlung* não seria o bastante para restaurar o tecido urbano. “No voo da realidade cruel do pós-guerra alemão, o *Siedlung* foi abandonado e a nostalgia pitoresca do bloco perimetral retornou como uma evocação do passado, agora, projetado dentro de um presente futuro”.<sup>40</sup>

Uma nova tarefa mais complexa tornou-se o desafio do desenvolvimento urbano na era do pós-guerra. A forma do bloco perimetral dos centros urbanos históricos é adotada como uma possível solução e se tornou a unidade básica de uma teoria conhecida como Contextualismo, a tendência do urbanismo Pós-Moderno. Eisenman é crítico deste urbanismo pós-moderno e está preocupado com o fato de que a

<sup>38</sup> EISEMAN, Peter. *Unfolding Events: Frankfurt Rebstock and the Possibility of a New Urbanism*. In: *Re: Working Eisenman*. Great Britain: Academy Edition, 1993., p.60.

<sup>39</sup> EISENMAN, Peter. *Folding in Time: The singularity of Rebstock*. In: Eisenman, Peter. *Written the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.26. [tradução nossa]

<sup>40</sup> *Ibid.*

nostalgia e o sentimentalismo Kitsch do Contextualismo nunca levou em conta a realidade múltipla e diversa da vida contemporânea.

Um novo setor imobiliário e uma tecnologia de estandarização nasce a partir da ideia de sistema de produção em massa, da multiplicidade e da repetição, paralela à demanda por saúde, higiene e a necessidade emergente de habitação para as massas. Consequentemente, tornou-se necessário repensar a tipologia da forma urbana e em particular o bloco perimetral, tão apreciado pelos arquitetos pós-modernos e notório nos projetos do IBA.<sup>41</sup> O discurso destes se fundamentava justamente na crítica à padronização e à perda de identidade da arquitetura modernista. Neste sentido, os projetos do IBA significaram o resgate do espaço público como *figure*, relacionando os limites da forma à qualidade da vida pública derivada da construção da cidade como fato coletivo. Assim, o espaço público do bloco perimetral era visto pelos arquitetos do IBA como o *genius loci*<sup>42</sup>, como um resgate de uma realidade passada.

Por sua vez, o discurso crítico de Eisenman aponta que, embora fosse anteriormente a parte mais importante do urbanismo alemão, o bloco perimetral apresentava agora dois problemas igualmente importantes para o espaço público: primeiro, sua adaptação a um padrão urbano obsoleto de ruas fez de cada repetição única, mais do que padrão; segundo, o bloco perimetral era enclausurado, comprometendo a ventilação das quadras e do espaço urbano como um todo, desta forma, em desacordo com as novas preocupações por saúde e higiene.<sup>43</sup>

A partir desta análise crítica, o modelo do *siedlung* – por aspecto autônomo da sua forma em relação ao espaço – pode ser visto como um programa arquitetônico e urbano possível para atualidade. Segundo Eisenman, a concepção de tipo do *siedlung* não estava errada, apenas inadequadamente conceituada. O que está sendo proposto é uma reconcepção das características de individualidade e repetição encontradas no *siedlung*; o reprocessamento destes aspectos como uma possível solução para o espaço urbano contemporâneo alemão.

<sup>41</sup> IBA – *Internationale Bauausstellung Berlin* [Exposição Internacional da Construção de Berlim] foi um conjunto de intervenções urbanas em Berlim ocorridas na década de 1980. Havia diferentes posturas por parte dos arquitetos que participaram da exposição em relação ao bloco perimetral; entre aqueles que defendiam e experimentaram a ideia do bloco, podemos destacar dois importantes: Aldo Rossi e Rob Krier.

<sup>42</sup> O termo *genius loci* foi criado pelos romanos para definir o espírito do lugar. Em *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi, o termo designa os aspectos socioculturais do espaço urbano; tanto a fenomenologia do lugar quanto a arquitetura como linguagem.

<sup>43</sup> EISENMAN, Peter. *Folding in Time: The singularity of Rebstock*. In: Eisenman, Peter. *Written the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.26

Para Eisenman<sup>44</sup>, a releitura da ideia de unidade do *Siedlung* pode ser vista na mudança do papel da expressão individual. Toda a questão estaria associada ao conceito de repetição e, neste contexto, a repetição não envolveria apenas o espaço, mas também o tempo: o tempo entendido como uma progressão linear. Passamos de um tempo no qual os eventos aconteciam um após o outro – uma coisa de cada vez – para um outro de expressão múltipla e de caráter heterogêneo – tudo ao mesmo tempo agora. Esta mudança ocorre na identificação de uma realidade *post-medium* já descrita por Rosalind Krauss<sup>45</sup>, de um mundo regido pela mídia capaz de afetar nossa percepção da realidade e, portanto, nossa maneira de ver a arquitetura.

O espaço no qual os *siedlungen* eram implantados estava fora do perímetro urbano e no Rebstockpark ele está cercado por vias de trânsito intenso – *autobhans* e ferrovias. De qualquer forma, nos dois casos o espaço encontra-se isolado: um pela falta de urbanização; no outro pelo excesso. Este seria o contexto do *Rebstockpark*: uma ilha autônoma como no *siedlung*. Entretanto, o projeto teve que lidar ainda com um outro tipo de contexto, dado por um mundo midiático e que demanda uma outra noção de autonomia para arquitetura, uma capaz de abranger a ideia de evento.

A ideia é que, numa realidade midiática, a arquitetura deve agora lidar com o problema do evento. Isto não implica que arquitetura agora deveria se equipar de dispositivos de mídia para ser experimentada como evento. Neste sentido, concertos de rock – como o espetáculo multimídia *ZooTV*<sup>46</sup> – seriam considerados a única forma de evento arquitetônico. Neles, vários telões exibem múltiplas imagens do que acontece no palco, grandes efeitos visuais, videoclipes e mensagens subliminares numa combinação de luz, som e movimento. Este é um tipo de evento cujo aparato eletrônico tem atraído as pessoas, mais do que a arquitetura ou a própria música. Por isso, à arquitetura não caberia a concepção destes espaços. Entretanto, ela pode propor uma alternativa, um outro tipo de evento, “um cujo o deslocamento do ambiente estático não é meramente um revestimento eletrônico, mas um cuja a interpretação do ambiente é problematizada, onde o evento surge entre o signo e o objeto”.<sup>47</sup> A mídia trata apenas da condição autônoma da reprodução eletrônica. Ela não lida com o fato

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ver capítulo de introdução., p 20.

<sup>46</sup> Turnê do disco *Acthung Baby*, em 1992, da banda U2. O conceito, concebido pelo designer Willie William, procurava chamar a atenção para o efeito de dessensibilização provocado pela mídia de massa.

<sup>47</sup> Ibid.

físico ou com a interpretação; pelo contrário, ela quer provocar o obscurecimento do plano perceptivo.

Neste contexto, a ideia de evento é crítica para a discussão de singularidade e, portanto, da autonomia; ela implicaria um tipo diferente de temporalidade, avesso ao tempo narrativo ou dialético. Seria justamente este tempo *outro* e sua condição *fora do tempo*, que nos levaria à uma ideia de evento e de singularidade. Eisenman, para o projeto do Rebstock, busca a geração deste par *evento/singularidade*, na tentativa de restaurar a qualidade anterior de individualidade perdida no *Siedlung*, sem ter que recorrer à noção estática de singularidade do século XIX. Neste sentido, a definição de singularidade seria distinta daquilo que é individual, específico ou particular. Isto nos remete à ideia já desenvolvida, de que se o particular pode ser definido em relação ao geral, a singularidade não pode. “A singularidade é sempre outra, sempre diferente. A singularidade é uma individualidade não mais capaz de pertencer ao reino do múltiplo [...]”.<sup>48</sup> A singularidade oferece a possibilidade de que uma repetição gere cópias diferentes entre si. Ela reside mais nesta alteridade [condição outra - *otherness*] do *time* de uma tal *this thing*, e menos em sua forma ou espaço.

A noção de *dobra* - envolvendo ideias de *singularidade* e *evento* - aparece aqui como a estratégia teórica do arquiteto para o deslocamento do tempo linear, no sentido de abrir a possibilidade tanto para novas estruturas urbanas quanto para as estruturas existentes [*Siedlung*]. “Em tal deslocamento, o novo, mais do que ser fundamentalmente diferente do velho, é ao contrário visto como ligeiramente fora de foco em relação ao que existe”.<sup>49</sup>

Foi G. W. Leibniz quem primeiro concebeu a matéria como explosiva. Ele virou as costas para o racionalismo Cartesiano e disse que no labirinto do contínuo, o menor elemento não é o ponto, mas a dobra. [...] Na ideia de dobra, a forma é vista como contínua, mas também articulando uma possível nova relação entre vertical e horizontal, figura e fundo, quebrando a ordem cartesiana do espaço existente.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> EISENMAN, Peter. *Folding in Time: The singularity of Rebstock*. In: Eisenman, Peter. *Written the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.29. [tradução nossa]

<sup>49</sup> EISEMAN, Peter. *Unfolding Events: Frankfurt Rebstock and the Possibility of a New Urbanism*. In: *Re: Working Eisenman*. Great Britain: Academy Edition, 1993., p.60. [tradução nossa]. Argumento de Gilles Deleuze em *Le Pli* [A Dobra] interpretado por Eisenman.

<sup>50</sup> *Ibid.*

Deleuze<sup>51</sup>, em seu livro *Le Pli [A Dobra]*, afirma que a primeira condição para o acontecimento [evento] de Leibniz é a ideia de extensão. Eisenman argumenta que esta extensão é o movimento filosófico de superfície ao longo do plano, mais do que um mergulho na profundidade. Isto é, o movimento crítico do acontecimento ocorreria tanto na extensão de uma superfície planar quanto em um espaço profundo [sem fundo], como é visto na relação figura/fundo. Outro ponto importante é que nos estudos matemáticos de variação, a noção de objeto é mudada; não é mais definida por uma forma essencial. Isto significa que uma forma essencial, tal qual o conceito de um cubo – cuja definição é dada pela igualdade dos seis lados de seu volume tridimensional – não é mais possível nas variações infinitesimais da matemática. Desta maneira, não pode mais haver o objeto conceitualizado, dando lugar ao que Deleuze chama de objeto funcional. “Quando a matemática toma a variação como objeto, é a noção de função que tende a se desligar, porém, a noção de objeto também muda e se torna funcional”.<sup>52</sup>

Aqui, a noção de objeto funcional é complexa; portanto, torna-se relevante tentarmos analisar um pouco de como isto acontece dentro de uma abstração teórica. Em seus textos matemáticos, Leibniz diz que um grupo de curvas seria dependente de um ou vários parâmetros.<sup>53</sup> Ou seja, no lugar da ideia de reta única que toca uma curva dada em um ponto determinado, tem-se o que seria a procura de uma curva tangente entre uma infinidade de curvas, em uma infinidade de pontos. Dentro deste contexto e na determinação de um ponto fixo, uma curva tangente nunca é tocada; ela é *tocante*.<sup>54</sup> Assim, há uma inversão da leitura da tangente, na qual a reta passa a fazer parte da família infinita de curvas tocadas. Segundo Deleuze, a existência desta série de curvas implicaria – além dos parâmetros constantes – na redução para uma única condição variável das variáveis possíveis da curva tocante; isto é, para a dobra. Trata-se de uma curva tangente e tocante cuja fixação arbitrária – entre o excesso de parâmetros das curvas – é a dobra.

Poderíamos dizer que o excesso e a multiplicidade de parâmetros enfraquece a relevância do parâmetro único; neste sentido, o evento de uma curva tangente seria

<sup>51</sup> DELEUZE, Gilles. *Le Pli Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988., p.105.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.25. [tradução nossa]

<sup>53</sup> Um parâmetro seria o valor concreto, eleito arbitrariamente, que substitui uma variável.

<sup>54</sup> Argumento de Michel Serres. Em: Deleuze, Gilles. *Le Pli Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988., p.25.

caracterizado por sua singularidade e, novamente, não podendo ser mais entendido como objeto essencial, mas como objeto funcional: um *objéctil*.<sup>55</sup>

Assim, este novo objeto funcional, sem uma forma essencial, Deleuze nomeia como um objeto/evento, um *objéctil*. O *objéctil* não estaria mais preocupado com a construção do espaço, mas com uma *modulação temporal* que implica numa variação contínua da matéria, caracterizada através da ação da dobra.

É importante ressaltar que, neste caso, o objeto funcional difere da tradicional funcionalidade associada ao objeto arquitetônico – sua função estrutural ou programática. Em termos gerais, o *objéctil* é justamente a condição crítica do objeto de autogerar diferenças em sua repetição; esta seria sua funcionalidade pura. No caso de *Rebstockpark*, repete-se o tipo arquitetônico do *siedlung*, posicionando as unidades repetidas no site que tangenciam a superfície dobrada da malha tridimensional, dotando cada unidade de uma característica própria, uma singularidade autônoma e funcional, cujo objeto não pode ser reduzido a uma forma essencial. Neste caso, a malha tridimensional do Rebestock, funcionaria como um tipo de diagrama; isto é, a malha dobrada aparece como um diagrama espacial de projeção cujo eixo cartesiano – que vem sendo usado pela arquitetura desde a concepção do espaço grego – encontra-se distorcido e deslocado.

Foi através da concepção de dobra que Eisenman acreditou ser possível reorientar o que já existia em Frankfurt. Neste contexto, *Rebstock* pode ser tomado como uma *leitura intensiva* [termo apontado por John Rajchman<sup>56</sup> em referência à Deleuze]. Esta não seria uma leitura interna formal, nem uma leitura externa contextual, mas um encontro experimental: “Uma leitura intensiva libera *cumplicidades* despercebidas entre dois espaços que permanecem *divergentes* e *singulares* ou *implicações* comuns entre duas coisas que permanecem *diferentemente dobradas* ou *constituídas*”.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> DELEUZE, Gilles. *Le Pli Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988., p.26.

