

DIOGO RIBEIRO CARVALHO

ARQUITETURA SITUACIONAL

INVESTIGAÇÕES SOBRE MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO COMO APORTES
TEÓRICOS PARA A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2011

DIOGO RIBEIRO CARVALHO

ARQUITETURA SITUACIONAL

INVESTIGAÇÕES SOBRE MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO COMO APORTES
TEÓRICOS PARA A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de Concentração: Análise crítica e histórica da arquitetura.

Orientadora: Dr^a Celina Borges Lemos

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2011

FICHA CATALOGRÁFICA

C331a

Carvalho, Diogo Ribeiro.

Arquitetura situacional [manuscrito]: investigações sobre memória e imaginação como aportes teóricos para a construção de narrativas / Diogo Ribeiro Carvalho. - 2011.

194 f.: il.

Orientador: Celina Borges Lemos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.


1. Espaço (Arquitetura). 2. Crítica arquitetônica. 3. Arquitetura – Séc. XX-XXI. 4. Homogeneização (Arquitetura). 5. Arquitetura – Estudo e ensino. 6. Memória. 7. Imaginação. I. Lemos, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD. 720.1

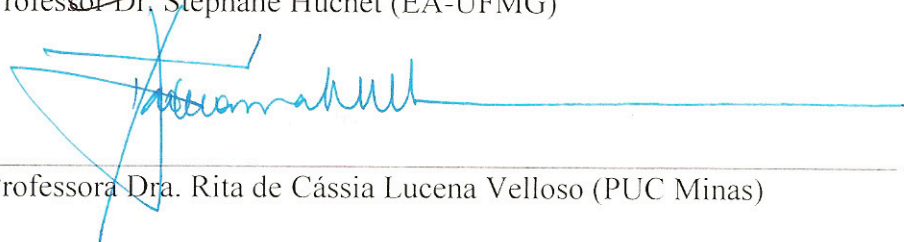
Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais e aprovada em 11 de fevereiro de 2011 pela Comissão Examinadora:



Professora Dra. Celina Borges Lemos (Orientadora - EA-UFMG)



Professor Dr. Stéphane Huchet (EA-UFMG)



Professora Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso (PUC Minas)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à amiga, tutora e orientadora de longa data, Celina Borges Lemos, pelo carinho, dedicação e incentivo nesses últimos sete anos. Sua paciência e delicadeza são únicos. Agradeço de todo coração sua companhia nessa trajetória.

À minha mãe Rachel que, com muito esforço, possibilitou-me chegar até aqui.

À minha irmã Sarah, pelo apoio constante.

Ao meu pai Gabriel e à Jane.

Ao Luiz, à Silvia e ao André, que considero já parte da minha família.

Aos amigos e familiares que contribuíram para o desenvolvimento desse trabalho.

À Ligia, que sempre me alertou sobre a necessidade de auto-avaliação crítica constante; e por estar de volta na minha vida.

Aos professores do NPGAU pelas conversas, pelos questionamentos e incentivos.

Agradeço especialmente aos professores e amigos: Fred Tofani, pelo carinho e gentileza em me receber em sua disciplina como professor auxiliar; Natacha Rena, pela imediata disposição em me adotar em sua disciplina como estagiário docente e, sobretudo, pela amizade que começamos a construir; João de Paula e Junia Ferrara, pelo acolhimento no começo da monitoria de pós-graduação; ao Otávio Curtiss, pelo incentivo e pelas preciosas conversas; ao Stéphane Huchet, pelas contribuições valiosas para essa pesquisa.

Aos funcionários da biblioteca, Marco e Juliana, pela disposição em ajudar.

À secretária Renata, do NPGAU, pela disponibilidade e cordialidade.

Ao CNPq pela concessão da bolsa de mestrado, a qual me possibilitou dedicação exclusiva à pesquisa e ao ensino na EAUFMG.

Agradeço, especial e profundamente, “minha cara amor”, Cris, por ter escutado mil vezes a mesma história, cada vez mais aprimorada, dessa dissertação. Pelo seu companheirismo, carinho e amor. Pelas conversas inestimáveis. Por ter escolhido passar seu tempo comigo.

I have grown to love secrecy. It seems to be the one thing that can make modern life mysterious or marvelous to us. The commonest thing is delightful if one only hides it. (WILDE, 1994, p.10).

RESUMO

A presente dissertação se inicia pela crítica à atual massificação e homogeneização da produção do espaço, decorrente da posição acrítica e descompromissada tomada por grande parte dos arquitetos, engenheiros e construtores. Georg Simmel identifica, a partir do século XIX, o desenvolvimento de uma condição generalizada de apatia, anestesiamiento e passividade das pessoas com relação ao espaço em que vivem. Tal patologia urbana se agrava ao longo do século XX, principalmente pela disseminação do método modernista de projetar, um modelo simplista de predeterminações projetuais; e pela atual redução da arquitetura a uma mera mercadoria governada pelas economias e mercados. Propõe-se a construção de outras possibilidades de práticas arquitetônicas, que sirvam de resistência a tal estado de coisas. Uma arquitetura simultaneamente contextual e auto-reflexiva, isto é, que reconhece as idiosincrasias de cada situação e é crítica quanto a sua própria produção. Para o desenvolvimento dessa noção de arquitetura que se pretende crítica e criativa, são feitas investigações que cruzam práticas arquitetônicas contemporâneas distintas, contudo complementares – as escavações artificiais de Peter Eisenman; os palimpsestos e intertextualidades de Daniel Libeskind; a arquetipia de Louis Kahn; o regionalismo crítico de Kenneth Frampton, Alexander Tzonis e Liane Lefaivre; a cinemática de Bernard Tschumi; a arquitetura do sentimento de Juhani Pallasmaa; a arquitetura idiosincrática de Enric Miralles; e os espaços ambíguos de Nannette Jackowski e Ricardo de Ostos – com teorias da memória e da imaginação – o alargamento da percepção proposto por Henri Bergson; as noções de memória coletiva de Maurice Halbwachs, Pierre Nora, John Frow, Andreas Huyssen e Paul Ricoeur; e a imaginação ética e poética desenvolvida por Richard Kearney. As categorias estéticas do sublime e do realismo mágico dão suporte para a construção de tal arquitetura situacional, a partir do reconhecimento da emergência pensar a arquitetura dentro de estruturas de alteridade.

Palavras-chave: Arquitetura Contemporânea. Memória. Imaginação. Alteridade.

ABSTRACT

This dissertation begins by criticizing the current homogenization and mass production of space, due to the uncritical and uncompromising position taken by many architects, engineers and builders. In the nineteenth century, Georg Simmel identified the development of a generalized condition of apathy, passivity and an anesthesia of persons with respect to living space. Such urban pathology worsens throughout the twentieth century, especially through the dissemination of modernist design method, a simplistic model of predeterminations, and the ongoing reduction of architecture to a mere commodity governed by the economies and markets. We propose the construction of other possibilities for architectural practices, which serve to resist this state of affairs. An architecture concurrently contextual and self-reflective, that is, one that recognizes the idiosyncrasies of each situation and is critical of its own production. For the development of this notion of architecture that is intended to be critical and creative, the investigations made cross distinct contemporary architectural practices, yet complementary to each other – the artificial excavations of Peter Eisenman; the palimpsests and intertextualities of Daniel Libeskind; Louis Kahn's archetypes; the critical regionalism of Kenneth Frampton, Liane Lefaivre and Alexander Tzonis; Bernard Tschumi's kinematics; the architecture of the feeling of Juhani Pallasmaa; the idiosyncratic architecture of Enric Miralles, and the ambiguous spaces of Nannette Jackowski and Ricardo de Ostos – with theories of memory and imagination – the enlargement of perception proposed by Henri Bergson, the notions of collective memory of Maurice Halbwachs, Pierre Nora, John Frow, Andreas Huyssen and Paul Ricoeur, the ethical and poetical imagination developed by Richard Kearney. The aesthetic categories of the sublime and of the magical realism support the construction of such a situational architecture, founded on the recognition of the emergence to think architecture within structures of otherness.

Keywords: Contemporary Architecture. Memory. Imagination. Otherness.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Planta Cannaregio (1978). Peter Eisenman.	39
FIGURA 02 - Maquete Cannaregio (1978).	39
FIGURA 03 - Estudos de implantação, com rebatimento topológico do hospital de Le Corbusier.	39
FIGURA 04 - Diagrama para a implantação.	39
FIGURA 05 - Estudos de estrutura com forma em “L”.	39
FIGURA 06 - Diagrama de estrutura em “L”.	39
FIGURA 07 - Corte da estrutura em “L” semi-enterrada.	39
FIGURA 08 - University Art Museum, Long Beach (1986). Peter Eisenman.	40
FIGURA 09 - Diagrama IBA Social Housing, Berlim (1981-1985). Peter Eisenman.	40
FIGURA 10 - Projeto para jardim no Parc de la Villette (1987) Sobreposições a partir de Cannaregio. Peter Eisenman.	40
FIGURA 11 - Carceri, Plate XI. (1761). Giovanni Battista Piranesi.	50
FIGURA 12 - The Nightmare (1781-82). Johann Heinrich Füssli.	50
FIGURA 13 - The Ancient of Days (1794). William Blake.	50
FIGURA 14 - Jewish Museum Berlin (1991-99). Daniel Libeskind.	60
FIGURA 15 - Jewish Museum Berlin (1991-99). Daniel Libeskind.	60
FIGURA 16 - Holocaust Void.	60
FIGURA 17 - Interior Jewish Museum Berlin (1991-99). Daniel Libeskind.	60
FIGURA 18 - Jardim do Exílio e da Emigração.	60
FIGURA 19 - Planta subsolo.	60
FIGURA 20 - Planta térreo.	60
FIGURA 21 - Sher-e-Bangla Nagar, Capital de Bangladesh, Dacca (1962-1983).	78
FIGURA 22 - Planta Sher-e-Bangla Nagar. Louis Kahn.	78
FIGURA 23 - Entrada da mesquita.	78
FIGURA 24 - Alojamentos do flanco leste.	78
FIGURA 25 - Vista do interior da Assembléia.	79
FIGURA 26 - Interior e rasgos nas paredes.	79
FIGURA 27 - Fachada externa.	79
FIGURA 28 - Dualidade luz e sombra, feminino e masculino.	79
FIGURA 29 - Interior da mesquita.	79
FIGURA 30 - Interior.	79
FIGURA 31 - Detalhe da parede dupla.	79

FIGURA 32 - Interior.	79
FIGURA 33 - Casa em Riva San Vitale (1971-73). Mario Botta.	94
FIGURA 34 - Casa em Riva San Vitale (1971-73). Mario Botta.	94
FIGURA 35 - Piscinas Leça de Palmeira (1961-63). Álvaro Siza.	94
FIGURA 36- Piscinas Leça de Palmeira (1961-63). Álvaro Siza.	94
FIGURA 37 - Casa Ugalde (1951-53). Antonio Coderch.	94
FIGURA 38 - Casa Ugalde (1951-53). Antonio Coderch.	94
FIGURA 39 - Elevação Casa Ugalde. Antonio Coderch.	94
FIGURA 40 - Plantas Casa Ugalde. Antonio Coderch.	94
FIGURA 41 - Princípios de montagem para a promenade cinemática. La Villette (1982-86). ...	104
FIGURA 42 - Estudos de montagem cinemática.	104
FIGURA 43 - Desconstrução Programática. La Villette (1982-86).	108
FIGURA 44 - Linhas, pontos e planos. La Villette (1982-86).	108
FIGURA 45 - Plano para o Parc de La Villette (1982-86).	108
FIGURA 46 - Diagramas de folies. La Villette (1982-86).	108
FIGURA 47 - Estudo para uma folie. La Villette (1982-86).	108
FIGURAS 48 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi.	109
FIGURAS 49 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi.	109
FIGURAS 50 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi.	109
FIGURAS 51 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi.	109
FIGURAS 52 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi.	109
FIGURAS 53 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi.	109
FIGURAS 54 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi.	109
FIGURAS 55 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi.	109
FIGURA 56 - Acesso casa Luis Barragán (1947).	121
FIGURA 57- Las Arboledas, Cidade do México (1958). Luis Barragán.	121
FIGURA 58 - Torres Satélites, Cidade do México (1957-58). Luis Barragán.	121
FIGURA 59 - Los Clubes, Cidade do México (1963).	121
FIGURA 60 - Casa Luis Barragán (1947).	121
FIGURA 61 - Olivetti Showroom , Veneza (1957-58). Carlo Scarpa.	124
FIGURA 62 - Olivetti Showroom , Veneza (1957-58). Carlo Scarpa.	124
FIGURA 63 - Olivetti Showroom , Veneza (1957-58). Carlo Scarpa.	124
FIGURA 64 - Gipsoteca Canoviana, Treviso (1955-57). Carlo Scarpa.	124
FIGURA 65 - Gipsoteca Canoviana, Treviso (1955-57). Carlo Scarpa.	124
FIGURA 66 - Museo Castelvecchio, Verona (1958-64). Carlo Scarpa.	124

