

Esther Aparecida Cervini

Arquitetura Faca:

Struturalidade e Não-Estruturalidade na
Arquitetura Contemporânea



2010000281

T/UNESP
720.9
C419a



Esther Aparecida Cervini

Arquitetura ~~Faca~~:

Estruturalidade e Não-Estruturalidade na
Arquitetura Contemporânea

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre
em Artes (Área de Concentração: Artes Visuais).

Sup. Bia - 0025408

orientação

Prof.ª. Dr.ª. *Myrian Xavier Fragoso*

SÃO PAULO
1996



BIA

C/UNESP
720.1
C419a

Esther Aparecida Cervini

CAPE: 6040000
Arquitetura e urbanismo

T. 281

INSTITUTO DE ARTES
Registro N.º 281
São Paulo, 05/05/97

INSTITUTO DE ARTES
Aquisição - D - AUTOS
Custo - R\$ 5,00
Data - 05/05/97

720.1
C 419 a

Cervini, Esther Aparecida

Arquitetura Fraca. Estruturalidade e Não-Estruturalidade na
na Arquitetura Contemporânea. Esther Aparecida Cervini.
São Paulo, 1996.

Dissertação - Mestrado - Instituto de Artes - Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo,
1996.

1. Arquitetura - Teoria
2. Arquitetura - Século XX

CDD 720

05.05.97
Pg. 5.00

BIA

ESTHER APARECIDA CERVINI



ESTHER APARECIDA CERVINI

Nascimento

**ARQUITETURA FRACA: Estruturalidade e Não -
Estruturalidade na Arquitetura Contemporânea.**

Dados Gerais

Filiação

Cidade/Estado/Cepo

Matrícula

1995 / 1996

Comissão Julgadora

Coordenador de Curso e Presidente da Comissão de Avaliação de Cursos de Arquitetura e Urbanismo do Estado de São Paulo - Conselho de

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1996) em desenvolvimento de

Presidente e Orientador

2o. Examinador

3o. Examinador

4o. Examinador

5o. Examinador

São Paulo, de

de 1996.





ESTHER APARECIDA CERVINI

Nascimento

17 ago 1967

Poços de Caldas / MG

Dados Curriculares

Filiação

Cláudio Emílio Cervini

Wilma Luiza Cervini

1985 / 1989

Curso de Graduação pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Trabalhou na Secretaria de Planejamento na Prefeitura Municipal de Campinas (1990) em desenvolvimento de Plano Diretor e na Coordenadoria de Programas Especiais da Prefeitura Municipal de Jundiá (desde 1995), em projetos educacionais, em planos de reconversão urbana e patrimônio histórico, além de atividade como profissional liberal.

Agradecimentos Pessoais

A realização do mestrado não é um trabalho solitário. Agradeço a desafiadora contribuição da orientadora **Myrian Fragoso**. **Régis Duprat** que me aproximou de Heidegger. À transdisciplinaridade de **Neide Marcondes**. Aos demais professores e funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Artes. **Mozart da Costa** pelo auxílio à edição. **Alcides Barbosa** e **Patrícia Martins** pela parceria nos projetos que me levaram às reflexões desta pesquisa e contribuição pelo material fotográfico. **Maribel Nogueira** pelo amparo às idéias e envolvimento crítico. À sempre atenta escuta de **Ricardo Marinho** e produção do vídeo. À dedicação e estímulo de meus familiares.

"Desenho é algo que acontece no mesmo tempo em que aprende a ver."

"E ainda é preciso que aquele que olha as coisas esteja numa distância para que o olhar, em sua abstração, possa por nomeá-las, torná-las conhecidas."

"Assim, as coisas podem começar a se dizer."

Para Roberto, O Filho do Triângulo.

Sumário

010 Narrativa 1

013 Narrativa 2

016 Narrativa 3

Capítulo 1

025 Contemporaneidade – O fim da arquitetura?

027 1. Metáforas

028 2. Arte e arquitetura

2.1. Da Arte Arquitetura

2.2. Universalidade

039 3. Vanguardas e Comunicação

3.1. A morte da arte e o nascimento do objeto

3.2. Vanguardas e Política

3.3. A utopia da comunicação

3.4. Contemporaneidade e Pós-Modernidade

3.5. Teoria do Contemporâneo

3.6. Pós-Modernidade

3.7. As heterogeneidades

Capítulo 2

045 Estruturalidade / Não Estruturalidade

047 1. Crise da memorização

1.1. O caso de "Desenhar obra a ser escutada ao mesmo tempo em que aprende a ver."

1.2. O caso

1.3. A crise

054 2. Arquitetura

2.1. História

2.2. Crise

2.3. Arquitetura

2.4. Comunicação

2.5. O caso

2.6. O caso

2.7. O caso

2.8. O caso

2.9. O caso

2.10. O caso

2.11. O caso

2.12. O caso

2.13. O caso

2.14. O caso

2.15. O caso

2.16. O caso

2.17. O caso

2.18. O caso

2.19. O caso

2.20. O caso

2.21. O caso

2.22. O caso

2.23. O caso

2.24. O caso

2.25. O caso

2.26. O caso

2.27. O caso

2.28. O caso

2.29. O caso

2.30. O caso

2.31. O caso

2.32. O caso

2.33. O caso

2.34. O caso

2.35. O caso

2.36. O caso

2.37. O caso

2.38. O caso

2.39. O caso

2.40. O caso

2.41. O caso

2.42. O caso

2.43. O caso

2.44. O caso

2.45. O caso

2.46. O caso

2.47. O caso

2.48. O caso

2.49. O caso

2.50. O caso

2.51. O caso

2.52. O caso

2.53. O caso

2.54. O caso

2.55. O caso

2.56. O caso

2.57. O caso

2.58. O caso

2.59. O caso

2.60. O caso

2.61. O caso

2.62. O caso

2.63. O caso

2.64. O caso

2.65. O caso

2.66. O caso

2.67. O caso

2.68. O caso

2.69. O caso

2.70. O caso

2.71. O caso

2.72. O caso

2.73. O caso

2.74. O caso

2.75. O caso

2.76. O caso

2.77. O caso

2.78. O caso

2.79. O caso

2.80. O caso

2.81. O caso

2.82. O caso

2.83. O caso

2.84. O caso

2.85. O caso

2.86. O caso

2.87. O caso

2.88. O caso

2.89. O caso

2.90. O caso

2.91. O caso

2.92. O caso

2.93. O caso

2.94. O caso

2.95. O caso

2.96. O caso

2.97. O caso

2.98. O caso

2.99. O caso

2.100. O caso

2.101. O caso

2.102. O caso

2.103. O caso

2.104. O caso

2.105. O caso

2.106. O caso

2.107. O caso

2.108. O caso

2.109. O caso

2.110. O caso

2.111. O caso

2.112. O caso

2.113. O caso

2.114. O caso

2.115. O caso

2.116. O caso

2.117. O caso

2.118. O caso

2.119. O caso

2.120. O caso

2.121. O caso

2.122. O caso

2.123. O caso

2.124. O caso

2.125. O caso

2.126. O caso

2.127. O caso

2.128. O caso

2.129. O caso

2.130. O caso

2.131. O caso

2.132. O caso

2.133. O caso

2.134. O caso

2.135. O caso

2.136. O caso

2.137. O caso

2.138. O caso

2.139. O caso

2.140. O caso

2.141. O caso

2.142. O caso

2.143. O caso

2.144. O caso

2.145. O caso

2.146. O caso

2.147. O caso

2.148. O caso

2.149. O caso

2.150. O caso

2.151. O caso

2.152. O caso

2.153. O caso

2.154. O caso

2.155. O caso

2.156. O caso

2.157. O caso

2.158. O caso

2.159. O caso

2.160. O caso

2.161. O caso

2.162. O caso

2.163. O caso

2.164. O caso

2.165. O caso

2.166. O caso

2.167. O caso

2.168. O caso

2.169. O caso

2.170. O caso

2.171. O caso

2.172. O caso

2.173. O caso

2.174. O caso

2.175. O caso

2.176. O caso

2.177. O caso

2.178. O caso

2.179. O caso

2.180. O caso

2.181. O caso

2.182. O caso

2.183. O caso

2.184. O caso

2.185. O caso

2.186. O caso

2.187. O caso

2.188. O caso

2.189. O caso

2.190. O caso

2.191. O caso

2.192. O caso

2.193. O caso

2.194. O caso

2.195. O caso

2.196. O caso

2.197. O caso

2.198. O caso

2.199. O caso

2.200. O caso

2.201. O caso

2.202. O caso

2.203. O caso

2.204. O caso

2.205. O caso

2.206. O caso

2.207. O caso

2.208. O caso

2.209. O caso

2.210. O caso

2.211. O caso

2.212. O caso

2.213. O caso

2.214. O caso

2.215. O caso

2.216. O caso

2.217. O caso

2.218. O caso

2.219. O caso

2.220. O caso

2.221. O caso

2.222. O caso

2.223. O caso

2.224. O caso

2.225. O caso

2.226. O caso

2.227. O caso

2.228. O caso

2.229. O caso

2.230. O caso

2.231. O caso

2.232. O caso

2.233. O caso

2.234. O caso

2.235. O caso

2.236. O caso

2.237. O caso

2.238. O caso

2.239. O caso

2.240. O caso

2.241. O caso

2.242. O caso

2.243. O caso

2.244. O caso

2.245. O caso

2.246. O caso

Sumário

010	Narrativa 1
013	Narrativa 2
016	Narrativa 3
	Capítulo 1
025	Contemporaneidade - O fim da arquitetura ?
027	1. Metrôpole
029	2. Arte e Arquitetura
	2.1. De- Finir Arquitetura
	2.2. Urbanística
035	3. Vanguardas e Comunicação
	3.1. A morte da arte e a crise do objeto
	3.2. Vanguarda e Poética
	3.3. A utopia da comunicação
	3.4. Contemporaneidade e Pós-Modernidade
	3.5. Teorias do Contemporâneo
	3.6. Pós-Modernidade
	3.7. As Neovanguardas
	Capítulo 2
045	Estruturalidade / Não Estruturalidade
047	1. Crise do Humanismo
	1.1. O Não-ser como o Ser para a morte
	1.2. O fim da Estética
	1.3. A crise do sujeito
054	2. Arquitetura da Oscilação
	2.1. Filosofias sistemáticas e edificantes
	2.2. Oscilação como jogo entre Ausência e Presença
	2.3. Arquitetura em Transição
	2.4. Construir e Edificar.
	2.5. Do Construir - Estrutura e Forma
	2.6. Do Habitar - Armação
074	<i>Peter Eisenman</i>
	Capítulo 3
076	Prelúdio Estruturalista
076	1. Estruturalismos
	1.1. A noção de estrutura

- 1.2. Elementos Conceituais do Estruturalismo Linguístico
- 078 2. O pensamento estruturalista
 - 2.1. Arquitetura e semiologia
 - 2.2. Por uma linguagem da arquitetura
- 084 3. Arquitetura / Estrutura
 - 3.1. Crítica ao Estruturalismo
- 088 4. O Pensamento Serial
 - 4.1. Repetição / Identidade - O Mesmo
 - 4.2. Repetição / Diferença - O Outro
 - 4.3. Arquitetura Serial
- 099 *Bernard Tschumi*

Capítulo 4

- 101 **A (De)Negação da Estrutura**
- 101 1. Pós - Estruturalismo
 - 1.1. Autodestruição ontológica da estrutura
 - 1.2. Arquitetura do objeto estruturado
- 105 2. Desconstrução
 - 2.1. Jacques Derrida
 - 2.2. Jean François Lyotard
 - 2.3. Richard Rorty
- 114 3. Estruturalidade como (De) Negação da Estrutura
- 116 4. Poética do Desaparecimento
- 117 5. Desconstrução em Arquiteura
 - 5.1. Arquitetura Deconstrutiva ou Discurso Deconstrutivo da Arquitetura
 - 5.2. De-Construtivismo
 - 5.3. Desconstruir o Espaço
- 131 6. Arquitetura / Escritura
 - 6.1. A interminabilidade textual da arquitetura
 - 6.2. O prazer do texto arquitetônico
- 148 *Rem Koolhaas*

Capítulo 5

- 151 **Paisagem Desestruturada**
- 154 1. Diferencialismo Cultural : O outro no espaço
- 154 2. Topo-lógica : O lugar da falta
 - 2.1. O nômade
 - 2.2. Arquitetura à deriva



158	3. Epistemologia do desejo
	3.1. Cultura da Congestão
	3.2. Produzir Inconsciente: multiplicidade, deformações, projeções
160	4. A-Formalismo: Rizoma
162	5. Topografia Desarticulada
	5.1. O corpo sem órgãos
	5.2. Espaço Liso: Fluxos
166	6. O Performativo em Arquitetura
192	<i>Álvaro Siza</i>
	Capítulo 6
194	Arquitetura Fraca
196	1. O Pensamento Fraco
199	2. Dialógica
200	3. Arquitetura como Fazer Habitar
	3.1. Arquitetura dos lugares
	3.2. Regionalismos
204	4. O Retorno do Sujeito
	4.1. Restauração da Cidade Subjetiva
	4.2. Sítio do Estrangeiro
217	Narrativa 4
	Apêndice
220	Pequeno Ensaio : A poética de Lina Bo Bardi
235	Bibliografia
242	Ilustrações
244	Resumo
245	Abstract

Frágil, insólita, mutante, sugestiva,
estranha, sonoramente menor,
pequena, provisória, ambígua,
aformal, louca, aleática, invisível,
instável, desestruturada, **f r a c a**,
confusa, **pobre**, autoedificante,
interminavelmente esboçada,
inominável, polifônica, misteriosa,
dobrada, profundamente superficial,
irreal, **ornamental**, enigmática,
deslocada, **d e s p r o p o r c i o n a l**,
funcionalmente pervertida, incerta,
anacrônica, modesta, intratável,
simplesmente banal, labiríntica,
estrangeira, apagada, imaginária,
obscura, irrevelável, etérea, timbrística,
perturbadoramente habitável,
desprotetora, provocativa, corroída,
apaixonante, **paradoxal**, distraída,
vaga, irônica, **d é b i l**, prazerosa,
insensata, acetinada, rugosa, mole,
concretamente insustentável,
fantasmática, **narrativa**, espantosa,
genericamente emaranhada, projetiva,
inquietante. Arnaldo Antunes diria
que essa arquitetura não têm paz.

Narrativa 1



Núcleo de Campinas

Uma das questões que inicialmente sempre me são perguntadas sobre a natureza desta pesquisa, corresponde exatamente ao tema tratado, ou seja o porque do meu interesse sobre a estrutura - e no caso, prefiro considerar **estruturalidade** - para pensar a arquitetura. Ele veio da própria experiência profissional.

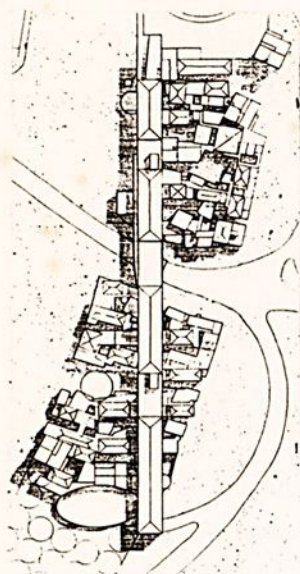
No período entre 1990 e 1993, tive a oportunidade de participar de trabalhos¹ na área de arquitetura e urbanismo, um Núcleo Urbano em Campinas (1990), para uma população de 300 mil habitantes, o projeto para a Faculdade de Medicina de Botucatú, campus UNESP(1991) e a proposta para o "eixo monumental" para a capital do Tocantins, Palmas (1992). Desde o primeiro projeto, já tinha uma preocupação com a **obra aberta**. Mas naquele momento estava mais preocupada com um "método" que fosse capaz de dar conta dos processos transformacionais pelos quais a cidade passa, um método que pudesse expressar a complexidade de relações que compõe o urbano. Não entendia a "obra aberta" apenas como uma estrutura seriada capaz de gerar multiplicidade de significados.

Embora tivesse uma intenção de informalidade, verifiquei que a noção de estrutura, como uma espécie de código gerador formal, estava presente nos projetos. No Núcleo Urbano de Campinas, pensava em desenvolvimento orgânico da arquitetura urbana através de tipologias evolutivas capazes de promover a configuração da cidade, mas incluindo alguns princípios da geometria fractal. Também era impossível negar a influência dos trabalhos urbanísticos de Christopher Alexander e de Buckminster Fuller.

Acreditava que se incorporasse o imprevisível, o caótico, as lacunas, o fragmentário, enfim uma certa informalidade, o projeto poderia desenvolver-se com a indeterminação necessária para que a cidade pudesse ser pensada em analogia a um organismo vivo e garantir um certo grau de novidade para que o sistema continuasse comunicando.

Mas seria possível pensar a organização da forma da cidade de modo a não estruturar o espaço? Sem este algo prévio, sem aquela "fórmula" geradora e matriz que condiciona as transformações do espaço urbano? Imaginava a possibilidade incorporar nos procedimentos projetuais a contaminação das tipologias pelos desejo e **gosto** dos habitantes, isto sim, elemento capaz de alimentar a informalidade, mas que estes trabalhos não contemplavam. Não bastava um formal no sentido de não ter formalização prévia. Buscava uma informalidade, como Argan define, em que o **formal poderia ser entendido no sentido de que teria as formas que pode assumir na experiência de quem nela vive**.

Assim, o desejo de refletir sobre estas questões, de modo mais abrangente, além dos limites disciplinares da arquitetura, me levaram a realizar o mestrado, procurando estudar a noção de "modelo estrutural", ou seja, um sistema de diferenças baseados na linguística estrutural, para posteriormente aplicá-lo, tentando estabelecer relações profundas de parentesco



Faculdade de Medicina



Paisagismo de Palmas

entre os fenômenos artísticos e arquitetônicos mais díspares, que ao nível de superfície apareciam totalmente ao acaso.

Por contribuição do segundo projeto citado (Faculdade de Medicina, 1991), conheci o pensamento pós-estruturalista, ou **Desconstrutivismo** na arquitetura, que em princípio parecia superar o pensamento estrutural, na medida em que este abria os jogos de signos numa infinidade de leituras.

Havia também uma diferença entre se fazer uma leitura do ambiente ou do urbano usando um modelo estrutural e a aplicação deste modelo como procedimento projetual, ou melhor, conceber uma obra arquitetônica como objeto estruturado, mas que num dado momento pareciam indissociáveis. Esta **oscilação** representa de certo modo a tensão sob a qual a arte se apresenta, a arte concebida através de categorias apriorísticas ou como um **devir**.

No entanto, esta análise dos procedimentos só tornou-se totalmente clara agora, com o avançar das etapas de pesquisa para o mestrado. O mestrado constitui-se numa tentativa de **teorizar** sobre os procedimentos que já utilizava.

Então, como abordar os fenômenos arquitetônicos sem utilizar-me da grade estrutural que "congelava" a leitura da obra para ser cientificamente pesquisada, se ao mesmo tempo estas apareciam cada vez mais complexas, multifacetadas? Não poderia apresentar um modelo que fosse a síntese de várias análises (históricas, sociológicas, estéticas, etc). Qual é a arquitetura que rejeita a noção de estrutura? Dedicando-me ao objeto de pesquisa convertido em "objeto arquitetônico", **Estruturalidade e Não-estruturalidade na arquitetura contemporânea**, elenquei alguns arquitetos para discussão da problemática da estruturalidade na arquitetura contemporânea.

Aqui entra a contribuição do projeto paisagístico para Palmas. Nele havíamos tentado pensar a arquitetura à partir de um **homem fraco**. O paradoxo: fazer um "eixo monumental", numa capital, para uma humanidade esvaziada. Pulverizar a representatividade do poder, mas ao mesmo tempo, fornecer uma arquitetura que favorecesse o devaneio num território inóspito. O avesso do avesso de Brasília. Pensar a arquitetura como algo que abrigasse justamente pela sua estranheza, pensar o arquiteto como aquele que deve trazer as instâncias local e global ao mesmo tempo num determinado campo, pela sobreposição de **eventos** programados, quando a história e a realidade se tomam simultâneas.

Portanto, encaminhei a pesquisa na busca de uma arquitetura que desse conta das significações flutuantes, saindo do campo da formalização para penetrar o universo semântico, encontrando nas teorias interpretativas o argumento necessário para uma certa crítica do caráter cientificizante do estruturalismo, que nem em sua versão pós, da dinamização e da historicização, conseguem erradicá-la, no máximo, tratá-la como "estrutura ausente" (Eco, 1987). Não pretendo o que

Eco chama de estruturalismo genérico, mas estudar o período dos últimos vinte e cinco anos de arquitetura, corresponde a estudar as implicações que a transformação da noção de estrutura tiveram sobre a mesma, portanto refere-se à estruturalidade da arquitetura.

¹ Os trabalhos correspondem aos seguintes projetos:

Concurso Nacional para Anteprojeto de um Núcleo Urbano em Campinas (1990) em co-autoria com arquitetos Alcides Barbosa, Shigueo Torigoi e colaboração de Patrícia Martins.

Concurso de Anteprojetos para a Faculdade de Medicina de Botucatú, campus UNESP (1991), em co-autoria com arquitetos Alcides Barbosa, Patrícia Martins e Marcus Cley.

Concurso Nacional de Arquitetura Paisagística de Palmas-TO (1992), em co-autoria com arquitetos Alcides Barbosa, Patrícia Martins e Priscila Ferle.

Narrativa 2

Como havia dito anteriormente, tinha interesse em tratar a problemática da estruturalidade, como **traço**, como a re-apresentação da noção de estrutura, que sempre permeou a história das artes e humanidades desde Aristóteles. Restringi-me à sua versão mais próxima, relacionada à linguagem, ao considerar a textualidade da arquitetura. Sabia também que seria necessário tocar em algumas conceituações da linguística estrutural. Isto me permitiu abandonar a pesquisa da especificidade das artes. Um texto literário e um "texto arquitetônico" não são a mesma coisa, mas é possível construir uma análise a partir das diferenças inerentes às próprias obras estudadas (Calabrese, 1992, p.160).

Considero, portanto, relevantes, as palavras de Rorty:

"Desde os tempos de Goethe, Macaulay, Carlye e Emerson, se tem desenvolvido um tipo de escritura que não é nem a valorização dos produtos literários, nem a história intelectual, nem a filosofia moral, nem a epistemologia, nem a profecia social, senão todos eles juntos e entremesclados".

Este "método" pode ser entendido no sentido de interpretação "enfraquecida", e aproxima-se da abordagem que este trabalho pretende, uma **uma reflexão ao mesmo tempo crítica e interpretativa**.

A dupla referência que o título faz, entre **estruturalidade** e **não estruturalidade** pode também ser compreendida como oscilação, no campo filosófico, entre a possibilidade de uma epistemologia e hermenêutica, ou ainda entre **constitutividade** e **interpretação**. Em arquitetura neovanguardas e pós-modernidade. Como aponta Rorty, a hermenêutica não corresponde a "outra forma de conhecer", de explicação, mas é **compreensão**.

Assim, estabeleci uma analogia entre **arquitetura fraca** e "pensamento fraco" ou "débil", apoiando-me em filósofos de formação heideggeriana, como Vattimo e Gadamer. Rorty, em sua avaliação², aponta três aspectos que caracterizariam o pensamento fraco:

1. negação da idéia romântica do homem-criador nas filosofias do "espírito"
2. negação de quaisquer interpretações idealísticas baseadas no dualismo cartesiano e na noção de "constituição transcendental"
3. a meta do pensamento não é a do conhecimento, mas tem um apelo "existencialista". O mais importante que temos a fazer é redescobrimos a nós mesmos, refazemo-nos quanto mais lemos, falamos, escrevemos, projetamos. Neste caso o pensamento relaciona-se à noção de *Bildung* (educação, auto-formação).

Após esboçar o cenário sobre o qual a arquitetura parece dissolver-se, ou seja, a noção de estruturalidade e não estruturalidade, refleti sobre a *praxis* de alguns arquitetos selecionados, tentando estabelecer um diálogo entre as diferentes estruturalidades, ou seja, destacar nas obras dos vários arquitetos as **diferenças** capazes de caracterizar várias desconstruções.

Esta abordagem dialógica aceita dimensões de **interpretação** (hermenêutica) e baseia-se na noção de texto. Evitei a análise das obras, preferindo considerar mais possíveis leituras. Então, como encontrar a "melhor interpretação" neste emaranhado de leituras? Lembro-me das palavras de Nietzsche quando disse que não existem fatos, apenas interpretações, e isto desloca a questão da verdade para a intersubjetividade. E observando atentamente cada obra, notei que o arquiteto deixa a vista o "fio de Ariadne" para que não nos percamos no labirinto. E é a este fio que considero a nova dimensão significativa das artes contemporâneas. Mas, para tal atitude de heroísmo, servi-me da teoria das catástrofes, da dobra, da teoria dos mosaicos, etc., pertencentes aos atuais debates entre a crítica do objeto arquitetônico.

Encaminhei "metodologicamente" este trabalho numa via intermediária entre uma pesquisa sobre autor e sua obra e uma pesquisa conceitual na qual os arquitetos contribuem apenas como exemplos didáticos.

Então, como compor o corpo de objetos para exame? Se se refutam os critérios de homogeneidade por gêneros, tipos, mesmo que preferencialmente em arquitetura, os arquitetos e obras foram escolhidos qualitativamente pela relevância pertinente ao tema. Mas também, ousou dizer, por um "critério" **afetivo**, autorizado por Venturi ao dizer no prefácio de *Complexidade e Contradição na Arquitetura*: "Como artista escrevo francamente sobre o que me agrada em arquitetura (...) Ao descobrir o que nos agrada, o que nos atrai facilmente, poderemos aprender muito sobre o que realmente somos". Estabelecendo a dialogicidade com a obra toma-se impossível a desagregação do sujeito com o objeto.

A perspectiva segundo a qual interrogamos o objeto, propõe a parcialidade que funde obra e fruidor. "Os fenômenos já não falam por si sós e pela evidência. É preciso **provocá-los**. O que equivale a dizer que é preciso construí-los como objetos teóricos. Por outras palavras, não existe uma objetividade imediata dos fatos, existe só a coerência da perspectiva segundo a qual os interrogamos, do horizonte dentro do qual os incitamos a responder". (Calabrese, 1992, p. 160).

E para compreender as indagações sugeridas pelos próprios procedimentos projetuais dos arquitetos escolhidos, aproximei-me de Nietzsche/ Heidegger/ Gadamer/ Vattimo/ Derrida/ Rorty/ Deleuze/ Guattari/ Baudrillard/ Lyotard/ Maffesoli/ Dosse/ Calabrese/ Ferraris/ Borges/ Eco/ Calvino/ Saramago/ Barthes/ Blanchot/ Lacan/ Freud/ Argan/ Boulez/ Ligeti, servindo-me deles em múltiplas associações. Os arquitetos são:

- Peter Eisenman e Bernard Tschumi responsáveis por projetos de grande repercussão no cenário arquitetônico atual e sobretudo por serem os "arquitetos deconstrucionistas", auto-intitulados, mais fiéis às teorias elaboradas pelo filósofo Jacques Derrida. Ambos percorreram a escola estruturalista, passando pelo serialismo e posteriormente à desconstrução (pós-estruturalismo).
- Rem Koolhaas, em início de atividade profissional estava

ligado ao grupo OMA e dedicava-se a experiências arquitetônicas com procedimentos herdados do surrealismo e das poéticas situacionistas dos anos 60 ou "estruturadas" através da sistematização dos objetos arquitetônicos. A partir da década de 80, aventura-se independentemente e destaca-se em vários concursos internacionais realizando uma arquitetura que talvez mais se aproxime da idéia de arquitetura fraca.

- Lina Bo Bardi em seus projetos e textos contém elementos que revelam uma vocação ontológica da arquitetura, onde é possível perceber uma outra abordagem da deconstrução, da maneira como Richard Rorty e Vattimo a concebem à partir de Nietzsche : a desconstrução da forma pela "operacionalização" da história da arquitetura. Neste sentido, a arquitetura de Lina pode trazer grande contribuição para reflexão sobre a arquitetura no Brasil, pois só muito recentemente, alguns jovens arquitetos investiram neste campo da arquitetura, mas ainda sem obras significativas que possam suscitar um debate crítico.
- Álvaro Siza mais frequentemente vem associado à "tendência" que Kenneth Frampton denominou de Regionalismo Crítico. Embora várias críticas sejam encontradas no sentido de considerar o regionalismo uma certa forma de romantismo tardio e contextualismo nostálgico à terra natal, podemos fazer uma outra leitura de sua obra , mais próxima do que seria pensar a arquitetura à partir da "diferença ontológica" heideggeriana, desenvolvida por Gianni Vattimo e outros autores. Siza é um arquiteto navegante, herança portuguesa que faz com que esteja sempre em busca de novas terras. Suas obras são textos, narrativas, esboços inacabados que suscitam discussões sobre memória e processos de localização e globalização na arquitetura .

² RORTY, R. Filosofia sin espejos. In: ____ *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 324. Mantivemos a mesma tradução da palavra Bildung encontrada nesta edição espanhola.



Narrativa 3

Pretendi traçar um percurso presente na arquitetura: modernismo / pós-modernismo / desconstrução / alternativa pós-contraditória (expressão utilizada por Roberto M. Unger), sem que, no entanto, ele se constitua numa linearidade histórica ou na total superação de um em detrimento do outro, mas privilegiando os temas de reflexão que cada momento da arquitetura apresenta, para serem enfrentados pelo pensamento e pela prática atuais.

Nestes últimos trinta anos surgiram várias linguagens arquitetônicas, algumas visionárias e utópicas, outras pós-modernas, as neo-vanguardistas, as pós-estruturalistas e as desconstrutivistas. Todas dizendo-se, de certo modo, contestadoras da Arquitetura Moderna ou pelo menos dos seus ideais racionalísticos e do seu formalismo clássico. Mas procurando algo que as agencie, as vanguardas artísticas do início do século. Elas retomam as vanguardas, no "sentido do interesse na tradição não-tradicional da modernidade, com todo o potencial questionador"³. Ou são herdeiras das experiências do Surrealismo, do Expressionismo, do Dada, incorporando os procedimentos artísticos que elas ofereciam, em especial, as colagens, as justaposições, as montagens estabelecendo contiguidade de elementos díspares, ou vem em continuidade ao Construtivismo Russo dos anos 20.

Encontrei em Argan⁴, a descrição de um processo iniciado no Barroco, em que a arquitetura cada vez mais deixava de ser pensada como representação para ser pensada como determinação do espaço, como determinação formal. E por determinação formal poderíamos entender que o arquiteto não aceita premissas ou nenhum *a priori* que pudesse configurar-se em sistemas contemplativos (visões de mundos), não aceita a invenção como mimese do ato Divino ou como descoberta de leis e constantes mais além das aparências, ou seja, teorias. Ao invés da noção de visão sistêmica, o método, como teoria em processo, que implica numa atitude mais pragmática.

Na arquitetura de determinação formal o espaço arquitetônico toma-se inseparável do tempo, converte-se em "dado de uma condição de minha existência"⁵, ou seja, a determinação formal pode ser entendida como ordenação, estruturada ou não estruturada do espaço. De modo geral, a noção de espaço confunde-se com a própria noção de arquitetura, e assim, já não se pode mais falar em arquitetura em relação à materialidade, ou espaço como algo contido dentro de um envoltório, ou fisicamente delimitado por premissas geométricas cartesianas. A arquitetura pode nascer como **espaço relacional**.

Os arquitetos modernos equivocadamente entenderam como esvaziamento de significação, a **crise figurativa dos sistemas representativos**, e isto trazia, a possibilidade de uma autonomia formal ainda maior, que poderia estar relacionada ao ritmo e ao movimento próprio da existência, uma arquitetura **construída** pela dissolução da estrutura espacial, como objeto estável. No entanto, cada um a seu modo, acabou utilizando-se da geometria cartesiana, para realizar praticamente o espaço. Nas

análises de Argan, Wright adota uma arquitetura modular conseguida pelo rigor científico dos crescimentos celulares direcionados; em Le Corbusier, a decomposição da imagem arquitetônica em planos geométricos sob a influência do cubismo analítico, portanto uma fenomenização de caráter puramente formalista; Gropius adota a rigidez da posição racionalista e concepção geométrico-aritmética. Já em Mies, ao mesmo tempo que "busca um espaço definido pela intersecção de planos como única linha de extrema clareza formal em que se originam todas as direções possíveis"⁶ transforma o exterior de acordo com a própria racionalidade interior, materializando uma estrutura mental. A forma passa a ser tratada como problema de estruturação projetual.

Chego ao ponto em que me parece relevante, para entender o interesse pela estruturalidade na arquitetura contemporânea. Nas neovanguardas arquitetônicas, este aspecto de autonomia formal que parece evidenciar-se, não mais associado ao aspecto utilitário básico da arquitetura, à funcionalidade, mas como abertura a quaisquer associações possíveis, históricas, sociais, psicológicas que impedem a tentativa dos modernos até a geração de 50, de redução da arte em ciência, explicitamente orientados pelo programa husserliano⁷.

Não quero ser por demais restritiva ao considerar a arquitetura moderna apenas herdeira de um racionalismo esquemático, frio, mecânico, mas o ponto de convergência das críticas pós-modernas constitui-se o paradigma da Razão.

Ao invés de estruturas universais, mesmo que portadoras de novos conteúdos, o apelo "existencial" na arquitetura determina estruturas mais frágeis e localizadas. E sobre esta oscilação, porque tentarei verificar que a desestruturação nunca ocorre totalmente, pensarei a arquitetura. Considero certa afinidade em termos de **demontage** de todos os princípios fundamentais da arquitetura que eram válidos no passado, a rejeição de toda tradicionalidade e princípios de perfeição. Através de uma estratégia textual e metafórica, é possível dissolver e dissociar a tríade conceitual arquitetônica *volutas*, *firmitas* e *utilitas*, possibilitando pensar uma "realidade outra" daquela onde surgira.

Vários arquitetos e grupos poderiam ser citados para contribuir nesta análise: num primeiro momento, nas décadas de 60 e 70, Aldo Rossi, Robert Venturi, Charles Jenks, Michael Graves, e outros, em arquiteturas da **forma autônoma**, mas permanente e num segundo momento notadamente a década de 80, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Jean Nouvel, Bernard Tschumi, Zaha Hadid, OMA, Coop Himmelblau, Lebeus Woods, Morphosis, Rem Koolhaas, Frank O'Gehry buscam um "refinamento da expressão dinâmica da forma"⁸, ultrapassando a decomposição e caminhando para a **de-formação**.

Enfraquecer a forma arquitetônica, em sua figura e em sua estrutura, na disciplina que é o próprio território da forma forte: o grande desafio.

A arquitetura que tem esta pretensão, só pode ser débil, **arquitetura em transição**, pois ao mesmo tempo que fracciona, destrói e separa, reconstrói a própria historiografia da arquitetura por outro princípio compreensivo, transforma a *Weltanschauung*. É **arquitetura paradoxal**, na medida que trabalha com instâncias irreconciliáveis, a paixão do arquiteto e a racionalidade dos sistemas, caos e ordem, a opacidade dos conteúdos em relação à aparente transparência comunicacional, complexidade e simplicidade. Tratar a arquitetura a partir da noção de estruturalidade e não estruturalidade corresponde a entendê-la dentro desta ambiguidade/alteridade.

Estudarei a problemática da estrutura na arquitetura quando a estruturalidade se refere ao caráter linguístico, portanto a partir da década de 60 até o período em que o paradigma linguístico e textual como gerador de estruturas é substituído pela retomada do Naturalismo, em suas versões biogenéticas e topográficas. Seria um equívoco tratar esta limitação de periodização para descrevermos sobre o tema, pois justamente com o estruturalismo é introduzida nas Ciências Humanas a noção de ruptura da continuidade histórica. Também porque verificamos na atual produção arquitetônica uma amálgama das várias modulações que este pensamento pode apresentar. As vezes até a utilização de pensamentos conflitantes, como a hermenêutica e o estruturalismo?

A contribuição estruturalista foi propícia, num momento em que se questionavam os dogmas de racionalidade e funcionalidade do Movimento Moderno ao mesmo tempo que já se vislumbrava uma outra maneira de encarar a arquitetura e a própria cidade, ou seja, como objeto comunicacional. E citamos Portoghesi ¹⁰: "nesta tentativa de se consolidar como tradição permanente e imutável, inseparável da sociedade industrial, a cultura da arquitetura moderna adquiriu um estatuto, jamais escrito em artigos e parágrafos, mas de fato operante e vinculador, cuja observância é defendida com acanhamento pelo poderoso *establishment* da crítica oficial: aquele que podemos definir como *estatuto funcionalista*".

Este momento está associado ao surgimento de uma "mentalidade" *pós moderna*, pretendendo, de um modo geral, buscar a "especificidade semântica da arquitetura", como aponta Frampton, ao observar os trabalhos de uma nova geração de arquitetos, desde os New York Five, Jencks, Moore e Venturi, influenciados pela arquitetura de Louis Kahn. A arquitetura pós-moderna, caracterizaria-se pelo duplo código, metade moderno e metade tradicional¹¹. Incorporam-se a complexidade e a contradição nos programas arquitetônicos, recupera-se o ornamento e a figuração não representativa como forma de reencantamento e recuperação do valor simbólico perdidos na arquitetura moderna.

A cidade tradicional, que até então era vista como lugar protegido, com a metropolização passa a ser o lugar do desabrigo, da desterritorialização, hostil, ao ponto de os arquitetos que faziam a revisão da cidade

moderna, proporem a contextualização terapêutica. Retomam a questão do *lugar* como agenciador da arquitetura, a permanência de fatos urbanísticos, a monumentalidade. A cidade poderia ser transcrita como rede de relações diacrônicas e sincrônicas, o lugar é o corte estrutural de tempo e espaço, mas é também o lugar poético. E dentro desta preocupação tentei entender a produção de Rossi, Gregotti, Tafuri, Canela, Semerani e Purini, arquitetos que conseguiram alcançar um racionalismo lógico da memória juntando contraditoriamente estruturalismo e história. Este período dos anos 70, foi um primeiro momento em que houve uma oscilação entre estruturalidade e não-estruturalidade.

No entanto, a "geração de 1968", promoveu um redirecionamento do pensamento estruturalista francês, por um lado permitindo à linguística, à antropologia, à sociologia ancorarem-se em modelos científicos e por outro lado, disciplinas, como a história, tentavam afastar-se do estruturalismo num momento de "refluxo" geral. O que estava em discussão era a validade do estruturalismo em base logofonocêntrica, a naturalidade dos pares conceituais dialéticos por estarem comprometidos com a Metafísica Ocidental e consequentemente os discursos que a representam. O pós-estruturalismo vai buscar nos conteúdos recalcados os discursos dissimulados. Para tanto a linguistidade (o conteúdo expresso) é transformada em textualidade, sendo possível recuperar a dimensão de escritura, que toda a filosofia desde Russell havia renegado. A língua é substituída pela linguagem onde não mais existe coincidência entre o significado e o significante. Na arquitetura equivale a coincidência entre este significado comunicável e a forma (morfologia) arquitetônica. Mas logo se percebe a existência de um grau de incompreensibilidade ou incomunicabilidade na arquitetura: ao criar um código próprio, unicamente acessível ao arquiteto, acaba privilegiando-se o significante, ou uma lógica formal do sentido. Os objetos arquitetônicos tornam-se vazios de significados, espectros.

Traçando um fio conceitual, tentei abordar a noção de estruturalidade na arquitetura, introduzindo inicialmente a contribuição do Estruturalismo, depois a do Pós-Estruturalismo e finalizando com o *Do* chama de Naturalismo Estrutural. Mas por quê estabelecer esta relação entre arquitetura e estética filosófica? Primeiro porque a arquitetura contemporânea vem sendo extremamente solicitada pelas transformações tecnológicas do processo de informatização da sociedade, e este não representa somente uma transformação dos processos produtivos e procedimentos artísticos, mas sobretudo uma mudança do estatuto da própria arte, transformação ontológica. A experiência do homem sente-se eliminado pelo sistema. O objeto conceitual que a arte produz tem autonomia em relação ao sujeito. Em segundo lugar, outro aspecto interessante é aquele referente à desmaterialização dos produtos culturais pela mediação que suscitam em contrapartida um desejo de



tomar comensurável o incommensurável, derradeira tentativa de agarrar-se à "espiritualização" intelectualizada frente aos processos de morte anunciada que a vida na metrópole impõe. Mas se aceitamos esta condição de finitude do homem, eis a positividade, na sua fragilidade. E justamente esta fragilidade implica muito mais naquela atitude compreensiva que construtiva. A não estruturalidade não se apoia na busca da verdade, mas em **métodos cognitivos alternativos**, nem que por isso poderia-se dizer que sejam irracionais.

O pós estruturalismo é rapidamente absorvido no campo da arquitetura e desenvolve-se associado à retomada dos processos projetuais teorizados pelas vanguardas russas. Além de uma teoria desconstrutiva (desconstrucionismo) do discurso arquitetônico, existe um desconstrutivismo como extensão do abstracionismo dos suprematistas e construtivistas. É uma arquitetura que estrutura-se na tensão desestabilizante de uma **geometria misteriosa**. A arquitetura desconstrutivista pode ser entendida como análoga numa estrutura não totalizadora, simula o vazio, a impossibilidade de acesso total ao saber, portanto, "a incompletude entendida como uma falta constitutiva que está sempre presente como condição estrutural, como causa"¹². Essa falta, ponto de ignorância na ciência ou inconsciência na psicanálise, refere-se ao jogo entre **ausência** e **presença** da estrutura linguística verificável, também no discurso arquitetônico.

Mas se o Estruturalismo tentava fixar estruturas como presenças, o Pós-Estruturalismo não acaba fixando uma posição intermediária, a estrutura ausente como pensamento forte? Acrescido o do perigo de uma "ideologia estruturalista", quando já se vê a disseminação da abordagem estrutural, reforçada pelas novas conquistas biogenéticas, que inspiram um naturalismo estrutural ontológico em substituição ao paradigma linguístico e textual.

Outra questão que me parece bastante relevante é a da **simulação** - ao invés do modelo estrutural para descrever a realidade, a própria realidade estruturada - através de uma **ultra-estrutura**, e utilizando-me das palavras de Dosse, agora "dinamizada pela noção de **evento**", portanto uma estrutura continuamente aberta, capaz de responder aos processos de descontinuidades, fragmentação, catástrofes, imprevisibilidade, entre outros.

Pensar o enfraquecimento formal do objeto é acompanhar paralelamente este processo de dissolução da forma/massa arquitetônica, através do caminho iniciado pelas vanguardas do século, quando as poéticas programáticas já prenunciavam o **pensamento débil**, ao modo como apresenta Gianni Vattimo. Hoje, os termos **diferença, limite, desvio, deserto, rastro, dobra, fratura, congestão, situação, demontage** surgem para designar e qualificar o que é mais provável de se **escutar** e menos possível de se "ver" no cotidiano caótico e tumultuado. A estruturalidade da arquitetura contemporânea está totalmente relacionada ao fato de ser impossível desligar o objeto arquitetônico de suas interfaces sociais e urbanas, e já se pode perceber o quanto a atenção dos pesquisadores

e teóricos, sobre metrópole, deverá ser multiplicada nos próximos anos.

Por não-estruturalidade da arquitetura, entendo a vinculação teórica dos arquitetos à uma tradição não analítica da filosofia, pós nietzscheana. Deste modo, seria possível estudar-se a arquitetura dentro de uma abordagem hermenêutica, portanto, uma arquitetura onde sua racionalidade estaria condicionada à uma "estrutura existencial".

A técnica deve ser entendida como forma de **provocação** do *Dasein*, nas palavras de Heidegger, ser-aí-no-mundo. A linguagem, entendida por esta via, aparece como aparato que permite contar da própria historicidade do homem, como instância que está além da existência física do sujeito, e ao mesmo tempo como mediação para a re-apresentação de outros modos de ser. Vattimo, mas também Benjamin e Simmel me permitiram compreender a origem da oscilação entre pertença e desenraizamento que se dá na linguagem.

Esta oscilação implica numa condição instável para a arquitetura, entre "armadura" ou ornamento, entre espaço ou ambiência, entre forma figura (morfologia)/ estrutura (morfogenética) e não-forma figural. Esta oscilação poderia ser resumida na dupla condição da arquitetura como **construção e habitação**. Acrescento aqui, sem correr o risco de tomar-me uma fiel pragmatista, a contribuição de Rorty ao dizer que a linguagem tornada disponível, colocada no âmbito do **uso**, impede que ela seja tomada como um "algo a mais", transcendente, como acabaria fazendo Derrida na sua filosofia desconstrutiva de significados consagrados pela fala. Portanto, o uso da metáfora, deste maneira garante a operacionalidade narrativa para a arquitetura, e permite esquecer-se a estrutura que regula a linguagem para ater-se ao conteúdo expressivo que diz da humanidade mais humana.

Em final de 1994, por ocasião do I Simpósio Rio de Filosofia, Vattimo concedeu entrevista¹³ à Jorge Mário Jáuregui, em que fala da relação entre o pensamento fraco e a arquitetura:

"A idéia de forma fraca, ou arquitetura fraca (ou débil), implica estruturas de pensamento frágeis, instantâneas, que não se propõem como programa global, que vêm só como resposta pontual. Essa forma de pensamento aceita a confusão, a dificuldade, sua condição residual, parcial, sua própria temporalidade, e não se propõe a desafiar o tempo. Pensamento fraco como oposição à idéia de síntese, e verdade fraca como a ambiguidade de velamento e desvelamento, como duplo traço. A arquitetura fraca envolve também o uso de determinados materiais. Implica ao mesmo tempo a preferência por um certo tipo de edifícios enfatizando o social de grandes comunidades, não o cliente individual".

Enquanto a desconstrução, na arquitetura, faz referência ao estruturalismo ontológico pós-estrutural, informal e textual, quero verificar se a arquitetura fraca faz referência à ontologia pura, portanto uma arquitetura quase aformal. A autodestruição ontológica da

estrutura coincide, na história, com a noção de **evento**, de epocalidade do ser, e pressupõe a multidimensionalidade fluxional ao invés de fragmentária¹⁴. O próprio Eisenman em *Strong Form, Weak Form*¹⁵ afirma que tradicionalmente a arquitetura tem sido uma disciplina da forma forte, através da relação entre significado e função, significado e estrutura, significado e forma.

Arquitetura é uma disciplina problemática porque certas palavras possuem uma condição signífica fraca, ou seja que não existem sistemas capazes de explicá-los, é muito difícil explicar um conceito filosófico ou emocional. Não se trata de negar a funcionalidade, mas de obscurecer-la. Quando a arquitetura faz pensar, o arquiteto se toma um pouco filósofo, ou pelo menos, é o arquiteto que acaba produzindo sua própria teoria. Entendo que há um deslocamento da produção teórica, antes reservada e autorizada apenas pela grande instituição da Filosofia, agora é mais acessível à qualquer um. No entanto, o como se pensa, faz diferença. Alguns arquitetos reproduzem numa "escala humana" as mesmas grandes estruturas, e isto continua sendo uma espécie de formalismo.

Quando leio uma história, aquilo que me chama a atenção, é como a linguagem literária ou poética é capaz de fazer compreender algo meio inexplicável, aquilo que é opaco à comunicação, e não a sua estrutura, que é praticamente sempre a mesma. E se na linguagem esta dissociação acontece, na arquitetura significante e significado sempre estiveram juntos. O que pretendo é mostrar que a arquitetura também pode expressar esta incoerência, sem no entanto fixar-la formalmente no significante ou simbolicamente no significado.

Este duplo movimento onde a filosofia se entranha à medida que se poetiza e a arquitetura atinge a filosofia ao essencializar-se, ao remitificar-se, rompe a tradição hegeliana que colocava a arquitetura dentro de uma linearidade histórica racionalizada e de inessencialidade.

Se a reativação da subjetividade se faz necessária para estabelecer-se a dimensão dialógica, devo entender que não estamos mais diante de uma sujeito forte, narcísico, mas daquele composto de rastros heterogêneos, que pensa em várias velocidades, que tem como sua história seus próprios deslocamentos no mundo.

A proposta por uma arquitetura fraca é uma tentativa de uma renovada poética existencial, em que o habitar, que a arquitetura possibilita não é mais o da casa única, da realidade familiar da história arqueológica, da presença, mas a possibilidade da arquitetura **fazer habitar** várias casas ao mesmo tempo, instaurar territórios estrangeiros.

E se o mérito de Lévi-Strauss foi o de relativizar a centralidade da cultura européia, parece-me interessante explorar a positividade do caráter periférico da América Latina: a impossibilidade de nunca absorvermos totalmente os conteúdos enviados nas mensagens contidas na cultura arquitetônica européia. Operamos "traduções",

a absorção desta arquitetura aconteceu sempre de modo desestruturado.

Esperamos que a pesquisa contribua para atualizar o debate arquitetônico brasileiro, uma vez que sempre ouvimos falar na necessidade de uma produção local e do desejo de uma arquitetura nacional. Este trabalho não satisfaz este desejo. Na verdade, procuro questioná-lo, lançando a arquitetura dentro de um duplo movimento de desterritorialização (globalização) e territorialização. Esta oscilação vem da perturbadora experiência de sermos habitados por várias casas, de sermos falados por várias línguas. Através do espaço do outro, pretendo refletir sobre o outro no espaço, um tema sobre o qual depositam-se várias discussões acerca do destino da arquitetura nas metrópoles contemporâneas.

³ JÁUREGUI, J. M. - Arquitetura e Filosofia da Deconstrução, *Rev. Arquitetura e Urbanismo* no. 36, S. Paulo, Pini, 1991, p. 62-63.

⁴ ARGAN, G. C. - *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Vision, 1977.

⁵ ARGAN, op.cit. - Podemos acrescentar outra passagem em que Argan coloca a o conceito de espaço como problema de estrutura do universo, portanto filosófico: "Quando a filosofia moderna assinala o problema do espaço já não como problema de estrutura do universo, mas como o de condição da existência, este espaço não tem mais uma construção sistemática." (...) "Tal concepção do espaço foi claramente expressada por Heidegger justamente em *Sein und Zeit*, ali Heidegger não considera o espaço como estrutura, senão que fala de 'vacuidade', 'vizinhança', 'continuidade', 'etérea'. Entretanto, Argan enfatiza o caráter de centralidade de um *eu*, capaz de determinar o espaço, um eu não absoluto, nem universal, mas como realidade psicofísica.

⁶ ARGAN, op. cit., p 181.

⁷ Este programa fenomenológico iniciado por Husserl foi continuado por Merleau-Ponty. Dosse retoma uma passagem de Merleau-Ponty para entender o campo filosófico que ele inaugura, a intelegibilidade do irracional: "a tarefa consiste, pois, em ampliar a nossa razão a fim de torná-la capaz de compreender o que em nós e nos outros precede e excede a razão". No entanto, entendemos que, existe outro modo oposto, de fundir os horizontes entre filosofia e cientificidade, quando a ciência se põe dentro de uma estrutura existencial, muito mais próximo ao pensamento heideggeriano.

⁸ JÁUREGUI, J. M. - Arquitetura e Filosofia da Deconstrução, *Rev. Arquiteura e Urbanismo*, no. 36, São Paulo, Pini, 1991, p.62-63.

⁹ Se tomamos, por exemplo, as abordagens de Ricoeur, onde a hermenêutica utiliza-se do estruturalismo para constituir-se um plano reflexivo, a constituição de uma semântica de múltiplos sentidos, elas estão presentes na arquitetura que Frampton chamou de Regionalismo Crítico, uma arquitetura que se estabelece na tensão entre "civilização universal e culturas nacionais". Ricoeur (1961) nos diz: "Ninguém pode dizer o que será nossa civilização quando tiver sido verdadeiramente enfrentada as outras civilizações por meios diferentes ao *shock* da conquista e da dominação. Mas temos que admitir que este encontro não teve ainda lugar em um nível de diálogo autêntico. Esta é a razão pela qual estamos numa espécie de trégua, na qual já não podemos praticar o dogmatismo da verdade única e ao mesmo tempo não somos capazes de conquistar o

ceptismo no qual estamos entrando. Estamos num túnel, entre o crepúsculo do dogmatismo e o amanhecer do autêntico diálogo".

¹⁰ PORTOGUESI, P. - *Depois da Arquitetura Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1985, p.12.

¹¹ Para desenvolver a questão acerca da pós-modernidade em arquitetura, encontramos em Jencks um desenvolvimento. Sugerimos *Nuevos Caminos de la Arquitectura . Arquitectura 2000. Predicciones y métodos*, Barcelona, Blume, 1980. Em Habermas, no texto "Arquitetura Moderna y Posmoderna", em *Revista de Occidente*, no. 42, 1984, encontramos mais alguns elementos para caracterizar o período : "No princípio a expressão "Pós-Moderno" foi usada somente para denotar certas variações insólitas dentro de um amplo espectro do Tardo-Moderno, termo muito empregado nos anos cinquenta e sessenta nos Estados Unidos em relação às tendências literárias que pretendiam diferenciar-se dos escritos modernos anteriores. Posmodernidade só adquire carga emocional, e se converte em verdadeiro grito de guerra , nos anos setenta, quando dois campos enfrentados se apropriam da expressão. Por um lado, os "neoconservadores" que quiseram desfazer-se dos conteúdos supostamente subversivos de uma "cultura hostil" e reavivar a tradição; por outro lado, certos críticos do crescimento econômico, para quem a Nova Construção havia se convertido no símbolo da destruição produzida pela modernização"

¹² JÁUREGUI, J. M. - op.cit.

¹³ VATTIMO, G. Entrevista. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n. 57, S. Paulo, dez 94/ jan 95, p.80-81.

¹⁴ Nos referimos à possibilidade de se passar de uma desconstrução referenciada pelo pensamento filosófico de Derrida, como construção negativa (de-negativa), para uma desconstrução referenciada pelo pensamento filosófico de Deleuze, mais pragmática e fluxional. Desenvolveremos estas duas aboragens através da diferença entre as obras dos arquitetos Peter Eisenman e Rem Koolhaas.

¹⁵ EISENMAN, P. Strong Form, Weak Form. In: NOEVER, P. (ed.) *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*. Munich, Prestel, 1991, p. 33-45.

Capítulo 1

Contemporaneidade - O fim da arquitetura ?

Nada caracterizaria mais as recentes produções de arquitetos contemporâneos que a "destruição" da própria arquitetura. Tanto pelo caráter cada vez menos matérico e tectônico que as obras tem adquirido, através das novas técnicas e materiais construtivos, desde os centenários ferro e vidro, até chegarmos à virtualidade dos imensos muros eletrônicos em cristal líquido, como também pela dispersão e pulverização do urbano, desde a cidade moderna, onde a obra arquitetônica se dissolve num feixe de relações, através da periferização por processos de especulação imobiliária, ou redes viárias cada vez maiores e mais complexas. Poderíamos dizer também que o apagamento formal da arquitetura, inclui aí, a própria destruição da especificidade disciplinar da arquitetura, uma espécie de mobilidade conceitual, tenha se iniciado à um século, e que a explosão das massas, acompanhada pelo efeito globalizante do capitalismo tardio¹, principalmente em meados deste século, não fez mais que evidenciar um caminho que o Movimento Moderno já prenunciava.

Indagarmos sobre o fim da arquitetura envolve o questionamento sobre a possibilidade da concretização de Utopia da arte moderna : "a efetiva constituição global do mundo como uma grande obra de arte e um segundo envoltório cerebral planetário na era das comunicações eletrônicas"², como apresenta Subirats em sua análise da contemporaneidade, da relação entre a cultura midiática, as vanguardas e a metrópole: " Somos herdeiros das promessas históricas das vanguardas. Fazemos parte do niilismo pós-estruturalista. Nossos espaços cotidianos estão definidos pela fragmentação e descontextualização de discursos ambíguos, signos surrealisticamente transvalorizados, simulacros midiáticos; somos desestruturados como sujeitos pela construção midiática de eventos históricos ou pela produção

¹ Para desenvolvimento da questão consultar JAMESON, F. em *Pós-Modernismo: Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, São Paulo, Ática, 1996.

² SUBIRATS, E. - *Vanguarda, Mídia, Metrópoles*, S. Paulo, Nobel, 1993, p. 18.



estatal da cultura como espetáculo. E dificilmente podemos nos livrar das doces nostalgias de nossos lares regionais e microregionais".

Se pensarmos que o objetivo da arte, desde o Modernismo, era criar uma segunda realidade artificial, ora de acordo com a racionalidade, ora de acordo com a irracionalidade, continuaremos ainda dentro de um universo da descrição da experiência de modo objetivista ou realista. Objetivista como a representação de uma exterioridade, ou realista como a construção conceitual de uma arte ainda mais concreta. De qualquer modo estaríamos frente à redução epistemológica que transformaria a cultura num espetáculo, num universo de simulacros. E neste sentido muitos pensadores tem associado a noção de pós-modernidade, definindo as pretensões da cultura moderna tardia como a obsessiva necessidade da construção de uma "realidade virtual", estetização total da vida cotidiana chegando inclusive ao design dos eventos históricos, enfim, a busca por uma formulação do que se poderia chamar de um "princípio espiritual" criador.

Mas se pensarmos que não existe um objetivo prévio da arte e que a própria "arte seja pura e simples afirmação de uma arte de viver"³, estaremos não diante de uma nova ou outra tentativa de descrever a experiência do mundo, mas da própria experiência do mundo como uma radical experiência de desterritorialização. Deste modo, poderíamos falar de uma hermenêutica cultural, da possibilidade do reencantamento do mundo após a ideológica devastação provocada pelas promessas sociais em discursos heróicos e revolucionários da Utopia moderna. Neste caso estaríamos diante da "eliminação técnica da distância estética"⁴, da abolição da aparência, e imersos na presença das coisas mesmas.

É impossível pensar hoje a arquitetura simplesmente em termos de objetivo. A arquitetura dissolve-se, e este é o motivo da indagação sobre o fim da arquitetura. E os dois aspectos acima descritos, relativos à crise da "era do simulacro", serão apresentadas neste trabalho na forma não só de uma crise do estruturalismo, como de uma crise de toda a noção de estruturalidade, ainda presentes em algumas arquiteturas que se apoiam em novos paradigmas auto intitulados "superadores" do Estruturalismo. No mínimo, podemos afirmar que se esta superação não ocorre, trataremos a estruturalidade e não-estruturalidade da arquitetura como oscilação.

Pretendemos, assim, após configurarmos um cenário no qual estabelecemos considerações mais detalhadas sobre as relações entre a arquitetura contemporânea, metrópoles e comunicação de massas, entrarmos em considerações

³ FIGUEIREDO, L. C. - Foucault e Heidegger: A ética e as formas histórias do habitar (e do não habitar). In: SIMPÓSIO FOUCAULT. UM PENSAMENTO DESCONSERTANTE, 1995, S.Paulo. *Boletim de Novidades*, no. 82, S. Paulo, Pulsional, 1996, p. 5-14.

⁴ ARANTES, O. - *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, S.Paulo, EDUSP, 1993.



específicas sobre estruturalidade em suas versões contemporâneas e o seu relacionamento com as estéticas arquitetônicas. Detalharemos os aspectos que circunscrevem a noção de contemporaneidade e pós-modernidade, qual seria, o outro novo que a arte hoje busca, após a crise do novo que o Movimento Moderno propunha, o papel das vanguardas artísticas do início do século, como primeiro contato com o universo comunicacional solicitado pela metrópole.

Finalmente, pensar o fim da arquitetura, traçando uma continuidade diferenciada do processo que teve início com a metropolização da cultura, implica em pensar as dissoluções sucessivas da materialidade, do objeto, do projeto do objeto, dos nossos corpos, do sujeito.

1. Metrópole

A partir de projetos urbanos realizados em atividade profissional, anteriormente comentados na breve apresentação desta dissertação, verificamos que havíamos tomado como conceituação de cidade a idéia de um conjunto complexo de relações. Este modo de entender a cidade revela dois aspectos bastante relevantes: primeiro que a cidade não mais poderia ser pensada como um conjunto de edifícios ou de objetos manufaturados, portanto refletia a morte da arte como eclipse do objeto enquanto produto; e segundo que a possibilidade da cidade se construir pelo negativo, pelo que não está presente, pelas relações - e na maioria das vezes em tensão - pela estrutura.

Cacciari, em sua análise aponta o problema em Metropolis⁵: "a metrópole não é mais cidade, mas um sistema de circulação de informação e de comunicação; o objeto é substituído pela imagem, pela escrita luminosa. A arte, que produz objetos-que-tem-valor, é substituída por uma experiência estética, cuja finalidade não pode ser outra que a criação de imagens-choque, de sinais de notícias - elementos urbanísticos".

Quando nos referimos à metrópole lembramos que este termo servia para caracterizar as grandes cidades que surgiam com o desenvolvimento industrial no século XIX. E podemos dizer que um dos aspectos mais importantes da metrópole era a reivindicação, por parte da classe burguesa ascendente, de espaços públicos, locais onde poderiam se estabelecer a comunicação indistinta entre pessoas que não se reconheciam. Os fóruns existentes eram demais representativos das instituições que estavam sendo negadas.

Neste momento, os espaços centrais das cidades abrem-se para a

⁵ CACCIARI, M. - *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, 1973.

multidão : surgem as passagens , os boulevards, os passeios públicos, sobrepostos ao antigo tecido das cidades.

Em Paris, Capital do século XIX ⁶, Benjamin já fazia uma previsão, ou melhor, uma descrição sobre o destino da metrópole que se erguia com a arquitetura do ferro e do vidro. O desejo da total transparência, mais que integração, era um desejo de comunicação entre interioridade e exterioridade, entre as esferas pública e privada, e refletiam a proposição de um outro discurso que denunciasses às antigas ordens, a presença do surgimento de uma nova classe, sem tradição aristocrática, sem memória e sem história. Um discurso outro em que não era possível atribuir às frases, os significados tradicionais ou habituais.

Se expunha o íntimo ao mesmo tempo que o público se interiorizava. A arquitetura do vidro aparece dentro de um contexto utópico, o da consciência coletiva, ao colocar justapostos, sem nenhuma espécie de hierarquia, o novo e o velho se interpenetrando numa mesma imagem. Havia uma impossibilidade de qualquer tipo de contextualização histórica. Estas novas imagens tinham, agora, que ser apreendidas rapidamente através de um processo de montagem e colagem de fragmentos ao modo cinematográfico. Benjamin continua descrevendo essas imagens em termos de fantasia imaginativa, das imagens que a metrópole podia oferecer como imagens de desejos.

Quando falamos em arquitetura metropolitana, falamos não mais de objetos arquitetônicos, mas de imagem arquitetônica. De certo modo, a arquitetura do vidro inaugura um novo campo para o arquiteto: a organização do mundo de modo a oferecer um "panorama", um fundo idílico sobre o qual a nova classe pudesse flunar. Os "panoramas" surgem a mesmo tempo como um antepassado da "realidade virtual" mas também como a nova paisagem-ambiente que dispensava qualquer atitude contemplativa pelas multidões. A arte passa a ser vista como lazer - e neste sentido podemos citar as grandes exposições e feiras que reuniam sob um mesmo pavilhão máquinas e obras de arte, tudo para o divertimento dos operários.

Este novo tipo de indivíduo, que perde gradativamente a individualidade e aliena-se, dissolve-se num contínuo processo de choque, através da percepção desatenta que a velocidade da metrópole impõe. Ele vive numa oscilação angustiante entre o ínfimo (o homem in-significante) e o sublime (significação metafísica) que anula qualquer possibilidade de um ego forte, sujeito e protagonista. Anulando-se o sujeito o objeto entra em crise.

⁶ BENJAMIN, W. - Paris, Capital do século XIX. *Espaço & Debates*, n.11, p. 5-17, 1984.



2 Arte e Arquitetura

2.1. De-finir arquitetura

Até aqui temos falado indistintamente sobre a arquitetura e a arte, e mais sobre arquitetura e urbanismo. Como vimos, a metropolização das cidades provocou um enfraquecimento da idéia de arquitetura como objeto-produto e fortaleceu o surgimento de uma nova disciplina, o urbanismo, justamente pelo caráter *programático*, como veremos adiante no item referente às vanguardas, pela capacidade de "organizar" um ambiente ou um "panorama".

Não se trata de definirmos o que é arquitetura, ou que é urbanismo, mesmo porque as várias tentativas de definição destas disciplinas durante a história tem-se mostrado insuficientes diante da complexidade de aspectos que elas englobam. Neste sentido podemos citar Bruno Zevi, que em *Arquitetura in Nuce: Por uma Definição de Arquitetura*, percorre de Vitrúvio à Le Corbusier para demonstrar que no mínimo qualquer definição da arquitetura deve ser múltipla.

Vitrúvio a definia como "ciência que deve ser acompanhada por uma grande diversidade de estudos e conhecimentos por meio dos quais ela avalia as outras artes que lhe pertencem (...) O acesso à esta ciência se faz através da prática e da teoria (...)">⁷. E Vitruvius acrescenta que arquitetura é composta por ordenamento, disposição eumitmia, proporção, conveniência e distribuição. Alberti define como *firmitas, commoditas et voluptas*, o que quer dizer, solidez, comodidade e prazer. E à partir dele pelo menos uma tríade de conceitos acaba sendo utilizada para definir a arquitetura. Blondel, por exemplo: *construção, distribuição, decoração*. A Society of Historians of Architecture como *venustas, firmitas, utilitas* (beleza, solidez, utilidade). A Société Centrale des Architectes (século XIX) como o belo, o verdadeiro e o útil. Nervi como função, forma e estrutura. E mais recentemente com a arquitetura moderna, valia o binômio forma x função.

E assim, Teixeira Coelho se pergunta se estas definições seriam realmente válidas pois, além de serem qualificações aplicáveis à várias outras disciplinas, não traziam explícitas qual objeto a arquitetura deveria organizar, construir, etc. No século XIX, posteriormente à Viollet-Le-Duc, que definiu simplesmente a arquitetura como a arte de construir, vieram Lucart (1929) que estabelece o volume, a superfície, o espaço e a luz os componentes da arquitetura.

⁷ Como desejamos estabelecer os elementos necessários para se pensar a arquitetura em termos de linguagem, consequência aparentemente óbvia quando esboçamos o contexto de numa sociedade midiática, utilizamos a pesquisa realizada por Teixeira Coelho em *A Construção do Sentido na Arquitetura* (1979), referente à definição da arquitetura, buscando atribuir ao Espaço, ou melhor a produção do espaço, o elemento específico da arquitetura.

No mesmo ano, Le Corbusier afirma que a arquitetura é "por em ordem", ou seja cabe a arquitetura "ordenar" objetos e também "ordenar" funções. Nesta proposição já podemos perceber uma certa preocupação com a ambientação ou com o *environment* arquitetural, para usarmos a expressão de Teixeira Coelho, embora totalmente impregnada pelo caráter heróico que a arquitetura moderna clamava: pretendia a salvação da humanidade, celebrizada pelas palavras de Le Corbusier, "Arquitetura ou Revolução". Seguindo pelas definições encontraremos em Augusto Perret o conceito de que arquitetura é "a arte de organizar o espaço", que se exprime através da construção.

Mas, se voltarmos às considerações de Benjamin, vimos que as novas técnicas reprodutivas provocaram a transformação ontológica da arquitetura: a de substituir a noção de espaço arquitetural como espaço geométrico organizado pela perspectiva panóptica, pela de ambientação ou de ambiente, onde o espaço, se é que poderemos continuar a chamá-lo assim, é relativizado pelo tempo. A noção de lugar surge da relação entre espaço e o tempo. O espaço pode ser entendido quase como uma segunda paisagem, imagem-paisagem superficial, que favorece a percepção desatenta.

É importante salientar que o componente construtivo do espaço está presente em quase todas as definições de arquitetura. O que muda é que poderemos organizar a forma arquitetônica estruturando ou não o espaço. Se entendermos de modo estruturado, podemos perceber que o espaço ainda continuaria restringindo-se aos aspectos estéticos das transformações técnicas: o espaço organizado segundo as regras formalizadas, representativas de uma conceituação prévia, geométrica, econômica, social, etc. Se entendermos de modo não-estruturado, a organização do espaço não exigirá uma formulação prévia, será um evento, ou *imagem-tempo*, noção desenvolvida por Deleuze.

Acrescentando mais uma definição à lista já apresentada, está a de Gadamer em *Verdade e Método*: "arquitetura é pura e simples estruturação do espaço. O espaço é o que abraça tudo que existe espacialmente. A arquitetura abraça por isso as outras formas de representação: todas as obras da arte figurativa, as formas ornamentais". (...) "a posição de "compreensão" que a arquitetura tem nos contornos de todas as artes implica numa dupla forma de mediação. Enquanto arte do espaço ela é ao mesmo tempo arte que dá forma ao espaço e arte que situa" (...) "ela atrai para si a atenção do observador, satisfaz o seu gosto, e por outro lado reporta-o também, além de si própria, para aquele mais amplo contexto vital que acompanha". Ao adotar esta definição, Gadamer estaria rejeitando qualquer consideração de autenticidade da arquitetura, e privilegiando um caráter de obra



decorativa e de acompanhamento. Uma arquitetura que não se pretenda "obra de arte autêntica".

Notamos que existe um paralelo entre a noção de "panorama" descrito por Benjamin, que pode ser estendida para a de ambientação e a noção gadameriana de ornamentalidade. A ornamentalidade da arquitetura não seria algo que se adere à outra coisa, "ela pertence essencialmente ao modo de representar-se de quem o porta"⁸. Como o ornamento é um fato ontológico e pertence ao âmbito da re-apresentação / reprodução não podemos mais falar em experiência estética como consciência estética, mas em termos de uma experiência estética metropolitana como a experiência da oscilação entre de pertença e desenraizamento, descrita por Vattimo em *A Sociedade Transparente*, exatamente apoiada no *choc-Erlebnis* de Benjamin.

Assim, quando propomos como objetivo desta pesquisa estudar a relação entre estruturalidade e não estruturalidade da arquitetura, referimo-nos primeiramente à oscilação presente na própria definição da arquitetura. A estruturalidade refere-se ao componente representativo, ou seja, a organização do espaço como "espelho" de uma construção idealizada, freqüentemente apoiada na cientificidade e na filosofia analítica. No caso da não-estruturalidade, o espaço é "organizado" em processo, é não representativo ou análogo à esquemas conceituais prévios, tem caráter "existencialista"⁹ ao modo como Heidegger apresentou, uma fenomenologia do Dasein. Podemos dizer que estruturalidade refere-se àquela percepção óptica de que falava Benjamin, ao passo que a não-estruturalidade à percepção tátil. As estruturas deixam de ser contempladas porque fixas, e passam a ser experienciadas, são provisórias, instáveis e frágeis.

A arquitetura fraca pode ser entendida como "organização" do espaço que prescinde de uma formalização tão rigorosa capaz de construir uma segunda realidade mais concreta que a realidade. Há entre as duas posturas uma diferença epistemológica: as coisas não existem porque lhes atribuímos valor, isto é, a existência não é algo pertencente ao mundo externo. A realidade como a própria

⁸ GADAMER, H.G. - *Verdade e Método*, 1960. Utilizada tradução realizada por Régis Duprat do trecho compreendido entre as p.194-197.

⁹ Rorty, em "Filosofia sem Espelhos" in: *A filosofia e o espelho da natureza* nos fala que a adoção de uma atitude existencialista é comum em Sartre, Heidegger e Gadamer, e consiste numa "movimento de pensamento intrinsecamente de reação, que só tem sentido em oposição à tradição". E generalizando apresenta duas filosofias distintas, uma *sistemática*, e outra *edificante*, que desconfia das pretensões da epistemologia, portanto reativa. À primeira, "corrente principal", corresponde à Aristóteles, passa por Galileu, Tomás Aquino, Descartes, os Iluministas e darwinistas, Carnap. A segunda, àquela que estamos nos referindo, corresponderia à Goethe, Kierkegaard, James, Dewey, o segundo Wittgenstein e segundo Heidegger.



existência do mundo estão condicionadas ao aspecto afetivo, é executada à serviço de um princípio de prazer¹⁰.

2.2. Urbanística

Se consideramos a arquitetura uma extensão do urbanismo, podemos dizer que "a arquitetura é propriamente constituída por uma espacialidade, interna e externa ao mesmo tempo, sua espacialidade que, ao contrário da espacialidade da escultura, em vez de se inserir" no espaço, compreende-o e delimita-o do interior e do exterior, tomando-o, ao mesmo tempo espaço habitável em todas as suas diversas assepções".¹¹ A arquitetura é a única das artes que vai reunir o útil e o belo, portanto, mesmo onde não haja belo, há utilidade.

Neste século, talvez tenha se constituído como a única disciplina capaz de ter gerado tanta publicidade, de estar ligada aos grandes mercados representados pela ambição capitalista. E após os levantes estudantis de maio de 68 na Europa, período que enfocaremos, uma onda de políticas reacionárias, apressou-se em se livrar de toda vinculação com o passado, produzindo edifícios que antes seriam inimagináveis possibilitadas pelas novas tecnologias. As recentes produções arquitetônicas e urbanas, desde Brasília ou Chandigarh, passando pelas experiências de Archigram até La Défense e Lille, efetivaram a Utopia moderna. "Enquanto para as demais artes o progresso no tempo e o *consumo* através dos anos é dado apenas pelos caprichos mutáveis do gosto, da moda, da atitude perceptiva, no caso da arquitetura o devir está intimamente ligado aos progressos ou, em todo caso, às transformações sofridas pelo desenvolvimento tecnológico e científico"¹².

Gostaríamos de apresentar, a partir das considerações de Argan em *Urbanismo, Espaço e Ambiente*, a importância do surgimento do urbanismo, atividade transdisciplinar que garante uma particularidade à arquitetura. A arquitetura não é o produto de uma soma de outras disciplinas, mas um *programa*. Tentamos traçar a passagem da arquitetura entendida como espaço para a arquitetura entendida como ambiente, através da sua transformação em imagem comunicacional. Quando o arquiteto se defronta com a estruturação do mundo como imagem comunicacional, ele entra num universo lingüístico, e exatamente esta é a característica que representa o elo de ligação com o pensamento estruturalista.

¹⁰ Consultar mais sobre existência e realidade sob critérios psicanalíticos em Freud à partir das obras *O princípio do Prazer*, *O princípio de Realidade*, *A Negação*. De modo mais geral, a contribuição de Freud é significativa, pois coloca a existência do mundo condicionada à um critério afetivo. Só olhamos aquilo que de certo modo nos atrai, aquilo que realiza nosso prazer. E aquilo que se nega, de forma intelectualizada, em última instância revela uma afirmação afetiva recalcada.

¹¹ DORFLES, G. - *O devir das artes*, 1992, p. 103.

¹² idem, p.104.

A crítica que se fará a toda atividade estruturalista, do desejo de controle, organização e análise da realidade através da construção de esquemas cada vez mais abstratos, re-produzidos pela interiorização das regras do próprio sistema como forma de sobrevivência, portanto, em última instância ainda uma arquitetura representativa, abalará a própria noção da figura onipotente do arquiteto, que para falar, deve fazer calar todas as irregularidades, todas as diferenças que não cabem em seus sistemas idealizados.

No capítulo referente ao estruturalismo, será abordado com mais clareza a noção de estrutura. Um dos sentidos que esta palavra teve no século XIX estava relacionada à noção de organismo, uma expressão freqüentemente encontrada junto aos estudos urbanísticos desde o início do século: a cidade como organismo vivo. E o urbanista sabe que o problema da estrutura do espaço urbano é estrutural na medida em que este espaço pode evoluir e desenvolver-se como num sistema.

Portanto, encontramos em Argan ¹³ uma passagem em que ele descreve a analogia entre a estruturação do espaço urbano ou da arquitetura e a estruturação da linguagem: "a analogia indiscutível, até mesmo surpreendente, entre o fenômeno da formação, da agregação, da estruturação do espaço urbano e o da formação, agregação e da estruturação da linguagem, ou mais exatamente, das diversas línguas. Analogia a que obviamente corresponde a que existe entre o lingüista (mas no sentido estruturalista de Saussure) e o urbanista. A configuração humana, enfim, não seria mais do que o equivalente visual da língua, e não tenho nenhuma dificuldade em admitir que os fatos arquitetônicos estão para o sistema urbano assim como a *palavra* está para a *língua*. (...) a dinâmica do sistema tem por base a relação entre signo significante e coisa significada".

A substituição dos procedimentos modernos de compartimentalização, segregação, subdivisão, especialização, que resultaram em cidades cada vez mais dispersas distribuídas em zonas monofuncionais, por uma arquitetura calcada em procedimentos estruturalistas, exacerbou-se uma "função hegemônica da sociedade", como nos diz Argan, a da produção industrial, na medida em que o próprio progresso social, realizaria-se autoconstruindo-se.

Uma vez conseguido o código gerador, a cidade estava apta a mudar continuamente. Ao arquiteto caberia apenas checar a regularidade do sistema, transformados, ou melhor, reduzidos à binaridade dos códigos informacionais. Poderíamos dizer que esta função hegemônica produtiva, muito bem descrita por

¹³ ARGAN, G. C. - *História da Arte como História da Cidade*, 1992, p. 237.



Baudrillard ao dizer que o que resta não é o fazer, mas o fazer fazer¹⁴, que condiciona toda a experiência, é a estrutura. Este tipo de abordagem da arquitetura permite pensar um projeto sem definição ideológica. Mas até que ponto ela se realiza sem um aparato tecnológico? Alexander sabia que a tecnologia passara a ser o *a priori*, e que sua teoria da estruturação ambiental ficaria muito mais próxima de uma nova espacialização. Argan aponta a vinculação da concepção do espaço urbanístico racionalizado de Alexander com o positivismo lógico matemático de Wittgenstein, que também havia sido arquiteto no período de 1906 a 1930.

Queremos estabelecer os parâmetros para compreender a tensão entre as noções de *espaço* e *ambiente* na qual a arquitetura contemporânea é gerada. Se consideramos arquitetura espaço é possível aplicar uma semiótica da arquitetura: pois estaremos trabalhando com as unidades comunicacionais estáveis e objetáveis. Mas quando passamos à concebê-la como ambientação, o significativo transforma-se na relação entre os objetos, e as várias mudanças de arranjo possibilitam inúmeras significações: a ambientação pode ser entendida com um fundo, que impede a abordagem comunicacional de mensagem única.

Se destacamos o urbanismo, para entendermos o caráter metropolitano da arquitetura contemporânea, é porque compreende o particular campo de nosso interesse profissional. Há uma certa triplicidade entre urbanismo, arquitetura e arte, mesmo porque já não é possível se definir claramente os seus limites disciplinares.

O urbanismo é uma disciplina nova, moderna, que pressupõe a superação do esquematismo de a consideramos arte ou ciência, e ainda utilizando-nos de Argan, ela tem um componente científico (análises econômicas, produtivas, sanitárias, etc), um componente sociológico, um componente histórico, um componente político, um componente estético.

E justamente por haver esta complexidade, representa um grande desafio para o arquiteto: o invés de disciplina síntese, há a possibilidade de entendê-la como disciplina conflitiva. Podemos adiantar que a desconstrução da linguagem arquitetônica daria-se de dois modos: ou buscando manter um diálogo entre as diversas forças que atuam nos projetos ou na forma de tensão deformadora.

Estas duas posturas estariam balizadas por duas correntes de pensamento, de um lado a hermenêutica gadameriana de influência heideggeriana e

¹⁴ BAUBRILLARD, J.- *A transparência do mal*, Campinas, Papirus, 1992. Baudrillard vai nos introduzir a noção de *performance*, que é totalmente operacional, onde substitui-se a forma pela *fórmula*. "Todas as nossas categorias entraram na era da faticidade, na qual já não se trata de querer, mas de fazer querer, já não se trata de fazer, mas de fazer fazer, já não se trata de valer, mas de fazer valer (toda a publicidade), já não se trata de saber mas de fazer saber - e, *last but not least*, não se trata de gozar quanto de fazer gozar".

por outro o estruturalismo lingüístico. Sobre esta oscilação apresentamos a noção de não estruturalidade e estruturalidade.