<sup>56</sup> RAJCHMAN, John. *Perplication: On the Space and Time of Rebstockpark*. In: *Blurred Zones*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.151.

<sup>57</sup> Ibid. [tradução nossa]. A respeito dos termos *intensidade* e *implicações*: estes estão diretamente associados ao argumento de Deleuze em *Perplicação, Implicação, Explicação* [em: *Diferença e Repetição* p.353-356]: Deleuze não trata da arquitetura, mas das ideias, e identifica nelas uma relação de intensidade *implicada* dentro da problematização entre diferença individual e diferença individuante. Esta intensidade *implicada* exprime a totalidade cambiante das ideias, o conjunto das variáveis das relações diferenciais. Entretanto, ela exprime todas as relações possíveis de maneira *confusa*, e só sendo *claro* o que é da ordem do *envolvente*. A implicação compreende tanto o *envolvente* quanto o *envolvido*, a *profundidade* e a *distância*. *Envolventes* como profundidade [diferença individuante]; *envolvidos* como distâncias [diferenças individuais].

Deste modo, a dobra torna-se o lugar de todas as condições imanentes reprimidas do urbanismo existente, carregando o potencial de reestruturá-lo, não para destruí-lo, mas para o definir em uma nova direção. Partindo da dobra, o limite pode ser visto agora como algo mais do que uma mera linha divisória; ele ganha uma dimensão volumétrica [expansão] e é neste espaço *entre* que ocorre a mediação de reestruturação dos polos, tais como o velho e o novo, transporte e chegada, comércio e habitação. Estes polos são trabalhados por Eisenman no projeto para Rebstock: entre a grade distorcida, na conformação da morfologia atual do terreno e o seu passado histórico de tipo arquitetônico; entre o tipo de isolamento do *siedlung* [cercado por um vazio urbano] e as vias de tráfego intenso do parque; e, por fim, entre o tipo de repetição e padronização moderna e a imposta hoje, por um mundo midiático. Neste sentido, a dobra é usada não apenas como um dispositivo formal, mas como uma maneira de projetar novas organizações sociais dentro de um ambiente urbano existente.

Rajchman<sup>58</sup> traz para esta discussão a referência de dois autores importantes para o arquiteto: Robert Venturi e Colin Rowe. O argumento é sobre *complexidade* e a maneira pela qual o termo estabelece uma diferenciação entre as estratégias de Eisenman e as de Rowe e Venturi. Eisenman se baseia numa ideia de complexidade próxima a de Deleuze. O complexo em Deleuze difere de Venturi por não estar apoiado numa ideia de contradição, que reduz a complexidade na totalidade e simplicidade dos elementos composicionais, mas difere de Rowe por entender que a colagem cubista e a percepção gestáltica reduzem a profundidade à uma simultaneidade de *figura/fundo*. No caso de Rowe e Venturi, o que se vê é uma subordinação da diversidade em prol de uma unidade, numa *tolerância das ambiguidades*, mais do que a unidade como contingência, suportando uma divergência potencial. Por contraste, a concepção de *complexidade-divergência* de Deleuze envolve uma noção de *distância* ou *distanciamento*, que nos leva à ideia de *perplicação*.

Perplicações são aquelas dobras cruzadas que introduzem um distanciamento criativo no centro das coisas. Tal distância é a separação - o que Deleuze chama de *disparidade*.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> RAJCHAMAN, John. *Perplications*. In: *Re: Working Eisenman*. London: AD Academic Editions; Berlin: Ernest & Sohn, 1993., p.117.



Em Rebstock, perplicação pode ser entendida como uma complicação espacial gerada pelo cruzamento dos segmentos de ligação entre os vértices da malha ortogonal suspensa e a malha distorcida projetada no terreno; a projeção da planta do *siedlung* entraria como um terceiro elemento não dialético em conjunção com a superfície dobrada, desconstruindo a forma para uma vice-dicção [do francês *vice-diction*].<sup>60</sup> Rajchaman diz que a perplicação na estratégia de Eisenman seria equivalente ao que Tadao Ando quer dizer na passagem: “Para chegar... a um lugar, você tem que... explodi-lo... você tem que olhar para dentro dele e encontrar as sementes do novo”.<sup>61</sup>

Deve-se *diferenciar* um espaço ou explodi-lo para encontrar a complexidade da qual ele capaz e, de um modo oposto, a complexidade profunda ou intensa de um espaço é mostrada naqueles momentos que o mantém, fora de si mesmo, para que ele possa ser dobrado novamente. Nas palavras de Eisenman: “Deve-se fazer presente em um espaço sua *fraqueza* implícita ou seu *potencial* para reestruturação”.<sup>62</sup> Os princípios de sua perplicação são, portanto: primeiro, não existe espaço e lugar que não seja de alguma maneira *fraco*; e, segundo, a fraqueza é sempre imperceptível [opaca] e anterior ao ponto de vista que se tem, normalmente, sobre o espaço ou lugar.

Segundo Rajchman, se na visão arquitetônica ou urbana de Venturi e Rowe permanece uma questão de *descobrir* uma *unidade* imperceptível em uma diversidade de elementos perceptíveis, no projeto para Rebstock isto se torna uma questão de *indexar* uma *disparidade* imperceptível no que se apresenta como uma totalidade

<sup>60</sup> O termo *vice-diction* pode ser encontrado na obra *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze. Ele é baseado no cálculo diferencial e infinitesimal de Leibniz do que é não-essencial entre elementos essenciais. A ideia de Deleuze seria promover uma distinção na maneira pela qual Leibniz e Hegel ultrapassam o orgânico. O argumento se apoia no fato de que o *essencial* e *não-essencial* - uno e múltiplo, igual e desigual, idêntico e diferente - são inseparáveis. Hegel partiria do *essencial* como gênero; “e o infinito é o que põe a cisão no gênero e a supressão da cisão na espécie. O gênero é, pois, ele próprio e a espécie, o todo é ele próprio e a parte.” Leibniz parte do *não-essencial* - do movimento, do desigual, do diferente. “É o não-essencial, em virtude do infinitamente pequeno, que é agora posto como espécie e como gênero”; esta *quase-espécie oposta* contém o outro apenas em propriedade e não mais em essência. Neste sentido, *vice-diction* aparece como uma lógica distinta daquela fundamentada no princípio da contradição: “Este procedimento do infinitamente pequeno, que mantém a distinção das essências [na medida em que uma desempenha para a outra o papel de não-essencial], é totalmente diferente da contradição; é preciso, portanto, dar-lhe um nome particular, o de vice-dicção [*vice-diction*].” [GILLES, Deleuze. *Diferença e Repetição*. Edições Graal. 2009. p.79-80. Tradução: Luiz Orlandi & Roberto Machado]

<sup>61</sup> ANDO, Tadao. *Tadao Ando: The Yale Studio and Current Works*. New York: Rizzoli International, 1989., p.19. [tradução nossa]

<sup>62</sup> RAJCHAMAN, John. *Perplifications*. In: *Re: Working Eisenman*. London: AD Academic Editions; Berlin: Ernest & Sohn, 1993., p.117.

perceptiva.<sup>63</sup> Isto é, trata-se de tornar claro e transparente a fragilidade existente entre as polaridades existentes na arquitetura – forma e significado, forma e função, etc.

Apesar de ser seu livro mais arquitetônico [pela contemplação da filosofia de Leibniz, supondo que esta formule a ideia do edifício Barroco], Deleuze investiga em *Le Pli* novas formas de *dobrar, desdobrar e redobrar*, levantando a questão do informe na música, pintura e escultura, mas não na arquitetura. O que seria então uma arquitetura informe? Para Rajchman, a dobra do *Rebstockpark* pode ser considerada uma tentativa de Eisenman de trazer para a arquitetura e urbanismo contemporâneos a ideia de um dobrar sem fim, ao infinito, descobrindo algo desapercibido, implícito em seu próprio trabalho e pensamento: “Enquanto Deleuze inventa uma nova filosofia do informe ou uma arte *informel* [do francês, informal] de pensamento, Eisenman, também com *Rebstockpark*, inventa uma arquitetura do informe ou uma maneira *informel* de construção e projeção”.<sup>64</sup>

Informe, pode ser o que o arquiteto chama de excesso. Neste sentido, uma arquitetura informe seria aquela que ultrapassa, transborda e excede os limites da grade cartesiana. Em *Rebstock*, a grade não desaparece, permanece como elemento para o discurso e a arquitetura de Eisenman. A estratégia é encontrar algo implicado na grade que vaza e transborda, ligando-a ao exterior. O argumento é que existe uma *complexidade* ou um potencial para dobra que não está contido dentro de uma moldura; pelo contrário<sup>65</sup>, uma moldura [*frame*]<sup>66</sup> ou grade só existe dentro de uma *complexidade* virtual maior que a excede. É a partir deste excesso implícito em um espaço que surge a ideia de dobra para arquitetura, como uma possibilidade para o momento de reestruturação da grade, como virtualidades de todas as complexidades *molduradas* [*framed*].

Este excesso na arquitetura vai além dos paradigmas vitruvianos - *firmitas, utilitas e venustas* - na medida que não pode mais ser lido simplesmente como a adequação da forma à estrutura, lugar ou função, mas que permite a forma se deslocar de tais determinantes e dobrar-se livremente.<sup>67</sup> A condição do *informe* seria então,

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid., p.115. [tradução nossa]

<sup>65</sup> Ibid., p.118.

<sup>66</sup> *Frame* [moldura] é um termo de Jaques Derrida encontrado no seu livro *A Verdade da Pintura*. Aqui é utilizado por Eisenman para discutir a grade na arquitetura. Derrida diz que o sonho de um espaço completamente sem moldura é vão e que a *desconstrução* não seria este sonho; por sua vez, Eisenman entende que se não há espaço sem moldura não pode existir uma arquitetura sem grades.

<sup>67</sup> RAJCHMAN, John. *Perplication: On the Space and Time of Rebstockpark*. In: *Blurred Zones*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.154.

este espaço intenso que surge a partir dos intervalos dos elementos articuladores do espaço limitado e do lugar tradicional, no qual ocorre o evento de uma energia livre, aplainada e rizomática, que excede a moldura do site, do planejamento e do programa.

Tais ideias sobre a dobra de Rebstock, declara Rajchman, seriam distintas da estratégia de superposição de Eisenman – a mesma utilizada nos projetos do Cannaregio, IBA e Chora L Works. Estes projetos ainda preservariam a simultaneidade de figura e fundo. A superposição, neste sentido, não teria encontrado uma profundidade *sem fundo*. “Ao invés disto, Eisenman começa a trabalhar em Rebstock com um tipo de *complicação* que não é mais uma questão de justaposição linear em um espaço vazio ou *tela*, mas supõe a aparência de uma grande irrupção *transmorfogênica* no espaço tridimensional”.<sup>68</sup> Rebstock é um espaço livre de saliências perceptíveis e dobrado, mais do que um espaço de colagem, perdendo seu aspecto retilíneo ou Cartesiano. Seria ainda um deslocamento pontual para um local multilinear e aplainado e de noções de traço e arqueologia, para noções de envelopamento e realidade.

Em Rebstock, as unidades habitacionais e comerciais não mais figuram como extrusões descontínuas de um espaço plano e gradeado [...] Elas parecem restos de uma irrupção que saiu do solo e retornou a ele, sugerindo que tal ocorrência *catastrófica* pode surgir novamente em outro lugar, na calma solidez das coisas.<sup>69</sup>

O movimento flutuante da dobra tridimensional de Rebstock não pode ser capturado em sua totalidade num plano figura/fundo. O plano é somente um ponto de vista, uma abertura em um movimento que, já que é *aplainado*, não pode ser *desenhado* como em uma projeção coordenada.

De fato, Eisenman acha que toda a relação com os desenhos projetivos muda. A dobra não pode ser projetada a partir de uma combinação de plano e seção, mas requer um modelo topológico e envolve outro tipo de signo: o índice [indicador]. Neste caso, o dedo indicador proverbial aponta para algo não visto, para um movimento virtual que não destruiria o lugar, mas o *moldaria novamente*, começando-o em outras direções.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> RAJCHAMAN, John. *Perplications*. In: *Re: Working Eisenman*. London: AD Academic Editions; Berlin: Ernest & Sohn, 1993., p.118. [tradução nossa]

<sup>69</sup> RAJCHAMAN, John. *Perplication: On the Space and Time of Rebstockpark*. In: *Blurred Zones*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.154. [tradução nossa]

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.155. [tradução nossa]

Rajchman nos oferece uma noção mais profunda e precisa das estratégias de Eisenman neste projeto, principalmente pela leitura que faz de Deleuze. Entretanto, sua ideia de que os projetos de superposicionamento do arquiteto estabeleceriam ainda uma relação figura/fundo nos parece um tanto controversa. Devemos interrogar se tais projetos promovem ou não a dissolução do binarismo existente entre figura e fundo.

Como foi apresentado anteriormente, o superposicionamento do Cannaregio em Chora L Works [cada uma de suas grades em escalas distintas], ainda por se tratar de um projeto não construído, indica uma característica de indecidibilidade ontológica na sua percepção. Lugar e tempo são postos em questão e as coordenadas cartesianas existentes estão deslocadas de tal forma pelo espaçamento, distanciamento e rotação, que parecem comprometer qualquer leitura objetiva, isto é, qualquer escala hierárquica dentro do plano projetivo dos desenhos. Se a dissolução de figura/fundo em Eisenman está atrelada à ideia do que ele chama de opacidade, logo o superposicionamento que ocorre em La Villette pode ser visto também como da ordem da opacidade, na medida em que a superposição das malhas promovem uma abertura para tal indecidibilidade e para nuances inesperadas na percepção arquitetônica.