FIGURA 67 - Brother Klaus Field Chapel, Wachendorf, Alemanha (2007). Peter Zumthor.	125
FIGURA 68 - Brother Klaus Field Chapel, Wachendorf, Alemanha (2007). Peter Zumthor.	125
FIGURA 69 - Brother Klaus Field Chapel, Wachendorf, Alemanha (2007). Peter Zumthor.	125
FIGURA 70 - Thermal Bath Vals Graubünden, Suíça (1996). Peter Zumthor.	125
FIGURA 71 - Thermal Bath Vals Graubünden, Suíça (1996). Peter Zumthor.	125
FIGURA 72 - Saint Benedict Chapel Sumvitg, Graubünden, Suíça (1988). Peter Zumthor.	125
FIGURA 73 - Vista aérea do Parc dels Colors, Mollet del Vallès, (2002). Enric Miralles.	135
FIGURA 74 - Detalhe da maquete. Parc dels Colors. Enric Miralles.	135
FIGURA 75 - Estrutura de iluminação.	136
FIGURA 76 - Muros suspensos.	136
FIGURA 77 - Topografias artificiais.	136
FIGURA 78 - Letreiros e área central.	136
FIGURA 79 - Lagos artificiais.	136
FIGURA 80 - Mirante.	136
FIGURA 81 - Paredes suspensas.	136
FIGURA 82 - Fauna e flora.	136
FIGURA 83 - Letreiro e playground.	137
FIGURA 84 - Piso colorido e vegetação.	137
FIGURA 85 - Peças de iluminação.	137
FIGURA 86 - Iluminação e lago artificial.	137
FIGURA 87 - Detalhe paredes suspensas.	138
FIGURA 88 - Detalhe letreiro e entorno.	138
FIGURA 89 - Detalhe mirante.	138
FIGURA 90 - Detalhe letreiro e playground.	138
FIGURA 91 - Vista paredes suspensas.	138
FIGURA 92 - Senhores jogando petanca.	138
FIGURA 93 - Jardins e lago artificial.	138
FIGURA 94 - Mobiliário e lago artificial.	138
FIGURA 95 - Elevação da Pregnant Island. Naja & DeOstos.	163
FIGURA 96 - Processo de formação de ilhas.	163
FIGURA 97 - Vista aérea da Pregnant Island.	163
FIGURA 98 - Diagrama do desenvolvimento das marés.	163
FIGURA 99 - Sequência de desenhos processuais para a Pregnant Island.	164
FIGURA 100 - Vista da Pregnant Island.	164

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO	11
1.1 Considerações sobre processo em arquitetura	16
1.2 Uma arquitetura da situação	21
1.3 Considerações sobre a cultura da memória contemporânea	22
1.4 Percursos	28
CAPÍTULO 2: CORPOS DESENTERRADOS	32
2.1 <i>Ground-Architecture</i>	32
2.2 O sublime, o grotesco e o estranhamente familiar	46
2.3 Passados presentes	58
CAPÍTULO 3: MEMÓRIAS	67
3.1 Memórias coletivas: entre permanências e construções	67
3.2 Memórias do sítio: Arquiteturas da Resistência	86
3.3 Memórias do corpo, memórias de uso: Arquiteturas Cinemáticas	99
CAPÍTULO 4: IMAGINAÇÕES	118
4.1 A tectônica da imaginação	118
4.2 Matéria em movimento: a arquitetura do tempo de Enric Miralles Moya	129
4.3 Uma arquitetura da alteridade: imaginação crítica e realismo mágico	142
CAPÍTULO 5: CONCLUSÃO	174
5.1 Arquitetura Situacional	170
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181
REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS ELETRÔNICOS	194

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO

A racionalização do espaço urbano na segunda metade do século XIX, e especialmente na primeira do século XX, estava inserida em uma conjuntura econômica de padronização e mecanização da produção de bens. Foi um tempo marcado pela perda dos quarteirões familiares, o que, em última instância, criou um senso generalizado de distanciamento individual da automática e massificada metrópole. As grandes avenidas deixavam exposto o conflito entre pessoas de diferentes classes e revelavam o contraste entre indivíduo e multidão.

O sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) sugeriu que os sujeitos urbanos tiveram que desenvolver um senso de reserva, denominada como atitude blasé, uma resposta à ultra-estimulação e ao contato incessante com estranhos na cidade moderna. Os problemas mais graves da vida moderna derivariam da reivindicação do indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência. Em face à desordem da saturada metrópole moderna, Simmel (1979) argumenta que a “pessoa moderna sensível e nervosa” exigia um grau de isolamento espacial como um tipo de ação profilática contra a intrusão psicológica. Se tal limite pessoal fosse transgredido, uma deformação patológica poderia ser observada no indivíduo, que apresentaria todos os sintomas do que o autor chamou “medo de toque”, ou o medo do estranho, do contado com o outro, isto é, uma repressão da alteridade.

A neutralização ou anestesiamiento da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar. As coisas aparecem à pessoa blasé em um tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre o outro. Simmel (1979, p.14) evidencia que “o homem

é uma criatura que procede a diferenciações”, isto é, sua mente é estimulada pela diferença entre impressão de um dado momento e a que a precedeu.

O teórico americano Anthony Vidler (1941-) aponta que foi essa mesma natureza de relações sociais na cidade grande que forçou distância e, por conseguinte, alienação, especialmente para autodefesa e por razões funcionais. Distância era primeiramente um produto da onipotência de visão, em oposição ao conhecimento dos indivíduos baseado em intimidade e comunicação oral em uma comunidade pequena; as conexões metropolitanas eram rápidas, fugidias, e oculares (VIDLER, 2001).

A forma como a arquitetura era feita e o modo como as pessoas moravam começaram a ser repensados, especialmente por Adolf Loos (1870-1933), que estabeleceu uma crítica contundente à arquitetura neoclássica afirmando a necessidade do espírito da modernidade se expor na arquitetura. O projeto moderno começava a se formar a partir de um programa estético baseado na clareza, no despojamento e na depuração formal. A eficácia maquínica deveria se traduzir em funcionalidade e racionalidade. Tratava-se, portanto, de uma questão moral: a discricção do homem moderno, associada a uma noção de cultura elevada, deveria se refletir no corpo geometrizado da arquitetura, em uma adequação perfeita da forma à função. Essa moralidade da arquitetura tomou maior evidência e sistematização a partir da produção teórica e arquitetônica de Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), Le Corbusier, no início do século XX. Os arquitetos fundadores do programa moderno pretendiam, a partir da receita dos cinco pontos para uma nova arquitetura e da noção de homem ideal, atingir o patamar de solucionadores de todos os problemas urbanos, sociais e morais. Esse positivismo científico teve conseqüências desastrosas pela disseminação descontrolada do “estilo internacional”, em especial, depois da segunda guerra mundial, com a produção em massa de moradias-padrão, cuja qualidade arquitetônica tem sido questionada.

O psicanalista suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) afirma que em meio à perda das tradições morais e espirituais, o indivíduo da década de 1950 sofria de uma enorme sensação de vazio e tédio, como se estivesse à espera de algo que nunca acontece. O projeto moderno de emancipação humana universal pela mobilização das forças da tecnologia, da ciência e da razão sucumbiu frente à dinâmica capitalista pela rapidez e efemeridade de sua estrutura, se constituindo como uma das principais causas do processo de alienação e desenraizamento desse homem. Nesse sentido, Jung (1964) argumenta que o racionalismo intensificado destruiu a capacidade das pessoas para reagir a símbolos e idéias, deixando-as a mercê do “submundo” psíquico.

A escola técnica que se criou a partir da influência da arquitetura moderna e das ideias de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) possuía a convicção de que um incremento na eficiência técnica estaria necessariamente ligado à melhoria na qualidade de vida das pessoas. A confusão entre meios e fins levou o estilo internacional a julgar as instituições sociais dos homens como meros objetos utilitários. Sob a égide da consagrada arquitetura de Corbusier, Mies, Neutra e outros, uma boa parte dos arquitetos modernistas “desconhecidos” do período entre-guerras, fundamentalmente da segunda geração modernista, reiteraram sua condição de reprodutores de imagem e técnica, que desenhavam sem pensar e copiavam sem criticar, evidenciando a perda da particularidade, do pormenor que dá o caráter singular a arquitetura, culminando na dissolução da coerência entre as propostas estética e moral.

O arquiteto Charles Jencks (1939-), ao avaliar o período pós-guerra, entende a necessidade da criação de um modelo, um padrão, um lugar comum em que a sociedade pudesse se apoiar, que não a tábula rasa do estilo internacional. As respostas comuns da maior parte das políticas habitacionais desse período ilustram esse estado:

A vida do homem urbano estava a tornar-se mais anônima e móvel; ou, em termos arquitetônicos, havia um movimento inexorável de sistemas simbolicamente ricos para sistemas empobrecidos, de papéis culturais para papéis funcionais, ou, muito simplesmente, de lugar para espaço (JENCKS, 1985,p.283).

No início da década de 1960, o geógrafo e filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) apontou que o fenômeno da universalização, da globalização e da produção e do consumo em massa se estabelece tanto em um âmbito de destruição sutil de culturas tradicionais, como do que denominou de “núcleo criativo de grandes civilizações e de grandes culturas” (RICOEUR, 2007, p.47). O autor identifica o aparecimento de uma civilização mundial medíocre, resultado de uma aproximação em massa de uma cultura de consumo básica, e que se mantém estagnada em um nível subcultural.

Já no início do século XX, Frank Lloyd Wright (1867-1959) dizia que o artista deve não somente compreender o espírito de sua época como também iniciar o processo de sua mudança. Pelo rumo que a indústria da construção civil tomou, tornara-se quase impossível resistir ao movimento de massificação da sociedade, de serialização desmedida da arquitetura e suas conseqüentes reduções sintáticas, pragmáticas e semânticas. Desse modo, à década de 1950, fazia-se necessário encontrar uma relação precisa entre forma física e necessidade sociopsicológica das pessoas. Durante os últimos dois Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), em 1953 e 1956, um grupo de jovens arquitetos, entre eles Aldo van Eyck (1918-1999), Jacob Bakema (1914-1981), Alison Smithson (1928-1993), Peter Smithson (1923-2003) e José Antonio Coderch (1913-1984), denominado Team 10, introduziram conceitos como o de “identidade” a fim de possibilitar a percepção da complexidade da vida urbana, colocando os mandamentos simplificadores da Carta de Atenas (1933) de Le Corbusier em crise definitiva.

Aldo van Eyck (1918-1999) afirmava que a arquitetura moderna não estava sendo capaz de preencher o vazio provocado pela anulação dos sistemas clássicos de desenho e pelo desaparecimento do vernacular. Explicava que a discussão se dava ao nível da plausibilidade e da teoria da informação, porque a maior parte dos elementos do projeto tinham se tornado demasiado complexa e ao mesmo tempo extremamente simples, uma vez que o interior deveria funcionar e o exterior vender. Sua proposta se baseava no retorno às origens, recuperando a dimensão humana, cultural e simbólica das formas arquitetônicas por meio de formas geométricas puras, primitivas¹. Mostrava-se como uma tentativa de manter uma ligação entre exterior e interior, tarefa e símbolo, permitindo uma forma multisignificativa que constituiria a realidade primária do lugar nas sociedades pré-urbanas.

Charles Jencks (1985) argumenta que analisando a sociedade e seu espaço no âmbito da totalidade geral, isto é, como faziam os modernistas, encontrar-se-ia uma massa homogênea impossível de se definir; e estabelecendo isso como parâmetro para a produção de arquitetura, os arquitetos se limitariam à generalização, em um processo de banalização do individual. Contrariamente, abordando as questões a partir da escala local, poderia ser possível perceber as especificidades de cada comunidade, de cada cultura, de cada lugar. Em vez de perseguir planos grandiosos tomando como base um zoneamento funcional, adotar-se-iam estratégias pluralistas e orgânicas para os planejamentos urbanos, tomando a cidade como uma colagem de espaços e misturas altamente diferenciadas.

Retoma-se a questão da serialização da arquitetura, que tem como base um método universal de projeção, porque ela ainda se mostra predominante nos dias atuais, seja conformada pelo

¹ A questão das imagens primitivas foi extensamente discutida, a princípio por Sigmund Freud (1835-1930) com o conceito de resíduo arcaico na análise de sonhos, e em seguida por Jung com o conceito de arquétipo em *Homem e seus Símbolos*, de 1964.

mercado da construção civil, seja pela própria persistência de um legado modernista, em particular no Brasil. A prática modernista, ainda corrente, é construída a partir de conceitos e crenças *a priori* que pretendem ser materializados em forma física e que regulam o processo de criação da arquitetura. Por um lado, há toda uma cultura de tentativa de legitimação do projeto por meio de ideias e supostas verdades; e por outro, uma prática equivocada e pouco pertinente baseada na reprodução acrítica de um modelo de pensar e fazer arquitetura. O primeiro sugere a limitação do processo gerador da arquitetura à predeterminação de categorias, as quais o “produto final” deverá traduzir; implica, sobretudo, uma noção de arquitetura fixa, imutável, sendo determinada sintática, pragmática e semanticamente. O segundo aponta a possibilidade da existência de um sistema com validade suficiente para ser aplicável para além das circunstâncias individuais, o que garantiria a pertinência de um modelo a diversificados contextos, independente das idiosincrasias do lugar e das pessoas. São problemas graves na produção arquitetônica contemporânea, os quais servirão de pontos de partida para tentar apontar outras possibilidades de pensar e fazer arquitetura.