3. Vanguardas e Comunicação

3.1. A morte da Arte e a Crise do Objeto

Retomamos aqui a situação de desconforto enfrentada pelos artistas do início do século, pois a arte já sentia os efeitos da revolução industrial: mais que uma transformação estética, as novas técnicas reprodutivas solicitavam a mudança do estatuto da arte. Pensar a arte hoje, no contexto da cultura de massa, nos faz refletir sobre as condições de inadaptação dos artistas frente às transformações técnicas na sociedade industrial tardia. Hoje, o mal estar sentido em relação àquele contexto foi superado pelos artistas que se adaptaram à indústria cultural; mas é possível perceber outra inadaptabilidade ou tentativa de liberação do academismo tecnicista imposto pelo capitalismo de segunda geração, notadamente a sociedade do *mass media*. No início do século a arte se deparava com o paradigma mecânico, hoje com o paradigma eletrônico, como detalharemos ao longo desta pesquisa.

A expressão "morte da arte", no sentido hegeliano, refere-se à origem romântica¹⁵ do "fenômeno da vinda a primeiro plano das poéticas artísticas, espécie de arte pela arte na qual a *poética* versa menos sobre o modo de fazer arte e mais como reflexão sobre o significado da arte". Mas, Vattimo apresenta outro sentido para esta expressão, relacionado-a ao fato de não se considerar a arte à altura da filosofia, portanto, aos olhos das filosofias racionalísticas e também do positivismo a arte teria sempre um caráter de inessencialidade. Fazer a arte refletir sobre ela própria seria uma tentativa de salvamento.

Ao mesmo tempo que havia a exigência de auto-justificação nos artistas, resquício desta mentalidade que tentava resolver o problema da própria existência, já era possível se perceber uma filosofia da estética oposta, que afirmava o caráter inessencial da arte, a provisoriedade e, portanto, considerava positivamente a "morte da arte" como "devir" das artes. Poderíamos ainda acrescentar algumas palavras de Argan que tornam mais explícito o teor destas transformações: "A noção global da fenomenologia da arte que a cultura moderna possui de fato esvaziou e tomou vazio o conceito de arte, e a história da arte, como história das 'poéticas',

¹⁵ Sobre a origem romântica das poéticas à partir da interpretação das poéticas românticas da ironia em seu aspecto de auto-referência na literatura, consultar Gianni Vattimo em *Ontologia e Poesia*, Milão, Mursia, 1985.

tomou o lugar da estética, já eliminada do rol das disciplinas filosóficas. Se a preocupação da filosofia atinha-se a busca da Verdade, recorrendo-se aos juízos de valor, tudo o que é bom é verdadeiro, a Estética recorria aos esquemas redutores como os juízos de belo e feio.

Ao questionarem a validade destes esquemas *a priori*, científicos, racionalizados, as novas poéticas também se indagam sobre o limite da linguagem. Não existe ordem a não ser aquela que é estabelecida por um discurso falado ou escrito. A história não se apresenta mais como sucessão de fatos ocorridos, mas de fatos narrados e diante do discurso histórico não há cientificidade suficiente que os consiga explicar. Mas este quadro esboça o risco de que num discurso tudo o que é passado a-presenta-se, torna-se presente, o passado torna-se experiência, mas se se identifica a existência com como pura ação presente, ao invés de servir-se do passado, no presente, para uma linguagem histórica, existencial, teremos uma linguagem tecnocientífica e formalista.

Ou seja, a perda da aura da obra de arte, como apresentada por Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, provocaria uma transformação ontológica da obra mais que uma transformação estética ao incorporar novos procedimentos artísticos.

Benjamin soube melhor ninguém descrever o processo de dissolução do *objeto* estético através da reprodutibilidade técnica de sua imagem. Falar no paradigma eletrônico, traz implicitamente, não a morte objetiva da arte mas sobretudo a morte do próprio artista, a dissolução da noção de *sujeito*.

A adaptação do artista se faz de modo esquizofrênico. Podemos até dizer que não ocorreu adaptação. O estado de esquizofrenia pode ser tomado para metaforizar o estado de desarticulação e alienação da sociedade contemporânea. É neste sentido que a obra de Deleuze, através da antipsiquiatria, nos traz grandes contribuições. Esta seria ainda uma terceira via, além daquelas anteriormente mencionadas, a do diálogo e a da estrutura. Uma via mais pragmática calcada na expressividade, onde não se esquece a dimensão corpórea. Este corpo não é material. É qualquer coisa que possa ser deformada pelo fluxo das pulsões. Uma espécie de Expressionismo de matéria abstrata, que retoma um sujeito coletivo. Entretanto, deixaremos para apresentar este caminho, posteriormente, através da obra do arquiteto Rem Koolhaas.

3.2. Vanguarda e Poética

Gostaríamos de retomar a relação entre vanguarda e modernidade. Elas tem conteúdos ambíguos, pois ao mesmo tempo que lhes associam esperanças,



traz também o conceito colonizador da universalidade. Segundo Subirats três posturas canônicas devem ser rejeitadas:

1. A nostalgia pelas vanguardas na figura de um modernismo que ainda estaria por vir.
2. No caso da América Latina o pós-modernismo não passaria de uma recolonização através da importação das modas internacionais sob o pretexto de uma ruptura com a modernidade.
3. Diante de um universalismo pós-moderno, a regionalização da arte e da cultura estariam mascarando uma série de micro absolutismos, quase pré-modernos, através de uma falsa consciência de diversidade, retirando qualquer capacidade de associação coletiva

Refletir sobre o enfraquecimento formal da arquitetura contemporânea exige a retomada, mesmo que breve, das propostas apresentadas pelas vanguardas artísticas do começo do século XX. Não se trata de estabelecer uma continuidade histórica, mas de investigar as raízes do processo de enfraquecimento formal, no seu duplo sentido de formal/ideal e formal/figural, das artes contemporâneas em geral. Assim, quando Vattimo se refere, genericamente, à arte deste século como o "século das poéticas"¹⁶, estaria evidenciando o caráter de enunciação programática que prevaleceu sobre a produção das obras, isto é, o programa não como poética ilustrativa ou explicativa da obra de arte, mas como a transformação da própria obra em poética, a saída possível para enfrentar a "morte da arte", teorizada por Hegel, e a aparente dissolução do objeto pelas novas técnicas de produção e reprodução artísticas.

A fragilidade das chamadas artes visuais estaria vinculada, desde já, ao questionamento do visível, do ponto fixado pela perspectiva capaz de organizar os objetos no mundo. A própria noção de realidade estava em cheque: o afluxo das massas em paralelo ao movimento científico, propunha um paradoxo sem precedentes, onde o objeto, o mundo, não mais se comunicava com o sujeito. O sujeito não mais reconhecia o objeto. A inquestionável Razão do século XIX dissipava-se à medida que nenhum Ideal teórico, nenhum princípio formal poderia mais definir ou qualificar a arte a priori¹⁷. As poéticas expressionistas, dadaístas e surrealistas, podem ser citadas como exemplo.

Se retornamos à questão arquitetônica e urbanística, podemos associar esta transformação à deixar de tratá-las como edifícios efetivamente construídos, para tratá-las como "coisa escrita". "O objeto arquitetônico pertence à ordem do texto"¹⁸.

¹⁶ VATTIMO, G. - *Poesia e Ontologia*, 1985, p.33.

¹⁷ BRITO, R. - *O moderno e o contemporâneo*, in:

¹⁸ CHOAY, F. - *A regra e o modelo*, 1985, p. 1.

3.3. A utopia da comunicação

Na medida em que a cultura avançou no processo de semiologização midiática, tudo se estetizou. A arquitetura não escapou à isso. E mais grave, por ser a mais antiga arte de massas, ela serviu mais adequadamente aos propósitos publicitários. É só verificarmos a quantidade de obras "públicas" que invadiram o cenário da cultura européia nos últimos quinze anos. À exemplo do ocorrido na França, a arquitetura patrocinada por Mitterrand serviu muito bem para alimentar a falsa ilusão de que seria possível uma cultura integrada e democrática baseada na vida pública.

Mas que social alienado é este que se tentava reativar? Aquele que a comunicação de massas parecia estar destruindo. Como Baudrillard apresenta¹⁹, há um paradoxo entre a utopia de uma sociedade comunicacional - extensão e perfeita realização do Ideal moderno - e a sua própria liquidação através do excesso comunicacional. "A comunicação, ao banalizar a interface, leva a forma social à indiferença".

É o excesso de estetização que mata contemporaneamente a arte. O enfraquecimento formal da arquitetura reflete a anulação da própria Estética. "Quando tudo é estético, nada é mais belo nem feio, e a própria arte desaparece"²⁰. A comunicação é o denominador comum que anula qualquer especificidade disciplinar. Tudo é trans: transestético, transpolítico, transdisciplinar. O episódio crucial na arte foi inegavelmente o Dada e o Neodada de Duchamp: ao renegarem as regras do jogo estético, inauguram a era da banalização da imagem como possibilidade de salvamento da própria arte. Assim, a arte contemporânea parte sempre do zero, ou como diz Barthes "grau zero" da cultura, a cada obra de arte é inventada a própria base da linguagem que acaba não se desenvolvendo e permanece no estágio do programa.

Se a arquitetura tem adquirido papel de destaque no cenário mundial, ao mesmo tempo protagonista e sintoma deste processo avassalador de mediatização da cultura, ou seja, estetização da arte e da cultura rebaixadas à cultura de massa, conferindo à ela um caráter de espetacularidade, a questão central que este trabalho tenta apresentar é como escapar à uma estética da arquitetura que se volta cada vez mais para o formalismo estético ou para o tecnológico. Portanto, a freqüente necessidade da arquitetura ir buscar estruturas profundas que dêem conta dos processos morfogenéticos por que a ela tem passado, é porque, em sua relação com a cultura, diz respeito à sua função e funcionamento dentro do sistema. Como

¹⁹ BAUDRILLARD, J. - *A transparência do mal*, 1992, p. 18.

²⁰ *ibid*, p. 15 e 16.

Argan apresentava em seu *Arquitetura e Cultura* (1984), "dentro do sistema cultural urbano, a arquitetura tem uma figura disciplinar complexa e não muito diferente da figura da língua: é uma disciplina autônoma mas, ao mesmo tempo, constitutiva e expressiva de todo o sistema".

Portanto, o problema não reside apenas na mediatização dos meios de expressão artísticos, mas o fenômeno de crise que parece alastrar-se corresponde ao desgaste e ao consumo das linguagens artísticas. Se adotamos como pressuposto que a arte é um fenômeno de comunicação e significação²¹, o questionamento que as poéticas suscitam dizem respeito à impossibilidade da arte dizer algo que ainda não tenha sido dito: se "ainda pode haver arte como criação original e como". (Vattimo, 1985)

O problema que se coloca como base para a discussão da crise do estruturalismo na própria arquitetura é como ela pode continuar a ser veículo comunicacional se o objeto arquitetônico tende a desaparecer com as novas tecnologias?

Se voltarmos para a década de 60, encontraremos vários arquitetos e grupos, principalmente Archigram, Peter Cook, Yona Fiedmann, que clamavam por uma arquitetura "fantástica", a máxima mobilidade, a multiplicidade, o anonimato, a deriva e o simulacro. A arquitetura propunha-se literalmente desmaterializar-se: estruturas móveis e imagens projetadas se combinam para formar um "auto-ambiente hologramático"²². Mas o simulacro que eles conseguiram não passava de um corpo conceitual operacional (Arantes, 1993, p. . Trabalhavam no limite das técnicas reprodutivas. Realizaram a utopia da construção de uma segunda realidade.

Já a arquitetura que surgiria após maio de 68, filha do pensamento pós-estruturalista traz um novo tipo de simulacro, operatório, onde o feitiço volta-se

²¹ Calabrese em *A linguagem da Arte*, p. 17/18 oferece subsídios para o entendimento do binômio "arte-comunicação" que deve ser examinado à partir das seguintes premissas:

- a) que a arte é linguagem;
- b) que a qualidade estética, necessária para que um objeto seja artístico, possa ser explicada *também* como dependente da maneira de comunicar desses mesmos objetos artísticos;
- c) que o efeito estético transmitido ao destinatário depende *também* do modo pelo qual as mensagens artísticas são construídas.

A dedução de que a arte é uma linguagem não é tão óbvia. Deverá responder se as obras de arte são um "sistema", se existe uma coerência entre elas e o sistema geral dos signos, se obedecem às leis da própria comunicação, se são constituídas de forma e de conteúdo, se existe compartilhamento dos códigos linguísticos por todos os fruidores da obra, etc. Portanto a questão se demonstra bastante complexa, e diversas correntes e escolas as repondem de modo particular. No entanto, podemos adiantar que este trabalho não se aterá aos estudos específicos de semiótica das artes. A preocupação em estudar a relação arte e comunicação se verificará através da exploração das tendências atuais de pesquisa, como por exemplo a noção de *textualidade*.

²² ARANTES, O. - *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, 1993, p. 61.



contra o feiticeiro. A realidade simulada toma-se mais real que a realidade, a ponto desta transformar-se na Utopia. O simulacro do simulacro como insurgência alucinatória, onde já não é possível separar a utopia.

Acreditar nesta abordagem seria ainda aceitar a estruturalidade. Se Nietzsche e Heidegger haviam preconizado o fim do Humanismo como ressurgimento de um homem mais humano, os pós-estruturalistas matarão literalmente o homem, transformando em um relé como qualquer outro. E Baudrillard sabe muito bem que neste universo operatório só resta a performance.

Enquanto a hermenêutica²³ vai promover uma fusão entre sujeito/objeto, onde qualquer possibilidade de distanciamento dissolve-se, tomamos como hipótese de que o pós-estruturalismo, pode ser entendido como um "ultra-estruturalismo" (Dosse, 1991), pois historiciza a estrutura, e ao criar uma estrutura capaz de dar conta das transformações, metamorfoses, torna-se um organismo tão poderoso, abarcando o aleatório, o estranho, a inconsciência, enfim tudo o que a própria cientificidade tem dificuldade de explicar, torna-se uma espécie de "inteligência artificial" que substitui o próprio pensamento humano.

O primeiro estágio do estruturalismo considerava a possibilidade da arquitetura comunicar, ou de signos arquitetônicos, acreditava-se num referente sobre o qual era possível depositar uma significação. No pós-estruturalismo o "significante é o signo redundante com o signo"²⁴. A arquitetura estaria sob o regime signifiante do signo: ao abstrair-se os conteúdos, os significados, os signos se acrescentam uns aos outros numa rede sem fim, formando um "continuum amorfo atmosférico". A ambiental arquitetônica contemporânea pode ser entendida como "atmosferização ou mundanização dos conteúdos", o continuum amorfo passa a ter o papel de "significado".

No caso proposição de uma hermenêutica da arquitetura, poderemos adotar três aspectos fundamentais, descritos por Vattimo em Razão

²³ Nos referimos aqui mais precisamente à ontologia hermenêutica, que Vattimo define, em ensaio intitulado *Razão Hermenêutica e Razão Dialética* (1974), como um "movimento filosófico de limites incertos porque muito amplos: o filão mais importante parte de Heidegger, sobretudo do Heidegger das últimas obras, e encontra uma sistematização em *Verdade e Método* de Hans-Georg Gadamer, explicando todas as ligações que ela tem com Dilthey e com Husserl, com características, em muitos aspectos hegelianas. É a elaboração de Gadamer que aprofunda e evidencia também a afinidade que subsiste, para lá das inegáveis diferenças, entre as conclusões ontológicas hermenêuticas do último Heidegger e os desenvolvimentos tardios do pensamento de Wittgenstein e das escolas analíticas que a eles se referem. O "mapa" da ontologia hermenêutica compreende também um amplo setor da cultura francesa (desde Ricoeur aos pós-estruturalistas como Derrida, Foucault e Deleuze e em certos aspectos, um pensador como Lacan) e um outro, mais restrito e unido, da filosofia italiana (Pareyson), além de extensões do tipo teológico e literário, que representam as vanguardas da hermenêutica na atual cultura americana (Robinson e Cobb com o seu *New Frontiers in Theology* e estudiosos como E.D. Hirsch e R. Palmer)".

²⁴ DELEUZE, G e GUATTARI, F.- *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, v.2., R. de Janeiro, Editora 34, 1995. p. 61-62.



Hermenêutica e Razão Dialética(1974): a recusa da "objetividade" como ideal de conhecimento histórico, generalizando o modelo hermenêutico à todo o conhecimento, a linguisticidade do ser; conhecer é interpretar, mas interpretar é também produzir uma nova história; toda a experiência do mundo é mediatizada pela linguagem, assim o ser não é anterior a própria linguagem, portanto o ser é história e história da linguagem.

3.4. Contemporaneidade e Pós-Modernidade

Aqui os dois temas aparecem menos como uma indagação de oposição e mais como uma complementaridade conceitual. Não refere-se pós-modernidade a uma periodização e muito menos contemporaneidade ao "agora", mas à uma série de características que qualificam as produções culturais recentes, embora para alguns filósofos contemporâneos, como Jacques Derrida, em vários textos condena o uso do prefixo "pós", pois este sugere uma linearidade determinista na visão de história.

Na verdade, pensar a Pós Modernidade em filosofia seria de certo modo tentar encontrar uma filosofia pós kantiana (moderna) equivalente ao que aconteceu nas artes e na arquitetura das vanguardas, a Modernidade. Portanto, inicialmente chamaremos de pensamento Pós -Moderno àquele que reinvoca o novo através de outra relação conceitual entre experiência e conhecimento.

O Pós-Moderno coincide à chamada "crise da razão", isto é, constitui-se em crítica ao Modernismo por utilizar estruturas de conhecimento herdadas do passado, que eram ineficientes ou incompatíveis com a experiência do "presente bruto" e não mediado, característica da arte de vanguarda. A própria reivindicação de separação entre experiência e conhecimento, o presente e o passado, revelam o congelamento do entendimento em estruturas abstratas.

3.5. Teorias do Contemporâneo

Fazendo uma distinção entre os conceitos de novo e de novidade, o contemporâneo seria o *outro novo* ²⁵ em relação ao novo moderno. Ser contemporâneo é assumir o caráter de novo como uma certa tradição de inquietude que sempre rondou a arte, e que confere à ela um caráter profético, um devir. O novo não como aquilo que se acumula como novidade de consumo, mas o novo naquilo que lhe é mais próprio, que desenraíza, que não necessariamente rompe com dogmas estabelecidos, que se abre como um mundo novo, outro mundo, que a arte é capaz de instaurar. Toda a obra de arte é a abertura de um mundo.

²⁵ BRITO, R. - *O moderno e o Contemporâneo* in



O modernismo era caracterizado pela busca da novidade²⁶. A pós-modernidade se preocupa com o *outro novo*, e em certo sentido pode conter um "olhar para trás", que diz respeito àquele projeto que as vanguardas estéticas haviam iniciado e que as Guerras Mundiais foram capazes de abater. As vanguardas haviam iniciado um processo de questionamento da Verdade como valor apriorístico, portanto, de "separação entre experiência e conhecimento"²⁷: uma vez experienciada a vida, a compreendemos parcialmente e se nos fixamos para compreendê-la, deixamos de vivê-la. Deste modo o conhecimento estaria sempre defasado da experiência.

A abordagem hermenêutica do fenômeno artístico possibilita, através da "experiência total", convertermos nos em outras pessoas, "refazemo-nos". "Os fatos que nos fazem dizer coisas novas e interessantes sobre nós mesmos, são neste sentido, não- metafísico, mais "essenciais" para nós que os fatos que mudam nossas formas ou níveis de vida"²⁸. Este tipo de abordagem gadameriana em que haveria uma espécie de consciência do passado que nos transformaria, muito influenciou pensadores como Vattimo ou Rorty, e não pode ser confundida com o que ocorreu na história, mas o que podemos aproveitar da história para nós mesmos usarmos.

Ao invés de usarmos o termo "educação" para *bildung*, poderia ser utilizado "edificação" ao projeto de encontrar novas formas de se falar coisas novas. "A intenção de edificar consiste na atividade hermenêutica de estabelecer conexões entre a nossa própria cultura e alguma cultura ou período histórico exóticos, ou entre nossa própria disciplina e outra disciplina que pareça buscar metas incomensuráveis com o vocabulário incomensurável"²⁹. Também pode corresponder à atividade "poética" de elaborar novas metas, novas disciplinas através da reinterpretção de nossos entornos familiares em termos não familiares. Rorty acredita que a hermenêutica possa edificar sem ser construtiva.

A construtividade corresponde ao outro lado da moeda, a face inseparável da racionalidade presente na "redução da história no plano da

²⁶ LEFÈVRE, H. - *O que é a Modernidade* in *Introdução à Modernidade*, 19... O termo moderno envolvia uma dupla idéia, desde a Idade Média : de uma renovação e de uma regularidade na renovação. *Modernidade* estaria relacionada ao primeiro enquanto que *Modernismo* ao segundo. Entendo que o pós-modernidade não é uma negação ou superação do moderno, e embora critique o "modernismo" como culto do novo pelo novo, contém o outro sentido de renovação. Paradoxalmente o *moderno* com o qual a modernidade trabalhará, será também, aquele conceituado por Baudelaire como a consciência do novo: o efêmero, o mundano, a moda, a paixão tão em voga nos discursos da pós-modernidade. Acrescentamos ainda que para os pós-modernos a renovação não vem necessariamente do novo, como projeção futura, mas pode vir da relaboração do antigo, como algo que foi esquecido.

²⁷ CONNOR, S. - *Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*, 1993, p. 11.

²⁸ RORTY, R. - op. cit. p. 32.

²⁹ RORTY, R. - op. cit.

simultaneidade"³⁰. A "contemporaneidade" do mundo contemporâneo reside na possibilidade do mundo tecnológico construir-se como "imagem", ao mesmo tempo que as ciências sociais buscam tornar analisável cientificamente o próprio humano, reafirmando um ideal de *autotransparência* de herança Iluminista. E precisaremos verificar se este ideal de transparência não teria se transformado num ideal da comunidade ilimitada, como Vattimo observa, na forma de uma utopia comunicacional, como apresentada anteriormente.

3.6. Pós- Modernidade

Tendo como objetivo deste trabalho a tentativa de relacionar os desenvolvimentos estético-filosóficos destas últimas três décadas, à produção arquitetônica contemporânea, deparamo-nos exatamente com o momento em que se fazia uma revisão da modernidade.

Dois autores fornecem subsídios para o entendimento deste período cultural que estamos vivenciando. Lyotard tem a hipótese da "mudança de estatuto do saber, à medida que as sociedades entram na época pós-industrial e as culturas na época pós-moderna"³¹. Esta passagem teria começado nos fins dos anos cinquenta. "Interessando-se por aquilo que não se pode decidir, pelos limites de precisão de controle, pelos *quanta*, pelos conflitos de informação incompleta, pelos *fracta*, pelas catástrofes, pelos paradoxos pragmáticos, torna a ciência da própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável, paradoxal. Muda o sentido da palavra saber e diz de que maneira esta mudança pode ter lugar. Produz não o conhecido mas o ignoto. E surge um modelo de legitimação, que não é de modo algum o de melhor rendimento, mas o da diferença entendida como parologia."

De outro modo Gianni Vattimo também considera positivamente este conceito, embora "pós-modernidade" ainda enfrente resistências de aceitação ou considerações negativas. Para ele o termo pós-moderno tem um sentido que está ligado ao "fato da sociedade em que vivemos ser uma sociedade de comunicação generalizada, a sociedade dos *mass media*"³². Basicamente, modernidade pode ser considerada a época em que domina o fato de se ser moderno. A idade moderna tem seu início no final do século XV, abrindo caminho para o culto cada vez mais intenso ao novo, ao original e ao artista genial e criador. A visão progressista da história, herança da época Iluminista, implica numa atribuição de valor daquilo que é mais avançado, implica numa Origem e num Centro que seja capaz de organizar os acontecimentos.

³⁰ VATTIMO, G. - *A sociedade Transparente*, 1989, p. 24.

³¹ LYOTARD, J.F. - *A condição Pós-Moderna*, 1979.

³² VATTIMO, G. - *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Antropos, 1989.

3.7. As Neovanguardas

Enfocaremos, inicialmente, o processo pelo qual, à partir da década de 70 avançando até os dias de hoje, arquitetos passam à conceitualizar a arquitetura segundo reflexão das arquiteturas de vanguarda. O neo deve ser entendido num sentido débil pois aqui refere-se à "ficcção histórica que está implícita em seu fundamento", como adverte Piñón³³, mesmo que não pareça produzir novos códigos estéticos revolucionários, mas atenta para o caráter "autocontraditório" da arte e arquitetura.

O debate realizado durante a década de 70, principalmente depois da *ruptura* de maio de 68, acirrou as controvérsias sobre o Estruturalismo e o Pós-Estruturalismo ou Neo-Estruturalismo (como é chamado pelos pensadores americanos). Entretanto, na arquitetura contemporânea a incorporação de conceitos retirados do pensamento pós-estruturalista acabam representando uma alternativa à crise da arquitetura moderna, preenchendo o hiato que a disciplina enfrentou após os anos 50.

Alguns autores, como Tomás Llorens, atribuem à neovanguarda o momento em que a vanguarda passa a ser entendida como linguagem. E assim, poderemos estabelecer que muitas das arquiteturas neovanguardistas, alimentam-se na fonte do estruturalismo. A reflexão das neoanguardas enfocarão, de modo geral, a ruptura entre forma e figura, tratada como crise da representatividade na arquitetura.

Tentaremos ao longo do trabalho mostrar as várias modulações que este termo pode alcançar, que na arquitetura corresponde ao atrito entre Pós-Modernismo, Neo-Modernismo, Pós-Vanguarda e o propriamente dito Pós-Estruturalismo.

³³ PIÑÓN, H. - *Arquitectura de las Neovanguardias*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 19.



Capítulo 2

Estruturalidade / Não - Estruturalidade

"No fundo, nem a estrutura da proposição serve de padrão para o projetar da estrutura da coisa, nem esta se reflete pura e simplesmente naquela. Ambas, a estrutura da proposição e a da coisa radicam, no seu modo de ser, na sua possível relação recíproca, numa fonte comum mais original. Em todo o caso, a primeira interpretação avançada sobre a coisidade da coisa, a coisa como suporte das suas características, por mais corrente que seja, não é tão natural como pretende. O que nos parece natural é unicamente o habitual do há muito adquirido, que fez esquecer o inabitual, donde provém. Este inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho, e levou o pensamento ao espanto".

Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*.

De modo geral, pode-se considerar o início da atividade estruturalista quando Lévi-Strauss aplica uma grade lingüística para descrever fenômenos antropológicos. À partir daí, a adoção da lingüística por várias disciplinas tomou-se bastante difundida. Na arquitetura com um atraso de dez anos. Um marco neste sentido é a obra do arquiteto Robert Venturi. Mas, entendemos que estruturalidade não somente como paradigma estrutural, mas como o *traço* estruturalista que permeia toda a história das Ciências Humanas e das Artes, desde Aristóteles até hoje, podemos admitir que o Estruturalismo, corrente iniciada por volta de 1950, corresponde à uma re-apresentação da noção de "estrutura", ou seja, um conjunto, as partes desse conjunto e as relações dessas partes entre si.

O debate estruturalista apresentou-se como um grande instigador de novas concepções artísticas e como possibilidade de novas abordagens do fenômeno artístico. Na *ruptura* de "maio de 68", cena histórica européia, acirraram-se as controvérsias sobre o Estruturalismo e o Pós-Estruturalismo. Entretanto, na arquitetura contemporânea a incorporação de conceitos retirados do pensamento pós-estruturalista acabaram representando uma alternativa à crise da arquitetura moderna e ao surgimento da chamada arquitetura pós moderna.

Após termos apresentado a arquitetura através do enfoque das vanguardas e da metrópole, constatamos que uma certa tensão se estabelece

quando os *media* e a ciência, propõem uma comunicação ilimitada, o desejo da autotransparência, de um lado favorecem mecanismos de dominação e por outro a impossibilitam de realizar, uma vez que as centralidades pulverizam-se. O ideal de comunicação generalizada encontramos em Habermas ou em Apel, e em torno de suas idéias ressuscitam-se esferas públicas virtualizadas, quando o que se questiona é a própria noção de democracia como arrasamento das diferenças.

Insistimos, portanto, que pode existir uma positividade quando a própria noção de realidade, subjugada à existência física e à uma verdade unitária, entra em crise. O que chamamos realidade é a própria objetividade do mundo das imagens. E Vattimo continua, agora utilizando-se de Nietzsche - "o mundo verdadeiro afinal tomou-se fábula" - para dizer que "*realidade do mundo* é alguma coisa que se constitui como *contexto* das múltiplas fabulações - e tematizar o mundo nestes termos é precisamente o dever e o significado das ciências humanas"¹.

Enquanto o estruturalismo apostava num processo de desmitificação, através da construção de sistemas ahistóricos, estabelecendo invariâncias e permanências, a lógica hermenêutica torna-se mais rigorosa quanto menos se impor como definitiva, quanto maior a fragilidade. A "hermenêutica procura a verdade como continuidade, correspondência e diálogo entre os textos, e não como conformidade do enunciado a mítico estado de coisas"². Como veremos, o período caracterizado pelo pensamento estruturalista refere-se, também, à relativização do papel do pensamento científico e da própria filosofia de característica metafísica evolucionista em detrimento à retomada de um "pensamento narrativo, envolvente, fantástico e com menores pretensões de objetividade", ao que Vattimo chamou de arcaísmo.

Mas qual a relação que se estabelece entre o arcaísmo e o estruturalismo, sem reduzi-los num quadro de oposição dialética? O estruturalismo, e sobretudo, a antropologia estrutural de Lévi-Strauss havia celebrado a possibilidade de se realizar um estudo estrutural do mito. O interesse pelo mito, que desde o início do século, havia influenciado as artes de vanguardas, na figura dos rituais africanos presentes num Picasso, ou mesmo em poéticas que se colocavam contra a cultura tecno-científica e burguesa como o surrealismo e o expressionismo, tinham um forte caráter político contra as dominações imperialistas e o avanço do capitalismo exploratório.

Estamos introduzindo a problemática da estruturalidade e não-estruturalidade, como derivada de uma relação conflituosa entre estruturalismo e

¹ VATTIMO, G. - *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Antropos, 1989, p.32.

² *ibid.*

hermenêutica. O pensamento mítico contribui para se pensar narrativamente a arquitetura, pois como vimos, a transformação provocada pela era industrial e pós-industrial nas artes em geral, não só alterou seus modos de produção e reprodução, mas também introduziu a dimensão ontológica, a diferença ontológica³.

O mito, como grande sonho da humanidade, pode dar conta da transfiguração imagética da realidade, mais que do processo de fenomenização da arte.

Encontramos nos arquitetos italianos e franceses da década de 70, a evidência da influência deste pensamento. Numa tentativa de remitificar a arquitetura, poderíamos apresentar duas posturas distintas, muito próxima àqueles dois modos de abordagem do mito realizada por Vattimo: uma, superficial, considerando o mito como possibilidade de tradição, e neste sentido incluímos as manifestações revivalistas de neoclassicismos, do culto da aldeia perdida, uma arquitetura nostálgica conformada pelo contexto, por exemplo as arquitetura dos Krier, ou de Van Eyck e outro onde a remitificação é sugerida pelo incremento do outro, da outra cultura, do estranhamento provocativo, de conotação ontológica heideggeriana manifestada nas obras de Aldo Rossi, Mario Botta, e acrescentaria ainda as arquiteturas de programa identificáveis com o que Frampton chamou de *Regionalismo Crítico*. É este segundo aspecto do pensamento mítico que gostaríamos de apresentar relacionado à arquitetura, arriscando incluir a obra de Lina Bo Bardi para contribuição ao debate arquitetônico brasileiro. Mas desenvolveremos esta questão posteriormente.

De modo genérico desenvolveremos a problemática da estruturalidade/ não estruturalidade na arquitetura contemporânea constatando a oscilação entre dois blocos conceituais: um em que tentaremos estabelecer um paralelo entre estruturalismo lingüístico e metodológico num primeiro momento e depois estruturalismo ontológico, a tradição analítica da filosofia e um ideal construtivo (des-construtivo) da arquitetura e no outro bloco teríamos um paralelo entre a hermenêutica ontológica, a tradição não-analítica da filosofia e a possibilidade de uma arquitetura edificante e existencial.

1. Crise do Humanismo

Embora Nietzsche e Heidegger não tenham autorizado nenhuma aproximação em relação ao pensamento mítico, Vattimo o faz como provocação

³ A diferença ontológica, no sentido heideggeriano, pode ser entendida como o caráter negativo da relação entre ser e os entes, ou seja, "é a relação que liga e também separa, o ser e os entes" (Vattimo, *Por uma Estética Ontológica*, 1994) ..

teórica, para demonstrar uma crítica à cultura moderna. Isto, porque coube à Nietzsche o mérito de revelar que o desejo de desmitificar, satisfeito pela ciência, também é um mito: "uma vez revelada a desmitificação como um mito, a nossa relação com o mito não emerge ingênua, mas fica marcada por esta experiência" (...) "quando o sujeito pós-moderno, se olha para dentro de si à procura de uma certeza primeira, não encontra a segurança do cogito cartesiano, mas as intermitências do coração proustiano, os relatos dos media, as mitologias evidenciadas pela psicanálise"⁴, estamos diante de uma experiência de verdade que não se fundamenta na metafísica ocidental.

Podemos dizer que a reflexão sobre a arte contemporânea tem como ponto fundamental a crise do Humanismo, mais recentemente discutida através da contribuição do pensamento pós-estruturalista, teorizando sobre a perda da noção de centro através do pensamento que concebe o mundo como grande rede com seus sistemas e subsistemas de modelo comunicacional, portanto descentrando o Sujeito que ordena o mundo à partir de seu ponto de vista.

A crise do Humanismo já estava preconizada desde o século XIX, quando Darwin propõe uma origem não metafísica do homem: abala qualquer perspectiva antropocêntrica. Pouco depois, o discurso niilista de Nietzsche relativiza a figura do próprio homem, ao renegar a história e mais tarde Heidegger, seguindo os passos de Nietzsche em sua crítica à metafísica da Modernidade. François Dosse, descreve em *História do Estruturalismo* sobre as raízes nietzscheo-heideggerianas: "A história toma-se tão-só o triste desenvolvimento de uma razão mistificada desde a fenda original. A temática do eterno retorno encontra seu eco na concepção heideggeriana da filosofia *a perennis*, verdadeira ruminação do mesmo a partir da questão de saber por que, em vez do nada, existe o Ser; a resposta é que não há resposta".

Na busca das origens do pensável, como nos diz Dosse, é que Nietzsche e Heidegger, vão privilegiar a linguagem em relação à língua. É pela poética que se pode reencontrar o sentido do logos perdido, e propõe a interpretação da linguagem: "Heidegger dá ao método fenomenológico o sentido de uma hermenêutica ontológica"⁵. Percebemos portanto que o primado da linguagem no campo filosófico através do pensamento heideggeriano, juntamente com as esquecidas pragmática de Pierce e a filosofia lingüística de Wittgenstein ou de Austin, são raízes essenciais tanto de uma hermenêutica ontológica quanto do estruturalismo historicizado. Dosse continua apontado que é através da linguagem que se opera a

⁴ *ibid.*

⁵ HABERMAS, J- *O discurso filosófico da Modernidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1990.

desconstrução da metafísica : "os procedimentos metafóricos ou metonímicos da linguagem, criam uma crítica da verdade, impossível de atingir, em substituição do infinito labirinto das interpretações da enunciação". E seguindo, cita Nietzsche para apresentar esta nova interpretação que amplia e desconstrói qualquer fundamentação numa origem: "O mundo, para nós, tornou-se infinito, no sentido de que não podemos recusar-lhe a possibilidade de prestar-se a uma infinidade de interpretações".⁶

1.1. O Não-ser como Ser para a Morte

O quadro de angústia existencial dos tempos modernos poderia ser tragicamente descrito pelas palavras, em tom sombrio, de Subirats ⁷: "Não-ser como sujeito autônomo, responsável. Não-ser como existente numa comunidade solidária de indivíduos. Não-ser como portadores de uma civilização capaz de integrar em seu seio culturas, crenças, formas de vida, identidades diferenciadas e cheias de sentido em meio de um diálogo real. Não-ser como indivíduo biológico que geme, luta e estremece num posterior esforço ao mesmo tempo por sua preservação como espécie e por sua integridade perante agressões genéticas, informáticas ou ecológicas que o progresso, sob sua forma agressiva, lhe inflige hoje". (...) "O homem moderno já contempla o tempo histórico só como progressivo devir do nada, como destruição antecipada e como desaparecimento. Nossa civilização industrial vive hoje o dilema permanente entre a agressividade que a fundamenta e a angústia que a perpetua". (...) "Perante o limite desse vazio subjetivo e objetivo, não se trata contudo de levantar um princípio de autenticidade heróica".

Embora muitas críticas ao pensamento heideggeriano considerem literalmente o seu descaso em relação à cosmopoliticidade, como responsável pela perda da ontologicidade do ser, é justamente Heidegger que nos apresenta a noção de *stoss*, um análogo do choque benjaminiano como positividade⁸. A crítica que

⁶ DOSSE, F. - *História do Estruturalismo I - O campo do Signo, 1945/1966*, S.Paulo, Ensaio, Campinas, Editora da UNICAMP, 1993, p.408.

⁷ SUBIRATS, E. - Os maus dias passarão. In: _____. *Vanguarda, Mídia, Metrôpoles*, S. Paulo, Nobel, 1993, p. 33-34.

⁸ Em *A sociedade Transparente*, Vattimo apresenta um capítulo, "A arte da oscilação", no qual fará uma aproximação entre o efeito de choque, explorado por quase todas as manifestações contemporâneas de arte (happenings, performances, land art, arte comportamental, etc.), arte - evento, e o conceito heideggeriano de *stoss*. A arte que a reprodutibilidade técnica visava era a arte do passado, agora disponível para consumo. Mas o fato que Benjamin apresentava como fundamental, era que ao se nivelar os "valores culturais" da obras de arte o que predomina é o "expositivo", as obras oferecem-separa a livre interpretação. O que predomina é a percepção tátil em relação à optica. O choque benjaminiano é um choque-vivência que desterritorializa tanto quanto a experiência da angústia descrita por Heidegger. A experiência da arte como experiência do nada, da insignificância do mundo como fato da existência. A angústia heideggeriana, descrita

Heidegger faz à idéia de modernidade refere-se ao totalitarismo e a democracia burguesa. O retorno à comunidade que ele propõe corresponde à um habitar que a linguagem oferece: a familiaridade que realimenta o indivíduo em suas constantes desterritorializações. O habitar também pode dar-se pela defamiliarização, pois seria justamente nesta situação de espanto diante do estranho, que se daria o autêntico pensar⁹. E lembrando Freud, o estranho nada mais é que um antigo ou esquecido familiar, afastado por sucessivos deslocamentos.

"Para saber-se o que é o homem, deve-se interrogar sobre o Ser", dizia Heidegger. O homem morre ao se coisificar. Perde a sua aura metafísica de similaridade divina e toma-se mais humano. O objeto da arte passa a ser a construção relacional entre as coisas, e este objeto, que não é a coisa, é polissêmico. A coisa passa para o nível de objeto. O ser remete para a condição do homem como ser-para-a-morte. O *ser-aí* é apresentado como um "abismo".

Assim, tanto Simmel quanto Cacciari apontam um tipo de mentalidade *contra a metrópole*, e que na verdade dissimulam e tentam anular a *provocação* do Ser do ente, que relacionamos aos revivals comunitários dos últimos anos, extremamente presentes na cidade em forma de sobrevalorização tanto dos condomínios, das vilas quanto dos guetos e favelas. E observamos que a população de ambos, defendem estes modos de habitar, exatamente da mesma maneira, pela segurança oferecida. Indo mais longe, a própria violência urbana poderia ser compreendida como uma monumental resistência, no sentido psicanalítico, um mecanismo social de defesa aos processos de desterritorialização provocados pela presença do Outro. Ao invés de uma oscilação entre habitação e construção, estes revivalistas utilizam-se do pensamento heideggeriano para justificar a fixação no habitar, um estado patológico de fobia e de pânico característico da vida alienante das grandes metrópoles.

A crítica que Heidegger faz ao condenar a vida metropolitana, deve ser entendida, além daquele sentido em que a metrópole formaliza as ideologias capitalistas e a "solidariedade mecânica"¹⁰ das relações sociais, mas

por Vattimo é como o "estado emotivo que o homem, Dasein, vive quando é colocado perante o fato nudo de ser lançado no mundo. O mundo a que nos referimos é aquele que a obra de arte instaura.

⁹ Sugeríamos para complementar a noção de espanto, estranho e pensamento os escritos de Hannah Arendt sobre Martin Heidegger em *Homens em tempos sombrios*.

¹⁰ MAFFESOLI, M. - *A sombra de Dionísio: Contribuição a uma sociologia da orgia*, R. Janeiro, Graal, 1985. Maffesoli faz uma distinção entre a solidariedade mecânica e a socialidade de base, a primeira fruto das relações sociais baseadas no trabalho, uma convivência suportável à partir de um modelo abstrato e a segunda uma integração multiforme e flexível, construída à partir da alteridade, ou seja, onde são respeitadas e utilizadas as individualidades. Mas ao propor esta diferença, Maffesoli não deixa de enaltecer, de certo modo, um ideal comunitário, agora disseminado pela metrópole na forma de "tribos", guetos e "máfias" urbanas. O ideal comunitário se contrapõe ao público, e um dos principais problemas que as cidades contemporâneas enfrentam é a transformação primeiro em microabsolutismos. A dissolução ou dispersão das cidades acontece pois, a esfera pública, transferida

porque ela corporifica o "intelecto abstrato", presente na metafísica Moderna, ou como Cacciari nos fala, a "razão instrumental".

1.2. O fim da estética

Tradicionalmente o Belo estava relacionado àquilo que era verdadeiro e colocava a arte sob o domínio das categorias de valor, a verdade se encontrava externamente à obra. Se o papel das vanguardas artísticas do início do século foi o de trazer um questionamento sobre o caráter representativo das artes, onde a aparência estaria livre do depósito de um "original transcendente"¹¹, fundou uma nova relação perceptiva, a experiência estética. As estéticas modernas tentaram pensar a arte através de um belo que não se vinculava às noções *apriori*, mas como experiência estética, onde só é possível apreender a verdade original no sentido de originário. O belo passa a ser esse "valor que é experimentado nas coisas, bastando que apareça, na gratuidade exuberante das imagens, quando a percepção cessa de ser uma resposta prática ou quando a *praxis* cessa de ser utilitária"¹². É nesta experiência que o homem manifesta a sua relação mais estreita e profunda com o mundo.

A necessidade do belo surgiria da sua necessidade de sentir-se no mundo. "Estar no mundo não é sentir-se entre as coisas, mas sentir-se em casa com as coisas, mesmo as mais surpreendentes e as mais terríveis, por elas são expressivas"¹³. A fenomenologia da experiência estética enfrenta diretamente a questão fundamental do surgimento da representação na presença. A obra de arte como metáfora de um lugar conhecido.

Mas Vattimo questiona se a experiência estética moderna também não proporia uma estética unitária pelas próprias ideologias unificadoras da Utopia Moderna, alimentadas pelo desejo da total transparência, da assepsia formal, da autoconsciência refletia também uma espécie de utopia estética, ou melhor, uma estética unificada por trás da ideologia do *design*. Voltamos à questão inicial da estetização do ambiente através do *design* generalizado. Neste sentido, refere-se às estéticas de Dewey, por considerá-la calcada no cotidiano e nas relações de uso com os objetos, de Lukács, de Marcuse e de Adorno sintetizadas numa visão marxista,

para a instância comunicacional transformar o espaço público em "espaço de ninguém", o resto espacial que aglutina as diversas comunidades. Este é apenas um aspecto da questão da renegação da metrópole. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, verificamos que se tomada como positividade, a metrópole como cenário onde se encena a existência para a morte, poderá reverter este quadro.

¹¹ VATTIMO, G. - *As Aventuras da Diferença*, Lisboa, Ed.70, s/d.

¹² DUFRENNE, MIKEL - *Estética e Filosofia*, 1981 (1967), p. 25.

¹³ DUFRENNE, M. *op.cit*, p. 25.

estética e revolucionária, portanto ainda comprometidas pelo pensamento hegeliano.

Entretanto, se nos propusemos incorporar a diferença ontológica à estética, ao que Vattimo chamou de uma "estética ontológica", teríamos como o próprio fim da estética, através da multiplicação dos conceitos de belo provocado pela revolução dos sistemas midiáticos. A experiência estética gadameriana é a "experiência do belo caracterizada pelo reconhecimento, numa comunidade de fruidores, do mesmo tipo de objetos belos, naturais e de arte". (...) "A experiência do belo, em suma, mais do que experiência de uma estrutura que aprovamos, é fundamentalmente experiência de pertença a uma comunidade". E acrescenta ainda, que a cultura de massa não nivelou a experiência estética, mas ao contrário, "evidenciou de modo explosivo a multiplicidade de 'belos', dando a palavra às culturas diversas - com a pesquisa antropológica- mas também às 'subsistemas' internos à própria cultura ocidental"¹⁴.

Ao invés da utopia, alimentada por estéticas nostálgicas, que ainda clamam pela eternidade da obra e pela autenticidade da experiência, é preciso reconhecer heterotopia provocada pelo choque-vivência, como possibilidade criativa da arte na época da comunicação generalizada.

1.3. A crise do sujeito

A cidade, que no passado era um lugar seguro, acolhedora, tomara-se o lugar da insegurança, do medo, da luta pela sobrevivência. Se a cidade não tivesse se tornado a megalópole industrial, as filosofias da angústia existencial e da alienação não teriam sentido, e não seriam a interpretação objetiva da existência humana. Argan aponta que "não se explicaria o existencialismo de Kierkegaard, de Heidegger, de Sartre, não se explicaria sequer o materialismo marxista, não se explicariam as análises duramente críticas de Horkheimer, Adorno, Marcuse, de um sistema que em última análise, se traduz ou, ao menos, se fenomeniza no ambiente físico concreto, incontestavelmente opressivo e repressivo da cidade"¹⁵.

Eliminou-se o *ego* como sujeito. A cidade moderna era concebida "infinitamente grande", e se caracterizava pela dispersão em todas as direções. Hoje, parece que a relativização do humano, através da experiência do "infinitamente grande", não mais coincide com distâncias terrestres. A *tabula rasa* é a própria idéia de uma comunicação generalizada, a solicitação constante para que tudo se tome expresso, é a experiência do sistema como linguagem, na medida em que o homem

¹⁴ VATTIMO, op. cit., p. 71-72.

¹⁵ ARGAN, G.C. - op. cit.



não fala mas é falado. É a experiência angustiante do mundo que funciona independente da sua presença.

Para compreendermos melhor as raízes da oscilação entre a pertença e o desenraizamento na forma de dois grupos de pensamento filosófico, e portanto, que apontam para a estruturalidade e não estruturalidade da arquitetura, encontramos na própria geração das cidades modernas, o surgimento do "tipo metropolitano" caracterizado pela cisão de dois comportamentos distintos e irreconciliáveis:

1. De um lado, Simmel teorizou sobre a intensificação da "vida nervosa", que conferiam ao homem metropolitano uma liberdade nunca antes experimentada na história da civilização, através da *independência* e da *indiferença*, associadas às condições de vida intelectual dos grandes centros. Assim, a "existência" moderna concordaria com o processo de "espiritualização" que fala Cacciari, onde poderia associar-se a nova ordem burguesa, caracterizada pelas relações sociais abstratas, ao nascimento da razão formal e da preponderância do cálculo. "Vida nervosa" e intelecto (entendimento ou razão formal) são reunificados: a intensificação da "vida nervosa" acabaria sendo sublimada pelo intelecto. Desvalorizar o mundo objetivo aparece como forma de auto preservação, mas esta indiferença recai sobre a própria individualidade, anulando-a. Estratégia conseguida pela interiorização das regras de produção e reprodução destes sistemas. Representação.

2. Do outro lado, Benjamin não acredita nesta unificação. Para ele o ambiente metropolitano impedia qualquer tentativa de representação clara e distinta, uma vez que ele instaurava uma relação desatenta com o mundo. Qualquer postura que se inclinasse à contemplação estaria condenada à extinção. As massas tomam a cena social e a recepção da obra só poderia dar-se coletivamente. A percepção tátil toma o lugar da percepção óptica. Embora sabendo que a distração era uma forma de alienação, Benjamin via nesta experiência desatenta "uma espécie de liberação da percepção para outras tarefas, aparecendo-lhe, portanto, propícia à um uso antiburguês e até revolucionário da arte"¹⁶. Ao invés da contemplação, a fruição, o hábito. A transformação da experiência do choque em repetição do choque-vivência que neutraliza a recepção coletiva era o risco a se correr. Quando contemporaneamente se fala em excesso imagético, celebra-se a perda da "aura" da obra de arte através do choque, isto é, quando o olho fica impedido de se fixar numa imagem - aí o campo visual toma-se absolutamente tátil. A negatividade benjaminiana uma pulsão de morte concebida como constitutiva.

¹⁶ ARANTES, O. - op. cit., p. 27.



Estamos aqui diante de uma inversão, através da pertença e do desenraizamento. Antes, a natureza era o que ameaçava, aquilo que desterritorializava, o desconhecido, e inúmeras são as analogias que eram feitas em termos da passionalidade e natureza, natureza humana. À medida que o processo civilizatório avança, que a tecnologia passa dominar a natureza, o próprio sistema tecnocrático é sentido como supra-humano. O que passa a desterritorializa é a experiência metropolitana como possibilidade de vivência da inumanidade do sistema.

2 Arquitetura da Oscilação

2.1. Filosofias sistemáticas e edificantes

A oscilação que apresentamos entre uma tentativa de "espiritualização" e outra de traço "nihilista", pode ser entendida filosoficamente entre dois modos de pensar, como Rorty havia observado :

- Uma tradição de Filosofia Analítica (Husserl, Camap, Russell, Ryle) - esta filosofia "analisa" ou "descreve" estruturas ahistóricas e formais. Acusa a filosofia não analítica como uma forma estetizante e historicista de idealismo. Vê a metáfora como distração da realidade ahistórica. Limita-se a resolver problemas filosóficos sem questioná-los origem ou consequências. A ontologia ocidental, estudo do ser enquanto ser, procura conceitos que transcendam a temporalidade e se compõe como os princípios fundamentais, fórmula que determina tudo o que é encontrado e criado no mundo. Procura conceitos, categorias universais, essências.

"Se a Estrutura se identifica com os mecanismos do espírito, não há mais lugar para o saber histórico. A idéia de um inconsciente estrutural não só em todos os seres humanos mas em toda a época histórica (e que conserve contemporaneamente as características da historicidade e da validade universal) está destinada a gerar soluções contraditórias"¹⁷. E para Dosse o Estruturalismo é, no campo da prática científica, a expressão, muitas vezes bem consciente, do que pode se chamar uma filosofia do conceito, que está ligada ao extraordinário desenvolvimento que o pensamento formal experimenta há algumas décadas. Enquanto na maioria dos países anglo-saxões, o positivismo lógico domina a cena cultural, na França, houve uma contaminação do pensamento por várias correntes, e deste modo o positivismo ficou mais enfraquecido.

¹⁷ ECO, U. - *A Estrutura Ausente*, 1987, p.318.



- A Filosofia Não Analítica (Hegel, Nietzsche, Heidegger) - seria uma narrativa histórica, que situa os filósofos no marco do desenvolvimento da cultura. Rechaça o cientificismo metafísico (doença histórica em Nietzsche). Acusam a filosofia analítica de superar a história através do realismo dogmático. Vê a metáfora como forma de escapar da ilusão que existe na realidade histórica. Trabalho filosófico como continuação da literatura e política. Estão familiarizados com a tradição literária (desde Platão passando por Hegel).

Esta tradição não-analítica da filosofia sempre se apoiou na literatura, ao ponto de Nietzsche ser considerado melhor poeta que filósofo. A escrita foi regularizadamente marginalizada, sempre colocada em segundo plano, num lugar suplementar, portanto, Derrida mostra a *lógica da suplementariedade* da escrita, que rompe com a tradição fonologocêntrica da filosofia Ocidental, desde Platão e Aristóteles até Rousseau, Husserl e Saussure.

O maior legado que Heidegger pode ter deixado aos seus sucessores em filosofia, foi a sua crítica dirigida às metafísicas do sujeito, ou seja, "à crença num sujeito como fundamento auto-fundante do mundo e das representações"¹⁸. Em *O Discurso Filosófico da Modernidade* (1985), Habermas descreve o processo de enfraquecimento da filosofia, proposto por Heidegger, como derivado da crítica que este faz ao idealismo: pretendia reestabelecer a plenitude da filosofia através da dessublimação do espírito, isto é, ainda em termos hegelianos, reabilitar o material em relação ao espiritual, o ser em relação à consciência, os sentidos à razão e assim por diante. A ontologia fundamental de Heidegger não vai preocupar-se com essências concretamente definidas, das quais tudo deriva, mas procura a origem genuína que possibilita tudo apresentar-se. O ontológico heideggeriano é "aquilo que possibilita as várias maneiras de algo tomar-se manifesto, presente, criando, atuado, sentido"¹⁹.

De modo geral, Rorty considera o primeiro grupo relacionado à filosofia sistemática e o outro como filosofia edificante.

A reflexão sobre a estruturalidade e não estruturalidade relaciona-se às estas duas posturas citadas: se de um lado temos as estéticas formalistas e conceituais como sublimação intelectual da intensividade da vida nervosa, que solicita o indivíduo na metrópole, por outro lado existe uma tradição filosófica iniciada

¹⁸ FIGUEIREDO, L. C. - Foucault e Heidegger: A ética e as formas históricas do habitar (e do não habitar). In: SIMPÓSIO FOUCAULT. UM PENSAMENTO DESCONSERTANTE, 1995, S.Paulo. *Boletim de Novidades* n.82, S.Paulo, Pulsional, 1996, p.5-14.

¹⁹ SPANOUDIS, S. - A todos que procuram o próprio caminho (apresentação). In: HEIDEGGER, M. - *Todos nós...Ninguém, um enfoque fenomenológico do social*, S. Paulo, Moraes, 1981.

por Nietzsche, niilista²⁰, que acredita na positividade da *pars destruens*.

Se tudo se transforma num simulacro, em simulação, o que procuramos como possibilidade de não-estruturação é uma arquitetura conceitualmente fraca, em analogia ao pensamento débil desenvolvido por Vattimo. Voltamos à este ponto em capítulo final da dissertação.

2.2. Oscilação como jogo entre Ausência e Presença

Existe um duplo movimento de envolvimento e expropriação na obra de arte. E lembrando a conceituação gadameriana, arquitetura é pura e simples estruturação do espaço, ao mesmo tempo que atrai a atenção, satisfaz o gosto, reporta o observador para longe, para o contexto que o acompanha. Ao mesmo tempo que abriga, que faz habitar, desenraíza. Três elementos serão desenvolvidos para se estabelecer a noção de experiência estética como processo "oscilatório"²¹: as noções heideggerianas de espacialidade/ localidade, a de *Ge-Stell* e a de Estruturalidade (Armadura).

O espacializar é uma característica ontológico-existencial fundamental, é anterior ao espaço que conhecemos de mensuração de distâncias, "o ser humano experiência um primordial espacializar-se, que é sentir-se próximo ou afastado de algo ou alguém"²². Mas estamos acostumados apenas ao espaço objetivado, e esquecemos que o sonho ou a linguagem também são outros modos de espacializar-se.

Para Heidegger, em *Construir, Habitar e Pensar*, citado por Frampton²³: "O que a palavra *Raum*, *Rum* - espaço- designa vem ligado ao seu antigo significado. *Raum* significa lugar desocupado ou disponível para assentamento ou alojamento. Um espaço é algo para o que foi feito lugar, algo que está desocupado e esvaziado, dentro de alguns confins, *peras* em grego. Confinos não são algo que fecham o espaçamento, mas sim, como reconheceram os gregos, aquele

²⁰ VATTIMO, G. - Hermenêutica e Antropologia. In: _____. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Presença, 1987, p. 130. "O mundo da ontologia hermenêutica (genitivo, subjetivo e objetivo) não é nem "a gaiola de aço" da organização total nem a glorificação do simulacro de Deleuze: é afinal o mundo do niilismo em ato, onde o ser tem uma *chance* de se tornar a dar como autêntico só na forma do empobrecimento - não a pobreza da ascese ainda ligada ao mito de encontrar no fundo o núcleo resplandecente do verdadeiro valor, mas a pobreza do inaparente-marginal, da contaminação vivida como único possível *Ausweg* dos sonhos da metafísica, apesar de disfarçados

²¹ A palavra "oscilatório" aqui utilizada, vem referenciada pela noção desenvolvida por Vattimo, a experiência estética como oscilação entre pertença e desenraizamento, vivência da localidade e dissolução dentro de um estrutura comunicacional globalizada.

²² SPANOUDIS, S. - op. cit.

²³ FRAMPTON, K. - Lugar, producción y escenografía: práctica y teoría internacionales desde 1962. In: _____. *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 284.

no qual algo *inicia sua presença*. Mas por isto, o conceito é o de *horismos*, quer dizer, o horizonte, o confim. Espaço é, em essência, aquilo para o que se fez lugar, aquilo que se deixa dentro de seus confins. Aquilo para o qual se deixa espaço sempre se dá como outorgado e portanto se reúne, em virtude de uma situação (um colocar), quer dizer, por uma coisa como pode ser a ponte. Por conseguinte, os espaços recebem seu ser das situações e não no do 'espaço'"²⁴.

Passando para o *Ge-Stell*, entendido como im-posição, "Heidegger caracteriza o conjunto da técnica moderna, que é em geral pensável como *Stellen*, um *colocar*: o homem coloca as coisas como objetos de manipulação, mas é por sua vez sempre obrigado a novas prestações, de modo que o *Ge-Stell* é uma espécie de contínua e desenfreada "provocação" recíproca entre homem e ser"²⁵. E neste sentido, Vattimo consegue associar a experiência do choque-vivência, o *shock*, como a experiência do *Ge-Stell*, como a possibilidade ou a "chance de ultrapassar o esquecimento e a alienação metafísica". Através da manipulação total e da técnica, o homem metropolitano experimenta o desenraizamento contínuo como exercício de mortalidade.

E agora chegamos ao ponto mais delicado da discussão, evidenciado como o tema da pesquisa, a noção de estruturalidade. Falávamos de Oscilação, ou de processo oscilatório da experiência estética, entre pertença e desenraizamento, mas agora relacionamos à noção de estrutura.

Se tomamos o Estruturalismo, podemos ter duas maneiras de considerá-lo, como sistema de diferenças transponível de fenômeno para fenômeno, portanto, considerá-lo em seus elementos metodológicos de invariância e permanência, ou tomar a estrutura como objeto ontológico, ou seja, o sistema, como instância tecnológica na sociedade de massa, consiste naquele agente provocador. Neste sentido, a estrutura passa a ser o próprio *Ge-Stell*, e ao invés de estrutura, a *armação*.

Estaríamos falando, portanto, da experiência do sistema, ou da Estrutura como experiência de mortalidade semelhante ao que descreve Benjamin. E se invocarmos Lacan, veremos que esta oscilação, pode ser entendida como a oscilação entre *presença* e *ausência*. Por mais que se tentará estruturar a Ausência, "que é o próprio ser como Diferença"²⁶, "a ausência oposicional só vale em presença de uma presença que a torna evidente". A Angústia, estado em que o indivíduo

²⁴ Esta conceituação de espaço, como lugar dos lugares, como receptáculo que nada fixa, dá origem a várias "teorias dos lugares", encontradas por exemplo em Jacques Derrida na obra *Khora* e também no psicanalista Pierre Fedida. A expressão desta teoria se dará através da topo-lógica.

²⁵ VATTIMO, G. - *A sociedade Transparente*, Lisboa, Antropos, 1992, p.62.

²⁶ ECO, U. - *A Estrutura Ausente*, S. Paulo, Perspectiva, 1987, p. 334-335.



experiência este vazio constitutivo, descreve exatamente a situação da cisão do *tipo metropolitano*.

Se para o estruturalismo o espaço, é o entre, a relação vazia e não o espaço cheio, o que subsiste à tensão de duas entidades, na hipótese lacaniana da ausência, o espaço é o próprio Nada, a falta, o "outro" inatingível. O ser somente se torna atingível através da dimensão da linguagem. E, como estamos preferencialmente tratando de estrutura de linguagem, existe uma espécie de inversão do fenômeno polissêmico como a crítica formalista concebe, pois a experiência oscilatória deve ser tratada em termos de uma ambigüidade da linguagem.

Sobre este conceito e a relação com a experiência, Eco²⁷ recorre à Blanchot de *Lo spazio letterario*, uma vez que podemos estabelecer uma analogia entre o espaço arquitetônico e o espaço literário, através da categoria do texto, que mais adiante desenvolveremos, dizendo que o livro como obra de arte, abre-se a cada leitura como espaço aberto e indeterminado e acrescenta através das observações de Dubrovsky que "a ambigüidade da linguagem não se apoia nas leis de funcionamento de um sistema simbólico: enuncia o próprio ser do homem; a expressão lingüística tem um estatuto ontológico... A experiência da linguagem não traduz uma experiência metafísica: é a própria experiência". Blanchot soube escrever melhor que ninguém sobre a experiência literária da pertença à obra, muito próximo à Heidegger. Para ele "a literatura é a experiência pela qual a consciência descobre o próprio ser na sua impotência para perder consciência, no movimento em que, desaparecendo, arranca-se à pontualidade de um eu, se reconstitui, além da inconsciência, uma espontaneidade impessoal".

E melhor do que qualquer outro, o espaço metropolitano oferece-se como palco para as experiências de desterritorialização. Cabe a nós, verificarmos se os arquitetos que se propõe a projetar as cidades contemporâneas, atingem este objetivo. Poderíamos adiantar, que a passagem da filosofia para a arquitetura, ou seja, de uma estrutura forte para uma estrutura fraca também ocorre na arquitetura. ou seja, a transformação de estrutura em armadura/ornamento.

Complementarmente, a hermenêutica da arquitetura, que propomos, preferencialmente estudada à partir da noção de estruturalidade, acaba desfazendo a própria noção de Estrutura como Sistema de Presença. E neste sentido, torna-se possível pensar-se em outras abordagens arquitetônicas não-estruturalizadas, além da desconstrução pós-estruturalista²⁸.

²⁷ *ibid.*, p. 334.

²⁸ A desconstrução da arquitetura, a que nos referimos, consiste mais numa desconstrução do discurso metafísico da presença na arquitetura, através de analogias à desconstrução literária enxertada na filosofia de Jacques Derrida.



2.3. Arquitetura em Transição

O conceito de experiência da arquitetura está relacionado à filosofia e à estética, e questiona o conjunto de princípios que se relacionavam o prazer estético à percepção. Abalam os princípios representativos da visibilidade, e do julgamento do belo e do feio. Vítor Consiglieri destaca dois níveis da experiência, um de caráter intelectual e outro de caráter "físico"/fisiológico. Acrescenta ainda que é difícil isolar a percepção e a experiência, portanto, acrescenta-se à percepção visual, do olhar, uma percepção imaginativa. "O que se pretende não é 'descobrir' os valores do objeto, nem 'descobrir' a problemática espacial dos fatos, mas antes o *gosto* e as *realizações estéticas* que constituem as idéias dominantes na nossa teoria de arquitetura"²⁹.

A experiência da arquitetura, tem a capacidade de fazer-nos viver, na dimensão imaginária, e não "apenas" imaginária, como nos fala Vattimo, a abertura de *um mundo ou mundos* dentro do mundo como acontecimentos do ser. Portanto, não nos interessa escolher pelo caráter intelectual em relação ao físico, mas constatar a indissolubilidade conflitante entre ambos. Quando a arte contemporânea se caracteriza pela substituição do objeto estético pela experiência estética, entendida como "o prazer que gera o gosto"³⁰, estamos diante de uma duplicidade inerente às pulsões afetivas: entre o material e o mental³¹, nem matéria e nem forma. Consiglieri continua utilizando-se das palavras de Sartre em *Esboço de uma Teoria das Emoções*: "A consciência não se limita a projetar significações afetivas sobre o mundo que a rodeia; a consciência vive o mundo novo que acaba de construir". Agora o princípio de prazer constrói a própria realidade.

E justamente na abordagem fenomenológica, na "clausura da metafísica", na dialética entre forma e a-morfo, presença e ausência, característica da cientificidade calcada na busca de seu fundamento, encontramos aquilo de Derrida mostrou ser o mérito do empreendimento husserliano: o pensamento do ser e o pensamento da forma tem como limite o *mesmo*, isto é, a possibilidade da fratura desta oposição "à partir do irreduzível de seu excesso". Transgredir a metafísica de dentro de seu contínuo.

Na arquitetura, vemos que o gérmen da fratura da forma-presença³², da discussão entre *ausência* e *presença*, à partir de um excesso de

²⁹ CONSIGLIERI, V. - O espaço fenomenológico. In: ____ *A Morfologia da Arquitetura 1920-1970*, v. I, Lisboa, Ed. Estampa, 1994, p. 211.

³⁰ *ibid.* p. 212.

³¹ ROSA, G. - *Acaso e repetição em Psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*, S.Paulo, Zahar, 1986.

³² Derrida, em *Forma e o Querer-Dizer: Nota sobre a fenomenologia da linguagem*, indaga se a forma ainda não seria o último reduto de qualquer signo reenviado a *archê* e o *telos*, e ainda acrescenta

cientificidade, encontrava-se já nas obras de alguns arquitetos modernos, isto se não quisermos retomar a arquitetura dos 700 como o momento ruptura, de preparação para uma nova concepção espacial anti-clássica³³.

Estamos nos referindo à uma ordem formal de dissolução da estrutura do espaço, e podemos citar neste sentido, as obras do arquiteto moderno Frank Lloyd Wright, considerado por Argan, em sua dimensão fenomenológica, o arquiteto mais fiel ao pensamento heideggeriano. O espaço de que fala Heidegger em *Ser e Tempo*, é o da vacuidade, da continuidade, do etéreo, não é um problema de estrutura do universo, o espaço não representa uma ordem, nem é construção sistemática. Ele está condicionado à existência. E se pensarmos o período estético pós guerra (1918) em que viveu Heidegger, entendemos porque seu pensamento é recheado pela descrença do racionalismo, e pela noção de existência relacionada ao Nada e à Angústia.

E nesta leitura da obra heideggeriana, Wright efetivamente lançou-se numa arquitetura que dissolve o espaço numa ambientação, mas mantém ainda uma centralidade fixada no sujeito consciente. A presença dos eixos ordenadores do crescimento celular, a modulação, a comunicabilidade das zonas funcionais, o encerramento dos pequenos espaços, a profundidade como indício antiperspéctico, são as novas formas que fazem o objeto arquitetônico comunicar estados existenciais, a angústia, a dor, o sofrimento, plasticamente trabalhados pelo controle de fenestrações, o espaço labiríntico, sombrio ou com luz difusa, que nunca permitem a apreensão de uma totalidade. Ao dissolver a estrutura, a arquitetura de Wright, desmaterializa-se.

Também a de Le Corbusier ou a de Gropius ou a de Mies nas últimas obras. A luz, componente mais importante da arquitetura moderna, associada às superfícies envidraçadas, ao mesmo tempo que satisfazem o desejo de total transparência, da clarificação iluminista presente na primeira fase do Movimento Moderno, são também, e paradoxalmente, aqueles elementos que vão permitir, após a década de 50, o ofuscamento, os múltiplos reflexos, as imagens justapostas, a ambiguidade proporcionada pelo jogo de claro-escuro, enfim tecer uma estrutura "fibrosa", utilizando-se das pesquisas científicas da matemática combinatória e probabilística nos ritmos cadenciados das fachadas, no movimento das células e módulos em crescimento orgânico, onde não mais seria possível a distinção dos

que os próprios *morphè*, *télos* e *archè* se constituiriam em signos. Assim, a forma, excluída do campo da metafísica, seria uma marca, uma não-presença, o vestígio do in-forme. Mas a esta questão desenvolveremos em mais detalhes posteriormente.

³³ Uma "concepção" de história calcada da descontinuidade dos fatos, permitiu a vários pensadores, e entre eles citamos Calabrese, estabelecer um certo "gosto" que caracterizaria *formalmente* a atualidade como um neobarroco.

contornos da "figura", cria-se uma "atmosfera" ou ambiente que desterritorializa também o sujeito. É o indício de uma estrutura que se transforma em armadura/ornamento.

E à partir daí, ao longo das décadas de 60 e 70, outras interpretações do pensamento heideggeriano fizeram surgir arquiteturas até conflitantes, novamente relacionados àquele conflito entre espiritualização e nihilismo apresentados anteriormente. Ambas apoiam-se em interpretações diversas da noção de lugar como espaço.

Dando prosseguimento, apresentaremos sucintamente³⁴, alguns caminhos que a arquitetura tomou, após a década de 50, procurando evidenciar aqueles que acabaram abraçando ora aspectos do estruturalismo, ora as abordagens heideggerianas de espaço e lugar como possibilidade de uma arquitetura poética.

Diante do deserto emocional que a metrópole instaurava, alguns arquitetos só pensavam em restabelecer os princípios de identidade, de vizinhança como desencadeador do pertencer. O Team X, composto pelos Smithson, por Van Eyck, por Bakema, , Candilis entre outros tentarão substituir o programa básico da cidade funcional, "Habitação, Trabalho, Lazer e Transporte" por "Casa, Rua, Distrito e Cidade". Caminho muito próximo àquela interpretação heideggeriana do retorno à cabana como sentimento antimoderno. Ao invés de positivar a cidade moderna, abstrata e desenraizada como lugar de devires do ser, leva-se a morada ou o habitar heideggeriano ao pé da letra. Se o *ser-aí-no-mundo* é o habitar a casa tem importância fundamental. A crise e a oscilação aflora como tentativa de conciliação entre história e estrutura.

Posteriormente, os Smithson e Bakema seguirão a possibilidade da metrópole como "cidade aberta", e acabam projetando megaedifícios como "ponto de posição" psicológico na paisagem. Propõem megaestruturas que se sobrepõem ao tecido da cidade existente, a máxima mobilidade das massas, a convivência conflituosa entre veículos, pedestres, usos variados, todos congestionados no mesmo espaço. Na verdade transformam espaço em percurso contínuo, em sucessivas experiências de choque que desterritorializarão o sujeito. Percebemos na obra de Rem Koolhaas alguns aspectos aqui citados, que podem caracterizar uma *poética da*

³⁴ Como pretendemos apresentar uma arquitetura em transição como aquela em que se dá na experiência da oscilação entre pertença e desenraizamento, tomamos alguns momentos da recente história da arquitetura, poderíamos chamar de poéticas também, para balisar a discussão: o Team X, os Situacionistas, o grupo Tendenza, as Neovanguardas e o Regionalismo Crítico. Cada arquitetura destas citadas trazem modulações sobre a relação entre estrutura e arquitetura, ou melhor, a oscilação de pertença e desenraizamento pela experiência da estrutura. Mas deixaremos para desenvolver este bloco posteriormente, para ser incorporado à própria trajetória conceitual dos arquitetos estudados. Por exemplo, a obra de Koolhaas e a herança do urbanismo à deriva das poéticas situacionistas.



passagem como processo de reenvio infinito do signo sem nenhuma possibilidade de fixação significativa. Ao contrário, Van Eyck e os irmãos Krier, adotam os preceitos do pensamento estruturalista, atacando a cultura imperialista através da oposição ao europocentrismo, e Hertzberger acrescentando a saussuriana distinção lingüística entre língua e fala.

Na década de 60, tivemos o estruturalismo urbanístico de Christopher Alexander que toma o aparato tecnológico como condição *a priori* para criar-se uma cidade que pode autoconstruir-se. Não existe nenhuma preocupação com o lugar. A cidade é reduzida a um organismo como qualquer outro, é um imenso e global sistema de informação que elimina a própria figura humana. Mas este ambiente tecnológico, ao mesmo tempo que faz o homem experimentar o sistema, coloca-o como agente ativo, participante na construção da cidade. Delega ao indivíduo a "capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições do projeto de quem as determinou"³⁵. Ao invés de uma imagem fixada por códigos pré estabelecidos, a cidade pode ter todas as formas, todas as imagens que a existência poderá marcar. Embora este estruturalismo urbanístico parta de uma extrema racionalização do espaço, abre-se a possibilidade de muitos lugares.

Na Itália haverá um culto do *Genius Loci*, o lugar como resultante de "uma relação singular e sem embargo universal entre certa situação local e as construções aí sediadas"³⁶, "lugar como fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de vicissitudes antigas e modernas, por sua memória" e embora não sendo lugar físico, precisava do ambiente circundante como suporte. Os arquitetos do grupo Tendenza, notadamente Aldo Rossi e Vittorio Gregotti celebrarão a arquitetura como "lugar simbólico", calcado na memória coletiva. Recorrem aos valores "figurativos", mas não representativos. Utilizam-se da cientificidade oferecida pelo método estruturalista para elaborar uma sintaxe dos objetos arquitetônicos à partir da questão tipológica, das invariâncias da morfologia arquitetônica. Mas é interessante notar, que ao mesmo tempo que se contaminam pelo estruturalismo - caracterizado por elaborar esquemas invariantes e ahistóricos - buscaram uma certa interpretação do fato arquitetônico, numa espécie de arqueologia da história urbana, incompatível com o estruturalismo e com tudo aquilo que ele queria eliminar: a própria história, a continuidade, a tradição e a consciência.

³⁵ ARGAN, G. C. - *História da Arte como História da Cidade*, 1993, p.218-220.

³⁶ ROSSI, A. - *La arquitectura e la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 273.



Haveria uma relação entre *construir e habitar, espaço e lugar* e ainda *percurso e lugar*. O conflito que hoje as cidades metropolitanas demonstram, corresponde exatamente em associar-se o habitar à cidade física. O lugar, como a aldeia de infância, só pode existir nas palavras de um poeta. E por exemplo, Álvaro Siza, um dos arquitetos que estaremos estudando, invoca, em suas obras-poemas-arquitetônicos, a memória dos rios que passam pelas "aldeias de infância" em várias cidades do mundo, ao mesmo tempo que desconstrói qualquer representatividade dos lugares fixos. A fisicalidade de sua arquitetura estatelece um contínuo, uma obra-redobra sobre o tecido da cidade transformada em pura geografia. O lugar, em sua arquitetura, é uma abertura poética instaurada pela obra. Assim, para Heidegger "o lugar é uma poesia que é concretizada pelas características da existência. Não um ato, nem um pensamento científico. É uma poesia em que se situam as coisas concretas e significam os elementos da vida quotidiana".

De modo geral, podemos dizer que a arquitetura em transição é aquela que existe na tensão entre a construção e a interpretação. Como vimos, o jogo entre ausência e presença se dá no "ilimitado da significância que substituiu o signo"³⁷. O significável pertence ao campo da reteritorialização, enquanto que, os signos quando remetem para outros signos e para outros signos, são desterritorializados, formando uma cadeia elíptica sem começo nem fim, que "projeta sua sombra sobre o *continuum* amorfo atmosférico"³⁸. Sem conteúdo, o *continuum* representa o próprio significado na ciranda dos signos, sempre se volta para o lugar de origem, distribuído neste amorfo. Mas para o sistema significante não entrar em entropia, é necessário um processo paralelo de *interpretância*. E o retorno a este conjunto conhecível e determinável chamamos de reteritorialização. Os dois movimentos são indissociáveis, mesmo que paradoxais.

2.4. Construir e Edificar

Queremos desenvolver um paralelo entre as noções de construção e de edificação em termos de estruturalismo e hermenêutica e a pertinência desta aproximação na arquitetura contemporânea. Assim poderíamos pensar em duas formas de entender a arquitetura, como forma de conhecimento e como poética.

Como as filosofias idealistas dominaram as formulações estéticas dos últimos dois séculos e condicionaram fortemente a historiografia arquitetônica, atribuíram ao termo *arquitetura* um valor metafísico. A pós-modernidade representa a tentativa de superação do pensamento metafísico na filosofia ocidental. Na

³⁷ DELEUZE, G. e GUATTARI, F.- *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, v.2, p.62.

³⁸ *ibid.*



arquitetura, à dissolução de todas as categorias apriorísticas (funcionais, divinas ou naturais), representadas pelos valores à ela extrínsecos, a eternidade, a verdade e o significado.

A crítica que pensadores da pós-modernidade fazem em relação à arquitetura Moderna, especialmente por parte dos críticos e arquitetos da corrente chamada "desconstrucionista" (ou pós-estruturalista), é justamente à sua incapacidade de romper com a tradição clássica ³⁹. O Movimento Modernista na arquitetura, não em sua primeira versão entre 1880 e 1920, período em que se consolidava o novo estilo⁴⁰, e também que se afluavam as vanguardas artísticas, mas principalmente nas versões mais radicais do Funcionalismo e Racionalismo do pós-guerra, através da pequena coletividade de arquitetos e intelectuais operou uma certa redução, ou simplificação de todo conjunto da sociedade aos aspectos funcionais para dar conta das transformações que a cidade industrial reivindicava, adotando métodos sintéticos e analíticos, o que Porthoguesi vai denominar de uma espécie de "regressão da matéria à forma"⁴¹. Este programa não poderia ser alterado pelo menos enquanto a sociedade industrial não estivesse extinta, ou no mínimo superada.

Assim, a preocupação em se estudar este período de transição de uma sociedade industrial (mecânica) para uma sociedade pós-industrial (informática) coincide ao período em que o pensamento estruturalista passa a dominar a cena cultural. Enquanto o Estruturalismo, basicamente fundamentado na lingüística, nas pesquisas e teorias comunicacionais e da informação, pode ser considerado em alguns aspectos uma extensão do ideário da modernidade, pelo seu caráter extremamente cientificizante, sistêmico, de redução genérica do mundo à modelos abstratos, portanto, comprometido com a Metafísica Ocidental, oferece em

³⁹ EISENMAN, P. - *O fim do Clássico: O fim do começo, o fim do fim* in catálogo da exposição *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman*. Referindo-se à definições de Joseph Rykwert, Eisenman apresenta a distinção entre os termos "clássico" (*classical*) e a idéia de "clássico" (*classic*), o primeiro referindo-se ao método que busca produzir um resultado "clássico" apelando para um passado clássico, portanto adota as leis proporcionais herdadas do Classicismo Renascentista ou pode adquirir o significado não de estilo mas ligado à racionalidade, encontrada em Demetri Porphyrios. No segundo caso refere-se à idéia de "antigo exemplar", modelo ou "de primeira classe". O sentido que estaremos utilizando neste trabalho corresponde à noção de "clássico" referente ao discurso tectônico da arquitetura, isto é, que privilegia a "verdade" (ou racionalidade) do tectônico em relação à "expressão" ou ao erro.

⁴⁰ Podemos considerar como primeira fase do Movimento Moderno na arquitetura como àquele correspondente à consolidação do novo estilo desde as incursões fantásticas e tardoromânticas de Boule e Ledoux, passando por Richardson, Eiffel, e incluindo a *Art Nouveau* até o Expressionismo e Art-Deco.

⁴¹ PORTOGUESI, P. - *Depois da Arquitetura Moderna*, 1985, p. 13.



contrapartida, os elementos para se pensar a *diferença*, os sistemas heterogêneos que caracterizam a complexidade da sociedade contemporânea.

Mas se a estrutura entendida como armadura/ornamento, ou seja uma estrutura como forma fraca permite o desvelamento do ser do ente, corre-se o risco de o pós-estruturalismo, considerar a linguagem um fim último, em última instância destrói a estrutura mas mantém a estruturalidade como *condição de possibilidade* para um discurso da filosofia calcado na linguagem como *algo mais* transcendente. Acrescentamos que é neste sentido a crítica que Rorty realizará sobre a obra de Derrida.