A questão a ser colocada é a seguinte: Eisenman, nos projetos de superposicionamento, pretendia gerar opacidade ou transparência? Nos parece que a resposta deveria ser positiva em ambos os casos: a opacidade é importante como um campo virtual ilimitado, a partir do qual o arquiteto pode projetar e teorizar, abrindo a possibilidade de transparência para o *affect* e novos sentidos para arquitetura.

## 6 Espaço crítico: Holocaust Memorial Berlin



Figura 64| Parlamento, Palácio do Reichstag: vista do Holocaust Memorial Berlin.

No coração de Berlim, próximo ao Checkpoint Charlie e a poucos metros do Palácio do Reichstag [Parlamento Alemão], Peter Eisenman projetou o Memorial aos Judeus Assassinados da Europa. Localizado na antiga Berlim Oriental, ao sul do Portão de Brandemburgo, o monumento foi inaugurado no dia 10 de maio de 2005, dois dias após o 60º aniversário do *V-E Day*<sup>1</sup>, sinalizando o fim da Segunda Guerra Mundial na Europa.

---

<sup>1</sup> O *Victory in Europe Day* [*V-E Day*] aconteceu em 8 de maio de 1945, data em que os Aliados, na II Guerra Mundial, aceitaram formalmente a rendição incondicional das forças armadas da Alemanha nazista e o fim do Terceiro Reich de Adolf Hitler.

O projeto consiste em uma estrutura reticular rígida composta de 2711 pilares de concreto – *stelae* – cada um com 95 centímetros de largura, tendo alturas que variam de zero a quatro metros. Os pilares estão dispostos a cada 95 centímetros ao longo dos seus 2,375 metros de comprimento, permitindo a passagem de uma pessoa por vez. Entre o nível do piso e o nível do topo dos *stelae* temos a falsa impressão de um arranjo aleatório e arbitrário. Na verdade, cada plano de nível foi determinado pela intersecção dos vazios do reticulado com a grade Mercato, que traça a área de toda Berlim. Os pilares se desdobram entre duas retículas ondulantes e distintas – uma ao nível da topografia do terreno e a outra ao nível do plano suspenso que se conforma no topo do campo de pilares. A interação entre os dois sistemas reticulares irregulares trabalha de tal forma a produzir uma zona de instabilidade. O resultado é uma divergência perceptiva e sensível entre a topografia do solo e o plano suspenso dos *stelae*. Eisenman diz que tal divergência ocorre tanto no plano perceptivo quanto no conceitual. Realmente, não se pode fazer uma leitura do Memorial sem questionarmos sua forma enquanto arquitetura e sua concepção enquanto memorial; isto é, está sempre nos forçando a uma leitura crítica. O Memorial Holocausto Berlim é entendido aqui como uma concepção do arquiteto nos limites da disciplina mais próxima de uma autonomia crítica da arquitetura.



Figura 65| Holocaust Memorial Berlin: Vista entre os *stelae*.



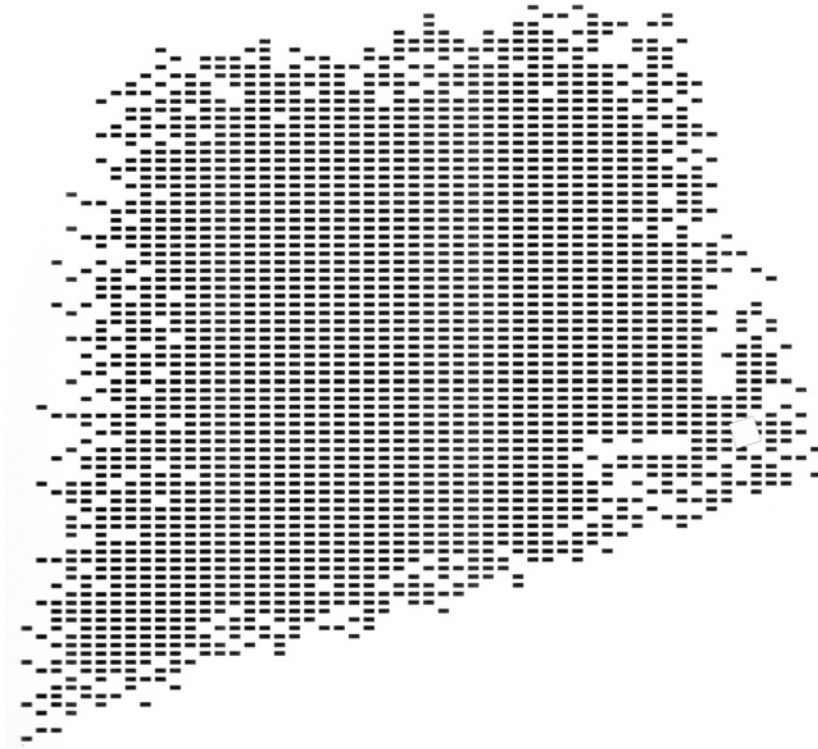


Figura 66| *Memorial Holocausto Berlim*: malha de *stelae* [pilares].

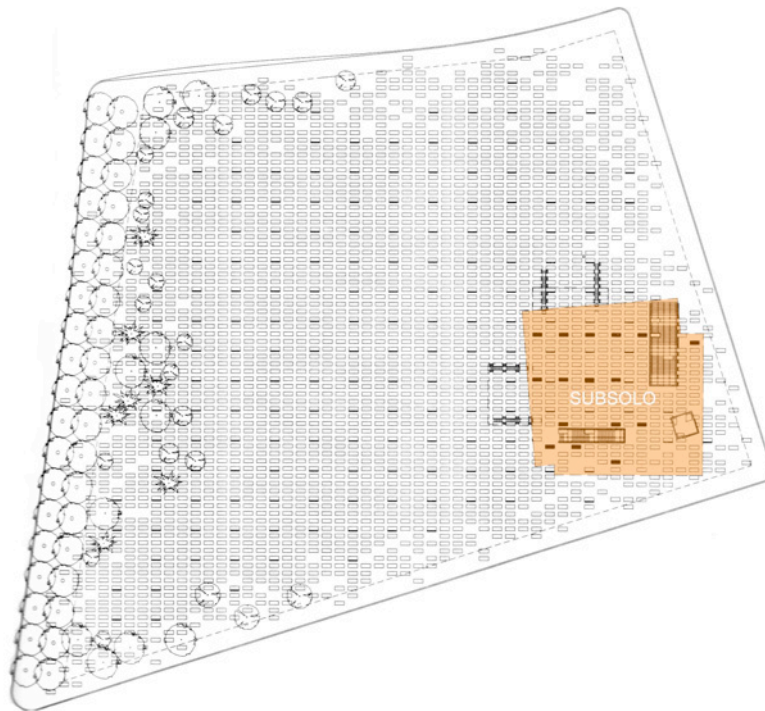


Figura 67| Área do subsolo na parte sudeste do memorial.



Figura 68| Três cortes do terreno.



Figura 69| Sala de exposição: subsolo.

Em seu programa, o Memorial conta com uma área subsolo na parte sudeste do terreno destinada a exposições. Lá, o visitante tem acesso a documentação da época – imagens e registros – com um banco de dados que oferece a biografia de 700 vítimas do Holocausto.



Desde 1989, com uma iniciativa idealizada pela jornalista alemã Lea Rosh para a construção do Memorial, o debate político, moral, ético e estético não cessou. A partir de 1992, ele se intensifica e ganha o apoio do governo federal Alemão liderado pelo chanceler Helmut Kohl. Passados quatro anos desde sua inauguração, o Memorial é agora a materialização no espaço urbano berlinense de uma face de toda discussão. Neste contexto, entendemos que parte deste debate ainda se mantém vivo. Porém, questões relativas à pertinência da construção do Memorial, os seus obstáculos políticos de aprovação, as discussões em torno das versões dos projetos que se sujeitaram à concorrência - mesmo as versões de aprovação do projeto - e os motivos da saída de Richard Serra<sup>2</sup>, não parecem aqui agregar mais consistência a um discurso que se pretende analítico à posterioridade da construção. A estratégia de Eisenman do Memorial, nos leva a uma problematização que abrange um debate sobre a ideia de arquivo, arte e arquitetura. Isto se faz necessário diante da questão colocada por Siobhan Kattago: O Memorial do Holocausto: Monumento ou Memória Crítica?<sup>3</sup> A expansão dos limites da forma arquitetônica do memorial carregando fortes aspectos de uma obra artística de *site specific*, assim como os problemas implícitos de representação do Holocausto, nos aproxima tanto de questões éticas e políticas quanto de questões artísticas e arquitetônicas. A memória, neste contexto, é derivada de uma herança heterogênea imposta pelo Holocausto, o que dá e exige uma ação crítica e escolha. Nesse sentido, o discurso sobre ética e arquivo, na desconstrução de Jacques Derrida e no discurso de Andrew Benjamin, nos ajuda a compreender as estratégias projetuais de Eisenman de deslocamento do poder. Na abordagem do problema do mal do arquivo, isto é, ao nos referirmos à ânsia de memória face à supressão do tempo e velocidade da repetição da informação, temos que estar atentos tanto a pressupostos *classificatórios* e *ontológicos*, que dizem respeito ao *lugar* do arquivo, quanto a pressupostos *nomológicos*, que são de ordem ética e política. Estes deslocamentos, no caso da arte, aparecem aqui em diálogos com Marcel Duchamp ou Robert Smithson. Em ambos, a poética é marcada por esta noção de deslocamento: em Duchamp, no

<sup>2</sup> Serra participa da primeira versão do projeto e sai por não ceder às exigências de adaptação funcional e logística feitas por Helmut Kohl. Segundo Eisenman, estas seriam adaptações as quais um projeto arquitetônico costuma sofrer.

<sup>3</sup> KATTAGO, Siobhan. *Ambiguous Memory: The Nazi Past and German National Identity*. Westport, Connecticut: Praeger Publisher, 2001., p.141.

próprio procedimento do *readymade* - o jogo, o xadrez [...] - e em Smithson, no problema da escala, da dialética entrópica, da ficção e das poéticas da transitoriedade. Abordar o Memorial de Eisenman é pôr em questão o debate de tais conceitos que, somados ao pensamento crítico do arquiteto, irão problematizar a legitimação e expansão da disciplina arquitetônica enquanto prática e teoria, estabelecendo uma discussão que aborda os pares *arquivo e ética*; *arte e arquitetura*.

## 6.1 Arquivo e Ética

Andreas Huyssen aponta em seu livro *Seduzidos pela Memória*, uma articulação de Horkheimer e Adorno em *Dialectic of Enlightenment* [Dialética do Esclarecimento], a respeito de como o Holocausto se tornou o marco do esgotamento do projeto iluminista. Esta ideia registra a impotência da civilização ocidental “de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada”<sup>4</sup>. Este argumento de Huyssen, do Holocausto como novo paradigma para o século XX e como uma linguagem universal - ou seja, a memória do Holocausto podendo ser a medida para situações específicas locais, dentro de uma globalização da memória - será abordado aqui. Pretende-se, assim, uma desconstrução da anunciada mercadorização da memória, tanto à referida medida para *situações locais* de uma *representação dada* pelo o Holocausto, quanto à própria ideia de *representação* do Holocausto.

Derrida parece compreender o estado das coisas no âmbito da memória quando diz que o correio eletrônico transformará todo o espaço público e privado da humanidade, aludindo à ilimitada revolução da técnica arquivística<sup>5</sup>. Transformações jurídicas e políticas quanto ao direito de propriedade dos

<sup>4</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004., p.13.

<sup>5</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001., p.08.

arquivos se complexificam na medida em que avança a tecnologia da reprodução. A mudança do modo de arquivo para Derrida mudaria a forma de fazer história. A quantidade e a velocidade em que se pode hoje acessar dados digitais na rede sem qualquer tributo pago ou negociado, dissemina o poder daquele que detém o arquivo. Num sistema de rede Kad<sup>6</sup>, por exemplo, de compartilhamento de arquivos pela internet, partes incompletas de um mesmo arquivo podem estar simultaneamente compartilhadas por milhares de usuários sem qualquer distinção cultural. O solo virtual abriu espaço para o *flâneur* cibernético. Torna-se fácil, neste contexto, entender como a origem do arquivo é apagada tanto por suas réplicas, em número de milhão, quanto pela disseminação de lugares possíveis de acondicionamento.

Pensar, assim, a presença do *Outro*, no caso específico da memória do Holocausto, se faz cada vez mais necessário como uma promessa de mudança. Esta é uma questão delicada a ser analisada, pois o *Outro* só pode ser pensado a partir da reflexão do sujeito, isto é, o sujeito está neste caso como condição para a consideração do *Outro*. Seria esta uma impossibilidade filosófica ou antes um paradoxo? Talvez uma impossibilidade, se partirmos da filosofia do Sujeito, da metafísica. Mas com este quadro, Derrida estaria buscando o ultrapassamento dessa condição subjetiva. Pode-se, neste caso, descartar tal impossibilidade uma vez que o sujeito não se dá senão no mundo – como no *Dasein* heideggeriano – só surge, ou já surge em contato com o outro:

Certamente, se considerarmos o homem como um *ente*, a compreensão do ser constitui a essência desse *ente*. Mas precisamente – e aí está uma característica fundamental da filosofia heideggeriana – *a essência do homem é, ao mesmo tempo, a sua existência. Aquilo que o homem é, é ao mesmo tempo a sua maneira de ser, a sua maneira de existir, de se ‘temporalizar’.* [...] Em resumo [diz Levinas, mais adiante], ser para o *Dasein* [esse ser-aí que somos nós], é compreender o ser.<sup>7</sup>

Derrida parece estar de acordo com a crítica de Heidegger a um positivismo universal em torno do *ente* que se apresenta já consolidado pela história da

<sup>6</sup> Kad é uma abreviatura de Kademila, uma rede que não utiliza servidores centrais. Na Kad, cada usuário é um "nó" na rede que fornece e recebe dados de fragmentos de um arquivo que transitam neste compartilhamento recíproco, comprometendo a ideia de lugar de origem.