1.1 Considerações sobre processo em arquitetura

As atuais noções tradicionais de processo de criação em arquitetura, desenvolvidas a partir do Renascimento, com a figura do gênio criativo, e do Neoclassicismo, com o uso de metodologias de organização espacial, estão condicionadas à determinação de conceitos, formas e ideias *a priori*, ou ainda, a métodos generalistas que traçam previamente o percurso no processo de projeto. Essa atitude determinista frente ao projeto de arquitetura, que é também legado modernista para a atualidade, tende a minimizar as possibilidades de construção de algo potente, crítico e pertinente em relação à situação ou sítio em que se pretende intervir, isto é, ao posicionar a arquitetura apenas no âmbito do tecnicismo e da reprodução de modelos, a descontextualização é uma consequência natural. Arquitetura descontextualizada pode ser

entendida como aquela que se constitui independentemente do lugar, das pessoas que habitarão os espaços, de sua história, da cultura local ou individual, das condições climáticas regionais, das características do terreno, das possibilidades tecnológicas e financeiras, isto é, das idiossincrasias da situação. Identifica-se, portanto, o perigo de despotencialização do projeto arquitetônico e, por conseguinte, do espaço construído a partir desse. As predeterminações e os modelos se constituem mais como condicionantes do que potencializantes, isto é, limitam e restringem mais do que abrem possibilidades de atuação. Nesse sentido, destaca-se a contribuição de Peter Eisenman (1932-) na reconstrução e expansão da noção de processo em arquitetura, entendendo-o como algo distendido no tempo e em contínua mutação, em particular, no seu texto seminal *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, de 1984. É desenvolvida a ideia de uma arquitetura que não pretende significar algo exterior a ela mesma, isto é, uma arquitetura que não representaria um conceito, uma ideia, um símbolo.

Eisenman (2000) aponta que a partir de [J.N.L.] Durand (1760-1834) houve o entendimento de que a razão dedutiva seria capaz de produzir um objeto arquitetônico verdadeiro, por conseguinte, significativo. Dessa forma, a verdade da arquitetura era estabelecida pela correspondência exata entre semântica e sintaxe da forma. Com o êxito do racionalismo como método científico no século XVIII e no início do século XIX, “a arquitetura passou a adotar os valores auto-evidentes conferidos pelas origens racionais” (EISENMAN, 2000, p.527). As hierarquias de dualidades como forma/função, ornamento/estrutura, significante/significado não passavam de uma rede de estratégias de legitimação da produção arquitetônica. Pensar uma arquitetura que não tenta simular uma verdade utilizando o racional como base moral e estética se trata de uma severa crítica ao projeto moderno. Nesse ponto, o autor consolida seus argumentos pela definição de “verdade” do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), em “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”, de 1873:

Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são (...). (NIETZSCHE, 1978, p.48).

Dessa forma, Eisenman sugere o fim das origens provenientes de ordens naturais, divinas ou racionais dedutivas (universais), em prol das origens “estritamente arbitrárias, simples pontos de partida, sem qualquer valor” (2006, p. 243), isto é, que não obedecem a uma estrutura externa de valores, mas que implicam uma ação e um movimento que dizem respeito a uma estrutura interna que possui lógica própria. Da mesma forma, o autor aponta para o “fim do fim”, ou seja, o que era um processo de composição ou transformação deixa de ser uma estratégia causal a partir de uma origem para converter-se em modificação: “a invenção de um processo não-dialético, não-direcional, não orientado para um objetivo” (2006, p. 245). Propor o fim do começo e o fim do fim significa propor o fim dos inícios e o fim dos valores, isto é, um outro espaço para invenção, sem uma relação determinante com um futuro ideal ou um passado glorificado.

O arquiteto brasileiro Otávio Curtiss Brandão também critica essa forma tecnicista de compreender o processo de projeção, que estaria ligada a uma “concepção metafísica da existência”, de modo que “os procedimentos de projeto estariam sendo empregados sobre o mundo contingente, imperfeito e efêmero, com a finalidade de alcançar, através do trabalho criterioso, uma suposta realidade perfeita e estável” (BRANDÃO, 2008, p.23), pertencente apenas ao reino platônico das ideias. Não somente o programa modernista, mas também, uma parte da produção contemporânea, em especial a produção de moradias no Brasil, pode ser associada a este tipo de pensamento, o que coloca a arquitetura no plano da permanência, ao contrário do que sugere Nietzsche, um mundo de devires. Brandão lança uma hipótese

pertinente neste âmbito, a de que o processo de projeto que gera uma coisa é autogerativo, ou seja, a construção do projeto se dá conjuntamente com a construção de seu processo criativo.

Método e idéia são irmãos modernos antagônicos e interdependentes: um valoriza o objeto, outro valoriza o sujeito; ambos supõem a distinção entre esses dois pólos da racionalidade cartesiana, assim como supõem a distinção entre mente e corpo; um propõe o método (a repetição) como idéia (ideal), outro propõe a idéia (instantânea e inapreensível) como método (procedimento); ambos abolem a possibilidade de se pensar criativamente o procedimento criativo. (BRANDÃO, 2008, p.260).

Dessa forma, observa-se tanto em Eisenman como em Brandão a preocupação com a construção de uma outra prática, diversa das práticas “canônicas”, de produção da arquitetura; uma prática que lidaria com o indeterminado, contrária à representação de algo exterior à própria arquitetura, com a construção de alguma coisa que ainda não se sabe o que é e como se modificará no tempo. Percebe-se, não só na disciplina da arquitetura, mas de modo geral, a dificuldade do ser humano de lidar com a incerteza, com o desconhecido, com o por vir; daí os aparatos que dão sustentação e geram segurança, como os conceitos, as crenças, as religiões. Uma prática arquitetônica da indeterminação sugere um processo sem prescrições, que estaria fora de um sistema de valores predeterminado – a não ser que neste estivesse previsto um certo nível de indeterminação – e construiria seu próprio sistema interno de acordo com a forma das relações entre elementos do projeto, sejam clientes, habitantes, terreno, clima, questões econômicas, sistema construtivo, etc, e os próprios arquitetos. É uma arquitetura formada a partir de relações, em todas as suas fases: projeto, construção e uso. Faz-se necessária, portanto, uma noção expandida de processo em arquitetura.

Nietzsche (1978) desenvolve o argumento de que todo conceito nasce por igualação do não igual, isto é, toda nomeação, ou conceituação, é uma desconsideração do individual, uma generalização arbitrária que abandona as diferenças e que dá origem às representações. São nos conceitos *a priori*, nas hipóstases, naqueles que poucos questionam e muitos nem se dão conta, em que reside o perigo da síntese e da redução. A dualidade da verdade e do erro é substituída pela ideia de que todo conhecimento é apenas uma interpretação possível, uma perspectiva.

A noção de perspectiva sugere inicialmente a ideia de relação, ou mais precisamente, de *relatividade*: um campo de visão só aparece como tal relativamente (...) a algo ou alguém que olha. Conhecer é 'por-se em relação a alguma coisa', e um conhecimento absoluto é não somente um ideal inatingível na prática como uma contradição em termos. (ROCHA, 2003, p.29-30).

Silvia Rocha, estudiosa da filosofia de Nietzsche, aponta que o perspectivismo não é uma espécie de relativismo segundo o qual a verdade variaria de acordo com o ponto de vista. O fato de haver uma série de interpretações possíveis não significa que uma perspectiva não possa reivindicar sua legitimidade sobre as demais. Essa noção implica não somente a impossibilidade de se conhecer a verdade, mas a própria inexistência da verdade.

No que tange o processo de projeção arquitetônica, não faz sentido falar em um método, em conceito, ideia, essência ou verdade. Muito menos em identidade e permanência. Não existe coisa em si, uma suposição de que as coisas possuam alguma constituição objetiva. Isso significa que “não há substância que permaneça inalterada por trás dos sucessivos acidentes e que seja suporte de diferentes atributos” (ROCHA, 2003, p.26). Nesse sentido, a noção de perspectivismo oferece suporte para entender a arquitetura como uma construção mental e física contínua, isto é, como um processo, e reitera o contrasenso de uma prática que ignora as diferenças.

1.2 Uma arquitetura da situação

Uma proposta possível é que a estrutura projetiva para a construção da arquitetura esteja nela mesma, isto é, na situação em que se encontra: um sistema interno de relações constituidoras da forma. Um sistema aberto e plástico, que se modifica com a entrada de novos elementos, seja durante o projeto ou após a materialização do objeto em forma física, que interferirão na forma, nos espaços, nos usos, nos significados. No entanto, não se trata de um sistema único a ser descoberto, mas sim de uma série infinita de possibilidades que se constituirão em função das circunstâncias. Na medida em que um caminho foi construído no processo de projeção, todos os outros permanecem ocultos, isto é, construiu-se uma perspectiva, um modo de ver, pensar e fazer arquitetura. O que difere essa prática de outra que utiliza um determinado método ou constitui-se de conceitos *a priori* é justamente que estes últimos, antes mesmo do início do projeto, já estão instaurados como reguladores. Trata-se mais de representação do que criação. Não são, portanto, construídos com o desenvolvimento do projeto, de modo que tal prática não pode ser categorizada como processo, na concepção que se aborda aqui.

Defende-se uma noção expandida de processo, como algo distendido no tempo e em constante construção, que se molda a partir de relações entre elementos; um sistema aberto a mudanças. Tomando uma posição indeterminista para a arquitetura, de modo que cada projeto é único e com diversos caminhos de desenvolvimento, poder-se-á realizar uma prática idiossincrática, isto é, uma prática da situação. Trata-se de uma proposição que age como crítica e possibilidade frente às consequências espaciais e psicológicas/comportamentais da descontextualização entre espaço, tempo e habitantes pela reprodução acrítica de métodos de projeto ou conceitos estáticos. Aponta-se para uma prática livre de pré-condicionamentos, no intuito de gerar mais possibilidades pertinentes a uma determinada situação do que uma que se estabelece antes do projeto.

Propor uma arquitetura situacional significa ainda colocá-la no plano do devir, da transformação, da efemeridade, da multiplicidade programática e de uso. O arquiteto deixa de ser autor para ser um dos construtores do espaço, juntamente como os próprios técnicos e os habitantes. Estar em situação é estar em relação. A arquitetura, nessa posição que se coloca aqui, é processo. Arquitetura enquanto processo implica uma noção de matéria em movimento, de plasticidade, de matéria imbuída de temporalidade, de rastros processuais, no sentido mais amplo do termo. Esta investigação tentará, pois, explorar a hipótese de que a memória – nas formas de memórias relativas a um lugar, individuais ou coletivas, memórias do processo de projeção e a memória da própria disciplina – e, por conseguinte, a imaginação podem atuar como mediadores entre processo, contexto e matéria.

1.3 Considerações sobre a cultura da memória contemporânea

A questão da memória na arquitetura tem sido investigada sobre diversas perspectivas, sendo a conservação e o restauro do patrimônio cultural a vertente mais discutida, cujas teorias ditas clássicas foram desenvolvidas no século XIX, principalmente por Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), John Ruskin (1819-1900), Camillo Boito (1836-1914) e Gustavo Giovannoni (1873-1947). A discussão contemporânea de patrimônio tem uma de suas bases nos textos de Alois Riegl (1858-1905), em especial *O Culto Moderno dos Monumentos* (1903), que antecipou as propostas defendidas depois da Segunda Guerra Mundial do *Restauro Crítico*, cujos protagonistas foram Roberto Pane, Renato Bonelli e Agnoldomenico Pica. Riegl serviu de suporte tanto para Cesare Brandi (1906-1988), no desenvolvimento de sua *Teoria do Restauro* (1963), quanto para a argumentação crítica de Françoise Choay (1925-). Contudo, a presente pesquisa não se concentrará nessa discussão; pelo contrário, buscará ampliá-la à questão geral

das possibilidades da memória como suporte para intervenções arquitetônicas em um determinado sítio.

Por que investigar relações entre memória e arquitetura contemporânea, especialmente tendo em vista a obsessão generalizada com o passado após 1945? Talvez os discursos que se fazem hoje de apologia à memória, em que se tenta resgatar espacialmente algo perdido no tempo, estejam mais influenciados por estratégias de controle social e poder político do que interessados em realmente criar um campo de conexão entre as pessoas e sua história, ou de seus antepassados. Independente de serem estratégias políticas positivas ou negativas, legítimas ou não, sempre são instituídas com o intuito de não deixar esquecer, seja uma era gloriosa de um governo populista ou um povo em ascensão econômica, sejam traumas sociais urbanos, como o holocausto, ditaduras agressivas ou destruição e mortes por conta de guerras ou atentados terroristas.

O historiador e crítico literário Andreas Huyssen (1942-) entende que o mundo sofre hoje de uma hipertrofia de memória. Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes das últimas três décadas tem sido a emergência da memória nas sociedades ocidentais; um retorno ao passado que é diretamente contrastante com o privilégio dado ao futuro, característico das primeiras décadas da modernidade do século XX. Dos mitos apocalípticos acerca dos radicais avanços tecnológicos e do imperativo de um “novo homem” na Europa por meio dos fantasmas da purificação social do Socialismo Nacional e do Stalinismo, ao paradigma americano de modernização após a Segunda Guerra Mundial, a cultura modernista foi construída pelo que se pode chamar de “futuros presentes” (HUYSEN, 2003, p.11). Desde a década de 1970, parece que o foco tem mudado de futuros presentes para passados presentes, de modo que o desejo por narrativas do passado, re-criações, re-leituras, re-produções, se mostra presente em todos os âmbitos culturais.