Na arquitetura encontramos semelhante indagação através das palavras de Otília Arantes: "Não há como negar um certo formalismo, exasperado em alguns casos, das novas tendências arquitetônicas, de caráter fragmentário, aleatório e seguidamente passadistas delas, embora extremado é uma consequência natural do esvaziamento progressivo do Estilo Internacional, que ia perdendo qualquer sentido à medida que passava da prancheta para o campo das forças de uma sociedade superlativamente enquadrada pelo capitalismo, desfazendo assim, ambições de ordenação abstrata da cidade".(...) "Não seria portanto, a arquitetura dita pós-moderna, em seu formalismo extremado, o prolongamento natural daquele desdobramento antitético? Apesar das especificidades, rompeu-se de fato com o projeto moderno, ou simplesmente abandonou-se o seu discurso: a ideologia da síntese e da funcionalidade, em nome da verdade escondida (a rigor realizando-a cabalmente ao negá-la)?"⁴²

2.5. Do Construir : Estrutura e Forma

Apesar de diversas e conflitantes categorizações apresentadas por vários autores, as quais tentaremos abordar no decorrer dos trabalhos, encontramos em Eco a distinção entre três "estruturalismos": um estruturalismo "genérico", um estruturalismo "metodológico" e um estruturalismo "ontológico". A oscilação entre o metodológico e o ontológico correspondem exatamente à oscilação que encontramos nas considerações aristotélicas de *estrutura*: conjunto de relações que estruturam um objeto (sistema) ou objeto estruturado.

Esta dualidade será importantíssima para o entendimento da Arquitetura, pois em sua principal atribuição, a estruturação do espaço, relaciona-se à *formalização* (epistemologicamente entendida como construção de um sistema constituído unicamente de estruturas formais e portanto independente dos aspectos material, sensível, afetivo, etc.) , portanto o núcleo da problemática estrutura

⁴² ARANTES, O. - *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, 1993. p.52.



/arquitetura. Serão estudadas as noções de forma e seus componentes: *marfé*, *schema*, *eidos* e *ousia*.

Inicialmente podemos considerar, "por uma espécie -de *consensus gentium*, que a *estrutura* sendo um conjunto, as partes desse conjunto e as relações dessas partes entre si; que seja um sistema em que tudo, está conexo, o todo conexo e o sistema de conexões"⁴³.

Mas a estruturalidade passa a ter significações diferenciadas desde a noção aristotélica de substância, posteriormente através das várias formas de organicismo biológico. Estrutura, derivada do latim *structura*, tinha um sentido arquitetônico, designando "a maneira como um edifício é construído"⁴⁴. Posteriormente, nos séc. XVII-XVIII, o sentido amplia-se por analogia aos seres vivos e passa-se então a entender estrutura como a descrição da maneira como as partes integrantes de um ser concreto organizam-se numa totalidade (estruturas anatômicas, psicológicas, matemáticas, etc.), mas a aplicação dessa concepção organizacional nas Ciências Humanas só ocorreu no séc. XIX, com Marx, Spencer e Morgan. A própria filosofia contemporânea povoou-se de várias *formas*, formas de vida, formas de ser, formas básicas, formas primeiras⁴⁵, ou seja, cada formalismo se apresentando como um arranjo estrutural da realidade histórica, ontológica ou psicológica.

O pensamento estrutural/formal também acaba presente na Estética através das correntes formalistas de um Cassirer, um Focillon ou de um Wölfflin. Mas, sem dúvida, foi na modalidade lingüística que o estruturalismo conheceu sua vocação formalista, e na arte, com as abordagens estéticas dos formalistas russos dentre as décadas de 20 e 30 (Jakobson, Cholovski, depois o Círculo de Praga) que desenvolveram a proposta de estudar a arte como fato semiológico.

Já na década de 60, em pleno desenvolvimento do Estruturalismo, a versão mais formalizada, aquela mais próxima das ciências "duras" da linguagem matemática, inclusive tentando ultrapassar a lingüística, como explica Dosse, era o estruturalismo semiótico de base lingüística formal, que encontramos em Greimas, em Todorov, em Sebag, os seus principais representantes.

A questão fundamental que este trabalho impõe, considerando estruturalidade e não estruturalidade na arquitetura, é se a arquitetura ordena formas plásticas estruturando ou não-estruturando o espaço. O enfraquecimento formal corresponderia à um enfraquecimento de todas as teorias que podem servir-se de condições de possibilidade para a "ordenação do espaço", portanto, a discussão

⁴³ ECO, U. - *A Estrutura Ausente*

⁴⁴ DOSSE, F. - *História do Estruturalismo*, Campinas, 1995 Unicamp, 2a. ed. Dosse apresenta o sentido retirado do *Dictionnaire de Trévoux*, ed de 1771.

⁴⁵ idem 3.

da ordem/desordem na arquitetura. Quando se fala em Estrutura remete-se à noção de Forma, Forma das Formas e de Ordem.

Quando as críticas em relação ao Movimento Moderno na arquitetura tentaram derrubar o *slogan* "a forma segue a função" propondo "a função segue a forma" já estava imbuído das sementes que o pensamento estruturalista havia plantado na arquitetura. Estaríamos diante de uma autonomia formal paradoxalmente contrária ao desejo moderno, ou seja, ao invés de uma forma em que o espaço pode adquirir todas as formalizações de quem nele vive, por solicitações do uso cotidiano, por uma autonomia formal em que um espaço "deformado" pela utilidade, agora se estabelece uma invariância formal (tipológica) à partir da qual surgem derivações, a arquitetura surge do lugar. À idéia de tipo vem acrescentar-se posteriormente a série que consiste numa repetição diferenciada.

O pensamento serial, como veremos, é o desencadeador para se pensar o pós-estruturalismo.

A arte contemporânea parece estar dividida em dois grandes grupos, o da arte formal, que concede autoridade ao formalismo, e a arte informal, que tenta destruir a forma. Dufrenne, em *Estética e Filosofia*, aponta que não existe um limite em conceber um objeto através de métodos formais, mas a arte tem entrado no campo da própria ontologia formal, ou seja, apropriando-se de um formalismo lógico⁴⁶. Quando a arte recusou a representação, recusou também a utilização de modelos formais que estariam externos à própria obra. Mas o risco deste novo formalismo, foi o de eliminar também o sentido. O formalismo contemporâneo, incrementado pelos construtivismos e pelo pensamento estruturalista trabalha a relação forma/sentido e menos a relação forma/matéria.

O risco que dissemos anteriormente, o da eliminação do sentido pela forma é bem eminente após o estruturalismo. Mas ao mesmo tempo, vimos que o sentido estético como qualquer atribuição de uma significação fixada toma-se um equívoco maior, por dois motivos: um porque a própria lingüística sai do campo da informação e vai para o campo da comunicação, pois numa mesma língua existem vários dialetos e o outro porque também é impossível apreender numa esquema estrutural o sentido de uma obra.

A recusa da forma como figuração, da forma estética, também pode gerar um vício que destruiria qualquer possibilidade de encantamento. Qual a figuração da arquitetura contemporânea? Quando dissemos anteriormente, que o

⁴⁶ DUFRENNE, M. - *Estética e Filosofia*, S. Paulo, Perspectiva, 1981. Dufrenne faz uma distinção entre formalismo estético, como forma do objeto percebido, informando a matéria, ou forma de um enunciado que se faz mister desprender do conteúdo do enunciado e formalismo lógico, como aquele que decide sobre o que deve ser a forma e dá instruções para a sua produção ao impô-la sobre a matéria.

"significado" está representado pelo *continuum* amorfo, partimos para uma figuração informal, ou como Calabrese fala, *figural*. O rebatimento formal estético da armadura/ornamento é o figural. "*Action- painting*, conjuntos, colagens, brutalismo arquitetônico, procura do aleatório por meios mecânicos...Em lugar de uma forma sem matéria, eis uma matéria sem forma, que surpreende a análise estrutural mas que também desconcerta a compreensão".[...] "A arte põe a forma à serviço do sentido"⁴⁷.

Em relação às obras estudadas é impossível negar um Pollock que está em Eisenman, um Magritte e um Fontana e um Schwitters e um Pistoletto em Koolhaas, um Arp e um Man Ray em Lina. Arriscaríamos dizer que por trás da informalidade existe uma impossibilidade da informatividade. A recusa das estruturas lingüísticas, como último reduto de cientificidade e também uma recusa pelo excesso de conhecimento produzido pela cultura ocidental.

Lembramos que Deleuze e Guattari utilizam-se justamente da noção de "palavra de ordem" para instaurar a própria linguagem. A linguagem nunca seria uma "primeira", pois, as metáforas e metonímias pressupõe, de ante mão, uma segunda linguagem, o discurso indireto. Neste sentido aquilo que caracterizaria a linguagem como comunicação é dizer de algo que nos foi contado, sem termos visto⁴⁸.

As poéticas informais estão sempre acompanhadas por uma pragmática, pelas "palavras de ordem", como ato interior presente nos enunciados. São poéticas pois são linguagens, mas que não comunicam uma informação. Estas obras são abertas para a espiral significante descrita por Deleuze: "a instantaneidade da palavra de ordem confere potência de variação em relação aos corpos aos quais se atribui a transformação"⁴⁹. Portanto, é possível pensar um pós-lingüístico, um textual, em que não se separam o gesto da escrita, pois, escrever, acrescenta Deleuze, "é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos", de onde é possível extrair algo que se denomina Eu.

⁴⁷ DUFRENNE, M. - op. cit. p.166.

⁴⁸ Para entendermos o formalismo contemporâneo, devemos estabelecer uma relação entre arte e comunicação e arte e linguagem. Calabrese, referindo-se à Ian Mukarovsky, diz que para ser comunicável, a obra deve ser estruturada como um signo. Mas devemos ter em mente a distinção entre o signo lingüístico e o signo artístico. O primeiro refere-se ao sentido normal, da informação, portanto é um signo -instrumento e qualquer obra pode ter a forma de um signo-instrumento e será apenas comunicativa. No segundo caso, o signo artístico é o que possibilita a obra poética, não explica nada, não comunica nada, apenas "exprime uma determinada posição em relação às coisas", portanto, o *conteúdo* não é comunicável, não pode ser expresso em palavras.

⁴⁹ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. - op. cit., p.20- 21.

Gostaria de transcrever um trecho do texto *A Forma e o Querer Dizer*, onde Derrida aponta: "Pode-se então pensar que o *sentido do ser* foi limitado pela imposição da *forma* que, no seu valor mais aberto e a partir da origem da filosofia, lhe teria atribuído, com a autoridade do *é*, a clausura da presença, a forma-da-presença, a presença-na-forma, a forma-presença. Pode-se pensar, pelo contrário, que a formalidade - ou a formalização - é limitada pelo sentido do ser que, de fato, em toda a sua história, não tinha sido nunca separado da sua determinação em presença, sob a excelente vigilância do *é*; e que a partir daí o pensamento da forma tem o poder de se estender para além do pensamento do ser". (...) " Não é obrigatório, portanto, a escolher entre duas linhas de pensamento. Mas antes a meditar sobre a circularidade que infinitamente as fez passar uma no outro. E, repetindo rigorosamente este *círculo*, na sua própria possibilidade histórica, deixar talvez se produzir, na diferença da repetição, algum deslocamento *elíptico*: deficiente sem dúvida, mas de uma certa deficiência que não é ainda, ou já não está ausente, negatividade, não ser, falta, silêncio. Nem matéria nem forma, nada que possa retomar qualquer filosofema, isto é, qualquer dialética, em qualquer sentido que a determine. Elipse simultânea do querer-dizer e da forma : nem fala plena, nem círculo perfeito"⁵⁰.

Mesmo rejeitando qualquer tipo de filiação com o estruturalismo lingüístico, não se pode negar que existe uma base semiótica sob as neovanguardas desconstrutivistas e pós-modernas. Basta citarmos as observações de Calabrese⁵¹ sobre a "reviravolta textual", que na expressão de Rorty e de Ferraris tem dominado os últimos anos no campo da estética e da interpretação. O próprio Derrida e também Lyotard utilizam-se da noção de *texto* para designar esta outra estrutura enfraquecida que opera a desconstrução. Calabrese indaga sobre qual seria, então, a relação entre a semiologia e as teorias desconstrutivas, e conclui que a obra de arte, "buscando apresentar-se sempre como obra dadaísta, acaba com freqüência por se codificar ou autocodificar, falhando constantemente em seu objetivo e retomando-o continuamente.

Para a crítica Rosalind Kraus, criticar o formalismo é, em última instância, criticar o realismo presente em todas as estéticas estruturais ontológicas. Portanto a crítica ao formalismo, não é um antiformalismo, mas um anti-realismo. Na verdade, a obra realista não é aquela que retrata/descreve a realidade que se vê, mas aquela obra que se constrói e portanto se torna realidade. E neste caso o realismo seria uma espécie de idealismo. Concluindo, e correndo o risco de estarmos sendo demais reduzidos, indagamos se a desconstrução, apresentada por Derrida, ao

⁵⁰ DERRIDA, J. - *Margens da Filosofia*, Campinas, Papirus, 1991, p. 214.

⁵¹ CALABRESE, O. - *A linguagem da Arte*, R. de Janeiro, Globo, 1987, p. 113-115.



pretender "superar" o realismo como *mimeses*, estabelece outro realismo como construção / desconstrução, portanto, altamente idealístico.

2.6. Do Habitar - Armação

"O que está claro em Heidegger é o fato de que o Ser, predicado por diferença, não pode ser submetido a nenhuma determinação estrutural. Cadeias significantes, leis do símbolo, estruturas - enfim - no sentido mais lato do termo, aparecem e desaparecem como manifestações "epocais" do ser, mas não se reduzem a ele, que será sempre aquém, é o nascedouro e a Origem delas, fá-las ser mas não se reduz a elas"⁵². O espacializar como habitar na linguagem só pode ser entendido se apresentarmos a relação que o autor estabelece, em *A Origem da Obra de Arte*, entre a linguagem e as outras artes. Primeiro, a linguagem à que Heidegger se refere não é aquela como forma de comunicação, mas a linguagem como "dizer projetante", é a nomeação primeira do ente que se apresenta. O dizer projetante é a Poesia. Assim, ele acrescenta: "Se toda a arte é, na sua essência, Poesia, então a arquitetura, a escultura, a arte dos sons devem reconduzir-se à poesia. Isto é pura arbitrariedade. Certamente interpretamos as referidas artes como invariantes da arte da palavra, na suposição de que é permitido designar a poesia com este título, suscetível de más interpretações. Mas a poesia é apenas um modo do projeto clarificador da verdade, isto é, do Poetar neste sentido lato. Todavia, a obra da linguagem, a Poesia em sentido estrito, tem lugar eminente no conjunto das artes". (...) "A Poesia é a fábula da desocultação do ente. Cada língua é um acontecimento do dizer, no qual cada povo, emerge historicamente o seu mundo e salvaguarda a terra como reserva. O dizer projetante é aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível do mundo."

O *habitar* heideggeriano, que muitos arquitetos tomaram literalmente, propondo recuperações nostálgicas dos nichos históricos, das comunidades, como representativos do acolhimento, deve ser primeiramente entendido como um *habitar na linguagem*. Para ele o acolhimento não mais aconteceria na espacialidade geometrizada mas na própria linguagem. A experiência do desenraizamento do signo traduz-se em sentimento de angústia, uma vez que cada signo reenvia a outro sem fim. Não há significação, não há comunicação e os dialetos são muitos.

Eco aponta que "a vacuidade da mensagem não é devida a uma qualidade sua: sua "ausência" (mas esta é claramente e nada mais que uma metáfora) deve-se à presença invasora das convenções que se lhe propõem. Ausente

⁵² ECO, U. - *A Estrutura Ausente*, p.341-342.



embora, nem por isso a mensagem é transparente : à primeira aproximação, ela nada me revela; é opaca porque esbarra de encontro a códigos que talvez não sejam seus. (...) Quando nos inebriamos com o vazio gerador de sentido, defrontamo-nos com a riqueza histórico-social dos códigos que se e se esfacelam de encontro à mensagem, determinando-lhe a vida ao longo do tempo, vida cuja duração pode depender ou da "abertura "prevista pela mensagem ou de sua ocasional disponibilidade. Em todo o caso a cadeia comunicacional implica a dimensão histórica e a explica, ao mesmo tempo que nela se baseia."⁵³.

Mas o habitar não se contrapõe ao desterritorializar. "Quando o homem é arremessado no mundo que ele não escolheu e é aí *como* a abertura ao que deste mundo lhe vem ao encontro, ou seja, ele existe no sentido preciso de ser *fora de si* mesmo, de *ser o seu fora*"⁵⁴, só existe porque exige o recolhimento, a proteção e a clausura , onde pode se sentir relativamente abrigado. Figueiredo continua, dizendo que, o "habitar sereno e confiado é a condição do gozar, do fruir, da experiência do corpo como fonte de prazer", enfim, é a própria condição do pensar, do re-presentar, do brincar, pois somente no abrigo da casa, outros esforços não estariam dispensados.

São, justamente, "as situações de desenraizamento profundo das sociedades em relação às condições naturais" que irão produzir um movimento de refluxo, engendrando o cuidar de si, e a construção/ reconstrução de outras moradas. "Num primordial *sentir-se em casa* é que se cria as condições para as experiências de encontro de alteridades.

Neste sentido, completa-se o movimento oscilatório entre pertença e desenraizamento, que a obra de arte permite experienciar. Contudo, devemos atentar que este movimento oscilatório não fixa polaridades. Nem um romantismo das organizações em comunidades, e nem o exasperado liberalismo do capitalismo tardio. A oscilação não é um movimento de pêndulo, mas a própria *diferença* derridiana, o deslocamento de seus limites continuamente. Isto quer dizer que, não é possível habitar numa única casa, assim como não é possível estabelecer um *mínimo-eu* (Christopher Lash) como porção homogênea de uma cultura narcísica.

Ao mesmo tempo que desterritorializa, a linguagem instaura um habitar concebido como "forma lugar", descrito por Otlília. E retomando alguns aspectos anteriormente apresentados, podemos pensar uma arquitetura que instaura o lugar pela diferença ontológica . Mas ao invés do lugar, interpretado como lugar de

⁵³ Eco, Umberto - *A Estrutura Ausente*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

⁵⁴ FIGUEIREDO, L. C. - Foucault e Heidegger: a ética e as formas históricas do habitar (e do não habitar). In: SIMPÓSIO FOUCAULT. UM PENSAMENTO DESCONCERTANTE, 1995, S. Paulo. *Boletim de Novidades*, no. 82, S. Paulo, Pulsional, 1996, p.5-14.

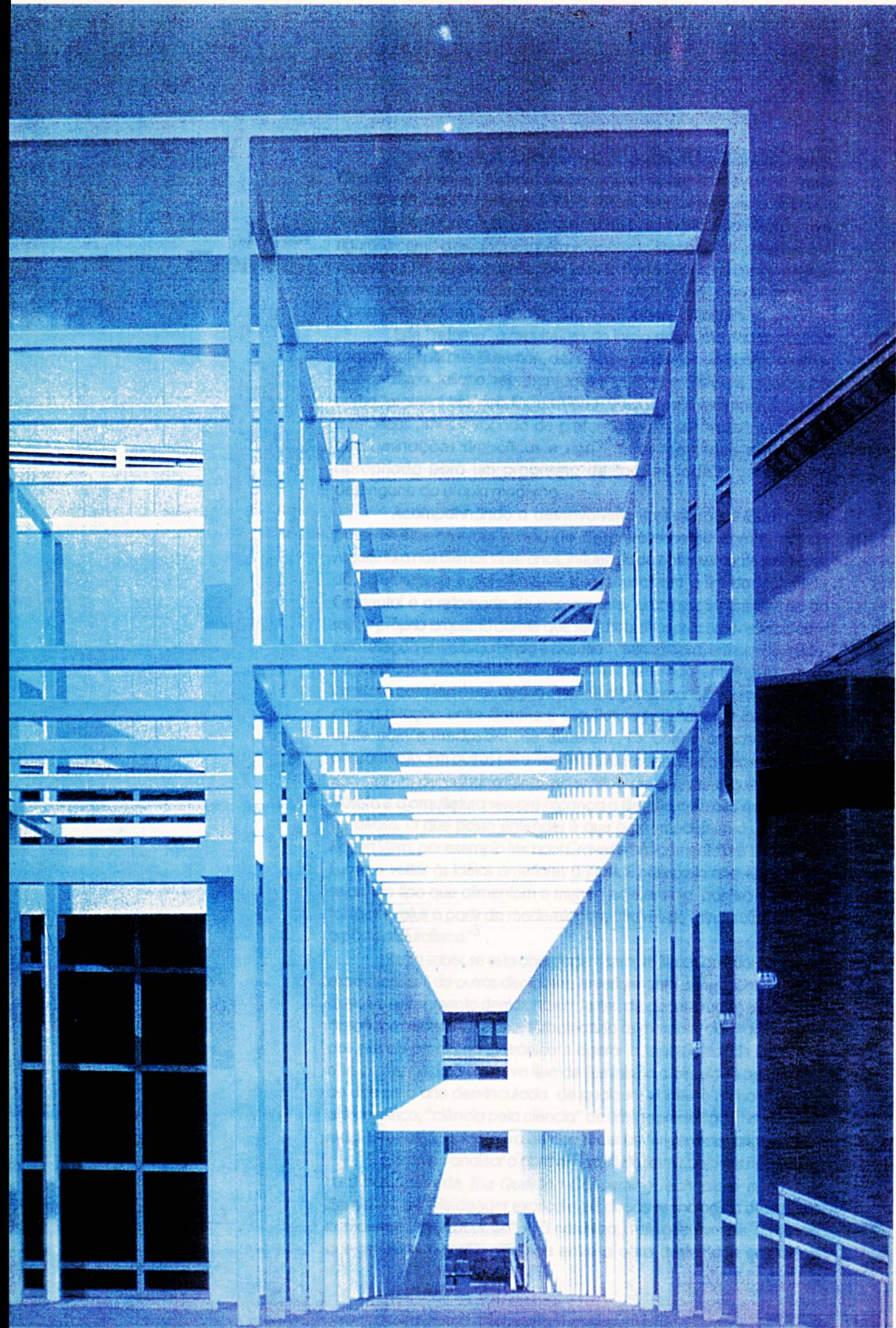
origem (a casa), temos o lugar como uma dimensão em que o Ser , mascarando-se, se revela, determinando-se em eventos estruturais, mas escapando à toda estruturação. "A estrutura como objetiva e estável , e o processo, como criador de estruturas sempre novas , explodem e em seu lugar , remanesce aquilo que não mais pode se estruturar".

Assim, poderíamos entender o lugar heideggeriano longe do regionalismo sentimental ou do populismo de Venturi através do que Frampton chama de Regionalismo Crítico. Otilia Arentes, em sua análise do regionalismo, constata o forte apelo criativo das culturas resistentes do capitalismo tardio. Na metrópole, há uma multiplicação de "lugares", e o Regionalismo floresce exatamente de "dentro de descontinuidades culturais" que articulam política, cultura. Mais que uma estratégia transgressiva, ou desterritorializadora, a arquitetura do regionalismo propõe o re-energamento como estratégia poética. Encontramos nesta arquitetura uma dupla mediação : " em primeiro lugar, 'deve desconstruir todo o espectro da cultura mundial em seus inevitáveis componentes - não em nome do ecletismo e da valorização do exótico, mas em nome de uma revitalização da expressividade de uma sociedade enervada' ; em segundo lugar, neste mesmo espírito de oposição ao sistema internacional, deveria proceder de modo a impor limites à otimização tecnológica industrial ou pós-industrial"⁵⁵

Enfatizando o habitar como elemento ontológico importante, estudaremos no capítulo dedicado à arquitetura fraca, as obras do arquiteto Álvaro Siza. Além dele, Frampton elege os arquitetos Barragán, Gregotti , Reidy e Niemeyer (da primeira fase), Botta, Tadao Ando, como arquitetos que trabalham a oscilação do paradoxo contemporâneo da cultura enraizada (localização) em tensão com a modernização universal (globalização).

⁵⁵ ARANTES, O. - *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, p. 148-150





Peter Eisenman

Peter Eisenman, juntamente com os arquitetos Michael Graves, Charles Gwethmey, Richard Meier e John Hejduk formavam o "New York Five Architects", uma associação dispersa que em meados dos anos sessenta começaram a desenvolver uma base teórica tão ideológica e rigorosa como a alcançada pela vanguarda européia de pré-guerra¹. A obra de Eisenman está inicialmente baseada numa prática estética extremamente vanguardista, tomando como paradigma o Construtivismo russo e o Racionalismo italiano de Terraguini.

Este "retorno" à arquitetura do início do século faz-se possível exatamente porque Eisenman, assim como arquitetos do chamado Neo-Racionalismo italiano, representados por Rossi e Gregotti, adotam-na como "material histórico, língua morta utilizada para exercícios sintáticos e retóricos, mas invocada de preferência por ser 'vazia', pobre em contaminações simbólicas e significados memoriais e, por isso, apropriada para um programa de 'austeridade'"², depois do desengano da Utopia moderna.

Acompanhando o desenvolvimento teórico de Eisenman é possível elaborar um mapa do desenvolvimento conceitual da Arquitetura nos últimos vinte anos, influenciado enormemente pela crise do Estruturalismo e por filosofias que anunciam o fim da Metafísica Ocidental e a retomada do pensamento ontológico consagrado ao ser. O próprio arquiteto admite que seus trabalhos procuram estabelecer esta relação entre arquitetura e filosofia: "Minha obra, em certo sentido, vai conforme a corrente. Sempre estive interessado em dirigi-la para o centro, e para isso é necessário estar de alguma maneira comprometido com a relação entre filosofia e arquitetura. (...) Poder-se-ia dizer que ando com a moda, sim, se quiserem,. Fui com e aonde estava o pensamento. Em outras palavras, tentava responder ao pensamento, e não sou um pensador original, no sentido de que sou arquiteto e não filósofo e a arquitetura sempre alcança a filosofia com oito ou dez anos de atraso. O que posso entender é que o pós-modernismo de Venturi, Robert Stern, por exemplo Michael Graves é basicamente pré-hegeliano. É como voltar às idéias anteriores à Kant. E não creio que essas idéias sejam do tipo que alimentem o mundo hoje em dia, por isso para mim foi fácil evoluir à partir da modernidade, através do estruturalismo, para o pós-estruturalismo"³.

Resta saber, se esta abordagem sempre literal, da qual Eisenman extrai "teorias" de outras disciplinas, anteriormente a lingüística estrutural, depois o pensamento derridiano em forma de desconstrução do discurso filosófico, portanto, literário, trabalhando às margens da arquitetura e aos pés do paradigma eletrônico e agora a topológica de Deleuze, não corresponde à um novo tipo de Iluminismo dissimulado por um tipo de arte pela arte desvinculada de qualquer contexto humano, ético, até científico, "ciência pela ciência" de uma representação do mundo mágico-estatístico, tentativa de conhecer as "origens das origens"⁴.

Zaera ao analisar a obra do arquiteto Rem Koolhaas refere-se à uma passagem de *The Question Concerning Technology and Other Essays*, em que Heidegger explica a produção tecnológica avançada como uma "provocação"⁵ à natureza, mais que mimesis. Entendo que resida aí a maior diferença entre a obra destes dois arquitetos,

Capítulo 3

Prelúdio Estruturalista

1. Estruturalismos

Quando se fala em Estruturalismo tem que se ter em conta que ele desenvolveu-se em várias disciplinas, e requer que nos aventuremos profundamente em etnologia, psicanálise, linguística, materialismo histórico, sociologia, antropologia para permitir a elaboração conceitual da *diferença*, que produz o efeito de *ruptura* na continuidade epistemológica.

Como a noção de estrutura já existia sob outras denominações: "essência", "forma", "figura", "conjunto", "organismo", "sistema", "visão" (visão de mundo), Eco aponta que é possível pensar numa preocupação formal, estrutural mas não em Estruturalismo como corrente homogênea. A importância de considerarmos estas variações consiste no fato de pensarmos o "estruturalismo" não como um ponto de chegada, mas como um ponto de partida. Propondo uma categorização geral, encontrada em Umberto Eco¹, mas também em Eduardo Prado Coelho², desconsiderando os "estruturalismos genéricos":

- Estrutura I - estrutura como realidade concreta, real, estruturalismo "ontológico", onde a estrutura é um objeto estruturado, intrínseco ao objeto, corresponde ao adjetivo francês "structural". (Dufrenne reconhece uma contaminação heideggeriana nesta abordagem).
- Estrutura II - estrutura como modelo teórico, ideal, mesmo que seja capaz de operar através de diferenças. Se a definimos como "a estrutura é um modelo construído segundo certas operações simplificadoras que permitem fenômenos diferentes com base num único ponto de vista"³ e acrescentaríamos as palavras de

¹ ECO, U. - *A estrutura Ausente*, p.254.

² COELHO, E. P. (introdução) *Estruturalismo*, 1967.

³ ECO, U. - *A Estrutura Ausente*, p. 35

Lévi-Strauss, em que a estrutura faz parte do real mas não é a realidade. Corresponde à *estruturalidade*.

Mas a ambigüidade das duas estruturas se revela na indagação de Lacan : "Porque o estruturalismo é ou não é o que nos permite formular a nossa experiência como campo onde "isso" fala? Se sim, a "distância `a experiência" da estrutura dilui-se, porque ela opera não como um modelo teórico, mas como uma máquina original que põe em cena o sujeito".

O Estruturalismo é, antes de tudo, uma nova linguagem, e corresponde à um certo tipo de "atividade"(segundo Barthes), mais que uma filosofia. E como linguagem, deixa de ter um caráter puramente instrumental, que serve para exprimir idéias, para ser o "*lugar onde* essas idéias emergem sem que alguma vez deixem de ficar ligadas a esse ponto de origem". Como linguagem já traz implicitamente a sua teoria.

E assim, ainda apoiando-nos em roteiro realizado por Eduardo Prado Coelho (1967), é impossível determinarmos a origem de uma linguagem, mas a língua precede a fala de cada um de nós, e isto possibilita a sua própria condição de realização. A língua só existe como *efeito-de-uma-ausência* nas multiplicidades da fala. A fala é a utilização prática e individual, a atualização da língua, enquanto que esta, como abstração, não existe em si, mas manifesta-se como *presença ausente*, como "efeito de ausência"⁴. É uma ausência que determina a presença da fala. "A linguagem é a soma da língua e da fala".

E esta estrutura que apenas existe pelos efeitos, diz Coelho, que põe em evidência o sujeito, mas nunca se evidencia totalmente, é o que se pode chamar de *estruturalidade da estrutura*, característico de todo o estruturalismo científico. Mas avançarmos sobre a noção de estruturalidade é entrarmos no universo do pós-estruturalismo, que trataremos no próximo capítulo.

1.1. A Noção de Estrutura

Tentamos definir o que é estruturalismo, se não tarefa impossível, exige que apresentemos algumas noções de estrutura⁵, de modo a revelar as inúmeras ramificações desta atividade :

- "uma estrutura algébrica é um conjunto formado por quaisquer elementos, mas entre os quais existem a defini-los uma ou várias leis de composição" (Barbut)
- "uma estrutura oferece um caráter de sistema; consiste em elementos combinados de tal forma que qualquer modificação num deles implica uma modificação de todos os outros" (Lévi-Strauss)

⁴ ibid.

⁵ COELHO, E. P. - op. cit.

- estrutura é uma "entidade autônoma de dependências internas" (Hjelmslev)
- "a estrutura é a união *formal* do sentido e da forma" (Derrida)
- "em oposição ao atomismo que isola os termos de um conjunto onde eles aparecem apenas justapostos, o estruturalismo consiste em procurar as relações que dão aos termos que elas unem um valor de posição num conjunto organizado (...). Portanto, o estruturalismo implica duas idéias: a totalidade e a interdependência". (Pouillon)

Podemos resumidamente apresentar as características do que se entende por Estruturalismo. Como um antiempirismo, a estrutura é um nível de realidade que inatingível imediatamente, e a condição de sua inacessibilidade vem dessa própria realidade. Como um anti-historicismo, o estudo das estruturas é anacrônico⁶ (processo de conhecimento), isto é, nem sincrônico e nem diacrônico (categorias do processo real). Como um antipsicologismo e um anti-sociologismo, define-se pela ausência de centralidade, seja individual, social ou a própria *praxis*.

2. O pensamento estruturalista

Numa língua existem apenas diferenças, não há elementos positivos, mas cada elemento define-se negativamente pelas diferenças que estabelece em relação aos outros elementos o sistema. Portanto, a língua não é uma substância, mas uma forma. Se o conhecimento das coisas se realiza através das formas que a linguagem propõe, a medida que mudam as nossas linguagens transforma-se também as formas.

A noção de estruturalidade está fundamentada também numa tradição filosófica analítica e por fim na Metafísica como metafísica da Presença. Pressupõe a idéia de Ordem, de Origem, de Fim. É justamente no questionamento da filosofia metafísica, pelos pós-estruturalistas de Derrida à Foucault, que reside a *crise do Estruturalismo*, "a incompatibilidade entre estruturalismo e os procedimentos da arte contemporânea"⁷. Mesmo porque os artistas, diante do universo linguístico oferecido, acabaram optando pelo eixo paradigmático, o eixo das possibilidades, das associações metafóricas, que celebram a ausência ao invés de reduzir a produção artística à presença da fala.

⁶ Tem-se a relação entre a simultaneidade, que independe do tempo e trabalha a repetição do mesmo e a sucessividade que verifica as transformações, ao longo da história, que se encontram no eixo a simultaneidade. O primeiro "congela" o tempo e o segundo, o espaço. A estrutura critica estes dois movimentos, a sincronia e a diacronia, na medida em que coloca o sistema que rege tanto a realização quanto a existência, fora da temporalidade, e portanto considera-se *anacrônico*.

⁷ ECO, UMBERTO - A atividade estruturalista. In: _____. *A Estrutura Ausente*, S.Paulo, Perspectiva, 1987, p.266.

O abismo que se pecebeu entre *significante* e *significado*, depois amplamente explorado pelo pós-estruturalismo, vem da dissociação entre a palavra e a coisa, entre a imagem acústica e a visual, entre o conceito e a representação mental como signo linguístico.

O estruturalismo como um dos mais recentes e contundentes apelos de cientificidade das Ciências Humanas, reestabelecimento do rigor epistemológico comparável às demais ciências, acaba conferindo-lhes um caráter explicativo ou representativo, extremamente formalista e conceitualista. A estrutura como modelo ou servia de *a priori* à partir da qual se conformava a realidade ou como constante que podia ser depreendida da realidade. Assim podemos dizer que "atividade estruturalista" não significa metodologia estruturalista. Poderemos sempre estudar um fenômeno artístico, por exemplo, através de um modelo teórico estrutural, mas a arte deste século se caracteriza justamente por ser produzida através de poéticas ou procedimentos com características próprias.

A presença do conceito de estrutura, esteve sempre presente em vários momentos da história da filosofia, desde a noção aristotélica de substância, passando por teorias medievais da forma, até chegar às filosofias contemporâneas, cada uma delas com seus arranjos estruturais da realidade histórica, ontológica ou psicológica. Dentro deste contexto, a própria Estética reconhece tonalidades estruturais através de seus formalismos: as formas simbólicas de Cassirer, as formas de Focillon ou de Parayson, chegando às correntes estruturalistas à partir de psicologismos formais de Merleau-Ponty⁸.

Portanto todas estas correntes não poderiam ser chamadas de estruturalismos, mas de *atividade estruturalista* por não corresponderem ao que Eco chama de *estruturalismo não-genérico*. Este último, tende a descobrir forma invariantes dentro de conteúdos diferentes, ou seja, opera a redução à *esquema* ou *modelo*, composto de relações de diferenças (*sistema*) transponível de fenômeno para fenômeno.

O termo *sistema* foi empregado por Saussure ao estudar a natureza sistemática da língua e encontramos nas *Teses de Praga* (1929) a concepção de sistema como "comparação estrutural" e posteriormente adotado pelos lingüistas pós-saussurianos, como Hjelmslev o desenvolvimento da idéia de um modelo estrutural como sistema de relações de diferenças. Portanto, esta estrutura nada tinha com a estrutura física do objeto, ou seja, "o sistema de diferenças onde *a forma da expressão* nada tem que ver com a *substância da expressão*, assim como a *forma do conteúdo* - o valor posicional - ainda nada tem que ver com a *substância do conteúdo* - o

⁸ ECO, U. - *A Estrutura Ausente*, 1987, p. 253.



significado propriamente dito"⁹. Posteriormente, coube a Lévi-Strauss a validação de um sistema de diferenças como possibilidade de transposição : a estrutura valerá se funcionar como código capaz de gerar mensagens diferentes.

2.1. Arquitetura e Semiologia

A relação que se estabelece entre arquitetura e semiologia parte da possibilidade de se predicar estruturas (de reconhecer códigos) ao nível dos fenômenos da comunicação. Isto faz vir à tona a indagação se pode a arquitetura , enquanto uma arte¹⁰, ser examinada como fenômeno comunicativo, e consequentemente se as teorias comunicacionais podem explicar a arte - ou explicar a arquitetura. Omar Calabrese desenvolve a questão em *A Linguagem da Arte*, dizendo que isto será possível se entendermos por "explicar" a arte, perceber como seus objetos são construídos para produzir sentido, para manifestar efeitos estéticos. Em última instância, tratar a obra de arquitetura do ponto de vista comunicacional possibilita que ela seja entendida com elementos intrínsecos à ela, ou seja , não explicar as intenções do autor, mas "como a obra diz o que diz".

Segundo Eco, é na Arquitetura (entendendo-a como fenômenos arquitetônicos propriamente ditos) que a Semiologia tem sido mais desafiada pela realidade que procurava dominar. A Semiologia não apenas como ciência dos sistemas de signos reconhecidos como tais, mas também como "sistema que estuda todos os fenômenos da cultura como se fosse sistemas de signos - baseando-nos na hipótese de que, na realidade , todos os fenômenos de cultura *sejam sistemas de signos*, isto é, que a cultura seja essencialmente *comunicação*"¹¹.

O debate arquitetônico no Movimento Moderno girava em torno da Função do objeto. Mas objetos arquitetônicos que funcionam também poderiam comunicar? Autores como Gillo Dorfles, Cesare Brandi, Sergio Bettini e Françoise Choay, além do próprio Eco, percorrem este caminho, estudando a Arquitetura como fato de comunicação.

Difunde-se a noção de estrutura, um modelo abstrato que serve de base para reconhecer certo contexto de fenômenos¹². Este modelo passa a ser comunicado através de códigos arquitetônicos, que geram códigos icônicos. Neste

⁹ Ibid., p. 260.

¹⁰ A discussão da definição de arquitetura se ela é uma arte ou se ela é uma ciência revela-se bem complexa. Se tomamos Zevi em *Arquitetura in Nuci*, verificamos que não poderemos chegar à uma conclusão. Se a consideramos arte , corresponde à única das artes que possui a duplicidade estética e utilitária , que conserne ao belo e ao útil. Se a consideramos ciência estaremos colocando a arquitetura como forma de conhecimento. Assim é impossível definir unitariamente a arquitetura. No entanto , como o enfoque desta pesquisa se revela preferencialmente estético, ou seja , estudar as consequências estéticas na arquitetura ao relacioná-la às discussões contemporâneas da noção de estrutura, incluo a arquitetura nas observações realizadas por Calabrese.

¹¹ ECO, U. - *Arquitetura e Comunicação*. In: _____. *A Estrutura Ausente*, S.Paulo, Perspectiva, 1987, p.187.

¹² Ibid., p.

momento a funcionalidade do objeto é questionada uma vez, que sua imagem ou desenho, transformados em comunicação de uma função possível, permaneciam, mesmo que esta fosse posteriormente alterada. O princípio *a forma segue a função*, atribuído a Sullivan e prioritário para o "estatuto funcionalista" declina em favor da crença em *a função segue a forma*. "Em termos comunicacionais o princípio de que a forma segue a função significa que a forma do objeto não só deve possibilitar a função possível, mas denotá-la tão claramente que a torne além de manejável, orientando para movimentos mais adequados à sua execução"¹³. O objeto arquitetônico que denota uma forma de habitar, sem que necessariamente ele tenha que funcionar, consiste na função primeira (denotante), enquanto que a função segunda (conotante) está relacionada com a significação simbólica, isto é, aos signos da mensagem arquitetônica.

Peter Eisenman começa a sua atividade de arquiteto na década de 60, e logo se vê envolvido pelo discurso estruturalista, passando a encarar a arquitetura como *linguagem*. Através da definição dos conceitos acima, foi possível perceber, desde as primeiras obras do arquiteto que as funções primeiras são vagas desde os seus primeiros projetos e as funções segundas são imprecisas e deformáveis. Em entrevista publicada na *Projeto*¹⁴ no auge do debate desconstrutivista, ele falava que suas primeiras obras eram bem "estruturalistas" até a Casa X e acrescenta: "Todos os edifícios funcionam, e como nem todos os edifícios são arquitetura, a função não deve ter nada com a arquitetura. Se se confia na função para se fazer arquitetura, caímos novamente no velho conceito de que é natural que a arquitetura simbolize a função. Mas suponhamos que se diga ser a função, uma repressão, praticada pelos arquitetos, que reprime a arquitetura. Todos os meus edifícios funcionam muito bem, mas não simbolizam sua função".

Se para constituir-se como fato comunicacional a arquitetura precisa estruturar-se como sistema de signos, será necessário caracterizar o que seriam estes signos arquitetônicos. Através dos estudos realizados sobre a aplicação da semântica richardiana à arquitetura e depois na "linguagem arquitetônica" elaborada por Giovani Klaus Koenig com base da semiótica morissiniana, Eco conclui que haveria uma coincidência da referência ou do signo com o referente e que o objeto arquitetônico corresponderia ao próprio objeto estimulador. Assim, na arquitetura aconteceria uma peculiaridade em relação aos signos: os signos denotariam a si mesmos, ou seja "torna-se inútil a aplicação de uma fundação semiótica aos fatos arquitetônicos, uma vez que estes denotam apenas a sua *presença física*".

¹³ Ibid., p.200.

¹⁴ EISENMAN, P. - Em busca de uma arquitetura pós-hegeliana. *Revista Projeto* n.118, S.Paulo, 1989.

Este tipo de abordagem comportamentista torna-se inviável para a arquitetura e ele vai adotar uma outra semiologia que distingue significantes e significados. Significantes como catalogáveis, observáveis e descrevíveis, independentes dos significados que lhe possam ser atribuídos e significados como variáveis dependentes do código ao qual estão remetidos. " Formas significantes; códigos elaborados com o auxílio de usos, e propostos como modelos estruturais de relações comunicacionais; significados denotativos e conotativos que se aplicam aos significantes com base nos códigos: eis o universo semiológico em que se pode mover com rigor uma leitura comunicacional da Arquitetura, de onde estejam excluídas as referências a objetos reais (...) e onde os únicos objetos concretos com que se lida são os objetos arquitetônicos como formas significantes"¹⁵.

Mas em arquitetura é necessário que se faça a distinção entre os códigos de leitura (e de construção) do objeto, dos códigos de leitura e elaboração do projeto do objeto, ou seja, de como se lê um objeto arquitetônico e não como se lê um projeto. Entretanto, Eisenman parece trabalhar no sentido de não fornecer esta distinção: as possíveis "regras" de interpretação do objeto decorrem (nas primeiras obras) em um desvio nas "regras" de notação da linguagem arquitetônica, culminando nos *work in process* recentes, onde já não se pode separar desenho e construção. Ele acaba invertendo os papéis de projeto e obra : a obra ou a maquete passam a estar à serviço do entendimento do desenho, "o edifício representa a representação sobre a folha de papel"¹⁶. O arquiteto propõe uma arquitetura que é signo de si própria. Autonomia da arquitetura enquanto disciplina.

Definitivamente Eisenman repudia a relação mais óbvia, recorrente nos meios semânticos, de se associar os códigos arquitetônicos aos códigos tipológicos ou geométricos. Em meados dos anos 70 ele escreve : "A forma arquitetural não é mais simplesmente feita de elementos geométricos ou de um repertório de signos convencionais, ela é essencialmente um conjunto de propriedades arquetípicas. Estas propriedades existem qualquer que seja a forma ou o estilo superficial que daríamos à uma estrutura formal. Estes arquétipos formais se perpetuam graças à nossa maneira de ver e de pensar, eles afetam os sentidos com os quais percebemos o ambiente.(...) O programa e a função deveriam ser estudadas ao nível arquetípico para transcender o problema do conteúdo. Como tal, nosso trabalho não tem mais a pretensão de resolver um problema social atual nem ser protótipo por um devir. Nós afirmamos isto, nesse caso que dentro de nossa cultura o empobrecimento dos símbolos é considerado como positivo e a imprecisão da comunicação inter-linguagem como vanguarda. É a perseguição do conhecimento e a procura de uma

¹⁵ ECO, U. - op. cit., p. 198.

¹⁶ ARANTES, O. - op. cit., p.

estrutura real ao nível mais geral que nos permitimos, em última instância, atender à uma realidade social intemporal"¹⁷.

Posteriormente, veremos que ao afastar-se dos códigos semânticos do clássico, ou seja, da articulação tradicional entre os elementos arquitetônicos ou gêneros tipológicos para gerar uma determinada mensagem arquitetônica - nas suas obras não se reconhece as funções primeiras como telhados, escadas, cúpulas, nem funções simbólicas de colunas, frontões, nem tipos sociais ou espaciais. Eisenman estabelece novos códigos sintáticos, onde resta apenas uma lógica pós-estrutural, que abre-se para as inúmeras interpretações. A busca de Eisenman, por uma arquitetura pós-hegeliana, baseia-se na busca de um código-língua, na denominação de Eco, onde a língua poderia aparecer como "campo de liberdade". Eco, no entanto, se pergunta se a língua, em última instância, não determinaria o modo de ver a realidade?

2.2. Por uma linguagem da Arquitetura

Se pretendemos tratar a arquitetura como capaz de "provocar" uma experiência estética desterritorializante, tentaremos traçar brevemente os elementos que caracterizam o discurso arquitetônico, chegando então à alguns aspectos particulares da arquitetura, sobre os quais serão operadas as desconstruções.

No capítulo 1 mostramos que é possível pensar numa linguagem arquitetônica à partir do urbano, pois justamente na cidade metropolitana, em que se multiplicaram as línguas a ponto de pensar-se não mais em uma língua mas em dialetos.

Segundo Argan, " não só a cidade moderna é um sistema de informação e comunicação, como se integra em uma cultura reduzida, ou em vias de reduzir-se, a nada mais do que um sistema de informação e comunicação. O processo em andamento é o da transformação estrutural da cultura de classes em cultura de massas, isto é, uma cultura cuja grande estrutura é justamente, a informação. As perguntas que nos fazemos, portanto, são as seguintes: haverá e como será uma arquitetura de massa? A cultura de massa, reduzida a circuito de informação, é conciliável com a historicidade constitucional da cidade? E, em outro plano, é possível uma passagem, nem traumática, nem destrutiva, do sistema da história ao sistema da informação". Acrescentamos que esta passagem é a proposta desta pesquisa: por uma arquitetura fraca, uma arquitetura que nasce da passagem, do *atravessar*, de uma margem à outra dentro da própria língua como ato *poético*.

Num primeiro momento, parece até equivocado tentar estabelecer quais seriam os eixos organizadores de leituras do espaço arquitetônico. Mas se

¹⁷ EISENMAN, P. - Maison VI. *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 186, Paris, 1976.



lembrarmos as considerações de Derrida e de Deleuze, existe uma presença ausente em cada discurso, que é a estrutura lingüística. O que se questiona são os discursos dominantes, as linguagens dos "grandes arquitetos" ou das "grandes arquiteturas". Assim, estamos apenas rejeitando a possibilidade de "considerar a língua por seu valor habitual de significação e de comunicação", (...) "que conseguirá apenas descrever ou representar as coisas"¹⁸.

O pensamento estruturalista trouxe para a arquitetura, a partir dos anos 60, a possibilidade de se aplicar as grades formais da lingüística das vanguardas russas. Posteriormente apresentaremos alguns procedimentos lingüísticos que foram desenvolvidos pelos arquitetos e artistas russos Chernikov, Leonidov, Okhitovich, Tatlin, Malevich, entre outros. O Construtivismo Russo (*konstruktiv*) tinha o sentido de organização estrutural e encontra o uso mais literal no sentido gramatical, como observa Catherine Cooke em *Russian Precursors*¹⁹. A retomada do construtivismo russo se deu principalmente porque eles perceberam as solicitações que as novas mudanças tecnológicas exerciam sobre a arquitetura. Perceberam que não era mais possível pensar-se uma arquitetura em termos da espacialidade cartesiana. Seguiam uma lógica mecanicista para criar uma nova linguagem da arquitetura, mais adaptada às contínuas transformações do espaço arquitetônico. O *design* construtivo permitia pensar a operação funcional a sociedade.

- A construção do sentido na arquitetura depende da construção ou da estruturação semiológica do espaço. Em seguida apontaremos alguns eixos organizadores de sentido, utilizando-nos da sequência oferecida por Teixeira Coelho, à partir do sistema dedutivo de oposição binária realizado por Hjelmslev. Alertamos, assim como ele mesmo fez questão de anotar, que existem "limitações e inconvenientes desse método", mas cabe aqui aplicá-lo para construir os pares binários, representativos de toda oposição encontrada no pensamento de base metafísica ocidental, que a desconstrução tentará deslocar²⁰.

3. Arquitetura / Estrutura

Pelos anos 70, a arquitetura de Eisenman revela sua postura estruturalista. Assim, se continuarmos a considerar as conceituações apresentadas por

¹⁸ FÉDIDA, P. - *Nome, Figura e Memória: A linguagem na situação psicanalítica*, S.Paulo, Escuta, 1993, p.56.

¹⁹ COOKE, C. - *Russian Precursors*. In: ___, PAPADAKIS, A., BENJAMIN, A. - *Deconstruction*, omnibus vol., Londres, Academy Editions, 1989.

²⁰ Deixaremos cada eixo apresentado por Teixeira Coelho em *A Construção do Sentido na Arquitetura*, apenas indicado, sendo que ao longo das leituras realizadas das obras e projetos eles vão sendo incorporados: Espaço Interior x Espaço Exterior; Espaço Privado x Espaço Comum; Espaço Construído x Espaço Não-Construído; Espaço Artificial x Espaço Natural; Espaço Amplo x Espaço Restrito; Espaço Vertical x Espaço Horizontal; Espaço Geométrico x Espaço Não-geométrico.

Eco, ele aponta a existência de uma oscilação entre as noções de objeto estruturado, estrutura entendida como substância, a coisa construída segundo relações sistemáticas de totalidade- e o modelo estrutural - estrutura como rede de relações, ordem que se pode manter constante até no variar dos termos entre os quais se move - necessária para verificar se o arquiteto realmente possui uma metodologia estruturalista.

Com a afirmação acima descrita, poderíamos dizer que Eisenman estaria buscando um *eidos* estruturalista, através de várias abstrações, representado pelo empobrecimento do individual e do concreto com vistas à elaboração de modelos universais. Entretanto, nessa época, Eisenman já estava trabalhando a série de Casas, portanto, mais dentro de um pensamento serial ligado ao objeto, do que uma pensamento estrutural ligado à um modelo. Também é possível verificar a influência da "gramática generativa" de Chomsky, e Eisenman estaria, então, referindo-se à "procura de uma sintaxe mais profunda da arquitetura"²¹ quando fala em estabelecer uma estrutura mais geral que pudesse atender à uma realidade social mais intemporal. A mensagem arquitetônica revelaria apenas uma estruturalidade superficial.

Assim, não apenas subverte-se os pressupostos do Movimento Moderno - a determinação sociológica da arquitetura que fosse capaz de mudar as regras da sociedade e da cultura - mas também as próprias bases da Instituição Arquitetura, "fazendo oposição à produção das grandes corporações, ao misticismo da escola de Kahn, ao maneirismo eclético oscilante entre o profissionalismo desenvolvido e o experimentalismo baseado na consumação lingüística (Rudolf e Pei), a oposição, também, ao vitalismo artificial dos jovens californianos, à comercialização da retomada tipológica de Portman, às exasperações de Venturi". Com este comentário Tafuri faz severa crítica ao artigo intitulado *Oppositions* (1976), onde esta série de oposições restringiriam a obra de Eisenman à uma elite capaz de apreciar esta nova "poética da nostalgia", nostalgia pelo "círculo mágico das vanguardas históricas, em particular o Purismo".

Em certo sentido, Eisenman, ao adotar o paradigma eletrônico²² ao invés do mecânico, processa uma arquitetura de heranças vanguardistas, baseada

²¹ ARANTES, O. - Margens da arquitetura. *Malhas, Escalas, Rastros, Dobras na obra de Peter Eisenman*, S. Paulo, Masp, 1993.

²² Em vários de seus textos Eisenman utiliza-se da expressão paradigma eletrônico para caracterizar a época pós-industrial, ou a época em que predominam as tecnologias informacionais e eletrônicas. Esta época, segundo ele, é caracterizada não mais pela reprodutibilidade técnica das obras, que ainda pressupunha a intervenção humana - como por exemplo na fotografia, em que é possível intervir no processo reprodutivo da imagem - mas pelo "grau Xerox da cultura" onde predominam as tecnologias tipo fac-símile.

num critério de novidade²³. Dentro de um pensamento estrutural, significa propor uma poética formalista do "desvio da norma", da norma da linguagem arquitetônica, elaborando códigos e significados novos cambiantes. Dentro da teoria da informação, de origem cibernética, a novidade decorre do aumento do grau de informação, de imprevisibilidade das próprias mensagens. Veremos posteriormente que Eisenman não pára por aí. Ao se tomar o arquiteto preferido do pós-estruturalismo francês, mensagens arquitetônicas já não serão mais possíveis, pois será uma arquitetura "fundamentada" no Vazio.

3.1. Crítica ao Estruturalismo

Em sua *Antropologia Estrutural*, Lévi-Strauss comenta: "Não nos demos conta suficientemente que a língua e a cultura são duas modalidades paralelas de uma atividade mais fundamental: aludo, aqui, àquele hóspede presente entre nós, se bem que ninguém tenha sonhado em convidá-lo para as nossas discussões: o espírito humano". Os modelos estruturais aparecem como cômodas verdades de razão, úteis para falarmos de modo homogêneo de fenômenos diferentes. Na verdade estaria se distanciando do pragmatismo, do formalismo e do neopositivismo para buscar uma explicação mais econômica baseada num isomorfismo entre as leis do mundo e as do pensamento.

Para Eco, em conclusão ao *Le cru et le cuit*, Lévi-Strauss admitiria a relação entre o mito e a linguagem como "palco de uma representação que se desenrola por trás do homem, e na qual o homem não está implicado senão como voz obediente, que se presta a exprimir uma combinatória que o supera e anula como sujeito responsável".

Mas se de um lado "revela uma matriz combinatória que permite todas as estruturas possíveis, ainda continua operando estruturas explicativas como modelos instrumentais", por outro retoma uma certa subjetividade ao reduzi-la a determinação de um inconsciente *estruturado* que se pensa nos homens. "Uma espécie de matriz transcendental, cujas qualidades Paul Ricoeur individuara ao criticar Lévi-Strauss pelo fato de construir um kantismo sem sujeito transcendental; ao que Lévi-Strauss respondera apelando para um inconsciente, um depósito arquétipo, diverso do junguiano, porque não continuista mas formal"²⁴.

A questão principal que se coloca é o conflito entre a idéia de modelos estruturais ou de uma realidade estruturada. Se montamos modelos que

²³ Tomamos "novidade" no sentido anteriormente mencionado, de regularidade de renovação, do culto do novo pelo novo, mas dentro da dimensão da informação. Para uma mensagem se tornar inteligível é necessário um certo grau de redundância dentro da novidade. A obra de Eisenman é um excesso de novidade que impede uma interpretação "exata" da mensagem.

²⁴ ECO, U. - *A Estrutura Ausente*, S. Paulo, Perspectiva, 1987, p. 296.

dêem conta de certas relações entre fatos ou se os fatos são "realmente estruturados"? Diante de uma teoria da estrutura que elabora grades para todos os níveis de real, há ainda alguma chance de Humanismo? F. Châtelet²⁵ diz que o estruturalismo se caracteriza, sobretudo, pela recusa de todo humanismo, de desembaraçar-se da noção de sujeito da era clássica, favorece uma tecnocracia. Interessante observar que o método Estruturalista acaba ganhando espaço justamente quando começa a se falar em uma terceira revolução industrial, gerada pela introdução da comunicação ou das tecnologias informacionais no mundo capitalista tardio.

Perigo da "ideologia estruturalista" e que o Estruturalismo não passa de um ressurgimento do cientismo do século XIX. Dufrenne agrupa todos os pensamentos que de certo modo propõe uma dissolução do homem, do sujeito afastando o sentimento do vivenciado. Tanto no estruturalismo de Lévi- Strauss, quanto na psicanálise de Lacan e no marxismo de Althusser, o descentramento não passa de uma desmitificação.

A crítica que Ricoeur fará ao estruturalistas, abre um campo de discussão sobre a relação entre a hermenêutica e o estruturalismo. Na verdade, o autor propõe uma ressimbolização como possibilidade de gerar sentidos múltiplos, ultrapassando o plano lingüístico para um campo intermediário: "entre a compreensão dos signos e a compreensão de si". Esta questão será detalhada no último capítulo, "Por uma Arquitetura Faca", no momento em que se indaga em como reapresentar o sujeito após as descobertas do inconsciente e das determinações históricas e sociais da cultura. Implica em relacionar as "técnicas de si" presentes no Foucault da última fase com a problemática heideggeriana do "habitar".

Não se trata de elaborar um novo humanismo, mas em pensar um novo sujeito que não nega a alteridade, a diferença. E o próprio Derrida, em carta dirigida à Eisenman, recentemente publicada²⁶, questiona o arquiteto sobre o desejo obsessivo pelo vidro, a cultura do vidro, que mudou completamente o homem. Mas o homem já estaria farto de tantos choques.

A nova pobreza que Derrida apresenta é aquela dos homens que vagam, "sem lares", irreduzíveis à classificações: "Eles não querem um nova experiência, mas querem se libertar da experiência, querem uma palavra para fazer sua pobreza reconhecida, no exterior e eventualmente no interior. Eles não são sempre ignorantes ou inexperientes. Pode-se dizer o oposto: eles tem consumido *tudo* aquilo, "cultura" e homem estão cansados". A carta de Derrida clama pela capacidade da arquitetura *fazer habitar*.

²⁵ DOSSE, F. *História do Estruturalismo*

²⁶ DERRIDA, J. - A letter to Peter Eisenman. In.: *Re Working Eisenman*.



4. O pensamento serial

Quando se fala em pensamento estrutural e pensamento serial já não se pode considerá-los simplesmente como métodos, mas "verdadeiras e autênticas visões de mundo". Em *Le cru et le cuit*, Lévi-Strauss apresenta uma distinção entre eles. No caso do pensamento serial apoia-se na definição apresentada por Pierre Boulez: "A série tornou-se um modo de pensar polivalente...É, portanto uma reação total ao pensamento clássico, que quer que a forma seja, praticamente, uma coisa preexistente, e ao mesmo tempo uma morfologia geral. Aqui (no pensamento serial) não existe escalas pré-constituídas, isto é, estruturas gerais onde se insira um pensamento particular; em compensação, o pensamento do compositor, utilizando uma metodologia determinada, cria os objetos de que tem necessidade e a forma necessária para organizá-los, toda vez que deve exprimir-se. O pensamento tonal clássico funda-se num universo definitivo através da gravitação e da atração; o pensamento serial, ao contrário, num universo em perpétua expansão".

O pensamento serial logo passou a difundir-se entre os artistas da geração de 70, favorecendo o aparecimento do expressionismo abstrato e da arte informal marcando os trabalhos que tinham um caráter de experimentalismo contemporâneo e vanguardista nas artes. Podemos dizer que a teoria da *obra aberta* baseia-se nas discussões que o pensamento serial abriu, no sentido de uma produção de possibilidades orientadas, do pensamento serial como produção de uma estrutura aberta e polivalente.

O serialismo cabe numa espécie de estruturalismo ontológico definido por Eco, ou seja a estrutura resulta da própria natureza do objeto (realismo). Relaciona-se ao individual e não ao universal, ao aspecto concreto e não ao aspecto abstrato, ao objeto e não ao modelo do objeto.

4.1. Repetição / Identidade - O mesmo

Os conceitos mais importantes introduzidos pelo pensamento estrutural, de acordo com a pesquisa lingüística, à partir dos quais será possível estabelecer a comparação com o pensamento estrutural, são ²⁷:

1. A relação entre código - mensagem: a comunicação se estabelece quando uma mensagem é decodificada por um código preestabelecido
2. A presença de um eixo de seleção e um eixo de combinação: sobre esses dois eixos repousa a idéia de uma dupla articulação da língua.

²⁷ ECO, U. - A estrutura Ausente. In: ____ *A Estrutura Ausente*, 1987, p. 303.



3. A hipótese de que todo código repouse sobre a existência de códigos mais elementares, até chegar à um Ur- Código²⁸. A verdadeira Estrutura de toda a comunicação.

O pensamento estrutural corresponde ao pólo da permanência, se identifica com os mecanismos do espírito, com a presença do mesmo.

4.2. Repetição / Diferença - O outro

O pensamento serial, no entanto, se contrapõe ao anterior, mas não o nega, constitui-se em estrutura que duvida de si para reconhecer-se como história, por se tratar da produção de uma estrutura polivalente e aberta, ou melhor produzir obras abertas. Conceitua-se basicamente como :

1. Toda a mensagem põe em discussão o código - quando a mensagem estabelece o próprio código, a obra surge como fundação lingüística de si mesma.
2. A noção de polivalência põe em crise os eixos cartesianos, bidimensionais, do horizontal e do vertical, da seleção e da combinação - a série como constelação é um campo de possibilidades que gera escolhas múltiplas. Os significados brotam do *assemblage*.
3. O que importa para o pensamento serial é individuar códigos históricos e pô-los em discussão para fazê-los gerar novas modalidades comunicacionais. Ao invés de regredir ao Código gerativo original (a Estrutura) seria envolver historicamente os códigos e descobrir novos códigos.

O pensamento serial não tem como objetivo descobrir as eternas razões estruturais, mas visa construir novas realidades estruturadas. Se tomarmos a série como uma síntese homogênea, de acordo com a "teoria dos Tipos", estaremos considerando as invariâncias, portanto a Identidade, mas por outro lado, o pensamento da série abre caminho para pensarmos o heterogêneo, a *difer(e)ença*, como Derrida irá conceber.

Enquanto o pensamento estrutural visa *descobrir*, procurar por baixo da história as bases intemporais de toda a comunicação, o pensamento serial visa *produzir*, produzir história. E neste sentido, a própria idéia de história à partir de um "lugar de origem", de onde emanam todos os acontecimentos parece equivocada. O "lugar de origem", que Eco questiona através das considerações de Sébag²⁹, apontam na direção de que a própria materialidade do processo histórico evapora-se ao tentar captá-lo numa estrutura. E este pensamento é muito próximo do heideggeriano: o lugar de origem é aquele em que o Ser, mascarando-se, se revela, determinando-se em *eventos* estruturais.

²⁸ Cf. p.130.

²⁹ ECO, U. - op. cit, p. 320-321. Eco estaria se referindo à tentativa de Sébag fundir Lévi-Strauss, Lacan e Marx num mesmo *Marxisme et Structuralisme*.

O que permite o ocultamento e o desvendamento, ou a ausência e a presença, é a cadeia significante proposta por Lacan : " O Outro, como cadeia significante, fala em nós sobre si"³⁰. O pensamento serial apresenta sempre uma duplicidade, organizada por duas séries simultâneas³¹, uma que representa o significante e outra que representa o significado, uma que "passa *pelo lado de fora* entre os acontecimentos e os estados de coisas, na *superfície* entre as proposições e os objetos designados e no *interior* da proposição entre as expressões e as designações" (...) "sempre uma tem o papel de significante e a outra um papel de significado, mesmo que elas troquem estes papéis quando mudamos de ponto de vista". A diferença se estabelece, pois, a cada série os termos são relativizados entre si, portanto o lugar absoluto nunca está no mesmo lugar. Este é o paradoxo do pensamento serial, que pode caracterizar uma repetição diferencial : tem dupla face, uma, a do lugar vazio sempre móvel e a outra do objeto móvel, ou do ocupante sem lugar.

4.3. Arquitetura Serial

Poderemos chegar à uma analogia que se estabelece na arquitetura de Eisenman entre a forma arquitetônica e a forma da estrutura. A decomposição estrutural ou a desconstrução da idéia de estrutura se reflete na desconstrução dos eixos clássicos da forma arquitetônica. Em texto do próprio para o catálogo da sua exposição no Masp, intitulado *O Fim do Classico: o fim do começo, o fim do fim*, Eisenman acaba pregando uma arquitetura caótica, antropológica, atectônica e ficcional. A série das Casas demonstra como a arquitetura de Eisenman esteve envolvida com o pensamento serial³².

Podemos trazer também outro arquiteto que trabalha com a serialização de estruturas, Bernard Tschumi, que apresentaremos mais adiante. O projeto realizado para o Parque de La Villette, em Paris. Embora seus projetos apareçam de maneira bem didática, e as vezes de um primarismo analógico, é interessante observar o seu processo projetual.

O programa apresentado solicitava um parque de lazer contemporâneo, portanto um parque interativo, que nas palavras do arquiteto "combinará prazer, aventura e experimentação urbana", não os jardins contemplativos dos séculos XVII e XVIII. O parque nasce do desejo de pôr em contato diferentes culturas, portanto não era possível estabelecer um *design* unificador. O projeto parte

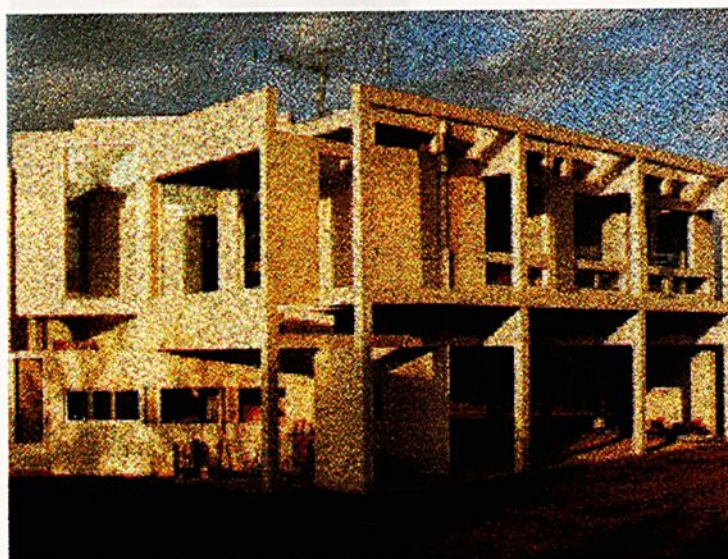
³⁰ ECO, U. op. cit., p. 330.

³¹ DELEUZE, G. - Sobre a colocação em Séries. In.: _____. *Lógica do Sentido*, S. Paulo, Perspectiva, 1974.

³² ARANTES, O - op. cit. As descrições das casas foram retiradas dos comentários realizados por Otília, pois não foi possível encontrar material necessário para uma análise pessoal. Também porque qualquer tentativa de descrição soaria falsa sem a visita às obra.



EISENMAN. Casa I, vista externa, 1.



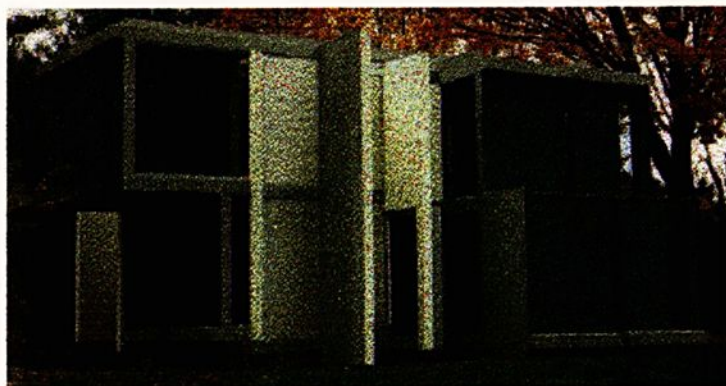
EISENMAN. Casa III, vista externa, 2.

A CASA I foi construída como um modelo (ou maquete), as colunas e as vigas não tinham função estrutural, mas de signos de estrutura, o que era evidenciado pela falta de uma coluna no térreo. A solução era metafórica.

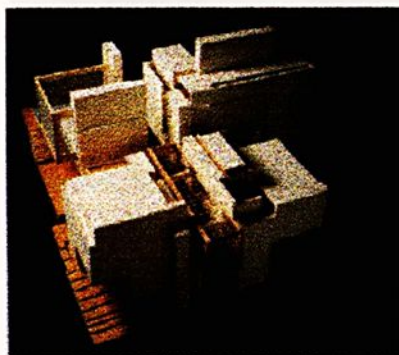
Na CASA II, o esforço de Eisenman em "irrealizá-la" fez com que fosse construída para parecer uma maquete, ocasionando seguidamente equívocos de identificação nas representações publicitárias. "Enquanto a casa I era construída como um modelo em 'tamanho natural', a casa II era uma 'representação de tal modelo'. Ao se entrar na casa se é levado a perguntar qual é a realidade e qual o signo desta realidade".

Na CASA III, Eisenman opera a decomposição dos códigos sintáticos através da intersecção de dois cubos, é minada a lógica estrutural dos pilares, vigas, pisos, vedações. Consequentemente, retirada as condições estruturais para a denotação dos espaços, anula-se a possibilidade de significações através de códigos semânticos existentes.

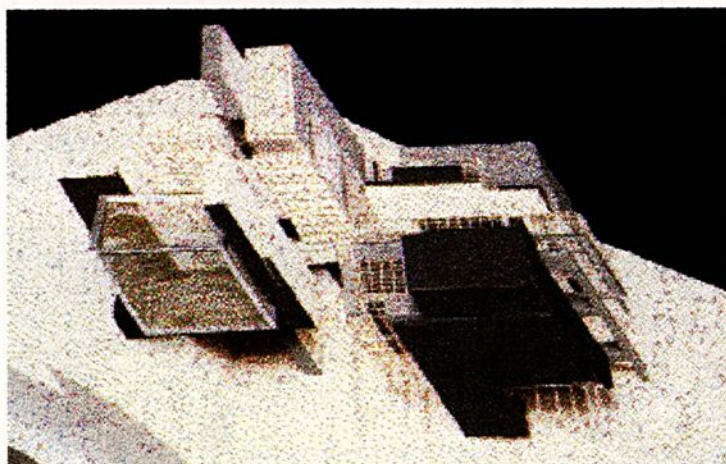
EISENMAN. Casa VI. Vista
externa, 3.



EISENMAN. Casa X.
Maquete, 4.



EISENMAN. Casa X,
maquete, 4

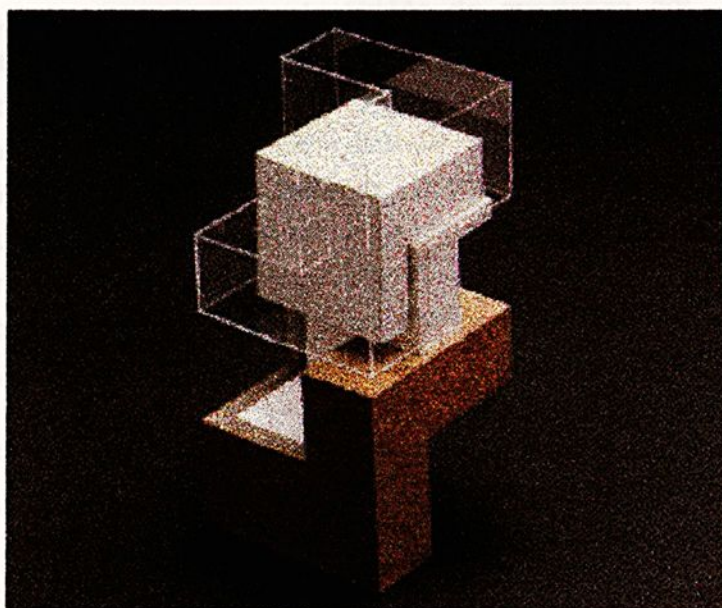


EISENMAN. Casa X.
Maquete axonométrica, 5.

Na CASA VI, sobrepõe-se uma escada verde, real, e uma vermelha, perpendicular à primeira, em negativo, impraticável. O efeito de tais desníveis e ângulos torna instável qualquer ponto fixo de referência, como num quadro de Esher.

A CASA X, por seu turno, é o ponto de encontro de dois modos de representação: o desenho e o modelo. Construída como um modelo axonométrico, não representa um objeto real, mas a transformação do objeto - varia conforme o ponto de vista em que coloca o espectador. "É ao mesmo tempo processo e realidade, e como tal representa mais o desenho do que o edifício".

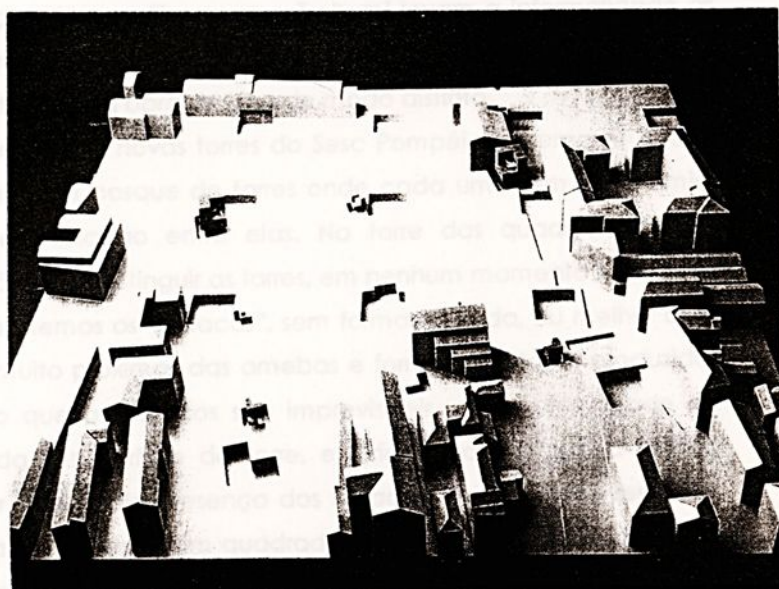
As casas VI e X são o limite da autorepresentatividade: arquitetura signo de si mesma.



EISENMAN. Casa X.
Maquete, 6.

A CASA 11a El Even Odd (traduzindo: estranha, deformada), explorando a questão da escala, representaria outro ponto de encontro - do modelo e do edifício. Construída em diversas escalas, foi concebida de maneira a ser vista ao mesmo tempo como objetivo tridimensional, projeção axonométrica e ponto.

A dissolução das referências espaciais e a desorientação do espectador, além de destruir o conceito de casa, com ela o de memória, acaba dissolvendo a própria noção de sujeito.



EISENMAN. Maquete para
Cannaregio, 7.

de um princípio construtivo, recuperando a recente história da arquitetura das vanguardas russas, em procedimentos que vão deformando três malhas superpostas: a linha, o ponto e o plano. Tschumi associa a paisagem rarefeita da arquitetura de Niemeyer ao programa "Ponto, Linha e Plano" de Kandinsky, para promover a disjunção do espaço em múltiplas seqüências e percursos. O efeito é conseguido pela grade ou série de *folies*, cubos vermelhos que vão se deformando, pela função, pela localização, etc., à medida que se repetem. Cada *folly* adquire um valor posicional, e ao mesmo tempo que as variações acontecem através da incorporação de vários elementos formais, rampas, escadas, antenas, prismas, desconstroem a integridade do cubo.

Frampton³³ cita uma passagem de Mark Wigley, em catálogo da exposição realizada no Museum of Modern Art de Nova York, em 1987, intitulada *Deconstructivist Architecture*, de modo que podemos compreender, na obra de Tschumi, a duplicidade do pensamento serial, conforme apresentamos: "A forma se deforma a si mesma. Esta deformação interna não destrói a forma. É algo insólito, pois a forma fica intacta. Estamos diante de uma arquitetura da desorganização, do deslocamento, do desvio, da distorção, mas que diante de uma que opere com a demolição, a decomposição, a desarmação, o desmoronamento e a desintegração. Em vez de destruir a estrutura, o que se faz é deslocá-la".

Parece que a série, na arquitetura contemporânea, como repetição diferenciada, tomou o lugar do módulo, repetição do idêntico. No módulo existe uma previsibilidade, enquanto que na série consta a imprevisibilidade. O "significado" está representado pelo *continuum* amorfo, é a nuvem da multiplicidade, e pode ser entendido como *assemblage*. Mas se Eisenman e Tschumi levam a informalidade às últimas conseqüências, para desconstruir a relação do edifício com o entorno, o contorno do edifício, encontramos na obra de Lina de modo distinto.

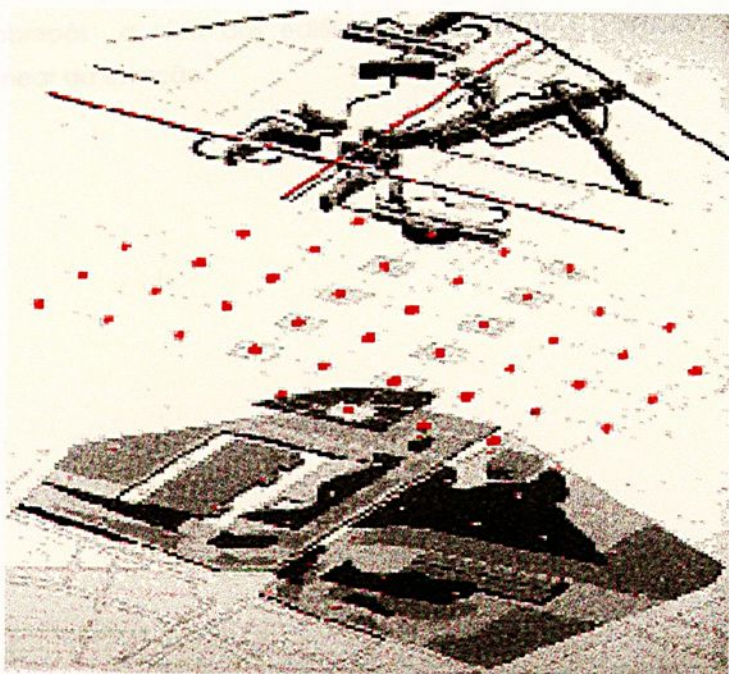
Se verificarmos as novas torres do Sesc Pompéia, veremos que elas próprias formam um conjunto, um bosque de torres onde cada uma tem autonomia, mas estruturam a obra pela relação entre elas. Na torre das quadras- embora estejamos utilizando a função para distinguir as torres, em nenhum momento elas estão denotadas pela arquitetura- temos os "buracos", sem forma definida, ou melhor com todas as formas possíveis, muito próximas das amebas e formas aleatórias produzidas por Arp. Ao mesmo tempo que os buracos são imprevisíveis, existe uma grade de aberturas que percorre toda a superfície da torre, e diríamos ainda que a própria noção de torre passa a ser dada pela presença dos buracos. Na torre dos vestiários, existe a definição da forma da abertura, um quadrado, mas parecem aleatoriamente salpicados sobre as paredes. Na caixa d'água, o uso da forma deslizante para

³³ FRAMPTON, K. - *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 317.

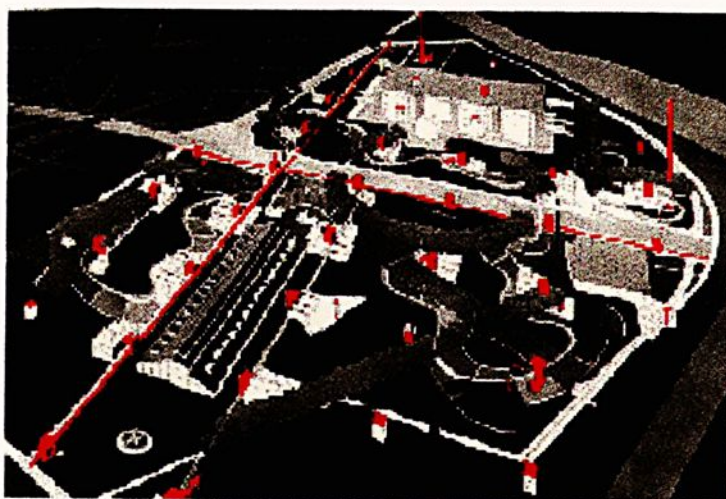


construção resulta na própria criação de novos espaços. O espaço não é apenas um recipiente passivo, mas um elemento ativo que se transforma em múltiplas formas. O espaço não é apenas um recipiente passivo, mas um elemento ativo que se transforma em múltiplas formas. O espaço não é apenas um recipiente passivo, mas um elemento ativo que se transforma em múltiplas formas.