<sup>7</sup> LÉVINAS, E: *Martin Heidegger e a Ontologia*. Em: *Descobrir a Existência com Husserl e Heidegger*, p., 74. Comentado por: Duque-Estrada, Paulo Cesar. *A Questão da Alteridade na Recepção Levinasiana de Heidegger*.

metafísica e a uma expansão ilimitada da estandarização decorrente da manipulação técnica do arquivo, de uma memória programada a nos suprir de respostas prontas<sup>8</sup>. Entretanto, Derrida entende que pensar a verdade do ser, como ele constata em Heidegger, é ainda reafirmar o ser, sofisticar o pensamento humanista. Portanto, não é uma impossibilidade, mas um paradoxo que reafirma o próprio objeto criticado.

Derrida, partindo do problema da consciência como sendo mediada pela linguagem e, desta forma, não podendo ser considerada uma subjetividade constitutiva, indica que pensar o *Outro* pode implicar na desconstrução de um poder totalitário do arquivo. Esta desconstrução não seria a sua destruição e nem mesmo poderia estabelecer uma nova ordem de poder. Ela simplesmente se abriria para uma indecidibilidade dos sentidos que pode sugerir uma gama infinita de caminhos para solução de velhos problemas éticos e políticos.

Podemos relacionar os problemas da existência de um memorial aos judeus assassinados na segunda guerra em solo alemão com o argumento de Derrida em seu livro *Mal de Arquivo*. Nele, o autor trabalha a desconstrução do *Arkhe*, menos em seu princípio físico, histórico e ontológico e mais em seu princípio nomológico de ordem ética. Quanto ao princípio nomológico ou ordem do comando, Derrida vai tomá-lo como anterior ao princípio ontológico ou ordem do “começo”. Ele parte do sentido da palavra “arquivo”, do grego *arkheion*, que quer dizer casa, domicílio, a residência dos arcontes. O arconte era aquele quem comandava, representava as leis e, dada sua notoriedade pública, guardava em sua casa [casa de família, residência] os documentos oficiais. Derrida enfatiza que os arcontes foram os primeiros guardiões. Eles não eram apenas responsáveis pela “segurança física do depósito e do suporte”<sup>9</sup>; também lhes eram dado o direito de interpretar os arquivos. Os arquivos, então, necessitavam de um guardião e de um lugar e não podiam abrir mão do suporte, de uma localização, de uma residência. Este lugar particular e privilegiado, que é a morada dos arquivos, Derrida chama de topológico:

<sup>8</sup> DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Derrida e a crítica heideggeriana do humanismo*. Em: Nascimento, Evando [Org.]. *Jacques Derrida: Pensar a desconstrução*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2005., pp.248-249.

<sup>9</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001., p.13. [tradução: Cláudia de Moraes Rego]

no cruzamento do topológico e do nomológico. Do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível. [...] Remetem todas a esta *toponomologia*, a esta discussão arcôntica de domiciliação, a esta função árquica, na verdade patriárquica, sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal. Para abrigar e também para se dissimular. Esta função arcôntica não é somente topo-nomológica. Não requer somente que o arquivo seja depositado em algum lugar sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*.<sup>10</sup>

Consignar, para Derrida, significa reunir símbolos. O poder de consignação está na unificação e identificação. A *arkhê* grega é o lugar de consignação de uma técnica de repetição que exige a marca da exterioridade, não podendo haver arquivo sem exterior.

A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.<sup>11</sup>

A partir do que já foi visto aqui quanto à qualidade impositiva da tradição, do seu caráter heterogêneo e da implicação de um segredo, entende-se que o princípio arcôntico nestes termos está sendo contestado em sua autonomia e sua autoridade. Derrida sentencia: “A ordem não está mais garantida”.

É através de um texto de Freud sobre Moisés, *Moisés e o Monoteísmo*, que Derrida demonstra a desconstrução do arquivo. No texto, quando Freud diz que Moisés era egípcio e foi assassinado pelo seu povo [os judeus], ele está desconstruindo o arconte e seu sentido nomológico. O pai morto de Freud desconstrói a dimensão nomológica do poder do arquivo. O Historiador Yosef Hayim Yerushalmi afirma, a respeito do Moisés de Freud, que não há provas documentais de que os judeus mataram Moisés. Isto indicaria a fantasia de Freud,

<sup>10</sup> Ibid., pp.13-14.

<sup>11</sup> Ibid., p.14.

uma ação sem positividade de criação do arquivo. A pulsão de morte<sup>12</sup> age, neste caso, destruindo o que estava escrito. A pulsão de morte está enfatizando, com mais rigor, que o documento desaparecido do acontecimento pode ter existido. O fato de não existir agora provas documentais do acontecimento, não quer dizer que ele não existiu. Há aí uma ideia fundamental posta por Derrida: não existe memória sem esquecimento; a destruição do documento é condição de renovação da memória. A memória aparece como repetição, a história como repetição que é uma ideia contrária à ideia positivista de arquivo. O tempo histórico, para Derrida, não é passado, presente e futuro; ele é passado presente, presente atual e futuro presente. Para Derrida, não há arquivo sem futuro, assim como não há passado morto: o arquivo, então, é promessa. E a tradição precisa da promessa, senão desaparece. Para ele, nada é tão obscuro e menos garantido do que a palavra arquivo. O arquivo não pode ser reduzido à memória; ele reside ainda no apagamento, no desfalecimento e no silêncio da memória. Para a possibilidade da repetição ou da reimpressão, o arquivo necessita de uma abertura consignada em algum lugar exterior.

No texto *Desconstrução e Ética*<sup>13</sup> de Geoffrey Bennington, o autor problematiza a possibilidade de existência simultânea das duas instâncias que dão nome ao seu ensaio: “a *desconstrução* não pode propor uma *ética*”. A ética como conceito dado que é próprio da metafísica ocidental não poderia estar fora da desconstrução de Derrida. Entretanto, a ética enquanto metafísica não pode ser afirmada pela desconstrução. A ética, como conceito, não é uma negação, mas o deslocamento diferencial de um padrão. Nesse sentido, Bennington parece ter razão em apontar que na desconstrução da ética, algo se revela como o que ele chamou de “arquiético”.<sup>14</sup> Em outras palavras, algo da ética desconstruída pode ter permanecido, um fragmento de sua origem. O mais importante nesta ideia é que apesar da desconstrução não poder propor uma ética, no entanto, a ela poderia ser dada através da própria ética desconstruída como vestígios para novos caminhos alternativos de problemas da tradição.

<sup>12</sup> Pulsão de Morte é um conceito introduzido por Freud em 1921 em *Além do Princípio do Prazer*, que trata da tendência primária do organismo à redução completa das tensões pretende eliminar o dualismo pulsional fundamental, da tendência à compulsão à repetição. Ver: GREEN, André; IKONEN, Pentti; LAPLANCHE, Jean; RECHARDT, Eero; SEGAL, Hanna; WIDLÖCHER, Daniel; YORKE, Clifford. *A pulsão de Morte*. São Paulo: Editora Escuta Ltda, 1988.

<sup>13</sup> BENNINGTON, Geoffrey. *Desconstrução e Ética*. Em: Duque-Estrada, Paulo Cesar [Org.]. *Desconstrução e Ética*. São Paulo: Edições Loyola. 2004.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.10.

O ponto de partida em Derrida para a ética é o pensamento de Heidegger e a desconstrução da metafísica. A temática de Heidegger do ser em *Ser e Tempo*, desafiando os parâmetros ontológicos existentes que confirmaram ao ser a falta de sentido, nos leva a pergunta: é possível o sentido do ser? Quem responde é Ligia Saramago. Em seu texto *Hermenêutica e Desconstrução: por uma Ética da Leitura*<sup>15</sup>, a autora diz que a questão do sentido é apenas aparentemente distante da questão da ética. Ela entende que a questão do sentido em relação à ética em Derrida é uma questão de base. Derrida quebra a pulsão do sentido em função da revelação do outro enquanto sentido e verdade. Há, assim, em Derrida, um foco na indecidibilidade do sentido, um espaço do indecidível. A escrita [*écriture*], para Derrida, não expressa mais os sentidos, uma vez que os sentidos ultrapassam os limites impostos da própria linguagem, “por estarem invariavelmente infiltrados por uma alteridade velada, negam à linguagem a possibilidade de qualquer decisão segura e definitiva no que diz respeito à verdade de seus conteúdos”<sup>16</sup>.

É na interpretação de textos que se dá as diferenças de sentidos. A tomada de decisões em relação ao que é o outro, na leitura interpretativa de textos, coloca-se como a questão fundamental à uma ética da leitura. A ética, assim, reside na análise da “margem de interpretação” de um texto.

A interpretação se fundamenta num conjunto de elementos conceituais herdados pela tradição. Essa irrefutável condição da inevitável herança de uma presença histórica é a estrutura na qual a interpretação estabelecerá um diálogo com a tradição.

Em *Espectros de Marx*, Derrida considera essa presença histórica como uma herança radical e heterogênea de justaposição, onde não se opera mais opostos dialéticos. Há, para Derrida, uma fragmentação latente na herança. Ele lança uma ideia de que a herança não é dada de forma natural e unívoca. É necessária a leitura crítica na busca da diferença e do segredo. “Herda-se sempre um segredo – que diz: Leia-me se for capaz”<sup>17</sup>. Desta forma, Derrida aponta que tanto na

<sup>15</sup> SARAMAGO, Ligia. *Hermenêutica e Desconstrução: por uma Ética da Leitura*. Em: Duque-Estrada, Paulo Cesar. *Desconstrução e Ética*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>17</sup> DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001., p.33.

herança quanto na memória, uma escolha crítica as reafirmam ciente de sua finitude, sabendo que não há herança na infinitude.

A herança pressiona e impõe uma escolha crítica, uma interpretação da tradição face à sua heterogeneidade e ao que em si não é revelado. É na leitura do enigma, do desconhecido, que ocorre a diferença e a desconstrução de uma suposta unidade, não sendo mais possível a apreensão de um todo.

Herdar, então, implica numa escolha, uma decisão e, conseqüentemente, em um ato de nomear como um arquético, diante do que é imposto pela tradição. Isto é, compromete-se com o insuperável e o instável, à espera de uma negociação inventiva. O outro aparece aqui como o insuperável e o inassimilável, demandando da leitura ética uma inventividade, ou seja, uma ética inventiva que redimensiona e amplia a responsabilidade do leitor àquilo que lhe é transmitido por uma memória transgeracional.

Face à problematização ética da memória do arquivo, *é inevitável a presença da alteridade e sua realidade na abordagem da questão judaica*. Para entendermos melhor esta sentença, introduziremos o argumento de Andrew Benjamim defendido no livro *Architectural Philosophy*. No capítulo intitulado *Interruption Confession, Resisting Absolution*<sup>18</sup>, é colocado a importância da alteridade para a concepção dos monumentos após o Holocausto, através da ideia de distanciamento e espaçamento, a partir da identificação do que ele chamou de lógica da confissão e da absolvição.

Benjamim parte de que a noção de *Ser Judeu* [diferente de *ser um judeu*] pertence a um *conflito* de identidade judaica para o judaísmo. A ideia é que a presença do antissemitismo – levando em conta a questão do *Ser Judeu* – é tratada pela humanidade de forma distinta a dos judeus; daí o *conflito*.

Em geral, a nomeação, a identificação do nome, implica na ideia de que existe algo e que esta presença sinaliza a impossibilidade do essencial pela afirmação do *conflito*. Esta noção de identificação, como sendo a própria nomeação de conflitos, seria então oposta a um outro tipo de nomeação que busca unificar, nomeando um elemento essencial do todo.

Em geral, os memoriais trabalham nos termos de uma atividade que permite a reconstrução do todo, isto é, os memoriais atuam junto à forças regionais que

<sup>18</sup> BENJAMIN, Andrew. *Architectural Philosophy*. London: The Athlone Press, 2000., p.181.



são validadas em nome da unidade, o que - no caso do Memorial aos Judeus Assassinados da Europa - complicaria a localização do site no qual o Memorial foi construído.

A alteridade, no âmbito urbano ou arquitetônico, deve permitir que a problematização do *outro* persista como uma questão sustentável. Isto significa que a alteridade deve estar ligada ao específico [repetição genérica particular], isto é, que a alteridade seja definida pelo que é dado. A alteridade seria agora como uma possibilidade *outra* para o museu ou memorial, uma vez que a identidade, como identidade em conflito, reconhece e afirma a impossibilidade da essência.