Ao passo que os anos de 1980 marcaram uma fase de feliz pluralismo pós-moderno, a maior parte dos discursos contemporâneos de memória a partir de 1990 estão ligados ao trauma, sendo o lado sombrio do triunfo neoliberal. O interesse pelo trauma se espalhou especialmente a partir de uma multinacionalização, cada vez mais ubíqua, do discurso do holocausto. Ele foi construído, nos Estados Unidos e América Latina, ou ainda, na África do Sul após o *Apartheid*, pelo intenso interesse em testemunhos e sobreviventes, e associou-se ainda aos discursos sobre AIDS, escravidão, violência familiar, abuso infantil, síndrome da memória reprimida. Huysen (2003) observa que o privilégio do trauma constituiu uma espessa rede discursiva que incluía o miserável, o desprezível, o terror e a inquietante estranheza; os quais têm estreitas relações com as ideias de repressão, fantasmas e espectros enquanto representações mentais de experiências assustadoras, e ainda de um presente repetidamente assombrado pelo passado.

Essa obsessão contemporânea pela memória pode ser um indicador de que as formas de pensar e viver a temporalidade estão passando por uma mudança significativa, e não somente trata-se de uma consequência direta dos processos capitalistas de produção. Haja vista as formas como a memória e a temporalidade ocuparam o espaço e as mídias que pareciam estar entre as mais sólidas e estáveis: cidades, monumentos, arquitetura e escultura. Após a perda de força das fantasias modernistas de *creatio ex nihilo* e do desejo pela pureza dos novos começos, “as cidades e edifícios passaram a ser lidos como palimpsestos espaciais, monumentos como coisas transitórias e passíveis de mutação, e escultura como algo sujeito às vicissitudes do tempo” (HUYSEN, 2003, p.7).

Ao passo que ocorre essa hiper-valorização da memória enquanto instrumento maquiador e dissimulador, o seu oposto, o esquecimento, é prática corrente e passiva, no sentido de que o

desaparecimento temporal e espacial de certos costumes, usos, espaços, coisas que supostamente teriam valor patrimonial artístico, histórico e cultural, é tomado por natural por grande parte das pessoas. No Brasil, é patente o desinteresse por parte da população em geral pelas edificações antigas, pelos quarteirões familiares e monumentos, pelos significados que podem estar contidos nesses locais de memória, os quais são representativos da história de formação e desenvolvimento das cidades, e das memórias coletivas. Isso se deve principalmente à recente história do país, que talvez diminua a possibilidade de pensar historicamente, de exercitar um olhar histórico, no sentido de reconhecer o valor das coisas do passado. As incorporadoras do mercado imobiliário, nas grandes brechas dos órgãos patrimoniais das cidades brasileiras, têm posto a baixo um número incalculável de exemplares do casario neoclássico, colonial e eclético de tempos pretéritos de formação e construção do país. Sabe-se que é mais fácil manter viva uma memória pela sua materialidade física do que pela sua presença apenas no campo mental. O processo de rememoração, afinal, é aquele que se presta a restituir ao presente algo que já se foi, isto é, materializar física ou virtualmente algo que não é mais tangível temporalmente. Entretanto, a cultura amnésica, anestesiada e dormente brasileira, como diria Simmel, não contribui para a real constituição de passados presentes. A construção de museus e centros culturais parece servir apenas como estoque de memória, para guardar a cultura que está sendo destruída do lado de fora, na cidade. Contudo, tal prática de materialização de memórias pode e deve ter um caráter pedagógico. É nesse sentido que Cesare Brandi (2005) enfatiza repetidamente que uma obra de arte, como tal, pertence a todo o mundo, e não só para a pessoa ou instituição que de fato possuem o objeto físico. Embora o *re-conhecimento* de uma obra de arte como tal deva acontecer constantemente na consciência individual, no momento que isso ocorre ela também pertence à consciência universal. Brandi (2005, p.49) explicita que o indivíduo que “desfruta daquela revelação instantânea sente imediatamente um imperativo - tão absoluto quanto um imperativo moral - para conservação”. Segundo o autor, a ferramenta básica para alcançar

este fim, até mesmo antes dos tratamentos mais específicos de conservação e restauração, é conhecimento.

Andreas Huyssen (2003) aponta a necessidade de pensar essa obsessão para além da dinâmica compensatória entre musealização, o espaço para a memória, e a perda da tradição vivida, a entropia do passado. Ela falha em reconhecer que qualquer senso seguro de passado está sendo desestabilizado pela cultura da indústria de museus e pela mídia, que funcionam como principais mediadores na moralidade do jogo da memória.

A memória enquanto *re-presentação*, como um “fazendo” o presente, está sempre sujeita ao perigo do colapso das tensões entre passado e presente, especialmente quando o passado imaginado é sugado para dentro do presente intemporal da realidade virtual, na cultura do consumo e da obsolescência. Huyssen (2003) argumenta que, nesta era da explosão da informação e do consumo massificado de memória, quanto mais se é exigido o ato de lembrar e guardar dados, maior parece ser o perigo do esquecimento e da vontade de esquecer. A questão está na distinção entre passados usáveis e informações dispensáveis. A hipótese que o autor sustenta é que se está tentando contra-atacar esse medo e perigo do esquecimento com estratégias de sobrevivência da memória pública e privada, especialmente no sentido da possibilidade de suprir a necessidade sociopsicológica das pessoas de permanência, identidade e suporte em um mundo caracterizado pela dinamicidade e instabilidade temporal e a fratura do espaço vivido.

Aqui se apresenta o paradoxo: por um lado, uma nação precisa enraizar-se no solo de seu passado, forjar um espírito nacional e propalar essa reivindicação espiritual e cultural em relação à personalidade colonialista. Mas, visando participar da civilização moderna, torna-se necessário ao mesmo tempo integrar a racionalidade científica, técnica e política, algo que frequentemente exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural. É um fato: nem todas as culturas são capazes de suportar e

absorver o choque da civilização moderna. Esse é o paradoxo: como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga e adormecida e participar da civilização universal? (RICOEUR, 2007, p. 47).

Paul Ricoeur (2006) aponta que de certa forma o esquecimento é realmente uma disfunção, uma distorção; o esquecimento definitivo, indicando a eliminação dos traços de um acontecimento, é encarado como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que o trabalho da memória atua. Assim, esse dito defeito mnemônico é lamentado da mesma forma que envelhecer ou morrer; em última instância, é algo da ordem do inevitável, do irremediável. No entanto, o autor lança uma ideia paradoxal de que o esquecimento pode estar tão ligado à memória, que pode ser considerado uma condição para ela.

Friedrich Nietzsche, na segunda dissertação de *Para a Genealogia da Moral* (1887), não entende o esquecimento como uma força da inércia, uma atividade passiva e secundária, mas uma atividade primordial. A filósofa brasileira Maria Cristina Franco Ferraz (1999) evidencia que Nietzsche inverte o valor da memória, que passa a ser considerada uma “contra-faculdade”, se superpondo ao esquecimento e impedindo sua atividade fundamental. Assim, este não viria a apagar os traços produzidos pela memória, mas antecederia à sua própria inscrição, impedindo qualquer fixação. O filósofo desenvolve uma argumentação sobre a positividade do esquecimento e afirma que sem ele não é possível a felicidade, a jovialidade, a esperança, o orgulho e o presente. Aponta em direção à noção de memória da vontade: uma memória que não é entendida como prisão de traços de um passado imutável, e supera uma pré-condição passiva em favor de um caráter ativo, colocando nas mãos do homem o poder da vontade de querer continuar a lembrar de algo. Trata-se, portanto, de uma severa crítica aos usos e abusos da história na invenção de tradições nacionais na Europa dos séculos XVIII e XIX, na legitimação dos impérios dos Estados-Nações, e na geração de coerência cultural de sociedades conflituosas em meio à Revolução Industrial e as expansões coloniais.

Memória é sempre algo transitório, notoriamente não confiável, e assombrada pelo esquecimento, em suma, humana e social. Enquanto memória pública, ela é sujeita a mudanças – políticas, generativas e individuais. Ela não pode ser estocada para sempre, nem assegurada por monumentos. Nem, portanto, podemos confiar em sistemas de buscas digitais para garantir coerência e continuidade. Se o sentido de tempo vivido está sendo renegociado em nossas culturas contemporâneas de memória, nós não podemos nos esquecer que tempo não é somente passado, sua preservação e transmissão. Se estivermos realmente sofrendo de um excesso de memória, nós temos que realizar o esforço de distinguir passados usáveis de passados descartáveis. (HUYSEN, 2003, p.28-29).

Huysen explica que a obsessão por memória das sociedades midiáticas ocidentais não é uma febre histórica destruidora no sentido nietzscheano, que poderia ser curada pelo esquecimento produtivo. Trata-se “mais de uma febre mnemônica causada pelo cyber-virus da amnésia que por vezes ameaça consumir a própria memória” (2003, p.27). Assim, aponta para a necessidade de uma memória produtiva em contraposição a um esquecimento produtivo. A direção que o autor propõe é uma que não se apóia no discurso da perda e aceita a mudança fundamental nas estruturas de sentimento, experiência, e percepção que caracterizam este presente simultaneamente encolhendo e expandindo-se. No entanto, observa que, a longo prazo, as memórias ativas, vivas, incorporadas no social, isto é, nos indivíduos, nas famílias, nos grupos, nações e regiões, serão conformadas em grande parte pelas novas tecnologias e seus efeitos, mas não estarão reduzidas a elas.

1.4 Percursos

A constatação da urgência de memória produtiva, em particular no campo da arquitetura, é o ímpeto deste trabalho, de modo que o cerne da questão está posicionado na produção do espaço. A associação memória e arquitetura parece pertinente para tentar explorar o problema da homogeneização social enquanto parâmetro para projeto, isto é, da

generalização e banalização do individual, da desconsideração das idiossincrasias locais e regionais de âmbito social, climático e tecnológico. Pensar uma arquitetura situacional implica tanto considerar o contextual, a partir dos discursos da memória, quanto pensar uma prática indeterminista, um processo que se constrói no fazer. Nesse sentido, não é possível a consideração de um sistema com validade suficiente para ser aplicável para além das circunstâncias individuais.

Dessa forma, esta investigação tentará construir e analisar interações de determinados tipos de memória – memórias traumáticas sociais e urbanas; de traços e palimpsestos urbanos; memórias individuais e coletivas; memória da própria disciplina da arquitetura – com algumas práticas arquitetônicas contemporâneas, notadamente aquelas que se fundam, ou se constroem, na tentativa de presentificação de uma ausência, de imbuir a matéria de substância temporal. Essa questão geral operacional de como tratar o material histórico é extremamente delicada e, sobretudo, grave. A gravidade da problemática da memória no contexto contemporâneo da arquitetura se dá no tênue limite entre lembrar, esquecer e imaginar. Este trabalho tentará desenvolver possibilidades de congruência entre memória produtiva e imaginação criativa para pensar essa arquitetura que se coloca num plano de relação tanto com o passado, quanto com o futuro.

Por se tratar de um assunto extenso e com múltiplas entradas teóricas, o percurso argumentativo desta pesquisa não segue um eixo estruturante, mas se constitui de uma série de linhas temáticas que se conectam ao longo dos próximos três capítulos. Assim, o segundo capítulo será uma investigação sobre práticas arquitetônicas a partir das noções de rastro e de presentificação de ausências. Esta primeira abordagem abrirá três linhas de interesse: (1) em que medida o traço e o palimpsesto na obra de Peter Eisenman podem se constituir como ferramentas projetuais contextuais? Como pensar arquitetura enquanto processo e

simultaneamente trabalhar a noção de tempo, história e memória? (2) Como a discussão estética contemporânea é afetada pelo ressurgimento das categorias do sublime e do grotesco, notadamente reprimidas pela noção de beleza clássica? (3) Quais as possibilidades de se lidar espacialmente com a questão de traumas sócio-urbanos, como o holocausto, ditaduras e atentados terroristas? A produção de Daniel Libeskind (1946-) será importante na discussão sobre re-presentação espacial de emoções e fatos traumáticos que passam por processos individuais e/ou coletivos de repressão, negação ou aceitação e, em última instância, perdão.

A terceira parte tentará identificar críticas e proposições acerca da possibilidade de retorno da arquitetura a uma esfera humana, desdobrando-se em três grandes discussões: (1) em que medida a noção de memória coletiva pode contribuir para uma arquitetura que se pretende contextualizada? Até que ponto pode ser válido tratar a arquitetura a partir do uso de formas arquetípicas? Será a noção de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1877-1945) suficiente para tratar a cultura da memória contemporânea? (2) Considerando as propostas de Kenneth Frampton (1930-) de retorno da tectônica e da corrente regionalista crítica como prática de resistência, em que medidas materialidade e temporalidade podem ser artifícios para a criação de um arcabouço crítico e simbólico para a construção do espaço? Que posicionamentos críticos e criativos estão implicados ao pensar o sítio enquanto gerador da forma? (3) Considerando arquitetura como processo, algo distendido no tempo e em constante mutação, quais poderiam ser as repercussões teóricas e práticas de pensar uma noção de memória do uso a partir da combinação da teoria da disjunção de Bernard Tschumi (1944-) com a possibilidade de memória do corpo desenvolvida por Henri Berson (1859-1941)?