No projeto realizado para este livro, que está mais voltado para a arquitetura, também utilizamos da linguagem da arquitetura para a criação de espaços. No projeto, utilizamos a linguagem da arquitetura para a criação de espaços.



TSCHUMI. Parque de La
Villette, 1982,
superimposição das linhas,
pontos e planos, 8.

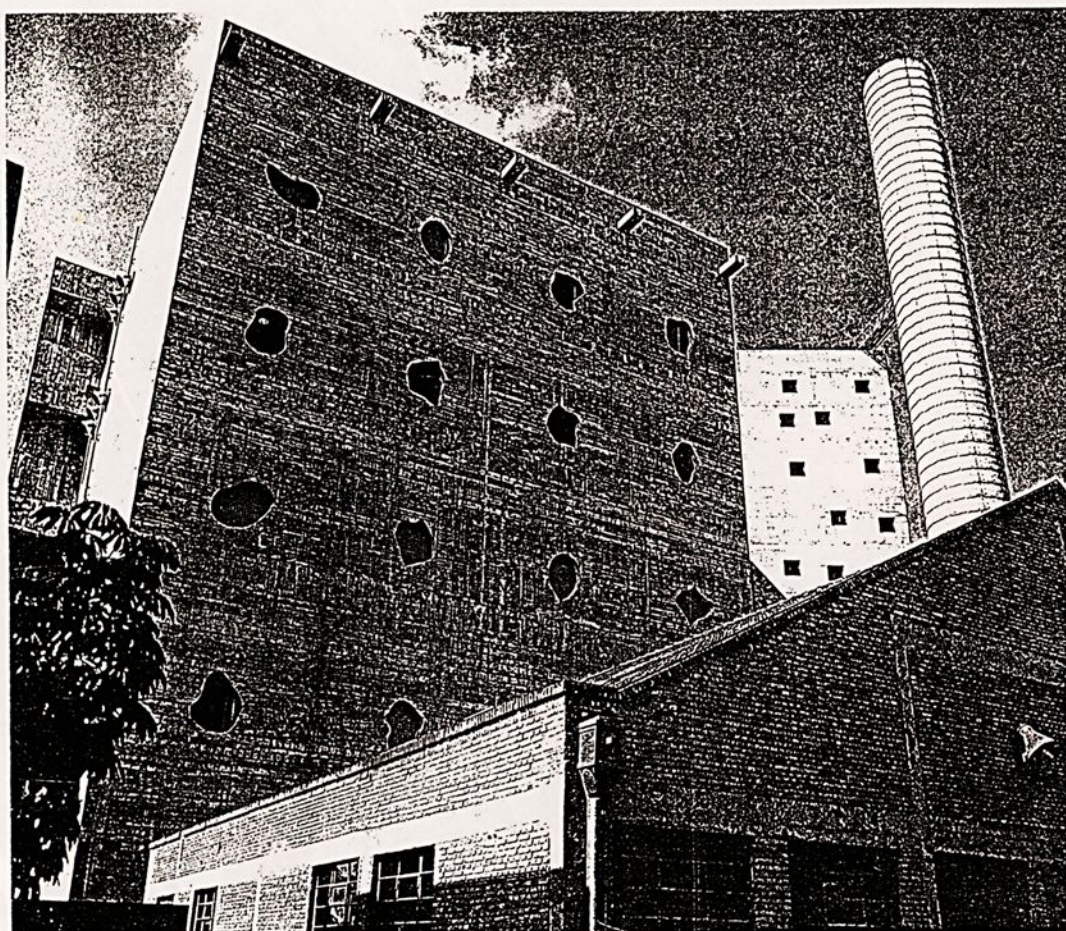


TSCHUMI. Parque de La
Villette. Perspectiva do
conjunto, 9.

construção resultou na própria dissolução da dureza do concreto, cada anel literalmente escorre em múltiplas formas. Desconstrução da materialidade da arquitetura pela própria deformação do material. As superfícies rugosas das paredes de concreto aparente, impressionada pela digitalidade da fôrma de tábuas, conferem à superfície uma tensão entre o óptico e o tátil .

No projeto realizado para Lille, que será mais adiante estudado, Koolhaas também utilizou-se da série para propor o complexo da estação do TVG e os edifícios empresariais. Ele sobrepôs a série dos edifícios, que pode ter qualquer configuração sobre o corpo linear da estação.





BARDI. Sesc Fábrica
Pompéia, 10.



Bernard Tschumi

Se a crítica à obra de Eisenman aplica-se à sua literalidade na "representação" de uma arquitetura, da sua "visão de mundo" fragmentado e caótico, portanto uma arquitetura extremamente sistêmica, ou que na melhor das hipóteses, consiste numa arquitetura que constrói um sistema que permite múltiplas leituras, a obra de Tschumi pertence ao mesmo universo paradigmático.

O paradigma da arquitetura clássica, presente inclusive na arquitetura moderna, estava caracterizado pela forma-dada, havia unidade entre as partes ao mesmo tempo em que a transparência da forma correspondia à transparência do significado. Havia a fusão da forma com a função, do programa com o contexto, da estrutura com o significado. Qualquer dissonância entre estes aspectos ou era resolvida por uma dialética arquitetônica, ou na maior parte das vezes, recorria-se à síntese. De certo modo o "melhor" projeto moderno era aquele em que o partido arquitetônico resolvia em apenas um gesto agenciador, todas as contradições. Posteriormente, na década de 60, após *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, de Robert Venturi, abriu-se um grande espectro de possibilidades teóricas, ressaltando-se a comunicabilidade da arquitetura.

A postura dos arquitetos pós-estruturalistas, no entanto, será basicamente a de negar este gesto unificador da forma modernista e também aquelas vertentes que, reduzindo a arquitetura à esquemas linguísticos, considera apenas o caráter comunicativo de informação como estética arquitetônica. A alternativa pós-estruturalista opta por estruturas complexas em que a arquitetura se dissolve nas várias tensões que a envolvem. E para Tschumi, "em disrupções e disjunções, características da fragmentação e da dissociação das atuais circunstâncias da cultura, sugerem a necessidade de se descartar características estabelecidas de significação e contextualização histórica"¹. Abandona-se a arquitetura pós-moderna pela arquitetura pós-humanista.

Bernard Tschumi pertence à geração de arquitetos que teve sua formação dentro da efervescente geração de 68, o que corresponde dizer, dentro de um cenário arquitetural invadido pela semiologia e linguística. Este evento foi fundamental para se rever a própria potencialidade do espaço urbano como espaço da transgressão, dos prazeres, da provocação, enfim, perverter todos os dogmas de funcionalidade e racionalidade que o modernismo tentara implantar.

Esta estratégia, presente inclusive na obra de Derrida, na qual a "desconstrução necessariamente opera pelo lado de dentro, faz uso de todas as ferramentas subversivas, estratégicas e econômicas das velhas estruturas"², desenvolve o "outro" lado da arquitetura, o reprimido, o tabu, os elementos sensuais que deformam a forma-da-presença. Neste sentido, os *Seis Conceitos* que Tschumi apresenta em texto publicado em fevereiro de 1991³ - tecnologia da defamiliarização; o *shock* metropolitano midiado;

Capítulo 4

A (De) Negação

de-estruturação, superimposição, transprogramação e eventos - contribuem para compreender que o pretendido enfraquecimento formal da arquitetura através da disjunção dos seus princípios e fundamentos, pode ser um equívoco. Poderíamos dizer que sua obra apresenta uma informalidade que destrói a estrutura, mas mantém a estruturalidade. Como a arquitetura pretende ser anti-formal se mesmo as estratégias desconstrutivas não passam de uma manipulação das propriedades formais da arquitetura?

O Parque de La Villette, em Paris (projeto concluído em 1985) é a obra mais significativa deste arquiteto, e de relevância internacional por se tratar de uma das primeiras experiências de arquitetura desconstrutivista realizada. Trata-se de um parque público que privilegia o lazer contemporâneo e foi objeto de concurso internacional. De certa forma acelerou a divulgação das teorias desconstrutivas na disciplina arquitetônica. O arquiteto holandês Rem Koolhaas também participou deste concurso e poderemos comparar as duas propostas.

¹ TSCHUMI, B. Parc de la Villette, Paris. In: PAPADAKIS, A., COOKE, C., BENJAMIN, A. *Deconstruction*, omnibus vol., Londres, Academy, 1989, p. 175.

² DERRIDA, J. - *A Gramatologia*, S.Paulo, Perspectiva, 1983, p.45.

³ Este texto editado em TSCHUMI, B. *Architecture and Disjunction*, Londres, MIT Press, 1994, p. 227-259, foi redigido em réplica ao artigo publicado em janeiro de 1991, no *The New York Times* por Vincente Scully, no qual ele defendia um revival vernacular no aspecto de estrutura comunicacional e construção das cidades.

Capítulo 4

A (De) Negação da Estrutura

1. Pós-Estruturalidade

"Num certo sentido, acontece agora com a Semiologia o que, retomando Foucault em outra chave, acontece com as Ciências Humanas quando procuram consertar uma situação de impasse filosófico, onde o homem se constituía em problema para si mesmo e erigia em objeto primeiro de seu discurso o próprio discurso, a pergunta que se fazia ao ser. A essa altura as Ciências Humanas eliminam o homem do palco da cultura"¹

Mas a oposição ao Humanismo, proposta por Derrida, influenciado pelas idéias de Heidegger, "não significa um pensamento que se oriente no sentido oposto ao humano, combata o humano, defenda a barbárie e rebaixe a dignidade do homem. Se pensamos contra o humanismo, é porque o humanismo não situa suficientemente alto a *humanitas* do homem..."². Uma vez que todo o humanismo se funda na metafísica ou toma-se ele próprio fundamento dela, "o homem é visto como animal *rationale*, como pessoa, como ser espiritual-dotado-de-uma-alma-e-de-um-corpo", continua Derrida. Portanto, a dualidade originária corpo/alma fundamenta todos os pares dialéticos de conceitos que Derrida vai tentar "destruir": corpo/alma, início/fim, Deus/Homem, *physis/tekne*, etc.

Uma vez abalada a centralidade do sujeito como gerador das ações históricas, o "fim do humanismo" pode ser entendido como o fim do sujeito como gerador de significado, portanto da impossibilidade de se estabelecer estruturas de significações.

Mas, longe de abandonar a corrente de pensamento estrutural, Derrida, Foucault, Barthes, deixam de pensá-lo num universo lingüístico para pensá-lo

¹ ECO, U. - *A Estrutura Ausente*, S.Paulo, Perspectiva, 1987, p. 363.

² DERRIDA, J. - Os fins do homem. In: _____. *Margens da Filosofia*, Campinas, Papirus, 1991, p. 171.

através da noção de literalidade. Foucault nos acrescenta que o "avanço para uma linguagem donde o sujeito está excluído, (...) é hoje uma experiência que se anuncia em pontos muito diferentes da cultura". Para Foucault, "o discurso é aquilo que situa-se entre a estrutura e o evento", entre o conceito e a história

Portanto, o pós-estruturalismo corre o risco de constituir-se em um ultra-estruturalismo, muito mais formalizado, uma vez que se recusa os valores dominantes, as linguagens instrumentalizadas e usuais. Para Blanchot, a obra deve procurar "realizar-se numa experiência própria", deve afastar-se da História para dar lugar ao presente da historicidade. A negação dos valores dominantes, de origem nietzscheana, aparece duplamente como negação dos valores e negação da negação. Podemos acrescentar que esta dupla negação tem muito mais um caráter de transgressão, do que revolucionário, uma vez que operam a perversão e a subversão³ das normas como forma de experienciar o sistema.

Encontramos na obra de Tschumi esta estratégia amplamente explorada, para que realizar a deconstrução corresponde ao tema da transgressão⁴, prazer e violência destruindo os limites da razão. Ele evoca, por exemplo, o erotismo, a arquitetura, em última instância, como objeto erótico, que nasce de um prazer pelo excesso. O erotismo é ao mesmo tempo individual e também universal, letal e vital. A transgressão se opõe ao puritano desejo de higiene, de eliminação do excesso pela forma pura corbusiana, que condenava qualquer tipo de ornamentação aplicada. O fenômeno da transgressão propõe uma nova articulação entre espaço ideal e espaço real, entre conceito e experiência.

A experiência do sistema, revela-se como experiência humana do inumano, o mais profundo e drástico desenraizamento, ou desterritorialização no sentido deleuzeano, que se dá na linguagem. Se o estruturalismo se constitui como espécie de formalismo, o pós-estruturalismo leva-o às últimas consequências, e a experiência do sistema, como experiência do sistema de diferenças, só poderá ser expresso através de um discurso que reconcilia a lógica e a estética.

Enquanto Derrida propõe a contestação da estrutura através da sua historicização, menos rigoroso e mais analógico, Lacan parece caminhar em sentido oposto. Vai em busca de um *mathèma* (significa conhecimento), e reapresenta a estrutura pela formalização mais elaborada. "Com o matema, o sistema de regras, a combinatória própria num sistema de lógica pura, permite ainda mais do

³ Para desenvolvimento da relação entre transgressão e excesso, sugerimos DUFRENNE, M. *Subversion e Perversion*, Paris, PUF, 1977 e BAUDRILLARD, J. *A Transparência do Mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*, Campinas, Papirus, 1992.

⁴ TSCHUMI, B. - Architecture and Transgression. In : _____. *Architecture and Disjunction*, Londres, MIT Press, 1994.

que a lingüística manter à distância o referente, o afeto, o vivido"⁵. O formalismo mais exacerbado possibilita a disjunção e dissociação. E se tomamos as palavras de Serge Martin, o sistema representa o que se poderia chamar, dentro do universo heideggeriano, o ser-no-mundo, e corresponde à um esquematismo kantiano, à estrutura no sentido lógico, mas no fundo esta estrutura remete para uma relação afetiva profunda com o mundo, portanto estrutura ausente, ao mesmo tempo essencial e que escapa a todo desvendamento do ser.

Concretiza-se um caminho apontado por Heidegger, o do cientismo à poética. A experiência do vazio como *condição de possibilidade* para uma filosofia outra, ou para o *outro* na filosofia. Voltando à Derrida, desloca as fronteiras entre filosofia e literatura e torna possível uma estrutura como "união formal do sentido e da forma".

1.1. Autodestruição Ontológica da Estrutura

Pensar a não-estrutura não é destruí-la, mas pensar a sua ausência. À medida que se recua dentro das mensagens particulares à procura do Código dos Códigos, a estrutura à caminho da Origem, encontra-se apenas Ausência. A "estrutura é aquilo que ainda não existe"⁶. Se se pressupõe que a cada estrutura possa existir ainda uma outra mais definitiva, mais ausente, "o fim natural de todo cometimento estrutural ontologicamente conseqüente seria a morte da idéia de estrutura", conclui Eco. O ser, através dos discursos nos quais se descobre, não pode ser reduzido à suas leis, se manifesta mostrando os modos pelos quais se estrutura, mas a ação desta não vai corresponder a uma trama e sim a eventos epocais do ser. "No momento em que uma estrutura pretender ser a última, reportará a outra coisa, e assim fazendo, em reportações sucessivas, se fixará à algo que não pode mais ser estruturado"⁷.

Podemos dizer que a autodestruição ontológica da estrutura seria uma derivação ou desenvolvimento do pensamento serial. Se o tomamos como simples reedições, nas quais se observa, à cada passagem, as identidades, estaremos congelando uma série em estrutura. Mas se caminhamos para a *diferença*, as tênues metamorfoses que desvelam o ser, ou se entendemos cada reedição como um evento, só poderemos chegar a ausência constitutiva do Ur-Código⁸.

⁵ DOSSE, F. - *História do Estruturalismo: II. O canto do cisne, de 1967 a nossos dias*, S. Paulo, Ensaio; Editora da UNICAMP, 1994, p. 225.

⁶ ECO, U. - A estrutura e a ausência. In: _____. *A Estrutura Ausente*, 1987, p. 322.

⁷ Ibid., p. 323-324.

⁸ ECO, U. - *A estrutura ausente*, S. Paulo, Perspectiva, 1987, p. 38. "E, de simplificação em simplificação, o sonho do estruturalista é, no limite, individualizar o Código dos Códigos, o *Ur-Código*, que permita encontrar ritmos e cadências análogas (as mesmas operações e relações elementares) no interior de todo o comportamento humano, cultural e biológico".



1.2. Arquitetura do Objeto Estruturado

Como vimos, as arquiteturas de Eisenman e de Tschumi consistem na realização de "obras" como objeto estruturado, mais que uma arquitetura contextual decorrente de atividade crítica baseada em modelos estruturais, à exemplo das obras dos arquitetos estruturalistas irmãos Krier ou Van Eyck e até mesmo os arquitetos do Neo-Racionalismo italiano que de certo modo conseguem relacionar estruturalismo e historicismo. Ao invés de uma arquitetura conformada pelo lugar eles pensam numa arquitetura capaz de produzir história, de inventar o lugar.

No *Wexner Center the Visual Arts*, por ocasião das escavações para a obra, foram encontradas as fundações, em ruínas, de um antigo depósito de armas. Eisenman, aproveita a ruína e propõe seu deslocamento em processo de repetição diferenciada de "novas" ruínas, misturando auto similaridade em múltiplas escalas e fragmentação. A rotação e translação das malhas nas várias direções, impede que se apreenda uma "verdadeira" ruína. Abre a possibilidade de um vestígio de ruína em devir (20).

Já no Parque de La Villette, temos a grelha de *folies*, cubos de 10m de lado como "pontos de ancoragem", espaços neutros mas, ao mesmo tempo, transformáveis, capazes de agenciar novos programas, se adequar à várias topografias, determinar territórios (12-15).

Portanto, Eco constata que existe uma oscilação entre estrutura como modelo operacional e estrutura como realidade ontológica. Não se trata de pensar a arquitetura estruturada como sendo aquela construída fisicamente à partir de uma estrutura - embora a desconstrução tente borrar estas distinções - mas em relacionar a estrutura com a forma, distinta também de morfologia ou contorno físico. Entende-se aqui que o objeto estruturado é, na verdade, um *eidos* estruturado e o pensamento estrutural como um tipo de realismo. O que se constrói é um discurso arquitetônico.

No caso da crítica estrutural, Eco afirma: "O crítico estruturalista sabe muito bem que a obra não se reduz ao esquema ou série de esquemas que dela extrai: mas imobiliza-a em esquemas para poder estabelecer o que é este mecanismo que sempre permite a riqueza de leituras, e portanto a contínua atribuição de sentido de que está carregada a obra-mensagem". Mas Derrida, filósofo desta nova geração de pensadores franceses faz uma crítica à crítica estrutural pois ela apenas acabaria reduzindo, ou imobilizando a obra em uma forma, num esquema ou num esquema de esquemas. Corresponde ao que Vattimo vai chamar de "crítica desmitizante" de uma obra.

O que Derrida propõe é uma obra como energia inesgotável (portanto, continuamente "aberta") contra uma visão da obra como pura presença de

relações espaciais enformadas. Ele rejeita o estudo de uma obra como **mensagem**, como sistema de significações, para recuperar a sua característica de presença, impossível de ser atingida através de uma análise semiótica. Mas se Derrida busca uma "essência" em que a obra é definida como presença pura, em que a obra "está e é", sem ter que dizer necessariamente algo - negando, portanto, as leituras semióticas que estariam ao nível de um discurso onde o objeto é visto "de dentro de uma perspectiva" ou subjetiva, ou histórica, ou cultural - não estaria considerando a linguagem um "algo mais" que simples conjunto de instrumentos? E ao fazê-lo, consideraria a linguagem como um "quase fenômeno", um "fenômeno inquietante", situado acima e em oposição ao ser humano", como uma possibilidade de transcendência?

Voltando à arquitetura de Eisenman, é possível perceber esta tensão entre estrutura como realidade ontológica e estrutura como modelo. O arquiteto faz questão de não clarear os seus limites. Mas podemos dizer que a partir das Casas X e 11a, ele deixa de ver a Arquitetura como signo, como modelo de significação de presença, e portanto rompendo definitivamente com representatividade da arquitetura, ao passar à adotar as noções que o pensamento pós-estruturalista, sobretudo a filosofia proposta por Derrida. Encontra a arquitetura pós-hegeliana que tanto anunciava.

2. Desconstrução

"O desconstrutivismo não poderia ser compreendido sem que em sua base houvesse uma tradição semiótica"⁹ e se coloca opostamente ao estruturalismo lingüístico, pois, como já apresentamos, haveria uma redução da semiótica à sistemas de signos universais. Segundo Calabrese, em *A Linguagem da Arte*, ao referir-se à esta "tradição" semiótica da tendência *textual*, aponta Derrida e Lyotard como pensadores que possuem semelhanças e dissemelhanças em relação à *deconstrução*. Gostaríamos de acrescentar ainda outro pensador que, fazendo uma revisão crítica da obra de Derrida, irá apresentar outro sentido para a desconstrução, a edificação de uma pragmática desconstrutiva por Richard Roty.

2.1. Jacques Derrida

A desconstrução¹¹ do discurso filosófico apresentada por Derrida teve grande importância na produção da arquitetura de Eisenman e de Tschumi, e se

⁹ RORTY, R. - *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, v.2, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.

¹⁰ CALABRESE, O. - *A Linguagem da Arte*, R.Janeiro, Globo, 1987.

¹¹ Faço aqui uma observação sobre a utilização da palavra *deconstrução* e não desconstrução.



desevolve à partir do questionamento do conceito de Estrutura. Na verdade, Derrida apropria-se da crítica literária para desconstruir a filosofia, trabalhando nas margens das duas disciplinas. Ao criticar a "tradição logofonocêntrica" do pensamento ocidental nega ao mesmo tempo uma tradição que confia na interpretação justa à linguagem verbal e à aparente racionalidade - a naturalidade de se considerar a escrita uma representação da fala - e o valor da interpretação autêntica, se esta for entendida como "significado real de um texto e a sua reconstrução pela leitura"¹²

Em 1967/68 por ocasião de um debate realizado na Universidade de Yale nos EUA, a cerca das linguagens críticas e as Ciências Humanas, Derrida apresenta o conceito de evento. Este evento terá a forma externa de uma ruptura e de uma repetição. O evento que ele define, a estrutura (ou estruturalidade da estrutura), tem sido reduzido ao processo de centramento. Para ele, a história do conceito de estrutura consistiria exatamente na série de substituições de centros, como uma cadeia de determinações de centros, sucessivamente e em forma regulada, recebendo formas e nomes. A história é a história destas metáforas e metonímias. O centro como a constância de uma Presença (*eidos/ arché, telos/ essência/ transcendência/ sujeito/ Deus/ consciência/ homem*) . Simulação, os discursos estruturalistas tentam metaforizar a Ausência do Centro.

São três os discursos teóricos que Derrida se utiliza para pensar o descentramento¹³:

1. A crítica nietzschiniana da metafísica: crítica dos conceitos de ser e de verdade, substituído pelos conceitos de jogo, de interpretação e de signo (não comprometido com o fonocentrismo) .
2. A crítica freudiana da presença a si, crítica da consciência, do sujeito e da identidade a si.
3. O questionamento heideggeriano da metafísica, da ontoteologia e da determinação do ser como presença.

O descentramento coloca-se como desconstrução por deslocamento positivo, e evita o movimento de síntese que anularia qualquer oposição binária, mas sem ser dialético.

Abandonando a lingüística, o pós-estruturalismo vai caracterizar-se basicamente pela historicização da estrutura como forma de dinamizá-la. Quando chegamos àquele impasse sobre o método ou sobre o objeto estrutural, presente na obra dos arquitetos estudados, estaríamos diante de um novo instrumento de pesquisa que é o texto. Calabrese o define genericamente, como uma entidade comunicativa

¹² DERRIDA, J. - op.cit., p.117.

¹³ As considerações sobre os três discursos utilizados por Derrida foram encontradas em *Glossário de Derrida*, organizado por Silvino Santiago, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

percebida como autosuficiente, ou como Eco, comparável a "uma máquina semântico-pragmática que precisa ser utilizada em um processo interpretativo e cujas regras de geração coincidem com as próprias regras de interpretação". A noção de texto permite relegar a questão de a arquitetura ser ou não um sistema e ao mesmo tempo analisar cada obra de um ponto de vista semiótico¹⁴. A teoria do texto permite aproximar arquitetura e literatura, através da aplicação de conceitos das teorias textuais na arquitetura.

Derrida desenvolve o conceito de *difer(e)ença*¹⁵, ou melhor, a possibilidade de conceitualização do processo e do sistema conceitual geral. "O movimento da significação só seja possível se cada elemento dito 'presente', aparecendo no cenário da presença, relacionar-se com algo que não seja ele próprio, guardando em si a marca do evento passado e já se deixando escavar pela marca de sua relação com um elemento futuro"¹⁶. Os signos perdem a identidade num emaranhado infinito de diferenças. Ganham uma significação flutuante relacionando-se com o que não é ele próprio, nem mesmo passado ou um futuro como presentes modificados. Apenas traços : rastros, fragmentos, vestígios de outros sinais. A obra se estrutura em percurso, e ao se repetir em situações várias, deixa de sê-lo.

Difer(e)ença como o Não - Dito, "o que está no nascedouro de tudo o que dele será dito". As investigações que Derrida faz tanto das obras de Freud como as de Heidegger, fazem-no aproximar o não-dito do outro, àquilo que é reprimido ou ainda, o velamento do ente do ser. Através do pensamento heideggeriano o Ser não pode mais submeter-se à nenhuma determinação estrutural. Quando reconhecidas, Ausência e Diferença já não são mais estruturáveis. No limite desta especulação, pode-se dizer que o estruturalismo ontológico morre, e nasce uma ontologia pura e simples, sem estruturas de qualquer tipo.

Enquanto o estruturalismo construía seu objeto através de simulacros teóricos que suprimindo o vazio de significação, e neste contínuo derivar de estruturas cada vez mais abstratas, caminhava para o encontro com o código original, o pós-estruturalismo constrói-se sobre a hipótese da Ausência. Se tomamos a Lógica lacaniana do Outro, vemos que ela se reporta à Ausência

Lévi-Strauss pensava na existência de um espírito humano cujas leis eram transferíveis tanto para o social quanto para a lingüística. Já em Lacan, encontramos que a ordem do simbólico, é que constitui o homem e não o oposto. "O

¹⁴ CALABRESE, O. - op. cit., p. 159-161.

¹⁵ Derrida cria o neografismo *différance* que estabelece o jogo fônico / alteridade gráfica através da alteração do *e* de *diférence* pelo *a*. Embora distintas graficamente, esta diferença não é audível. Assim, estabelece ele uma crítica ao fonocentrismo.

¹⁶ SANTIAGO, S. - *Glossário de Derrida*, R. Janeiro, Francisco Alves, 1976.

significante prevalece sobre o sujeito". A dimensão inconsciente é o discurso do Outro e o "Outro como cadeia significante, fala em nós sobre si"¹⁷. Na impossibilidade ou na falta do domínio da cadeia significante, uma vez que através do Outro, da "linguagem que não falamos mas que nos fala", como diz Eco, estabelece-se o jogo das reportações e evocações, deslocamentos sucessivos, metafóricos e metonímicos, podemos dizer que a Estrutura de uma obra será válida no sentido de sua Ausência, do Vazio gerador, Vórtice.

Este jogo funda-se na diferença pura e na espacialidade, onde o que significa é a relação vazia e não o espaço cheio. Assim, Derrida conclui que existe um primado da escritura sobre a linguagem, "da escritura que cria para si um espaço autônomo, um tecido de figuras onde o tempo do escritor e do leitor se mesclam numa decifração contínua, que é decifração de algo que transcende a ambos e ostenta as suas próprias leis de puro significante"¹⁸. Os pensamentos nietzschiniano a heideggeriano revelaram à Derrida, à Foucault - principalmente realizarem a desconstrução dos discursos estruturados - que não se pode definir uma presença que exaura o livre-jogo das aparições de uma não-origem sem fundo.

Desconstruir implica em introduzir na obra a difer(e)ença, na dupla condição simultânea de espaçamento, intervalo constituindo-se o não-idêntico e temporização, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço.

As transposições analógicas de Eisenman, em relação à filosofia, são possíveis pois a arquitetura clássica (*classical*) é de fato a "própria fortaleza da metafísica da presença". Nela é tudo Origem e Fim. Trabalhar nas margens da arquitetura abre um caminho para desestabilizar essa "presença dura como a pedra".

No caso de Tschumi veremos que, para o Parque de La Villette, o arquiteto aplica o duplo movimento de espaçamento e temporização teorizado por Derrida como forma de negar e anular o espaço e o tempo como categorias fundamentais absolutas e exteriores ao pensamento. Tschumi, em La Villette, desconstrói o espaço cartesiano através da superposição das três grelhas de pontos, linhas e superfícies, em estratégia muito próxima ao que encontramos em *Margens da Filosofia*, quando Derrida nos diz: "A espacialidade pura determina-se a si mesma.

¹⁷ A expressão "cadeia significante" utilizada por Lacan, relaciona-se com a conceitualização que ele faz lendo as obras de Freud, de que o inconsciente está estruturado como a linguagem. E Jakobson definiu as operações da linguagem à : *metáfora* e *metonímia*. Se as representações inconscientes são significantes, então a metáfora seria a *substituição* do significante recalcado, relegado ao nível do significado, por aquele que o representa, ou seja, o sintoma que substitui um símbolo por outro, tornando obscuro o procedimento de remoção e a metonímia seria a *combinação* de significantes, onde o discurso manifesto, suprimindo o essencial, compõe sua unidade tranquilizadora, posto que ilegível, isto é, o desejo que se dirige para um objeto substitutivo, tomando indecifrável o fim último de todas as aspirações, aquele pelo qual todo desejo de deslocamento metonímico se revela como desejo do outro.

¹⁸ ECO, U. - A Estrutura e a Ausência. In : _____. *A Estrutura Ausente*, 1987, p.332-333.



Negando-se *a si mesma*, essa negação deve ser uma negação determinada, negação do espaço *pelo* espaço. A primeira negação espacial é o PONTO". (...) "O ponto é esse espaço que não ocupa lugar, esse lugar que não tem lugar; ele suprime e recoloca o sítio, toma o lugar do espaço que nega e conserva. Nega espacialmente o espaço". Nega-se o espaço espacializando-se. Cada ponto nega-se a si mesmo por estar em relação à outro ponto. "A negação da negação, a negação espacial do ponto é a LINHA. O ponto nega-se e retém-se, estende-se e mantém-se, supera-se na linha que, assim, lhe atribui a *verdade*". A linha é a segunda negação espacial do espaço. "Segundo o mesmo processo, por superação e negação da negação, a verdade da linha é a SUPERFÍCIE". (...) "O espaço tomou-se portanto concreto por ter retido em si o negativo. Tomou-se espaço perdendo-se, determinando-se, negando a sua pureza de origem, a indiferenciação e a exterioridades absolutas que constituíam na sua espacialidade"¹⁹.

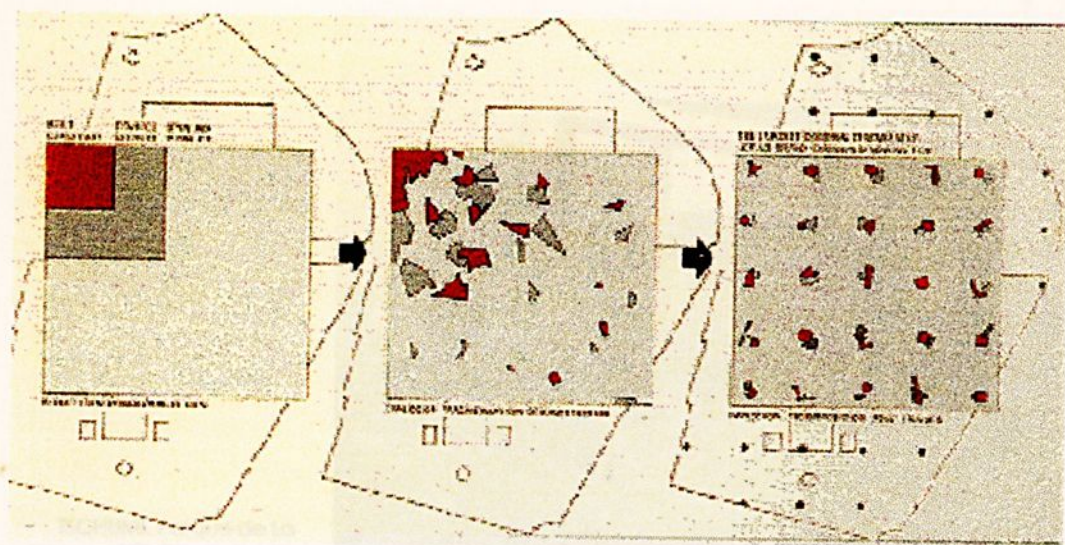
2.2. Jean François Lyotard

Em Lyotard, a palavra *desconstrução* aparece em *Discurso, Figura* (1971) e desenvolve-se como "teoria pessoal que tenta superar as visões ainda humanístico- metafísicas de Marx e Freud"²⁰. Para ele, o processo de dessimbolização que tanto o marxismo e a psicanálise contém, favoreceriam a liberalização dos desejos através da liquidação de toda a representatividade. De certo modo, também o pensamento de Deleuze e Guattari, apontam para esta abordagem. A libertação da libido, na forma da construção das "máquinas desejantes" favoreceria os processos de desterritorialização.

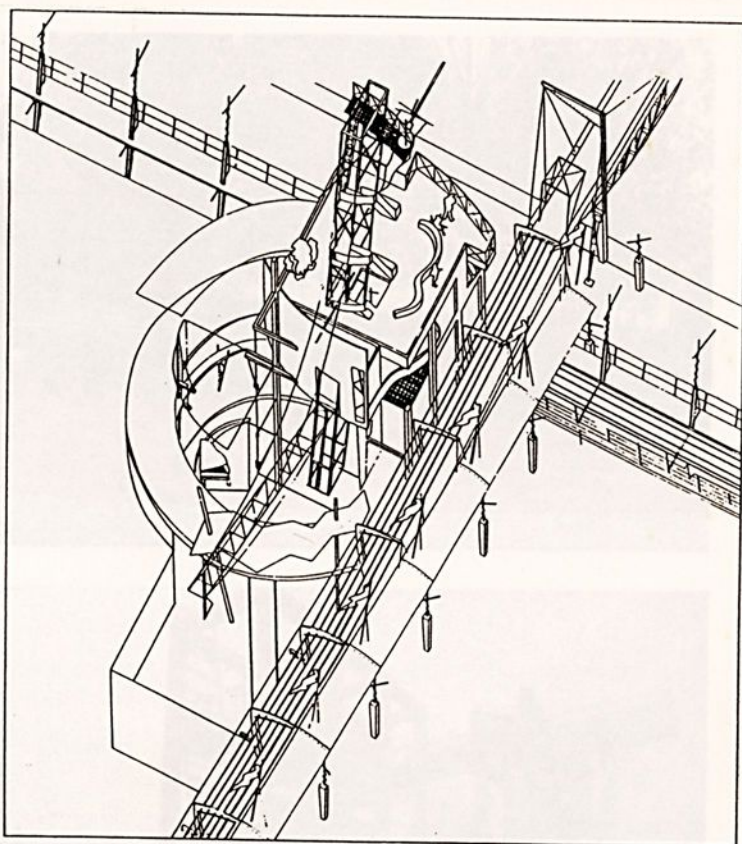
Mas é interessante notar, que tanto para Lacan, quanto para Lyotard, mas também para Derrida e Deleuze, a energia propulsora, a libido, não aparece fixada sobre uma determinada figura (a crítica à psicanálise freudiana por Deleuze e Guattari toca exatamente este ponto da representação fixada, ou seja criticam a possibilidade de regressões à figura paterna, ou ao triângulo edípico), mas na forma de um *continuum* amorfo, nas palavras de Deleuze, do regime significativo do signo que toma lugar do "significado". Não existe objeto específico do desejo, apenas espectros. O desejo visto não como pulsão, mas como regime de pulsões, a libido como energia inesgotável e suscetível de transformação. Esse regime de pulsões caracterizado pela transformação, implica naquilo que Calabrese entende como conceito de metamorfose na arte.

¹⁹ DERRIDA, J. - *Margens da Filosofia*, Campinas, Papirus, 1991, p. 76-77.

²⁰ Apontamento encontrado em CALABRESE, O. *A linguagem da Arte*.

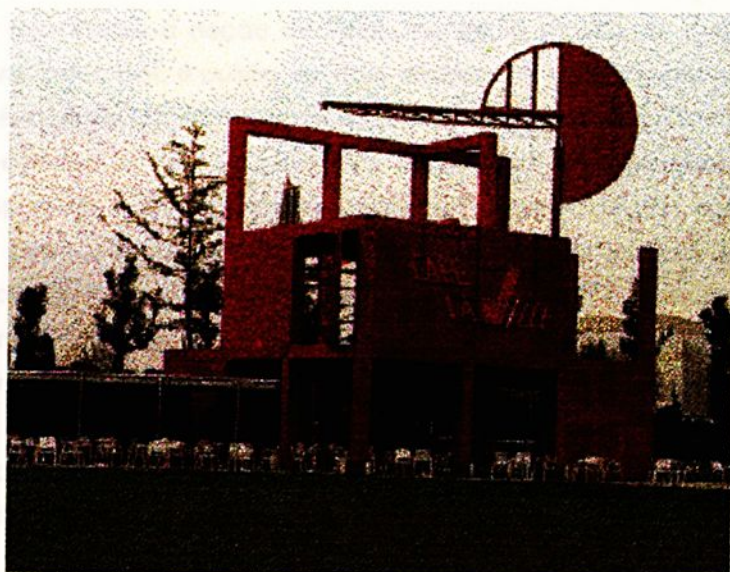


TSCHUMI. Parque de La Villette. Esquemas de desconstrução programática, 11.



TSCHUMI. Parque de La Villette. Axonométrica da folhe 5, 12.

TSCHUMI. Parque de La
Villette. *Follie, 13.*



TSCHUMI. Parque de La
Villette. Vista ao fundo da
linha - passarela, 14.



TSCHUMI. Parque de La
Villette. *Follie, 15.*



Lyotard relacionará a noção de libido, no duplo sentido de *pars constroens* e *pars destroens*; como Eros, é pulsão de vida, criadora de significações, e como pulsão de morte, é destruidora, mas exatamente por isso, renovadora. Se o marxismo pretendia a libertação através da destruição dos valores estabelecidos, refletido na arte pelo componente *engagement* das poéticas ontológicas, descrito por Vattimo, talvez possamos trazer aqui as palavras de Lina Bo Bardi, para justificar o mesmo potencial desterritorializador das metrópoles tardo-capitalistas: "você pode ser mais socialista em um país capitalista do que num país socialista"²¹. E por tardo-capitalismo é melhor entendermos um capitalismo em constante crise econômica, um capitalismo agonizante.

Voltamos ao oscilatório da experiência estética: o duplo caráter de desterritorialização e de reterritorialização acompanhado da "subjetivação".

2.3. Richard Rorty

Rorty destaca em *Desconstrução e Circunvenção*²² dois sentidos de "desconstrução": um corresponde ao projeto filosófico de Derrida, que ignora a distinção entre filosofia e literatura, propondo uma "textualidade geral indiferenciada" e o outro, como "método" de leitura de textos, em que é considerada positivamente a distinção entre filosofia e a literatura²³. O ato poético sempre é retomado quando a cultura entra em "estado de crise", e necessita um novo começo. Quando Vattimo procura as raízes da diferença ontológica nas artes, necessariamente ele retorna às vanguardas poéticas. São períodos em que se começa a reinterpretar palavras antigas em sentidos novos, quando as metáforas saem do âmbito do significado e vão para o âmbito do uso.

²¹ BARDI, L. B. - Uma aula de arquitetura. *Rev. Projeto*, n.149, S.Paulo, Pini, 59-64, 1992.

²² RORTY, R. - Desconstrucción y Circunvencción. In: _____. *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos: escritos filosóficos 2*. Barcelona, Paidós, 1993.

²³ Rorty cita Jonathan Culler de *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, New York, Ithaca, 1982, para apresentar a positividade da distinção entre literatura e filosofia, ou seja, leitura mais filosófica de uma obra filosófica é aquela que a trata como literatura, dentro das exigências textuais, e a leitura mais idônea de uma obra literária é aquela que investiga as argumentações filosóficas deste texto. Sendo assim Rorty escreve: "Pois o tipo de leitura que veio a chama-se 'desconstrucionista' exige duas pessoas diferentes e normais: um profissional filósofo masculino, que se ofende quando se sugere que teve uma exigência textual e uma ingênua produtora de literatura que tem a boca aberta quando se intera de que sua obra está baseada em oposições filosóficas. O filósofo havia concebido a si mesmo como alguém que fala uma linguagem dispersa, pura e transparente. A poetisa, timidamente esperava que agradassem suas

evocações desmedidas. Ambos, esquivam-se horrorizados quando o desconstrucionista lhes revela que cada um deles vem fazendo uso das expressões complexas abordadas pelo outro. Diante desta notícia, ambos se descompõem. Suas palavras acabam afetadas de um ingovernável transtorno. Seus gemidos se fundem em um protesto andrógino. Mais uma vez, a intervenção desconstrucionista produziu uma falta de resolução esplendidamente difusa".

Basicamente, o intento de Rorty, como pragmatista que é, consiste em transformar a desconstrução em instrumento. E sua crítica à Derrida consiste, justamente, em condenar a repetição diferenciada, ou a *différance* como jogo de linguagem, pois este jogo (de metáforas) acaba se reduzindo em um grupo de metáforas, à uma "metáfora central". Derrida levaria demais a sério o problema das oposições binárias da metafísica, como problema nuclear da filosofia, e isto é o que tem feito a maior parte da cultura. Para Rorty, tanto Heidegger como Derrida isolam a história da filosofia de modo à poder "rodeá-la" como gênero literário, mas em nenhum momento eles se questionaram que ao criar-se um vocabulário próprio (a desconstrução), estariam reforçando ainda mais o caráter da filosofia como estrutura, como premissa para todos os demais.

E como dissemos anteriormente, Rosalind Krauss faz crítica ao estruturalismo ontológico, por corresponder à uma forma de realismo. Mas o problema que Rorty levanta é se Derrida, ao referir-se à Plotino: "o rastro é a forma do informe", na sua busca de uma linguagem total, não estaria repetindo, em outra chave, a velha indagação sobre a "comunicação" do indizível para gerações futuras, ou seja, a "necessidade da forma do informe para Aristóteles, ou a forma de conceitualizar o inconcebível kantiano, a necessidade das coisas-em-si para dar sentido de que o mundo espacio-temporal era algo fenomênico, mera aparência". Derrida utiliza-se do não-x para explicar o x, "o reprimido ininteligível retorna como condição do inteligível" (paradoxo da autoreferência), que em última instância, necessita de um vocabulário base de premissas para o escritor-locutor e o leitor-ouvinte participarem deste jogo metalinguístico. O gosto pelos simulacros já nasce fortalecido porque o consideramos mais real que a realidade, e torna-se mais complexo quanto mais plural eles forem. Na verdade, a dificuldade está em se tentar explicar a pluralidade. Toma-se o plural como o indizível. Mas a aparência é tão pouco real assim como pluralidade.

"Falar várias linguagens e escrever vários textos de uma só vez é precisamente o que tem feito todos os pensadores importantes, revolucionários e originais"²⁴, embora Derrida diga o contrário. Para Rorty, a estratégia textual de Derrida é fazer uso de palavras ou de metáforas esquecidas e inabituais. A poética surge pela força que as palavras possuem pela falta de uso. O jogo desconstrutivo deve, para Rorty, ir além da simples anulação dos pares binários. A *différance* derridiana já se transformou em palavra, após sucessivas repetições. "E qualquer palavra que tenha um uso automático significa um conceito". Ao invés de Derrida enfraquecer a filosofia, acaba reforçando-a, usando a desconstrução como pensamento forte.

²⁴ RORTY, R. - op.cit., p.142.



Entendemos que a proposta de Rorty, para uma pragmática desconstrutiva, tiraria a desconstrução de um universo sistêmico, para colocá-la num universo metodológico, processual, colocá-la em uso. O pensamento fraco, viria também, da possibilidade de metáforas mortas ressuscitarem, assim como de metáforas vivas se desgastarem. Rorty se utiliza da noção de desconstrução apresentada pelo próprio Heidegger jovem, menos "místico":

"A construção em filosofia é necessariamente destruição, quer dizer, uma desconstrução (Abbau) dos conceitos tradicionais realizada por uma volta histórica à tradição. Como a desconstrução pertence à construção, o conhecimento filosófico é essencialmente e simultaneamente, em certo sentido, conhecimento histórico"²⁵.

A desconstrução por Rorty, daria conta de curar a "doença histórica" descrita por Nietzsche, onde o excesso de historicidade seria eliminado à partir do *uso*. Seria a transformação do poder de edição do pensamento estruturalista em pura metodologia operacional (e aqui observamos que a palavra método não tem o sentido de um agenciamento unitário, mas incorpora-se a multiplicidade). Só assim a desconstrução estaria favorecendo um pensamento displicente, móbil, lábil e débil.

Como apresentaremos no capítulo referente à Arquitetura Fraca, é possível colocar a concepção rortiana de desconstrução à disposição de uma arquitetura que já não é possível se estruturar, para elaborar-se uma hermenêutica arquitetônica. Talvez esta abordagem corresponda à terceira via, a dialógica, proposta por Ricoeur, "entre o idealismo do *cogito* cartesiano e as práticas desconstrucionistas, que passa por uma reinterpretação da dialética do Mesmo e do Outro".

3. Estruturalidade como (De)Negação da Estrutura

"O descentramento do sujeito, levado às últimas conseqüências, reflete a separação entre pessoas e linguagem, ou podemos dizer ao completo descentramento da sociedade", e continuando, Tschumi permite-se dizer que "ex-centric, des-integrado, des-locado, dis-juntado, des-construído, dis-mantelado, dis-associado, des-contínuo, des-regulado... de-, des-, dis-, ex-. Estes são os prefixos de hoje. Não pós-, neo-, ou pre-"²⁶.

Se tomarmos cada prefixo²⁷:

²⁵ RORTY, R.- op.cit., p. 33.

²⁶ TSCHUMI, B. - *Architecture and Disjunction*, Londres, MIT Press, 1994, p. 215- 225.

²⁷ SACCONI, L.A. - *Nossa Gramática*, S.Paulo, Atual, 1984.



- EX : movimento para fora/ ausência/ aumento/ excesso/ aquilo que já foi
- DE : movimento de dentro para fora/ subordinação/ separação/ oposição/ origem/ ação/ mau/ intensidade.
- DES : negação/ contrariedade/ aumento/ intensidade/ destruição/ separação.
- DIS: separação/ negação/ ordem/ aumento/ intensidade.

Os resquícios de estruturalidade que permeiam quase todo o pensamento pós-estruturalista, notadamente o derridiano, podem ser entendidos à partir da (de) negação freudiana²⁸. O que se tenta negar é tanto a noção de estrutura quanto a de não- estrutura, ou melhor, no pós-estruturalismo tenta-se negar no plano lingüístico e intelectual o aquilo que é difícil ser aceito no plano afetivo": tanto a "espiritualização" quanto o "niilismo", referindo-nos à abordagem anteriormente apresentada. Negar, o dizer NÃO, é uma forma de trazer à tona um conteúdo recalcado, mas sem necessariamente aceitá-lo. No pós-estruturalismo, nega-se o direito, o avesso e o avesso do avesso, que não quer dizer, necessariamente, direito.

A (de) negação vai questionar principalmente a própria noção de realidade, uma vez que se nega, primeiramente, aquilo que não nos dá prazer. Haverá uma ambigüidade entre uma realidade interna e uma realidade externa, no sentido da primeira relacionar-se ao princípio de prazer e a segunda ao de realidade. A (de) negação revela a ruptura entre o plano intelectual e o plano afetivo, ou dizendo de outro modo, entre a objetividade e a subjetividade. Esta tentativa de reconciliar horizontes íntegros e dissociados em tensão constante (vale aqui observar os procedimentos artísticos de justaposição, sobreposição que pressupõem uma estrutura identificável), não seria, justamente, um derradeiro e "heróico" mecanismo de resistência? A negação da (de)negação ocorre como defesa, uma "espécie de 'rejeição absoluta' daquilo que, uma vez reconhecido e aceito, provocaria frustração"²⁹.

Adiantando-nos um pouco na discussão, que retomaremos mais adiante, a negativa da estrutura mostra o Outro, mas não o aceita. O pós-estruturalismo, disseminado pelas várias des-construções seria "uma espécie de "negação da (de) negação ao invés de uma plena aceitação do recalcado"³⁰, pois, esta aceitação implica numa transformação, do *não-ser* para *ser o outro*. Convida o indivíduo a deixar a percepção, a deixar a contemplação/ representação enfim o

²⁸ FREUD, S. - A Negativa . In: _____. *Obras Completas*, v. XIX, Ed. Standart, R. de Janeiro, Imago, 1976, p. 295-300.

²⁹ *ibid.*

³⁰ MARTINS, F. e FREITAS, M. - Acerca da (de)negação em Freud. *Boletim de Novidades*, n.73, S.Paulo, Pulsional, p. 30-52, 1995.

conduz do *pensar* ao *agir*. Exige um enfraquecimento do ego diante de uma situação contraditória.

4. Poética do Desaparecimento

O "traço niilista presente em quase todas as filosofias contemporâneas, desde Nietzsche, passando por Freud, Marx, Heidegger até Derrida, parece conduzir à uma análise que revelam suas afiliações à uma certa tradição com a *"scuola del sospetto"*. Nesta tradição, o pensar significa interpretar³¹ e segue um processo "vertiginoso". A própria noção de "verdade seria efeito de uma estratificação (e mistificação) histórica", de origem retórica e emotiva. O apelo à interpretação se faz no sentido de que o "próprio", ou o autêntico têm sua forma e aparência secundária a metáfora. A questão que Ferraris apresenta sobre Derrida é como ele consegue uma certa contemporaneidade filosófica misturando a hermenêutica e a *"scuola del sospetto"* parcialmente envelhecida? Os deslocamentos sucessivos que Derrida propõe, consistem em processos de *desmascaramento*, através da passagem de uma interpretação à outra, a metáfora se sustentando ao infinito, portanto, processo hermenêutico que resolve-se em si mesmo, interpretação que dissolve qualquer referente. Derrida, em seu *Mithologie Blanche*³² aponta que o desejo pelo *desmascaramento* é aquilo que caracteriza a Metafísica, encontrar um "algo mais" além das aparências. A "vontade de desmascaramento", de lançar uma luz outra sobre o véu da aparência, não é o ato final da Metafísica de que fala Nietzsche, é o ato inicial de que fala outra Metafísica. "O sujeito que desvela, que reconhece mais ou menos niilisticamente os múltiplos fundos que escondem-no através do metafórico, é o sujeito metafísico por excelência, que encarna a própria "vontade de potência" na "vontade de interpretação". Esta descrição corresponde àquele processo "vertiginoso" do qual falávamos acima. O conhecimento de si é tão imprevisível que o da coisa em si. (Nietzsche). Portanto, a hermenêutica do "sospetto" apresenta-se como exemplo de um pensamento "forte" e metafísico.

Contrapondo-se à esta hermenêutica, está a hermenêutica gadameriana, que despontencializa a vontade de desmascaramento presente no ato de interpretar. Gadamer propõe uma hermenêutica que não pretende nem reconstruir e restaurar integralmente a origem, e nem uma forma de integração histórica no

³¹ FERRAIS, M. - *Invecchiamento della "scuola del sospetto"* in VATTIMO, G. (coord.) *Il Pensiero Debole*, p. 120, 1995.

³² DERRIDA, J.- *A Mitologia Branca. A metáfora do texto filosófico*. In: _____. *Margens da Filosofia*, Campinas, Papirus, 1991, p. 249-313.

sentido hegeliano, mas uma integração transitória, mutável e precária, onde o ser não mais pode ser resolvido pela autotransparência.

5. Desconstrução em Arquitetura

Enquanto Eisenman concentra seu interesse nas relações entre a arquitetura e a popularidade da Crítica Literária e Filosófica Francesa, outros arquitetos como Philip Johnson, Michael Graves podiam identificar que nascia uma nova onda, uma interessante revisão do Modernismo. O próprio Eisenman que inicialmente se dizia "estruturalista" no modo de pensar a arquitetura, agora adotava a "desconstrução". Esta arquitetura apresentava similaridades formais com a arquitetura de outros arquitetos como Frank Gehry e Coop Himmelblau, pioneiros de uma "nova fragmentação"- o Neo- Construtivismo com Desconstrutivismo.

Em 1985, Eisenman realiza uma exposição, no Beaubourg, sob organização de Lyotard, intitulada *Les Immatériaux*, com caráter de anti-mostra, ao gosto das vanguardas artísticas. O que o arquiteto pretendia mostrar era justamente que "a existência da *matéria* definitivamente não se pode mais provar, uma vez que o 'objeto só se torna acessível se se possui uma mensagem a seu respeito', que a notícia se confunde com o próprio fato. Imaterialização e eclipse do referente, portanto - como se sabe, outro teorema básico do atual estado de coisas"³³.

Mas só em 1988, no Museu de Arte Moderna de Nova York em exposição organizada por Johnson e Wigley, foi anunciada a Arquitetura Desconstrutivista, "provavelmente um evento básico na história da arquitetura contemporânea" ressalta Zevi³⁴. "De qualquer maneira, ela marca o fim do pós-modernismo, do academicismo neoclássico e do escapismo ecletista". Participaram da exposição Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas (OMA), Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Zaha Hadid.

A desmaterialização e fragmentação eram elementos "ilegítimos" desta arquitetura. A desconstrução preferia procedimentos como rotações de eixos, deformação de malhas, ou qualquer outro que pudesse se reportar àqueles utilizados pelos construtivistas. Mas artistas e arquitetos como Gordon Matta-Clark ou Alberto Giacometti, entendiam que a Desconstrução ia além de manipulação formalista, era uma *atitude*, a desconstrução alterava a percepção, induzia à interpretação.

Quando Derrida descobre a "arquitetura desconstrutivista", o interesse foi imediato, uma vez que, o que Desconstrução significava era colocar em questão a arquitetura em filosofia (no sentido do arquitetônico kantiano) e talvez, a

³³ ARANTES, O. - *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, S.Paulo, EDUSP, Nobel, 1993, p. 76.

³⁴ ZEVI, B. - Um caminho para a arquitetura moderna? *Rev. Projeto*, n.118, S. Paulo, p. 85.



própria arquitetura. Através da arquitetura, havia a possibilidade de se criticar tudo o que à ela estava sedimentado: o valor, a utilidade, a beleza, enfim, libertar a arquitetura de todas as finalidades externas à ela, através da contaminação da própria arquitetura, ou melhor, da contaminação dos seus códigos e da disseminação dos contextos.

Derrida crê que a força da inventividade do arquiteto consiste em ele pensar a reinscrição daqueles motivos e valores, numa determinada economia, deixando perder a sua hegemonia externa ao mesmo tempo que se apresenta como memória e tradição. Desconstruir não é abandonar o passado, mas fazer um *archive* dessas estruturas desconstruídas.

Em discussão com Christopher Norris³⁵, Derrida afirma que a desconstrução não é negativa, ou niilista, mas caminha sobre o questionamento dos niilistas. A desconstrução faz parte da construção, e pode ser uma afirmação de promessas, de envolvimento e de responsabilidades. Complementando esta questão, Jencks sugere que a construtividade da arquitetura, em última instância está relacionada à sua capacidade de erguer estruturas, precisa de investimentos.

A arquitetura sempre foi interpretada como morada, ou dos homens ou dos deuses. Em Heidegger encontramos o tema da *habitação*, da morada, mas qual seria o sentido aqui solicitado? Derrida, preocupa-se com este tema, também com o de *cuidado*, e acha interessante as propostas arquitetônicas de Tschumi e Eisenman, pois a arquitetura pode trazer grandes contribuições à filosofia. A experiência arquitetural (no sentido do constructo) oferece a chance de "experienciar a possibilidade dessas invenções de uma arquitetura diferente, que não poderia ser, dizer-se, heideggeriana", acrescenta Derrida.

A arquitetura desconstrutivista procura dar espaço aos lugares de morada, portanto, não se questiona o que os arquitetos constroem, mas "como eles interpretam o que eles constroem". E assim, como a interpretação não é tarefa exclusiva do arquiteto construtor, exige das pessoas que olham as construções, que entram e movem-se nos espaços, que experimentem o espaço e que também o interpretem. A responsabilidade da desconstrução, diz Derrida, nunca é individual, está atenta para a multiplicidade, para a heterogeneidade das diferenças irreduzíveis. É o problema da "multiplicidade de vozes que falam ao mesmo tempo".

Mas se Derrida propõe esta nova Babel arquitetônica, voltamos à Heidegger com o problema da escuta. Não apenas a escuta do "recalcado" ou do esquecido que vem à tona, do inabitual, mas o problema da escuta colocado no plano da ética. Se todas as vozes falam simultaneamente, não existe possibilidade

³⁵ DERRIDA, J. - In Discussion with Christopher Norris. In: PAPADAKIS, A., COOKE, C., BENJAMIN, A. *Deconstruction*, Londres, Academy, 1989, p. 71-75.



delas se ouvirem. A terceira via à que nos referimos, e que pretendemos chegar, justamente é a do dialógico, uma pergunta e outra responde, mas talvez na forma de um "poliálogo". O falar e o calar se estabelecem como jogo, num movimento interminável, entre presença e ausência.

Voltando, a relação entre projeto (que Derrida, de certo modo, questiona) e a experiência, portanto o Ato, não tem equivalente no clássico ou no filosófico. E se pensamos numa desconstrução do discurso arquitetônico, exige pensarmos também numa pragmática, mesmo à partir da obra de Derrida: desconstruir é ir além do "teórico", de deixar sinais do processo de trabalho, mas a pragmática consiste em "construir novas estruturas ampliando o trabalho da Desconstrução"³⁶

5.1. Arquitetura Desconstrutiva ou Discurso Desconstrutivo da Arquitetura

Embora se recorra à metáforas ou analogias arquiteturais para se compreender a desconstrução, Derrida refere-se, mais precisamente, à desconstrução da estética Clássica. A confusão se estabelece porque vários filósofos utilizaram-se das metáforas arquitetônicas. O próprio Kant elaborou uma metáfora arquitetural do edifício filosófico, o *arquitetônico*: definindo como "a arte dos sistemas", que articulam várias ordens de verdade e assegura a posição hierárquica de uma com as outras.

"Contrariamente ao que aparenta, 'desconstrução' não é uma metáfora arquitetural. A palavra obriga e nomeará um pensamento da arquitetura, mas não deve ser pensado pela palavra. No início ela não é uma metáfora. Depois a Desconstrução, como o próprio nome indica, deve iniciar a desconstrução da construção por si própria, o motivo estrutural ou construtivista, seus esquemas, suas intuições e seus conceitos, sua retórica. E isto desconstrói a construção estritamente arquitetural, a filosófica construção do conceito de arquitetura. O conceito é governado por um modelo nascido na idéia de um sistema em filosofia, tanto quanto na teoria, prática ou ensino da arquitetura"³⁷. Desconstrução é um caminho para se questionar por si mesmos os modelos arquiteturais. Derrida não acha correto dizer "arquitetura desconstrutiva", mas o discurso desconstrutivo sobre arquitetura.

5.2. Des- Construtivismo

Para Catherine Cooke, a melhor maneira de se entender o que a Desconstrução significa para a arquitetura atual, é a possibilidade de vê-la como um revisão da espacialidade newtoniana. A arquitetura desconstrutivista reflete as novas

³⁶ DERRIDA, J., p. 71 et seq.

³⁷ DERRIDA, J. - Fifty-Two Aphorisms for a Foreword. In: PAPADAKIS, A., COOKE, C., BENJAMIN, A. - *Deconstruction*, Londres, Academy, 1989, p. 67-69.



relações de espaço e tempo iniciadas à partir das tecnologias da comunicação, no caso, a era do rádio no início do século. O Desconstrutivismo recupera a tensão entre o espaço construído como entidade física e demolido pela memória como parte da categoria do tempo.

A retomada das vanguardas russas construtivistas se deveu ao fato delas já haverem experimentado novas soluções formais: "prefiguração de um paradigma espaço-temporal que transcende as noções tradicionais de continuidade, contiguidade e delimitação. Coloca em dúvida noções tradicionais de ordem e hierarquia"³⁸.

A desconstrução apresenta um duplo traço de construção, de organização formal e um certo tipo de pensamento. Cooke³⁹ destaca as origens do construtivismo russo pela palavra: *konstruksia*, como construção no "sentido de organização estrutural e encontra o sentido mais literal no uso gramatical". Também pode ser entendido como construção de argumentos através de encadeamento de idéias. *Konstruksia*, ou construtivismo, denota um modo de pensamento, um certo ordenamento do processo de pensar.

Os construtivistas entenderam desde o início do século as implicações de uma nova linguagem: adotaram o paradigma mecânico como paradigma lógico básico. Hoje poder-se-ia dizer que o paradigma adotado pelos desconstrutivistas é o da informação midiada, ou da eletrônica. A arquitetura construtivista parecia "materializar" aquele conceito de espaço introduzido pela teoria da relatividade, "a completa desintegração do átomo clássico" como diz Cooke. E as *folies* de Tschumi nos fazem lembrar desse processo oscilatório do espaço quântico. O átomo ora está aqui, ora está lá. Diante do apagamento do objeto, a "Nova Objetividade" supematista como não-objetividade, apenas eventos.

Dois momentos do Construtivismo parecem estabelecer as tensões conceituais acima referidas: com Malevich os objetos perdem dimensão, adquirem valor posicional de acordo com as configurações geométricas à que se relacionam, estão suspensos, o espaço quadridimensional é dado pela suprema abstração, quase espiritual. Encontramos este tipo de abordagem nas obra de Zaha Zaidid. Com Tatlin, a construtividade revela-se em extrema concretude das construções, abstração pelo excesso de aparência de matéria bruta.

Na arquitetura, serão mais intensamente referenciados, justamente por apresentarem esta duplicidade, os arquitetos El Lissitzky, Leonidov e Chernikhov. El

³⁸ POTRASNI, S.- Explorando o Potencial da Modernidade. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n.36, S. Paulo, Pini.

³⁹ COOKE, C- Russian Precursors. In: __, PAPADAKIS, A., BENJAMIN, A. *Deconstruction*, London, Academy, 1989, p. 11-19.

Lissitzky estabelece uma relação indeterminada entre a pintura e a arquitetura através de "Proun", célula retangular, sem escala, articulada por um relevo contínuo entre solo e teto, e posteriormente, é possível verificar a presença da série de *prouns* nas superimposições de Tshumi para o parque de La Villette, nos Lobbies das torres de Trafalgar Square de Zaha Zaidid, ou no Welfare Place Hotel de Koolhaas⁴⁰.

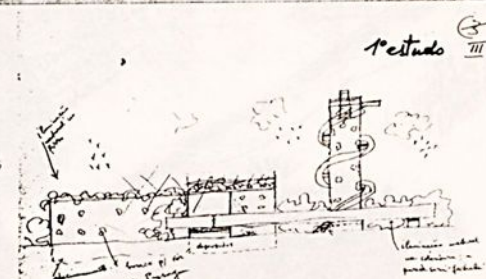
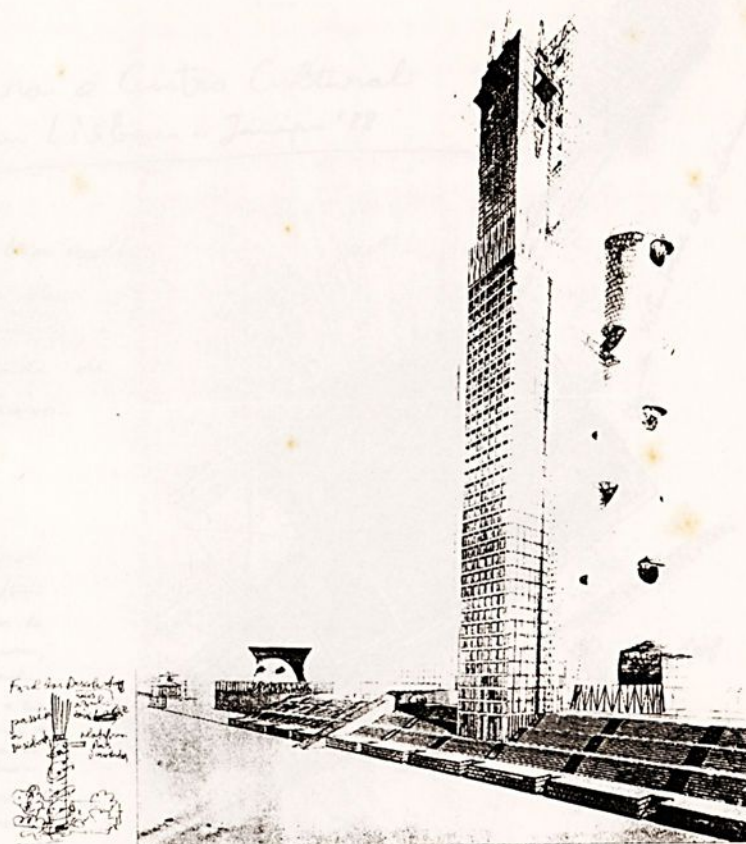
Ivan Leonidov foi um caso especial, pois conseguiu a síntese das duas linguagens: a estética e a filosófica. Sua arquitetura, ao mesmo tempo concreta e abstrata, foi a que mais elementos forneceu para se pensar o Desconstrutivismo, a tensão entre a matéria e a forma. A formalização era produto não apenas de relações estéticas, mas também da interdependência organizacional e funcional de várias atividades e de fatores estruturais. Se tomarmos o *Instituto Lenin*, 1927 e o *Comissariado da Indústria Pesada*, 1934, veremos a tensão entre os edifícios, de pureza espacial, as formas anti-gravitacionais, tomando até o edifícios mais materiais, abstratos, irrealísticos em relação às possibilidades construtivas da Rússia nesta época. Outro aspecto bastante significativo das obras de Leonidov, além da "construção formal", era a "construção social".

Na megaestrutura suprematista, influenciada pela obra de Malevich para o Palácio da Cultura, no Instituto Lenin, haviam auditórios acristalados, planetários, superfícies inscritas quase metafísicas, nas quais estavam associados os seus programas para educação, recreação, atletismo, encontros políticos, exposições botânicas, etc. Mas as formas eram tão transparentes e tão flexíveis que a arquitetura praticamente desaparecia, restando apenas a confusão dos acontecimentos. A forma não denotava o uso, como vimos na Arquitetura Moderna, mas *era* o próprio uso, puro evento.

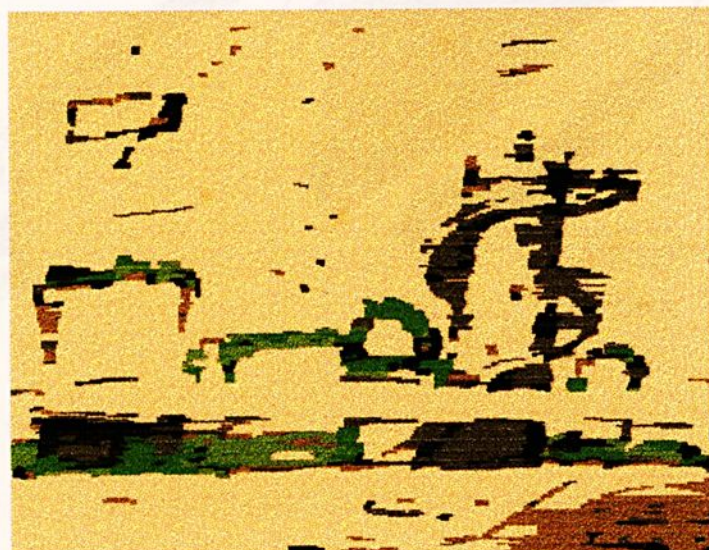
Esta multiplicidade programática, às vezes congestionada, sempre esteve presente na obra de Lina Bo Bardi. O projeto que ela realizou para um Centro Cultural em Lisboa, em aproximação à arquitetura construtivista, pode parecer, à primeira vista, pura provocação. Inicialmente, e o que salta aos olhos, uma certa semelhança entre as torres, mas a portuguesa ganha, através do embaraçamento das formas, uma rampa elicoidal estruturalmente independente. Se observarmos o desenho de implantação, existe uma triangulação entre o Centro Cultural, a Torre de Belém e o Mosteiro dos Gerônimos. O projeto em si é um evento que contém a Torre de Belém e fragmento de coluna no estilo manuelino do Mosteiro. Lina transforma o monumento em ornamento.

⁴⁰ Cf. COOKE, C. - The Development of the Constructivist Architects' Design Method. In: ____ et al. *Deconstruction*, London, Academy, 1989, p. 21-63.





LEONIDOV. Na figura maior
Comissariado da Indústria
Pesada, perspectiva, 16. BO
BARDI. Conjunto de croquis
e estudos para o Centro
Cultural de Lisboa, 17.

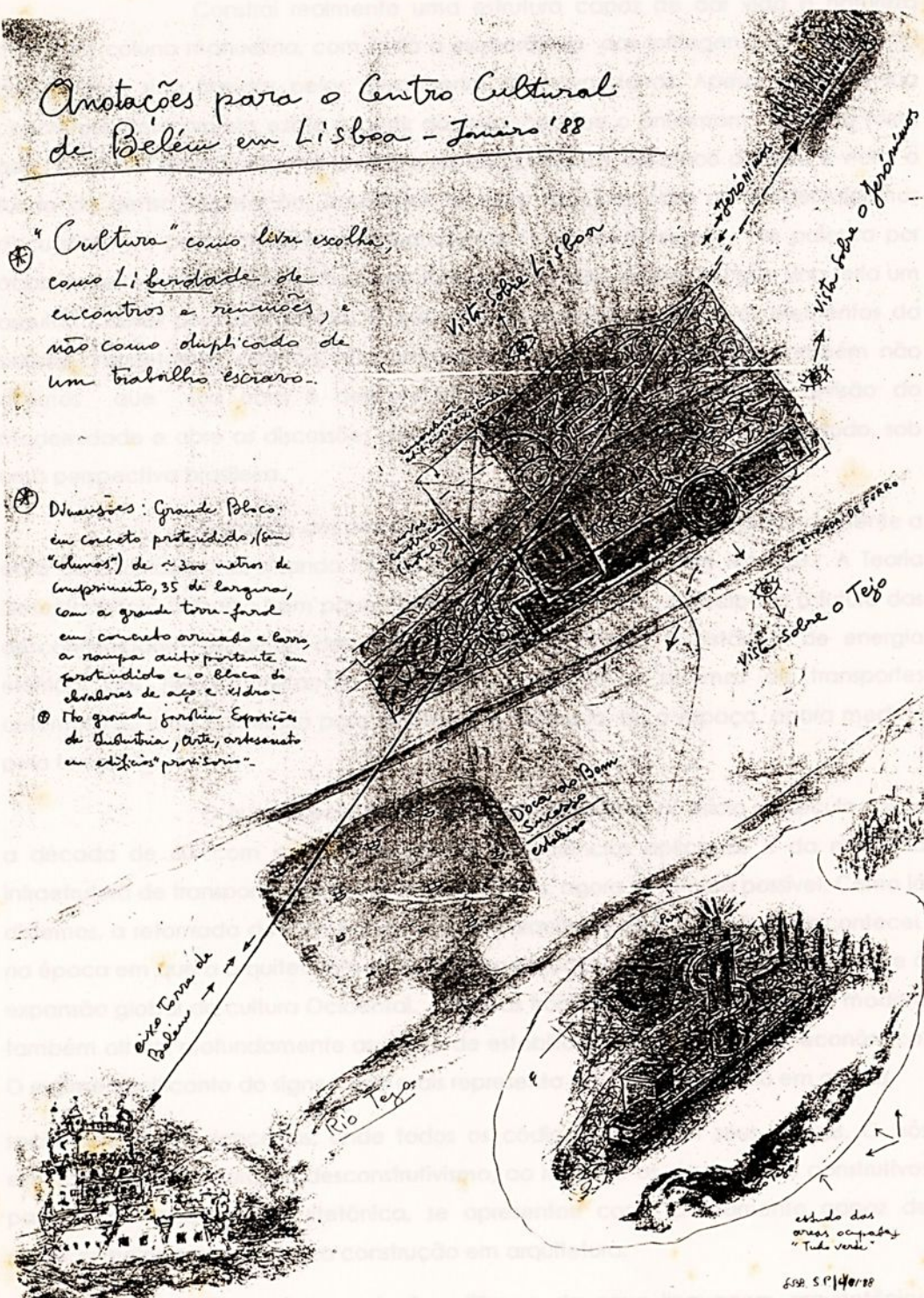


BO BARDI. Estudo para o
Centro Cultural de Lisboa,
1988.

Anotações para o Centro Cultural de Belém em Lisboa - Janeiro '88

* "Cultura" como livre escolha,
como liberdade de
encontros e reuniões, e
não como duplicado de
um trabalho escasso.

* Dimensões: Grande Bloco:
em concreto protendido (ou
"colunas") de ~ 300 metros de
comprimento, 35 de largura,
com a grande terra-forte
em concreto armado e barra,
a rampa auto-portante em
protendido e o bloco de
serviços de aço e vidro.
* No grande jardim Esposições
de Indústrias, Arte, artesanato
em edifícios provisórios.



BO BARDI. Centro Cultural
de Lisboa, 18.

Constrói realmente uma estrutura capaz de dar vida à natureza morta da coluna manuelina, com toda a exuberância das folhagens, conchas, etc. que haviam sido trazidas pelas descobertas de novas terras. Apesar de toda sua concretude este projeto existe à partir das relações que o enformam. Além da torre, que penetra a barra horizontal de 300m de comprimento, do bloco de ferro e vidro, o fundo de densa vegetação. Trouxemos a obra de Lina, para anteceder algumas discussões que posteriormente apresentaremos. O próprio Eisenman, em palestra por ocasião de sua exposição no Museu de Arte de São Paulo, comentou que Lina seria um arquiteto *après* pós-estruturalista. O que queremos ressaltar é que os elementos da sintaxe arquitetônica clássica, não estão presentes em sua obra. Mas também não diremos que sua obra é desconstrutivista. Sua obra já traz uma revisão da modernidade e abre as discussões contemporâneas sobre arquitetura, sobretudo, sob uma perspectiva brasileira.

Voltando aos arquitetos russos, Koolhaas pesquisou profundamente a obra de Leonidov, trabalhando inclusive durante um período em Moscou. A Teoria Desurbanística, trabalho bem pouco conhecido de Leonidov, antecipava o futuro das descontinuidades espaciais das cidades, pela transmissão à distância de energia elétrica, das telecomunicações por rádio, pelos novos sistemas de transportes automotivos, tudo contribuía para se pensar a distância, ou o espaço, agora medida pelo tempo.

O que parecia ser impossível de se realizar no início do século, após a década de 60, com o desenvolvimento das ciências aplicadas e da moderna infraestrutura de transportes, comunicação e utilidades, agora se tornara possível. Como já dissemos, a retomada do Construtivismo pelos arquitetos contemporâneos aconteceu na época em que a arquitetura passou a renegar qualquer tipo de historicismo frente à expansão global da cultura Ocidental. Todas as fronteiras foram alteradas de modo a também alterar profundamente as regras de estabilidade social, psíquica, econômica. O regime signifiante do signo nada mais representa que o grande vazio em que as sociedades foram lançadas, onde todos os códigos perderam seus valores. O pós estruturalismo, na figura do desconstrutivismo, ao resgatar os pressupostos construtivos para uma linguagem arquitetônica, se apresentou como pensamento capaz de oferecer meios para uma nova construção em arquitetura.

Tschumi, no entanto, utiliza-se da nova linguagem arquitetônica realizada por Chemikhov em seu livro *A construção de formas arquitetônicas e mecânicas*, no qual propunha uma justaposição da mecânica com a arquitetura. Tschumi utiliza-se da linguagem hiper-construtiva, da absoluta articulação entre as partes propostas por Chemickhov para reelaborar a conectividade convencional,

CHERNIKHOV

The role of Iakov Chernikhov in developing formal aspects of Constructivism is described on pp. 35-37. The following pages present selected material on his teaching programme. A full exposition, from which this is adapted, may be found in my AD Profile Chernikhov: Fantasy & Construction. Presented here are the one- and two-dimensional sections of 'The elements of form'. Parts of the topic 'Types of constructive joint' appear in the exhibition photograph on page*. Further topics cover wider aspects of his thinking, and the use of colour. The rigour of these underlying formal disciplines is reflected in the strength and clarity of resultant building forms, and explains their continuing use as design reference points in work concerned with formal structure. CC

The rhythm of masses, the rhythm of separate treatments of plane and surface, are comprehended by us and find their expression to the extent that we train our eyes to feel the relationships of all these elements one to another.¹

This question must be approached methodically and stated in a clearly formulated system.²

Studying the fundamentals of architecture in sequential order of increasing complexity, we must so arrange all the material that the student of architecture can understand the real harmonies of a building as he gradually develops through the planar and spatial tasks.

This approach requires that there be specific, defined tasks which are problems and examples clarifying in detail the essence of each type in turn.³

Before examining the principles of the organisation of space, we examine the elements which are necessary in non-objective structures.⁴ Each of these basic, very simple elements require thorough study of their own characteristics, and if one wishes to unite them, one must also acquire appropriate knowledge of the essential methods of constructive design.⁵

Elements on a plane

1 Linear elements

The line occupies the absolutely dominating position in all representation of form. It is therefore the starting point of all compositional work.

Lines may be classified in the following ways:

- according to the movement characteristics of the point generating the line, as:
 - straight
 - broken
 - curved
 - mixed
- according to direction, as:
 - vertical
 - horizontal
 - diagonal
- according to position, as:
 - lines on a plane
 - lines in space
- according to degree of regularity, as:
 - right
 - non-right
- according to relationship with other lines:
 - intersecting
 - non-intersecting
 - intertwining

They may also create figures or part-figures of 2 kinds: closed & non-closed

All these possible combinations of lines are available for expressing our ideas in a series of constructions.

Different technical devices, such as changes of thickness of the lines, are available for reinforcing a composition's constructiveness.

Constructive compositions of STRAIGHT lines are the first stage.

We may thus set exercises of the following kinds:

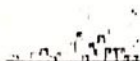
1. To assemble a harmonious combination of straight lines of different thicknesses in order to get a linear coloured ornament.



2. To compile a bunch of coloured straight lines with a dynamic slope.



3. From a series of vertical straight line lines to assemble an image which would produce the impression of a building.



4. The same, out of horizontal lines alone.



5. The same, out of vertical and horizontal lines.



BROKEN LINES are the next stage.

- 1 To compile from broken lines a bi-coloured ornament.
- 2 To compile from broken lines a bi-coloured figure drawing⁶



The third stage will be constructive compositions of CURVED LINES.

These have particular interest as a result of the abundance of compositional possibilities and the infinite diversity of possible curves, paying attention always to the smoothness of an elastic curve, which is the source of its dynamic properties. Their wide usefulness derives from the way these dynamic properties enhance the constructiveness of our constructions.

Curved lines may be classified into the following types:

- nodal
- spiral
- circular
- mixed with smooth transitions
- complex curves

Each has its own characteristics and its specific artistic value. The spiral, for example, is especially popular for its essential tension.

Through smoothly conjugated lines and complex curves we can construct the most intricate compositions which communicate our thoughts with intense visual conviction.⁷

Exercises might be:

- 1 To assemble from curved lines a dynamic ornament.



- 2 To assemble from curved lines a static drawing.