O que Benjamin está dizendo é que ao invés da simples suposição do outro - uma afirmação da existência do outro a partir de um *eu* previamente assegurado - deve-se tomar um caminho de constante diferenciação entre o *eu* e o *outro*. A alteridade tem que ser removida de sua dependência de uma lógica estrita de oposições. Parte desta *tarefa* é definir alteridade em relação à repetição. “Em vez de destruição - negação como a fonte de alteridade – a repetição reposiciona o momento da eventualidade, assim como a presença formal da alteridade em termos de distanciamento e espaçamento”.<sup>19</sup>

Um argumento importante do autor é sobre a maneira pela qual o distanciamento livra a alteridade de um caráter utópico. O distanciamento aparece como uma relação de distância que é parte integral do trabalho de alteridade, sendo um recurso de desierarquização da polarização encontrada numa oposição estabelecida. O reposicionamento do espaçamento também envolve relação. Neste caso, o espaçamento introduz a ideia de tempo. O espaçamento, além disso, tem que ser entendido como estando ligado, de forma ineliminável, à presença do arquitetônico. Se a alteridade tem sempre que ser definida em relação ao específico, o arquitetônico - e dentro dele o Memorial - seria aqui a especificidade da qual parte a alteridade. Isso significa que o espaçamento se torna um componente do trabalho do objeto.

O espaçamento é introduzido na interconexão entre *forma e função* de maneira tal que *forma e função* são mantidas separadas. O espaçamento autoriza a transformação da função porque introduz uma abertura na qual o *inacabado* [*incomplete*] está ativo.

---

<sup>19</sup> Ibid., p.184. [tradução nossa]

O *inacabado*, no caso do Memorial, mantém uma abertura para o trabalho de memória; tal abertura pode ser entendida como uma *forma* de continuidade. É justamente a reciprocidade da ação e da continuidade, realizada pela manutenção da presença efetiva do *inacabado*, que pode ser definida como memória presente. A memória toma o presente como objeto central e, portanto, a ação do trabalho está sempre buscando sustentar uma abertura.

O memorial ou monumento comemorativo sempre procura incluir reescrevendo a história, dando outra para os excluídos. Entretanto, mesmo escrevendo a história daqueles que tem sido marginalizados, ele cria uma unidade histórica uma vez que estes monumentos de recuperação são inscritos dentro de uma cultural nacional e de um local indiferenciado.

O problema com esta explicação direta é que ela não é mais capaz de descrever a operação de domínio. E neste contexto, a repetição da tradição dominante precisa ser identificada como tal. O processo de naturalização que trabalha dentro da ação de construção do memorial precisaria ser exposto, revelando que tal naturalização do tempo foi estabelecido pela supremacia. Seria ainda, uma exposição que Benjamin chama de antimemorial. A incursão da supremacia e a incorporação da temporalidade do historicismo poderia ser demonstrada pela a estética e política do antimemorial. “Que *anti* é esse? De que maneira isto é um outro memorial do que um memorial?”<sup>20</sup>

A resposta está nas estratégias decorrentes do distanciamento e do espaçamento – na medida em que eles sustentam a centralidade da relação, permitindo a copresença da continuidade e descontinuidade. Assim, unidade e desunião trabalham numa suspensão definida por sua condição *either/or* [uma coisa ou outra]. Neste caso, com a suspensão do *either/or*, surge a necessidade de se operar em outra lógica. Desta forma, entende-se que a alteridade não se dá pela oposição entre continuidade com descontinuidade ou unidade com desunião, mas é situada em relação à lógica da confissão e absolvição.

O Memorial do Holocausto, dentro do contexto europeu, inevitavelmente tem uma força particular e portanto regional. A partir deste entendimento, Benjamin afirma que, se é possível generalizar, parece então que tais memoriais ou monumentos se tornaram o reconhecimento público de um erro.

<sup>20</sup> BENJAMIN, Andrew. *Architectural Philosophy*. London: The Athlone Press, 2000., p.188. [tradução nossa]

Confissão ou reconhecimento é um ato que admite o erro e que, ao mesmo tempo, elimina do momento presente, dentro do tempo cronológico, qualquer implicação naquilo que era anormal [a anormalidade foi, aconteceu e não existe mais. O que foi não é mais].<sup>21</sup> Esta não é uma crítica que busca culpar e responsabilizar a geração atual. Apenas aponta para a lógica da confissão e da absolvição. Benjamin então questiona: Quando a absolvição ocorreu? Em que ponto, dentro do desdobramento de tempo cronológico, ela será permitida? Em nome de quem ela será nomeada? A ironia é que, enquanto o ato de perdão é imposto em si mesmo - imposto aqui em nome da unidade nacional - esta questão pode ser tão sincera quanto inútil.<sup>22</sup>

A ideia de confissão e absolvição demanda uma apropriação legítima do nome: confessar é nomear.<sup>23</sup> Entretanto, a nomeação não poderia ser equiparada com a identificação do pecado, uma vez que isto não seria mais do que um ato de individuação na identificação do pecador e de seus pecados particulares. Nomeação seria, então, a invocação daquele nome que reconhece o pecado como um pecado. Podemos dizer que a absolvição só pode ser dada em nome das ações consideradas pecadoras. Neste sentido, confissão tanto produz quanto necessita de um nome.

A consequência disto é que o site no qual o pecado é reconhecido passa a ter uma qualidade amoral. A localização no site de questões da ordem da moralidade, inseridas no movimento da confissão para o perdão, credencia a função do site como um lugar de recordação: “O que é recordado é o pecado agora absolvido”.<sup>24</sup> Isto é, o que temos é um site no qual o pecado ocorreu em relação à outra nação e etnia. Assim, quem deu o direito à nação pecadora, dentro do seu território, à autoindulgência? Existe, nesta lógica da confissão, uma patologia interna que surge em decorrência da impossibilidade tanto de um esquecimento efetivo quanto de negação sistemática.

A partir destas considerações, torna-se mais esclarecedor quando Eisenman diz: “Nosso monumento não é para os judeus, é para os alemães [...] queríamos

<sup>21</sup> BENJAMIN, Andrew. *Architectural Philosophy*. London: The Athlone Press, 2000., p.191.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.191.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.192.

abordar o Holocausto fora das relação antinaturais entre alemães e judeus”<sup>25</sup>. Está implícito nas palavras de Eisenman que ele está ciente do problema da autoindulgência do povo alemão na concepção do Memorial, propondo uma estratégia de desierarquização do posicionamento antitético entre judeus e alemães. Isto significa que, na alteridade, não se pode ter um perdão completo aos atos dos alemães cometidos contra os judeus; será sempre uma memória crítica do povo alemão ao povo alemão no coração de Berlim.

Abre-se assim, outra determinação temporal que exige a suspensão da possibilidade de uma absolvição completa. A impossibilidade da realização produz estratégias que envolve distância. Espaçamento e distanciamento marcam a presença da relação. O espaço entre afirmação e reafirmação é um não-espaço [*non-space*].

É a partir destes *non-space* ou espaços de ausências que podemos analisar algumas estratégias artísticas, teóricas e arquitetônicas de deslocamento nomológico e ontológico que corroboram para a construção de uma autonomia crítica da disciplina arquitetônica, nos termos já apresentados por Eisenman.

## 6.2 Arte e Arquitetura

O deslocamento da ideia de arquivo e de memória, no caso da arte, parece ocorrer apenas no momento em que artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl André e Richard Serra deslocam o espaço [sua topologia, seu espaço de consignação] do objeto de arte. Antes, artistas como Marcel Duchamp e Andy Warhol souberam problematizar o sistema da arte enquanto espaço.

Duchamp em seu “coeficiente de arte” diz que a diferença entre a intenção do artista e sua realização revela uma lacuna que é o “lugar” não controlado pelo artista. Esta visão de Duchamp demonstra uma consciência artística em um aspecto importante: o sentido da obra não é mais dado nem a priori nem em sua

<sup>25</sup> EISENMAN, Peter. Em: NEUMAN, Eran. *Logging for the Impossible*. Haaretz, 12/05/2010. Acessar: <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/longing-for-the-impossible-1.289816>

literalidade, ou seja, ele não se encontra no objeto e o que está fora dele não representa algo já dado. É na relação da presença do observador com a estratégia do artista que se processa a geração de diferenças da obra. A crítica de Duchamp ao lugar, ao espaço da obra, se faz de forma espontânea e intuitiva. Seus *readymades* são uma resposta crítica à herança da história da arte. Com eles, Duchamp está perturbando a importância do espaço de exposição, num jogo duplo de crítica e dependência deste espaço, uma vez que é a partir dali que seus *readymades* podem atingir o status de obra de arte. Duchamp deixa como herança a ideia de que o artista nunca deve estar onde a instituição espera que ele esteja, isto é, a estratégia do artista e o sentido da obra nunca será dado e objetivado no objeto exposto, como num sistema representacional. A *Fontaine*, por exemplo, não tem em sua fisicalidade literal a morada de um sentido, de um arquivo que comanda de maneira consignada, uma. Em outras palavras, a *Fontaine* de Duchamp, enquanto objeto fabricado, utilitário urinol, não se estabelece literalmente no espaço da galeria como um “mictório” e também não está o representando como tal. Duchamp, assim, desloca tanto o “lugar” ontológico do mictório quanto o da galeria, além do objeto mesmo, que é literalmente deslocado ao ser reposicionado no *planeta estético* - sofre uma rotação de 90°. Haverá uma alteridade dos sentidos na leitura da *Fontaine* que funciona, desta forma, como um índice de algo que não pertence à galeria. Este índice de Duchamp age como um vestígio, fruto de uma desconstrução ontológica e física do espaço de arte, para além de sua desconstrução nomológica.

Warhol, com a *Brillo Box* e a lata das sopas *Campbell's*, opera de forma definitiva o deslocamento do lugar da obra. Ele se liberta em certa medida do espaço institucional, mas não da necessidade da fisicalidade do espaço. Sua desconstrução nomológica se faz também através de suas pinturas. A repetição de imagens de personalidades emblemáticas contemporâneas feita por Warhol em suas telas age como uma Pulsão de Morte. Ela teima a subverter a ordem do arconte e a desconstruir a ideia de arquivo, de origem única e de memória como “a beleza do belo [...] Como memória de morte”, como no desvanecer da Marilyn, do Elvis e do Mao de Warhol – *quinze minutos* é agora o intervalo da lembrança. A repetição em sua lógica e compulsão está, segundo Freud, indissociável da Pulsão de Morte, da destruição e do esquecimento, da autocrítica do arquivo, desconstruindo o “monumento”.

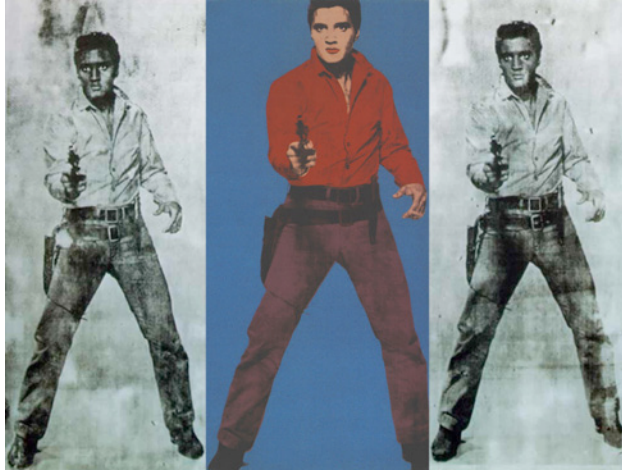


Figura 70| Elvis – Andy Warhol.

Considerando uma lógica do monumento, como enfatiza Rosalind Krauss<sup>26</sup>, ela será composta de três elementos: representação figurativa [unidade formal e lugar certo], forma simbólica [marco comemorativo] e disposição vertical sobre a base autônoma. Podemos observar que a pulsão crítica à ideia de monumento e suas estratégias de diferenciação são anteriores às vanguardas históricas. A Capela dos Médici e a Biblioteca Laurentiana de Michelangelo são exemplos disso, com suas tensões internas geradas pelos deslocamentos de suas proporções, já questionando os padrões de acomodação formal do classicismo renascentista, mas ainda não chegando a comprometer definitivamente o esquema proposto por Krauss. Concebidas como monumento, a Porta do Inferno e o Balzac de Rodin, dadas as suas incompletudes formais, no entanto, já indicam um fracasso do monumento pela dificuldade, mesmo do observador, de apreender uma imagem estática e relembável, afetando diretamente seu sistema de representação. Este indício se agrava pela sua reprodutibilidade e a ausência de uma versão para o sítio específico. Mesmo havendo várias versões das duas obras, não há sequer uma nos locais originais para os quais elas foram concebidas. Rodin e Brancusi se estabelecem como marcas da transitoriedade modernista e é a figura de Brancusi que vai realizar o que Richard Serra considera a mais radical transformação da lógica do monumento: a retirada da base da escultura. Na Coluna sem fim de Brancusi, a base é absorvida pela obra, isto é, não há mais distinção entre a obra e a base. Esta parece ser a premissa moderna para o deslocamento ontológico do

<sup>26</sup> Tradução de Elizabeth Carbone Baez da “A escultura no campo ampliado”, *Sculpture in the Expanded Field*. Washington, de Rosalind Krauss para revista Gávea.

espaço escultórico que influenciou as gerações seguintes, mesmo dentro de uma resposta binária e negativa dos pressupostos da disciplina. É na verdade, a retirada da base da escultura o princípio da ação crítica da nova escultura no campo ampliado.

Seguindo com a lógica do campo ampliado de Krauss, o “pós-modernismo” terá a escultura como negatividade: não paisagem versus não arquitetura, isto é, a escultura agora para ser definida e identificada será tudo aquilo no espaço que não é arquitetura e que não é paisagem. Esta lógica de Krauss é binária, positivista e estruturalista, não está “ainda”<sup>27</sup> de acordo com o tipo de autonomia arquitetônica proposta por Eisenman. Entretanto, a esse respeito, há um aspecto importante na definição do campo ampliado para a focalização do objeto autônomo: a consideração dos limites das disciplinas escultura e arquitetura. Pode-se dizer que redefinir significados é ampliar limites nos dois casos. Então, a nova lógica do campo ampliado parte da problematização do conjunto de oposições e se desdobra nas seguintes demarcações:

1. *paisagem/arquitetura* como **locais de construção**. O complexo.
2. *paisagem/não-paisagem* como **locais demarcados**. A intervenção física de locais, que podem ter caráter transitório e serem arquivados como cópias fotográficas. Ex.: *Spiral Jetty* (Robert Smithson), *Double Negative* (Michael Heizer) e o *Shift* (Richard Serra)
3. *arquitetura/não-arquitetura* como **estruturas axiomáticas**. Intervenção no espaço real da arquitetura e experiência das características axiomáticas arquitetônicas do espaço, possibilitando também o uso da fotografia como registro. Ex.: *L's* – sem título (Robert Morris) e *8 Cuts* (Carl André)
4. *não paisagem/não arquitetura* como **escultura**. A escultura dentro dos seus modos disciplinares.