O quarto capítulo se ocupará da tentativa de aproximação conceitual entre as noções de traço de Eisenman, as associações entre o familiar e o insólito de Libeskind, a tatilidade dos

regionalistas críticos e as narrativas de Tschumi a partir de uma análise crítica da arquitetura do sentimento proposta pelo finlandês Juhani Pallasmaa (1936 -) e da prática arquitetônica do catalão Enric Miralles Moya (1955-2000). Diante da aporia de um passado imutável, um presente cambiante e um futuro desconhecido, como pode uma prática arquitetônica idiossincrática incorporar a noção arquitetura enquanto processo? Será possível desenvolver uma prática situacional a partir da associação entre as categorias de memória produtiva e imaginação criativa? Pensar essa associação implica pensar ao mesmo tempo um retorno do real e do imaginário? Que possibilidades poderiam ser construídas pela combinação da arquitetura situacional que está sendo proposta com a categoria literária do realismo mágico? Poder-se-ia considerar o realismo mágico como uma forma de aproximação projetual arquitetônica, que operaria a partir da colisão de narrativas reais e fictícias, específicas de cada sítio; uma atitude crítica e criativa frente à realidade?

CAPÍTULO 2 – CORPOS DESENTERRADOS

2.1 *Ground-Architecture*

A sucessão de projetos e escritos de Peter Eisenman, entre 1966 e 1985, evidencia a construção de uma crítica às convenções da cultura arquitetônica acerca de verdade, beleza e harmonia, enquanto agentes repressores da instabilidade na arquitetura. Busca um espaço para a arquitetura fora dos parâmetros tradicionais da teoria e prática arquitetônica, e tenta ultrapassar os limites das relações entre homem e objeto. Para ultrapassar tais limites impostos aponta que seria necessária a eliminação das três ficções arquitetônicas que se mantiveram intactas nos últimos cinco séculos: a *ficção da representação*, que desde o renascimento atua na simulação de um sentido para a arquitetura e na busca de um significado existencial para cada espaço criado; a *ficção da razão*, pela qual a busca das origens da arquitetura é a manifestação inicial da aspiração por um ponto de partida racional para a concepção da forma, ou seja, baseia-se na simulação da verdade; e a *ficção da história*, cuja simulação do intemporal e o entendimento da história com um eterno ciclo temporal levou à noção do *Zeitgeist*, ou o espírito de época, ao pressupor que o homem deveria estar sempre em harmonia com seu tempo – a tão almejada intemporalidade do presente (EISENMAN, 2000, p. 524-538).

Eisenman explicita em suas análises críticas que apesar dos modernos clamarem completa independência da arquitetura do passado, ainda mantinham a antiga fascinação com o ideal clássico da atemporalidade, do significado e da verdade, e assinala a emergência por discursos arquitetônicos alternativos. A experiência do deslocamento seria a incerteza de conhecer parcialmente, isto é, negar o recinto ou o lugar tradicional como meio de atingir a sua

interioridade, sua estrutura mais profunda, sua autonomia e encontrar-se com o não-visto e o enterrado.

(...) o que poderia servir de modelo para a arquitetura uma vez demonstrado que a essência do modelo clássico – os pretensos valores racionais das estruturas, representações, metodologias das origens e dos fins, e processos dedutivos – é uma simulação? Não é possível responder essa pergunta com um modelo alternativo. Mas é viável propor uma série de características que tipificam essa aporia, a perda de nossa capacidade de conceitualizar um novo modelo para a arquitetura. As características (...) provêm do que *não pode ser*, constituem uma estrutura de *ausências*. (EISENMAN, 2006, p. 242).

Eisenman diz respeito aqui a uma série de projetos os quais chamou de *Cities of Artificial Excavation*, experimentos realizados entre 1978 e 1988 e desenvolvidos por algo como uma escrita arquitetônica derridadeana. A possibilidade de produzir significados arquiteturais a partir de procedimentos como *tracing* (traços ou rastros), *grafting* (enxertos), e *scaling* (escala), utilizados nas geometrias das estruturas profundas de sítios específicos – Veneza, Berlim, Paris, Long Beach – descentraliza e desmancha a certeza de significado, requerendo a adição e superposição de narrativas ficcionais envolvendo outros autores, atores e histórias dos próprios sítios: adições de temporalidades passadas e futuras, mesmo sendo o passado algo irrecuperável e o futuro cruelmente adiado. “Arquitetura no presente é vista como um processo de invenção de passados artificiais e um presente sem futuro. As cidades de excavações artificiais levam, pois, inexoravelmente para além do fim da linha da arquitetura, para ‘o fim do fim’” (HAYS, 2010, p.53).

Antes de 1978, na série de casas, seu trabalho era focado quase que exclusivamente em identificar e elaborar operações e elementos arquitetônicos que guardariam a autonomia e a auto-referencialidade do objeto, o qual iria se verificar e purificar em resistência a todos os condicionantes da forma arquitetural. Três determinantes em especial são desafiados: (1) a

fisicalidade da construção: a partir da noção de *cardboard architecture*, Eisenman destitui o objeto físico de toda a tradição de construção com materiais estáveis. (2) O uso do espaço: o engajamento do corpo com a forma é deslocado da simples utilização para a consideração de elementos arquiteturais enquanto suportes materiais de signos ou notações para um estado conceitual do objeto. (3) Os potenciais contextuais, narrativos e associacionais da forma construída: a ênfase de Eisenman na dimensão sintática e não na semântica da forma propõe, para o arquiteto e o usuário “leitor”, uma competência, ou conhecimento da disciplina – entendida como sistema interno de princípios arquitetônicos e regras de composição.

O deslocamento que pretende Peter Eisenman baseia-se na constante reinvenção da arquitetura, isto é, em uma noção de arquitetura processual, o que o levou a considerá-la como uma categoria textual. O teórico americano K. Michael Hays entende que no reconhecimento de que o objeto arquitetural de alguma forma nomeia aquilo que leva às atividades de ver, ler e reescrever o espaço, está a noção de performatividade, isto é, no sentido de que “o objeto-como-produção-performática constitui aquilo que no objeto-como-representação sempre nos escapa” (HAYS, 1994, p.106). Eisenman aponta que no ato de tomar posse do espaço, o indivíduo começa a destruir a unidade e completude inicial da estrutura arquitetônica, no entanto, em um sentido positivo. Agindo em resposta a um dado sistema espacial, o indivíduo está quase agindo contra esse padrão, de modo que o “tomar posse” passar a ser um processo de investigação de sua própria capacidade latente de entendimento de qualquer espaço humano construído.

Isso implica ultrapassar a interpretação tradicional de seus elementos ao ponto em que suas figuras possam ser lidas retoricamente, e não estética ou metaforicamente. Uma figura retórica é aquela que tem reduzido o seu habitual conteúdo elementar, estrutural, estético; e para a sua construção é necessária a introdução de uma ausência no ser da arquitetura, uma

ausência em sua presença. Vista retoricamente, a arquitetura é composta com um outro contraponto gramatical, que não o de elementos estéticos e estruturais, que propõe uma leitura alternativa de objeto. Eisenman (2006) argumenta que a arquitetura sempre presumiu sua existência ligada a signos, como a língua e a arte, isto é, considerando a figura como representação. Ao passo que uma figura representacional referencia algo ausente, uma figura retórica conteria tal ausência, isto é, conteria a indeterminação de seu sentido.

Uma de suas principais estratégias de projeção é o *scaling*, derivado das teorias do Caos e dos Fractais, que consiste em infinitas reduções, ampliações e repetições de irregularidades e anomalias de figuras retiradas de mapas históricos – como contorno de rios, plantas de edificações, formato de territórios, etc – de forma a desestabilizar a narrativa. Da mesma forma faz uso de superposições e rotações entre si e elementos novos, acoplados ao contexto, sem que nunca se atinja uma síntese final pela possibilidade de futuras “escavações”. Esses enxertos (*grafts*) baseiam-se na introdução de corpos estranhos que provocam uma série de transformações na estrutura interna do hospedeiro, e caracteriza-se por um processo impossível de ser controlado e manipulado, uma vez que o ato é inerente à estrutura e acontece nela e por ela mesma (RENNÓ, 2006, p.40). Isso porque tais implantes-fragmento mostram-se como lugares artificiais e arbitrários, que liberam o arquiteto dos automatismos de um sistema de valores não-arbitrários, isto é, o clássico: é a desconstrução do poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua, como sugere o filósofo Jacques Derrida. É um espaço aberto a possibilidades, que enfatiza o processo de formação arquitetural de um espaço, pela sua eterna reinvenção, e não o produto final. Eisenman explica que diferentemente de uma colagem ou montagem, as quais vivem em um contexto e aludem a uma origem, o enxerto seria um sítio inventado, que tem mais características de um processo do que um objeto físico acabado. “Além disso, por sua natureza artificial e relativa,

um enxerto não é necessariamente um resultado factível, mas somente um local que contém uma motivação para a ação – isto é, o início de um processo” (EISENMAN, 2006, p. 244).

O procedimento do *scaling*, como Eisenman o define, inclui três princípios interdependentes, que juntos constituem um modelo operacional para sua arquitetura “não-clássica”: *recursivity*, a recorrência de formas matemáticas por subdivisões, destina-se a destruir a primazia do que constitui a natureza do original; *self-similarity*, a proliferação de formas “não-idênticas”, tem o intuito de eliminar a escala humana como ponto de referência; e *discontinuity*, a fragmentação de figuras geométricas, tenta enfraquecer o poder das formas arquetípicas puras (BÉDARD, 1994, p.15).

A proposta de uma textualidade arquitetônica sugere a presença de uma ausência, um rastro, de modo a deslocalizar a essência conceitual de suas estruturas prévias típicas – hierarquia, espaço, tempo, lugar, etc. – retirando o significado original desses elementos. “Esse texto reprimido é uma ficção que reconhece sua condição fictícia. Desse modo, começa a aceitar a qualidade ficcional da realidade e a qualidade real da ficção” (EISENMAN, 2006, p.199). Eisenman, em 1982, não estava mais interessado em filosofia, mas em ficções e poéticas; e neste estágio surgiram suas teorias e seus projetos sobre as cidades fictícias e o fim do Clássico. As cidades de escavações artificiais abarcam três ideias principais: a relação da arquitetura com a cidade; a eliminação do valor agregado a processos de projeto racionalizados; e a criação fictícia, por meio de textos e desenhos, de traços associados ao lugar (BÉDARD, 1994). A arqueologia dos traços e palimpsestos de Eisenman relaciona-se diretamente com as investigações do também arquiteto americano John Hejduk (1929-2000) acerca de associações psicológicas resultantes de uma forma mais profunda e poética de pensar arquitetura:

1 That architectural tracings are apparitions, outlines, figments. They are not diagrams but ghosts.

2 Tracings are similar to X-rays, they penetrate internally.

3 Erasures imply former existences.

4 Drawings are like the hands of the blind touching the surfaces of the face in order to understand a sense of volume, depth and penetration.

5 The lead of an architect's pencil disappears (drawn away) metamorphoses.

To take a site: present tracings, outlines, figments, apparitions, X-rays of thoughts. Meditations on the sense of erasures. To fabricate a construction of time.

To draw out by compacting in. To flood (liquid densification) the place-site with missing letters and disappeared signatures. To gelatinize forgetfulness. (HEJDUK Apud JENCKS, 1997, p.285).

Contudo, Stéphane Huchet (2004) entende que Eisenman, ao formular o rastro enquanto “registro de uma ação”, poderia reincidir em categorias tradicionais, isto é, apesar de suas críticas iniciais à ficção da representação, à simulação de sentido, retornaria a um artifício representacional. Nesse sentido, as concepções de rastro em Derrida e no arquiteto são distintas:

O rastro derridiano quer remeter a fenômenos que não reenviam a uma realidade fundadora ou analógica. O rastro não representa nada, não substitui nada, não se refere a nada, não simula nada. Ele nem é, porque seu regime de não-ser o leva a acompanhar um certo fim da autenticidade e da capacidade de testemunhar a existência substancial de uma realidade originária e fundadora. Nesse sentido, o conceito de *end of the end*, de fim de toda finalidade está muito mais próximo de uma certa economia conceitual derridiana do que a ideia, agora formulada, de registro de uma ação ou de uma motivação (HUCHET, 2004, p.118).