- 3 To build from curved lines a coloured spatial composition.



We may do the same with MIXED LINES.⁸

2 Planar elements

A composition is planar when all its elements are distributed on one plane surface. Planar compositions offer study material for many series of exercises. The simplest employ the so-called 'right' figures, the rectangle, square, triangle and circle.⁹

The non-right figures are infinitely numerous and potentially complex in construction. They may be classed by external configuration as follows:

- rectilinear figures containing right angles
- rectilinear figures with no right angles
- curvilinear figures
- figures of mixed outline

Rectilinear configurations have the greatest interest for us, since they have the widest range of practical applications, but those with acute and obtuse angles have less potential to make constructive combinations.

Curvilinear figures sometimes completely resist constructive combination. We cannot constructively link 2 circles, though curvilinear planes are sometimes capable of constructively embracing each other.

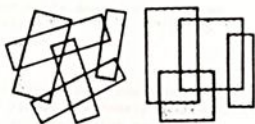
Figures of mixed outline can permit rich constructive combinations.¹⁰

Constructive combinations of PLANES ON A PLANE are the threshold of many practical tasks.

The preliminary solution of a building plan requires constructions of this order. Planar figures, being diverse in their configurations, have equally diverse roles in design.¹¹

Exercises may include:

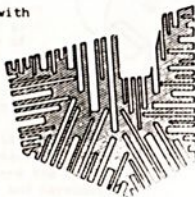
1 A coloured harmonic combination of horizontal and vertical planes.



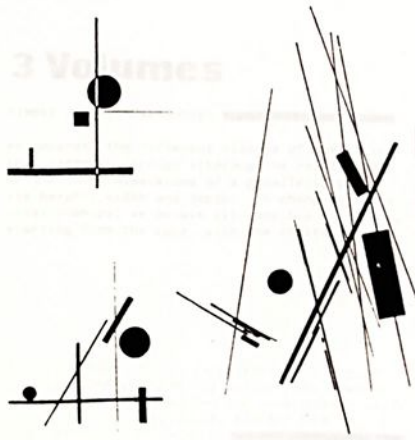
2 Composition of various transparent figures.



3 Treatment of the plane with an asymmetrical figure.



4 A complex coloured composition of a right-angled type with linear elements and a circle.



5 A bi-coloured composition from a series of elements.

STRAIGHT LINE figures.

BROKEN LINES.

CURVED LINES.



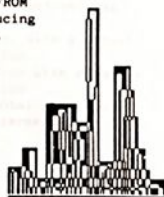
MIXED figures.

6 COMPLEX NON-RIGHT POLYGONAL figures with different colourations.

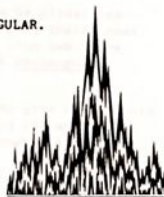


7 SYMMETRICAL COMPOSITION FROM A SERIES OF RECTANGLES producing an impression of a building.

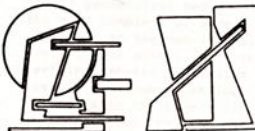
THE SAME, but ASYMMETRICAL.



8 THE SAME, but NON-RECTANGULAR.

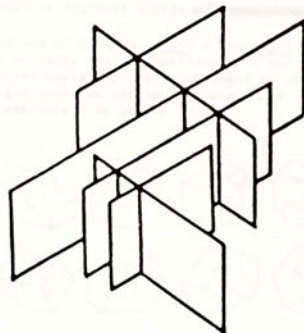
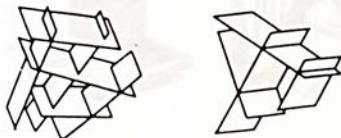


9 COMBINATIONS OF NON-RIGHT figures¹²



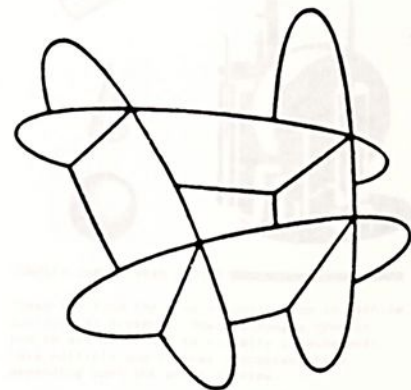
B SPATIAL COMBINATIONS OF SEVERAL PLANES are among the most valuable exercises for developing spatial thinking and familiarity with constructive principles. The basic principles of constructivism are encountered here. The intersection of one plane with another produces a constructive joint. Proportional relationships and relative angles determine the quality of overall constructive spatial combinations. The configuration of the component planes may be as follows:

1 Rightangled rectilinear planes are the most useful for building constructive combinations through the diversity of manipulation possible with these universal forms in the area of buildings and machines. The matching of one rectangular plane to another requires little force, and the compositions may have powerful dynamics of a horizontal, vertical, an inclined or mixed type.



2 Polyagonal rectilinear planes rarely offer useful constructive combinations.

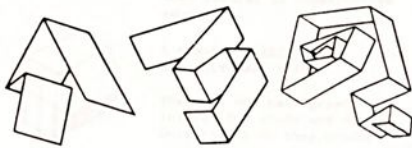
3 Ovals and circles are more attractive, but their specific external configurations limit the constructive possibilities available.



4 Indeterminate forms can be assembled constructively, but they have no interest for us, being very rarely encountered in practice.¹³

Elements in space 1 Planes

A BENT SINGLE PLANES are the first step towards a formal solution of the simplest spatial concepts. Artistic expressiveness depends on the designer's particular solution.



2 Surfaces

We are only considering here
SURFACES OF ROTATION

These can be classified according to how they are generated, into:

- cylindrical
- conical
- spherical
- complex

These surfaces may then acquire more complex forms through the effects of external forces, to become:

- spiral
- screw-threaded
- double-curved
- complexly curved

All these may be divided into right surfaces of rotation which are those formed from rotation around some single axis, and the non-right, which are obtained without rotation about any such axes.

Surfaces of rotation are important in constructive compositions and especially valuable when they help manifest dynamic properties. Component parts of any complex surface of rotation may be:

- of identical direction in both horizontal and vertical
- in an intersecting condition, in both a straightlined and acute angled combination
- of mixed combination
- of parallel direction
- of spiral form

When surfaces of rotation form constructive combinations with planes, extremely distinctive solutions of high artistic value may result. Such intersections could be:

- at a right angle, at an obtuse angle, or in the direction of movement of the surface.

Constructions of this type can prove difficult for beginners.¹

Surfaces of rotation can be closed or non-closed. We are for the most part using cylindrical surfaces, and to a lesser degree spherical and conical ones. Successfully assembled cylindrical surfaces in an overall composition give in one case the impression of an imposing structure, in another case that of profound spatiality, and in a third, that of beautiful perspective.

From the simplest compositions of surfaces of rotation we can move by means of fragmentation to a more complex one, where the combination of elements is an expressive and harmonious fantasy.²



1:1:1, through to the long plate, with a relationship of say 1:5:25.

With constructive combinations of these bodies we approach central questions of the field we are examining. Whether the insertion of one body into another, or the embracing of one body by another, we have in all cases a directly constructive combination, capable of serving as a prototype of real and actual solutions.

We must examine the characteristic compositions obtained by combining different classes of these bodies as follows:

- 1 compositions of PLATES
- 2 compositions of BARS
- 3 compositions of CUBES
- 4 compositions of PARALLELEPIPEDS (4-edged prisms)
- 5 compositions of various RECTILINEAR NON-RIGHT BODIES & POLYGONAL PRISMS

1 PLATES

We shall define as a plate that extended parallelepiped in which the relationship of its sides is larger than 1:8:12.



Plates may be combined constructively as follows:

- in one vertical direction, with a mutual perpendicular cross-section
- in one horizontal direction with a common perpendicular cross-section
- in a vertical and horizontal combination
- in an inclined mutual intersection
- in a mixed combination

2 BARS

Bars can be classified according to their cross-section into two types: square & rectangular



Compositions of bars tend to give us products of a latticed and fragmented character, and are conspicuous for their sharp delineation.

3 CUBES

The cube is one of the most difficult bodies for forming combinations. As the simplest of all geometrical bodies it is the most complete of forms, but only dull to the non-inquisitive. In its actual form reside certain symbolic principles operating on our psychology, according to the cube's placing and scale, but the cube must always be executed with a absolute precision and accuracy to preserve its value.



4 FOUR-EDGED PRISM

The prism, in distinction from the cube, possesses exceptional characteristics combining easily with other prismatic bodies. Study of the constructive fundamentals is best solved through the building up of complexes of prisms. Prismatic combinations are found in vast multiplicity of products of human creativity. Their 'compatibility' makes them central to constructive education.

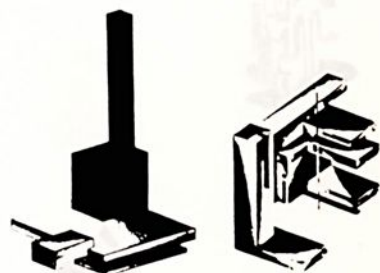


5 NON-RIGHT RECTILINEAR BODIES AND POLYGONAL PRISMS

These do not have great interest for study and design. Only rarely do they produce an interesting constructive form.³

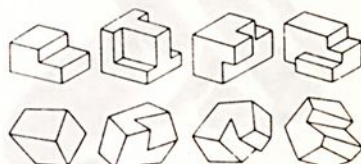


THE STUDY OF VOLUMES MUST BEGIN with the combinations of these simplest forms in order to gradually develop in the student a feeling of mass and weight in volumes. He will move on to combinations of 2 or 3 right bodies, and then finally to static volumetric tasks in constructive composition.



COMPLEX RECTILINEAR BODIES

These are of 2 kinds, right & non-right. By a suitably scaled combination of the selected parts and the development of rhythm amongst them, we obtain the weight and expressiveness we desire.



BODIES OF ROTATION

The most widespread of these is the cylinder; less common are the cone and the sphere. Such forms may be complex to design in reality, and their constructive combination requires thorough knowledge of their own laws and rules. All are most commonly encountered in machine building, but widespread also in architecture, where the most fantastic of our concepts can find its answer in constructive combinations.



COMPLEX CURVILINEAR BODIES

These too find their main application in machine building at present. These strongly dynamic bodies are difficult to classify because most have multiple and diverse characteristics depending upon the point of view.

Complex curved bodies have a special place in the general system of constructive design, because they make it possible to dispense with penetration of one body by another. Embracing, clamping and coupling by these curved bodies can produce highly complex interconnections, unifying constructive and dynamic principles.

3 Volumes

SIMPLE RECTILINEAR BODIES

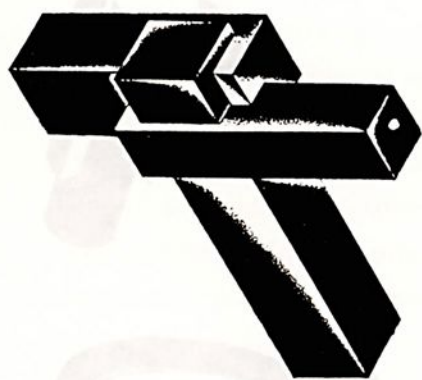
We generate the different classes of bodies in this category through altering the relationship of the three dimensions of a parallelepiped: its height, width and depth. In changing these relationships, we obtain all possible varieties, starting from the cube, with the relationship

¹ The figures 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

THE FUNDAMENTALS OF CONSTRUCTIVISM consist of all the various possible kinds of unions by which elements can be combined into a structure.

COMPLETE FAMILIARITY WITH THESE PRINCIPLES is essential. One must study thoroughly the insertion of one element into another with ALL THE POSSIBLE INDIVIDUAL VARIATIONS. Exactly this approach must be applied to all the other fundamentals. Training, skill and flair play no small part in this.²

This is the simplest way of combining bodies, where one is inserted into another.³



Right
solids



Non-right solids



Curvilinear forms



Cylindrical
forms



NOTES for page 27: 1. C-p. 93 2. C-p. 96 3. C-p. 97
42. FIGURES all from C- [REDACTED]

Embracing

This is more complicated, because there is a whole range of possible types of embrace, from that involving simple rectilinear forms to that with complex, curvilinear ones.¹



Clamping

Clamping is when one body seems to be seized by another which grips it. The clamp is extremely characteristic of machines and mechanical engineering, and by its very nature comes in a variety of forms.²



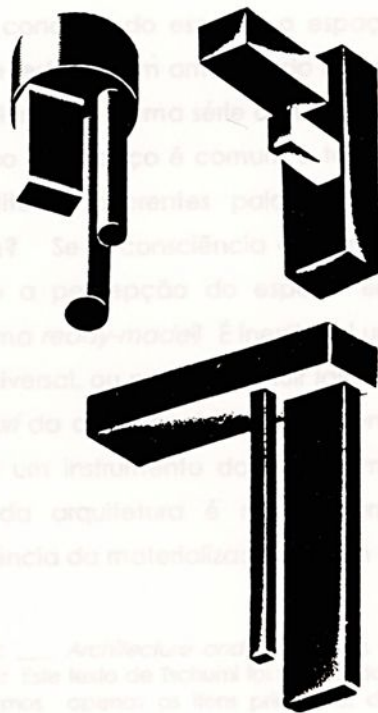
Integration

This occurs when a single, integral body is given a shape which in itself demonstrates graphically constructive principles. This is a relatively rare phenomenon, and in all instances of an integral constructive form we are dealing with a dense mass weight is essential to its constructive properties.⁴



Mounting

This is where a series of volumes comes together with a single crowning body which unites all the rest. This mounting can be designed to take place from above, from below and even from the side of the group.³



Interlacing

Interlacing is a synthesis of dynamic and constructive properties, and it has particularly strong visual and psychological effects. Interlaced forms divide into 2 categories, the first comprises uncomplicated bodies, where both constructive and dynamic properties are inherent in the very movement of the body's own masses.⁵



demonstrar potencial, demonstrar a desestruturação, promover dissociações, com a maior linguagem potencial. Tschumi utiliza-se da linguagem hiper-constructiva, da absoluta articulação entre as partes propostas por Chernikhov para reelaborar a conectividade convencional, demonstrar potencial.

Todo o parque de La Villette foi des-construído pela abordagem combinatória e permutacional dos princípios de Chernikhov. Nas páginas anteriores (152-156) apresentamos as anotações de Chernikhov para construção formal de estruturas arquitetônicas. São apontamentos de aulas coletados por Catherine Cooke, publicado em *Deconstruction* (1989), que acabaram se transformando em vocabulário sobre o qual vários arquitetos operaram suas desconstruções em procedimentos como disjunção, montagem, justaposições, deslizamentos, translação, transcrição, replicação, rotação, intersecção, embaraçamento, penetrações, etc.

5.3. Desconstruir o Espaço⁴¹

"O espaço é uma coisa material na qual todas as coisas materiais estão locadas? Se o espaço é uma coisa material, ele tem fronteiras? Se o espaço não é matéria, ele é meramente a soma das relações espaciais entre as coisas materiais? Se o espaço não é nem matéria e nem um conjunto de relações objetivas entre as coisas, ele é algo subjetivo com o qual nossa mente categoriza coisas? Se, etimologicamente, "definir" espaço é duplamente fazer distinção espacial e fixar precisamente a natureza do espaço, este é um paradoxo essencial do espaço? Se, arquiteturalmente, definir espaço é fazer distinções de espaço, fazer espaços distintos define espaço? A arquitetura é conceito do espaço, o espaço, e a definição do espaço? Se o espaço euclidiano é restrito à um amontoado tridimensional de matéria, o espaço não-euclidiano pode restringir-se à uma série de eventos num espaço-tempo quadridimensional? A percepção do espaço é comum à todas às pessoas? Se as percepções diferem, elas constituem diferentes palavras que são produto da experiência histórica de cada um? Se a consciência do espaço está baseada na experiência de cada um, então a percepção do espaço envolve uma gradual construção ao invés de um esquema *ready-made*? É inevitável um arquétipo espacial de natureza elementariamente universal, ou pode-se incluir idiosincrasias pessoais? Se o espaço é uma categoria *a priori* da consciência, independente da matéria, é um instrumento de conhecimento? É um instrumento do conhecimento para mediar a experiência? A materialização da arquitetura é necessariamente material? A experiência do espaço é a experiência da materialização de um conceito de espaço?

⁴¹ TSCHUMI, B.- Questions of Space. In: _____. *Architecture and Disjunction*, Londres, MIT Press, 1994. Gostaríamos de fazer duas observações: Este texto de Tschumi foi publicado originalmente em *Studio International*, set/out 1975. Transcrevemos apenas os itens principais, deixando os subitens por desenvolverem especificidades do tema que o arquiteto tratou, irrelevantes para esta pesquisa.



Ou de algum conceito? Se o espaço não é nem o objeto externo e nem a experiência interna (feito de impressões, sensações e sentimentos), nós próprios e o espaço somos inseparáveis? Deste modo, o espaço é uma estrutura que expressa nosso ser-aí-no-mundo? Há uma linguagem do espaço (um espaço-linguagem)? Todos os espaços de uma determinada sociedade constituem linguagem? Se a definição de espaço é algo à que se possa referir, ele pode se transformar num símbolo (a forma será significativa)? (Somente para os lingüistas) Se o espaço é justamente uma coisa, a) ele determina pensamento e linguagem; b) com o pensamento, ele é determinado pela linguagem; c) com linguagem, ele é determinado pelo pensamento? Em algum caso, o conceito de espaço conota ou denota todos os espaços possíveis, ao mesmo tempo real e virtual? O espaço é produto do tempo histórico? O fim hegeliano da história significa o fim do espaço como produto da história? De outro modo, se a história não acabou, e o tempo histórico é o tempo marxista da revolução, o espaço perdeu seu papel primário? Se o espaço não é nem um produto social (um resultado final) e nem categoria pura (um ponto de saída), ele é um "estar-entre" (um intermediário)? Se o espaço é um "estar-entre", ele é um instrumento político nas mãos do estado, um modelo tão conveniente quanto uma reflexão da sociedade? Se o espaço é um molde tridimensional que reflete o significado da produção, ele assegura a sobrevivência do estado? A verdade da revolução morreu com a permanente expressão da subjetividade?"

6. Arquitetura / Escritura

Se tomamos por analogia ao "espaço literário"⁴² o espaço arquitetônico, podemos considerar a obra arquitetônica um tecido ou um texto. O espaço não mais corresponde ao *espacializar* físico ou àquele construído racionalmente pelas diversas geometrias, mas ao *espacializar* como aquilo que Heidegger define como aproximação ou afastamento. O espaço como a dimensão que a leitura ou a interpretação abrem como indeterminado. Blanchot nos fala: "espaço onde, a rigor, nada ainda tem um significado, e para onde, todavia, tudo o que tem um significado volta a saltar como que em direção à própria origem. (...) O vazio da obra ...é a sua presença em si mesma na leitura, (...) e de algum modo também lembra o vazio que na gênese assinalava a incompletude da obra, como tensão dos seus movimentos antagônicos". A obra é a "liberdade violenta" pela qual se comunica. Comunica a "profundidade vazia e indecisa da origem".

⁴² BLANCHOT, M. - *Lo spazio letterario*, Turim, Einaudi, 1967.



Se o espacializar não se apresenta apenas como aquele mensurável, dimensional, como a arquitetura pode trazer a proximidade e afastamento? Metaforicamente, a arquitetura se transforma em texto.

A noção de texto, ou de escritura, bastante corrente na semiótica contemporânea, entende obras de arte como um "enunciado lingüístico acabado, isto é, como uma entidade comunicativa percebida como auto-suficiente, e caracterizada por um funcionamento que Eco compara a 'uma máquina semântico-pragmática que precisa ser atualizada em um processo interpretativo e cujas regras de geração coincidem com as próprias regras de interpretação'"⁴³.

6.1. A interminabilidade textual da arquitetura

Todo o pensamento estrutural e toda a atividade estruturalista partiam da análise do menor (unidades mínimas) para o maior (as configurações). No textual, o encaminhamento é oposto. E Calabrese continua, apontando que a fundamental vantagem da noção de texto é que esta "permite abandonar a improdutiva pesquisa sobre as especificidades das artes, na medida em que cada texto não é inerpretrável como entidade estanque, mas como entidade que pede continuamente outros textos, outras experiências do autor e do leitor, independentemente do suporte material como qual eles são realizados"⁴⁴.

Em artigo publicado no catálogo da exposição de Eisenman realizada em São Paulo (1993), Sophia Telles escreve: "a sua obra agencia o método para a produção de leituras, dispositivos que armam estruturas de linguagem e que revelam a obra em obra, a cada instante como texto, a cada questão como 'desleitura'. Concebida como *sistema de diferenças*, a arquitetura de Eisenman "deixa de ser imagem para ingressar na esfera dos traços (rastros, vestígios) que definem uma escritura"⁴⁵. Não sendo o rastro de uma presença, mas o simulacro de um simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, o apagamento pertence à sua estrutura.

Eisenman vai propor, através do "texto arquitetônico", pós-estruturalista, o descentramento de três grandes sistemas de Presença: a Representação, a Razão e a História - cada um deles com suas respectivas simulações de significado, de verdade e de eterno.

No lugar da simulação, a dissimulação. Eisenman vai produzir uma arquitetura hiperreal, uma arquitetura mais real que a realidade, como diz Baudrillard.

⁴³ CALABRESE, O. *A Linguagem da Arte*, 1987, p. 159.

⁴⁴ Ibid., p. 160.

⁴⁵ ARANTES, O. - *Margens da Arquitetura*. In: _____. *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman*, S.Paulo, Masp, 1993.



Não no universo imagético, do *trompe-l'oeil*, mas uma arquitetura que simula a Ausência, o vazio situacional que estabelece o discurso arquitetônico segundo um paradigma midiático. "O paradoxo de uma tal estrutura é, na linguagem da Metafísica, esta inversão do conceito metafísico que produz o seguinte: o presente toma-se signo do signo, rastro do rastro. Ele não é mais aquilo para que em última instância reenvia todo reenvio. Torna-se uma função numa estrutura de reenvio generalizado. É rastro e rastro do apagamento do rastro"⁴⁶. O simulacro de Eisenman é uma cópia exata de um original inexistente, como diz Otilia. Sua arquitetura é um projeto auto-reflexivo.

A tensão entre forças antagônicas, de que nos falava inicialmente Blanchot, garantia de incompletude das obras, constitui-se talvez o mais característico elemento da arquitetura de Eisenman e outros arquitetos da desconstrução. Longe de poder definir, explicar ou sumarizar o projeto Desconstrutivista, pode-se dizer que Deconstrução localiza-se, em alteridade, nas estruturas binárias de significado e valor que constituem a Metafísica Ocidental. Em discussão realizada com Christopher Norris, em 1988 para o *Tate Gallery Symposium*⁴⁷, Derrida comenta sobre a obra de Eisenman: "o caminho para a catacrese⁴⁸ não é a supressão da metáfora, mas encontrar a catacrese reprimida na metáfora, e o caminho para outra arquitetura não é suprimir o clássico, mas de fato cortá-lo ... cirurgicamente abrir o clássico e o Moderno para encontrar o que foi recalcado".

Eisenman vai procurar dissolver as oposições consideradas até então naturais, criando a tensão que revela-se na categoria entre, zona intermediária que desconstrói o sentido classicamente construído pelos eixos de leitura arquitetônicos: estrutura/ decoração, abstração/ figuração, forma/ função, modelo/ obra, horizontal/ vertical, figura/ fundo, interior/ exterior. Sua obra adquire um aspecto figural.

A arquitetura da escritura e reescritura como sulcamento, como repetição do si nunca idêntico, produz uma *poética do desaparecimento*. Nos projetos-instalação para a exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1993, Eisenman propõe o deslocamento textual através dos *griddins*, *scalings*, *tracings* e *foldings* - mantidas em inglês para que não percam o sentido dos gerúndios, pois na tradução para o português são substantivadas.

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ PAPADAKIS, A., COOKE, C., BENJAMIN, A. - *Deconstruction*, omnibus vol., Londres, Academy Ed., 1989.

⁴⁸ SACCONI, L. A. - *Nossa Gramática: teoria e prática*, S. Paulo, Atual, 1984. Quando a metáfora perde seu valor estilístico, tornando-se expressão comum, chamamos catacrese. A catacrese relaciona termos aparentemente contraditórios, por estarem esquecidos.



Com o intuito de produzir indeterminações, uma arquitetura nem real nem irreal, possível ou impossível, Eisenman utiliza-se, como procedimento projetual, das analogias com linguagens de outras disciplinas, tais como, geometria fractal, conceito de dobra, códigos genéticos, trabalhando na *transdisciplinaridade*, ora entre a arquitetura e a filosofia, ora entre arquitetura e a biologia. Entendemos que a recente retomada das ciências biogenéticas, tanto pela arquitetura quanto pelas ciências humanas em geral, tem a pretensão de tentar destruir ou desconstruir o último e talvez mais antigo dualismo, entre natureza/ cultura, básico para se compreender toda a construção representativa do mundo⁴⁹.

A desconstrução arquitetônica de Eisenman é uma estratégia que permite circular entre categorias. Mas o que é o "entre" na arquitetura, se ela geralmente determina um lugar (topos)? "Estar entre" significa estar entre algum e nenhum lugar. Eisenman vai buscar o topos (idéia de lugar) dentro da atopia. Penetrar um atopos para revelar um novo topos. Podemos relacionar a atopia à noção platônica de *kora*, através da releitura que Derrida faz de *Timeu*. Em *kora*, receptáculo, há uma simultaneidade contraditória de estados, "como entre o lugar e o objeto"⁵⁰. Assim como a areia da praia, que recorda o movimento do mar através dos traços deixados impressos, a arquitetura de Eisenman pode ser entendida como a manifestação de um receptáculo: entre a lógica e o caos, entre a figura e a estrutura, entre o objeto e o lugar, e sendo simultaneamente cada uma dessas categorias, o arquiteto realiza uma arquitetura-arabesco.

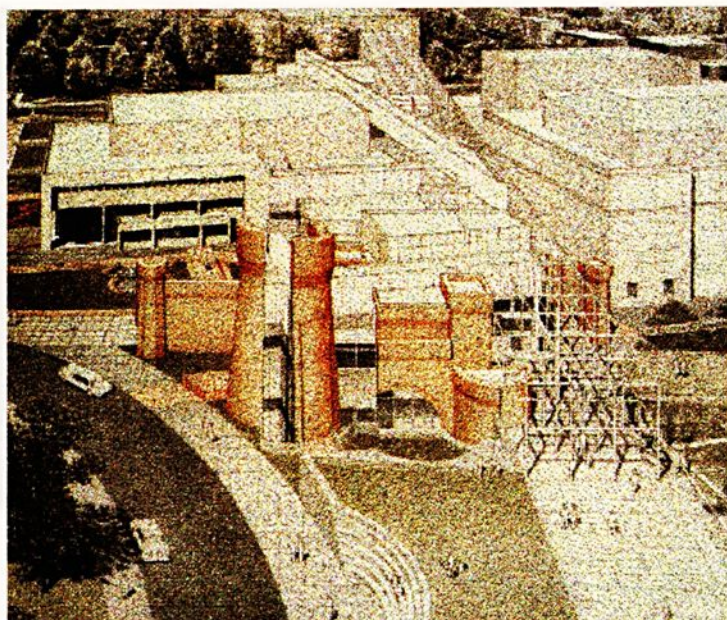
Os quatro projetos apresentados na exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, contém elementos que proporcionam temporização e espaçamento, característicos de um sistema de diferenças percorrido por Eisenman no sentido oposto ao da visão clássica. O deslocamento da visão exige uma inscrição que seja o resultado de um discurso externo, não demasiadamente expressivo pelo desenho, ou por sua função.

⁴⁹ Se existe uma ameaça de declínio do paradigma estrutural de base semiológica, ele parece ter encontrado um prolongamento através da biologia. Dosse, em *História do estruturalismo*, II (1993), aponta que o paradigma linguístico é substituído por um 'naturalismo estrutural': "Neste segundo momento, parece que se assiste efetivamente a um deslocamento: a estrutura não mais é considerada um simples método de abordagem para restabelecer o sentido; ela própria encontra-se na natureza. A esperança consiste assim em superar o dualismo natureza/cultura, ao reencontrar no seio dos circuitos mentais, em seu modo de funcionamento, uma realidade estrutural natural cujo método do mesmo nome seria apenas o seu prolongamento cultural".

⁵⁰ EISENMAN, P. - Guardiola House, Santa Maria del Mar. In: PAPADAKIS, A. et al. *Deconstruction*, Londres, Academy, 1989.



EISENMAN. Wexner Center for the Visual Arts. 19.



EISENMAN. Wexner Center for the Visual Arts. 20.

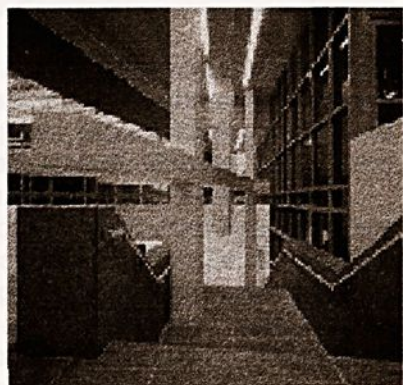
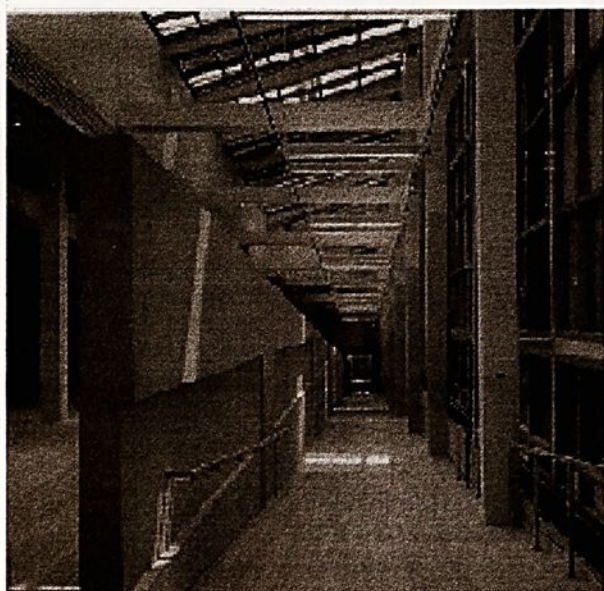
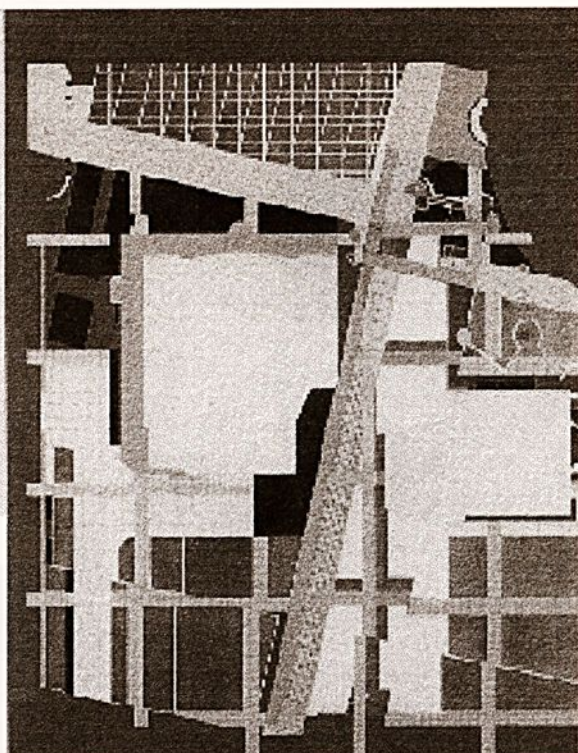


Centro Wexner de Artes Visuais e Biblioteca de Belas Artes. Universidade Estadual de Ohio, Columbus (1983-1989).

Griddings. Malhas. O ato de reticular, ainda preso ao pensamento cartesiano. Malhas ortogonais seccionam o espaço em camadas, por estratos. Rotações, translações, duplicações, sobreposições deixam rastros. Ruínas rastejantes em vestígios ainda por vir. O espaçamento é conseguido através da espacialização sem medida e sem dimensão.

EISENMAN. Centro Wexner de Artes Visuais. Aerial. A planície, colapsada, em planície com elevações. 19. A direita planície da cobertura. 20. Aerial. Vista interna do hall. 21. 22. 23. 24.

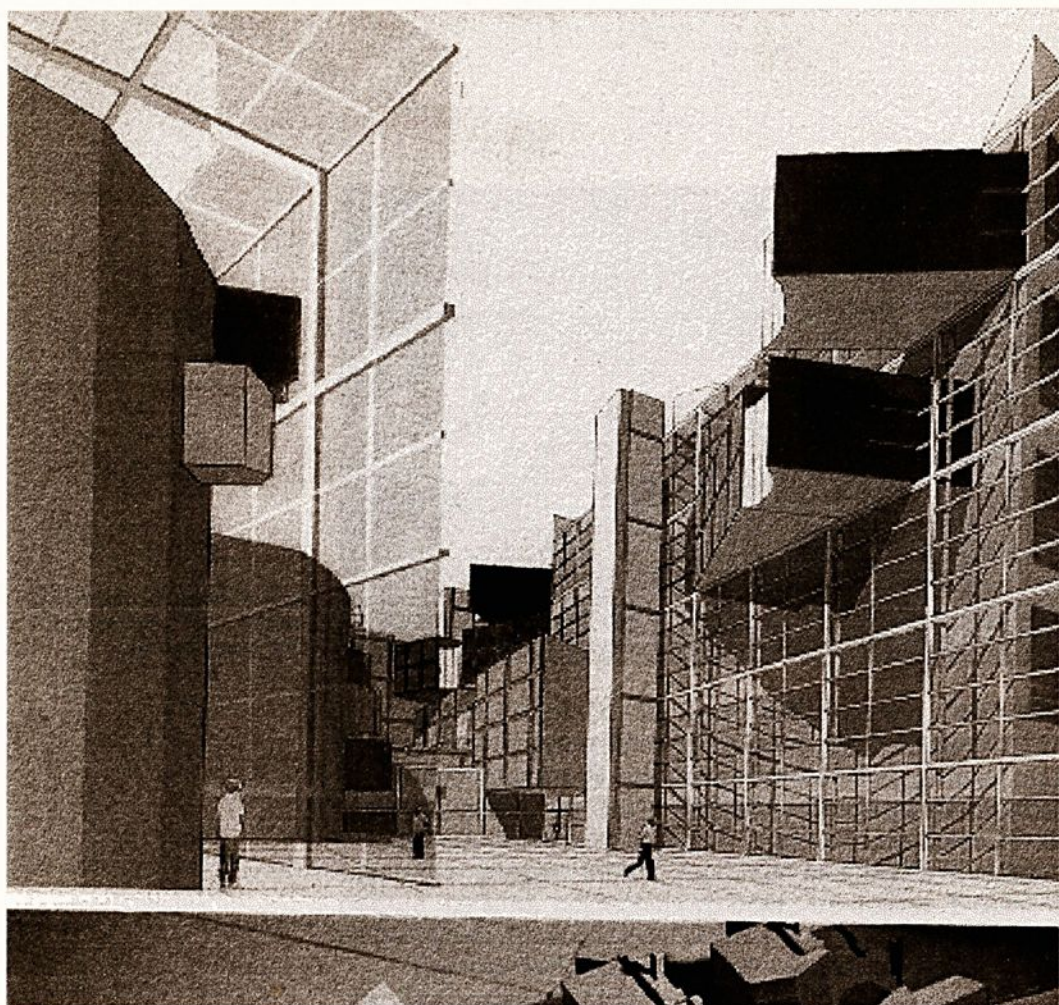
...o ato de reticular, ainda preso ao pensamento cartesiano. Malhas ortogonais seccionam o espaço em camadas, por estratos. Rotações, translações, duplicações, sobreposições deixam rastros. Ruínas rastejantes em vestígios ainda por vir. O espaçamento é conseguido através da espacialização sem medida e sem dimensão.



EISENMAN. Centro Wexner de Artes Visuais. Acima, à esquerda, colagem de planta com elevações, 21.

À direita, planta de cobertura, 22. Abaixo, vistas internas do Edifício, 23 e 24

O Centro Wexner está sujeito ao deslocamento de três malhas que Eisenman pretende sobrepor e deslocar: a do campus universitário, a de Columbus e a do estado de Ohio. E a cada deslocamento multiplicam-se os fragmentos do arsenal. Este jogo acaba produzindo um efeito de profundidade por acumulação de planos e estratos, numa tentativa de desconstrução da noção de história como sucessão temporal, para concebê-la como escavação. Assim teremos, ao invés da arquitetura como objeto, um não-edifício, ou um edifício entre, quase invisível, mas que sorma pela relação de espaço entre os edifícios existentes.



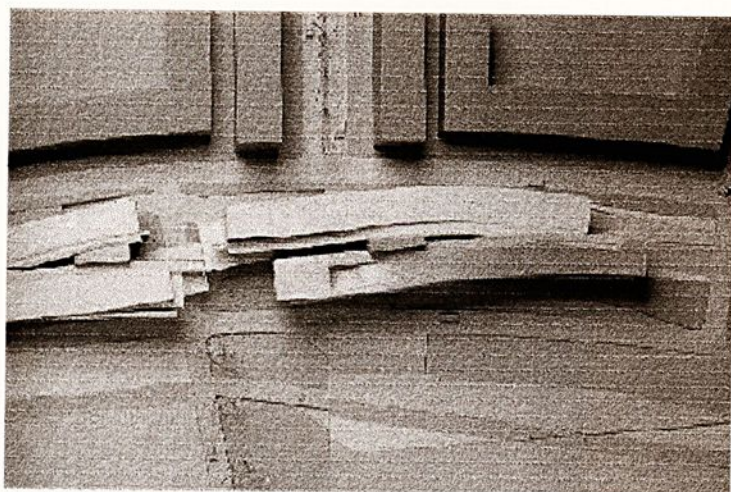
EISENMAN. Biocenter de Frankfurt. Perspectiva do pátio interno com vista em direção à galeria principal, 27.

da micro escala. Os símbolos representativos da cadeia de DNA são repetidos e diferenciados pela autossimilaridade das formas à ponto de não mais se distinguirem. Há uma infinita divisibilidade do espaço enquanto de-marcação de territórios, assim como ambiguidade entre interior/ exterior e figura/ fundo.

Como o programa para o Biocenter implicava em ampliações e reformulações constantes, Eisenman escolhe uma cadeia da proteína de colagênio, responsável pela resistência dos ossos, para montar uma estrutura em dupla cadeia que se desconstrói enquanto se auto-reproduz. Na verdade trata-se de uma estrutura generativa. O eixo da cadeia coincide com o eixo principal da edificação.

EISENMAN, Peter. Biocenter de Frankfurt. Vista do pátio interno em direção à galeria principal, 27.

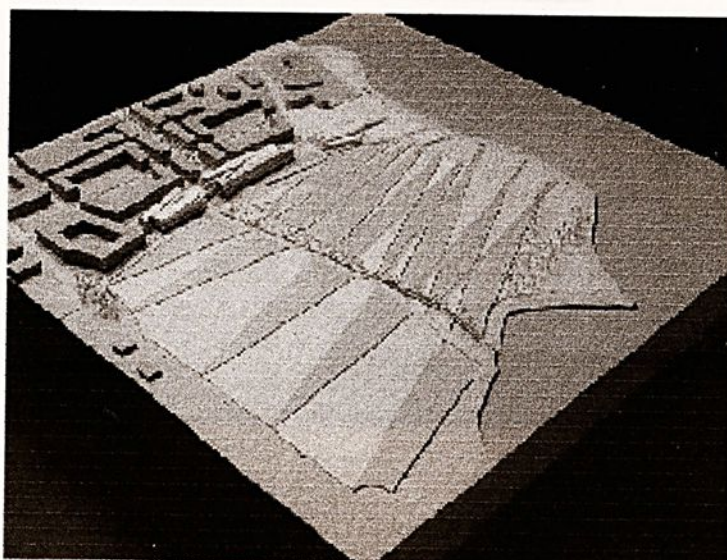
EISENMAN. Hotel Olímpico
de Banyoles. Vista aérea
da maquete, 28.



HOTEL OLÍMPICO DE BANYOLES, Espanha, 1989-1991.
Tracings. Rastros. Índice temporal da operação de designificação da medida. Vestígios de algo deixados para trás ou pistas de algo que está por vir. Arquitetura em latência, sugerida pelas impressões e rastros das ondas formadas pelo movimento de remos de um barco que passava sobre o lago. Este movimento reverbera, distorce as terras adjacentes, as barras do edifício. E assim, o edifício deixa de ser edifício e passa a fazer parte da paisagem.

Eisenman indica a incorporação do arbitrário neste projeto, que só pode ser entendido como acaso, dentro de uma estrutura clássica. As formas simulam mutações que designam rastros. O hotel consiste em duas barras que se curvam e entrelaçam ao mesmo tempo que deslizam-se e torcem-se, e a cada movimento fica registrado sobre a forma o movimento anterior.

EISENMAN. Hotel Olímpico
de Banyoles. Perspectiva
interior da maquete, 29.

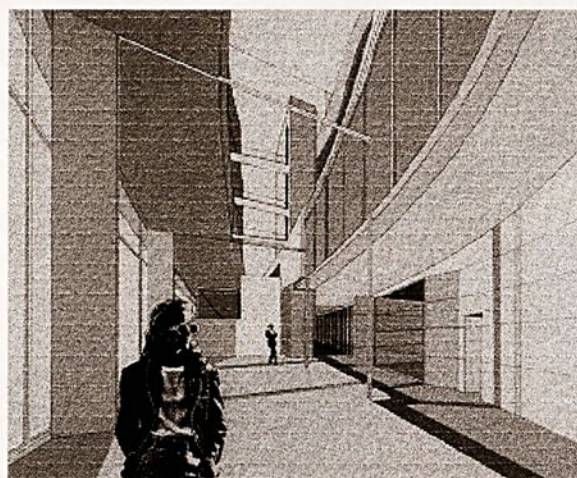


EISENMAN. Hotel Olímpico
de Banyoles. Vista da
maquete da implantação,
29.

EISENMAN. Hotel Olímpico
de Banyoles. Perspectiva
exterior da entrada, 30.



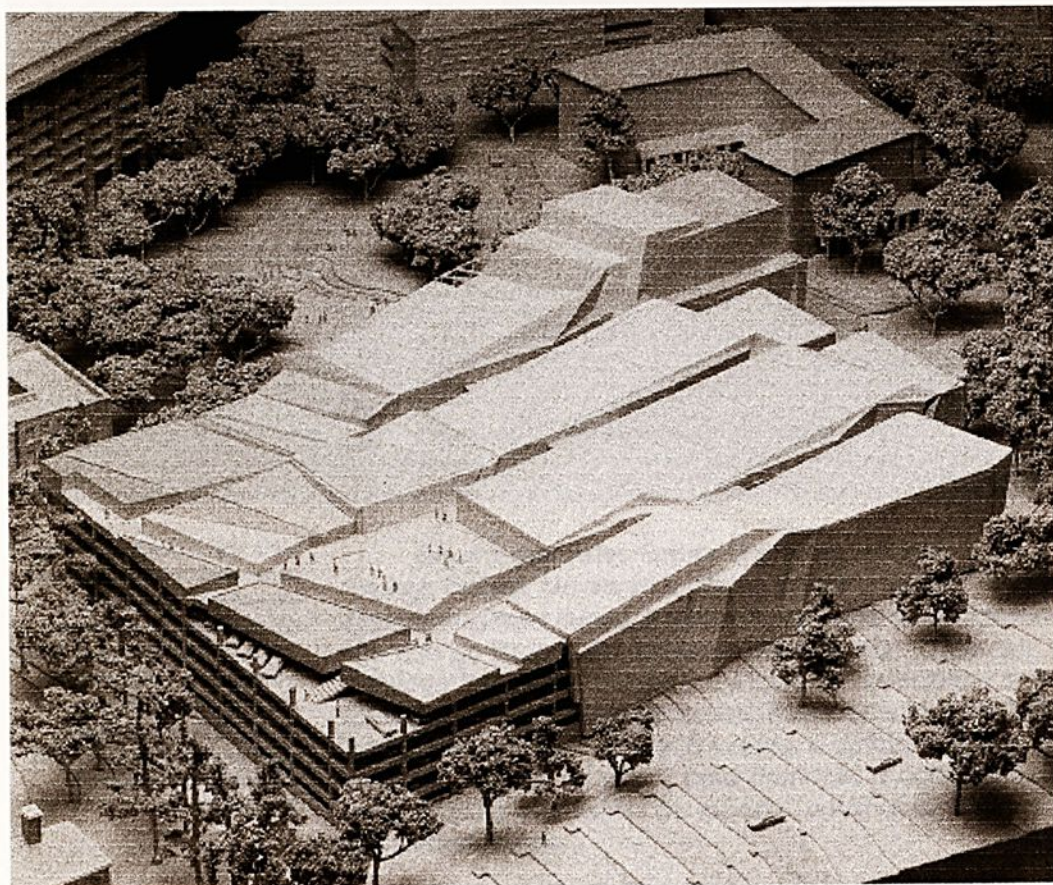
EISENMAN. Hotel Olímpico
de Banyoles. Perspectiva
interior do loby, 31.



EISENMAN. Centro das
Artes e da Universidade Yale
em Nova York, 32.

EISENMAN. Hotel Olímpico
de Banyoles. Perspectiva
interna do saguão, 32.





EISENMAN. Centro das
Artes Emory University. Vista
geral da maquete, 33.

Quando Eisenman fala que seus trabalhos se inserem dentro de um paradigma eletrônico, em substituição ao mecânico, está colocando a arquitetura dentro de um eixo de possibilidades de escolha de códigos, no mínimo balizados pelas oposições binárias da metafísica Ocidental, o que, às vezes, implica numa dupla escolha de categorias. Se ele nega qualquer possibilidade da arquitetura comunicar informação, não nega, no entanto, o universo comunicacional da arquitetura, propondo novos jogos combinatórios de signos. O arquiteto acredita tanto na virtualidade conceitual da linguagem, que tenta de fato eliminar o sujeito em seus projetos, caminhando em direção à uma arquitetura auto-referente, uma arquitetura "frívola", se quisermos utilizar Derrida.

Mas se existe apenas a arquitetura simulada, dos infinitos e intermináveis jogos formais, não seria esta a nova arbitrariedade, a ditadura da linguagem, através da obrigatoriedade operativa? Isto significa que a realidade da arquitetura está sendo desafiada pela mídia: valoriza-se sua aparência, "o que pode ser visto", em detrimento daquilo que "ela é". Esta mudança na maneira de olhar a arquitetura interfere entremamente na interpretação de uma obra. A mídia eletrônica pode causar verdadeiros "delírios de interpretação", como aponta Paul Virgílio⁵¹.

O Formalismo de Eisenman, em seu programa "pós-funcionalista", exposto no edital de *Oppositions*, aprofunda mais o "silêncio em que se fecharam os arquitetos modernos, silêncio que poderia ser entendido como aceitação da integração como destino"⁵². Interação como representação do sistema, integração que havia se iniciado com a arquitetura de vidro de Mies, o desejo da transparência, do desmascaramento, que não estatia "deixando de representar o triunfo faustiano da ciência, sua habilidade alarmante para inventar a vida em perpetuidade"⁵³.

Eisenman é um escritor-autor-arquiteto. Isto pressupõe um leitor-usuário, ambos sem o controle do objeto. Traços de uma estruturalidade permanecem com a condição de observador e observado. Através do pensamento hermenêutico poderíamos questionar se as múltiplas leituras que sua arquitetura provoca, possibilitam eventos dialógicos entre observador e obra, ou se elas apenas propõem estímulos programados, através de procedimentos de produção signíca, ainda analíticos, em "estruturas" indeterminadas, historicizadas, mas que não passam de um "ultra estruturalismo", se quisermos usar a expressão de Dosse em relação ao pensamento de Derrida.

⁵¹ VIRILIO, P. - *O espaço Crítico e as perspectivas do Tempo Real*, R. de Janeiro, Ed. 34, 1993.

⁵² ARANTES, O. - *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. S. Paulo, Edusp, 1993.

⁵³ Frampton, citado por ARANTES, O. - op. cit., p. 88.



6.2. O prazer do texto arquitetônico

"Escreve-se pois no fundo gosta-se disso, porque isso causa prazer. Portanto, em última instância, é por um motivo de gozo que se escreve"⁵⁴. Ao escrever, o sujeito se revela e ao revelar-se ele se desfaz. O texto é tecido, é textura. Substitui-se o desejo de codificar o texto pelo prazer do próprio texto.

Enquanto a obra-texto de Eisenman caracteriza-se mais por procedimentos transdisciplinares, enxertando códigos externos à arquitetura, "modelos" formalizados das ciências exatas e biológicas, portanto ainda com heranças da epistemologia estruturalista, a escritura realizada por Tschumi é muito mais hedonista. Em entrevista à Charles Jenks⁵⁵, Eisenman é questionado se ele pertenceria à uma tradição iniciada em Palladio, depois à tradição corbusiana, à tradição terraguiniana, de criar a mente como um órgão sexual. Eisenman, se defende respondendo que não existiria uma exclusividade, mas uma multiplicidade de órgãos sexuais. Mas finalmente admite que é um homem mental.

Se fosse possível estabelecer uma iconologia⁵⁶ das obras de Mondrian, os quadros vermelhos presentes na estrutura composicional revelariam talvez, por trás da mais rigorosa abstração, o último pintor romântico do século. De certo modo, poderíamos dizer algo semelhante sobre as *folies* vermelhas do Parque de la Villette de Tschumi. Existe *non-sense*, não-lógica, apenas "loucuras" (folie é loucura em francês). *Folie* - Enigma. Nascem da memória e do contexto, não do contextualismo, podem ser culturais, lúdicas, pedagógicas, científicas, filosóficas e este jogo entre forma e função instaura um evento. Sugerem inúmeras leituras, psicanalítica, sociológica, formalista, e outras. Mas não é possível dizer qual se aproxima mais da verdade, pois não existe uma verdade unificada.

O parque La Villette é uma teoria construtiva ou uma construção teórica? Pode o pragmatismo da prática construtiva estar aliada com o rigor analíticos dos conceitos? Frequentemente, Tschumi é condenado por construir, mais que por desconstruir. É condenado por seus projetos abalarem muito pouco a estrutura, sempre muito evidente. As *folies* se inspiram nas "Cento e uma Ficções Arquitetônicas" de Chemikhov, numa espécie de nostalgia pelas formas puras das vanguardas, como se apresentavam no ideário ilustrado, combinado agora à modernidade industrial.

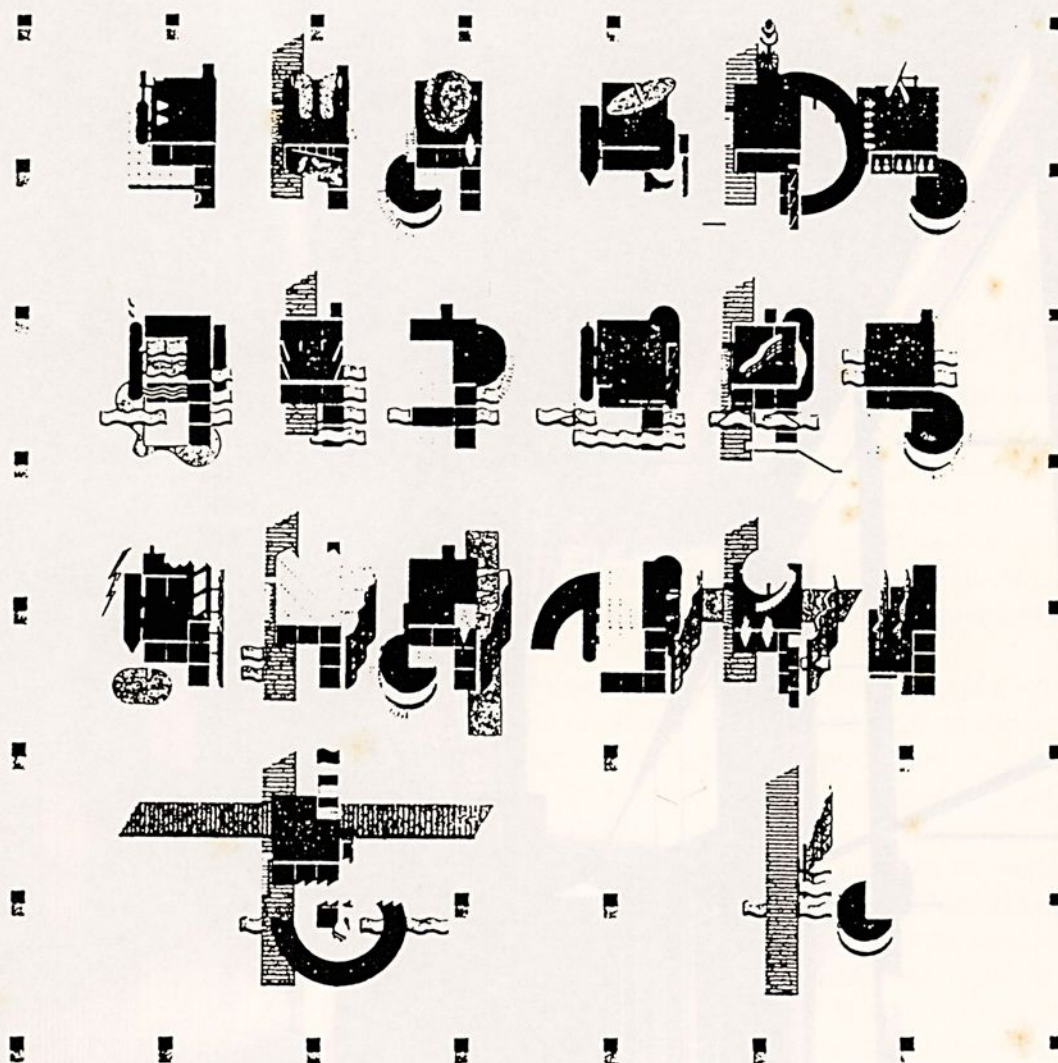
⁵⁴ BARTHES, R. *O Prazer do texto*, S. Paulo, Perspectiva, Col. Ellus, n.2, 1973.

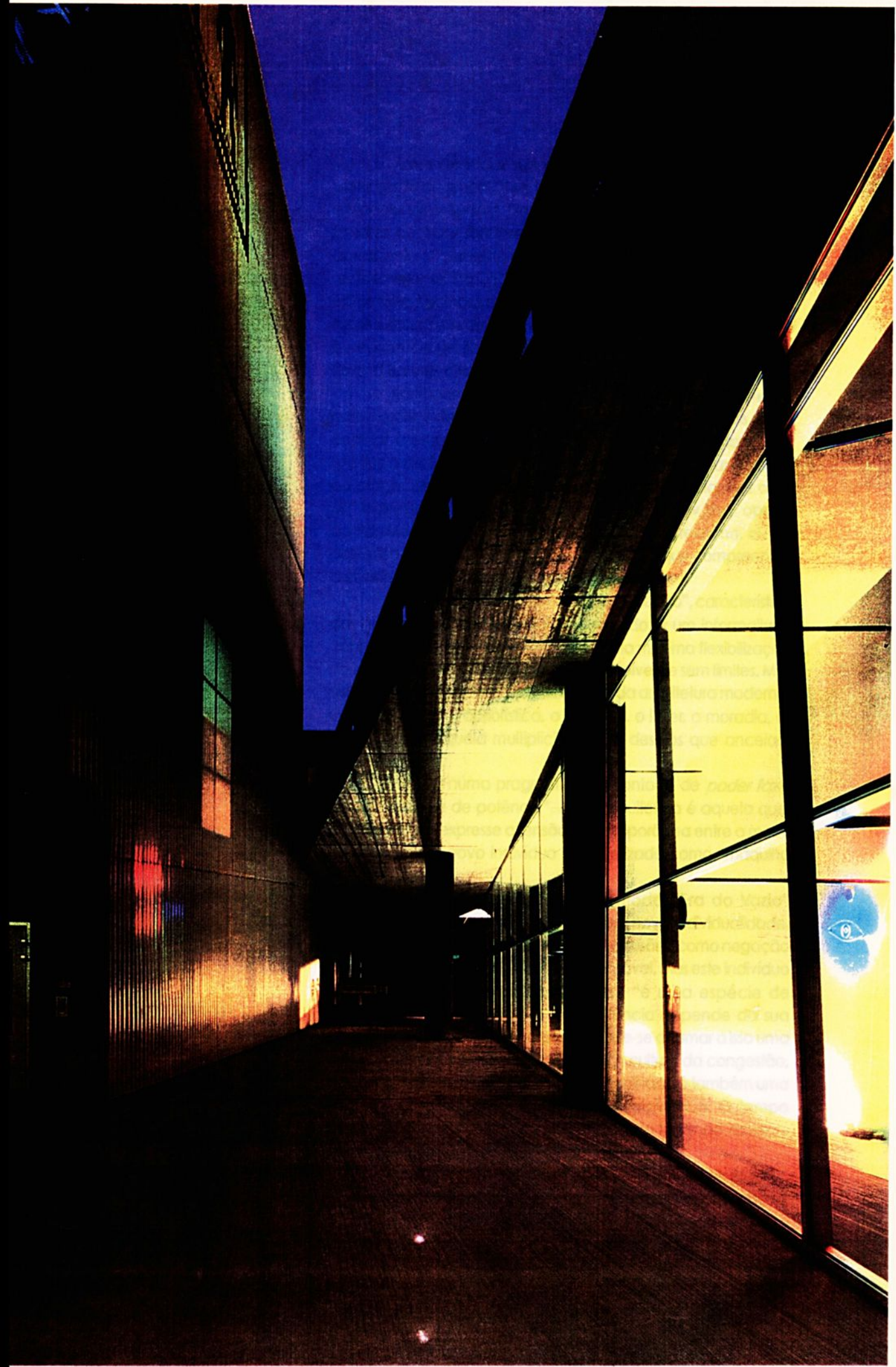
⁵⁵ EISENMAN, P. An Architectural Design Interview by Charles Jenks. PAPADAKIS, A. et al. *Deconstruction*, Londres, Academy, 1989, p. 141-149.

⁵⁶ Estamos lembrando algumas anotações pessoais de comentários realizados pelo prof. João Batista Evangelista, no curso "O Instituto Warburg como História das Imagens e da Cultura", em 1993, nesta instituição.

Mas o vermelho parece seduzir mais que os malabarismos formais. É uma espécie de máscara, como a própria metáfora da sedução, ou melhor, a máscara é o próprio rosto: a rostidade definida por Deleuze e Guattari, aquilo que sempre se repete mas à cada expressão nunca é o mesmo. Tschumi sugere uma ambigüidade entre a sedução e a produção na mesma obra, e fica evidente ao encontramos as palavras do arquiteto: "máscaras são, é claro, categorias da razão. Pois elas possuem um duplo sentido: elas ao mesmo tempo velam e desvelam, simulam e dissimulam. Por trás de todas as máscaras escondem-se torrentes escuras e inconscientes que não podem ser dissociadas do prazer da arquitetura. A máscara pode exaltar aparências. E justamente por sua presença evidente, se diz que, há algo a mais abaixo dela"⁵⁷. Voltamos ao desejo moderno da transparência pelo desmascaramento?

⁵⁷ TSCHUMI, B. - The Pleasure of Architecture. In: _____. *Architecture and Disjunction*, Londres, MIT Press, 1994, p. 81-95.





Rem Koolhaas

Antes de iniciar sua carreira solo, Rem Koolhaas havia participado do grupo OMA, juntamente com Elia e Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Frampton, os considerava o paralelo em Londres, dos New York Five, do qual Peter Eisenman fazia parte. E acrescenta: "semelhante a Hejduk, cuja obra inicial estava 'ecleticamente' inspirada tanto pelo neoplasticismo quanto pelo último Mies, Koolhaas e Zenghelis basearam seus projetos urbanos na arquitetura suprematista de Ivan Leonidov e ao mesmo tempo buscaram na prática surrealista, maneiras de conseguir o que Roland Barthes chamou de *une répétition différente*"¹.

Koolhaas inicia seu trabalho profissional primeiramente como escritor de roteiros de filmes e algum tempo depois vai se dedicar à arquitetura. Seus primeiros trabalhos poderiam estar ligados à certo gosto pela deriva cinematográfica, associadas ao pragmatismo e ao hedonismo da cultura popular dos anos 60, expressada em seu primeiro livro *Delirious New York*, oposta ao Pós-Modernismo, como uma espécie de Surrealismo, ou de polêmica ao mesmo tempo surreal e racional que compreendia a construção das cidades.

Influenciado pela "Cultura da Congestão", característica das grandes metrópoles, Koolhaas vai adotar um informalismo conseguido pelo hiperfuncionalismo, pela máxima flexibilização do espaço, onde a função pode desenvolver-se sem limites. Mas esta funcionalidade não é mais aquela da arquitetura moderna, universal, mínima, apriorística, o trabalho, o lazer, a moradia, os serviços, mas aquela multiplicidade de desejos que anseiam serem saciados.

Implica numa pragmática da vontade de *poder fazer* como "vontade de potência". A sua arquitetura é aquela que, talvez, melhor expresse a tensão contemporânea entre a morte do sujeito e um novo indivíduo caracterizado como "máquina desejante".

À partir dos anos 80, a chamada "Era do Vazio" (Lipovetsky), representará o triunfo desta nova individualidade, liberada das tradições, da história, das repressões, como negação da noção de sujeito autônomo e responsável. Mas este indivíduo não existe, como nos diz Baudrillard, "é uma espécie de ressurgência alucinatória", a sua existência depende da sua pertinência em redes que o animam. Pode-se chamar a isso uma cultura, mas não uma cultura da ação. A cultura da congestão, da "congestão invisível", como define Koolhaas, é também uma cultura da operação, pragmático-programática. O tempo heterogêneo de inspiração anti-histórica da lugar ao espaço, como cartografia.

Apresentaremos três dos mais recentes projetos realizados por Koolhaas, o Kunsthal de Roterdã, o Congexpo em Eurallille e o Palácio de Congressos em Agadir. Mas utilizaremos, também alguns projetos anteriores, em que o arquiteto ainda

compartilhava da desconstrução arquitetônica, como os projetos para o Parque de La Villette, para a Biblioteca de Paris, ou ainda o Teatro de Dança de Haia, o Terminal Marítimo de Zeebrugge.

Koolhaas atribui este redirecionamento de sua obra em virtude da retomada de investimentos, que depois de 1985, se deu na maioria das cidades européias. Era a primeira vez, depois de vinte cinco anos de discursos arquitetônicos, que todas aquelas "arquiteturas fantásticas" concebidas nos revolucionários anos 60, poderiam ser desengavetadas. O processo de unificação econômica da Europa exigia uma nova postura dos arquitetos frente à projetos de complexidade programática, envergadura social e investimentos vultuosos, antes inimagináveis.

Se a desconstrução pretendia trabalhar *entre* categorias, entre a forma e a matéria, a arquitetura de Koolhaas, desmaterializa-se, é totalmente permeável, invisivelmente complexa. Referindo-se ao abandono da desconstrução, inevitavelmente transformada em estio: "A complexidade fica. A questão é mais se ela será vertida em algo visualmente complicado ou não. E sempre tive desconfiança disso, dessa versão literal em algo complicado. Neste sentido, tenho uma permanente predileção pela abstração. Por exemplo, se Fontana é mais complexo do que Pollock. No caso, sinto-me mais próximo de Fontana do que de Pollock. No entanto, são da mesma geração, abordam parcialmente as mesmas coisas. Porém um utiliza alguns gestos para revelar algo, e o outro revela tudo por meio de uma espécie de vômito de todas as complicações. E desde o início achei isso muito difícil. Justamente em função do desejo de ser análogo à complexidade. E, afinal, acho isso primitivo, infantil"². Relação semelhante aos pintores poderíamos estabelecer entre a obra de Koolhaas e a Eisenman.

Para Koolhaas o Desconstrutivismo tinha a ver com impossibilidades. Impossibilidade de coerência de um todo. E nas suas obras recentes ele está mais preocupado com as possibilidades, e com a construção, reestaurando, inclusive, o tema profissional do arquiteto, que seria propor um ordenamento ao invés do caos. O que nos interessa verificar é qual a relação entre esta ordem e o pensamento estrutural. Se Koolhaas não representa o caos, ele trabalha em condições caóticas, complexas. Em seu próprio escritório existem pessoas do mundo todo trabalhando, cada uma trazendo sua contribuição cultural para o projeto como produto coletivo. Com esta estratégia, consegue-se expressar-se, criar-se uma situação de heterogeneidade em vez de representá-la, como acabou fazendo a Desconstrutivismo, através de sua "lógica das contradições", em procedimentos de colagens, sobreposições e deformações.

É possível perceber através da obra de Koolhaas um deslocamento no campo filosófico, identificado por Roberto

Capítulo 5

Paisagem Desconstruída

Mangabeira Unger em *The Better Futures of Architecture*³, de Derrida para Deleuze, quando recorre à Jeffrey Kipnis na sua revisão pós-contraditória dos "cinco pontos" da arquitetura moderna professado por Le Corbusier. Ao invés da planta livre, fachada livre, teto jardim, pilotis, janela em extensão teríamos:

Vastidão - Da planta livre para o "corte livre", buscando a imensidade, meio-termo entre espaços nômades de homogeneidade infinita e o espaço sedentário, hierarquias fixadas por espaço articulado.

Vaciedade - Da fachada livre para a "massificação livre", através da radicalização da abstração formal, enxertando na arquitetura inesperadas e "estranhas" afiliações formais e semióticas sem se prender em alinhamentos fixos.

Arquitetura Projetiva - Arquitetura em devir, conseguida através de um estado de indeterminação que possibilite ao mesmo tempo se construir, se definir e se desterritorializar. Procura-se obter um extenso espaço democrático em configurações territoriais flexíveis aos novos arranjos sociais. Exige-se procedimentos arquiteturais variados que trabalhem com a coexistência desconexa de histórias, influências e culturas variadas.

Incongruência - Espécie de estrutura anacrônica que permite manter e subverter informações, incluindo as do próprio sítio.

Coerência Intensiva - Propriedade de certos arranjos monolíticos, de superfície contínua, que permite à arquitetura entrar em múltiplos e contraditórios relacionamentos, através de uma "lógica das intensidades".

¹FRAMPTON, K. - *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p.315.

²KOOLHAAS, R. Rem Koolhaas: de Brasília ao futuro. *Rev. Projeto*, n.133, p. 34-39, São Paulo, 1990.

³Citado por Jorge Mário Jáuregui em "A Alternativa Pós Contraditória", *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n. 53, p. 93-94, 1994.

Capítulo 5

Paisagem Desestruturada

And I have no compass/ And I have no map/
And I have no reasons/ No reasons to get back
And I have no religion/ And I don't know what's what/
And I don't know the limit/ The limit of what we got
No particular place names/ No particular songs/
I've been hiding/ What am I hiding from?

Bono, Zooropa (1993)

Dentro/ fora/ horizonte/ limite/ fronteira/ superfície/ estrato/
território/ lugar/campo/ domínio/ posições/ deslocamentos/ platôs.

A paisagem a que nos referimos não é a paisagem geográfica, mas uma paisagem vazia de conteúdo. É de certo modo ainda uma paisagem estruturalista, aquela dos intermináveis termos geográficos, celebrados por Barthes, Lacan, Foucault, Deleuze. A metrópole de Koolhaas é uma cidade sem história, ou melhor, onde o historiador não precisa mais de pás, mas de uma infinidade de bilhetes aéreos. A história é a história dos deslocamentos, o registros em "plano sequência" e *travellings* da narrativa cinematográfica.

"O estruturalismo se distanciou da historicidade a fim de permitir a eclosão de estudos sincrônicos. Assistiu-se durante esse período a uma refutação do olhar que fora propenso até a privilegiar a dialética das temporalidades, a investigação das origens, e que doravante orienta-se para o desvendamento das lógicas espaciais, para múltiplos jogos de posição e de localização dos limites das relações possíveis no espaço"¹.

De modo geral notamos que algumas vertentes do pós-estruturalismo, estão se enveredando numa espécie de ressurgimento do naturalismo estrutural, na forma de um naturalismo especulativo, basicamente quando o pensamento-cérebro torna-se o sujeito, quando adquire-se estados de intelecto material. Mas este naturalismo é cada vez mais abstrato, não pertence à exterioridade

¹ DOSSE, F. *História do Estruturalismo II*, Campinas, Ed. da UNICAMP, S. Paulo, Ensaio, 1994, p.485.

do mundo, mas revela-se nos limites da microbiologia, da genética, da neurologia - disciplinas que tiveram um espantoso desenvolvimento nestas últimas décadas- com a filosofia e as artes.

Alliez, na sua especulação sobre a filosofia de Guattari e Deleuze recorre à Varela² ao dizer que "o sujeito e o objeto são a especificação ecíproca e simultânea um do outro. Em termos filosóficos, o saber é ontológico". Mas o que isto tem a ver com a tradição estruturalista? Ela serve bem ao "novo naturalismo", na forma do que Dosse chamou de naturalismo estrutural, na medida o sistema e seu mundo afloram ao mesmo tempo.

Verifica-se, hoje, que não é mais o homem que pensa, mas o cérebro, e a topologia surge como instrumento capaz de dar conta da localização dos objetos mentais, que ao pensarem, cristalizam o homem. Isto equivale dizer, que o homem estaria projetado "entre a profundidade física e a superfície metafísica"³ A paisagem, aqui apresentada através da obra do arquiteto Rem Koolhaas, refere-se a um *topos-neural*, ou melhor, e poderíamos dizer que esta paisagem é a encarnação conceitual, o "aspecto material expressivo" (Alliez, 1995, p.17) de um mundo em interminável formação, desvinculado da noção de realidade, mas um "universo-cosmos" de matéria expressiva, dedicado ao sentido.

O que é surpreendente e, inevitavelmente, não deixa de atingir as artes é que a noção de estrutura como algo aplicável metodologicamente à um determinado corpo, passa à condicionar, agora, a própria existência do corpo: por exemplo, uma cadeia de nucleotídeos de DNA só existe mediada por algum aparelho, e passamos a acreditar na sua existência porque ela própria se confunde com sua imagem, construída da mesma estrutura informacional sob a qual é "olhada". Neste caso, a estrutura não mais corresponde ao método, mas o objeto é a própria estrutura.

"O paradigma estrutural encontra seu declínio como possível semiologia geral, mas encontra uma maneira de perpetuar-se através de uma nova aliança. As ciências humanas inscrevem-se com as ciências da natureza refutando a lingüística pela biologia. Neste segundo momento a estrutura não é mais considerada como um simples método de abordagem para restabelecer o sentido; ela própria encontra-se na natureza"⁴. O próprio Lévi-Strauss já havia renunciado este caminho, ao converter o estruturalismo ontológico numa espécie de realismo estrutural integral, acrescenta Dosse.

² Eric Alliez refere-se à VARELA, F.J. de *Connaître. Les sciences cognitives, tendances et perspectives*, Paris, 1989.

³ ALLIEZ, E. *A Assinatura do Mundo. O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?* R. Janeiro, Editora 34, 1995, p.47.

⁴ DOSSE, F. op.cit., p. 444.



A Estrutura Ontológica, encontrada também nas técnicas de inteligência artificial, teorias matemáticas como a catástrofe - modelos matemáticos da morfogênese - as teorias de informação acabam reatando os laços entre cultura e natureza. Mas aqui se observa que estas disciplinas adquirem notoriedade no campo das ciências sociais, por garantir modos científicos de abordagem da ordem por trás da desordem.

E a própria História, renegada por todo o paradigma estruturalista, por constituir-se em disciplina de caráter acientífico, agora, através de Edgar Morin, retorna. Depois da astronomia considerar a Big Band, uma explosão, como origem ao universo, a própria ciência passa a adotar a noção de evento. A eventualidade, portanto, irá anular todas as bases do estruturalismo: a permanência, a sincronia, a imobilidade da temporalidade em busca de invariantes.

Mas se este novo paradigma que surge, parece uma renovação de positivismo, à medida que tenta trazer para o plano do mensurável aquilo que é imensurável, encontrar a racionalidade que estrutura a irracionalidade, portanto, ainda vinculado às filosofias analíticas, aquelas que buscam explicar e descobrir ao invés de compreender, como apresentamos anteriormente através das considerações de Richard Roty.

1. Diferencialismo Cultural : O outro no espaço

"A noção da diferença, do Outro que esteve na raiz do primeiro estruturalismo e das pesquisas da antropologia estrutural, vai doravante operar no sentido da disseminação da própria idéia de estrutura"⁵.

7Ao mesmo tempo em que se acentuam as abordagens que aceitam a naturalização do estruturalismo, Dosse verifica a existência de um movimento inverso, daqueles que adotam as teses diferencialistas no plano cultural. A crescente discussão em torno de "globalização e localização" podem ser entendidos à partir desse duplo movimento.

Um agenciamento em sua multiplicidade trabalha forçosamente , ao mesmo tempo com fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais.

2. Topo-lógica : O lugar da falta

A topologia nasceu de uma necessidade de dar conta dos diversos arranjos espaciais, localizações dos limites das relações possíveis de espaços em função de um pensamento sincrônico. Lógica dos lugares e possíveis combinações . Os

⁵ DOSSE, F. *História do Estruturalismo II*, Campinas, Ed. da Unicamp, S.Paulo, Ensaio, 1994, p.240-241.



elementos da estrutura perdem o seu significado independente e ganham sentido apenas em seu jogo combinatório.

A paisagem desestruturada, que pretendemos apresentar aqui, pode ser entendida como uma paisagem pós-estruturalista, que parte das considerações do "vazio constitutivo" lacaniano até chegar à topologia deleuziana, do mapa e das territorialidades, em que o tempo heterogêneo de inspiração anti-histórica dá lugar ao espaço, como cartografia, fluxo e diagrama.

"A topologia estruturalista pratica a desvitalização sem anestesia dos conteúdos transcendentais do espaço substituindo-os por uma lógica dos lugares e das suas possíveis combinações"⁶.

Lacan irá utilizar-se da fita de Moebius, da topologia diferencial, para fundamentar as noções de limites de continuidades pelo estudo das propriedades das figuras geométricas invariantes. A estrutura é essa falta, essa ausência no ser, esse ser que escapa ao ente. É no espaçamento que se constrói a lógica estrutural. "O espaçamento nada designa, absolutamente nada, nenhuma presença à distância. É indicador de um fora irredutível e ao mesmo tempo de um movimento, de um deslocamento que indica uma alteridade irredutível"⁷. É essa falta, esse irredutível, essa difference demidiana que se vê subitamente projetado para o centro do espaço estrutural, acrescenta Dosse.

Mas se estruturas são inconscientes, como nos diz Deleuze, não existe processo significativo que consiga preencher o vazio do lugar de origem. É justamente, esta impossibilidade do lugar como algo fixado, deste espaço que vai desenvolver-se somente através de uma lógica temporária de lugares de conexões, ou seja, não uma expansão espacial, como passagem de uma estrutura à outra estrutura que causa a angústia de sermos lançados para dentro de outros mundos, como experiência oscilatória de desenraizamento.

Não há lógica racionalizada que dê conta de desses lugares de conexões. Portanto, existe um comprometimento da contemporânea topologia com uma certa subjetividade, aquela anteriormente mencionada do indivíduo como "máquina desejante". O espaço de abertura é aquele das múltiplas conexões, enxertos, numa exterioridade dimensionamento indeterminável. A própria noção de sociedade sai, portanto, transformada, na medida que agora poderíamos entender os processos sociais, como algo calcado em ações individuais. As conexões estabelecem uma lógica das localidades múltiplas, privilegia o contexto não como contextualização dentro de um processo linear. A noção de "sistema de interação"

⁶ DOSSE, F. op. cit., p. 485.

⁷ DOSSE, F. op. cit., p. 486.



presente na atual sociologia americana, tem a paixão e o desejo como desencadeadores dos processos sociais.

O êxito deste novo paradigma se deve à crise social contemporânea, onde não existem mais referências de totalidade. A obra de Koolhaas ao propor uma espécie de ordem como a noção deleuziana de palavra de ordem, portanto, não como imposição, mas como expressão do desejo que se expande através de um caminho de fuga como resignificação temporária, permite pensar uma totalidade multifacetada, heterogênea, como um feixe de pulsões que provocam mais pulsões, uma certa idéia de totalidade como receptáculo, que atrai para si ao mesmo tempo se deixa abandonar. A instabilidade deste processo coloca os indivíduos em confronto consigo mesmos, sem vinculações, nômades. É sobre este Nada, como experiência de angústia existencial é que abre a possibilidade de se viver uma singularidade pessoal, e da arquitetura retomar uma certa subjetividade.

2.1. O nômade

"Não se pensar mais senão no vazio do homem desaparecido. Pois esse vazio não cava uma falta, não prescreve uma lacuna à preencher. Não é mais nem menos do que o desdobramento de um espaço onde, enfim, é novamente possível pensar", dizia Foucault em *As Palavras e as Coisas*.

O nômade é aquele ser em profundo estado de angústia, é o melancólico freudiano, aquele que vaga por viver a inconsciência de seus desejos, mesmo sabendo que estes são infinitos numa cadeia sem origem e sem fim. O nômade é aquele que, diante a incerteza do mundo, da incerteza de seus próprios desejos, se deixa abandonar, se perde continuamente, é um ego-frágil, ao contrário daquele indivíduo neurótico que tenta à todo custo fixar algo que é impossível de ser fixado: o ser enquanto presença⁸.

Voltando ao processo de metropolização anteriormente descrito, podemos relacionar dois comportamentos descritos por Simmel e Cacciari, daqueles que buscam uma "espiritualização" como forma de tentar fixar-se, e uma postura mais "nihilista", que coloca a existência dentro de uma dimensão finita. Freud distingue a angústia do medo, pois este pressupõe um algo que é determinado. Temia-se à Deus, ao Pai. As condições desterritorializantes da cidade moderna, trouxeram a angústia, que é inseparável da expectativa diante de algo que não é determinado.

Se pensarmos no processo de urbanização da maioria das cidades brasileiras, por exemplo, veremos que a explosão demográfica das cidades se deu à partir da década de 60. O homem do campo, que teve sua vida exatamente fixada, e

⁸ PAZ, O. *Os filhos do limo*. "A angústia nos mostra que a existência está vazia, que a vida está morta e que o céu é um deserto: a quebra da religião".

idêntica à toda sua tradição familiar é trazido para cidade, para a "civilização" sem nenhum período ou processo de transição. Realizou-se aqui, em menos de quarenta anos, aquilo que na Europa, levou no mínimo uns trezentos anos. Estas pessoas são os "sem teto", aqueles que não tem abrigo.

E se tomarmos a noção heideggeriana de angústia, muito próxima da freudiana, veremos que um de seus sentidos: "angustiar-se é não mais nos sentirmos em casa, quando diante de nós mesmos, eis que a angústia, que trás o Dasein justamente no sentido extremo diante do mundo como mundo, e com isso coloca-o diante de si mesmo como ser-no-mundo"⁹. O incômodo do desabrigo, revelado pela angústia, é porque abre-nos ao *ser-aí-no-mundo* já desabrigados da proteção do cotidiano, o incômodo é porque nos apresenta o perigo como difuso, e por isso mesmo nos liberta do que mais propriamente somos. "O fundo ameaçador da angústia - a essência do perigo - não é, portanto, uma possibilidade qualquer, mas o poder-ser si-mesmo da existência"¹⁰. A angústia revela o Nada, sobre o qual pairamos suspensos. O nada é a concretização do objeto ameaçador, que não pode ser localizável. O nada é o fundo sobre o qual abre-se o poder-ser-livre. O nada é uma forma de presença, de apresentar-se, aquilo que está ausente.

Mas a cidade metropolitana, que é aquela que oferece o perigo, coloca-nos frente à nossa finitude, portanto, pode ser vista como possibilidade de "salvação": quando o homem coloca-se diante de si mesmo. "O esquecimento do ser, que identifica o domínio heideggeriano da Metafísica, alcançaria o seu ponto culminante com o *niilismo*, de que Nietzsche foi o porta-voz"¹¹. A *tecnè* poderia levar à uma *poiésis*.