O entendimento do campo ampliado pode contribuir para o acolhimento das maneiras nas quais Eisenman processa suas ideias a respeito da arquitetura nas margens da disciplina. Isto tem uma pertinência direta com o Memorial ao Judeus Assassinados da Europa, uma vez que Eisenman considera que sua versão construída mantém as características conceituais do início do projeto com Serra. O campo ampliado é finito; não obstante, ele acolhe a tramitação dos artistas em suas diferentes posições, ou melhor, “oposições”? Esta é uma importante questão, pois no momento em que Krauss define o campo ampliado como uma *estrutura*

<sup>27</sup> Em textos posteriores de Krauss são identificadas posições pós-estruturalistas, como no seu livro “Papéis de Picasso” ou o texto “Viagem ao Mar do Norte.”

*determinante* num momento específico da história da arte, ela ainda não havia concebido a idéia de *especificidade diferencial* dentro de uma abordagem pós-estruturalista, tal como foi apresentada na introdução deste trabalho

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

O caráter dos artistas americanos minimalistas ou pós-minimalistas do pós-guerra e pós-holocausto clamam pelo *Outro*, pela intervenção no mundo de maneira a transformá-lo, seja nas esculturas urbanas e *Sites Specifics* de Serra ou nos trabalhos de terra de Smithson e Heizer. Com estes, a arte não saiu somente do espaço das galerias, mas também do atelier do artista. O artista agora trabalha e expõe no espaço público; ele assume por completo o aspecto social e político da arte em toda sua heterogeneidade e complexidade. São artistas engajados na abertura de novos horizontes para arte. Eles não pensam num campo ampliado como uma estrutura a ser alcançada - esta é uma designação posterior de Krauss para as obras. Artistas como Dennis Oppenheim e Michael Heizer estão trabalhando com terra e não se interessam pelos trabalhos de galeria. Smithson, além de seus *Sites Specifics*, também expõe nas galerias os seus *Non-Sites*; para ele, esta é ainda uma possibilidade para o novo. Cada um destes artistas tem suas motivações e idiossincrasias na determinação do meio de expressão utilizado. Contudo, isto não se reflete na leitura destas obras como certezas. Smithson esclarece melhor esta afirmação falando sobre os *Earthworks*:

Trata-se de uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, se tornou muito importante. Então o retorno à Mãe Terra constitui um renascimento de um sentimento muito arcaico. Qualquer tipo de compreensão que vá além disso é essencialmente artificial.<sup>28</sup>

Para Krauss, “os escultores minimalistas começaram com um procedimento para declarar a externalidade do significado”<sup>29</sup>. Isto pode ser observado nos três *L's* idênticos de compensado que Morris dispôs numa sala, cada um numa posição diferente em relação ao piso, impossibilitando a apreensão dos três como objetos iguais, mesmo o sabendo previamente. Ou seja, o que está estabelecido como idêntico é anterior à experiência, uma construção, uma racionalização que não

<sup>28</sup> SMITHSON, Robert. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*. Em: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. Escrito dos Artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006., p.283.

<sup>29</sup> KRAUSS, E. Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001., p.318.



ocorre na experiência espacial. Os *L's* dispostos na sala se diferenciam de sua igualdade originária. Esta ideia é vista na fase final da obra de Ludwig Wittgenstein. Segundo Krauss<sup>30</sup>, Wittgenstein interrogou-se quanto à possibilidade de haver algo que pudéssemos classificar como uma linguagem particular, uma linguagem em que o caráter único da experiência interna do indivíduo pudesse determinar um significado. Conclusivamente, entende-se que não se pode conhecer verdadeiramente o que uma pessoa designa com as palavras que usa para descrevê-la, já que aos outros não é dada esta experiência. Na impossibilidade de expressar, através da palavra, e exteriorizar uma experiência interna em que ela possa ser compreendida da mesma forma por todos, a linguagem estaria assim, imersa em uma espécie de solipsismo no qual o significado verdadeiro das palavras seria dado a elas distintamente por cada indivíduo.

A relocação da fonte de significado no corpo em sua descentralização é uma característica do deslocamento minimalista que vem sendo processado pela escultura desde Michelangelo, até as obras de Morris [como a descrita acima], André, Smithson, Serra e Heizer. Esta é outra colocação de Krauss, outro nível de consideração para estas obras desde Rodin e Brancusi.

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

---

<sup>30</sup> Ibid., p.312.

neste tipo de obra. Smithson também aborda valor do tempo, dizendo que ao separar coisas, formas, figuras cuja *gestalt* possui começo e fim, o artista é enganado por meras ficções convenientes, históricas e racionais, alienadas e alienantes. O artista deve permanecer perto da superfície do tempo, no presente, explorando a mente pré e pós-histórica, entrando em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos.

O trabalho de Smithson intitulado *Spiral Jetty*, localizado em Salt Lake City, no estado de Utah, Estados Unidos, é uma espiral construída em Rozelle Point, de 4,5 metros de largura e que avança 45 metros em um mar morto, nas águas vermelhas do lago. Por se tratar aqui de uma espiral, tem-se um centro geográfico e, mais uma vez como no *Shift* de Serra, não se pode apreender centro na experiência da obra. A imensidão sublime da paisagem não permite ao sujeito um foco central. A própria disposição da espiral ao ser percorrida está, a cada instante da experiência, deslocando seu centro em relação ao observador.

Esse processo entrópico é parte fundamental de seu sentido, o que torna o espectador um ser errático, refém de uma situação sem lugar, destinado a seguir o rastro da reflexão do artista por cada escrito, cada foto, cada monumento perdido.<sup>31</sup>



Figura 71| Spiral Jetty – Robert Smithson.

O *Double Negative* de Heizer [fig.3], uma terraplanagem composta de duas fendas com 12 metros de profundidade e 30 metros de comprimento no deserto de

<sup>31</sup> COTRIM, Cecília. *Monumento Contemporâneo? O Nó Górdio*. N°1, 2001.

Nevada, tende a “orientar” o observador para os mesmos problemas já citados nas obras de Serra e Smithson, quanto à descentralização na experiência, mesmo havendo um possível centro geográfico, assim como uma experiência cumulativa temporal. O que difere esta obra das outras duas é que a escultura de Heizer é o negativo das 240 toneladas de terra que foram escavadas. A escultura é o vazio, a ausência da terra, do solo. Heizer deixa aqui um vestígio do que mais adiante será discutido sobre uma ausência arquitetônica em Eisenman. Este indício encontra-se também na obra *8 Cuts* de André, onde um piso elevado numa sala da galeria tem 8 cortes, vazando o elevado de concreto com 5 centímetros de altura, que ocupa todo o espaço da sala. As marcas dos vazios determinam o espaço com uma intensidade surpreendente. O raso vazio de André, como um alto relevo do solo da galeria, nos dá a impressão do chão estar coberto por um segundo piso suspenso; este, agora, o lugar inventado, a ficção escultural.

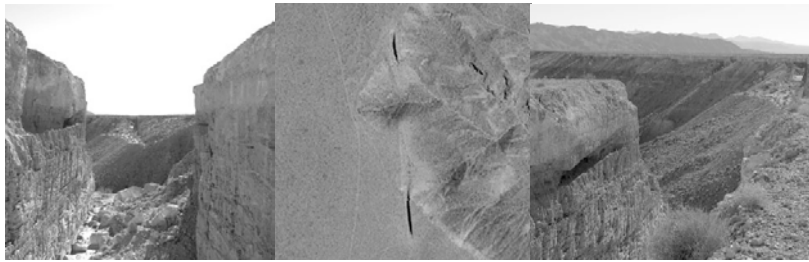


Figura 72| Double Negative – Michael Hays.

Sobre vazio e ausências em arquitetura, a dinâmica das cidades modernas apresenta em seus subúrbios um vasto campo de possibilidades. O texto de Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, fala sobre uma paisagem autodestrutiva, de uma imortalidade fracassada e de uma grandeza opressiva. Uma ponte, uma draga de sucção em meio ao Rio Passaic, posa para *Instamatic* de Smithson como um monumento, um monumento ao subúrbio de Nova Jersey. O cenário de Smithson: “A estrada de aço que passava sobre a água era, em parte, um gradeado aberto, ladeado de calçadas de madeira, segurado por uma armação pesada de raios, enquanto acima uma rede desconjuntada permanecia estendida no ar”.<sup>32</sup> Os buracos de Passaic, que Smithson contrasta com a solidez do espaço urbano de Nova York, são vazios monumentais, um monumento ao panorama zero de Passaic. Os vazios de Passaic são vazios sem história, o grau zero do

<sup>32</sup> SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. Tradução de Pedro Sússekind. O Nó Górdio. N.º1, 2001.

espaço urbano de Passaic e seus monumentos se erguem já em ruínas, diferentemente de uma Berlim destruída por guerras onde seus vazios são como um bloco mágico onde estão inscritos, ali, os traços sobrepostos de sua não história.

Berlim, não como subúrbio, mas como um grande centro cultural europeu, foi devastado pelas duas guerras mundiais e teve canteiros de obras espalhados por toda cidade em seus anos de reconstrução. Mais tarde, com a queda do muro, um rastro de escombros com trilhas e labirintos compôs um grande vazio urbano, uma herança de uma memória cultural estilhaçada. O grau zero da paisagem de Berlim é um palimpsesto, um bloco mágico. A cidade teima em se reerguer doente do mal de arquivo, procurando, em grau de urgência, restabelecer através da leitura de seus vestígios fragmentados a sua história apagada. Huysen<sup>33</sup> vê Berlim como uma cidade texto, uma cidade que sempre reescreve sua história num frenesi e numa obsessão histórica. Para ele, Berlim herda tanto ausências quanto presenças visíveis que se misturam com todo o passado histórico do velho mundo no século XX. Império, democracia, fascismo, stalinismo, nazismo, holocausto e guerra fria - estes são os fragmentos da capital histórica do século passado. Muito pode ser dito sobre o arquivo descontínuo berlinense, mas no que diz respeito ao povo judaico na Alemanha, o resgate de seus registros históricos, só ausências, fantasmas em zonas obscuras e incertezas parecem legitimar este passado literalmente enterrado no solo do *Blut und Boden*.<sup>34</sup>

Para Eisenman e Derrida, a arquitetura é dominada pela presença e pela existência real de significado. Eisenman acredita que é impossível negar a presença metafísica da arquitetura. Ele coloca que mesmo em uma condição física de realidade virtual, a arquitetura ainda é convencionalizada e pensada como um corpo físico na geração de sentidos. Partindo deste pressuposto, Eisenman vai estar atento à questão da ausência na arquitetura. Neste ponto, é importante uma distinção citada por Eisenman em uma carta resposta à Derrida<sup>35</sup>, que o questionou relacionando a ausência e a cultura do vidro na arquitetura. O vidro,

<sup>33</sup> HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004., p.94.

<sup>34</sup> *Blut und Boden* (Sangue e Solo) Foi um princípio adotado por Adolf Hitler como base moral para a expulsão dos judeus e outros povos não germânicos. Richard Walther Darré popularizou a frase na época da ascensão da Alemanha Nazista.

<sup>35</sup> EISENMAN, Peter. *Post /El Cards. A Reply to Jacques Derrida*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004. Peter Eisenman*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

como Derrida coloca<sup>36</sup>, traz o problema do segredo e da luminosidade, do público e do privado e também o jogo com a palavra *glas* [vidro em alemão, mas que, em francês, significa a badalada de luto, fúnebre, talvez a badalada da ausência]<sup>37</sup>. Eisenman entende que o vidro, para a arquitetura, é o binômio da presença do vidro, mais o índice de sua ausência. Sendo assim, um problema dialético quanto à propriedade do material, o que não seria do seu interesse. Isto é motivo de crítica à Derrida, por expor oposições dialéticas para uma proposição à uma desconstrução da arquitetura. Nestes termos, e apenas nestes, Eisenman acredita que sua arquitetura talvez não realize uma desconstrução, por não ser possível uma tradução da desconstrução linguística para uma arquitetônica. A questão da presença - que é um elemento predominante na arquitetura - não seria um problema da linguagem. Para Eisenman, pensar a ausência como um mero vazio, um mero negativo da presença, seria ainda pensar de forma binária num jogo de opostos. O arquiteto diz que para propor uma desconstrução para a arquitetura é necessário propor algo que supere o domínio da presença. Ele acredita que polarizar a presença física com a ausência não estaria operando um deslocamento, não estaria gerando uma alteridade e uma indecidibilidade espacial à deslocar a presença [invisível] metafísica da arquitetura. Um *terceiro*, um elemento *outro* é necessário para que se possa falar sobre uma dinâmica espacial, para que se quebre com a hierarquia gestáltica, de um *thought-to-be* da arquitetura onde a relação suplementar da forma para função é deslocada. Esta ideia do desprendimento desta inexorável instrumentalização entre forma e função está atrelada a uma ideia de espaçamento [*spacing*], que remete a um presente temporal entre o objeto e o sinal. Ele usa um termo chamado *presentness* que quer dizer um estado de presença onde o sufixo “*ness*” opera como reagente subversivo da qualidade da presença sem ter que negá-la. *Presentness* tem proximidade com dois termos: *presence* [presença] e *present* [presente]. A importância do termo *presentness* para o presente e a presença na arquitetura está na conquista do deslocamento ontológico de uma singularidade autônoma da arquitetura, de um lugar de escrita, um lugar onde a presença metafísica arquitetônica ganha uma dinâmica diferencial e se inscreve em um lugar que não é lugar.