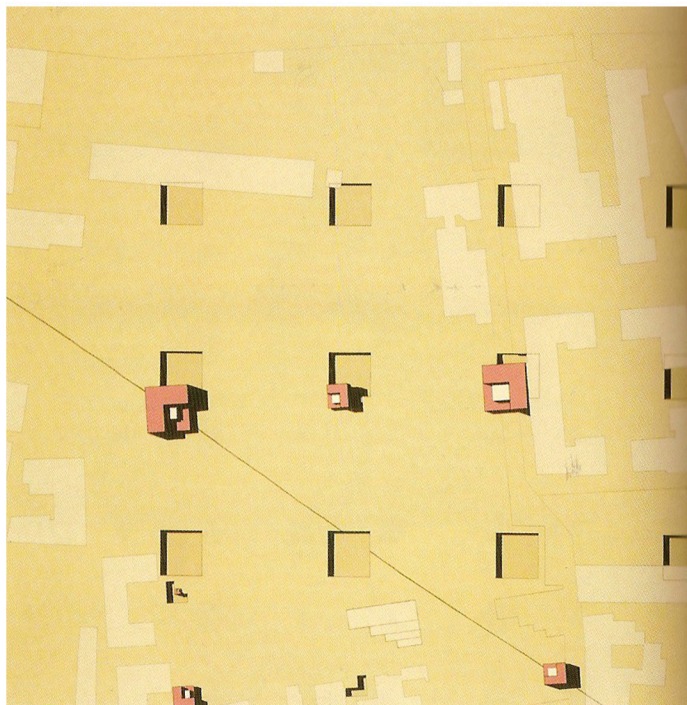
Se o rastro de Eisenman for representação, como seria possível representar uma ação? Uma motivação? Trata-se, no entanto, não de uma representação de algo exterior ao objeto, mas um processo de auto-referenciamento de suas relações internas gerativas. Enquanto auto-representação, trata-se ainda de uma tarefa complexa, que implicaria a fragmentação e exposição de partes de um processo, de seu processo gerativo, ou seja, um procedimento que abarcaria o movimento e o tempo. O rastro indica a noção de espaço como processo, algo distendido no tempo, o qual pode conter em si uma série modificações e adições, inclusive dos

próprios habitantes. O rastro está para além do projeto e adentra o âmbito da experiência. Nesse sentido, as noções de temporalidade e “processo em ato” que sugere Huchet (2004, p.118) se aproximam da categoria de “performatividade” de Michael Hays (objeto-como-produção-performática *versus* objeto-como-representação).

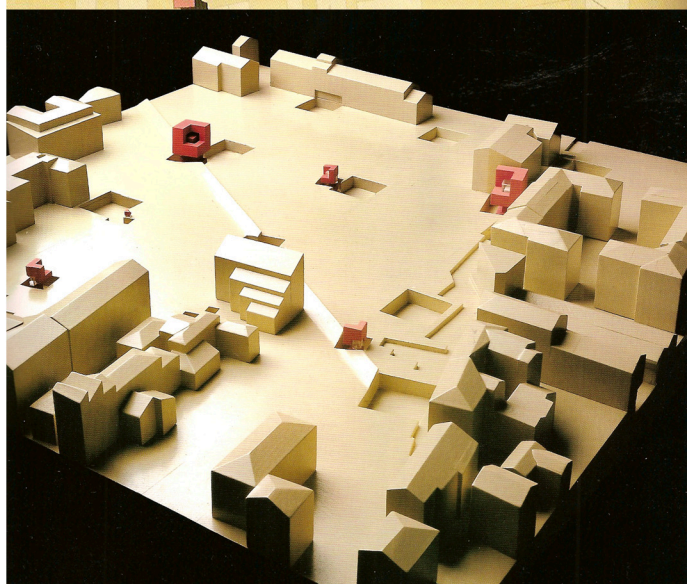
Na verdade, para Eisenman, o “rastro” pode bem ser, através de enxertos e modificações incessantes, um conceito do perpétuo devir, o que o afasta do aspecto neo-representacional em que a fórmula “registro de uma ação” implica e aproxima-o da noção de processo temporal. Isso permitiria, portanto, afastar a arquitetura do polo espaço e ressaltar-lhe os aspectos de arte do tempo (HUCHET, 2004, p.118)

No projeto para Cannaregio, em Veneza, o primeiro da série *Cities of artificial excavations*, é possível observar, portanto, uma mudança que caracterizará todo o trabalho posterior de Eisenman: um movimento da estrutura para o sítio para o texto, isto é, da estruturalização do objeto, presente na sua série de casas, à textualização do sítio. Após o fim do fim, a “reiterabilidade da arquitetura retorna a ela mesma, reduplicando-se para produzir uma temporalidade em que objetos arquitetônicos são deslocados e internamente fragmentados” – uma condição que K. Michael Hays (2010, p.59) interpreta como intrínseca ao *avant-garde* tardio e que Eisenman chama de *architecture’s presentness*:

Mais que qualquer outro termo, [*presentness*] combina ambas as ideias de tempo em presença, e a experiência do espaço no presente, enquanto simultaneamente o sufixo *ness-* causa a distância entre objeto enquanto presença, que é dado em arquitetura, e a qualidade dessa presença enquanto tempo, que pode ser algo mais que mera presença. (EISENMAN, 2007, p.46).



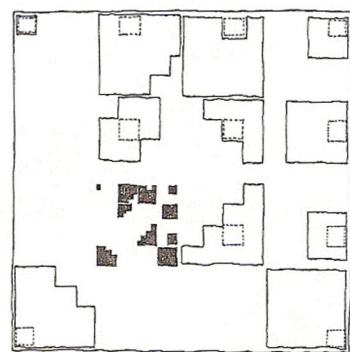
01



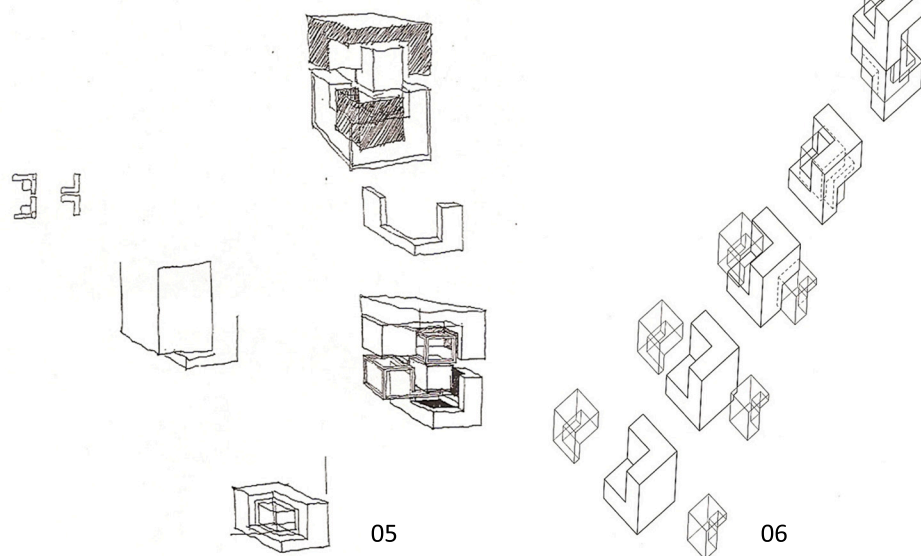
02



03

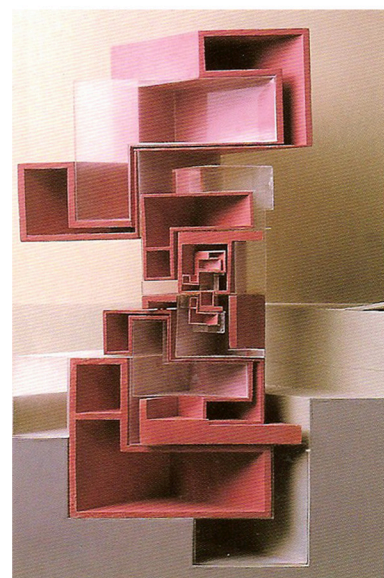


04



05

06



07

FIGURA 01 - Planta Cannaregio (1978). Peter Eisenman. | Fonte: HAYS, 2010, p.86

FIGURA 02 - Maquete Cannaregio (1978). | Fonte: DAVIDSON, 2006, p.79

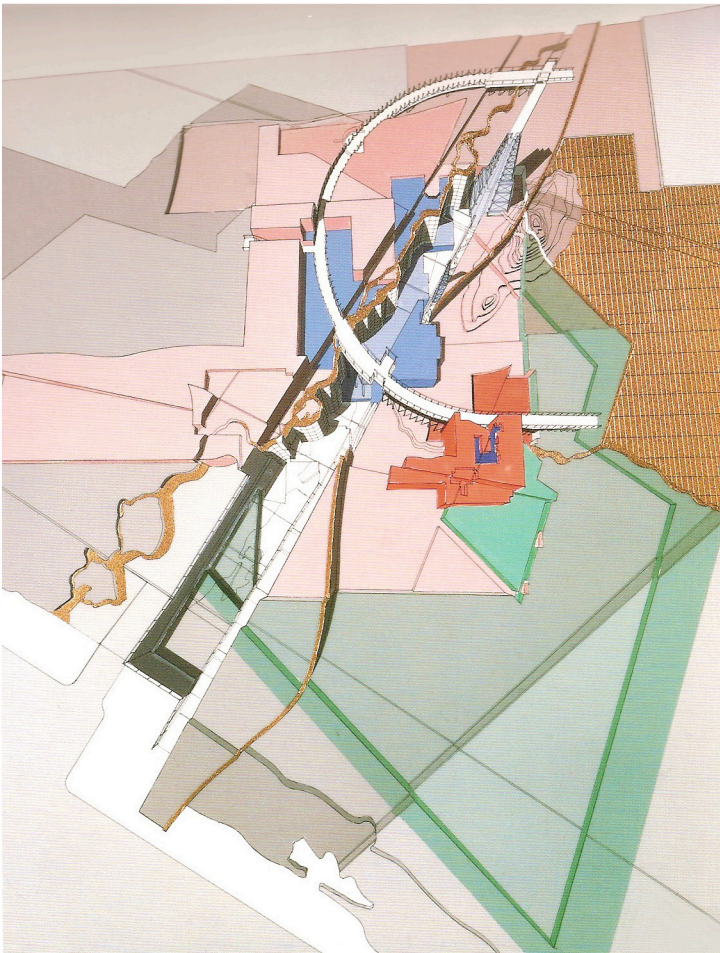
FIGURA 03 - Estudos de implantação, com rebatimento topológico do hospital de Le Corbusier. | Fonte: BÉDARD, 1994, p.70.

FIGURA 04 - Diagrama para a implantação. | Fonte: BÉDARD, 1994, p.52.

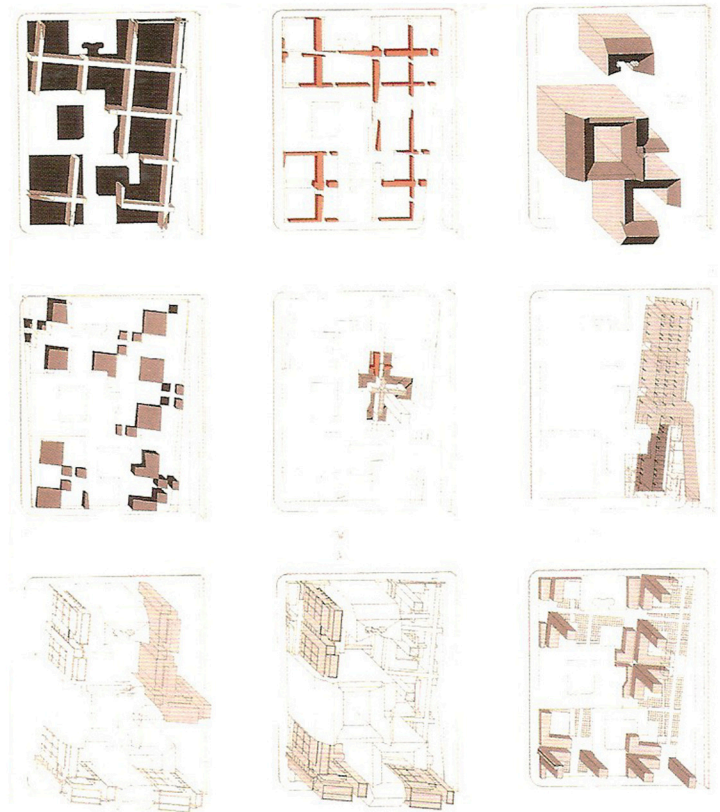
FIGURA 05 - Estudos de estrutura com forma em "L". | Fonte: BÉDARD, 1994, p.52.

FIGURA 06 - Diagrama de estrutura em "L". | Fonte: HAYS, 2010, p.50.