"A alteridade erigida em modo de pensamento reencontra a inspiração anti-histórica do estruturalismo, mas substitui a história por uma atenção especial ao espaço, uma verdadeira cartografia da estrutura como sistema aberto: "cada coisa tem sua geografia, a sua cartografia o seu diagrama. Ao passo que o tempo não pode ser homogêneo e remete para uma inevitável fragmentação, uma vez que é envolvido em processos descontínuos que geram suas dilacerações contingentes"¹². Repele-se a história para a superfície.

2.2. Arquitetura à Deriva

A angústia, que quer dizer estreitamento, pressupõe uma dimensão espacial, situação sem saída, e justamente parece revelar-se quando existe uma

⁹ NUNES, B. - *Passagem para o Poético*, S. Paulo, Ática, 1986, p.110.

¹⁰ *ibid.*, p.111.

¹¹ *ibid.*, p. 229.

¹² DOSSE, F. op. cit.

perda da noção de globalidade em detrimento à localidade. O labirinto também pressupõe esta impossibilidade de uma topografia geral. O mais interessante é que adotamos o rizoma como armadura para compreensão da arquitetura, basicamente relacionada à noção de "mapa" ao invés de estrutura ou composição.

"Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofreremos muito. Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à lingüística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político à não ser que sejam arbustos subterrâneos e as raízes aéreas, o adventício e o rizoma. Amsterdã, cidade não enraizada, cidade rizoma com seus canais em hastes, onde a utilidade se contacta à maior loucura, em sua relação com uma máquina de guerra comercial"¹³.

Koolhaas é um arquiteto holandês, e sua arquitetura expressa muito bem a condição vagante das populações contemporâneas. Podemos perceber certa influência das teorias de deriva da Internacional Situacionista em seus projetos, como característica essencialmente metropolitana. O próprio grupo que inicialmente pertencia mas que o acompanha também em recentes projetos, OMA (Office for Metropolitan Architecture), trás a qualificação metropolitana como equivalente de mundo¹⁴.

Assim poderemos entender a metrópole como a infraestrutura física dos modos de integração econômica baseados na circulação de mais-valias, mais que em termos de localizações, ao gosto do capitalismo pós-industrial. Podemos dizer que o regime de "acumulação flexível" que lhe é característico, acaba transformando uma estrutura topológica, de locação fixadas, num equivalente topográfico cambiante, territórios, interconectados sem coerência estrutural física.

3. Epistemologia do Desejo

Em o *Anti-Édipo*, Deleuze nos lembra que a experiência do sistema é uma experiência social e não é desvantajoso esquecer que o humano é hoje social. Ele propõe uma experiência do pré-social, do pré-histórico, de um pré-mundo, livre para uma percepção selvagem. Ser um mundo social é sentir-se dominado ou dominante, mais que dominando. A antipsiquiatria admite que o indivíduo esquizofrênico poderia bem ser o único indivíduo radicalmente são, pois a ruptura com as exigências da sociedade, significaria, antes de mais nada, aceitá-las como insuportavelmente alienantes.

¹³ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. - *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, v.1, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 25.

¹⁴ ZAERA, A. - Notas para un levantamiento topográfico. rev. *El Croquis*, n. 53, Madrid, 1994, p.32.

Dosse, aproveita para referir-se à morte do autor: "O autor não tem outra função a não ser a de um joguete, um simples receptáculo, grau zero, faz papel de morto no bridge. Recorre à binaridade: Um enche, é dizível: o texto de prazer; o outro é a experiência da perda, faz vacilar, é indizível: o texto de gozo. A grande referencia filosófica de Barthes nessa obra é a mesma de Deleuze: Nietzsche, que constitui o ponto de apoio para explodir as verdades constituídas à partir dos estereótipos e das velhas metáforas, assim como para libertar o novo, o singular.

Koolhaas se interessa pelo inconsciente psicanalítico como tentativa de intensificar a "irracionalidade". Em *Delirious New York* Koolhaas havia ensaiado as metodologias surrealistas, interessando-se menos por sua estética e mais por seu "método" como forma de combater a lógica objetiva, ou melhor, com o método paranóico-crítico ele apresenta uma alternativa ao método de análise-síntese.

"*Delirious New York* é uma epistemologia do desejo. As ordens naturais, *utilitas, firmitas, venustas* são sistematicamente eliminadas mediante a aplicação de armas modernas: a gravidade distorcida mediante sofisticadas estruturas, a beleza substituída pela cosmética, a necessidade relocada pelo desejo...A provocação substitui a mimesis como argumento fundamental de conhecimento e produção"¹⁵.

Na verdade, Koolhaas apenas constata que a realidade é uma construção do desejo e que não existem mais fronteiras entre sujeito e objeto, não é possível separar o conhecimento dos instrumentos de análise, portanto revela a crise da ciência como ideologia. Koolhaas pretende a elaboração de um processo de trabalho puramente operativo.

3.1. Cultura da Congestão

"A reflexão desconstrutiva opera sempre 'de dentro' de uma linguagem, e representa na arquitetura o esforço de responder à cultura da congestão que tem produzido a superabundância de estilos de vida empilhada e de funções de que fala Rem Koolhaas. Porque ela não tem por objetivo a obtenção de uma forma figurada geral, os esquemas resultantes aparecem sob o signo da desorientação"¹⁶

Antiformalismo é conseguido pelo hiperfuncionalismo. A forma não existe antes do ato imprimir-se sobre a matéria. O ato não é apenas o gestual, o individual, mas o rastro coletivo sobre uma superfície, como propõe Deleuze.

"Seja pelo estabelecimento de uma multiplicidade de velocidades dentro de um mesmo espaço, mediante a justaposição de diferentes percursos ou

¹⁵ *ibid.*, p. 39.

¹⁶ JÁUREGUI, J.M. - Arquitetura e Filosofia da Desconstrução, *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, no.36, S. Paulo, Pini, 1991, p. 62-63.



através de uma diversificação de conexões entre dois espaços, a experiência espacio-temporal é frequentemente distorcida em OMA¹⁷.

Podemos verificar estas estratégias de deslocamento contínuo no parque de La Villette ou na justaposição espacial das circulações no Terminal Marítimo de Zeebrugge onde rampas se conectam com escadas rolantes, que se conectam com elevadores, que se conectam com ruas internas para autos.

O espaço piranesiano proposto por Koolhaas em Lille cria uma série de movimentos em distintas velocidades dentro de um mesmo espaço. Favorece à série de velocidades distintas de pensamento.

3.2. Produzir Inconsciência : multiplicidades, deformações, projeções

"Para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore. A questão é *produzir inconsciente* e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo"¹⁸.

Palavras que funcionam como platôs : rizomática = esquizoanálise = estratoanálise = pragmática = micropolítica. Estas palavras são conceitos, mas estes conceitos são linhas, sistemas de números a esta ou àquela dimensão de multiplicidades, sem pretenderem o título de ciência.

O que irá modular as categorias espaço-temporais da arquitetura de Koolhaas são as multiplicidades de intensidades: o espaço é dado pelo distanciamento e o tempo pela duração. A topologia transforma-se numa topografia. O espaço é heterogêneo, direcional, liso, portanto variável, vetorial e diferencial ao invés do espaço clássico que é homogêneo, linear e estriado. A geometria euclidiana é substituída pela geometria topológica.

4. A-Formalismo: Rizoma

Apesar de criticarem a topologia lacaniana, pois esta estaria, em última instância, a concretização de uma "forma vazia" que expulsa o próprio desejo ao estruturar linguisticamente o inconsciente, Deleuze e Guattari aceitam ainda a noção de ausência de Sujeito Significante, assim como os demais estruturalistas. Não há lugar marcado para qualquer transcendência, apenas processos.

A noção de rizoma está relacionada à própria natureza desestruturada do cérebro, uma espécie de rebatimento da estrutura neural, e Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, entendem o próprio pensamento como algo não

¹⁷ ZAERA, A. op. cit., p. 39.

¹⁸ DELEUZE, G. e GUATTARI, F.- op. cit., p28.



arborescente. "A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade, que no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo um sistema, probabilístico incerto, *un certain nervous system*".

O rizoma tem um caráter polimórfico, pode representar um modo de pensar diferente, um conceito operacional (performático) para promover uma codificação. Não se recorre à lógica, portanto se afasta das considerações epistemológicas do primeiro estruturalismo, para dar margem ao pensamento disjuntivo, sem articulação possível, ao sabor da inspiração poética. Deleuze e Guattari enumeram algumas características aproximativas do rizoma:

1. e 2. Princípios de Conexão e Heterogeneidade em que qualquer ponto pode e deve se conectar com qualquer outro ponto. "Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de conexão muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados diferentes"¹⁹.

3. Princípio de Multiplicidade é quando o múltiplo toma o lugar do sujeito e objeto como uno, como "realidade natural e espiritual, como imagem e mundo". Na verdade a multiplicidade não tem sujeito nem objeto, não existe crescimento sem metamorfose de natureza. Não existe um princípio gerador, como na fenomenologia, nem unidade de dimensão. A multiplicidade são "fibras nervosas", são redes que remetem à outras redes. Mas não existem pontos, centros, ou nós, apenas linhas, que se expandem ligando-se à outras linhas.

4. Princípio de Ruptura A-Significante no qual todo rizoma pode ser quebrado, interrompido em qualquer lugar e conectado tomando-se qualquer outra linha. "Todo rizoma compreende linhas de segmentariedade, segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc., mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ela foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas de segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de remeter umas às outras"²⁰.

Tomando a obra de Koolhaas, o projeto para o Palácio de Congressos e Hotel em Agadir, vemos o duplo movimento de territorialização e desterritorialização: A cidade islâmica se desterritorializa quando suspensamente conectada aos vales e dunas dos auditórios, quando é penetrada por uma avenida

¹⁹ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. - Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, v.1, Rio de Janeiro, Ed.34, 1995, p. 15.

²⁰ *ibid.*, p. 18.

que direciona a suíte real, quando o segmento linear da piscina, ou da passagem diagonal rompe o labirinto, criando o caminho de fuga, que permite rapidamente se conectar à qualquer outro ponto da rede. Ao mesmo tempo a "cobertura" se territorializa por se construir como simulacro, como imagem reproduzida de maneira significativa própria cidade islâmica.

5. e 6. Princípio de Cartografia e de Decalcomania . "Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho à qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda". O eixo da estrutura gerativa ou profunda reproduz e decalca a mesma lógica infinitamente. O rizoma é um mapa e não um decalque, onde não se reproduz um recalque em reedições, mas onde se constrói. "O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente"²¹, é um corpo sem organização, diagrama. Enquanto o decalque só permite o Mesmo, o mapa sempre está aberto ao Outro, é uma questão de performance.

5. Topografia Desarticulada

5.1. O corpo sem Órgãos

A obra de Koolhaas parece oferecer material que ilustra a "superação" da tradição dualista que vincula profundamente "o que sou" ao corpo. O conceito de corpo teria sido usado sempre num contexto ambíguo: a formulação "do que eu sou" deriva do fato de o termo "corpo" poder referir-se tanto à exemplos de matéria inanimada e relativamente desorganizada, quanto aos organismos vivos mais complexos.

Como a noção de estrutura esteve ligado ao naturalismo biológico desde séculos, e se a afirmação anterior permitir a ambigüidade, poder-se-ia dizer que "não sou nada além de matéria desorganizada". Sobre esta possibilidade de redução de toda a idéia de humanidade viva, que está em constante fluxo, engajado num desenvolvimento e num processo, há um materialismo. Podemos falar de duas perspectivas distintas ao falar de corpo e de nossa pessoa: as noções de perda de identidade como forma positiva, a ambigüidade de corpo como matéria e de corpo como estrutura.

Em Alberti encontramos uma ruptura com a tradição, em *De re aedificatoria*, e desenvolveu sua pesquisa em três fases, conforme apresentada por Choay em *A regra e o modelo*. Na primeira fase "todo edifício é um corpo", e corpo vivo. Apoiando-se em Aristóteles, Alberti desenvolve a identificação entre os dois

²¹ *ibid.*, p. 22.

termos corpo e edifício : não só o edifício é um verdadeiro substituto do corpo , com organização, mas como um corpo, o edifício consiste em forma, dependente do espírito, e em matéria, dependente da natureza, dissociados no ato da análise, mas juntas na construção.

Mas em Koolhaas, "os projetos se constituem assim em corpos mais que em objetos. Corpo no sentido de matéria sem sobrecodificação lingüística; nem formas puras, nem fragmentadas, apenas essências vagas: o redondo, o alargado, o oblongo, ... Não mais constantes, não mais formas ideais, nem tampouco seus fragmentos, somente suas deformações"²². Vemos freqüentemente estas formas ovaladas propostas por Koolhaas, que nos induzem à interpretá-las como corpos-linguagens - mesmo que ele possa dizer o contrário - utilizando como procedimento projetual o processo descrito por Deleuze/ Guattari de "embriogênese": "temos um corpo sem órgãos como um ovo pleno anterior à extensão do organismo e a organização dos órgãos, anterior à formação dos estratos, ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limites, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isso independentemente de formas acessórias pois os órgãos não aparecem e não funcionam aqui a não ser como intensidades puras" (...) " O corpo sem órgãos não é, de modo algum, contrário aos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é a organismo. O corpo sem órgãos se opõe, não aos órgãos, mas a esta organização dos órgãos que se chama organismo... à organização orgânica dos órgãos"²³.

Inicialmente havíamos falado de um redirecionamento na obra de Koolhaas, que o fez, inclusive, distanciar-se conceitualmente do OMA: a ruptura definitiva entre arquitetura e linguagem, ou o fim da arquitetura ideológica por redução formalista ao narrativa conceitual. Ele abandona a experimentação lingüística e textual em favor de uma arquitetura que se estrutura por uma seqüência de deslocamentos geográficos ou topografias, que podem ser entendidas mais num universo operacional e performático que significativo.

Podemos adiantar, que o espaço labiríntico, das estruturas frágeis, móveis e parciais corresponde ao tio de pensamento labiríntico, ao do labirinto reto como o rizoma, descrito por Eco em *L'antiporfirio*, como uma espécie de pensamento débil²⁴.

5.2. Espaço Liso : Fluxos

²² ZAERA, A. op. cit., p.40.

²³ PEIXOTO JR., C. A. O corpo subvertido: a questão do corpo na obra de Gilles Deleuze. *Rev. Boletim de Psicanálise*, S. Paulo, Pulsional, p. 14-22, 1994. Carlos Peixoto Jr. cita Deleuze em *Spinoza et le problème de l'expression* que explica a concepção espinozista de corpo.

²⁴ ECO, U. *L'antiporfirio*. In: VATTIMO, G. e ROVATTI, P. A. - *Il Pensiero Debole*, Milão, Feltrinelli, 1995, p.76-79.

"Com *Différence e Répétition*, Deleuze quer também, no pós-68, orientar-se no sentido de dinamizar a estrutura: "tratar a escritura como fluxo, não como um código". É incontestável que o choque de maio de 68 contou muito nessa vontade de pluralização para dar lugar às máquinas apetentes com relação ao Um, ao pensamento estabelecido". (...) À partir desses fluxos se revela, paradoxalmente, um aspecto importante do paradigma estruturalista, pois não se encontra aí o menor indício de sujeito. É a idéia de máquina que funciona e o Eu dá lugar ao "isso" da máquina apetente, acoplada, conectada em todos os pontos. As codificações e descodificações fazem-se e desfazem-se sem lei nem rei, polimórficas, simples figuras sem raízes, nômadas inatingíveis". (...) "A idéia de fechamento, de interpretação é violentamente atacada em 1972 quando Deleuze publica, com Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie*

O "racionalismo paradoxal" de Koolhaas parece trabalhar sempre com elementos que à primeira vista são inconciliáveis, e este caráter esquizofrênico da metrópole se revela pelo uso de figuras que representem uma *complexidade inteligente*²⁵, a que se acrescentar que uma trata-se de uma complexidade ambígua.

Se tomarmos os dois projetos realizados, para o Congrexpo em Lille e o Kunsthall em Roterdã teremos dois tipos de "estruturas espaciais", respectivamente o labirinto e o nó como estrutura -armadura e como figura-ornamento. No Congrexpo o labirinto é o espaço piranesiano e no Kunsthall o nó é a Fita de Moebius.

Conforme a descrição de Calabrese, o labirinto apresenta duas características individuais: "o prazer da obnubilação perante a sua inextricabilidade (acompanhado do eventual medo) e o gosto de vencer com as astúcias da razão. Assim o labirinto passa a oferecer o "espaço" para que ressurgja a perda de si, da angústia e da agudeza"²⁶.

Assim, a instabilidade sugerida pelo labirinto pode tornar-se um método de operacionalizar os fluxos sobre um mapa. Entendendo por fluxos desde os sucessivos deslocamentos que a metrópole é capaz de provocar através da oscilação entre territorialização e desterritorialização ou nos termos que Vattimo apresenta, pertença e desenraizamento, na medida que o nó e o labirinto frustram qualquer possibilidade de fixação, de estabilidade, aparecem como a própria *metáfora do movimento*. O labirinto é uma provocação ao "viajante" estar em constante movimento. Motivado pelo desejo de perder-se e de reencontrar-se, este "viajante" corresponde à expressão máxima do *flâneur* baudellairiano do início do século XIX na metrópole parisiense agora transportado para o contexto da megalópoles como New

²⁵ CALABRESE, O. - *A idade neobarroca*, 1988, cap.VII, p.145.

²⁶ CALABRESE, O. - op. cit., p.145-146.



York, Paris, São Paulo, Los Angeles, Tóquio ou Cidade do México. O indivíduo contemporâneo é um nômade .

O labirinto se torna a forma e o nó, também relacionado às pulsões sexuais, o instrumento dos cruzamentos multidimensionais. O nó como agente viabilizador da congestão. A referência feita às obras de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), gravador italiano aos labirintos de os "Carceri d' Invenzione" (prisões imaginárias) influência dos cenários de teatro italiano, associados ao convívio e estudo da arqueologia romana. Paradoxalmente, a arquitetura de Koolhaas atrai o convívio, joga o indivíduo dentro da diversidade cultural desterritorializante, e assim parece realizar a utopia da ânsia de contato físico, do "estar-junto" cada vez menos frequentes quanto mais avançam as tecnologias da informação, justamente desmaterializando a própria arquitetura.

Os recentes projetos de Koolhaas podem ser interpretados como uma releitura da arquitetura das passagens , da qual Benjamin se consagrou poeta. Mas se muito facilmente Benjamin foi apresentado como explorador romantizante das metrópoles industriais, favoreceu o pensamento débil, que tem marcado o clima intelectual dos últimos anos. "Além disso, o horizonte sentimental da melancolia deixava aberta as portas para uma nova conversão da crítica estética de Benjamin dos mais vulgares sonhos do despertar da dimensão aurática de qualquer coisa. A própria estetização da política quotidiana, integralmente dominadas por um conceito midiático de cultura, criaram a última fôrma para esta *recepção fraca* de obra benjaminiana. Georg Simmel e Adorno também tiveram sorte semelhante"²⁷ .

No entanto, como apresenta Subirats, não é possível reduzir as considerações de Benjamin ao campo puramente estético, e se tomarmos o "prólogo" de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* "civilização industrial . Assim a reprodutibilidade técnica saíria do âmbito dos procedimentos , o seu objeto era uma "transformação da superestrutura" na artísticos, do fazer artístico para ingressar no campo de transformação do estatuto da arte, uma revolucionária transformação ontológica da obra. Ou seja, uma reivindicação não ideológica de uma função social da obra.

Benjamin vai apresentar a profunda transformação estrutural da obra de arte moderna. Apoiando-se no modelo oferecido pelo cinema, pela primeira vez na história da arte haverá um "predomínio do 'aparato' sobre a pessoa e do processo 'inconsciente' de *montagem* sobre o processo da experiência consciente, o predomínio do valor expositivo sobre a contemplação e a construção real como uma

²⁷ VATTIMO, G. *A sociedade Transparente*, Lisboa, Antropos, 1992.



segunda e revolucionária aproximação estética à nova arte, mas também a reformulação da teoria crítica da sociedade"²⁸.

O arquiteto Koolhaas ao propor que arquitetura trabalhe esta dupla condição estaria reafirmando um (re)ordenamento do espaço através da não estruturação de sua forma plástica e não propriamente uma desorganização da arquitetura. Discutir a desordem na verdade é discutir parâmetros de ordem que não fixem formalmente a arquitetura. A pesquisa sobre informalidade, deformações etc. abrem caminho para se fazer esta discussão. Baudrillard refere-se a este efeito como *performance*.

6. O performativo em arquitetura

Ricoeur fala de Lévi-Strauss em *Pensamento Selvagem*, que diferentemente de *Antropologia Estrutural*: não há selvagens opostos à civilização, não há mentalidade primitiva, há apenas pensamento selvagem, não é um pensamento pré-lógico, e nem lógico, mas homólogo ao lógico no sentido forte, e operando estrategicamente no nível do sensível. "O pensamento selvagem é o pensamento da ordem, mas é um pensamento que não se pensa. Neste particular ele responde bem às condições do estruturalismo evocadas acima: ordem inconsciente, ordem concebida como sistema de diferenças, ordem suscetível de ser tratada objetivamente' independente do observador'". E como os arranjos só podem ser inteligíveis num nível inconsciente, deve-se optar pela sintaxe em relação a semântica.

A performance é a experiência do sistema em substituição à percepção, que desenraíza por ser, o sistema como o humano inumano. Ao invés da revolução, uma arquitetura em que a afirmação e a negação estão implícitos na mesma noção de sistema. Diante do complexo de normas que hoje a sociedade apresenta, em só resta a reversibilidade entre perversão da norma natural, a subversão da norma social e a perversidade em relação à norma moral²⁹. "A crise nas ideologias tem sua origem na decadência da estrutura capitalista tradicional, tem implicações epistemológicas evidentes, tanto em sua relação com a ciência como com a linguagem"³⁰

"Nossa geração mantém uma relação vaidosa e hipócrita para com a profissão, a qual se revela impotente para gerar ordem; e, afinal, é essa a razão

²⁸ SUBIRATS, E. - Walter Benjamin : da reprodução técnica ao espetáculo. In : _____. *Vanguarda, Mídia, Metrópoles*, S. Paulo, Nobel, 1993, p.64.

²⁹ DUFRENNE, M.- *Subversion Perversion*, Paris, Press Universitaires de France (PUF), 1977, p. 177-191.

³⁰ ZAERA, A. op. cit. , p. 51. Zaera se refere à John B. Thompson em *Studies in the Theory of Ideology*, Cambridge, UK, Polity Press, 1984.



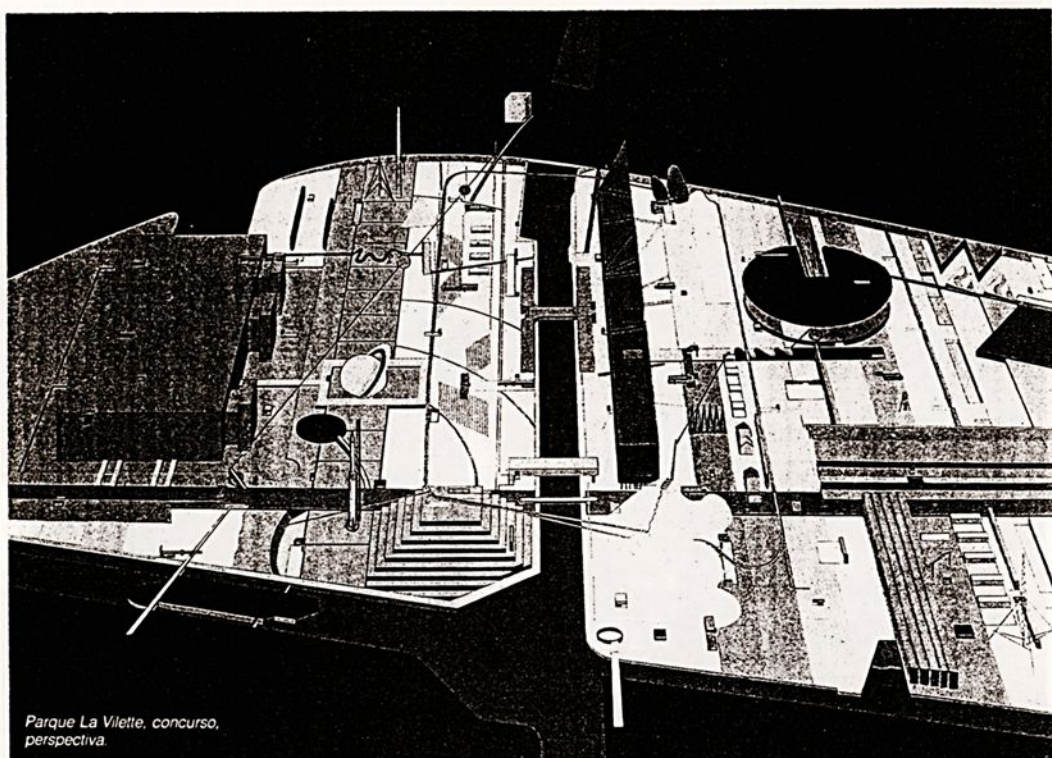
de nossa profissão"³¹. Este aspecto relacionamos anteriormente ao poder fazer, como poder-ser - livre, no sentido proposto por Heidegger. E de que a arquitetura pode estar à disposição, coloca-se como algo provocativo, que solicita uma ação em contrapartida.

A principal estratégia adotada por OMA e Koolhaas, é a destruição da coerência ideológica e linguística, para ser uma articulação de multiplicidades com fins performativos : suas construções não reproduzem modelos ou são representativas, procuram apenas uma "eficiência operativa". "Longe das questões ideológicas ou semânticas, os esforços se concentram na organização material, topológica e espacial do projeto. O trabalho de OMA tem à ver com uma retirada estratégica, o final da resistência ideológica e dos desenvolvimentos da civilização contemporânea"³².

Os projetos de Koolhaas não são fixos em partidos que procurem "representar a heterogeneidade", o caos, e nem negá-lo. Sua arquitetura vai apresentar o paradoxo entre ordem/desordem , estrutura / desestrutura , irreduzível e irreconciliável característicos da vida metropolitana.

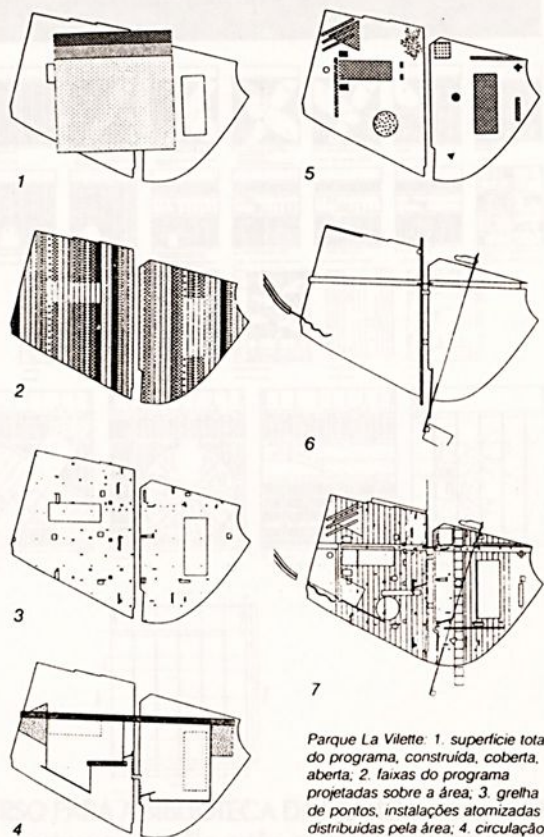
³¹ KOOLHAAS, R. - Rem Koolhaas: de Brasília ao futuro. *Rev. Projeto*, n. 133, 1990.

³² ZAERA, A. op. cit., p. 51.

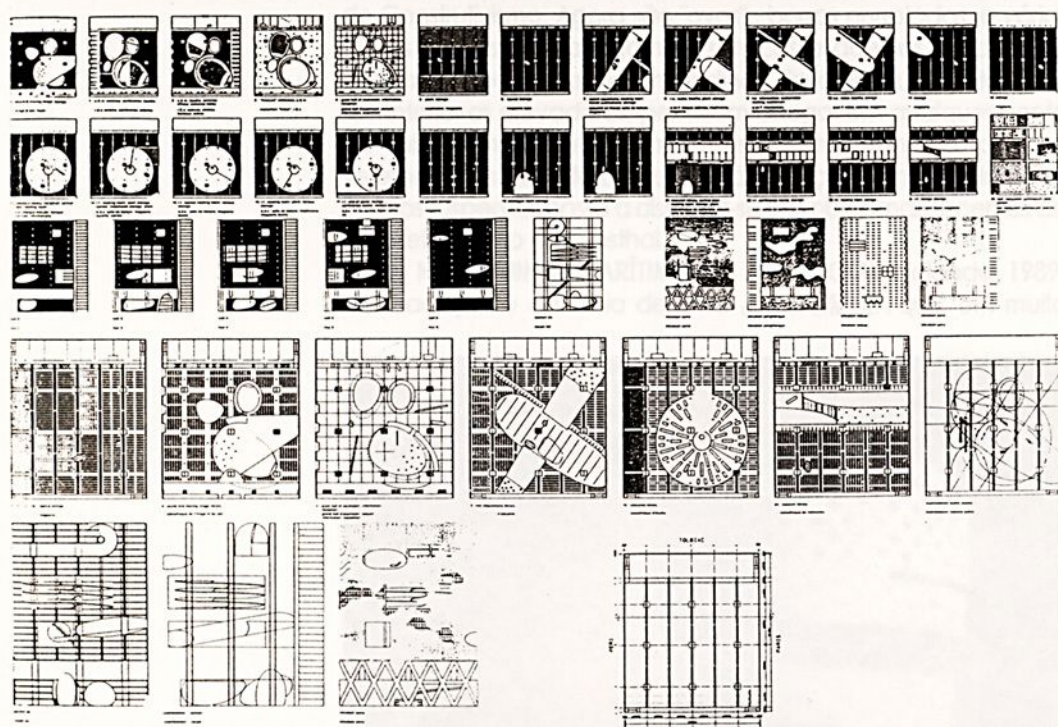
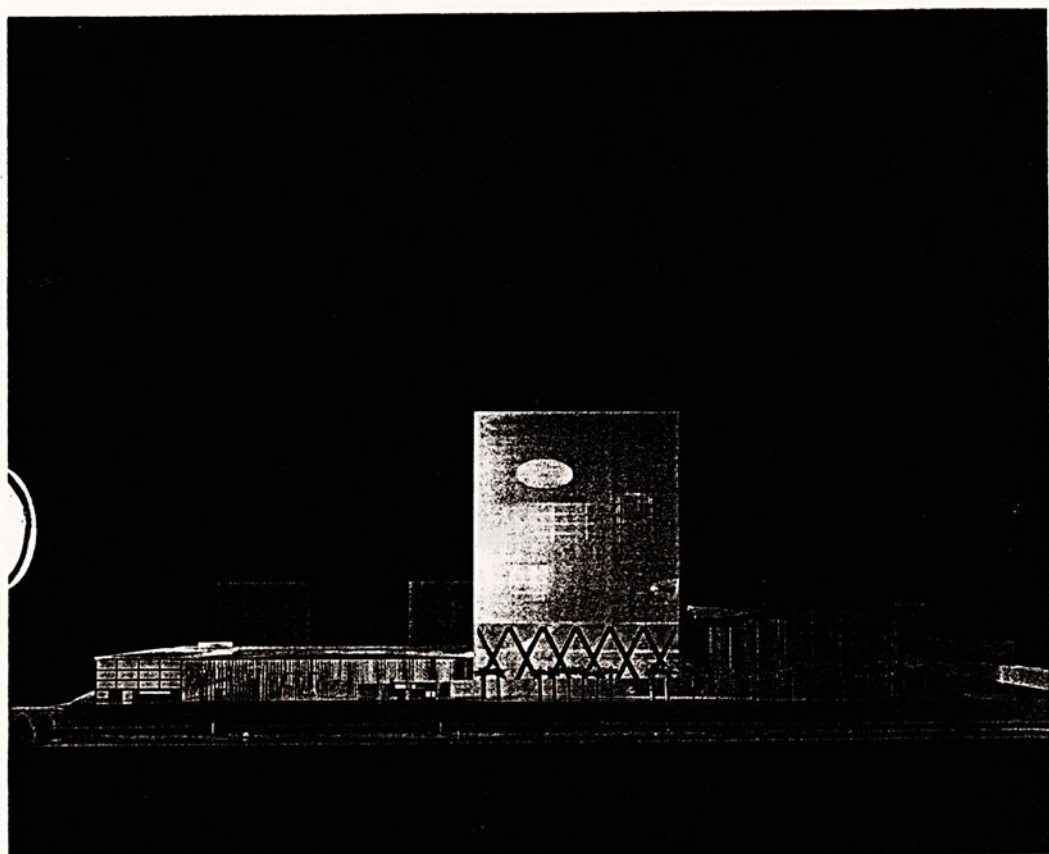


Parque La Villette, concurso, perspectiva.

KOOLHAAS. Concurso para o Parque de La Villette, Paris, 1982. Perspectiva geral, 40. Ao lado, sequência de esquemas programáticos para o parque, 41. Koolhaas acaba operando a desconstrução arquitetônica através da espacialização por uma nova organização funcional. Estaríamos diante de um novo modernismo?



Parque La Villette: 1. superfície total do programa, construída, coberta, aberta, 2. faixas do programa projetadas sobre a área, 3. grelha de pontos, instalações atomizadas distribuídas pela área, 4. circulação, 5. composição dos elementos de grande escala, 6. conexões, 7. a soma dos elementos anteriores constitui o parque.



KOOLHAAS. Biblioteca da França. Maquete, acima, 42. Abaixo, conjunto de plantas e elevações, 43.

CONCURSO PARA A BIBLIOTECA DA FRANÇA, Paris, 1989. Na primeira, segunda e quarta fila estão as plantas. Nas demais, os cortes e elevações. Este projeto desenvolve-se em vários sólidos "soltos", em procedimento de "massificação livre", cujo limite

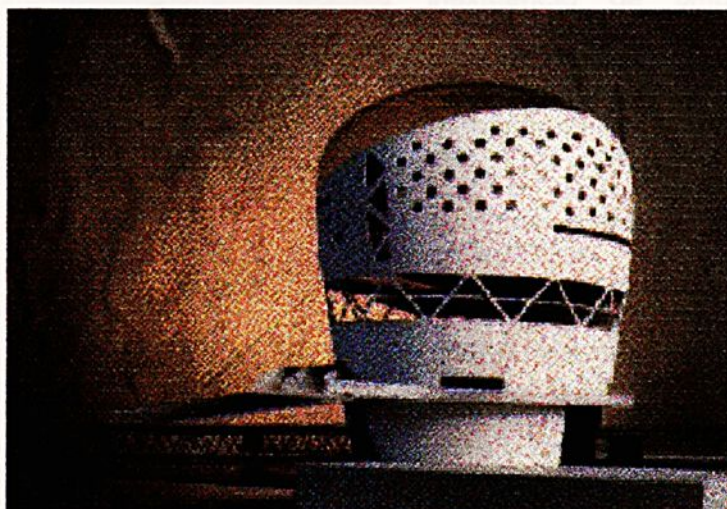
KOOLHAAS. Biblioteca da França. Maquete do interior, 44.



estabelece-se através de um congelamento das relações espaciais. O vazio conformando uma superfície em profundidade. Devido às proporções do edifício, quase um cubo, já não é possível distinguir, em desenho, a representação dos cortes das plantas ou das elevações. Temos assim, uma situação espacial multidimensional, que garante concretude à uma conceituação extremamente abstrata, sem no entanto representá-la, ou seja, o próprio conceito espacial em ato. Vários objetos parecem "flutuar", mas não são mais aqueles em formas prismáticas primárias do Construtivismo. Agora são "ovos", barras enroladas, e várias outras formas que abrigam os serviços e acessos ao público, enquanto que as barras longitudinais, "pilares" que contém em seu interior os elevadores, permitem chegar em qualquer ponto do cubo transparente, completamente tomado pelo acervo. Veremos mais adiante que esta massificação formalizada pelos objetos suspensos passa a dissolver-se nas obras mais recentes do arquiteto, como no Kunsthal.

No TERMINAL MARÍTIMO DE ZEEBRUGGE, Holanda, 1989, Koolhaas parte da idéia de uma *Babel Eficaz*, que em muito

KOOLHAAS. Terminal Marítimo de Zeebrugge. Vista geral da Maquete, 45.



fazem lembrar das palavras de Barthes quando se refere à "Babel feliz". Koolhaas faz questão de pensá-la invertida, para enterrar qualquer possibilidade de transcendência metafísica que a espiral possa sugerir. Uma Babel pós-humanista, onde não se teme a punição da confusão das línguas, mas entrega-se ao seu deleite. Zeebrugge, oferece-se em "múltiplas associações, utilitárias, mecânicas, surreais, poéticas, abstratas", como nos diz Zaera, aparece como um objeto estranho à paisagem, é provocativo.

Ao mesmo tempo, Zeebrugge é contido, sublimado por uma fina casca, ao invés de celebrar o caos através de uma figuração fragmentada como encontramos em Eisenman. Lá convivem hotel, restaurantes, lojas, estacionamento, alfândega, área de embarque e cais, todos sobrepostos, mas interconectados em todas as direções. É Babel Eficaz por abrigar os viajantes e orientá-los em seu destino. Vaso comunicante, elemento sintático, ponte. É uma arquitetura que favorece os fluxos, os deslocamentos e aí reside o caráter de inconclusão da Babel.

Esta casca pode ser entendida como um contorno, "como espaço de uma ação morfológica" (Calabrese, 1992, p.202). O contorno garante a função de globalidade, aquilo que atrai a atenção na paisagem metropolitana, tem um caráter que leva à estabilidade formal. Mas se olhamos atentamente, Zeebrugge é meio esfera, meio cone, indefinível. Não existem partes destacáveis, e mesmo no "interior" a sobreposição funcional não acontece de forma estratificada, mas já prenuncia um "percurso narrativo" que o arquiteto irá explorar no Kunsthall através da continuidade topográfica que conforma as sobreposições de funções conflituosas, numa espécie de convivência catastrófica.

Esta idéia de oscilação entre totalidade e fragmento, cada qual com sua lógica e velocidade própria, garante um sistema topológico heterogêneo.

Em Melun - Sénart, Koolhaas propõe a inexistência de uma referência única, mas múltiplas direções que não correspondem à descentramentos nem mesmo policentramentos, mas a ausência de qualquer tipo de centralidade, apenas vetores, onde qualquer ponto pode ser ligado a

qualquer outro. É uma cidade que se constrói pelas relações em devir, sem medidas, sem desenho, extensível. A indeterminação formal é garantida por uma estratégia de controle dos vazios, dos espaços intersticiais, e não do construído, exatamente pela indeterminação programática.

KOOLHAAS. Concurso para
Melun-Sénart, França, 1987.
Planta da cidade, 46.



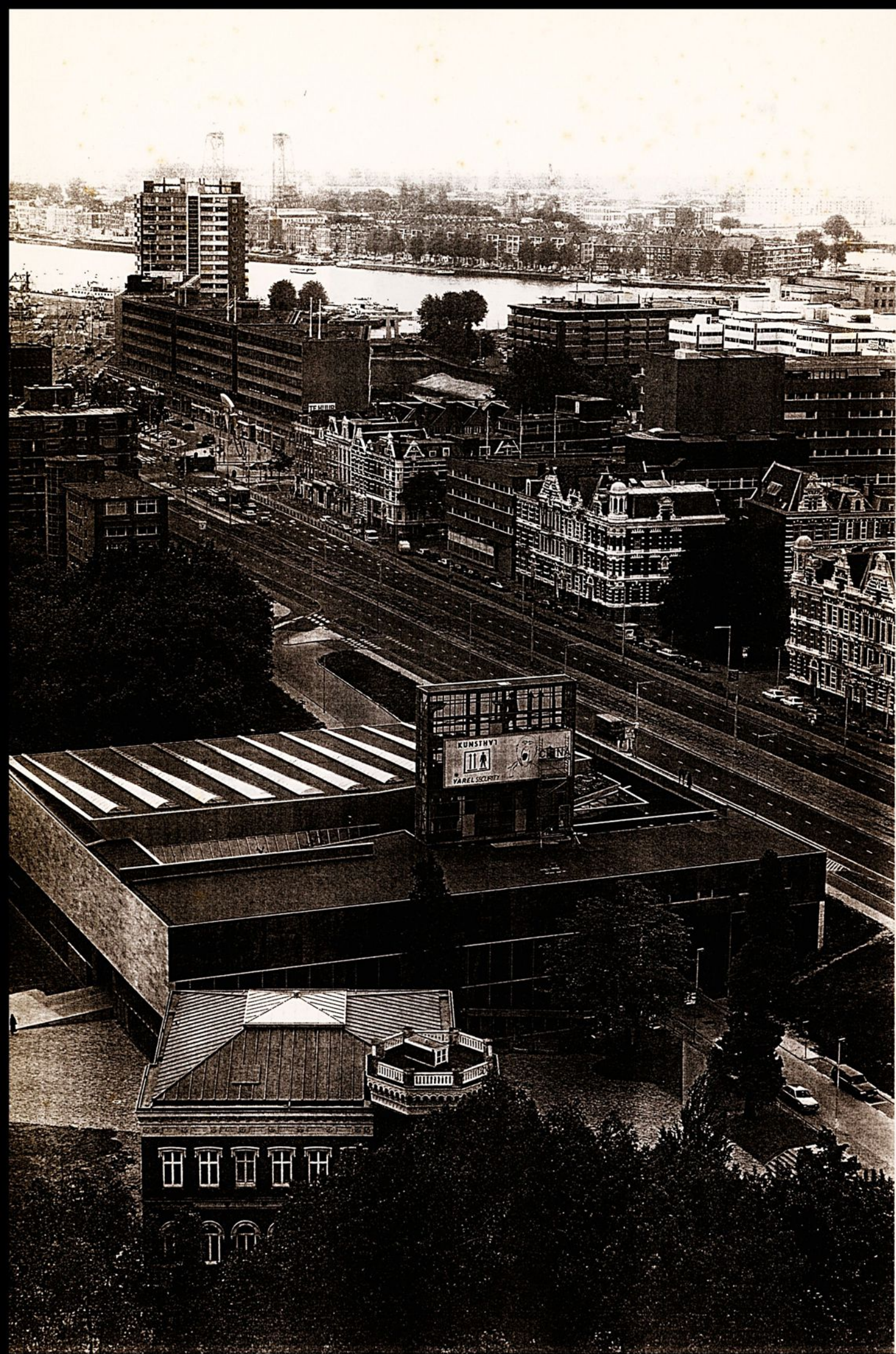


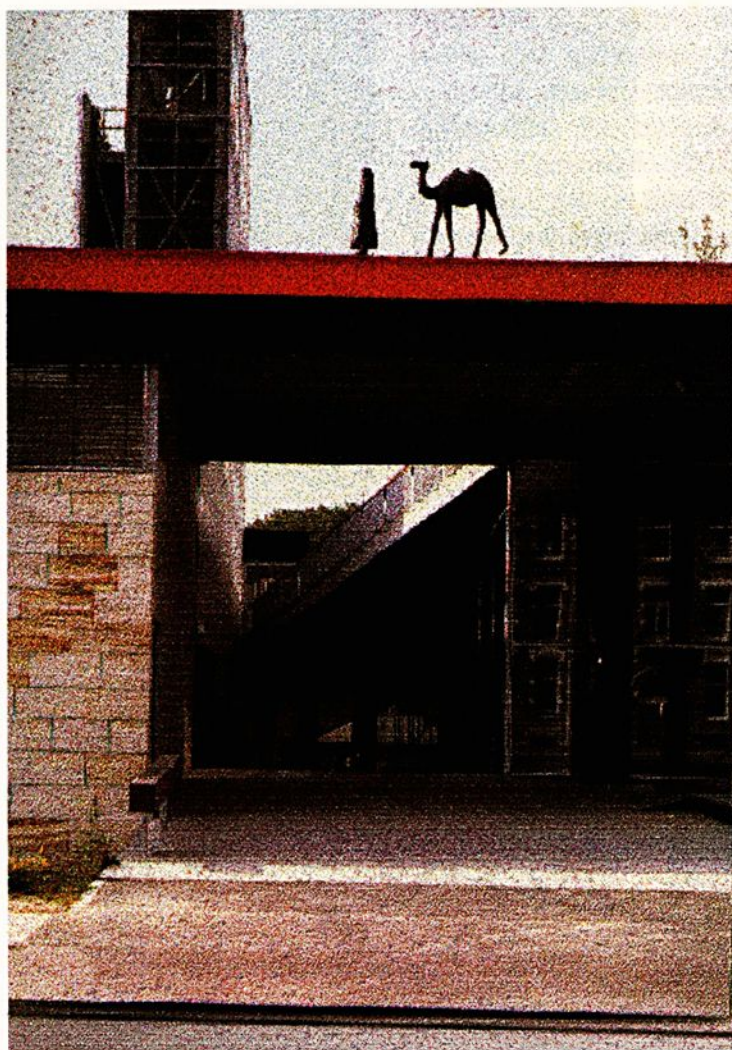
KOOLHAAS. Villa Dall'Ava,
Paris, 1985, 47.



KOOLHAAS. Villa Dall'Ava,
Vista noturna, 48.

A VILLA DALL'AVA faz ainda parte da fase inicial de produção de Koolhaas, compartilhando do desconstrutivismo arquitetônico. É uma obra suprematista, antigravitacional como os edifícios acristalados suspensos de Leonidov, Mas permanece uma tensão entre matéria e não matéria, a grande lâmina de concreto, e o andar semi-enterrado, o porão (zócolo) em pedra aflorado do chão,





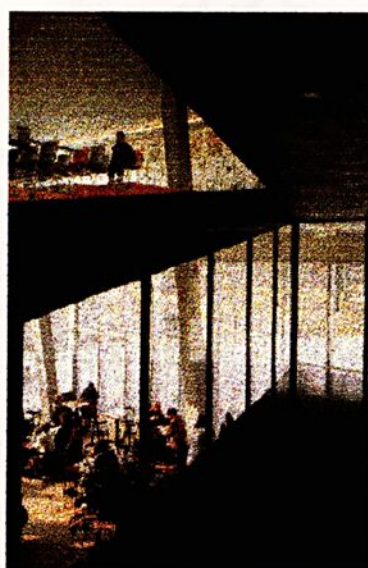
KOOLHAAS. Kunsthall.
Roterdã. Vista do acesso,
50.

KUNSTHAL. Vista da passagem entre a rua e o parque ao fundo. Nota-se a utilização de vários materiais justapostos, em comportamentos estruturais localizados, mas ao mesmo tempo se interpenetrando em forma de continuidades intensivas. A presença do vidro, como espelho, captura a cidade antiga como virtualidade, em puro significante. Indicando outro eixo, em tensão ao do percurso, as figuras no alto.

Se observamos o corte, ou a planta, já não é possível compreender o edifício, a menos que o fatiemos em cortes milimetricamente tomográficos. Várias porções heterogêneas aparecem lado a lado, aparentemente fragmentadas e caóticas, se utilizarmos uma análise estratificada. A representatividade da geometria caresia não está abalada por distorções estruturais das malhas ortogonais. Simplesmente o edifício já não se estrutura em planos. Mas não seria esta formatividade, como heterogênesse, uma outra forma de estruturação, mesmo que pós-linguística,

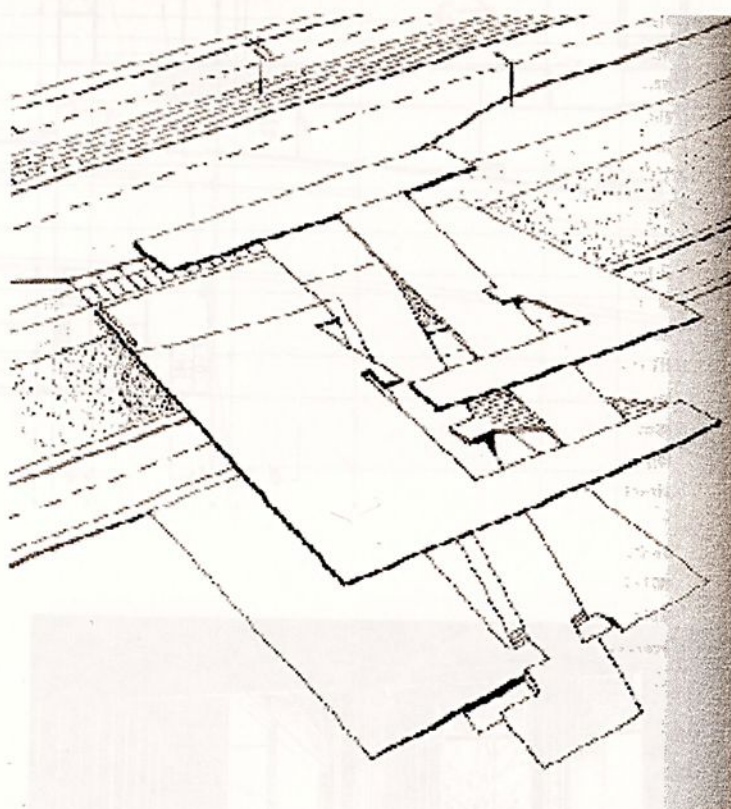
Se a noção de estrutura como grade linguística ou como escritura, se torna inviável, ainda permanece como formatividade,

KOOLHAAS. Kunsthal. Vista a partir das rampas, onde se sobrepõe o restaurante e o auditório, 51.



incarnada, pela exposição direta dos conceitos. A pretensão de uma ontologia materialista do aspecto expressivo, serve muito bem à arquitetura, pois na falta de uma concretude da presença material, adota a materialização da "experiência real do pensamento" (Alliez, 1995, p10), de forma construtivista,

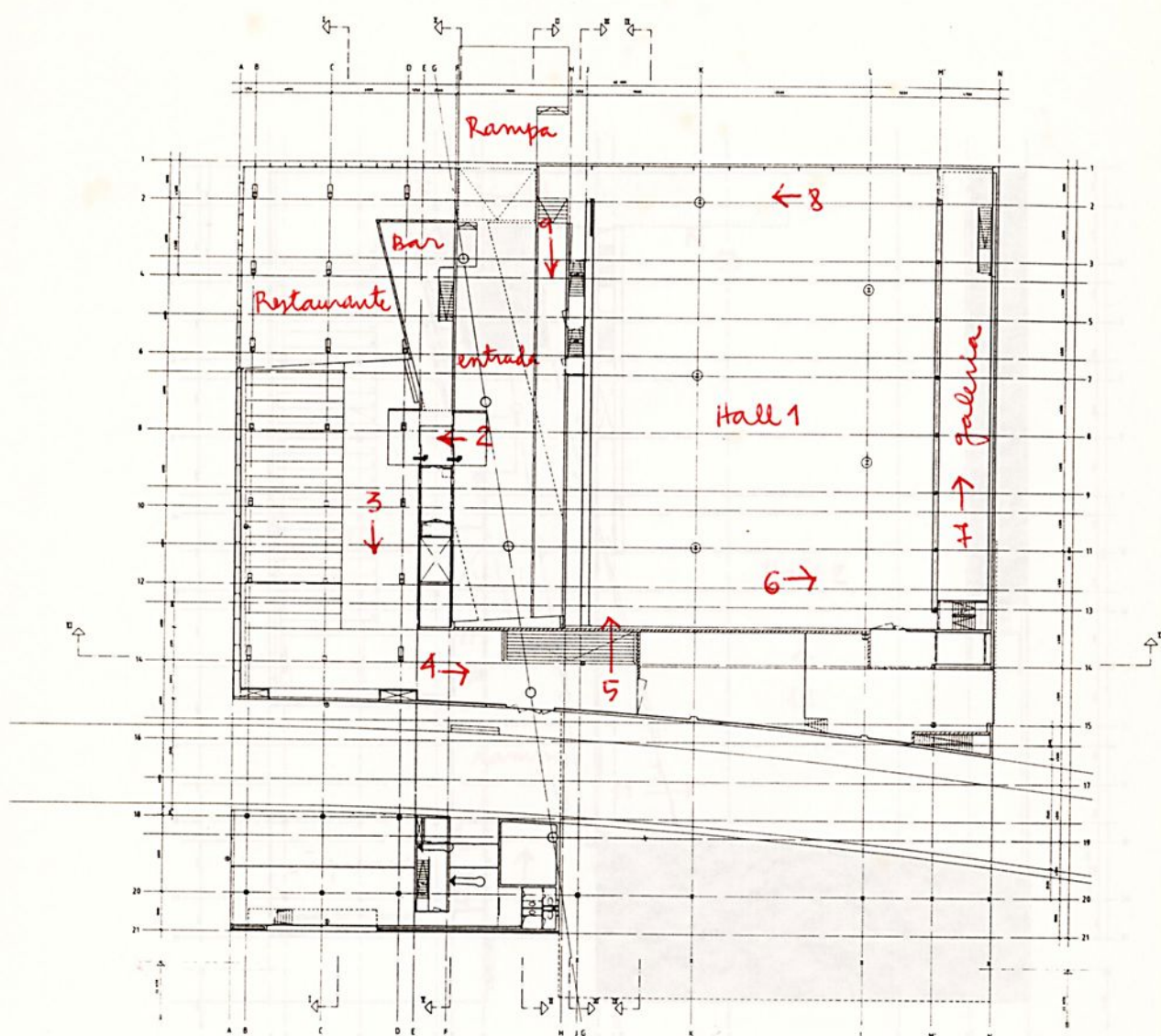
Mas, Koolhaas bem sabe que para materializar o espaço conceitual do pensar, sem, no entanto, imobilizá-lo



KOOLHAAS. Kunsthal. Perspectiva, 52

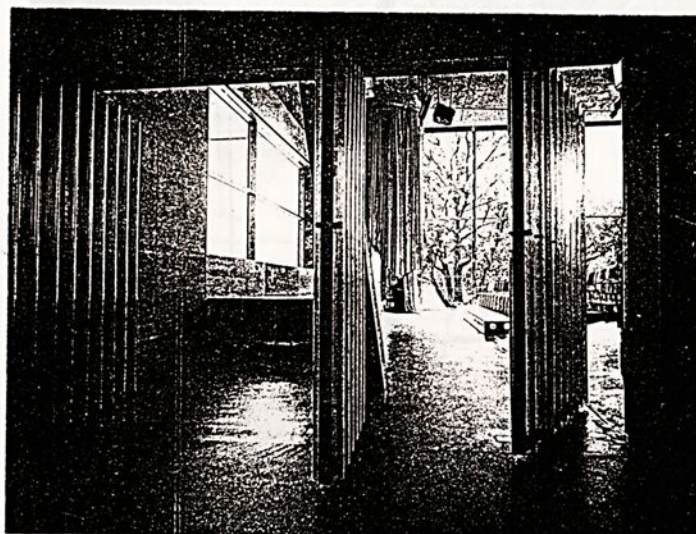
num texto, adota a narrativa como único gênero descritivo que pode substituir o objeto, através de recursos cinematográficos que registram o tempo, o deslocamento: *plano-sequência* e *travelling*.

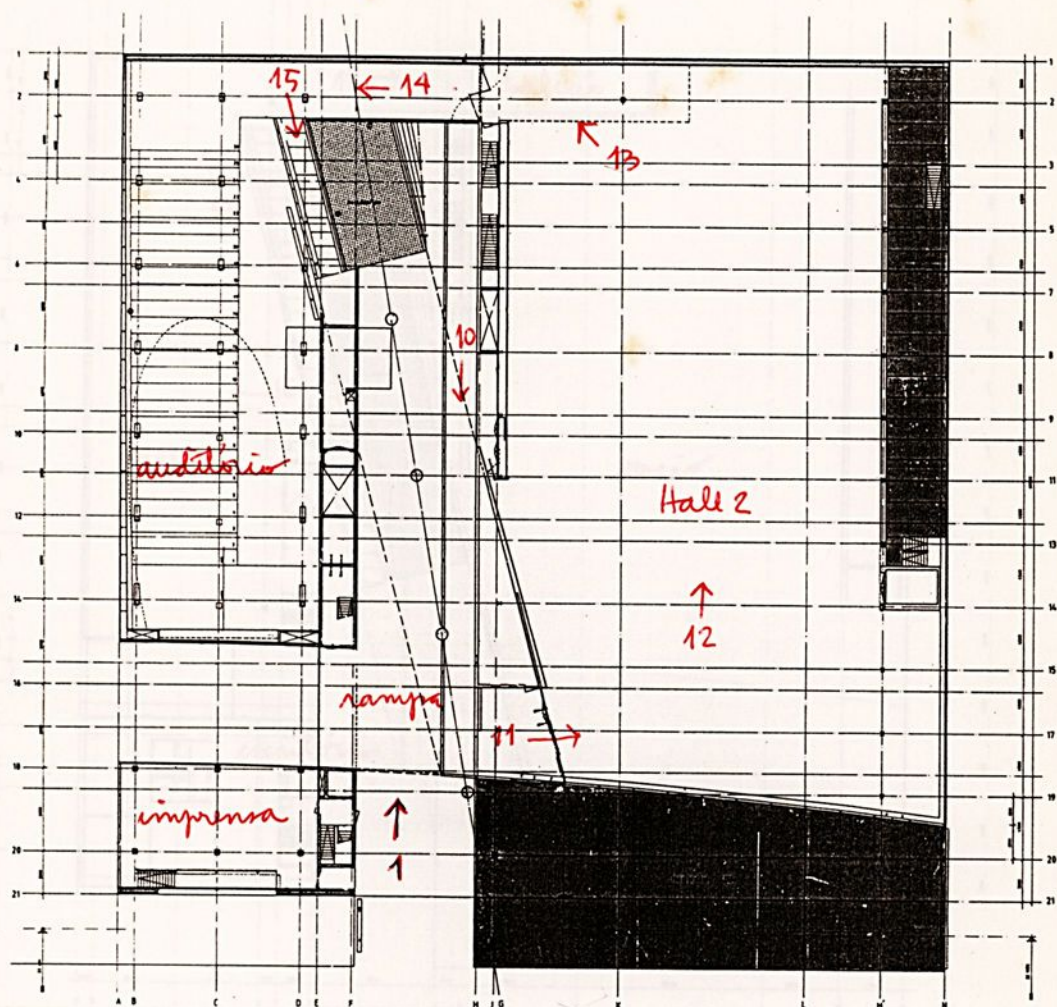
"How to imagine a spiral in four separate squares?" Esta é a questão chave para se pensar Kunsthal, encontrada em *Small, Medium, Large, Extra-Large*, 1995, recente livro publicado por Koolhaas. Dois eixos dividem um quadrado em quatro partes, a rua existente e a passagem que liga ao parque na área posterior, inferior ao dique. O projeto conecta duas situações distintas, a cidade tradicional e o parque, sem no entanto considerá-las



KOOLHAAS. Kunsthall. Planta
do nível do parque, 53.

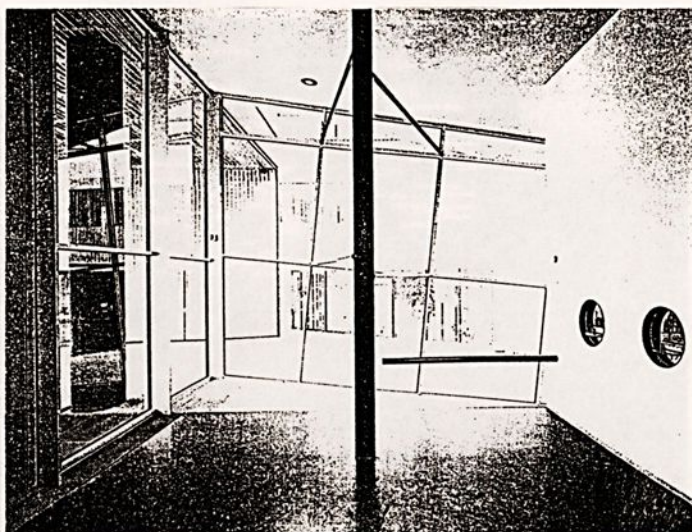
KOOLHAAS. Kunsthall.
Painéis móveis em "telha"
ondulada translúcida. Este
material, recorrente nas
obras do arquiteto, não
recebe nenhuma atribui-
ção significativa, e a cada
repetição, nas mais
variadas situações, apaga a
função telha. Aqui temos a
aplicação numa parede-
porta, na passagem do
auditório para a rampa, 54.

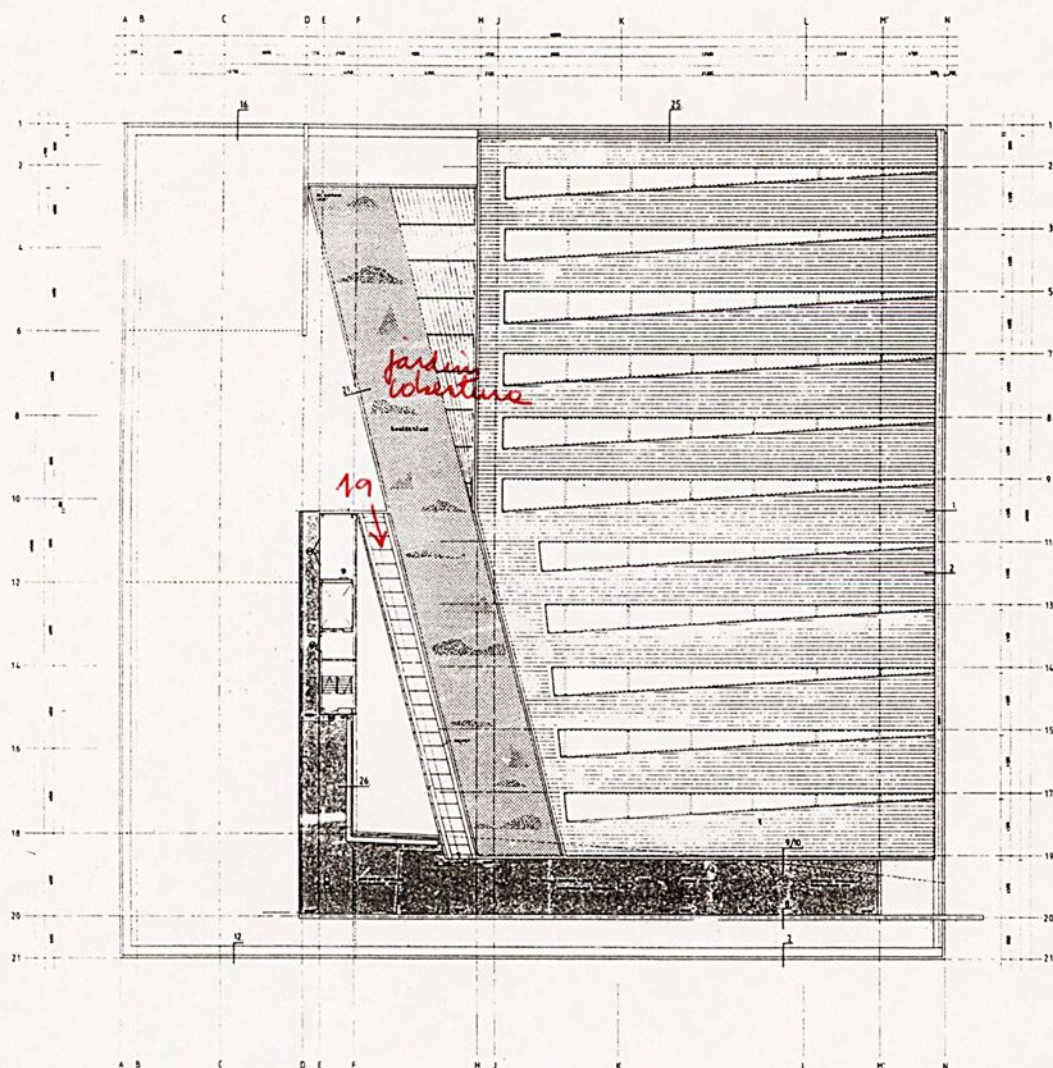




KOOLHAAS. Kunsthal. Planta
do nível do dique, 55.

KOOLHAAS. Kunsthal. Vista
inter na da bilheteria e
passagem, sobreposta ao
eixo da rua que atravessa o
complexo, e corresponde
acesso à galeria e hall 2.
56.

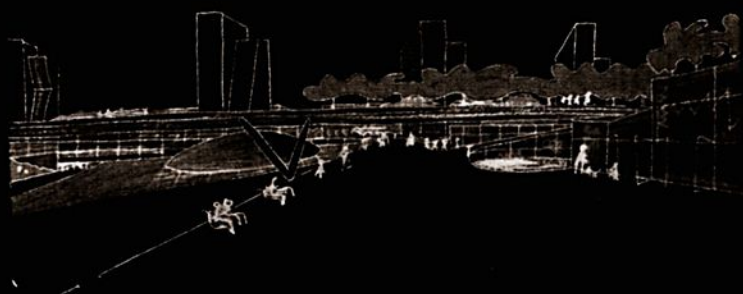




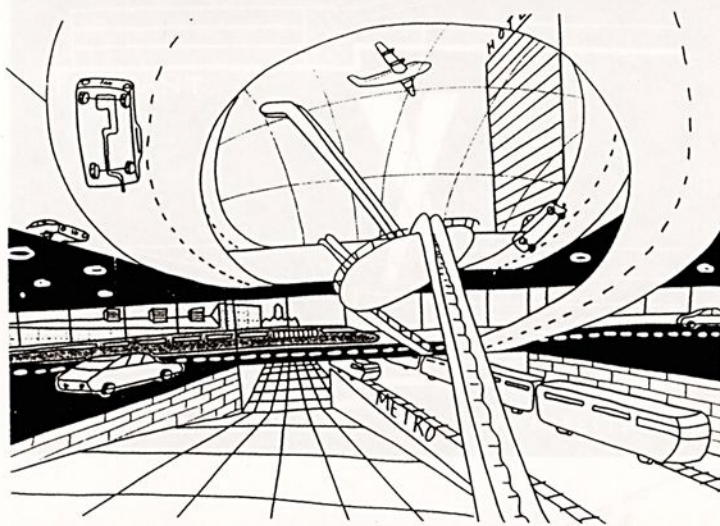
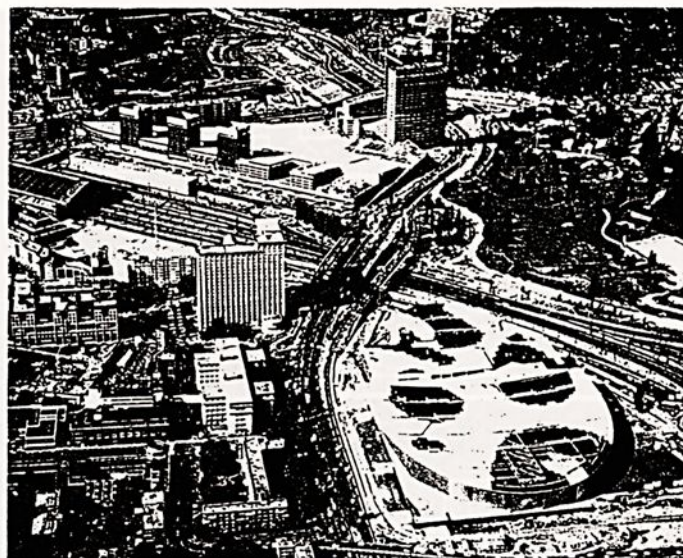
KOOLHAAS. Kunsthall. Planta da cobertura, 59.

situações limite, polarizadas. Se pensássemos dentro dentro de uma lógica desconstrutivista, trabalhar "entre" seria deslocar a cidade e o parque, dentro de uma lógica contraditória. Mas Koolhaas estabelece uma continuidade de percurso, como se o edifício fosse uma espécie de intestino onde se processa aquilo que entra pela boca e sai pelo ânus. Não existe mais o "passeio arquitetural" como agente que permite a legibilidade da obra. As rampas contínuas, pois nem mesmo se pode falar em pisos em planos, permitem percorrer o labirinto, de fechamentos ora opacos, ora translúcidos, apagando qualquer possibilidade de uma leitura do todo enquanto todo. Mas existe uma totalidade, no sentido de que é impossível destacar qualquer um dos quatro quadrantes.

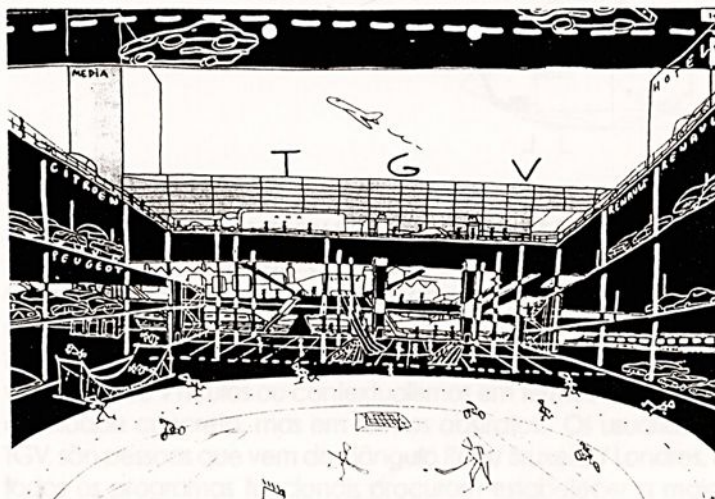
Não se pode comparar a topologia de Koolhaas, com a de Corbusier ou Wright. Ela só acontecia no plano. Ou deformando-o em cascas diversas que, mantendo, no entanto a mesma estruturalidade, ou se estabelecia a comunicação por sistemas internos ou externos das funções em planta livre. Aqui estamos diante de uma topologia volumétrica.



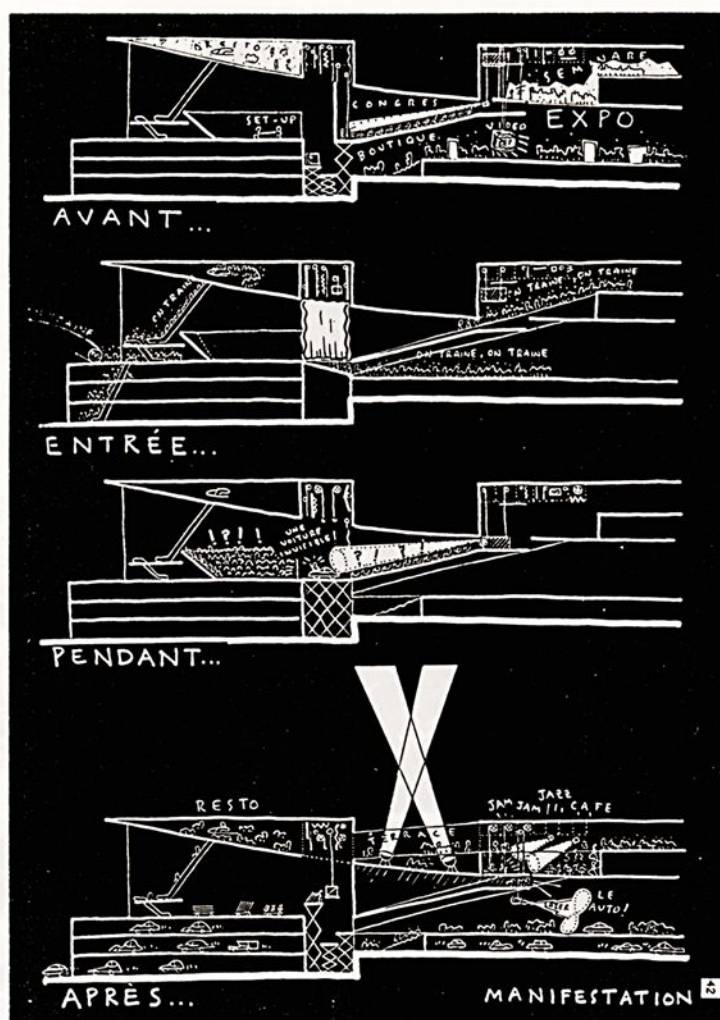
KOOLHAAS. Complexo de
Eurallille, Lille, Paris (1988-
1991). Vista aérea geral, 61.



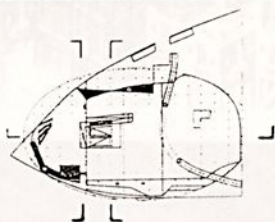
KOOLHAAS. Eurallille. Croqui
do arquiteto. Arquitetura da
"congestão invisível", 62.



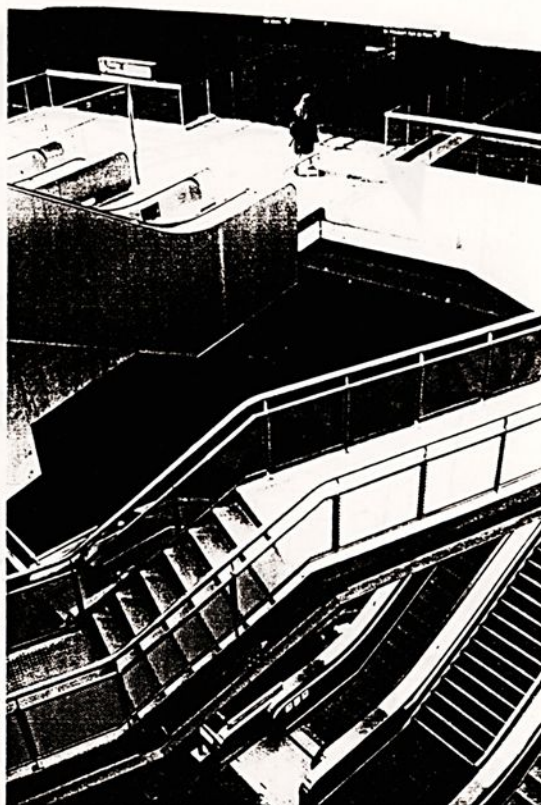
KOOLHAAS. Eurallille. Croqui
do Espaço Piranesiano.
Construção pelo vazio de
edificações, deixando à
mostra escadas, passagens,
estacionamento,
elevadores, 63.



KOOLHAAS. Congrexpo.
Croquis, arquitetura -
evento, 64. Abaixo, planta
esquemática do
Congrexpo, onde é
possível perceber as três
franjas justapostas, 65.



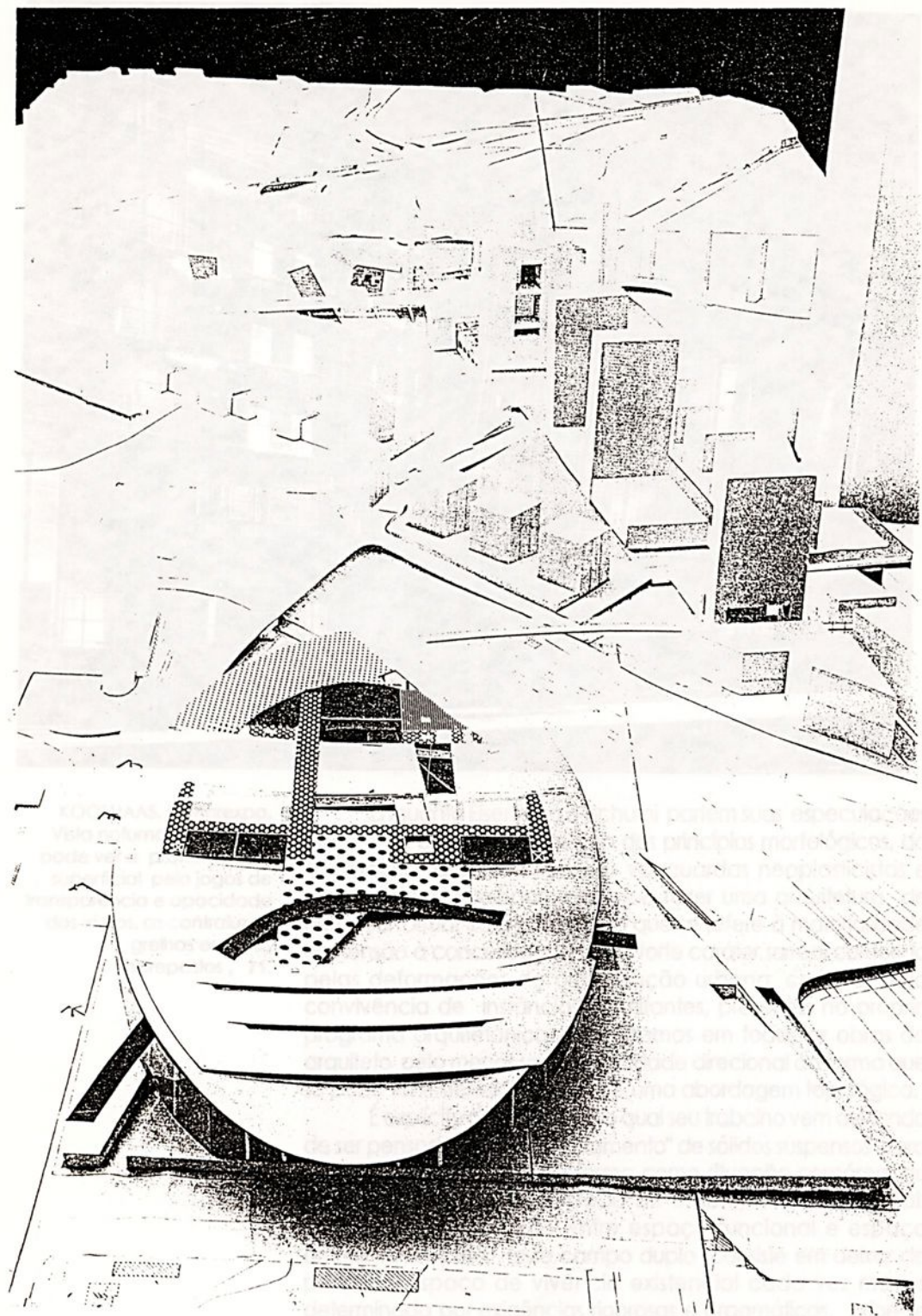
O CENTRO INTERNACIONAL DE NEGÓCIOS e o CONGREXPO juntamente com a nova Gare para o TGV (trem de alta velocidade) que liga a França com a Inglaterra, fazem parte do complexo de EURALILLE, em Lille, nas proximidade de Paris. Assim, Koolhaas parte da hipótese de que não é mais possível pensar-se v'nculos ou contextualismos em termos de entorno da cidade concreta, mas em termos abstratos. Os usuários do TGV, são pessoas que vem do triângulo Paris/ Bruxelas/ Londres, e todos os programas funcionais procuram estabelecer a maior gama de relacionamentos possíveis. É explorada uma realidade fluida da arquitetura através do sistema de *drive-thru*: vários tipos de tráfego se sobrepõe, o rodoviário, o ferroviário, o metrôviário e o de pedestres.



KOOLHAAS. Euralille. O espaço Piranesiano, 66, ao lado de croqui da vista do lobby, 67. Abaixo, ilustração inspirada em Piranesi, 68.

KOOLHAAS. Congrexpo. Aqui o efeito labiríntico é conseguido por uma parede inclinada em aço inox, lembrando algumas obras de Pistoletto, envolvendo o público em situações desconcertantes e enigmáticas, 69.





KOOLHAAS. Euralille.
Maquete do conjunto, tem
em primeiro plano o
Congrexpo, 70.

que a arquitetura entenda o sentido do espaço que está sendo criado por esta arquitetura, portanto, sai do campo da representação para o do planejamento. No entanto, o desafio principal que a arquitetura de Koolhaas enfrenta não é o planejamento, mas a criação de uma linguagem arquitetônica que seja capaz de expressar a complexidade do espaço urbano.



KOOLHAAS. Congrexpo.
Vista noturna, quando se
pode ver a profundidade
superficial pelo jogos de
transparência e opacidade
dos vidros, as contraluzes,
greijas em véus
sobrepostos, 71.

Enquanto Eisenman e Tschumi partem suas especulações acerca de uma desconstrução dos princípios morfológicos, da "gramática" arquitetônica das vanguardas neoplasticistas e construtivistas, Koolhaas consegue fazer uma arquitetura de herança formal construtivista, no que se refere à materialidade em tensão à conceituação, com forte caráter surreal conferido pelas deformações da organização urbana, caótica, pela convivência de instâncias conflitantes, presentes no próprio programa arquitetônico. Encontramos em todas as obras do arquiteto pelo menos uma duplicidade direcional da forma que só pode ser entendida dentro de uma abordagem topológica.