<sup>36</sup> DERRIDA, Jacques. *Letter from Jacques Derrida to Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

<sup>37</sup> Sugestão de Cecília Cotrim para o termo *Glas*, usado por Derrida.

Na arquitetura, existe outra condição, que eu chamo de *presentness*, que não é nem presença nem ausência, nem forma nem função, nem o uso particular de um signo nem a crua existência da realidade, mas principalmente uma condição excessiva entre o signo e a noção heideggeriana do ser: a formação e ordem do evento discursivo que é a arquitetura. Enquanto houver uma forte ligação entre forma e função, sinal e ser, o excesso que contém a possibilidade de *presentness* será reprimido.<sup>38</sup>

Esta escritura é dada pelo caráter de interioridade da arquitetura, o qual Eisenman chama de *insideness*. É neste *insideness* que ocorre uma estrutura de ausências, de criação arbitrária. “O que está sendo escrito não é o objeto em si – sua massa e volume – mas o ato de dar forma, dando um corpo metafórico ao fazer arquitetônico, indicando sua leitura por outro sistema de signos: Traços”.<sup>39</sup> O traço é um signo parcial da leitura, fragmentado; é um não objeto, uma ação em processo, dissimulação de sua antiga realidade. O importante deste processo é a quebra da hierarquia entre presente, passado e futuro, registrando uma ação em processo contínuo, jamais sendo um objeto temporal pré ou pós-determinado.

Derrida, ao falar de desconstrução na arquitetura em entrevista à Eva Meyer<sup>40</sup>, vê a oposição entre teoria e prática como a do pensamento e arquitetura, e reflete como o pensamento estava ligado ao fato arquitetônico antes desta distinção. Há uma ideia de que a linguagem sugere uma espacialização, com certa disposição no espaço. Isto implicaria em um agenciamento, em conexões e, portanto, no que ele optou por chamar de *caminhos*. Quem, em uma estrutura de linguagem, estaria fazendo tais conexões, tais *caminhos*? Para Derrida, o pensamento. O pensamento como caminho, pois se é ele próprio quem faz as conexões, ele é o *caminho*. Isto remete à ideia de um lugar que é o próprio *caminho*, uma habitabilidade cinética e dinâmica. A posição de Derrida neste texto parece ao mesmo tempo oferecer, através do *caminho*, uma possibilidade para a linguagem enquanto desconstrução arquitetônica, face à réplica de Eisenman à sua carta. Ela parece também estar de acordo com o arquiteto quanto

<sup>38</sup> EISENMAN, Peter. *Post /El Cards. A Reply to Jacques Derrida*. Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004. Peter Eisenman*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.4.

<sup>39</sup> EISENMAN, Peter. *O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.232.

<sup>40</sup> DERRIDA, Jacques; MEYER, Eva. *Uma arquitetura onde o desejo pode morar*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.166.

à necessidade de emancipação das oposições impostas como herança tanto pela história da filosofia quanto pela história da arquitetura:

A desconstrução, portanto, analisa e questiona os pares conceituais que normalmente são aceitos como autoevidentes e naturais, como se não tivessem sido institucionalizados em um momento preciso, como se não tivessem história. [...] Não se trata simplesmente da técnica de um arquiteto que sabe como desconstruir aquilo que foi construído, mas de uma investigação que se refere à própria técnica, à autoridade da metáfora arquitetônica e que por tanto, institui sua própria retórica arquitetônica. A desconstrução não é apenas – como seu nome parece indicar – a técnica de uma desconstrução pelo avesso, pois é capaz de conceber, por si mesma, a ideia de construção.<sup>41</sup>

O pensamento como caminho, em Derrida, sugere a desconstrução como escritura que inscreve traços e rastros numa trilha de espacialidade labiríntica do próprio do pensamento.

Vive-se na escritura e escrever é um modo e vida”  
Jaques Derrida

Espaço labiríntico, caos, presença e ausências - o Memorial de Eisenman parece estar em consonância com a ideia de Derrida sobre um pensamento que não é arquitetônico, um pensamento de uma experiência superior e sublime, dada em “lugares” de interstícios, lugares “entre”, em zonas de alteridade que deslocam a ideia de monumento arquitetônico como uma questão do espaço, para a ideia de espacialização do tempo. Eisenman fala sobre uma “enormidade do banal” como sendo o contexto do Memorial diante da impossibilidade de representação e simbolismo da obra.

O Memorial está situado onde antes era o *Ministergärten*. Uma construção imensa e abstrata. Entretanto, a despeito de suas dimensões, o Memorial exige uma interpretação, uma vez que nele não há qualquer assinatura ou simbolismo. Este pode ser considerado um aspecto diferenciador da monumentalidade encontrada na arquitetura de Albert Speer em Berlim - esta tinha em suas dimensões uma ferramenta amplificadora das diretrizes de ordem e poder Nazista. Neste caso, a mensagem era direta e potencializada pela presença física arquitetônica. Ao contrário, o Memorial de Eisenman carece desta identificação imediata com algo, convidando o visitante a descobrir o que não é logo revelado em seu labirinto de *stelae*. O título e a proposta do Memorial só é revelado num

<sup>41</sup> Ibid. p.168.

espaço subterrâneo, a sudoeste do terreno, dedicado à salas de exposição. O monumento não tem arco nem coluna<sup>42</sup>, parede ou placa com emblema honorífico; ele está inserido em um terreno acidentado ocupado pelas 2.711 *stelae* [estelas] de concreto estruturados em grelha.

Eisenman quer que seu monumento crie uma metáfora através da experiência do corpo dentro de uma articulação espacial, que buscou calar os signos arquitetônicos, gerando um espaço árido induzindo a desorientação e a claustrofobia através de estreitos corredores delimitados por *stelae*: "Tenho ouvido as pessoas dizerem que estavam com medo, com uma sensação de mudez e suas mãos ficaram úmidas. Estou satisfeito com esse tipo de reação".<sup>43</sup> Esta não seria uma metáfora gerada a partir da capacidade simbólica do objeto e da simples observação da forma, mesmo porque, apesar da centralidade de sua localização, tal como nas obras descritas anteriormente de Serra, Smithson e Heizer, não é possível apreender uma forma gestáltica do objeto. Ao experimentá-lo, o indivíduo fica sem referência e, portanto, sem centro. Uma retícula racional é proposta sugerindo uma instabilidade inerente de um sistema que irá se desfazer com o tempo. Nesta estratégia, Eisenman revela também uma consciência entrópica a respeito dos monumentos contemporâneos. Esta instabilidade e entropia são geradas por seu excesso e tamanho, sua desproporção sublime que dissolve a capacidade de apreensão humana de um todo e faz com que o indivíduo mergulhe numa teia de conexões sem fim sempre à deriva num espaço de desolamento.

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

<sup>42</sup> AHR, Johan. *Memory and Mourning in Berlin: On Peter Eisenman's Holocaust-Mahmal 2005*. <http://mj.oxfordjournals.org>. acesso: 11/2009.

<sup>43</sup> Eisenman falando sobre a reação dos visitantes no memorial em entrevista concedida a Johan Ahr em 2006. Fonte: AHR, Johan. *Memory and Mourning in Berlin: On Peter Eisenman's Holocaust-Mahmal 2005*. <http://mj.oxfordjournals.org>. acesso: 11/2009.

<sup>44</sup> EISENMAN, Peter. *Processes of the Interstitial*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004. Peter Eisenman*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.70.





Figura 73| Holocaust Memorial Berlin: foto aérea.

Eisenman trabalha com um conceito de intersticialidade<sup>45</sup>, que pode ser entendido no mesmo domínio que a inércia e a entropia. O intersticial por não poder ser produzido em um sistema que está ligado a valores de juízo estético, critérios funcionais ou representacionais, não pode ser produzido tampouco por processos maquínicos ou matemáticos. Isto pode ser visto como uma implicação do aspecto político da obra, onde há uma imposição de tais valores [representacional estético e funcional] dados como herança, que demandam respostas geradoras de diferenças, de invenções de experiências, uma busca do que Eisenman chama de *being-only-once*, como uma resistência. “A arquitetura apenas continua e se mantém justamente por causa deste impulso subversivo para produzir seu *being-only-once*”<sup>46</sup>. O termo está atrelado, ao exemplar e ao valor de autenticidade a serem desconstruídos. Entretanto, este discurso da réplica do original se complexifica com a arquitetura. Eisenman considera que desenhos [projetos] arquitetônicos podem servir de modelos originais; alguns deles, que não chegaram a ser construídos, posicionaram o caráter irreduzível do um edifício como exemplo de *being-only-once*. Este termo pode ser entendido ainda como a própria singularidade que caracteriza a autonomia crítica arquitetônica de Eisenman, situada entre a teoria e a prática, a matéria e não matéria, o lugar e não lugar. No caso da obra do *Memorial Holocaust Berlin* a arquitetura se propõe como uma referência para a produção de *being-only-onces*. O Memorial pode ser entendido como uma arquitetura que é como um evento, um espaço onde se opera

<sup>45</sup> Ibid.

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

uma série de *once-only*, a separar o pensamento natural das condições normativas da arquitetura, como *firmitas, utilitas e venustas*. Esta é a condição de *presentness* de Eisenman.

É a partir deste projeto que Eisenman lança a possibilidade de um *being-only-once* na desconstrução do lugar do arquivo nazista, do solo alemão que, com sua ideologia do *Blut und Boden*, fez dos judeus um povo sem pátria na Alemanha. É também a desconstrução do *datum* arquitetônico como um todo e da função toponomológica da arquitetura. Observada por uma visão panorâmica, as retículas de *stelae* parecem sobrepor o terreno como uma paginação de concreto suspensa no solo. O novo abrigo do solo alemão é agora outro solo poroso como uma pele, como uma camada limítrofe de uma consciência aberta a um “entre” de espaços intersticiais e de zonas obscuras que se desdobram em um labirinto de múltiplas entradas e saídas a operarem deslizamentos “na estrutura da grelha, fazendo com que espaços indeterminados surjam na ordem aparentemente rígida do monumento”.<sup>47</sup> Vê-se aqui a mesma descentralização percebida anteriormente nas esculturas de lugares específicos, a ausência de uma axialidade e um espacejamento omnidirecional.

É neste tempo duplo de duas realidades, duas superfícies topológicas, uma como passado e outra como presente, que reside a experiência arquitetônica e abertura do *being-only-once*.



Figura 74| Holocaust Memorial Berlin

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

O projeto de Eisenman é antissimbólico. Nele, o observador experimenta com o próprio corpo e nada é previsível - não há centro, nenhum foco, nenhuma representação. Em certo sentido, esta experiência também é um ato de lembrança<sup>48</sup>. Seu monumento não deve permitir uma catarse, e sim, uma abertura para uma tomada de consciência atual da importância do Holocausto, em sentidos diferentes. Eisenman vê o Memorial como um lugar espiritual onde se medita, “porque isto aconteceu?” Isto pode levar o sujeito ao acontecimento sem que esta informação tenha sido dita, diferente do que acontece nos circuitos de exposição dos museus.

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

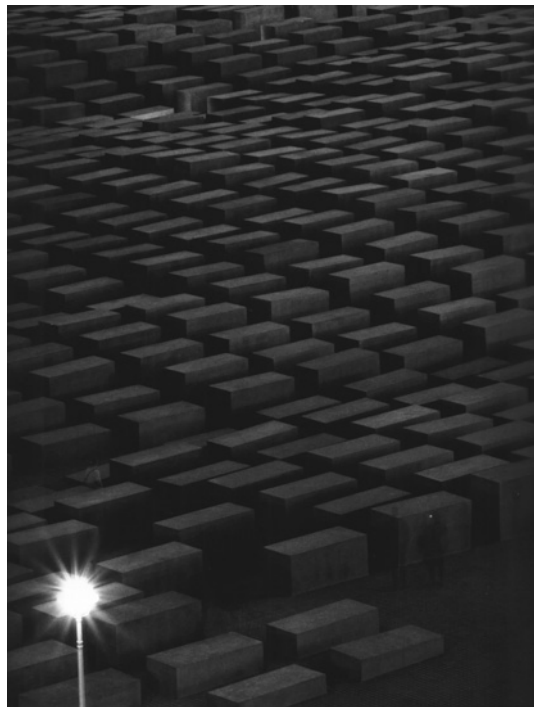


Figura 75| Holocaust Memorial Berlin: à noite.

<sup>48</sup> Die Zeit Online. *Erfahrung am eigenen Leib*. <http://www.zeit.de/1998/51/199851.eisenman-deutsch.xml>. Acesso: 10/06/2008

<sup>49</sup> EISENMAN, Peter. *Memorial Holocaust Berlin*. Baden/Switzerland: Lars Müller Publishers, 2005.

## 7

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Functionalism Today. Oppositions*, nº 17, 1979.

ABRANCHES, Antonio [Ed.]. O Nó Górdio. *Jornal de Metafísica, Literatura e Artes*. Nº1, 2001.

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

ARANTES Otília. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Um ponto cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 2002.

\_\_\_\_\_. *Language and Death. The Place of Negativity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. *Proyecto y Destino*. Universidad Central de Venezuela, 1969. 1ª edição 1965.