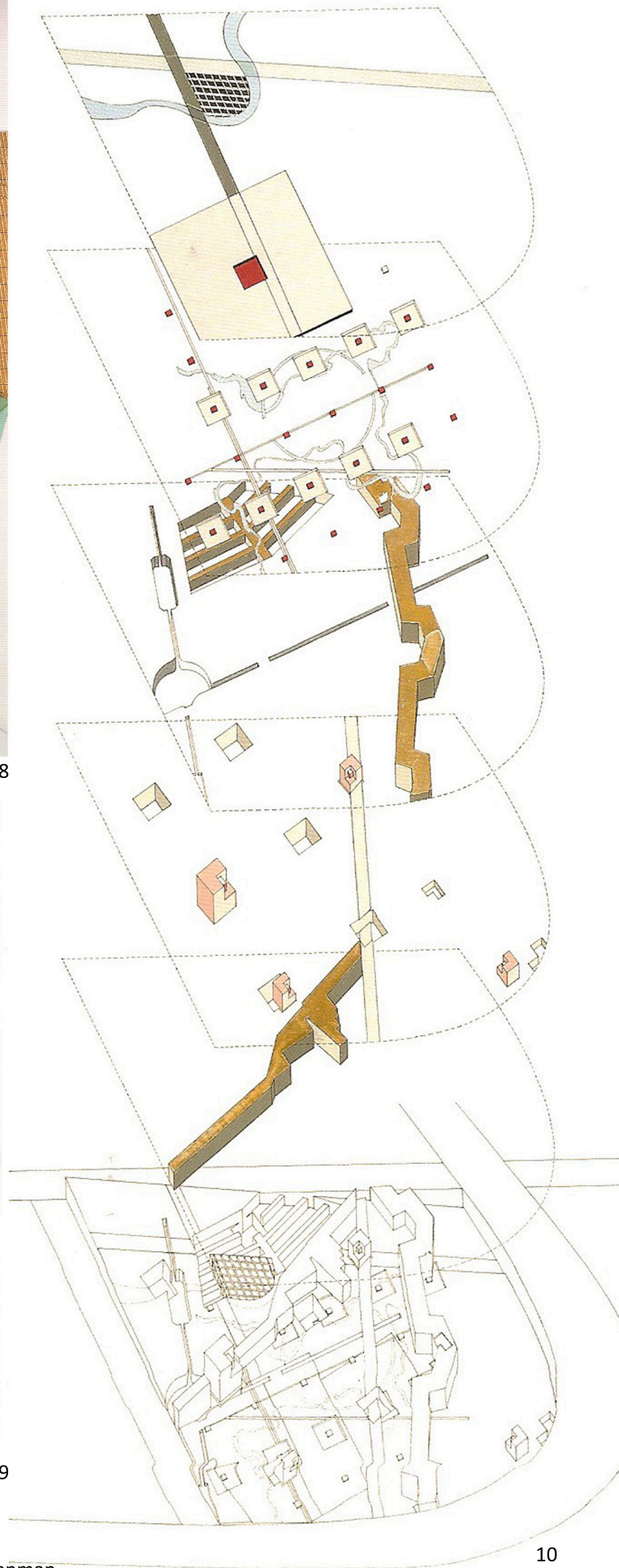
FIGURA 07 - Corte da estrutura em "L" semi-enterrada. | Fonte: DAVIDSON, 2006, p.76.



08



09



10

FIGURA 08 - University Art Museum, Long Beach (1986). Peter Eisenman.

Fonte: DAVIDSON, 2006, p.131.

FIGURA 09 - Diagrama IBA Social Housing, Berlim (1981-1985). Peter Eisenman.

Fonte: DAVIDSON, 2006, p.82.

FIGURA 10 - Projeto para jardim no Parc de la Villette (1987) Sobreposições a partir de Cannaregio. Peter Eisenman.

Fonte: DAVIDSON, 2006, p.142.

Cannaregio é o primeiro projeto de Eisenman em que o sítio se torna um elemento de fundamentação semântica. A grelha de Le Corbusier no projeto não realizado de um hospital para Veneza (1964-1965), último projeto antes de sua morte, mostra-se como um emblema ausente da ambição utópica e salutar da arquitetura moderna e, simultaneamente, uma racionalização da estrutura urbana *ad hoc* de Veneza. Ao reduzir essa grelha a uma abstração geométrica, e dobrá-la sobre o tecido irregular do terreno adjacente, Peter Eisenman, incorpora o contexto imediato na estrutura do projeto e ainda realiza uma nova operação: a “*apropriação* e a concomitante anulação das qualidades semânticas do objeto confiscado” (HAYS, 2010, p.62). O projeto de Le Corbusier é reduzido a uma série de vazios, buracos no solo, escavados de tal forma que apenas uma impressão do material persiste, calibrados e reiterados para tornarem-se mais um procedimento de inscrição e repetição do que uma figura identificável.

No entanto, não se trata propriamente do entendimento do projeto de Le Corbusier enquanto a representação de uma hipotética construção, mas como um desenho em si. O desenho do hospital é o sítio do projeto de Eisenman. Na ausência de um lugar real para começar, o arquiteto reproduz o originalmente faltante em forma alucinatória, não enquanto um objeto de desejo arquitetural, mas como um local para imprimir uma ordem simbólica que é também uma ordem da ausência, da falta. A centralidade do desenho enquanto desenho para a problemática de Eisenman, e de certa forma para todo o *avant-garde* tardio, não é meramente resultado de contingências econômicas ou de impossibilidades construtivas. Trata-se, no entanto, de que “o desenho é o veículo necessário da imaginação, simbolização e auto-reflexão em arquitetura, análogo à escrita na linguagem; o desenho é talvez o meio necessário para uma arquitetura crítica” (HAYS, 2010, p.63). O desenho por si só inaugura o processo da significação arquitetural. Ao posicionar esse trabalho apenas como um desenho a partir de outro desenho, Eisenman questiona toda a cultura arquitetônica baseada na presença, na

realização física do objeto e ainda na noção de que a “ideia”, se é que ela é necessária, deve estar contida na fisicalidade desse objeto. O projeto enquanto investigação crítico-criativa é arquitetura, e dispensa uma presença física.

A obsessiva repetição do ausente também se evidencia em uma segunda instância, um segundo texto: uma série de objetos que parecem ser parte do contexto existente, mas que por uma análise mais cuidadosa, se revelam vazios em seu interior. À maneira da casa El Even Odd (1978), esses objetos vermelhos compostos de formas em “L”, algumas vezes incrustados nos buracos escavados, outras formando fragmentos com outras estruturas, deixam no solo o traço daquilo que já foram um dia; sua presença agora não é mais que uma ausência. Ao passo que tais objetos possuem a mesma forma, aparecem em três escalas diferentes: menor, maior e do tamanho de uma casa. A variação de escala, segundo Eisenman, em *Three texts for Venice* (1978), muda tanto o modo como o indivíduo possui, ou usa, seus objetos em termos de sua materialidade como a forma que eles são nomeados.

Anthony Vidler (1992, p.121) interpreta esses objetos como “silenciosos megálitos de algum sistema mnemônico pré-histórico cuja chave foi perdida”; tais objetos vermelhos resistem à interpretação em diversos níveis, não parecem ser casas, ou ao menos habitáveis; seu abandono e vazio geram um ar de “tumbas ready-made”, mais ou menos no mesmo sentido que as casas de Pompéia, as quais viraram tumbas por meio de evento catastrófico. Vidler (1992) sugere que pensar em tumba implica de alguma forma considerar tais objetos como monumentos, a tumba enquanto local memorial. No entanto, a condição de monumento, por sua vez, implica uma singularidade, uma particularidade que incorpora o significado de um evento ou indivíduo, que carrega uma memória simbólica de uma presença que era única, que vale ser memorializada. Esses objetos seriais perdem na sua repetição qualquer que seja sua significação: “se são tumbas, são então o túmulo de pessoas anônimas; se são monumentos,

são de heróis desconhecidos” (VIDLER, 1992, p.122). O objeto, repetido em três tamanhos diferentes e micro-contextos específicos, segundo Eisenman (1994), se coloca nos limites da arquitetura, em termos tanto da indeterminação de sua escala “correta” quanto de sua significação “adequada”. De certa forma, esse procedimento de deslocamento da casa à tumba, esses objetos semi-enterrados, constitui-se como um processo de transformação de algo que alguma vez deu a sensação de segurança, familiaridade, intimidade para algo que, por alguma razão, em última instância, torna-se angustiante, secreto, não familiar e hostil.

Mesmo que o arquiteto entenda que seus objetos negam o contexto no qual eles foram inseridos, eles passam a ser intrinsecamente contextuais, porém, não a partir de elementos físicos e presentes na paisagem, como no contextualismo tradicional de Colin Rowe (1920-1999), mas pela consideração no sítio daquilo que não é visível, de suas memórias ausentes: o sítio é tratado como um palimpsesto cheio de registros, isto é, como um texto cuja inscrição foi raspada para dar lugar a outra. Para Eisenman, os projetos da série *Cities of artificial excavation* representam uma atitude alternativa tanto à noção de contexto modernista, cujos prédios eram seus próprios contextos, quanto à colagem de Rowe, cuja leitura do contexto enquanto um ícone de Gestalt perdia muito da “história enterrada do sítio”². Rowe entendia contexto enquanto uma condição do agora, um jogo compositivo clássico de figura e fundo. Para Eisenman, no entanto, era possível projetar o futuro a partir de uma antiga possibilidade do sítio, o que ele chamou de imanente em cada lugar, isto é, aquilo que produz um efeito no interior de si, e não em qualquer realidade externa ou material. Seus projetos criavam o que chamou de superposição, que seria a existência simultânea de duas ou três camadas históricas ou formais para produzir outra condição, totalmente artificial, uma hipercondição, dissolvendo e inebriando as implicações do sítio em relação a seus significados culturalmente

² Ver entrevista de Eisenman em BÉDARD, 1994. p.118-129.

determinados. Tratava-se, pois, de invenção de um sítio fora do contextualismo³, constituindo uma espécie de hipercontextualidade, gerando ainda mais dimensões para a noção de contexto.

O último texto de Eisenman para Veneza é uma linha diagonal no terreno, literalmente um corte físico na superfície da terra, como se fosse a pele de um corpo desconhecido. Segundo o arquiteto, há aí a sugestão da existência de outro nível, algo “por dentro de” que não mais será suprimido pela racionalidade dos eixos. Sugere ainda a erupção ou o retorno de algo que fora reprimido e que deveria ter permanecido esquecido ou escondido, algo pertencente a um inconsciente ou a uma sombra da memória. A presentificação de uma estrutura de ausências é a contextualização pelo não visível. A grande influência psicanalítica na série de cidades de escavações artificiais é evidenciada pela arqueologia de palimpsestos, pelo procedimento de superposição de extratos históricos e formais, pela busca de uma estrutura mais profunda do sítio, e especialmente pelo uso da alegoria enquanto deslocamento de ou compensação por um passado em desaparecimento e sem retorno, impedido pelo presente social e histórico. Michael Hays (2010) explicita que o processo de formação da figura alegórica implica a sequência de apropriação de um objeto, sua desvalorização – pela repetição de um processo de reificação pelo qual o objeto perde sua referência forma/uso/valor – sua rejuxtaposição e redistribuição semântica, de modo a configurar novos diagramas e fragmentos. Hays (2010) argumenta que a alegoria aparece em períodos de crise, quando, por razões históricas ou metafísicas, alguma perda inexprimível é imposta sobre coisas presumidas como permanentes e imutáveis. A estrutura da alegoria, enquanto um procedimento artístico, seria incutida no artista por condições físicas e sociais externas, como um imperativo cognitivo e não escolhido pelo artista como uma mera preferência estética.

³ Eisenman usa uma expressão de difícil tradução, mas que evidencia todo um arcabouço psicológico de seu trabalho nesse período: “the idea of going *into the ground* in a new way, so as not to become grounded in the formalisms or the old contextualisms”. (EISENMAN, 1994, p.119).

Eisenman introduz em seu projeto para Koch-/Friedrich-strasse Block 5, em Berlim (1983), a noção de sítio de anti-memória; aquele cuja memória possui uma natureza ambivalente, de algo que uma vez existiu e se desenvolveu mas também, em uma condição peculiar, de algo que ainda persiste: três prédios sobreviventes em um quarteirão de ruínas, ao lado do muro de Berlim. Segundo o arquiteto, tratava-se de uma situação que implicava tanto lembrar como esquecer: “no ato consciente de esquecimento, lembrar é inevitável” (EISENMAN, 1994, p.74).

Anti-memória se difere da memória sentimental ou nostálgica na medida em que não demanda nem busca um passado (ou, por conseguinte, um futuro). No entanto, não se trata também de mero esquecimento porque ela usa o ato de esquecer, a redução do padrão pretérito, para atingir sua própria estrutura ou ordem. O ato de memória obscurece a realidade do presente, isto é, tenta negar a existência do Muro de Berlim de modo a restaurar um lugar do passado. A anti-memória, por outro lado, obscurece a realidade do passado – o passado, o qual é de fato o que gera a realidade do presente não-lugar – para criar um outro lugar (...). A anti-memória não busca nem sugere progresso, não clama por um futuro mais perfeito ou uma nova ordem, não prediz nada. Não tem nada a ver com alusão historicista ou com os valores ou funções de formas particulares; ela pelo contrário implica a criação de um lugar que deriva sua ordem da obscuridade de seu próprio passado lembrado. (EISENMAN, 1994, p.76).

Essa alternativa, que sugere tanto presenças como ausências, elevando a memória no intuito de capacitá-la a reconhecer o que foi eliminado pela anti-memória, e que depende do que é oculto e que foi apagado para se apresentar, envolve tanto a construção como a desconstrução de uma hierarquia prévia. Eisenman faz isso por meio do processo de escavação artificial, superimposição, e substituição. O solo se torna um sítio arqueológico. A arbitrariedade, e mesmo invenção, de conteúdos arqueológicos em Veneza e Berlim opõem-se ao vazio geométrico da grelha; a permeabilidade histórica da forma concreta arquitetônica opõe-se ao rígido bloqueio de referências históricas pela estrutura. Segundo Hays (1994, p.110) a “única figura de pensamento disponível para lidar com essas oposições de excesso e falta simultaneamente é o texto” – isto é, um tecido, uma trama ou textura referencial e de

amortecimento em que não há nem começo nem fim, nem passado nem futuro. A contribuição fundamental de Eisenman com os projetos da série *Cities of Artificial Excavation* está nas operações desenvolvidas para gerar uma espécie de *Ground-Architecture*, na qual o solo (*ground*), em seu âmbito textual, passa a ser entendido simultaneamente a partir de seu estatuto mnemônico, que relaciona história, símbolos e significado, isto é, sua estrutura semântico-temporal, sua estrutura de ausências; e de seu estatuto tectônico, que se refere às fisicalidades do sítio, isto é, sua estrutura de presenças.