É explícito o processo pelo qual seu trabalho vem deixando de ser pensado como "confinamento" de sólidos suspensos para ser pensado pela idéia de forma como situação corpórea, ou *massa*. Há sempre um estado de indeterminação formal, conferido pela relação entre espaço funcional e espaço ambiental. Operar neste campo duplo consiste em deixar de pensar o espaço de vivência existencial cada vez menos determinado por exigências rigorosas e pragmáticas. Exige-se que o arquiteto entre no domínio do *ego* dos que passarão por esta arquitetura, portanto, sair do campo da impessoalidade, para o da intersubjetividade. No entanto, o domínio psíquico que a arquitetura de Koolhaas responde não é o individual, mas o coletivo, da sociedade de massas movida pelo desejo consumista

de não perder a última promoção do supermercado. do fluxo dos viajantes da Europa unificada, mesmo porque a desterritorialização só poderia dar-se neste contexto da metropolização. A atitude de Koolhaas levá-nos a pensar em *performance*, no sentido que apresentamos no capítulo inicial: o arquiteto como um operador intermediário que provoca o outro a ser, a mover-se, ao mesmo tempo que ampara no percurso, oferecendo as adequadas condições para o deslocamento.

As necessidades funcionais não são mais suficientes para garantir a objetividade arquitetônica, cada vez mais contaminada por interpretações semânticas. Há um apelo existencial que poderia nos levar à uma arquitetura fenomenológica, mas Koolhaas envereda-se por outro caminho, aceitando a possibilidade de morte da noção de sujeito, celebrizado pelo pós-estruturalismo. Entendemos sua arquitetura dentro de uma topologia existencial.

Estamos assim, não mais diante de uma arquitetura que se desmaterializa para tornar-se próxima da linguagem, transformada em analogia ou metáfora, mas naquela em que a comunicabilidade se materializa. Assim como na linguagem, existe a *diferença* entre significante e significado, ou seja é impossível pensar-se numa figuração única em correspondência à uma forma, na topologia de Koolhaas a comunicabilidade entre regiões não se dá de forma unitária como no modernismo.

Se estudamos as obras de Le Corbusier, de Aalto, de Saarinen, de Wright a comunicação de regiões estabelecia-se em *níveis* ou *superfícies* de conexões, representados no plano em estruturas lineares e concêntricas. Nas obras de Koolhaas, numa primeira fase ele estabelece uma comunicabilidade entre regiões tridimensionalizadas, uma espécie de *curva de Jordan* espacial, entre "ilhas" homogêneas. É o caso da Biblioteca da França, da Vila Dall'Ava, Terminal de Zeebrugge. Em Kunsthal, utiliza-se da *fita de Moebius*, e a conexão entre regiões internas e externas tendem a ofuscar um percurso contínuo. Não há centralidade ou direção. Já no Congrexpo e no Centro de Congressos de Agadir, qualquer ponto do edifício pode conectar-se com qualquer outro. Zaera, em sua avaliação da obra de

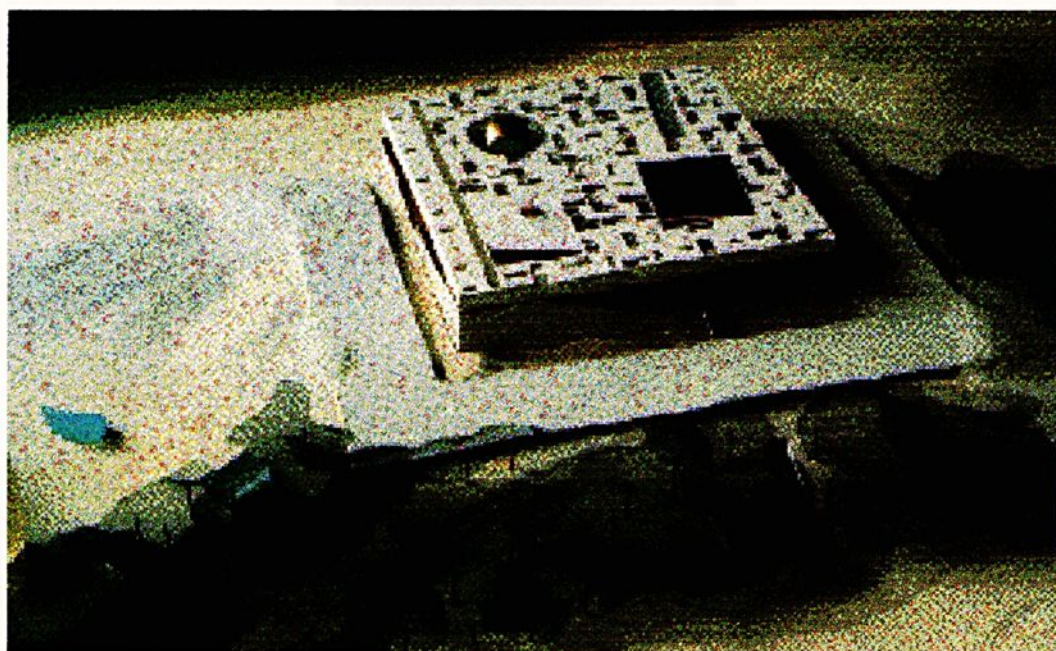


Fig. 12.12.1. Vista externa do Congrexpo. Vista que mostra a continuidade das bandas.



KOOLHAAS. Congrexpo. Vista externa, onde é possível ver a descontinuidade das bandas,

Koolhaas observa um processo que chama de *liquefação* das articulações internas espaciais, onde um espaço interno converte-se em outro (ver figura 64), através de mecanismos hidroneumáticos. Já não se utiliza de elementos conectores, nem interfaces. "A anisotropia espacial conforma uma estrutura cujos elementos se adaptam às forças que os atravessam; a dualidade matéria/forma evolui para a unidade força-material" (Zaera, 1993). No Congrexpo, Koolhaas trabalha as três bandas contíguas sobre um zócolo, desfazendo, portanto, a estruturação clássica (base, coluna, cobertura) através da exploração das penetrações.



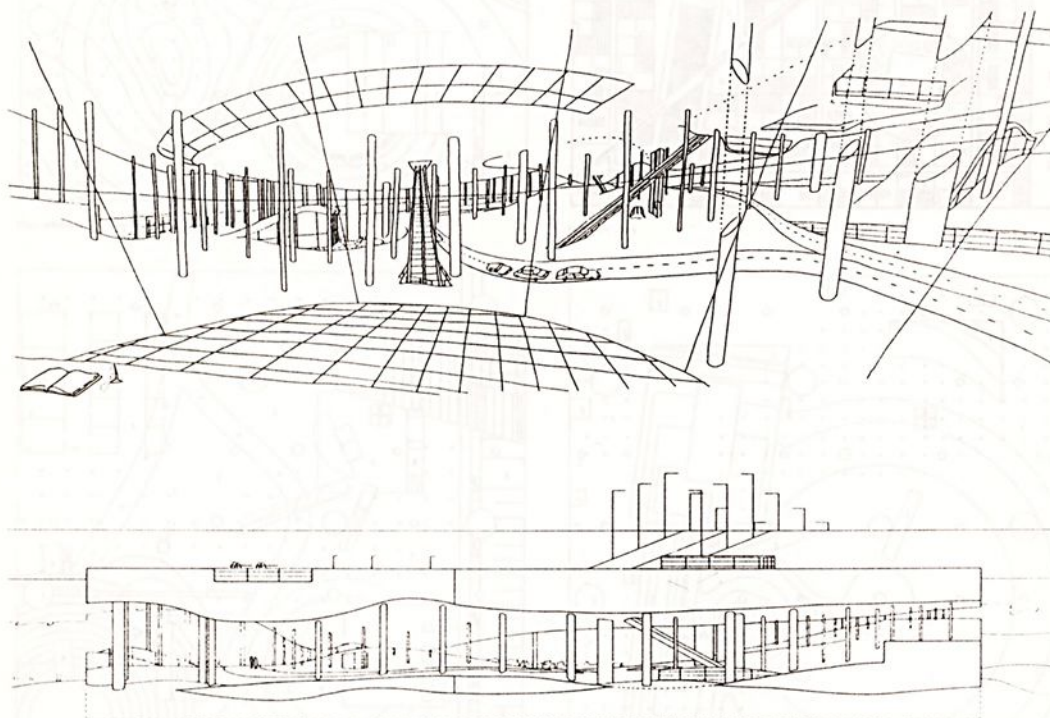
KOOLHAAS. Hotel e Palácio de Congressos. Vista geral da implantação em maquete, 73.

HOTEL E PALÁCIO DE CONGRESSOS, Agadir, Marrocos, 1990. Este edifício foi elaborado tendo como referências dois eixos, o bosque e o mar. A paisagem deste complexo sugere, como o próprio Koolhaas aponta, "uma interpretação moderna do espaço islâmico depois da relatividade de Einstein".

Aqui novamente vemos a "tripartição" de zócolo, pilotis, cobertura, que parecem diluir-se à medida que adquirem duplicidade interpretativa. Isto porque é conseguido um "estado de indeterminação formal", onde o edifício é o ponto crítico (ou ponto de catástrofe) dos eixos bosque-mar-cidade. Existe uma polidirecionalidade: o zócolo em continuidade às dunas da praia, conformadas pelas "cascas" que abrigam as salas e auditório para congresso; a praça com bosque de pilares "desordenados" em continuidade aos troncos do bosque existente; e o hotel, labirinticamente construído na cobertura, onde cada apartamento tem seu pátio interno e torre de onde se avista o mar, sugerido em continuidade ao espaço das cidades marroquinas ou islâmicas. Ainda a cúpula da suíte principal e a grande piscina que evoca os espelhos d'água de Alhambra.

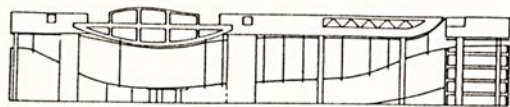
Se lembrarmos o Palácio de Congressos de Le Corbusier em Estrasburgo poderíamos dizer que foi constituído como "corpo

KOOLHAAS. Hotel e Palácio
de Congressos em Agadir.
Vista da maquete, 74.

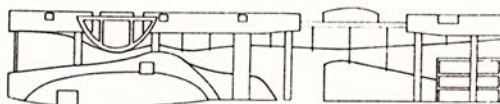


KOOLHAAS. Hotel e Centro
de Congressos em Agadir.
Vista da praça urbana a
partir da recepção 75.
Elevação a partir da praia,
76.

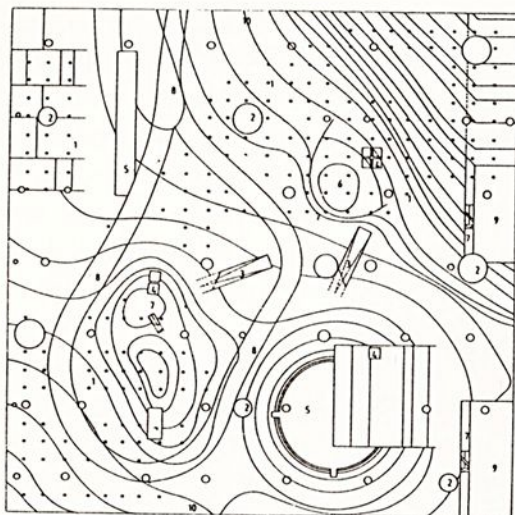
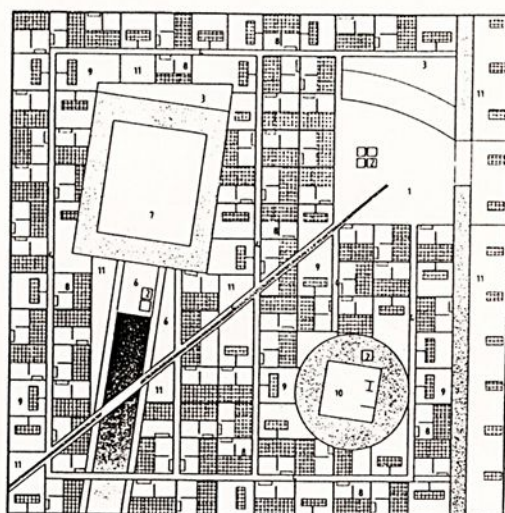
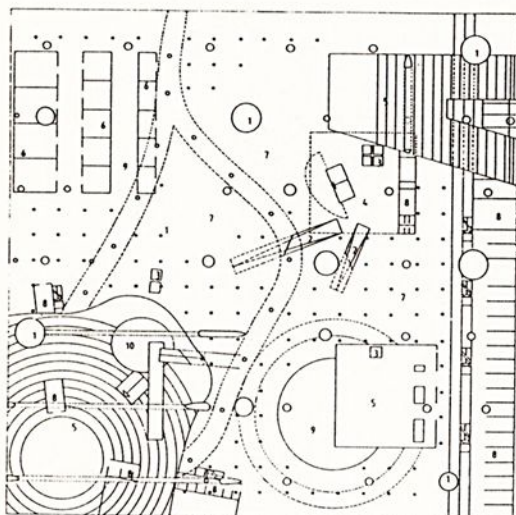
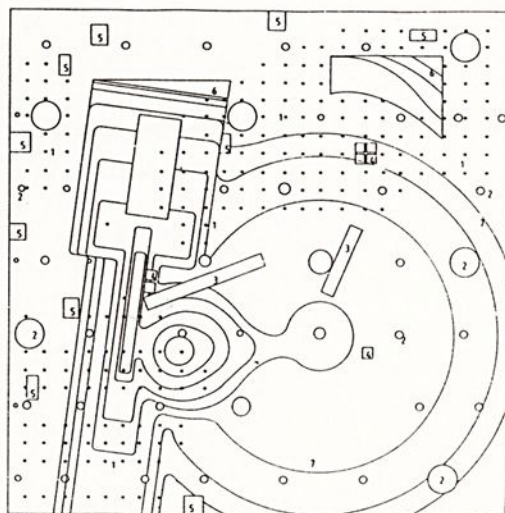
com órgãos" ao passo que o Palácio de Congressos de Agadir é um "corpo sem órgãos". No primeiro existe uma continuidade visual virtual, nascida já de uma desmaterialização de fachadas e pisos em planos, agora dispostos em níveis diferentes indicando uma profundidade não perspectivada, onde a continuidade é produzida pela complementação mental do objeto ou de um plano que atravessa o outro. No caso de Agadir, existe um outro tipo de organização, aquilo que Deleuze chama de anterior à estratificação e à formação dos órgãos. É sobre este estado de informalidade, da arquitetura em estado de mudança, que pensamos a continuidade das obras de Koolhaas. Não existe uma hierarquia em estrutura arbórea de percursos que desvendam ou propiciam a continuidade moderna, pois cada ponto se conecta diretamente com outro nas mais diferentes



Section C / Section C



Section F / Section F

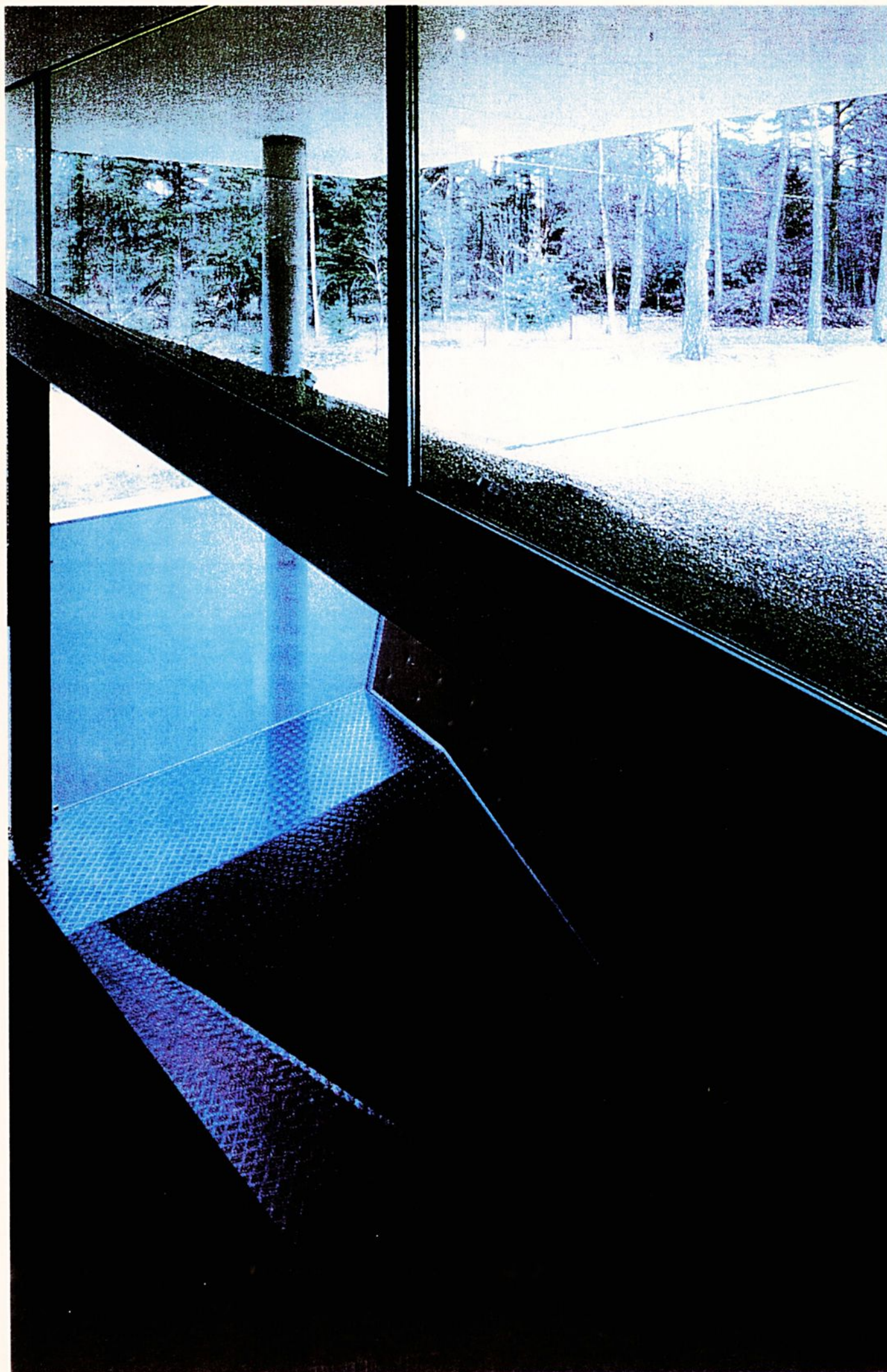
Plaza urbana. $h = 4 - 18$ m / Urban square. $h = 4 - 18$ mHotel $h = 20$ mSala de Conferências. $h = 0$ m / Conference Center. $h = 0$ mPlanta de tetos. $h = 10 - 18$ m / Ceiling plan. $h = 10 - 18$ m

KOOLHAAS. Hotel e Palácio de Congressos em Agadir. No alto dois cortes, no meio à esquerda, planta da praça urbana, à direita, planta do hotel. Na parte inferior à esquerda, nível das salas de congresso e à direita, planta dos tetos,

77.

categorias de acessos ou contiguidade direta, ou seja, desde uma simples porta, passando por elevadores, escadas relantes, etc.

Por fim, evidenciamos que este estado em transformação da arquitetura, dela enquanto transformação corpórea, necessita de "palavras de ordem" que agenciam as transformações incorpóreas. Estas palavras de ordem não são constantes lingüísticas, mas são interiores à própria enunciação, são instantâneas, e é isto o que confere variabilidade às transformações. Elas intervêm sobre o corpo. A arquitetura de Koolhaas expressa um *ato de linguagem*. Ela não fala *das* coisas, fala concretamente os estados de coisas.



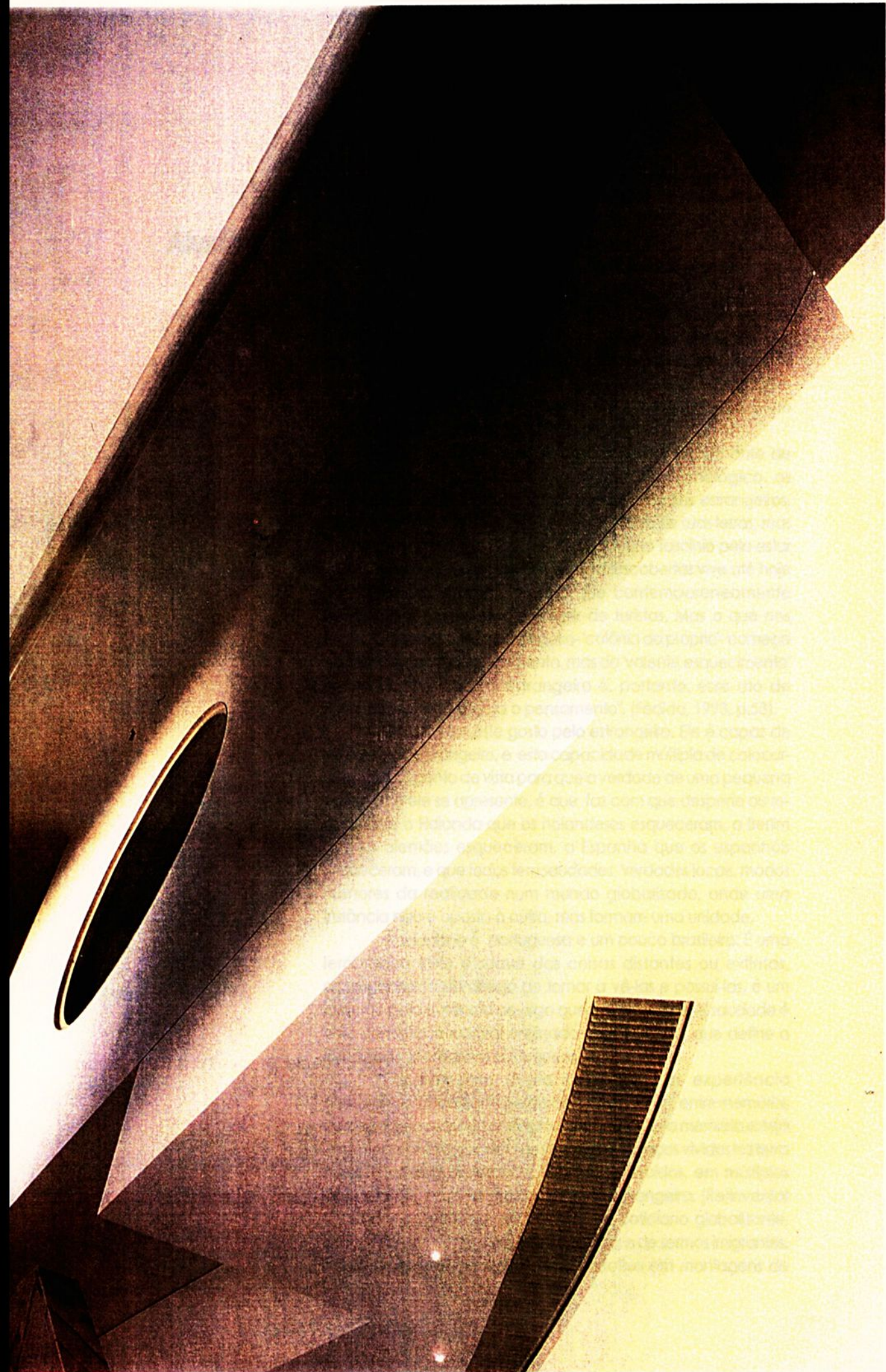


Emergi numa espécie de pequena praça, ou melhor, de pátio. Circundava-o um só edifício de forma irregular e altura variável; a esse edifício heterogêneo pertenciam as diversas cúpulas e colunas. Mais que qualquer outro traço desse monumento incrível, causou-me admiração o antiquíssimo de sua construção. Senti que era anterior aos homens, anterior à terra. Essa evidente antiguidade (embora, de algum modo, terrível para os olhos) pareceu-me adequada ao trabalho de operários imortais. Cautelosamente a princípio, com indiferença depois, com desespero por fim, errei por escadas e pavimentos do inextricável palácio. (Depois verifiquei que eram várias a altura e a extensão dos degraus, fato que me fez compreender a singular fadiga que me provocaram.) “Este palácio é obra dos deuses”, pensei primeiramente. Explorei os inabitados recintos e corrigi: “Os deuses que o edificaram morreram”. Notei suas particularidades e disse: “Os deuses que o edificaram estavam loucos”. Disse isso, bem sei, com uma incompreensível reprovação que era quase um remorso, com mais horror intelectual que medo sensível. À impressão de enorme antiguidade juntaram-se outras: a do interminável, a do atroz, a do complexamente insensato. Eu havia cruzado um labirinto, mas a clara Cidade dos Imortais me atemorizou e repugnou. Um labirinto é uma casa edificada para confundir os homens; sua arquitetura, pródiga em simetrias, está subordinada a esse fim. No palácio que imperfeitamente explorei, a arquitetura carecia de fim. Abundam o corredor sem saída, a alta janela inalcançável, a porta aparatosa que dava para uma cela ou para um poço, as inacreditáveis escadas inversas, com os degraus e a balaustrada para baixo. Outras, aderidas aeramente ao costado de um muro monumental, morriam sem chegar a nenhuma parte, no fim de dois ou três giros, na treva superior das cúpulas. Não sei se todos os exemplos que enumerei são literais; sei que durante muitos anos infestaram meus pesadelos. Já não posso saber se esse ou aquele traço é uma transcrição da realidade ou das forma que desatinaram minhas noites. “Esta Cidade”, pensei, “é tão horrível que sua mera existência e perduração, embora no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e de algum modo compromete os astros. Enquanto perdurar, ninguém no mundo poderá ser valoroso ou feliz”. Não quero descrevê-la; um caos de palavras heterogêneas, um corpo de tigre ou de touro, em que pululassem monstruosamente, conjugados e odiando-se, dentes, órgãos e cabeças, podem (talvez) ser imagens aproximadas.

Não recordo as etapas de meu regresso, entre os poeirentos e úmidos hipogeus. Sei apenas que não me abandonava o temor de que, ao sair do último labirinto, me rodeasse outra vez a nefanda Cidade dos Imortais. Nada mais posso lembrar. Esse esquecimento, agora insuperável, foi talvez voluntário; talvez as circunstâncias de minha evasão tenham sido tão ingratas que, em algum dia não menos esquecido, jurei esquecê-las.

Jorge Luis Borges. O Imortal in ____ *O aleph*.1969.





Álvaro Siza

Depois de esboçar uma tentativa de compreensão do arquiteto holandês Rem Koolhaas, depois de falar em deriva, de espaços cambiantes, apresentamos um arquiteto português. Álvaro Siza é um arquiteto da cidade de Porto.

É curioso observar que tanto a Holanda quanto Portugal são países que sempre tiveram exíguos territórios. A Holanda resolveu seu problema de terras criando-o sob o mar, mantendo-o artificialmente afastado, através da sofisticada tecnologia dos diques. Portugal, no entanto, sempre teve dificuldades econômicas, e mesmo após o glorioso passado das navegações não acumularam riquezas. Talvez nunca o quizessem. Nem acumular terras. Portugal é porto receptáculo.

Equanto a Holanda necessita de troca constante de fluídos para viver, através de um aparato tecnológico, os portugueses ancoram suas instabilidades em sítios estrangeiros, como possibilidade de rompimento dos limites de suas terras, mas continuando a ser portugueses. Ou têm certo fascínio pelo estar além. Além Tejo. Além mar. O mito das descobertas vive até hoje na "alma portuguesa", mesmo que contemporaneamente revivido apenas no papel vulgar de turistas. Mas o que nos interessa é saber que "o estrangeiro- 'colônia do próprio'- começa no mar. É lugar do esquecimento, mas do 'valente esquecimento' que o Espírito ama. O estrangeiro é, portanto, esse ato de *relembrar* que apresenta o pensamento". (Fêdida, 1993, p.53).

Siza herdou este gosto pelo estrangeiro. Ele é capaz de ser o próprio estrangeiro, e esta capacidade múltipla de colocar-se em outros ponto de vista para que a verdade de uma pequena variação a ele se apresente, é que faz com que desperte ou re-apresente a Holanda que os holandeses esqueceram, a Berlim que os alemães esqueceram, a Espanha que os espanhóis esqueceram, e que todos tem saudades. Verdades locais, modos menores da realidade num mundo globalizado, onde uma instância não é oposta à outra, mas formam uma unidade.

A *saudade* é portuguesa e um pouco brasileira. É uma lembrança triste e suave das coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las e possuí-las, é um lamento pela ausência de algo que nos é querido. A saudade é uma construção cultural originada no século XVI, que define a identidade (peregrina) portuguesa.

Ela traz uma dupla condição: ser experiência desenraizada localizada (Feldman-Bianco, 1993), entre memórias do passado e o desejo do futuro. Pressupõe que a memória esteja intrinsecamente associada aos tempos e espaços vividos na terra natal, e após a emigração, são (re)construídos, em múltiplas camadas de tempo e espaço na terra estrangeira. (Re)inventar a era das descobertas portuguesas no cotidiano globalizante, onde todos temos apenas uma condição; a de sermos imigrantes. E este processo não se dá como narrativa em montagens de

fragmentos. É um processo contínuo de (re)desenho, de continuada incorporação e superposição de algo esquecido no agora.

Talvez nenhum arquiteto pudesse falar melhor da relação entre presença e ausência, do ente que aparece e se retrai quando desvela-se e vela-se o ser, que um arquiteto português.

Siza deve ser compreendido, sobretudo, como arquiteto-poeta desse "poema do ser que é o homem"¹. Preservando a força das palavras mais elementares, é capaz de promover uma autocrítica e autoaperfeiçoamento de culturas (coletivo). E escrevendo, Siza desconstrói a arquitetura, se entendermos por desconstrução uma destruição do habitual fazendo um retorno estratégico à tradição que pressupõe sempre um conhecimento histórico.

Colocar-se no ponto de vista sob o qual estes pequenos mundos surgem, é uma forma de escutar. Sua escuta é o desenho. E desenhar o sítio do estrangeiro, interno ou nacional é "o ato poético de surgimento no despetar de suas palavras. É preciso encontrar o tempo de ver cada coisa pronunciando seu nome para escutá-lo aí se formar"².

Acrescentamos, finalmente as palavras do poeta Hölderlin, em *Lembrança*:

"Mas o mar tira
E dá memória
E o amor também prende diligente o olhar
Mas o que fica,
Os poetas o fundam".

¹RORTY, R. op. cit.
²FÊDIDA, P. O sítio do estrangeiro. In: _____. *Nome, Figura e Memória: A linguagem na situação psicanalítica*, S.Paulo, Escuta, 1993.

Capítulo 6

Arquitetura Fraca

(...) "Tentei destruir este homem enquanto pintava, e descobri que não sei destruir. Escrever não é outra tentativa de destruição, mas antes, a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pensando todas as engrenagens".

(...) "Observe-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro que há de fascinante neste acto: na pintura, vem o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a idéia de prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes."

(...) "Mas seria sempre uma imagem, nunca a verdade. E esse foi provavelmente o grande erro: julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante e daí para diante tranqüilamente imóvel, como nem mesmo a estátua o é, ela que se contrai e se dilata a mercê da temperatura, que se corroe com o tempo e que modifica não só o espaço que a envolve como, sutilmente, a composição do chão onde assenta, pelas ínfimas partículas de mármore que vai soltando de si, como nós os cabelos, as aparas de unha, a saliva e as palavras que dizemos."

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Gostaríamos de apresentar neste capítulo final uma terceira via, que não pode ser caracterizada nem pelas estratégias formalistas conflitivas, que no máximo dis-simulam "visões de mundo" caóticas e fragmentárias através de estratégias desconstrutivas, como encontramos nas obras estudadas de Eisenman e Tschumi. Nem pela via que abarca as atuais discussões sobre a geografia como estrutura frágil, capaz de dar conta da heterogeneidade dos fenômenos e deslocamentos dos desejos humanos, da arquitetura como cartografia mental materializada, um naturalismo de terceira geração como campo infinitamente aberto para intensidades à exemplo da obra de Koolhaas.

E antes de continuar a descrevermos esta terceira via, nos detemos em mais algumas observações sobre a obra de Koolhaas. O aspecto construtivista que ainda permanece em seus trabalhos, a arquitetura materializando construtivamente

uma expressão cerebral, denuncia a negação de qualquer possibilidade de historicidade, mesmo quando já não mais a tratamos como história cronológica. A exploração arquitetônica do *conceito espacial*, presente em sua obra através da inspiração em Fontana, quer dar conta, inteletualmente, de um estado afetivo totalmente desterritorializado, característico dos Nômades metropolitanos.

Depois da utopia da máxima transparência significativa, a encontramos substituída por concretas infraestruturas que permitem a total fluidez comunicacional dos estados expressivos. Como se Koolhaas "desdobrasse" e "redobrasse" a *tábula rasa* sobre a qual a arquitetura moderna se assentava, conferindo-lhe texturas, relevos, velocidades. E com tal postura, enquanto arquiteto, resiste a qualquer tipo de territorialização.

E à este estado de perambulação parece-nos associar o efeito colateral dos processos de desterritorialização forçada que impõem o capitalismo: o desencantamento, a desilusão, a desmitificação. E diante desta descoberta, da ausência, não restaria outra alternativa, até como defesa, que "fazer da linha de fuga sua única morada"¹, fazer viver na tangente do círculo de signos a-significantes. E a questão imediata que surge é: não seria esta uma arquitetura construída por deuses que devem estar loucos?

Notamos que a guinada na obra deste arquiteto corresponde ao momento em que se desvincula do grupo OMA e parte numa aventura solo. Nos recentes projetos, Koolhaas leva às últimas consequências a massificação livre como estratégia espacial, seus projetos resumem-se a arquitetar modos variados de deslocamentos, como pura provocação. Suas obras desestruturam-se ao se desfigurarem. E ficando sem rosto - o não reconhecimento do rosto faz parte do estado clínico da esquizofrenia- acabam concretizadas pelo "movimento de matéria não formada". Aplicação de princípios de indeterminação, teorias morfogenéticas, teorias das catástrofes são utilizadas para ordenar e fazer compreender uma situação aparentemente caótica, aos olhos dos determinismos arquitetônicos. Mas continuam "explicando" formalmente.

Sua obra é pura geografia. Mas e a história? De certo que a cartografia não é a história por mapas de fatos ocorridos, por estratos arqueológicos, por congelamentos em estruturas intemporais. Mas há uma história dos afetos. Uma história viva. Um "presente histórico".

Encontramos na atitude de Siza, um arquiteto menos provocativo entendido aqui no sentido de revolucionário, elementos para reconduzir o arquiteto "perdido" num caminho de volta. De certo modo, Koolhaas continua mantendo a

¹ ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. S. Paulo, Estação Liberdade, 1989, p.169.

mesma posição de Tschumi e Eisenman, quando quando aceitam a estruturalidade como fazendo parte da própria natureza, e diante deste argumento, organizam um desenho entre a indeterminação e a especificidade arquitetônicas.

Siza, no entanto, não está atrás de uma desenho ordenador e observando-se diz: "Não é minha intenção provocar... procuro incutir, desde os primeiros esboços, os sulcos invisíveis de todos os problemas e de todos os conflitos que descubro. Quanto mais tento dar uma resposta completa a estes problemas, tanto mais provocatório se torna o projeto. Talvez isto seja porque a maioria das respostas habituais estejam deslocadas da realidade ou porque o esforço de revelar as relações entre coisas nem sempre é conseguido". Mário Chaves ² compreende bem que a obra de Siza tem uma "forma complicada de alcançar a simplicidade", onde a arquitetura não perde sua autonomia e o seu poder narrativo, a cada materialização. Os dogmas arquitetônicos clássicos, desde as regras de ouro até os princípios projetivos de Le Corbusier são inaceitáveis agora. Não porque perderam a eficácia na representatividade de um mundo caótico e fragmentado, mas sobretudo porque "impedem que os edifícios tomem a forma da Alegria e da Inocência" ³.

A terceira via que sugerimos, é aquela que junta numa só, sem síntese ou fusão a história e a geografia. Se Derrida havia considerado a estrutura como união *formal* do sentido e da forma, arriscamos dizer que esta via que propomos, considera os signos à serviço do sentido, ou seja, a não-estruturalidade colocada como união *semântica* do sentido e da forma.

1. O pensamento fraco

O objetivo da pesquisa, ARQUITETURA FRACA: Estruturalidade e não estruturalidade na arquitetura contemporânea. A ambiguidade se revela já no próprio título da dissertação: a proposta de uma arquitetura fraca, estudando-se no entanto, a problemática d estruturalidade na arquitetura, através de uma *aproximação entre* hermenêutica e estruturalismo.

A arquitetura fraca pode ser entendida em correspondência "pensamento fraco (débil)" ou enfraquecimento da filosofia, encontrado Gadamer sob influencia heideggeriana. Durante toda a redação da pesquisa colocamos vários

² CHAVES, M. The Ambitious Mind - Um Fazedor de Arquitectos. *Rev. Architecti* n.8, Lisboa, 1991, p.65-68.

³ Retiramos estas palavras de Siza quando poeticamente tenta explicar a obra do Jardim Escola de Penafiel. Este edifício, uma creche, é projetado para o abitante de 1m e altura, uma proporção desproporcional, introduzindo o que Mario Chaves chamou de "desvios semânticos conotados com experiências de abstração e pureza próprias da leitura imediata. Desta vez Siza utilizou certa proporção de maneira ímpar, um Universo imaginário da infância onde podem existir figuras míticas, cenários insondáveis, feitos heróicos e onde afinal o Presente não é Perpétuo - Otávio Paz".

aspectos que podem nos aproximar deste pensamento. Deixamos para agrupá-las neste último capítulo, porque também é uma forma de concluir uma série de investigações que se questionam a noção de estrutura, também a transforma, a reconstrói de maneira enfraquecida como armação, como fundo de silêncio necessário para que se manifesta a *diferença ontológica* heideggeriana. Vários arquitetos e filósofos foram abordados para compreender que o pensamento fraco é considerar a *diferença* de modo fraco, não transformá-la em conceito. É isto que faz Derrida.

O pensamento fraco implicará necessariamente numa pragmática, ela não se dá apenas desconstruindo as metáforas relacionadas às binaridades conceituais metafísicas. Se as metáforas, transformadas em simples instrumentos, passarão despercebidas, podendo expressar apenas as tantas e esquecidas mensagens que várias épocas nos enviam.

"Como já claramente tinha intuído Nietzsche, e tal como Heidegger demonstra por meio de termos ontológicos, a tradição da metafísica é a tradição de um pensamento "violento" que, ao privilegiar as categorias unificadoras, soberanas, generalizantes, no culto da *arché*, manifesta uma insegurança e um *pathos* de base a que reage com excesso de defesa. Todas as categorias metafísicas (o ser e seus atributos; a causa primeira; o homem como "responsável"; mas também a vontade de poder, se for lida metafisicamente como afirmação e tomada de poder sobre o mundo) são categorias violentas; são "enfraquecidas" e despotenciadas no sentido em que, por exemplo, Benjamin fala da "percepção distraída" do homem metropolitano. É à luz desta "ontologia do declínio" que pode falar do mundo técnico, daquilo que Heidegger chama do *Ge-Stell* - logo, a sociedade de massa - também como lugar em que se anuncia o evento do ser"⁴. Os dois traços do pensamento forte são a idéia da totalidade, mesmo que construída dialeticamente, e a de eternidade. O pensamento fraco implica em percebermos que ao invés de se desvendar a ausência de rostos por sob a máscara única, é possível se encontrar outras máscaras.

E a partir de Nietzsche e de Heidegger, Gianni Vattimo constrói não só o conceito de *diferença*, mas o jogo interpretativo entre esse conceito e a experiência histórica. Nietzsche surge com uma proposta radical de unidade entre teoria e práxis, entre existência e essência, entre ser e valor, evento e sentido, através dos temas da morte de Deus e do super-homem. As transformações revolucionárias das relações humanas, que estão implícitas neste novo modo de pensar, podem abalar as "categorias que ordenam a nossa experiência elementar do mundo: a relação sujeito-

⁴ VATTIMO, G. *A Sociedade transparente*, Lisboa, Antropos, 1992.

predicados, sujeito-objeto e substância -acidente", como aponta Vattimo, através da demolição da estrutura mais resistente do mundo ocidental, a gramática. Podemos considerar Nietzsche o precursor da aventura da *diferença*. Repetimos o trecho da entrevista à Jorge M. Jáuregui, anteriormente mencionada, em que Vattimo fala da "forma fraca" :

" A idéia de forma fraca, u arquitetura fraca (ou débil), implica estruturas de pensamento frágeis, instantâneas, que não se propõem como programa global, que vêm só como resposta pontual. Essa forma de pensamento aceita a confusão, a dificuldade, sua condição residual, parcial, sua própria temporalidade, e não se propõe a desafiar o tempo. Pensamento fraco como ambiguidade de velamento e desvelamento, como duplo traço. A arquitetura fraca envolve também uma questão de uso de determinados materiais. Implica ao mesmo tempo a preferência por um certo tipo de edifícios enfatizando o social de grandes comunidades, não o cliente individual".

Em *Sociedade Transparente*, Vattimo fala que a proposta Hermenêutica ou a lógica hermenêutica, procura a verdade como continuidade e "correspondência", diálogo entre os textos, e não como conformidade a um mítico estado de coisas. Quanto menos rigorosa, quanto menos, ela se deixa impor como definitivo, torna-se um certo sistema de símbolos, uma certa "narração". E acrescenta que o termo hermenêutica conserva também a sua referência à "escola do suspeito" (segundo uma outra expressão de Nietzsche): "se não podemos iludir-nos sobre a possibilidade de revelar as mentiras das ideologias e atingir um fundamento último e estável, porque porém, explicar o caráter plural das "narrações", fazê-lo agir como elemento de libertação da rigidez das narrações".

As estéticas das vanguardas do começo do século passaram a diluir, ou apagar a imagem, a desconstruir a imagem, na tentativa de dissolver a representação (a forma/figura). Uma vez que a imagem se apaga, resta o conceito. O estruturalismo é o ápice da conceitualização sem forma. Agora vemos o processo de apagamento do sentido original de forma, como rede de conceitos que estruturam um objeto. O enfraquecimento formal representa a última etapa da dissolução da estrutura do objeto do conceito , pensamento débil. Expressividade total, pura ação que se imprime sobre um corpo. E este corpo tem se revelado cada vez menos material. A arquitetura, desmaterializou-se, paradoxalmente ao mesmo tempo em que seus materiais se tornaram perversamente indestrutíveis ao tempo, como o vidro. Podemos nos perguntar se estes novos arquitetos não procuram uma eternidade do desvelamento ao transformar a arquitetura em vitrines. Este desejo de desmascaramento, que Nietzsche condenava, de um certo *voyeurismo* patológico impregnado pelos pensamentos iluministas e positivistas, poderá matar a capacidade

de fazer sonhar que a arquitetura oferece. Estamos mergulhados naquela cegueira branca descrita por Saramago, que mata qualquer possibilidade de imaginação.

Então como a arquitetura poderia ser pensada numa zona intermediária, entre a desestruturação e a estruturação, ou seja, entre o desenraizamento e o enraizamento, entre a geografia e a história? Mas esta dimensão enraizada, da morada com porta aberta, exige do arquiteto pertença a uma comunidade. Exige que ele coloque-se num, ou melhor, em vários pontos de vista, para que assim faça surgir mundos dentro do mundo como multiplicidade.

A experiência do espaço também como experiência do tempo necessita de uma certa reconhecibilidade, mesmo sabendo-se provisória. E a "ornamentalidade é uma forma de obter a reconhecibilidade" (Vattimo, 1995). O ornamento não é algo figurativo e acessório, postição, mas consideramos ornamentalidade as dobras e redobras da matéria, capazes de enviar o homem à lugares esquecidos ou ainda não experienciados no tempo.

2 Dialógica

O problema que se estabelecia entre estrutura e história, que se pode transportar para o conflito entre construção e interpretação, entre pós estruturalismo e hermenêutica, e está sedimentado na consideração, por parte do primeiro, de uma objetividade dos significantes., na crença de que é possível pensar em uma objetividade unicamente individuável quando se procura organizar as unidades de significado em sistema (Semântica Estrutural). A estruturalidade se apresentava desde o início como negação da história. Mas verificamos, que a própria ciência que buscava uma origem, encontrou apenas um evento. A reativação da história partiu das chamadas ciências duras, e a noção de estrutura autodestruíu-se, não podendo mais constituir-se objetiva como pretendia.

"O estruturalismo teria sido uma reação contra a fenomenologia de Husserl, que colocara o uso dos signos sob a dependência das lógicas do sentido. Com o estruturalismo assiste-se, portanto, à uma reversão decisiva, segundo à qual a noção de sentido é de novo colocada sob o império do sentido"⁵. O Estruturalismo havia reatado tradição aristotélica da forma, mas quando ele entra em declínio, regressa de modo estimulado o sentido.

Mas existe o risco de, ao se entregar ao sentido, desperdiçar-se todo o trabalho que permitiram desenvolver as lógicas inconscientes do signo. Dosse acrescenta ainda que o paradigma estruturalista tinha um apelo social e democrático, e a recuperação do sentido parece ser expressão de elitismo.

⁵ DOSSE, F. - *História do Estruturalismo*, v.II, São Paulo, Ensaio, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1994, p. 498.



"O nível interpretativo ou hermenêutico permite deixar sempre aberta a perspectiva do trabalho crítico e favorece os novos impulsos que se manifestam a cada vez numa intersubjetividade, para além das distâncias espaciais e temporais. Permite promover uma comunicação dialógica entre mundos que recusam deixar-se arrastar para uma situação de segregados. O dialógico como forma de viver o universal na era do relativo; a dialógica como expressão da razão na era do retorno vigorosa do fundamentalismo: esse programa, tanto social quanto científico, deve realizar uma saída do estruturalismo, mas sem esquecer que este nos ensinou em definitivo que a comunicação jamais é inteiramente transparente para si mesma".

3. Arquitetura como Fazer Habitar

De novo retomamos Heidegger para compreender aquele segundo encaminhamento que havíamos apresentado no capítulo Estruturalidade / Não - estruturalidade: o da *habitação*. Projetar casas com portas abertas.

3.1. Arquitetura dos Lugares

Diante do mundo dilacerado, a utopia do topos? As últimas palavras de Heidegger são dedicadas à "topologia do ser". Mas a topologia do ser, "que se completa na utopia do retorno à terra natal, é uma *metáforica*"⁶. O poema é um lugar, e como lugar aquilo que nele passa. "Nos tropos e metáforas anuncia-se a procura de um lugar habitável para os humanos - da morada terrestre habitável, isto é, construída na correspondência entre o homem e o ser, predelineada na existência, e que está sempre em jogo na finitude do Dasein"⁷.

Em *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, Otília Arantes fala dos limites do contextualismo quando mal interpretado: há "restrições das possibilidades construtivas, pastiche fácil, revivalismo e populismo fora de hora e contexto, neo regionalismo beirando a efusão folclórica no uso quase caricato de materiais locais. Corre-se o risco de resvalar na redundância tão censurada pelos modernos". E também um certo "revival" do próprio "estilo modernista" como evocação nostálgica e erudita do sonho moderno desfeito.

Encontramos uma espécie de contextualismo mas não aquele fixado pelas arquiteturas tipológicas dos anos 60, mas em que é possível perceber uma noção de história não congelada, embora incorporando o *savoir faire* da arquitetura dos anos 30. Citamos por exemplo a obra de Ciriani. Encontramos na postura de Ernesto Rogers, as bases para entender a postura desses arquitetos que não se

⁶ NUNES, B. - *Passagem para o Poético*, S. Paulo, Ática, 1986, p. 293.

⁷ *ibid.*

deixaram levar pelas vanguardas, mas ao contrário, como nos diz Frampton, caracterizam mais uma arquitetura de "retaguarda". Também questionam o espaço moderno homogêneo, mas não adotam a estratégia da pura e simples justaposição de objetos arquitetônicos, do primeiro modernismo, e nem as recentes simples e puras justaposições de imagens ou de funções como querem os arquitetos contemporâneos das neovanguardas desconstrutivas. A cidade poderia ser concebida como produção social, coletiva, convencional e complexa, que tem implicações espaciais, técnicas, econômicas e semânticas muito precisas", impõe limites às intervenções do arquiteto, ao mesmo tempo que lhe devolve a função social perdida, conclui Huet, "pode ser maravilhosamente surrealista, mas não se pode fazer disso princípio geral de vida.

Se o passado é invocado pela hermenêutica, que procura o novo numa espécie de retorno à tradição, não deve ser aquele passado transformado em espetáculo, vinculado ao presente pela ordem do *gadget*, mas aquele que pode surgir de um determinado contexto, esquecido pelas desgastadas metáforas arquitetônicas. E aqui tomamos a noção de "contexto", não no sentido de um contextualismo formal, que se apóia em modelos tradicionais e reconhecidos, mas contexto como conexão. Uma continuidade superficial capaz de criar um mundo nas redobras de outro.

A arquitetura de Siza recria um universo barroco à partir da linguagem modernista. À exemplo das agências bancárias, das quais apresentamos a Borges & Irmão temos um do espaço fluído através da amálgama entre encerramento e comunicabilidade em forma de gradiente.

Deleuze em *A Dobra, Leibnitz e o Barroco* faz uma apresentação da casa barroca. Nela aparecem três níveis. um primeiro térreo onde se faz a passagem do interior com o exterior, das portas do sentido. No segundo, nível intermediário que já não apresenta fenestração e o terceiro em que surgem os véus diáfanos que distorcem formas por uma luz que vem do alto, é propriamente o andar das dobras. Neste projeto de agência bancária, também no Banco Pinto & Sotto Mayor, no Restaurante Boa Nova, nas habitações no parque de Van der Venne em Haia, encontramos o mesmo encaminhamento, de um térreo mais aberto, envidraçado, depois as escadas dirigidas aos pavimentos superiores quase totalmente fechados, as vezes somente com uma clarabóia, temos também o frequente uso dos mármores, em barrados que parecem mais afloramentos do próprio solo, numa espécie de reconstrução microgeográfica.

Na Escola de Arquitetura é criado um ambiente interno de rua, os edifícios são fragmentados, não em virtude de sua funcionalidade, mas de modo a criar uma multiplicidade, seja pelas condições de luminosidade, seja pelo controle das aberturas. Não há nenhum jogo gratuito, desconstrutivo, mas existem pontos de

ancoramento, referência iconológica de uma "cidadela", quando vista da encosta. Já não é possível distinguir um objeto único sobre a paisagem, e nem distinguir limites daquilo que é figura daquilo que é fundo, como se houvesse um diálogo contínuo entre cultura e paisagem.

A transformação do entorno em pura geografia é uma estratégia que permite retirar qualquer valor prévio museificante depositado em relação aos monumentos históricos, trazendo-os para a contemporaneidade, como ruínas, como parte de um ambiente cotidiano. Siza *coloca* os edifícios à disposição da memória dos afetos. Mas de um modo comedido, a emoção, em sua arquitetura, não transborda violentamente expressiva, mas em potência, contido num gesto simples.

" O que emociona na arquitetura? O reconhecimento de uma mente e de um gesto. A súbita ou progressiva realização de que existe uma mente pensante por trás das pedras, por trás do concreto, por trás das formas, não ao jeito de um *deus ex machina*, mas de um ser humano que hesita, acrescenta, retira e molda um corpo. Uma inteligência em ação, uma marca deixada aqui e ali de modo mais ou menos loquaz, para que , em desfazamentos imprevisíveis no tempo, ela renasça e fale. Como um rosto que se reconhece na multidão, como figura de uma civilização extinta: um índio acordado sorridente que num delírio reapareça por trás de cada esquina, por debaixo de cada pedra levantada, no fundo de cada pátio num percurso alucinante, corrido, voado e submerso" (...) "A obra apresenta o que está suficientemente vivo para despertar o leitor"⁸.

Por exemplo, na Escola Superior de Educação em Setúbal, ele relembra a esquecida galeria dos Uffizi, de Florença. Tal projeto, surpreende, pois ele contém um duplo rosto, que ao mesmo tempo se revela no pátio em forma de U, se esconde nas escuras zonas das escadas em leques. E aonde se mostra, com luz resplandecente, ele brinca com a textura das sombras, o desencadeamento da série de pilares, como se cada um ganhasse personalidade própria. A duplicidade vem de não sabermos se é o edifício que abarca a paisagem, contendo-a num pátio aberto num dos lados, ou se é a paisagem que abarca o edifício.

Semelhante relação está nos projetos das piscinas de Leça de Palmeira, no projeto para o Chiado, na Escola João de Deus, na Escola de Arquitetura, etc. mas todos acrescidos da experiência histórica. E assim é possível reconhecer a finitude ilimitada de rostos nas casas-barco-moinho em Van de Venne em Haia, o fragmento de secção do Museu Guggenheim de nova York na Sede administrativa da Fábrica Dom em Colônia, entre outras. A geografia encontra a história e a memória não dos fatos, mas dos afetos.

⁸ MATOS, M. C. Inquirição a um projeto. In. SIZA, A. (coord. TRIGUEIRO, L.) *Álvaro Siza 1986 -1995*. Lisboa, Blau, 1995, p.10.

3.2. Regionalismos

Frampton define o Regionalismo Crítico nos termos: "O tátil e o tectônico juntos têm a capacidade de transcender em muito a mera aparência da técnica, no mesmo sentido em que a forma-lugar tem o potencial de fazer frente ao massacre da modernização". E acrescenta que este termo "não pretende designar o vernacular tal como se produziu espontaneamente pela interação de clima, cultura, mito e artesanato, mas identificar *escolas* regionais mais recentes cujos propósito foi representar e servir com um sentido crítico as áreas limitadas em que estão assentadas. Tal regionalismo depende, por definição, da conexão entre a consciência política de uma sociedade e a profissão"⁹. Mas reconhece que é muito difícil conseguir formular uma estratégia criativa quando estão desconectadas a cultura da vida política, como parece acontecer na sociedade capitalista tardia.

O afloramento dos regionalismos tem como base o "consenso anti-centrista" e também uma certa prosperidade das localidades. E Frampton recorre à Ricoeur para nos dizer que "as culturas nacionais ou regionais devem, hoje em dia mais do que nunca, estar constituídas em última instância por manifestações de inflexão local da 'cultura mundial'"¹⁰. O regionalismo é um pensamento da localidade, possibilita uma arquitetura frágil pois a cultura regional tem de ser vista como flexível, mutável. E suscita a possibilidade de se trabalhar nas interfaces de diversas culturas, de nos "apropriarmos de influências alheias tanto em nível de cultura como de civilização"¹¹.

Pressupõe os dois processos que caracterizam o movimento oscilatório da experiência estética da arquitetura contemporânea: assimilação e reinterpretação podem ser entendidos como desenraizamento e pertença. À medida que avança a civilização universal, desterritorializa as culturas estratificadas. O trabalho do regionalismo crítico seria fazer uma reinterpretação à fim de estabelecer novos lugares. Criar novas casas, sem fixar endereços. Mas através de um espacializar que é também *aproximar e afastar*.

As culturas localizadas vão tentando desenhar aquilo que o processo civilizatório, através das dinâmicas de dominação, vão apagando. Vattimo consegue ver neste processo de apagamento pelo domínio da técnica a positividade de ser possível criar-se um nada. Um silêncio, para que as palavras esquecidas pudessem se fazer ouvir.

⁹ FRAMPTON, K. Regionalismo Crítico: arquitetura moderna e identidade cultural. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, 318-332.

¹⁰ *ibid.*

¹¹ *ibid.*

Arquitetos como Álvaro Siza, Barragán, Scarpa, Botta, o próprio Niemeyer da primeira fase, Ando, Borrigas, são poetas que vivendo no vazio da contemporaneidade, são capazes de desenhar, enquanto escutam, aquilo que estão aprendendo a ver. Os regionalismos não são contextualismos. São arquiteturas contextuais. A proximidade aqui se revela menos pela presença física, pelo entorno material, pela visibilidade óptica, mas por tomar presente uma "energia íntima"¹².

Entender a sociedade como um grande sistema enfraquecido, na medida que não conseguimos fixar posições, enxergar os objetos e os sujeitos, mas apenas seus rastros, permite entendê-la como uma estrutura ontológica, permite olhar todas as coisas pela distância que a língua instaura, retirar toda a familiaridade para que os poetas possam novamente nomeá-las.

Se em Koolhaas percebemos um poeta da contemporaneidade, um anti-poeta, pois ele não se permite nada falar, abstrae tanto que nem a distância da língua é possível atribuir-se à arquitetura, Siza faz o caminho oposto. Ele coloca em diálogo o familiar e o estranho. Koolhaas produz diferenças, enquanto Siza estabelece um jogo interpretativo entre diferença como conceito e a experiência histórica, revelado pelo desenho.

E para Siza, o desenho não é apenas uma atividade gráfica. Nunca é definido. Os traços que esboçam o edifício ao mesmo tempo o dissolvem nos traços do entorno. Para Frampton, "Siza assenta a óbvia simultaneidade de relações internas existente nas correspondências com o contexto a relativa autonomia da obra, ao instaurar um tempo e contextos novos na turvada consciência da localidade das províncias". À exemplo do Banco Borges & Irmão acrescenta, "Enquanto a forma e a linguagem se rompem em dissonância, entra em ressonância com o entorno através da escala e as vistas que cruzam toda a zona construída. A obra se faz em ocasiões tão absolutamente imaterial que desaparece para emergir de novo súbita e de forma inesperada, cobrando uma presença material muito poderosa. Frente à uma massa corpórea se recolhe, e tão só deixa o espaço da transação"¹³.

4. O retorno do Sujeito

Em última instância, a própria reaparição do sujeito revela quanto o pós-estruturalismo o havia recalcado. Em Barthes e em Foucault encontramos a idéia de um "governo de si mesmo", principalmente após 1984, à partir da publicação de

¹² FÊDIDA, P. O Sítio do Estrangeiro. In: _____. *Nome Figura e Memória: A linguagem na situação psicanalítica*. S. Paulo, Escuta, 1993 p. 56.

¹³ TESTA, P. Álvaro Siza: arquitecto de la sensación. In: SANTOS, J. P (ed.). *Alvaro Siza. Obras e projetos 1954-1992*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 10-15.

cursos realizados por Foucault *Subjetividade e Verdade* (80/81), *Hermenêutica do sujeito* (82) e *O governo de si mesmo* (82/83). Como aponta Dosse, este sujeito retomado não é mais aquele da concepção substancial ou universal, pois Foucault "restitui-o na singularidade da sua experiência que é a própria problematização", e acrescenta, recorrendo à Jambet, que "é o fato, a partir de uma matéria viva, a das necessidades e dos desejos, de criar formas através das quais essa matéria vai poder ser vivida, pensada, dominada, bem entendido, mas isso já não quer dizer ser oprimida"¹⁴.

Passou-se sem transição da desconstrução para a dissolução. A dispersão desenrola-se numa desordem que só pode gerar ecletismo sobre um fundo de desilusão. O estruturalismo tinha encoberto o sujeito, instalando-o num abstrato, numa enunciação sem sujeito. Não se pretendia interrogar a verdade do texto, mas verificar apenas o que existia no texto. "Com a retomada do sentido, o sujeito reencontra um lugar central no dispositivo reflexivo".

Desde 1980, o tempo tomou-se propício a um pensamento displicente, móbil, lábil, como observou Dosse, revelando as ilusões perdidas do cientismo dos anos 60. A antropologia que havia se interrogado pela figura do Outro não responde mais à demanda de uma sociedade ocidental que vai interrogar-se, agora, sobre a figura do Mesmo (seu passado, seus valores). No momento de refluxo do estruturalismo, a antropologia vai importar modos de demonstração tomados de outras disciplinas. A antropologia vai passar por várias crises conceituais até chegar à novos modelos como a topologia ou a teoria das catástrofes.

A linguística está menos preocupada com a ideologia e mais com a metodologia operacional, no momento em que o cientismo parece estar em crise. O lingüista não perde seu poder, mas não tem mais o poder da edição, ele situa-se agora no plano industrial, encontrando o caminho da operacionalidade.

"Identificar o novo com o outro como outra cultura - seja isso a cultura da civilização diversa, ou de diferentes nós lingüísticos, ou ainda mundo virtual contendo nela traços da nossa tradição que não são mais de modo dominante - tudo isto significa experimentar a diferença do ser não tanto como um dar-se num lugar diverso, em um fundo originário, portanto ainda como um ente; mas compreendê-la como interferência, meia-voz, *Gering*, acompanhar o ser no seu ocaso e preparar assim uma humanidade ultrametasfísica".¹⁵

E acrescentamos as palavras de Benedito Nunes, quando diz que a procura do sentido ou da verdade do ser torna-se ao final, a expectativa da

¹⁴ DOSSE, F. *História do Estruturalismo*, v. II, São Paulo, Ensaio, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1994, p.384.

¹⁵ VATTIMO, G. - *Dialettica, differenza, pensiero debole*. In: ____ e ROVATTI, P.A. *Il pensiero debole*, Milão, Feltrinelli, 1995.

transformação recíproca de homem e do mundo, projetada no mito da nova residência humana.

4.1. Restauração da cidade subjetiva

"Cada obra de Siza, presidida por uma elaborada série de paradoxos, da fé de uma habilidade magistral para refletir as qualidades humanas. Espaços e formas deformadas, deslocadas e algo instáveis não são mera resposta às realidade fragmentárias da sociedade ocidental, mas o resultado de uma prática radical que, através da arquitetura, indaga as conexões que existem entre o ser humano e o mundo caótico. Como qualquer obra artística superior, a obra artística superior de Siza nos remete à situação vulnerável do homem e reflete a crença de que o foco de interesse mais importante do artista radica no ser humano. O pensamento e a obra de Siza sugerem que a arquitetura não é algo que pode encontrar-se, mas algo determinado pela ação"¹⁶.

E na ânsia de construir sua arquitetura adquire um caráter labiríntico, que se desenvolve principalmente na maneira como agencia sua arquitetura na cidade. Sua arquitetura estabelece uma tensão entre o edifício e o tecido da cidade. É o que vemos no Chiado, nas habitações em Berlim, no Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela e na Escola de Arquitetura. Detendo a atenção sobre a escola verificamos que a noção de labirinto é dada pela indução à uma rua sem saída, ou pelo menos em estreitamento.

Em *Espaço e tempo: A cidade e a história viajante*, Colgaria Mattos¹⁷ faz uma interpretação do texto *Rua de Mão Única* (que pode ser entendido também por Contramão), no qual Benjamin critica a idéia de uma história universal, dizendo que cada um é uma História Universal. Compreende ainda que o *agora* é para o tempo o que o *detalhe* é para o espaço. Assim, defende a cidade pois ela oferece a história atual. A rua diz respeito à "composição de um lugar" - lugares com os quais nossas memória infantil estabelece pactos secretos - que possui o "dom da profecia". A formação do lugar requer o *imaginar* e o *lembrar*. Olgária continua, também, pelas palavras de Teresa D'Ávila : existe uma distinção entre *estar lá* e *estar lá* . "O lugar - locus - designa, além da localidade, o túmulo, o santuário, o espaço sagrado. Indica também o lugar no sentido do *momento*, da *ocasião*, da *oportunidade*. O lugar é, desse ponto de vista, um "entre dois", tomado pelo vazio ou por falhas. Lugar pode deslizar para *deslocar*, *mudar de caminho*. Assim como na

¹⁶ TESTA, P. op. cit.

¹⁷ MATOS, O. C. F. Espaço e Tempo: A cidade e a história viajante. *Rev. Caramelo* 7, 1994, p. 187-196.



cidade, há os labirintos da história. Nela, não existe um desfecho na forma de um destino inelutável. Tão somente ao olhar retrospectivo as ruínas do tempo confirmam um *sentido único* da história. Benjamin fala : "Transformar a ameaça do futuro no agora preenchido, este único milagre telepático digno de ser desejado, é obra de corpórea presença de espírito".

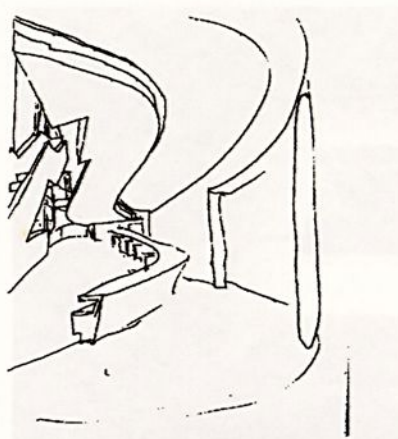
A rua benjaminiana, acrescenta Olgária, é o duplo do labirinto e, também, o seu avesso. O labirinto é a pátria de quem hesita. O itinerário daquele que teme chegar ao fim desenhará facilmente o labirinto. Este caráter labiríntico é o que confere à arquitetura de Siza a idéia de um mundo dentro do mundo. Os pátios abertos em um dos lados, são ruas de mão única. Podemos vê-la no Pavilhão da escola de Arquitetura do Porto, na escola Superior de Educação em Setúbal inspirada nos Uffizi, no lobby do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, na casa Antônio Carlos Siza.

A rua de mão única reúne encontros de rua, jogos de azar, não avança conclusões contidas nas premissas tranquilizadoras de um discurso racional-analítico. A rua benjaminiana acolhe a incoerência da história, a incoerência da vida. Seu método é reconhecer, inventando o racionalismo de estilo cartesiano, a incoerência do verdadeiro e a evidência do falso. A linha reta procura abolir o acaso. A infância, na visão de benjamin, propõe a reconciliação da cisão do Sujeito e do Objeto, provocada pela filosofia da Representação desde o sécXVII.

4.2. O sítio do estrangeiro

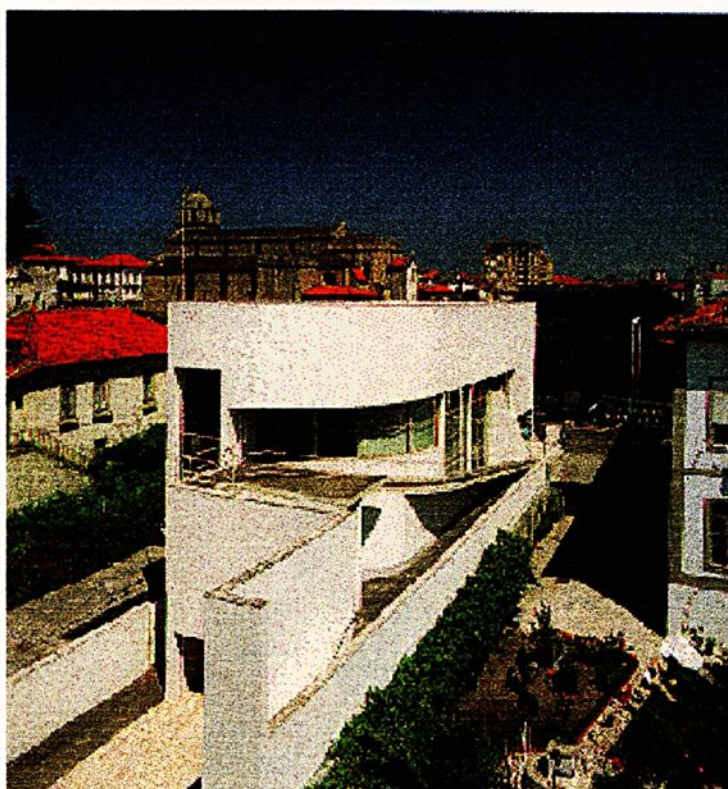
Braque nos faz lembrar que "escrever não é descrever e que pintar não é representar". Qualquer descrição ou representação neutraliza o estrangeiro. Fédida relembra Heidegger na relação entre o ato poético de uma fundação da língua e o estrangeiro: " sobre o grego estrangeiro à sua própria língua e que deve passar, *atravessar*, de uma margem à outra em sua própria língua, o ato poético é exatamente o ato de fundação por tradução o ato de apropriação do próprio à partir desse sítio instaurado como estrangeiro". Continuando, Fédida recupera Heidegger quando se refere ao poema de Hölderlin, *Lembrança*. O estrangeiro - "colônia do próprio"- começa no mar, que é o lugar do esquecimento. "O estrangeiro é, portanto, esse ato de lembrar que apresenta o pensamento"¹⁸. O Outro é o estrangeiro que é o Mesmo, é o próprio como muitos.

¹⁸ FÉDIDA, P. op. cit.

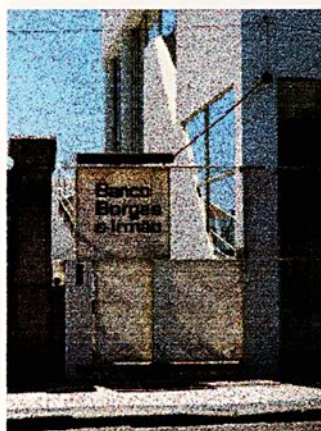


SIZA. Banco Borges & Irmão,
Vila Conde. Vista lateral do
edifício, 80.

Croqui do arquiteto, 80.



SIZA. Banco Borges &
Irmão, Vila Conde. Vista
geral do edifício, 81.



SIZA. Banco Borges &
Irmão. Acesso Lateral,
portão em lâminas de
mármore, 82

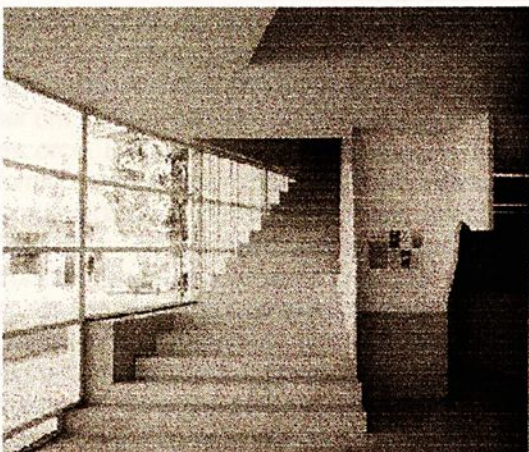
SIZA. Banco Borges & Irmão,
Vila Conde. Vista interna do
balcão de atendimento,
83.

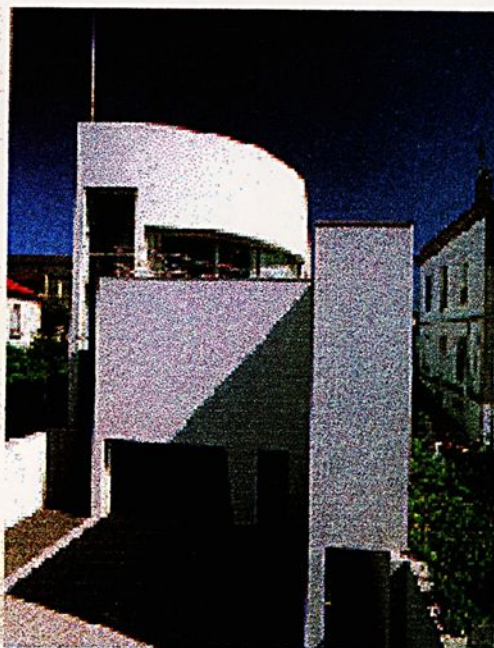
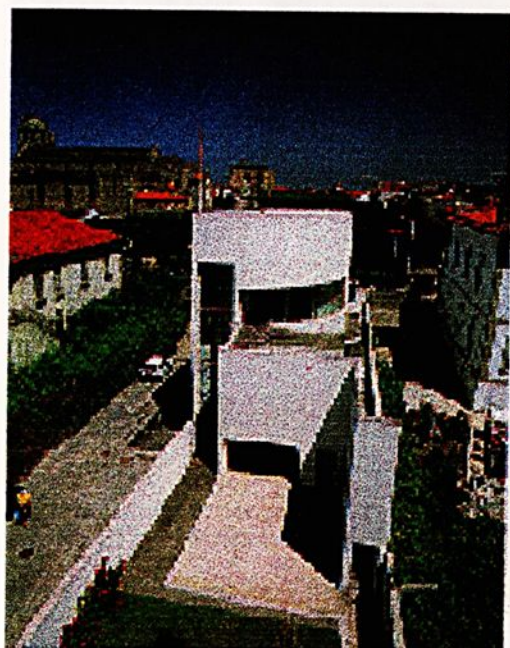
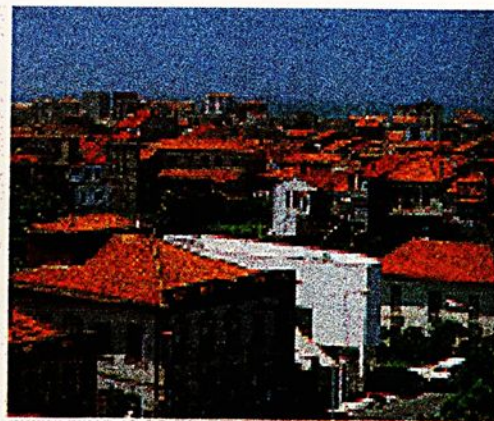


SIZA. Banco Borges &
Irmão. Vista da escada
interior, 84.



SIZA. Banco Pinto & Sotto
Mayor. Vista da escada
interna, 85.





SIZA. Banco Borges & Irmão. Conjunto de vistas da localização do edifício, 86.

BANCO BORGES & IRMÃO, Vila do Conde, Portugal, 1978-1986. Nada em seu exterior diz de um banco. E tampouco seu interior. A brancura dos volumes, que lembram de imediato as primeiras obras de um Loos, de um Rietveld, de um Gropius, ou de um Le Corbusier, logo apresenta-se como equívoco. A planta em forma de folha, provoca um efeito de fuga ao que deveria ser um paralelepípedo, na verdade só com duas fachadas em escorço. Estabelece-se um perturbador deslocamento entre a forma e a linguagem racionalística moderna. Siza brinca com a continuidade e descontinuidade, desde soluções como a recuperação do "barrado" externo, comum nas antigas construções portuguesas, as cantarias que se transformam em muros, até as sofisticadas soluções de teto em dobras que anulam a referência ortogonal do espaço interno. Siza resgata um certo maneirismo arquitetônico, esboçando o retorcimento da matéria. A mesma linha do corimão contorce-se, vira um recorte na parede, redobra-se e vira uma onda no teto.



SIZA. Habitações
Schlesisches Tor, "Bonjour
Tristesse". Vista da esquina,
87.



SIZA, "Bonjour Tristesse",
Vista geral da fachada
interior, 88.

HABITAÇÕES SCHLESISCHES TOR, "BONJOUR TRISTESSE",
Berlin, Alemanha, 1980-1984. Neste edifício Siza inverte a
recorrente postura dos arquitetos contextualistas, ao considerarem
o urbano em termos de estrutura ou tecido. O edifício revela uma
sensação de continuidade topológica, através da continuidade
de materiais, espaços, mas estabelecendo uma tensão
deformante a tipologia habitacional berlinense. O edifício
parece flamar, se desloca, se retrai, e de dilata. O ritmo preciso
das janelas ajudam a conformar a unidade deste movimento,

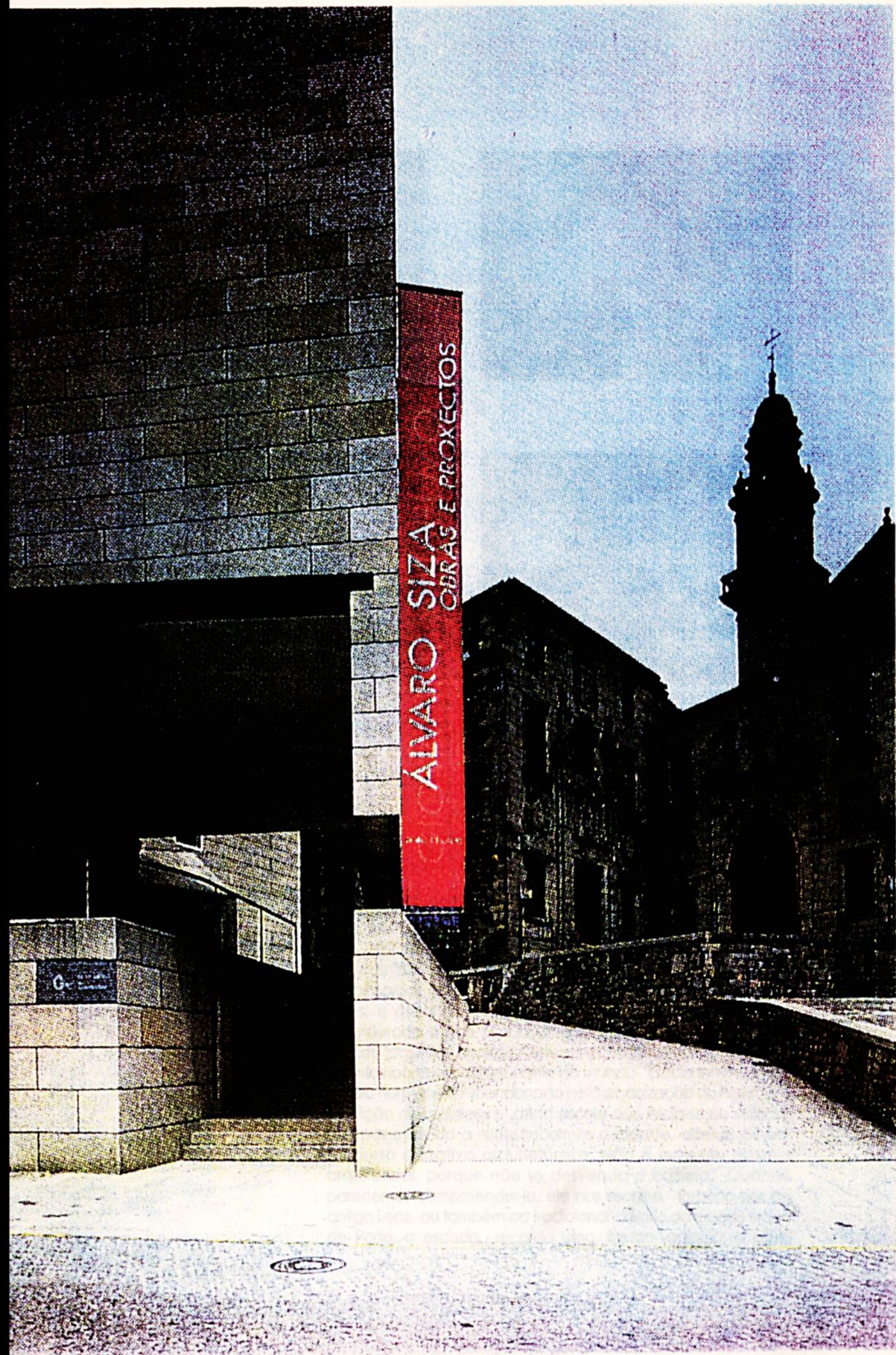
SIZA. "Bonjour Tristesse".
Detalhe da porta de
acesso, 89.



SIZA. "Bonjour Tristesse".
Fragmentos de fachada, 90
e 91.



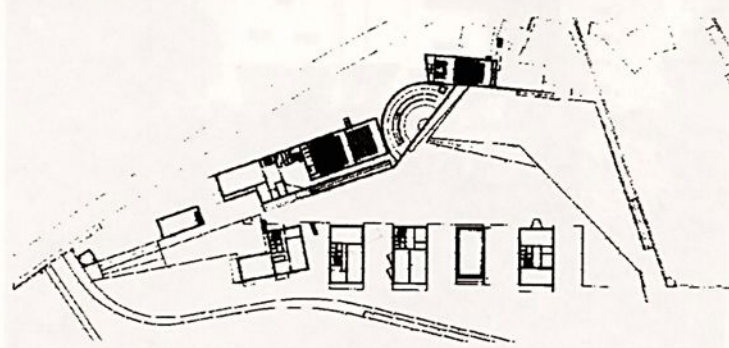
mas que em algumas verticais se deslocam, criando uma outra direcionalidade de leitura, ao indicar uma entrada no térreo. Poderíamos continuar a montar uma configuração deste edifício, inúmeros os detalhes que tecem relações temporais com a cidade de Berlim: o beiral do edifício vizinho esquerdo que avança sobre as janelas deste edifício, o pórtico destacado de um muro retorcido e entreaberto quando se vê o tijolo deixado à mostra. Sobreposição de peles, como se tentasse desaparecer. Siza também relembra as arquiteturas expressionistas de Mendelsohn e de Scharoun.