\_\_\_\_\_. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984. 1ª edição 1961.

BABO, Maria Augusta [Org.]. *3 Textualidades*. Lisboa: Revista de Comunicação e Linguagem, Junho 1986.

BAKER, Kenneth. *Minimalism: Art of Circumstance*. New York: Abbeville Press, 1988.

BALFOUR, Alan. *World Cities. Berlin*. Londres: Academy Editions, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press, 1995. [traduzido do francês para o inglês por Sheila Faria Glaser, 1ª Ed. de 1981]

- BÉDARD, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994.
- BENJAMIN, Andrew. *Architectural Philosophy*. London & New Brunswick: The Athlone Press, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BORDEN, Iain; RENDELL, Jane. *Intersections: Architectural Histories and Critical Theories*. UK: Routledge, 2000.
- BURCKHARDT, Jacob. *The Architecture of the Italian Renaissance*. London: Penguin Books, 1987.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaif, 2008.
- CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1965.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the Classical tradition: Architectural Essays*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- CULLEN, Michael. [Org.]. *Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentation einer Debatte*, Zürich: Pendo Pocket, 1999.
- CULLER, Jonathan. *On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press, 1982.
- CYNTHIA, Davison [Org.]. *Tracing Eisenman*. London: Thames & Hudson, 2006.
- DAMIANI, Giovanni. *Bernard Tschumi*. UK: Thames & Hudson, 2003.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DANZIGER, Leila Maria Brasil. *Corpos em Ausências: Berlim e os Monumentos a Auschwitz*. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Le Pli Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Khôra*. Campinas-SP: Ed. Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *La Double Séance*. Paris: Tel quel, 1971.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Psyché: inventions de l'autre 2*. Paris: Galilée, 1987.

DIE ZEIT ONLINE. *Erfahrung am eigenen Leib*.

<http://www.zeit.de/1998/51/199851.eisenman-deutsch.xml>. Acesso: 10/06/2008.

DUARTE, Rodrigo e Figueiredo, M. “*Mimeses e Expressão*”, Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Desconstrução e Ética*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

DURAND, Jean N. L. *Precis de Leçons données à l'école Royale polytechnique*. Paris, 1819.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escrito dos Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOUCAULT, Michael. *Arqueologia do Saber*. Lisboa: Vozes, 1972.

FRAMPTON, Kenneth. *Constructivism: The Pursuit of an Elusive Sensibility*. *Oppositions*, n°6, 1976.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund. *Moisés e monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FRIEDLANDER, Saul (org.). *Probing the limits of representation: Nazism and The Final Solution*. Cambridge MA and London: Harvard University Press, 1992.

GHIRARDO, Diane. *Arquitetura Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GREEN, André. et. al. *A pulsão de Morte*. São Paulo: Editora Escuta Ltda, 1988.
- GRENIER, Catherine. (org.) *Big Bang, Creation and Destruction in 20th Century Art*. Centre George Pompidou, 2005.
- HAYS, K. Michael [Ed.]. *Architecture Theory Since 1968*. New York: A Columbia Book of Architecture, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Editorial*. Assemblage n° 5. The MIT Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Modernism and the Posthumanist Subject*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. [Ed.]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- HEJDUK John. *Mask of Medusa*. New York: Rizzoli, 1985.
- HICKERSON, C. R.. *Three Essays on Concept in Art*. London: Architectural Association School of Architecture, 16 January 2004.
- HILDNER, Jeffrey. *Formalismo: Move + Meaning<sup>1</sup>*. New York: ANY Magazine. n°11, 1995.
- HOLMES, Brian. *Investigações Extradisciplinares - Para uma nova crítica das Instituições*. Rio de Janeiro: Concinitas ano 9, volume 1, número 12, Julho de 2008.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University, 1984.
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KIPNIS, Kpnis; LEESER, Thomaz [Org.]. *Chora L Works Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York: The Monacelli Press, 1997.
- JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Barcelona: Academy Editions, 6° Ed. 1991 - 1° Ed, 1977.

\_\_\_\_\_. *The Perennial Architectural Debate*. Architectural Design, n° 7/8. 1983.

\_\_\_\_\_. *The New Moderns*. New York: Rizzoli, 1990.

KAPUSTA, Beth. *The Canadian Architect Magazine* 39, Agosto de 1994.

KARATANI, Kojin. *Architecture as Metaphor, Language, Number, Money*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1995.

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

KOOLHAAS, Rem. *S,M,L,XL*. The Monacelli Press: New York, 1998.

KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante*. São Paulo: Cosacnaif, 2008.

KOOLHAAS, Rem. *Content*. AMOMA. Köln: Taschen, 2004.

KOPP, Anatole. *Quando o Moderno não era um Estilo e sim uma Causa*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado, contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora Puc Rio, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *La ruse de Brancusi*. In: *Qu'est cela sculpture moderne*, Centre Georges Pompidou, 1986.

KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avantgarde et autres mythes modernistes*, Paris: Macula, 1994.

KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. UK: Thames and Hudson, 1999.

LA CAPRA, Dominique. *Representing the Holocaust, History, Theory, Trauma*, New York: Cornell University Press, 1994.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean Luc. *O mito nazista*. Trad. M. Selgmann Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-Moderna*. Lisboa: Trajectos, 1979.

MELHUIISH, Clare. *On Minimalism in Architecture*. *Arch. Design*, n° 7/8, 1994.



- MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009.
- NASCIMENTO, Evando [org.]. *Jacques Derrida: Pensar a desconstrução*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2005.
- NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Califórnia: Stanford University Press, 1993.
- NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura*. Cosacnaif: São Paulo, 2006.
- NEUMAN, Eran. *Loging for the Impossible*. Haaretz. 12/05/2010. Acessar: <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/longing-for-the-impossible-1.289816>
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *The two Faces of Post-Modernism*. Architectural Design, n° 7/8, 1988.
- PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. *Deconstruction. Omnibus Volume*. Academy Editions: London, 1989.
- PASSARO, Andrés Martín. *O projeto Arquitetônico e a Análise Projetual como Instrumento de Trabalho*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP. São Paulo, 1996.
- PASSARO, Laís Bronstein. *Fragments de uma Crítica: Revisando a IBA de Berlim*. Tese apresentada ao *Departament de Composió Arquitectònica da Escola Tecnica Superior D'Arquitectura da Universitat Politècnica de Catalunya*. Barcelona, 2002.
- PORTOGHESI, Paolo. *Depois da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Martins Fontes, 1985.
- PIP, Vice. *Minimalism and the Art of Visual Noise*. Architectural Design, n° 7/8.
- RAUTERBERG, Hanno. *Erfahrung am eigenen Leib*. Zeit Online. Acesso: 04/07/08, <http://www.zeit.de/1998/51/199851.eisenman-deutsch.xml>
- ROSSI, Aldo. *Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Autobiografia Científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- ROWE Collin. [Org.]. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. *The Architecture of Good Intentions, towards a possible retrospect*. London: Academy Editions, 1994.

\_\_\_\_\_ ; SLUTZKY, Robert. *Transparency: literal and phenomenal. The Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays*. Perspecta Thirteen, 1971.

ROWE Collin. *Collage City*. Cambridge: MIT Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: MIT Press, 1999.

WHITING, Sarah. *Critical Refletions*. Assemblage n° 41. The MIT Press, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.

SERRA, Richard. *Writing Interviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. California: University of California Press. , 1996.

SOMOL, R.E. [Org.]. *Autonomy and Ideology*. New York: The Monacelli Press, 1997.

SUMNER, Anne Marie. *A Arquitetura e o Rapto do Significado*. Oculum, n°2, setembro, 1992.

SIMMEL, Georg. *On individuality and Social Forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

SIMMEL, Georg. *As Cidades e a Vida dos Espíritos*. Revista Mana vol.11 n° 2 Rio de Janeiro Oct, 2005.

STERN, Fritz. *Gold Iron, Bismarck, Bleichröder and the Building of the German Empire*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.

TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. London (UK), Cambridge (USA): MIT Press, 1990.

\_\_\_\_\_. The Historical Project. *Oppositions*, n° 17, 1979.

\_\_\_\_\_. *History of italian Architecture, 1944-1985*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989. 1ª ed. 1982.

\_\_\_\_\_. *Architecture and Utopia*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1988.

TAYLOR, Mark C. *Deconstrutction in context*. Chicago, The University of Chicago Press., 1986.

- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. London: The MIT Press, 1994.
- UNGERS, Oswald Mathias. *The New Abstraction*. *Architectural Design*, nº 7/8, 1983.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- WEISENSTEIN, Deena; WEISENSTEIN, Michael A. *Postmodern(ized) Simmel*. London and New York: Routledge, 1993.
- WHITING, Sarah. *Critical Reflections*. *Assemblage* nº 41. The MIT Press, 2000.
- WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- YERUSHALMI, Yosef Haym. *Zakhor. História Judaica e Memória Judaica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- YERUSHALMI, Yosef Haym. *O Moisés de Freud, judaísmo terminável e interminável*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

## 7.1

### **Bibliografia:** Peter Eisenman

- EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Autonomy and the Will to the Critical*. *Assemblage* nº 41. The MIT Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Transformations, Decompositions, Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Extra Edition Peter Eisenman*. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988.

EISENMAN, Peter. *Written the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

\_\_\_\_\_. *Re: Working Eisenman*. London: AD Academic Editions; Berlin: Ernest & Sohn, 1993.

\_\_\_\_\_. *Diagrams Diaries*. New York: Universe, 1999.

\_\_\_\_\_. *Giuseppe Terragni, Transformations, Decompositions, Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Blurred Zones, investigations of the interstitial – Eisenman Architects 1988-1998*. New York: The Monacelli Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Eisenman Inside Out, selected writings 1963-1988*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Holocaust Memorial Berlin*. Baden/Switzerland: Lars Müller Publishers, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Dissertation For the Degree of Doctor of Philosophy, University of Cambridge, August 1963.

\_\_\_\_\_. *Towards an Understanding of Form in Architecture*. Architectural Design 10, 1963.

\_\_\_\_\_. *Dall'oggetto alla Relazionalita, la Casa del Fascio di Terragni*. Casabella-Continuità n° 344, 1970.

\_\_\_\_\_. *Notes on Conceptual Architecture*. Special Double Issue of Design Quarterly n° 78/79, 1970.

\_\_\_\_\_. *Notes on Conceptual Architecture, Towards a Definition*. Casabella- Continuità n° 359/360, 1971.

\_\_\_\_\_. *From the Object to RelationshipII, Giuseppe Terragni*. Perspecta 13-14. The Yale Architectural Journal Cambridge, 1971.

\_\_\_\_\_. *House III, to Adolph Loos and Bertolt Brecht*. Progressive Architecture 05, 1974.

\_\_\_\_\_. *House IV*. A+U n° 03, 1974.

\_\_\_\_\_. *Aspiring to Disagree, Report of the jury, Twenty Second Awards Program*. Progressive Architecture, 01, 1975.

- EISENMAN, Peter. *Post-Functionalism*. *Oppositions* n° 6, 1976.
- \_\_\_\_\_. *House VI*, *Progressive Architecture* V58 June 1977.
- \_\_\_\_\_. *The graves of Modernism*. *Oppositions* n° 12, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Aspects of Modernism, Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign*. *Oppositions* n° 15/16, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Sandboxes, House XIa*. Special issue *A+U* n° 112, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Transformations, Decompositions and Critiques, House X*. Special issue *A+U* n° 112, 1980.
- \_\_\_\_\_. *House El Even Odd*. *A+U* n° 123, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Three texts for Venice* *Domus* n° 611, 1980.
- \_\_\_\_\_. *House VI, The Frank Residence*. *GA Document Special Issue 1970 - 1980*, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The Houses of Memory, The Texts of Analogy*. Introdução à Aldo Rossi "The Architecture of the City" Cambridge MA: MIT Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *The Representation of Doubt, At the Sign of the Sign*. *Rassegna* n°9, 1981.
- \_\_\_\_\_. *House X*. New York: Rizzoli Internacional, 1982.
- \_\_\_\_\_. *The City of Artificial Excavation*. *Architectural Design*, n° 01/02, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Fin d' Ou T Hou S, Follies, Architecture for the Late Twentieth Century Landscape*. New York: Rizzoli International, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The futility of objects*. *Lotus* n° 42, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The end of the Classical*. *Perspecta* 21, The Yale Architectural journal, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Moving Arrows Eros and other Errors, An Architecture of Absence*. III Architectural Biennale, Venice 1985.
- \_\_\_\_\_. *The City as the Memory and Immanence*. *Zone V.1*, NY, Fall 1985.

EISENMAN, Peter. *Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure*. A+U n° 202, Special Issue, 07. 1987.

\_\_\_\_\_. *University Campus, Long Beach, California*. GA Document n° 18, 1987.

\_\_\_\_\_. *In Progress, Wexner Center for the visual Arts*. A+U n° 208. 1988.

\_\_\_\_\_. *Biocenter for the University of Frankfurt*. A+U n° 209. 1988.

\_\_\_\_\_. *En Terror Firma, In Trails of Grotexes*. Deconstruction Omnibus Volume, Rizzoli, 1989.

\_\_\_\_\_. *Blue Line Text*. Deconstruction Omnibus Volume, Rizzoli, 1989.

\_\_\_\_\_. *Blue Line Text*. *Arquitetura Urbanismo* n° 47, 04/05, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Fim do Classico, O fim do Começo, O Fim do Fim*. In “Malhas, Escalas, Rastros, e Dobras na Obra de Peter Eisenman” *Catalogo do Museu de Arte de São Paulo*, Maio 1993.

\_\_\_\_\_. *Visões que se desdobram, A Arquitetura na Época da Media Eletrônica*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)