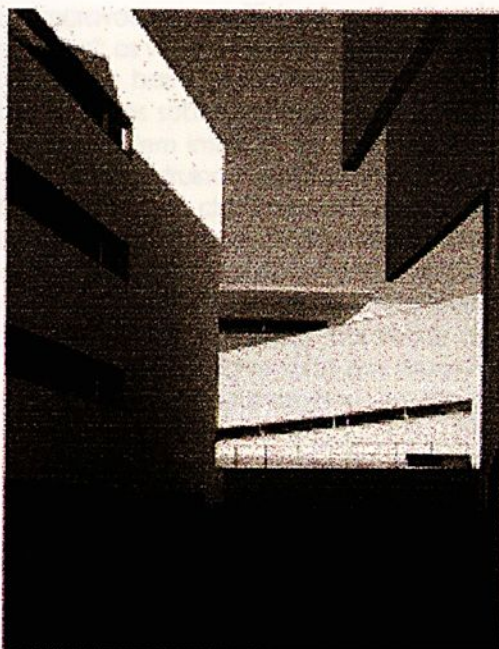
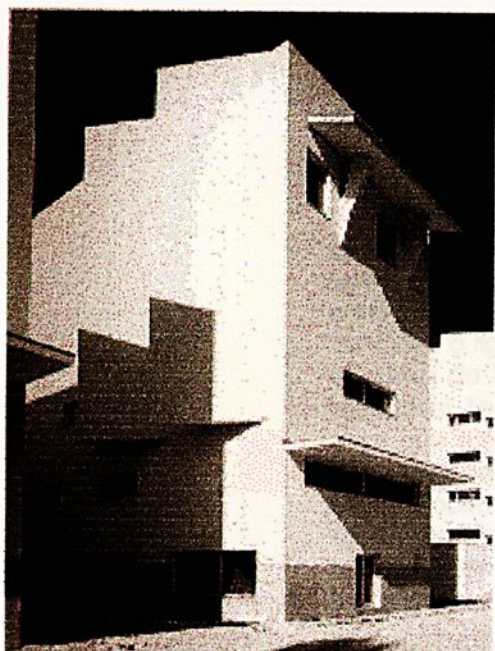
SIZA. Escola de Arquitetura do Porto. Conjunto de vistas dos edifícios de salas de aula, 93.

SIZA. Escola de Arquitetura do Porto. Planta geral, 94.



Na página anterior, Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela Espanha, 1986-1995, 92.

ESCOLA DE ARQUITETURA DO PORTO, Portugal, 1986-...
 (Re) construir uma "cidadela", um edifício que se desmembra em vários corpos, autônomos, com personalidades distintas, texturas, luzes, e assim cada sala é única. Cada bloco pode ser considerado o que Eco chama de um *pequeno mundo* no mundo possível, ou seja, "um curso relativamente breve de eventos locais em algum canto do mundo". Escola interminável, escola num *gueto* abandonado pela urbanização do Porto. Esta é a lição de arquitetura desta escola que inicia-se no edifício. Siza nos convida a redescobrirmos a cidade, através de um percurso narrativo arquitetônico. Não é mais um passeio arquitetural, porque não se desvenda o edifício. Quando parecemos compreender-lo, ele nos escapa. Reporta-nos ao antigo Loos, ou também ao tradicional casario da cidade baixa do Porto, a escada, recorda uma tumba egípcia, a base



SIZA. Escola de Arquitetura do Porto. Vistas exteriores das salas de aula, 95 e 96.



SIZA. Escola de Arquitetura do Porto. Vista do conjunto a partir da encosta, 97.

topográfica reconstrói os antigos arrimos da encosta. E já não é possível reconhecer o sítio original.

Para este projeto, exige-se do leitor o olhar de um fotógrafo, estrangeiro, que à partir da observação de um instantâneo, redescobre a luz, o que ela esconde nas sombras, a redobra dos planos, dos tetos, das escadas, como se a arquitetura estivesse se reinventando naquele momento. Exige-se do leitor que se distaria, que não pense em formar uma imagem única do edifício, pois dificilmente o conseguirá. Exige-se do leitor a proximidade afetiva para deixar-se perder neste labirinto, que se coloque fragilmente em pontos de vista que garentem a surpresa de uma cena que parece ter sempre estado ali. Exige-se a acuidade atenta para os detalhes: o "puxado" suspenso no último piso; a recorrente forma aberta em U conferindo à encosta, franjas; uma árvore deixada no eixo de um pátio, os pequenos e fragmentados

bloquinhos de entrada encravados nos edifícios das salas de aula transformados em "mosntros"; as viseiras de abas enormes sobre as janelas, a continuidade da barra de mármore que adquire movimentos variados, às vezes sobrepostas por inesperadas janelas que respeitam sua ordem interior; as mais variadas captações de luz natural, desconstruindo qualquer possibilidade de determinação formal; a imensa clarabóia inclinada de luz indireta no teto da biblioteca, primorosamente arrematada numa espécie de "bica" que escoia a luminosidade andar abaixo, enquanto um aluno aproveita para recostar-se no banco que a contorna; o rigoroso detalhamento das juntas, das frestas, dos encaixes do ferro com o vidro e a alvenaria em desenho impecável. Enfim, exige-se do leitor um afastamento, um silêncio, para que surjam tempos e espaços, um afastamento não indiferente porque é necessário que ele os inquiria para que surjam. Podemos dizer, que exige-se do leitor a postura de um antropólogo como Albert Piette (1992) propõe: ver a realidade por seu *modo menor*. Só assim a arquitetura é capaz de fazer habitar.

Assim, como quem lê uma obra procurando uma palavra na enciclopédia e de repente encontra outra e não sabe se trata-se de uma palavra ou de uma coisa, lendo uma obra de arquitetura, lendo a poética da arquitetura e todo o resto, procura descobrir a arquitetura para porque não a sensação de não chegar a lugar algum, porque que o arquiteto havia se transformado em uma coisa, e que não era a sua negação.

A arquitetura, pensada através da leitura, poderia conter um duplo estado estruturado e desconstruído ao mesmo tempo. É aí que ela tem a função de ser, parecia que não havia e qualquer espécie de pertencimento. Outra palavra lá estava que já estava considerando este duplo como a condição arquitetônica contemporânea do objeto. Encontrei Álvaro Siza e ele me fez ver que é possível encontrar várias máscaras, reconhecíveis, dentro da mesma.

É a novidade maior lá me dar conta que não estava a procura de uma resposta, mas de uma coisa, havia lá, uma pergunta, aquela que deve estar, mas que não está lá. Como a arquitetura poderia obrigá-lo a promover

Narrativa 4

Desde o início da pesquisa imaginava, ou pelo menos, tinha uma expectativa de que fosse necessário chegar à uma conclusão sobre o que é arquitetura fraca. Tanto é assim que achei necessário algumas palavras. No entanto, aviso de ante mão, que inconclusivas.

Ao longo do trabalho fui percebendo que seria impossível defini-la de forma unitária. Talvez tenha escolhido o ponto de vista mais complexo, o da estrutura, mas naquele momento era o que me parecia oferecer mais possibilidades.

A primeira estrutura continha a busca de uma centralidade agenciadora, como tentativa de conseguir dar forma, através de mapa das permanências e identidades, àquilo que se perdeu, o original, a essência.

Depois a pós-estrutura deu conta de "verificar" que o centro é uma invenção do Ocidente, que só existem relações, portanto, que a estrutura está ausente. Retiraram a máscara. Iluminaram. Mas não havia rosto. E tentaram, novamente, dar uma forma, Informe para a Falta. Apagaram a clareza das formas arquitetônicas, duvidaram da verdade racionalizada das funções e deslocaram qualquer possibilidade de reconhecibilidade simbólica. Fizeram da ausência, da linha de fuga, sua morada. Estes arquitetos são Peter Eisenman e Bernard Tschumi.

Assim, como quem começa procurando uma palavra na enciclopédia, e depois aquela sugere outra e mais outra e outra sem fim, fui tecendo uma trama de conceitos, tendo a paciência de reelaborar o todo a cada palavra descoberta. E resolvendo parar, porque tinha a sensação de não chegar a lugar algum, percebi que a *estrutura* havia se transformado em outra coisa, e que não era a sua negação.

A arquitetura, pensada através da estrutura poderia conter um duplo estado estruturado e desestruturado ao mesmo tempo. E aí estava Rem Koolhaas, embora às vezes, parecia que mais resistia a qualquer espécie de pertencimento. Outra surpresa foi perceber que já estava considerando este duplo como a condição arquitetônica contemporânea do abrigo. Encontrei Álvaro Siza e ele me fez ver que é possível encontrar várias máscaras, reconhecíveis, embaixo da primeira.

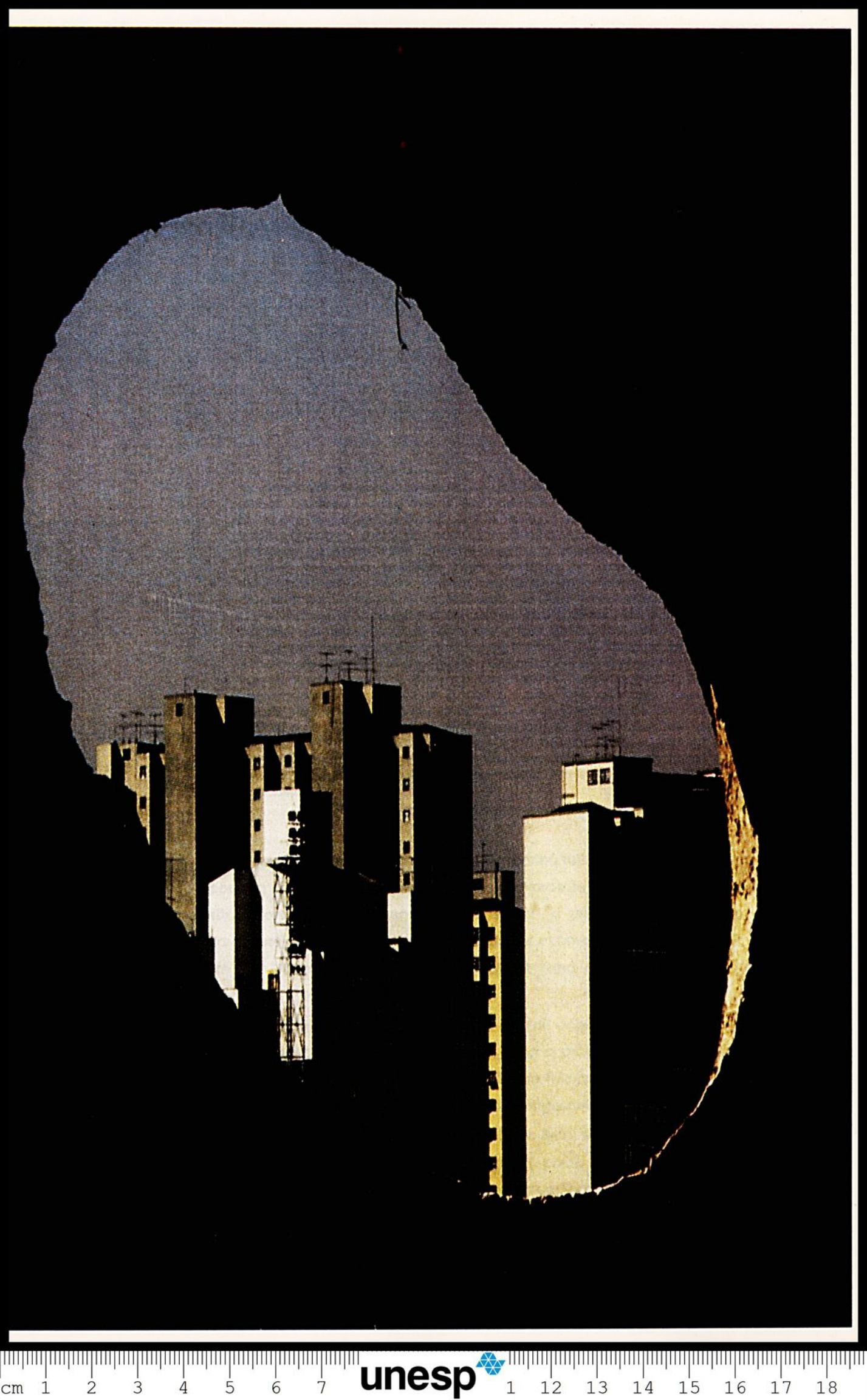
E a novidade maior foi me dar conta que não estava a procura de uma resposta, mas de deixar clara, óbvia até, uma pergunta, aquela que deve nortear meus projetos nos próximos anos. Como a arquitetura poderia abrigar sem promover

reterritorializações cristalizadas em estruturas, sem criar pseudo-lares e ao mesmo tempo não atuar de forma a promover processos selvagens de desterritorializações sem possibilidade de volta?

E neste cenário de indeterminação imagino o arquiteto. Entre a onipotência e a impotência, como diz Koolhaas. Um agente intermediário, enfraquecido, para poder desenhar os desejos do Outro e os próprios.

Lina me inspira a pensar que este desenho pode vir de forma poética. A pergunta está lançada. Os solos, onde frutificarão, estão ainda por serem escutados. Mas a resposta não poderá estar neste livro.





Apêndice

Pequeno Ensaio: A poética de Lina Bo Bardi

"A cidade não é coisa natural, não é coisa dada". (...) "Ao contrário, ela faz pensar. A cidade e o seu viver se descobrem. E pedem que dela se fale e se pense e se diga e se faça. Não é como o 'o rio da minha aldeia'. Estabelece o sentido histórico e social dos homens, com evidências irrecusáveis. Todo um ambiente de contradições forma e deforma o universo de cada um". (...) "Haverá um espaço de História, com um tempo de Sociedade. Espaço de História porque é, no mundo, o vivido nele. Tempo de Sociedade, porque não é tão somente o tempo da chuva, do vento, do frio. Porém, cresce o tempo da primavera, do verão ao plantar, ao colher, o tempo do relógio, da máquina da indústria, da produção, do consumo e da distribuição; enfim o tempo transfigurado pelas múltiplas condições de trabalho". (...) "Um produto aparece como ponto de chegada de uma linha de produção- é a lâmpada elétrica que Van de Velde julgou uma das mais belas formas. O mesmo produto usado e 'queimado', mas conservando a mesma forma, será visto pela periferia da cidade, no lixo, como matéria -prima". (...) "Os consumidores de lâmpada não sabiam o que fazer com ela e deitaram-na fora. O produtor que não sabia o que fazer com uma lâmpada, enquanto significado lâmpada, soube criar uma nova significação para ela". (...) "Isto não consagra uma estética do lixo, uma estética da pobreza, uma estética da miséria, muito ao gosto do 'terceiro-mundismo'".

Flávio Motta, *A arte e a vida urbana no Brasil*, 1970.

O trecho acima, refere-se à uma lamparina feita de lâmpada velha, fifó, coletada por Lina em suas andanças pelas feiras do Nordeste brasileiro. E para ela, sugeria uma situação dupla que já enviava seus sinais: o crescente processo de globalização, da cultura consumista importada dos países chamados desenvolvidos. E constata, ao fim de *Tempos de Grossura* que "o Brasil tinha chegado num bívio. Escolheu a finesse".

No entanto, sua vontade era que o Brasil aceitasse seu traço afro-oriental, característico da cultura popular, e partisse para a procura de uma cultura original. Fazia questão de frizar que cultura popular não era folclore e seus objetos não eram artesanatos. Esta atitude de Lina foi considerada perigosamente revolucionária. Questionava a noção de arte que se sedimentava sobre o Belo e a Beleza. E de certo modo, impregnada pela poética expressionista, aceita como belo aquilo que a sociedade decretou como feio. Assim todos os artefatos populares, por ela coletados,

tinham um potencial transformador. Colocá-los à disposição para reconstruir uma nova história, que pudesse dizer da verdade de cada um que a faz.

Não se trata de uma recodificação da arte ou da arquitetura segundo códigos estéticos populares, mas de fazer contaminar a arquitetura moderna, sem abrir mão da disponibilidade pragmática que esta legava. Trata-se mais de uma dupla descodificação. Sabia que celebrar um pseudo-comunitário era tão estratificante quanto aceitar os dogmas culturais ocidentais. A tecnologia, a urbanização, industrialização apenas *provocavam* mudança. Esta provocação não tem a ver com progressismo, mas com transformação.

Acrescentar este apêndice, um breve roteiro, sobre a obra do arquiteto Lina Bo Bardi, assim era como gostava de ser chamada, parece-nos significativo, pois aponta para uma versão que nos é próxima da terceira via que apresentamos no capítulo acerca da Arquitetura Fraca. Ela concebe a história, questionando-a como curso unitário. Esta característica parece ser fundamental para caracterizar o fim da modernidade, pelo menos aos olhos de Vattimo, uma vez que já é mais possível pensarmos em termos de homem ideal, centralizado pelo imperialismo europeu. A cultura de massa, que Lina entendia no Brasil dos anos 50 e 60 como cultura popular, dá voz aos povos considerados "primitivos" e subculturas para que floresçam no cenário cultural brasileiro, sem o vício de considerarmos-nos colônia ou periferia.

Lina era uma estrangeira em sua própria terra; o Brasil lhe representa uma possibilidade de liberdade. E a língua estrangeira é esse território da liberdade. Permite que se aprenda a renomear as coisas, sem arcar com o peso das culturas sedimentadas. E no caso de Lina, agravadas pela experiência de ter passado pela II Guerra Mundial na Itália. Lina é expressão máxima do que Suely Rolnik chama de uma pessoa onde se junta num mesmo corpo o "americano- em-nós (com sua alta tecnologia visível) e o antropófago carnavalesco (com sua sensível intimidade do invisível): historiador e geógrafo ao mesmo tempo"¹. Convém lembrar que a própria figura de Lina, sua atitude antropofágica enquanto arquiteto e este seu processo ou modo de entender a história e seus artefatos, herdados pelos anos passados nos sertões do Brasil e na Bahia, são fundamentais para se compreender um movimento iniciado nos anos 60, o Tropicalismo, de onde saíram um Caetano Veloso, um Galuber Rocha, um Gilberto Gil, entre outros.

¹ ROLNIK, S. *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989, p.265-266.



Veremos como o Sesc Pompéia , realizado em São Paulo constrói sua arquitetura "estranha" ² , já reflexo da "raça cósmica", nas palavras do poeta Vasconcelos, na cidade que apesar de ter sido tradicionalmente considerada uma capital com traços nitidamente europeus, vem se transformando, e este não é só privilégio de São Paulo, mas de todas as megalópoles .

Lina permanece até hoje pouco estudada, sua obra continua sendo um enigma. E este caráter enigmático, beirando o grotesco, é o aspecto mais provocativo da sua arquitetura.

1. Presente Histórico - Arquitetura e História

Lina dizia : "Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde , a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim"³.

"História é aquilo que transforma Monumento em Documento" diz Lina opostamente parafraseando a citação de Foucault "História é aquilo que transforma Documento em Monumento". O sentido da palavra Monumento para Lina relaciona-se àquela postura historicista do século passado, que não é capaz de intervir construtivamente, museificante e que não tem utilidade⁴. Um excesso de consciência historiográfica que destrói a capacidade de criar uma nova história (a chamada doença histórica, por Nietzsche). "Portanto, se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em um trabalho de restauração arquitetônica é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado. O resultado é o que chamamos de presente histórico"⁵.

O sentido de Documento estaria ligado à *ação* dos homens, o Registro dessas ações. Também ao acontecimento arquitetônico, como abertura que cada obra poderia apresentar. O que Lina pretendia "restaurar ou manter" era o conjunto de aspectos que revelassem a obra e não a sua forma. Um exemplo precoce desta postura é o projeto para o Museu de Arte de São Paulo: ao *colocar* todas as obras de arte que compõe o acervo do museu, lado a lado, à altura dos olhos, elas se tomam parte de nosso cotidiano e eliminam-se todas as hierarquias que conferem

² Arquitetura "estranha" faz referência ao texto "O Estranho" por Freud, onde o estranho na verdade corresponde ao familiar recalcado e não ao desconhecido. As frequentes exposições apresentadas por Lina que exigiam um direito ao feio , ao kitsch , aos negros, aos nordestinos brasileiros apontam neste sentido.

³ FERRAZ, M. C. (coord.) - *Lina Bo Bardi*, S. Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 327.

⁴ Sobre a noção de utilidade, no sentido próprio, utilizado por Nietzsche, "o que não é histórico e o que é histórico são igualmente necessários para a saúde de um indivíduo, de um povo e de uma civilização"

⁵ BARDI, L. B. Uma aula de arquitetura. *Rev. Projeto*, n.133, São Paulo, p. 106., 1990.



aura às obras de arte. Lina *utiliza-se* das obras, e constrói um diáfano pano de fundo para a nossa experiência, por sua vez dissolvido - instalado sobre outro pano de fundo, a cidade. Esta idéia de obra de arte como objeto de percepção distraída consiste na própria idéia de *monumento arquitetônico* apresentado por Vattimo, através das considerações em "A arte e o Espaço" por Heidegger.

Em Foucault as terminologias são outras. Entendemos que Documento adquire a idéia de história oficializada pelas instâncias de poder, e Monumento como Vestígio que passa a ser conhecido pela escavação arqueológica. Pressupõe a *descontinuidade* dos estratos históricos, mas ainda uma idéia de história como arqueologia de fatos, impressa nos objetos. Lina parece superar esta idéia de história, ao relacioná-las às ações do homem sobre o mundo.

A arquitetura deve ser capaz de durar por sua fraqueza. O caráter de fragilidade arquitetônico revela-se menos pela adoção de materiais perecíveis e leves do que pelo enfraquecimento dos ideais representados nas obras. Arquitetura como depositário que corresponde ao conceito de *chora* (espaço em grego), desenvolvido por Derrida.

Argan nos fala de uma duplicidade de sentidos de Monumento, um próximo àquele adotado por Bemini, por exemplo, em que existe a glorificação de uma figura histórica, e leva à concepção da forma arquitetônica como forma alegórica e "a alegoria na forma arquitetônica pode documentar-se absolutamente em todas as suas fases. Naturalmente, esta exaltação do valor é condicionante da forma"⁶. A idéia de monumento sempre esteve ligada à idéia de eternidade. No outro sentido, o monumento era construído por civilizações, para comunicar às futuras gerações os seus feitos. Na idéia de uma nova -monumentalidade, implica em pensar a idéia de monumento como a presença da própria idéia de finitude. O equívoco de Lina, ao negá-la, foi o de considerar a palavra monumento carregada do sentido de permanência.

Mas acreditamos que a maneira como ela se utiliza da história, constrói monumentos. O monumento como valor de memória, daquilo que faz presente algum acontecimento do passado. Lina presentifica a história, construindo a nova história com fragmentos de ruínas, com aquilo que as culturas tem de mais frágil, a sua própria condição provisória de existência. E como fragmento de memória dentro de uma estrutura anacrônica, acaba utilizando-se não apenas da noção de autoconstrução, como processo interminável, mas também exige uma postura interpretativa, capaz de indicar os caminhos que a arquitetura pode abrir.

⁶ ARGAN, G.C. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a neustros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1977, p. 60.



2. Arquitetura Pobre

Aqui tratamos do problema da simplificação, não como redução-síntese pragmática da arquitetura, mas como *desertificação*: nas palavras de Lina "um caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética". A busca de um Quase Nada como condição de possibilidade da Liberdade. A simplicidade é uma certa obviedade. O choque diante do Óbvio provoca uma vertigem, a vertigem da Liberdade. Esta experiência é angustiante, atesta a possibilidade da finitude do ser- aí- no- mundo, mas convida à transformação de si emsmos. E Lina sempre dizia sobre seus museus, que o povo adorava e que os intelectuais detestavam. Os acadêmicos, os intelectuais talvez sejam os mais resistentes.

Hanna Arendet, relendo Heidegger nos fala que aquilo que nos faz pensar é o espanto diante do Óbvio. "Os buracos pré-histórico das cavernas" do Sesc Pompéia são óbvios. Fazem pensar no "mito da Caverna", no despertar de Zaratustra. O pensar poético, a filosofia poética se estabelece através da metáfora, e ameaça a concepção de filosofia como *Theoria*, visão contemplação de esquemas. Metáforas visuais são menos "eficientes" que as auditivas, estas sim, capazes dar voz à chamada, à mudança da própria linguagem e da própria vida.

Retomamos aqui na relação entre o conceito de choque apresentado por Benjamin com o de *Stoss* heideggeriano. A experiência da arte coincide com a experiência existencial da angústia. Tanto uma quanto a outra pressupõe um estado de desenraizamento constitutivo. O enraizamento, ligado desde sempre às teorias estéticas até então, ao belo, à verdade, à segurança.

Lina teve sua formação profissional num período entre guerras e diante deste cenário de devastação. Não se construía nada, dedicava-se a repensar a vida cotidiana destruída nas revistas femininas de mobiliário e vestuário. Partiu da Itália em ruínas para o Brasil. E aqui passou a reconstruir-se, construindo uma arquitetura pelos fragmentos da história, e também pelo registro de suas andanças.

A trajetória arquitetônica de Lina, no Brasil, começa por criar um ambiente cultural propício à arte, organizando novos museus anti-museificantes. Depois vai para o Nordeste brasileiro e lá encontra uma cultura que não estava comprometida com o pensamento ocidental.

Durante os períodos dominados pelas ditaduras militares, cena política que não foi exclusiva do Brasil, a pequena burguesia chegou ao poder e tornou-se natural algumas afiliações de artistas e de uma classe intelectualizada negarem qualquer direito decisório às classes sociais "subalternas", principalmente as que vinham do campo nos vastos êxodos para a cidade, ocorridos nos anos 70. A lógica da dominação passava por uma lógica da neutralidade intelectual, separada da cultura material. Os artistas das neo-vanguardas apresentavam já uma espécie de nostalgia da relação pré-industrial.

Lina, no entanto, parece resgatar a produção de cultura de classes subalternas, como nas civilizações do passado, em que utilizando-se dos modelos das classes dominantes produziam uma arte coletiva, e anônima, tão essencial quanto a arte oficial. Mas enquanto os arquitetos da década de 70 buscavam resgatar esta memória coletiva, tratando de resguardar a permanência de porções homogêneas dos interstícios urbanos, onde valor estético era produzido pela junção de unidades diferentes, Lina traz estes mesmos elementos para o âmbito do uso.

A pesquisa sobre o pré- artesanato , o olhar antropológico sobre a arquitetura poderiam conduzir à uma visão romântica da cultura popular, um retorno às origens, mas no seu caso representam um certo tipo de arcaísmo que negava o caráter cientificizante e tecnocrático da arquitetura moderna, que destrói a autêntica relação do homem com si próprio e com o ambiente.

Mas, também é impossível negar uma certa influência de Levi-Strauss , dos estudos das culturas "selvagens" através de seus mitos e fantasias. De modo geral, surgia a possibilidade de se pensar uma arquitetura poética, diante da incorporação de novos sujeitos. Através da figura do Outro, tão procurada pelo estruturalismo, vamos chegar à figura do Mesmo, mas um mesmo multiplicado, dilacerado, psicanalizado, não-Uno quando percebemos que aquilo que nos é estranho era um familiar ocultado pelos processos repressivos, aquilo que nos é inabitual, era uma habitual que estava esquecido.

Tomando por exemplo, o Solar do Unhão em Salvador tinha sua estranheza: o Brasil de 1959 estava mergulhado na modernidade e ninguém ousaria restaurar uma antiga construção, restituindo-lhe as feições originárias, totalmente apagadas, totalmente esquecidas. Era extremamente revolucionário porque dava voz e lugar para que a cultura nordestina se manifestasse. E como dizia Zevi, "a arte dos pobres abala os generais". O Outro das culturas não ocidentalizadas , o outro através do inconsciente aflorando nas manifestações populares. Um misto de mito e surrealidade.

Vattimo apresenta a sua concepção de arcaísmo nos seguintes termos: "proponho chamar de arcaísmo em relação ao mito: não só, deste ponto de

vista, o mito não é uma fase primitiva e superada da nossa história cultural, mas antes uma forma de saber mais autêntica, não devastada pelo fanatismo puramente quantitativo e pela mentalidade objetivamente própria da ciência moderna, da tecnologia e do capitalismo. Espera-se, de um renovado contato com o mito- quer na forma dos mitos de "outras" culturas (os estudos pelos antropólogos nos povos selvagens ainda existentes), quer na forma dos mitos antigos da nossa tradição (os mitos gregos, revisitados com métodos e mentalidades antropológicas por filólogos e historiadores de formação estruturalista) - uma possível saída das deformações e condições da atual civilização científico-tecnológica". E acrescenta, que justamente por realizar a crítica ao racionalismo moderno, poderia se associar o pensamento arcaico à Nietzsche e Heidegger, embora eles não tenham explicitamente autorizado.

É possível estabelecer uma relação entre arquitetura pobre e arquitetura fraca? A poética da *arte povera*, segundo Argan, significa "tecnologicamente pobre num mundo tecnologicamente rico", dispensa da técnica própria, também do material nobre, e toma, na maioria das vezes, o que o ambiente oferece.

Lina, apesar de não se "classificar" em nenhum tipo de movimento artístico, e nem temos este objetivo, tece uma estratégia estética que bebe na fonte das várias manifestações artísticas da arte contemporânea, o expressionismo, a arte povera, o brutalismo, o surrealismo, o neodada e também da arte popular. Ao não adotar nenhuma linguagem arquitetônica vigente, elabora uma poética ao mesmo tempo política e cultural, afluída na descontinuidade cultural entre Europa e América.

A tensão tão discutida entre globalização e localização deve ser entendida pela tensão entre a difusão em escala mundial da cultura ocidental, sobretudo européia e norte americana, tentando transformar as culturas locais em objeto de consumo. A obra de Lina ainda é muito indigesta, é encantadora, e talvez por isso mesmo caracterize-se por um pequeno "interstício de liberdade".

3. Arquitetura - Evento

Arquitetura que estabelece a eventualidade do ser, ou a historicidade do ser como característica principal da arquitetura fraca. Além dos projetos e obras de edifícios (quase todos públicos), Lina dedicou grande parte de sua produção à montagens de exposições, à realização de programas para seus edifícios, e através disto tentaremos relacionar à hipótese da pesquisa. Como implicações, temos uma arquitetura menos comprometida com a forma e com a imagem, e mais com as ações que é capaz de desencadear.

E se referindo aos museus acrescenta: " O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e neste sentido não faz distinção entre a obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e investigação"⁷.

4. Da Edificação em Arquitetura

Procedimento projetual construído de forma descontínua, com heranças das vanguardas da arte europeia (o construtivismo, o expressionismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo) . A construção implica em duas considerações simultâneas: a interpretação e a ação. As propostas apresentadas por Vattimo se apoiam na experiência estética que só a metrópole pode oferecer. A obra de Lina não poderia ser pensada em outro contexto : a metrópole moderna.

Podemos entender o caráter fantástico e "grotesco" de suas obras utilizando a técnica moderna como pura provocação : "quando o arquiteto coloca as coisas como objetos de sua manipulação, é por sua vez sempre obrigado a novas prestações"⁸. Esta provocação desenfreada e recíproca impede a fixação do ser, ou seja , a obra enquanto ser permanece aberta e em contínuo processo de significação.

Encontramos em Rorty, filósofo da nova escola neopragmatista americana, quando recorre à Davidson em sua "a teoria da metáfora": a possibilidade de se pensar *a metáfora pertencente ao âmbito do uso e não do significado*. Através da metáfora como uso, a linguagem surge como algo aberto, e fora sempre rejeitada por ameaçar a concepção filosófica como *theoria*, ou seja, visualização de esquemas.

A metáfora é uma voz de fora do espaço lógico, "uma voz de longe sugerida pela obscuridade" , "uma chamada à mudança da própria linguagem e da própria vida"⁹ A utilidade não de pende do "verdadeiro". E como em Nietzsche entendemos que para Lina "o verdadeiro consiste justamente no que é vantajoso para o nosso pensamento".

Se tomarmos deste modo a metáfora , isto é, não no âmbito do significado, mas no âmbito do uso, entramos no campo da ação e expressão - operacionalização/ simulação. Ao invés da metáfora repropôr novos significados, ela

⁷ BARDI, L. B. O que é um museu? *Rev. Habitat*, n. 9, 1952.

⁸ VATTIMO, G. *A sociedade transparente*, Lisboa, Antropos, 1992. Vattimo se refere à noção de doença histórica de Nietzsche.

⁹ RORTY, R. - *La filosofia como ciência, como metáfora e como política*, in: *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, 2º Vol, 1993, p.

inaugura um outro mundo, de fato. O desenraizamento, possibilita num segundo momento, novas moradas como Habitação.

Lina junta a figura do *bricoleur* com a do cartógrafo-antropólogo, numa arquitetura que adiciona a solidez do sincrônico com a fragilidade do diacrônico. O *bricoleur* que opera apenas com um repertório finito de signos já usados, com resíduos de construções e destruições anteriores, tentando moldar e reorganizar estruturas de acontecimentos, é "devorado" pelo cartógrafo que pretende redescobrir os afetos empoeirados por debaixo destes escombros, e juntos reengendrar a potência de criação da linguagem através da obra de arte.

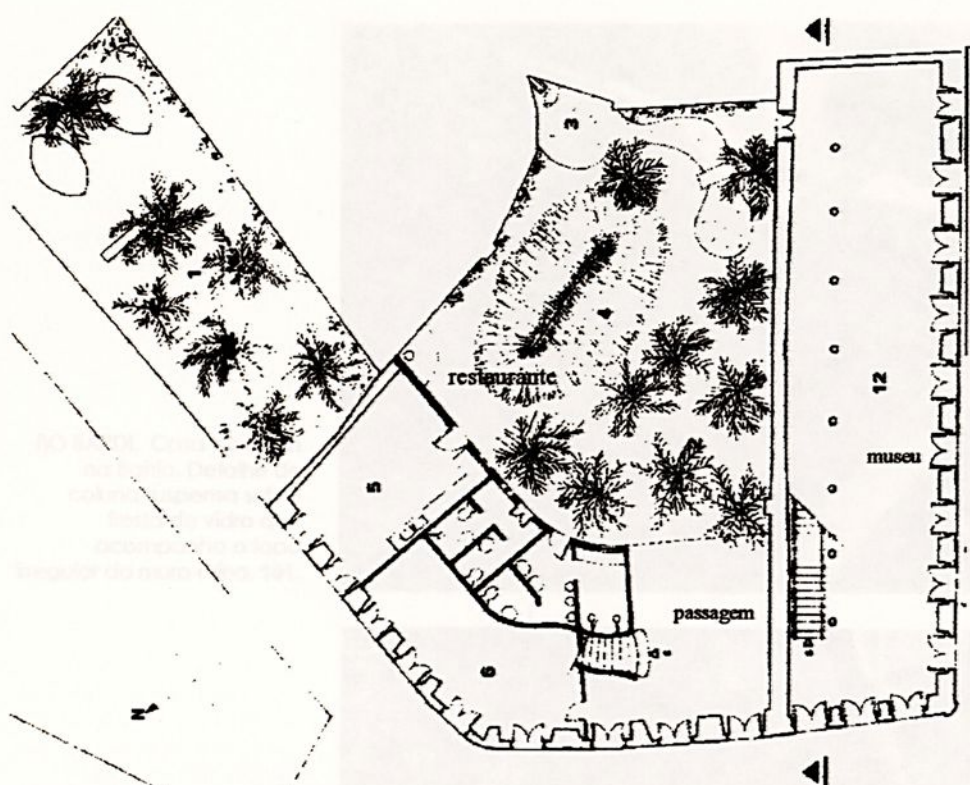
Para Lina, os edifícios antigos e modernos coabitam no mesmo espaço como se fossem personagens que convivem junto ao próprio arquiteto, familiarmente dispostos¹⁰: "O trabalho do arquiteto se aproxima, então, ao trabalho do analista concebido por Freud, sua tarefa é a de 'fazer surgir o que foi esquecido à partir dos vestígios deixados atrás de si, ou mais concretamente, construí-lo'". Rorty cita o pensamento de Heidegger dos anos 20 como uma crítica husserliana ao historicismo cientificado dizendo:

"a construção em filosofia é necessariamente destruição, quer dizer uma de-construção (Abbau) dos conceitos tradicionais realizada em volta da história da tradição... Como a destruição pertence à construção, o conhecimento filosófico é essencialmente ao mesmo tempo, em certo sentido, conhecimento histórico".

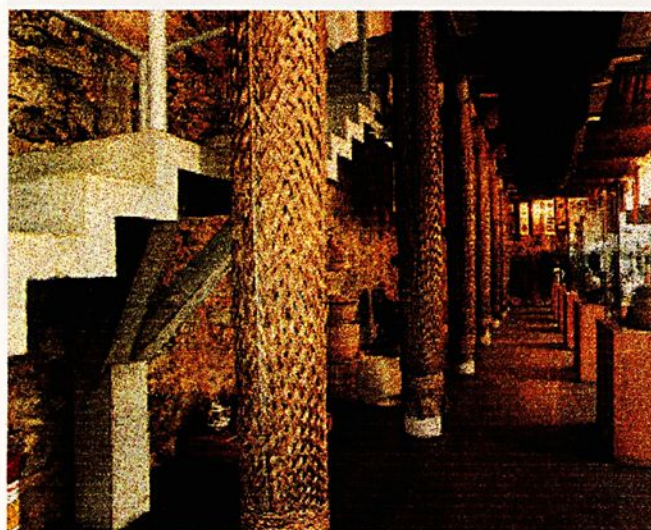
Para Heidegger conhecimento não é reconhecimento. É pertença à um novo mundo que a obra de arte é capaz de instaurar. A Metáfora corresponde à voz de longe, são palavras sugeridas pela obscuridade. O irracional é essencial para o progresso intelectual (Davidson). É necessária uma "conduta desviante" que conduza ao fraquecimento da forma como conceito/theoria tanto quanto enfraqueceu a representatividade na figura arquitetônica.

¹⁰ C.f. OLIVEIRA, O. F. - *História, Arte, Arquitectura, Ciudad: Hacia Lina Bo Bardi*. Barcelona, Dissertação de Mestrado Collegi d'Arquitectes de Catalunya, 1994.





BO BARDI. Casa do Benin na Bahia. Planta geral, é possível ver no pátio interno a "simulação" de uma África. A cabana no interior recebe o restaurante, com mesa única com 40 lugares, 99.



BO BARDI. Casa do Benin. Vista interna do museu, tendo ao lado esquerdo o muro-ruína, 100.

CASA DO BENIN NA BAHIA e RESTAURANTE DO BENIN, Salvador, 1987. Restauo realizado em casario localizado no Pelourinho. Tem seu duplo, a Casa da Bahia no Benin, nas palavras de Lina, "documentação realizada" do *Fluxo e Refluxo* de Pierre Verger onde conta sobre o tráfico de escravos e cultura entre África e Brasil. A iniciativa de Lina, ao restaurá-lo, é o gatilho de um processo de requalificação urbana do centro de Salvador.

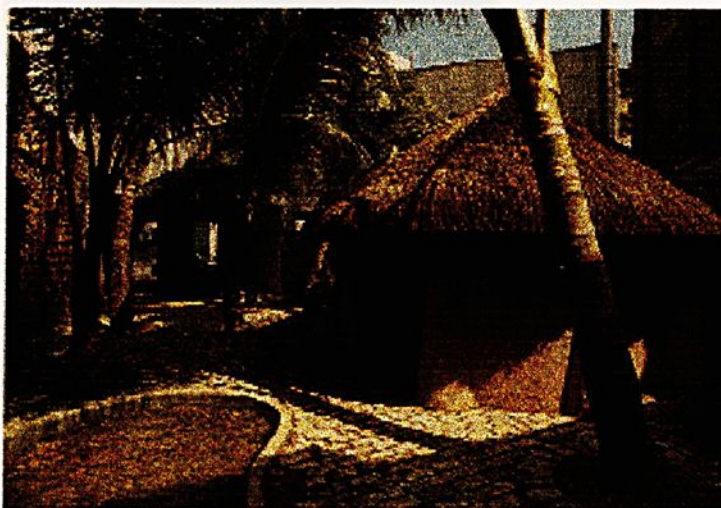
Detalhe da reconstrução
revelando a estrutura da
coluna de concreto.

BO BARDI. Casa do Benin
na Bahia. Detalhe de
coluna suspensa sobre
fresta de vidro que
acompanha o topo
irregular do muro-ruína, 101.

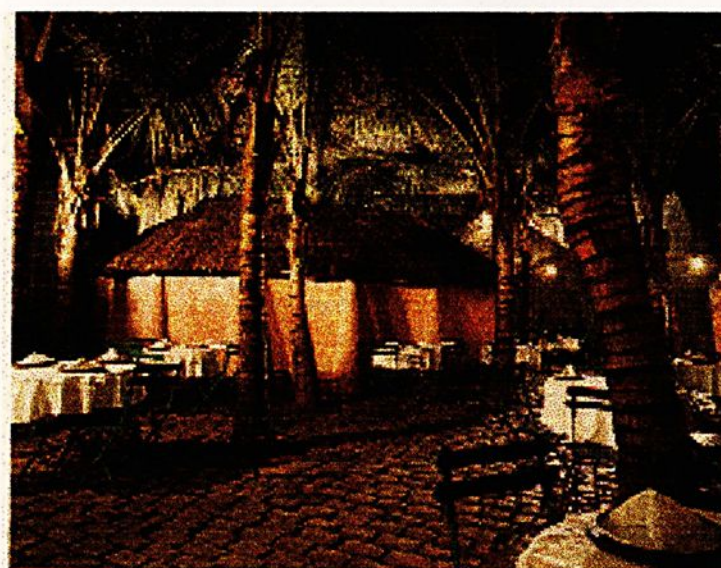


BO BARDI. Casa do Benin
na Bahia. Vista do jardim
interior, 102. O jardim interior
é um espaço de lazer e
recreação, com uma
piscina e um espaço
para refeições. O jardim
é um espaço de lazer e
recreação, com uma
piscina e um espaço
para refeições. O jardim
é um espaço de lazer e
recreação, com uma
piscina e um espaço
para refeições.

BO BARDI. Casa do Benin
na Bahia. Vista do jardim
interior, 102.



BO BARDI. Casa do Benin
na Bahia. Vista do Jardim
interior, 103.



Detalhe do recorrente revestimento em telhas de um casario de Salvador, 104.



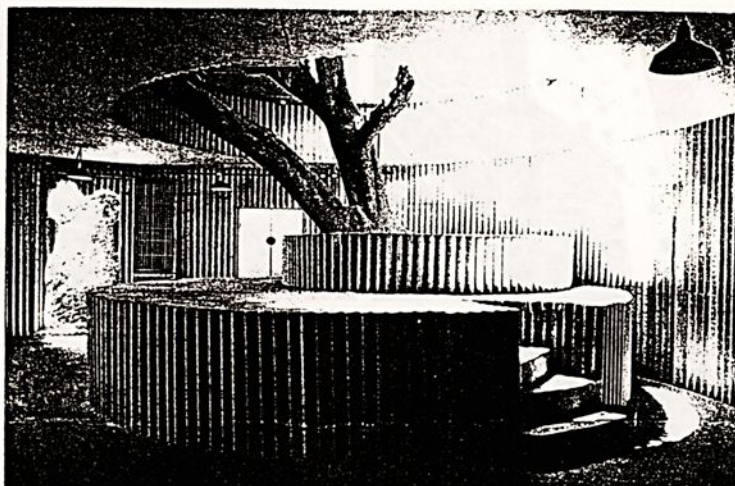
BO BARDI. Casa do Benin na Bahia. Lina aproveita-se da textura de telhas criada pela população local para proteger as paredes de barro da ação dos ventos marítimos, para modernizá-la através das paredes em argamassa ondulada que perfaz o fechamento do jardim interno, 105.

Esta mesma solução vai reaparecer no restaurante do Coaty, também como contrafortes na encosta da Ladeira da Misericórdia.



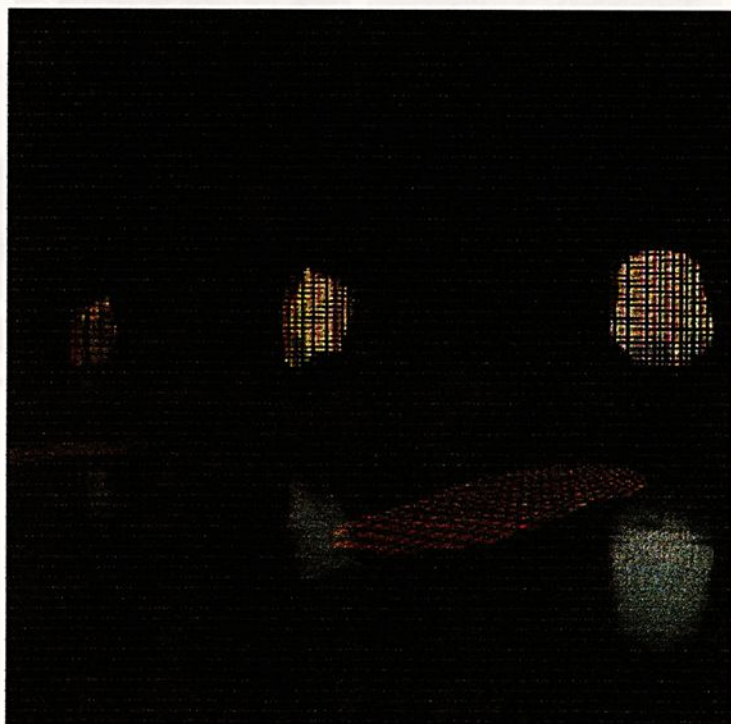
Neste projeto, Lina procura sobrepor, ao já existente edifício de esquina, regiões dentro de regiões. Ou seja, dentro do casario, encerra-se um jardim, e dentro deste uma "cabana", e dentro desta, uma mesa curvada quase a fechar-se num oval que, por sua vez também tem um dentro.

Como se a cada passagem chegássemos ao mais originário, numa espécie de viagem uterina à cultura que forma o povo baiano. Ao invés de uma concentricidade celular, característica de obras modernas, como de Wright, expansiva a partir de princípios geradores da forma, Lina faz um caminho contrário, de interiorização, numa busca da autenticidade como verdade escondida que alimenta a criação e inventividade da cultura brasileira. Mas a origem não aparece como centro, mesmo porque este projeto é policentrado: no jardim conduz-se à cabana; no prédio aglutinado do museu, Lina cria uma interligação entre os andares, através de um vazio com escadas suspensas, em percurso contínuo. Na parte curva do edifício, dedicada aos serviços, uma torre interna, circular, abriga uma escada totalmente fechada, sutilmente anunciada por degraus convite.



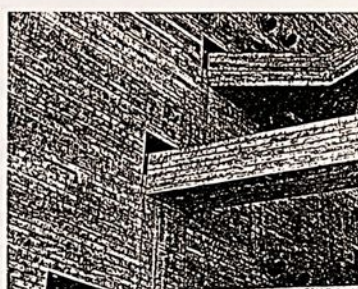
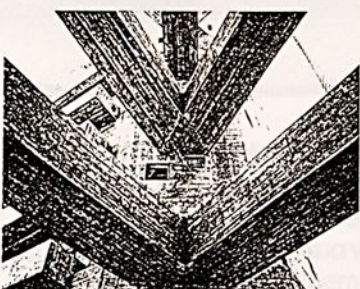
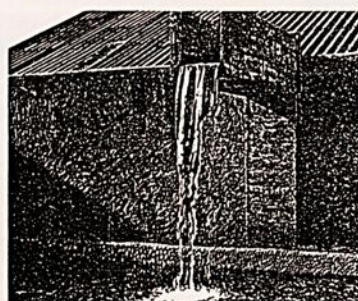
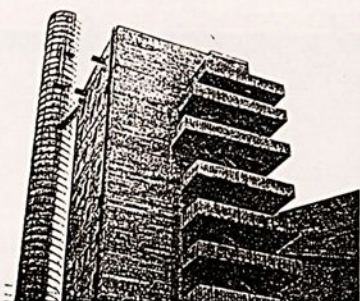
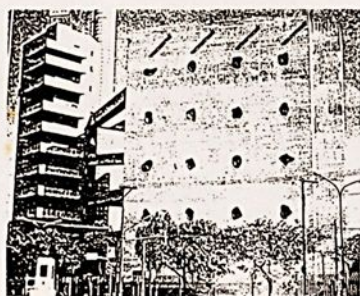
BO BARDI. Casa do Chame-Chame (1958), Salvador, croqui do conjunto, 106.

Na foto maior, interior do Restaurante do Coaty, Ladeira da Misericórdia, Salvador (1987), 107.



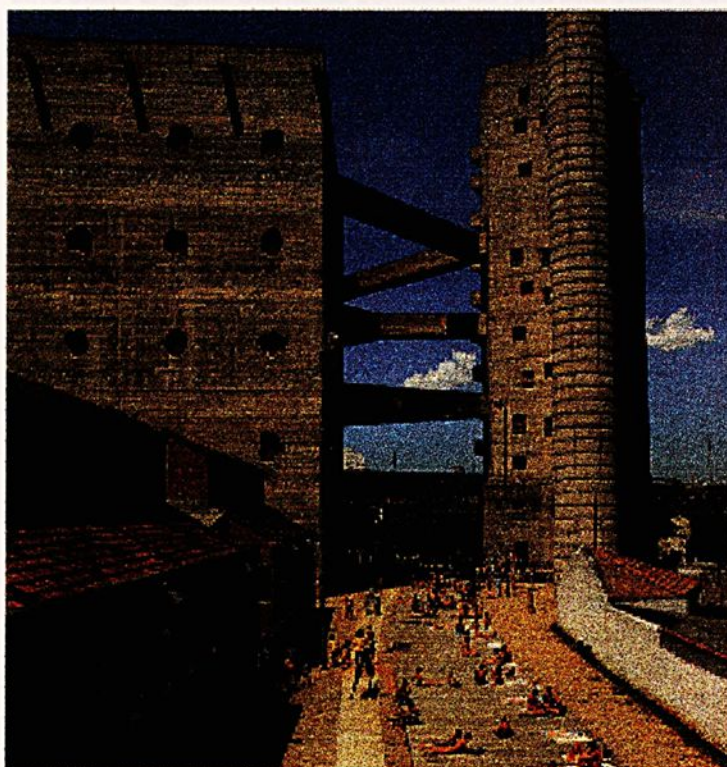
BO BARDI. Sesc Fábrica Pompéia, São Paulo. Interior de um dos andares da torre das quadras, 108.

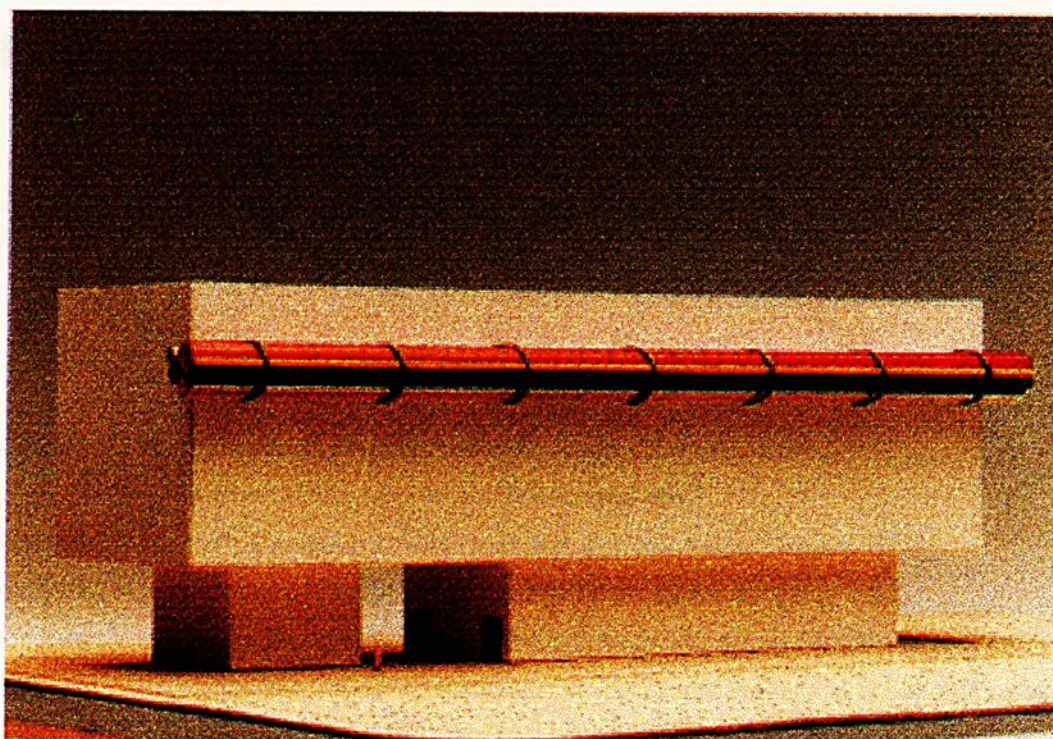
O tema das "amebas arpianas" aparece desde um de seus primeiros projetos de residência. A "ameba" não tem forma definida, vai se conformando de acordo com exigências internas, o alargamento da sala, a direção de uma janela para o canto de uma paisagem. Também externas, para acomodar-se ao terreno, à jaqueira existente. Cada pavimento forma um estrato que se sobrepõe à outro. Lina rompe com a geometria ortogonal, com a proporcionalidade, a obra se forma por planos "volumetrizados", adquirem massa. No restaurante, reconstrói a encosta através de muitos platôs. A própria edificação é um platô. E aqui vemos no interior do Sesc as amebas transformadas em "janelas". Portanto um mesmo elemento, indefinível adquire significações distintas dependendo da relação em que se coloca na obra.



BO BARDI. Sesc Fábrica
Pompéia. Várias vistas
externas das torres novas,
109.

BO BARDI. Sesc Fábrica
Pompéia. Vista a parte
posterior do conjunto, 110.
Lina propõe uma praia
concreta. É uma praia
surreal construída sobre um
deck de madeira que
acompanha um córrego
canalizado logo abaixo. E
deitadas, as pessoas
podem ouvir as águas
escoarem. A piscina
encontra-se totalmente
cerrada no terreo da torre
maior, sob as quadras. Não
há nenhuma
comunicabilidade entre ela
e a área externa. Para
tanto deve-se passar pela
outra torre, de vestiários.





BO BARDI. Maquete do Pavilhão de Sevilha, 1991, 111.

PROJETO PARA O PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES PARA A FEIRA INTERNACIONAL EM SEVILHA (1991). Lina o chamou de "Um Memorial para o Homem do Sempre Mundo Novo. (...) Este Museu Caixa deverá começar a sua vida com uma exposição um pouco fora do comum, a do Homem Fantástico, Espectral, Quimérico". Uma caixa-enigma. Diante da confusão da feira esta caixa é um corpo violentamente presente, em silêncio. Ele escuta, é o fundo em silêncio que as coisas solicitam para poderem tornar-se visíveis. A visualidade desta obra não está externa, mesmo porque a caixa branca é revestida em mármore, material que em si é resultado de séculos de sedimentos, tem veios, tem profundidade. As instalações são a única coisa "aparente", numa espécie de ironia às arquiteturas que mostram suas víceras tecnológicas no ramo dos *gadgets*. Lina propunha como programa a exposição do homem primitivo das américas, encontrado em São Raimundo Donato, Piauí, dentro de uma grande floresta tropical. O que pode atrair mais um europeu que poder vivenciar o mito da origem? Mas Lina, de maneira brilhante, apresenta apenas vestígios arqueológicos, e na falta ou na impossibilidade da reconstrução do ser humano primitivo, ela cria um ambiente tropical pré-descobertas. O sempre novo mundo a que ela se refere é a experiência desterritorializante de um retorno ao originário. Por alguns instantes o visitante pode sentir-se livre de todo o peso estratificante da cultura ocidental. O pavilhão é uma metáfora do grande paradoxo da arquitetura contemporânea: A caixa, fragmento de barra, da mesma tradição das pirâmides, a arquitetura imaterial como conceito inseparável da floresta, da mesma tradição dos labirintos, a arquitetura material como experiência e como presença.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. *Filosofia della Musica Moderna*, Milano, Einaudi Editora, 1977.
- _____. *Teoria Estética*, S. Paulo, Martins Fontes, 1980.
- ALEXANDER, C. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Buenos Aires, Infinito, 1973.
- ARENDET, H. *Homens em Tempos Sombrios*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- ARGAN, G. C. *História da Arte como História da Cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- _____. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1977.
- _____. *El arte en el sociedade contemporanea*, Valencia, 1974.
- _____. *A arte moderna*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- ARNHEIN, R. *Entropia e Arte*, Torino, Einaudi, 1974.
- ARANTES, O. F. *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, São Paulo, Edusp, 1993.
- _____. e ARANTES, P. E. *Um ponto cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*, S. Paulo, Brasiliense, 1992.
- BANHAN, R. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- BARDI, L. B. *Contribuição Propedêutica para o Ensino de Teoria de Arquitetura*, São Paulo, 1957.
- _____. *Tempos de Grossura: O design no impasse*, São Paulo, Fundação Lina Bo e P.M. Bardí, 1995.
- BARILLI, R. *Tra presenza e assenza*, Milão, Bompiani, 1974.
- BARTHES, R. *Semiotique et Urbanisme*
- _____. *O Prazer do Texto*, S. Paulo, Perspectiva, Col. Ellus, no. 2, 1973.
- BASTIDE, R. *Usos e sentidos do termo estrutura nas ciências humanas e sociais*, S. Paulo, Herder/ Edusp, 1971.
- BAUDRILLARD, J. *Semiologia dos Objetos*, Petrópolis, Vozes, 1972.
- _____. *O sistema dos Objetos*, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- _____. *Da Sedução*, Campinas, Papirus, 1990.
- _____. *A transparência do Mal : ensaio sobre os fenômenos extremos*, Campinas, Papirus, 1991.
- _____. *As Estratégias Fatais*, Petrópolis, Rocco, 1996.

BENJAMIN, W. *Documentos de Cultura / Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*, sel. Willi Bolle, São Paulo, Cultrix, 1986.

_____. *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turim, Einaudi, 1966.

_____. *Experiência e Pobreza*. In: _____. *Obras Escolhidas I*, S. Paulo, Brasiliense, 1985, p. 114-119.

BERENSON, B. *Estetica e historia en las Artes Visuales*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1956.

BONOMI, A. *Fenomenologia e Estruturalismo*, São Paulo, Perspectiva, 1990.

BORGES, G. L. *O Aleph*, R. de Janeiro, Globo, 1996.

CACCIARI, M. *Metropolis. Saggi sulla grandee citta di Sombart, Endell, Scheffer e Simmel*, Roma, 1973.

CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988.

_____. *Como se lee una obra de arte*, Madri, Catedra, 1993.

_____. *A linguagem da Arte*, Rio de Janeiro, Globo, 1992.

CANEVACCI, M. *A cidade Polifônica*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

CHOAY, F. *A regra e o Modelo*, São Paulo, Perspectiva.

CONSIGLIERI, V. *A Morfologia da Arquitetura (1920-1970)*, 2 vol., Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

COOMARASWAMY, A. K. *The Transformations of nature in Art*, New York, Dover Publications, 1956.

COUTINHO, E. *O Espaço da Arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

CULLER, J. *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, New York, Ithaca, 1982.

DELLE DONNE, M. *Teorias sobre a Cidade*, S. Paulo, Martins Fontes, 1983.

DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*, Campinas, Papirus, 1990.

_____. *A Gramatologia*, S. Paulo, Perspectiva, 1983.

_____. *Do Espírito*, Campinas, Papirus, 1990.

_____. et al. - *The New Modernism*, 1988.

_____. *Khôra*, Campinas, Papirus, 1992.

ECO, U. *A Obra Aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. *A Estrutura Ausente*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____. *As formas do Conteúdo*, São Paulo, Paerspectiva, 198.

DE FUSCO, R. *A Idéia de Arquitetura*, Lisboa, Edições 70.

DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Press Universitaires de France, 1973.

_____. *A dobra, Leibniz e o Barroco*, Campinas, Papirus, 1991.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol.1 e 2, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.



_____. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol.3, Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

DONATO, E. e MACKSEY, R. *Los Lenguajes Críticos y las Ciencias del Hombre - controversia estruturalista*, Barcelona, Barral, 1972.

DOSSE, F. *História do Estruturalismo*, 2 vol., Campinas, UNICAMP, 1994.

DORFLES, G. *Architecture Ambigue*, Bari, Dedalo, 1985.

_____. *O Devir das Artes*, São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. *O Elogio da Desarmonia*, Lisboa, Edições 70, 1988.

DUFRENNE, M. *Estética e Filosofia*, São Paulo, Paerspectiva, 1987.

_____. *Estética e as Ciências da Arte I e II*, Lisboa, Bertrand, 1976.

_____. *Subversion Perversion*, Paris, Press Universitaires de France, 1977.

FÊDIDA, P. *Nome, Figura e Memória: A linguagem na situação psicanalítica*, S.Paulo, Escuta, 1991.

FERRAZ, M. (coord.) *Lina Bo Bardi*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*, Lisboa, Portugalíia, 1967.

FRAMPTON, K. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

FREUD, S. Da construção em análise (1937), v.XXIII, p.291. In: _____. *Obras Completas*, Ed. Standard Brasileira, R. de Janeiro, Imago, 1976.

_____. O Estranho (1919), v. VII, p. 275. In: _____. *Obras Completas*, Ed. Standard Brasileira, R. de Janeiro, Imago, 1976.

_____. O id e o ego (1923), v.XIX.p. *Obras Completas*, Ed. Standard Brasileira, R. de Janeiro, Imago, 1976.

_____. Interpretação dos Sonhos, *Obras Completas*, Ed. Standard Brasileira, R. de Janeiro, Imago, 1976.

_____. Luto e Melancolia, *Obras Completas*, Ed. Standard Brasileira, R. de Janeiro, Imago, 1976.

_____. A Negativa (1925), v. XIX, p. 295. *Obras Completas*, Ed. Standard Brasileira, R. de Janeiro, Imago, 1976.

_____. Além do princípio de prazer, v. XVIII, p. 17. *Obras Completas*, Ed. Standard Brasileira, R. de Janeiro, Imago, 1976.

GADAMER, H. G. *As Atualidades do Belo - a arte como jogo, símbolo e festa*, R. de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980.

_____. *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 1983.

GAUT, B. Interpreting the Arts: The Patchwork Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n.4, 1993, p. 597-609.

GRASSI, E. *Arte como Antiarte*, S. Paulo, Duas Cidades, 1975.

GREGOTTI, V. *O Território da Arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

GREIMAS, A.J. *Semântica Estrutural*, S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1973.

GUATTARI, F. *As Três Ecologias*, Campinas, Papirus, 1993.

_____. *Caosmose, um novo paradigma estético*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

- HABERMAS, J. *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.
- _____. *A Mudança Estrutural da Esfera Pública*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.
- HAUSER, A. *Teorias da Arte*, Lisboa, Presença, 1973.
- HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Relógio D'Água, s/d.
- _____. *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Ed. 70, s/d.
- _____. *El Ser y el Tiempo*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica Ltda., 1993.
- _____. *Conférences et Essais*, Paris, Gallimard, 1958.
- HITCHCOCK, H. e JOHNSON, P. *The Internacional Style*, New York, Norton & Co., 1966.
- JAMESON, F. *Pós-Moderno: Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, S. Pulo, Ática, 1996.
- JAUSS, H. R. *Experiência Estética y Hermenêutica Lterária*, Madrid, 1992.
- JENCKS, C. *Nuevos Caminos de la Arquitectura. Arquitectura 2000. Predicciones y métodos*, Barcelona, Blume, 1980.
- _____. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- _____. *Movimientos modernos en arquitectura*, Madrid, Blume, 1983.
- JODIDIO, P. *Contemporary European Architects*, v. III, Colônia, Taschen, (1995).
- KOOLHAAS, R. *Delirious New York*, New York, Oxford University, 1978
- LAPLANCHE, J. *A Sublimação*, S. Paulo, Martins Fontes, 1989.
- ___ e PONTALIS, J. B. *Vocabulário de Psicanálise*, 7a. ed., S. Paulo, Martins Fontes, 1983.
- LEFÈVRE, H. O que é Modernidade. In: *Introdução à Modernidade*, São Paulo,
- LEVI-STRAUSS, C. *Semiologie et Antropologie*, Paris, PUF, 1950.
- LÓPEZ, J. *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenêutica cultural*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- LYOTARD, J. F. *A condição Pós Moderna*, Lisboa, Gradiva, 1979.
- _____. *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, U.G.E., 1973.
- MAFFESOLI, M. *A Sombra de Dionísio: Contribuição a uma sociologia da orgia*, R. de Janeiro, Graal, 1985.
- _____. *O Conhecimento Comum*, S. Paulo, Brasiliense, 1988.
- MASSUMI, B. *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia , Deviations from Deleuze and Guattari*, Massachusetts, Mit Press, Swerve Edition, 1993.
- MARCONDES, N. *A Dobra e des-dobra na Beata Albertoni* (em publicação).
- _____. *A Catástrofe no Frontão* (em publicação).
- NOEVER, P. (ed.) *The End of Architecture ? Documents and Manifestos : Vienna Architecture Conference*, Munich, Prestel, 1993.
- _____. *Architecture in Transition - Between Deconstruction and New Modernism*, Munich, Prestel, 1991.
- NORIS, C. e BENJAMIN, A. *What is Deconstruction*, New York, Academy Edition, 1993.



- NUNES, B. - *Passagem para o Poético*, S. Paulo, Ática, 1986.
- PALMER, R. *Hermenêutica*, Lisboa, Edições 70.
- PAPADAKIS, A et al. (coord) *Deconstruction*, omnibus volume, Londres, Academy Edition, 1989.
- PARAYSON, L. *Conversazioni di Estetica*, Milano, Mursia, 1966.
- PIÑON, H. *La Arquitectura de las Neovanguardias*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PORTOGHESI, P. *Depois da Arquitetura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 1985.
- RAJA, R. *Arquitetura Pós-Industrial*, S. Paulo, Perspectiva, 1993.
- RICOEUR, P. *O Conflito das Interpretações, ensaios de hermenêutica*, Rio de Janeiro, Imago, 1978.
- ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.
- RORTY, R. *La Filosofia e el Espejo de la Naturaleza*, Madrid, Catedra, 1989.
- _____. *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, v.2 Barcelona, Paidós, 1993.
- ROSA, G. *Acaso e Repetição em Psicanálise: Introdução à uma teoria das pulsões*. R. de Janeiro, Zaar.
- SANTOS, J. P. dos *Álvaro Siza, obras e projetos 1954- 1992*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- SARAMAGO, J. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa, Caminho, 1991.
- _____. *Ensaio sobre a Segueira*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
- SIZA, A. *Álvaro Siza (1986 - 1995)*. Trigueiros, L (coord.), Lisboa, E. Blau, 1995.
- SOURIAU, E. *La correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1947.
- _____. *Chaves da Estética*, R. Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.]
- SUBIRATS, E. *Da Vanguarda ao Pós Moderno*, São Paulo, Nobel, 1987.
- TAFURI, M. *Teorias e História da Arquitetura*,
- _____. *Architecture and Utopia - Design and Capitalist Developmen*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1976.
- _____. *La sfera e il laberinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni'70*, Torino, 1980.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de las Seis Ideas*, Madri, Editorial Tecnos, 1992.
- THOM, R. *Parábolas e Catástrofes*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985.
- TSCHUMI, B. *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1994.
- VATTIMO, G. *As Aventuras da Diferença - O que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche*, Lisboa, Edições 70, 1985.
- _____. *O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Lisboa, Presença, 1987.
- _____. *Introdução a Heidegger*. Rio de Janeiro, Ed. 70, 1987.
- _____. *Poesia e Ontologia*, Milão, Mursia, 1985, p. 33-72.
- _____. *En torno a la Pos-Modernidade*, Barcelona, Antropos, 1990.



- _____. *A sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- _____. et al. *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- VENTURI, R. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- VIRILIO, P. *The Aesthetics of Disappearance*, New York, Autonomedia, 1991.
- _____. *O Espaço Crítico e as perspectivas do Tempo Real*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- VOLPE, G.d. - *Crítica del Gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*, S. Paulo, Martins Fontes, 1989.
- ZEVI, B. *Arquitetura in Nuce, por uma definição de arquitetura. ?*

Periódicos

- EL CROQUIS. *Rem Koolhaas*, Madrid, n. 53, 1994.
- PROJETO. *Lina Bo Bardi*, S. Paulo, n. 149, 1992, 106 p.
- PROJETO. S. Paulo, n. 118, 174 p.
- ÓCULUM 4 *Olhar Estrangeiro*, Campinas, novembro de 1993, 82 p.
- ÓCULUM 5/6 *Centro e Periferia*, Campinas, maio de 1995, 120 p.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 304, *OMA: un livre, une oeuvre*. Paris, 1995.

Artigos em Periódicos

- BARDI, L. B. Ladeira da Misericórdia, plano piloto. *Rev. Projeto*, n.133, 1992.
- BAUDRILLARD, J. A Violência do Objeto. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n.64, p.69-71, 1996.
- BENJAMIN, W. Paris, Capital do século XIX, *rev. Espaço & Debates*, n. 11, p. 5-17, 1984.
- BOYER, C. A. Delirious New York, *Rev. L'Architecture D'Aujourd'hui*, n. 269, 1990.
- _____. Koolhaas: dessiner, entre indétermination e spécificité. *Rev. L'Architecture D'Aujourd'hui*, n. 269, Paris, 1990.
- COUSINS, M. The Ugly. *AA Files Annals of the Architectural Association School of Architecture*, n.28, p. 61-64, Londres, 1994.
- DAVIES, P. e GRIFFITHS, S. Archigram: Experimental Architecture 1961- 74. *AA Files Annals of the Architectural Association School of Architecture*, n.28, p. 70-73, Londres, 1994.
- DAYAN, M. Realidade Psíquica e Verdade Histórica. *Boletim de Psicanálise*, n. 73, p.18-29, 1995.
- DEBORD, G.E. Teoria da Deriva. *Rev. Óculum 4*, p.26-29, Campinas, 1993.
- EISENMAN, P. Blue Line Text. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n.47, 1993.
- _____. Visões que se Desdobram- A arquitetura na época da mídia eletrônica. *Rev. Óculum*, n.3, Campinas, 1993.
- FIGUEIREDO, L. C. Foucault e Heidegger: A ética e as formas do habitar (e do não habitar). In: SIMPÓSIO FOUCAULT: UM PENSAMENTO DESCONSERTANTE, 1995, S. Paulo. *Boletim de Psicanálise*, n. 82, p. 5-14, 1996.
- HUET, B. La passion d'Alvaro Siza. *Rev. L'Architecture D'Aujourd'hui*, n.185, Paris, 1976.

JÁUREGUI, J. M. A Alternativa Pós-Contraditória. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n.53, p. 91-92, 1994.

KOOLHAAS, R. Delirious New York. *Rev. L'Architecture D'Aujourd'hui*, n. 168, Paris, 1976.

_____. Un Rationalisme Paradoxal (entrevista). *Rev. L'Architecture D'Aujourd'hui*, n. 280, Paris, p. 162- 165, 1992.

_____. Rem Koolhaas: de Brasília ao futuro (entrevista). *Rev. Projeto*, n. 133, S.Paulo, 1992.

_____. Euralille, entre ville et banlieue, une métropole sur l'intervalle. *Rev. L'Architecture D'Aujourd'hui*, n.280, p. 93-153, 1992.

MENDONÇA, D. Instabilidade e Turbulência. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n.47, S.Paulo, 1993.

NIEUWENHUIS, C. Nova Babilônia. *Rev. Óculum 4*, p. 34-37, Campinas, 1993.

NOBRE, A. L. Entrevista com Álvaro Siza. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n. 39, S. Paulo, p.70, 1991.

OLIVEIRA, O. F. de . Quarto de Arquiteto, Lina Bo Bardi e a história. *Rev. Óculum 5/6*, Campinas, p. 82- 87.

PROTASINI, S. Explorando o Potencial da Modernidade. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n.36.

RYAN, R. Álvaro Siza- Centro de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n.64, p.52-58, 1996.

SANTOS, C. R. Álvaro Siza - Uma arquitetura que pensa e que faz pensar, Jardim Escola João de Deus, *Rev. Projeto*, n. 146, p. 82-88, 1994.

SEVCENKO, N. Entrevista. *Rev. Caramelo*, n.7, p. 47-58, 1994.

VALLE, M. do . A condição de deserto. *Rev. Óculum 4*, p. 57-63, Campinas, 1993.

VATTIMO, G. Entrevista. *Rev. Arquitetura e Urbanismo*, n.57, S.Paulo, dez 94/ jan 95.

WISNIK, J.M. e NIKTIN, V. Pólis cósmica e caótica : Cosmopolitismo em Caetano Veloso. *Rev. Caramelo*, n. 7, p. 78-93, 1994.

Catálogos de Exposição

EISENMAN, P. O fim do Clássico: O fim do começo, o fim do fim. *Cat. Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*, S. Paulo, Pini , Masp, 1993.

Teses

CENIQUEL, M. *Prática arquitetônica como forma de elaboração de uma crítica arquitetônica: estudo da operacionalidade de uma metateoria*, S.Paulo, 1990. Dissertação de mestrado, FAU-USP.

Filmes-Vídeo

DOCUMENTÁRIO: COLETÂNEAS DE OBRAS (filme-vídeo). Direção de Cláudia Maria Ventura Roque, edição de João G.M.Peixoto. Campinas : Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCAMP, 1992. 69min., color., son., VHS.

Figuras 44 e 72 cedidas por Patrícia Marinho

Ilustrações

1. Peter Eisenman

PAPADAKIS, A et al. (coord) *Deconstruction*, omnibus volume, Londres, Academy Edition, 1989. Figuras : 1, 3, 4 - p.143; 2 - p.142; 5, 6 - p.129; 7 - p.147; 19 - p.155; 20 - p.156; 25 - p.158.

EISENMAN, P. O fim do Clássico: O fim do começo, o fim do fim. *Cat. Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*, S. Paulo, Pini, Masp, 1993. Figuras: 21 à 35.

2. Bernard Tschumi

PAPADAKIS, A et al. (coord) *Deconstruction*, omnibus volume, Londres, Academy Edition, 1989. Figuras : 8 - p.177; 9 - p.176; 11 - p.180; 13, 15 - p.127.

Rev. PROJETO n.118, São Paulo. Figuras: 12 - p.92; 36 - p.93.

Figura 14 cedida por Alcides Barbosa.

3. Rem Koolhaas

EL CROQUIS. *Rem Koolhaas*, Madrid, n. 53, 1994. Figuras : 45 - p.84; 46 - p.32; 47 - p.146; 49 - p.111; 50 - p.119; 51 - p.121; 53 - p.104; 54,56 - p.118; 55 - p.108; 57,59 - p.110; 62, 63, 67, 68 - p.132; 64, 65 - p.152; 70 - p. 173; 73 - p.191; 74 - p.197; 75,76 - p.195; 77 - p.196.

JODIDIO, P. *Contemporary European Architects*, v. III, Colônia, Taschen, (1995). Figuras : 37 - p.45; 61 - p.104; 69 - p.105.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 304, *OMA: un livre, une oeuvre*. Paris, 1996. Figura: 60 - p. 123.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n.280. Figuras : 60 - p.123.

PROJETO n. 133. Figuras: 40,41 - p.36; 42, 43 - p.35.

KOOLHAAS, R. e MAL, B. *S, M, L, XL*. New York, Monicelli Press, 1995. Figuras: 38 - p.938, 939; 44 - p.658; 48 - p.140; 52 - p.430; 58 - p.446, 447.

Figuras 66 e 72 cedidas por Patrícia Martins.

4. Álvaro Siza

SANTOS, J. P. dos. *Álvaro Siza, obras e projetos 1954- 1992*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993. Figuras: 79 - p.135; 80 - p. 234; 81 - p.127; 82 - p.130; 83- p.134; 84 - p.133; 85 - p.100; 86 - p.126; 87 - p.210; 88 - p.213; 89 - p.215; 90 , 91- p.214; 93, 94 - p. 167; 95, 96 - p. 177; 97 - p. 166.

TRIGUEIROS, L (coord) *Álvaro Siza*, Lisboa, Blau, 1995. Figuras: 92 - p. 89.

5. Lina Bo Bardi

FERRAZ, M. (coord). *Lina Bo Bardi*, São paulo, Fundação Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. Figuras: 17 - p.36; 18 - p.307; 98 - p.234; 99 - p.283; 100 - p.284; 102, 103 - p.187; 106 - p.234; 107 - p.299; 108 - p.234; 110 - p.230; 111 - p.314.

PROJETO n. 149. Figuras : 109 - p. 29.

Figuras 101, 104 e 105 da autora.

CERVINI, E. A. - *Arquitetura Fraca: Estruturalidade e Não-Estruturalidade na Arquitetura Contemporânea*. São Paulo, 1996. 246p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)- Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Resumo

A arquitetura fraca surge como provocativa proposta de uma poética existencial da reterritorialização e desterritorialização na contemporaneidade marcada pela conflitante convivência da localidade com os processos de mundialização. Refere-se a possibilidade de uma conceituação fraca, ou provisoriedade e enfraquecimento formais. A tensão entre estruturar e desestruturar, sugerida pela estreita relação entre forma/ estrutura/ linguagem, é entendida como a oscilatória experiência entre pertença e desenraizamento na linguagem, caracterizada pela diferença entre significante e significado, que permeia o atual debate arquitetônico, como resposta ao apelo ontológico das artes. Através das obras de Peter Eisenman e Bernard Tschumi, verificou-se que a arquitetura pós-estruturalista, ou desconstrutivista, privilegia o significante, fixando o discurso arquitetônico em intermináveis jogos de linguagem como estrutura ausente. O espaço arquitetural é reduzido a complexos sistemas onde se dinamiza a estruturalidade através do apagamento da clareza formal e descentramento da verdade racionalizada das funções. No campo da não-estruturalidade as obras de Álvaro Siza, Lina Bo Bardi e Rem Koolhaas oferecerem elementos que permitem pensar numa hermenêutica arquitetônica, ou a possibilidade de acrescentar ao emaranhado de leituras, uma nova dimensão significativa, como aberturas histórico-culturais. Na arquitetura fraca cabe ao arquiteto um papel de operador intermediário, uma atitude muito mais reflexiva e compreensiva que construtiva.

CERVINI, E. A. - *Weak Architecture: Structurality and Non-Structurality*

In Contemporary Architecture. São Paulo, 1996. 246 p.
Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)- Instituto de Artes,
Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho".

Abstract

The weak architecture appears a provocative proposal of an existential poetics of the reterritorialization and deterritorialization in contemporaneity marked by the conflicting coexistence of locality and process of globalization. It refers to the possibility of a weak conceptualization, or to the weakening and provisionality of form. The tension between structuring and destructuring, suggested by the tight relation between form/structure/ language, is understood as the oscillatory experience between belonging and uprooting in language, characterized by the difference between signifier and signified that pervades the current architectural debate, as a response to the ontological appeal of the arts. Through Peter Eisenman's and Bernard Tschumi's works, one notes that post-structuralist or deconstructivist architecture, privileges the signifier, settling the architecture discourse in infinite language games as absent structure. The architectural space is reduced to complex systems where dynamics is applied to structurality through the error of formal clarity and the discenterment of the rationalized truth of function. In the realm of non-structurality, the works of Alvaro Siza, Lina Bo Bardi and Rem Koolhaas offer the features that allow thinking of an architectural hermeneutics, or the possibility of adding to the meze of readings a new significative dimension, as historical-cultural openings. In the weak architecture the architect plays the role of an intermediate operator, in an attitude much more reflexive and understanding than constructive.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São Paulo, 04 de outubro de 1996.

ESTHER APARECIDA CERVINI