2.2 O sublime, o grotesco e o estranhamente familiar

Edmund Burke (1729-1797) foi um filósofo e político anglo-irlandês, e teve fundamental importância na construção da categoria do sublime na estética, especialmente para o desenvolvimento da *Crítica da faculdade do juízo* de Immanuel Kant (1724-1804). Seu trabalho seminal foi *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, de 1757⁴. O objetivo da investigação de Burke era descobrir se havia princípios segundo os quais a imaginação é afetada, e que fossem comuns a todos os homens, tão fundamentados e tão seguros que pudessem prover os meios para sobre eles se raciocinar à exaustão.

Burke define imaginação como uma espécie de faculdade criativa própria do espírito humano, seja reproduzindo à sua vontade as imagens das coisas na ordem e da maneira que fossem recebidas pelos sentidos, seja combinando-as de um modo novo e de acordo com uma ordem diferente. Ela se relaciona com tudo o que se denomina engenho, fantasia, invenção e outros termos semelhantes.

⁴ Esse trabalho de Burke teve, em 1759, sua segunda edição lançada, com a reafirmação de seus conceitos básicos e o acréscimo de novos exemplos e considerações, em resposta às críticas publicadas, além de uma Introdução ao gosto e uma seção inteira (Poder). É provável que tal introdução tenha sido decorrente ao ensaio de David Hume (1711-1776), *On Taste*, publicado apenas dois meses antes do *Enquiry*.

Contudo, o autor alerta que essa capacidade da imaginação é incapaz de produzir algo inteiramente novo; ela poderia apenas variar a disposição das ideias que recebem os sentidos, compartilhando a opinião de John Locke (1632-1704), em *Ensaio acerca do entendimento humano*, de 1690.

Burke desenvolve o argumento de que o ser humano sente uma alegria e uma satisfação inatas muito maiores em encontrar semelhanças do que em procurar diferenças quando postas em frente a objetos distintos. Ao estabelecer similitudes, novas imagens seriam produzidas, implicando outras associações e ampliações na reserva de ideias; ao passo que, pela determinação de discriminações, não se alimentaria em absoluto a imaginação, pois a tarefa em si é mais rigorosa e maçante, e o prazer que dela se obtém possui uma natureza um tanto negativa e indireta (BURKE, 1993). Por conseguinte, o filósofo afirma que os homens são mais naturalmente inclinados à crença do que à incredulidade. Se o prazer na semelhança é aquele que mais encanta a imaginação, todos os homens seriam mais ou menos iguais nesse sentindo, no que concerne o alcance de seu conhecimento das coisas representadas ou comparadas. O princípio desse conhecimento é, portanto, circunstancial, uma vez que depende da experiência e da observação e não da força ou da deficiência de uma capacidade inata. Seria essa diferença no conhecimento que advém do que se denomina, mesmo sem muita precisão, de diferença de gosto.

Esse raciocínio parece fundamental para entender o mecanismo da relação entre matéria e imaginação. Burke insiste que os fundamentos do julgamento estético estão nas próprias coisas, em suas propriedades. Se o princípio do gosto for o mesmo para todos os homens, não haverá diferença nem quanto à forma como são afetados nem quanto às origens da impressão. Todavia, no que diz respeito ao grau, existiria uma diferença que provém de duas

causas essencialmente: de uma *sensibilidade inata* maior ou de uma *observação mais atenta* e prolongada do objeto. Mais adiante na história, essa “atenção” de que fala Burke será o ponto central de toda a teoria da memória de Henri Bergson (1859-1941).

Edmund Burke, apoiando-se em bases filosóficas sólidas, estabelece distinções fundamentais entre as paixões: a dor e o prazer. A cada um desses sentimentos correspondem dois modos: o da positividade (dor positiva e prazer positivo) em oposição ao da negatividade (dor negativa e prazer negativo)⁵. Ao belo corresponderá o prazer positivo; ao sublime, a dor negativa. Entretanto, a simetria neste cruzamento não implica igualdade dos respectivos valores.

O autor categoriza o sublime como tudo que seja de alguma forma capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja em alguma instância terrível ou relacionado a objetos terríveis. Ou ainda, tudo que atua de um modo análogo ao terror constituiria uma fonte do sublime, produzindo “a mais forte emoção de que o espírito seria capaz” (BURKE, 1993, p.48).

O assombro, dessa forma, seria o efeito do sublime em seu mais alto grau, sendo os efeitos secundários os sentimentos de admiração, reverência e respeito. Burke disserta sobre a diferença entre clareza e obscuridade com relação às paixões, afirmando que, na verdade, uma grande clareza das coisas pouco contribui para incitar as paixões, pois “é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo” (BURKE, 1993, p.68). O autor explica que uma coisa é tornar clara uma ideia e outra é torná-la impressionante para a imaginação; o sublime nesse sentido não permitiria a delicadeza, e trabalharia fundamentalmente com o choque, a agressão, o brutal nas acepções mais viscerais possíveis. Dessa forma, para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser necessária; e que quando se tem

⁵ Ver apresentação de Enid Dobránszky, da edição brasileira. BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus: Editora da Unicamp, 1993.

conhecimento pleno de toda a extensão de um perigo, quando os olhos começam a se acostumar a ele, boa parte da apreensão desaparece. Por esse motivo, Burke (1993) conclui que é possível suscitar emoções mais fortes a partir de palavras do que de imagens, uma vez que a complexidade, nebulosidade e pluralidade de interpretações que podem vir da palavra são inexprimíveis⁶. As palavras se mostram muito mais sugestivas que imitativas ou representativas (como as imagens), e a definição de limites enfraquece o seu poder. A sinestesia, portanto, ocupa o lugar da distinção entre os órgãos sensíveis e tem papel importante na recepção estética.

A noção de sublime de Kant é bem semelhante à de Burke: ele ameaça a adequação formal da harmonia do belo, e abre a imaginação a novas dimensões ainda não exploradas. O prazer que a imaginação traz no sublime é a do desafio, do risco, do excesso e do choque. O sublime serve para expandir o senso de interioridade subjetiva; trata-se do descobrimento de uma profundidade infinita da imaginação que não pode ser representada adequadamente em termos de imagens. Portanto, a experiência sublime de superabundância estonteante produz um senso de grande respeito misturado a medo ou surpresa, e não de prazer propriamente (KEARNEY, 1988).

O objetivo da arte, segundo Kant, é ser encontrada na própria experiência artística – o jogo livre da imaginação – e não em um mundo externo ou transcendental. Trata-se, pois, de uma imaginação livre, produtiva, autônoma e autora de formas arbitrárias de intuições possíveis. Richard Kearney (1988) aponta que essa articulação livre entre imaginação e entendimento, desenvolvida na *Analítica do Belo* a partir do conceito de gênio, terá relações diretas com a produção estética.

⁶ Ver BURKE, 1993, p.65-71, para uma série de exemplos que o autor usa como argumentação.



FIGURA 11 - Carceri, Plate XI. (1761). Giovanni Battista Piranesi.
Fonte: <http://www.britishmuseum.org/> (Acesso em Jan/2011)



FIGURA 12 - The Nightmare (1781-82). Johann Heinrich Füssli
Fonte: <http://mini-site.louvre.fr/> (Acesso em Jan/2011)

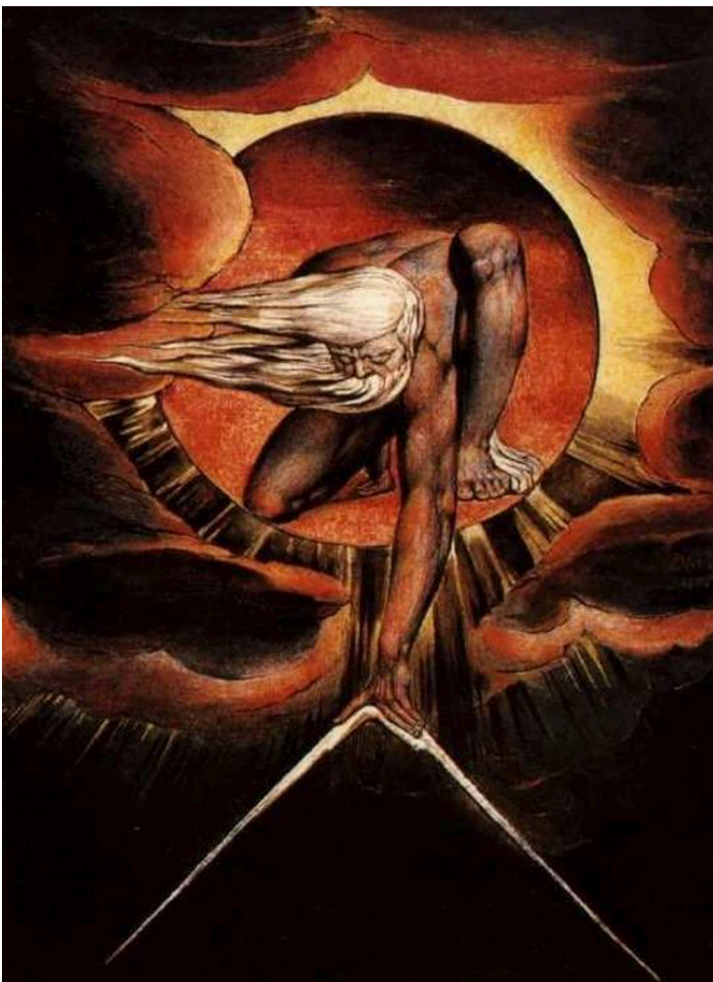


FIGURA 13 - The Ancient of Days (1794). William Blake.
Fonte: <http://www.william-blake.org/> (Acesso em Jan/2011)

O paradigma fenomenológico definido na pós-modernidade, que aponta para uma abertura da visão para uma outra realidade de percepção, como o reino dos sonhos, da imaginação e de vivências já esquecidas, introduz uma questão fundamental no campo da estética: o efeito que uma obra artística ou arquitetural produz nas pessoas, seus fruidores, usuários, viventes. No caso específico do sublime, a principal categoria estética desenterrada e redesevolvida neste contexto, a experiência se torna visceral.

Anthony Vidler entende esse lado obscuro por *uncanny*, *unhomely*, ou, em português, algo *estranhamente familiar*. O *uncanny* pressupõe o corpo e o sujeito como entidades inexoráveis à experiência vivida da arquitetura e da cidade, de modo a constituir um arcabouço instrumental para examinar as origens, o significado e o impacto da fragmentação para o indivíduo, um ponto que tem sido discutido especialmente a partir da década de 1960. Peter Eisenman, a partir dos experimentos das *Cities of Artificial Excavation* e das reflexões em *The End of the Classical*, apontará que o sublime “contém dentro de si uma condição que o Belo convencional reprime” (2006, p.614); isto é, aquilo que é incerto, indizível, não natural, não presente, não físico, o grotesco. Eisenman entende que as modalidades de ocupação do espaço requerem uma forma mais complexa do belo, uma forma que inclua o feio, ou uma racionalidade que inclua o irracional. Destarte, o objeto não precisaria parecer feio ou aterrorizante para despertar a sensação de incerteza, uma vez que é a distância entre objeto e sujeito, a impossibilidade da posse, que provoca esta ansiedade. O grotesco na arquitetura é, pois, considerado como a manifestação do incerto no mundo físico⁷.

O *uncanny* tem sua origem nos contos de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) e Edgar Allan Poe (1809-1849), cujos temas prediletos recaíam justamente no contraste entre ambientes seguros

⁷ Segundo Eisenman, a categoria do sublime corresponderia ao etéreo, enquanto o grotesco seria referenciado como substância concreta.

e bem familiares e o pavor de sua invasão por presenças alheias (*alien presence*), que levaria a uma sensação de insegurança, ansiedade. O ensaio de Sigmund Freud (1856-1939) *Das Unheimlich*, ou *The Uncanny*, de 1919, por uma análise cuidadosa do conto de Hoffmann, *The Sandman* (1814), evidencia que o caráter do não-familiar é mais que o sentimento de não-pertencimento é, pois, a propensão do familiar de se voltar para o indivíduo e, de repente, tornar-se algo desfamiliarizado, irreal, como que num sonho. Nesta narrativa fantástica, o artifício psicológico utilizado para criar sensações de estranhamento no leitor foi deixá-lo na incerteza da natureza dos personagens, se são humanos ou autômatas, e da natureza dos acontecimentos, se são reais ou fruto da imaginação de uma criança. Essa estética da comoção, da intensidade, do traumatismo, do estranhamento possui extrema afinidade com a arte romântica do século XIX, dos Cárceres de Piranesi e aos pesadelos de Henry Füssli. Possui relações com o medo da castração, da mutilação, o fenômeno do duplo – o outro igual ou a dupla personalidade – e a constante recorrência da mesma coisa – repetição de mesmas fisionomias, ou traços de caráter, ou problemas quaisquer, de mesmos crimes, eventos, ou ainda de mesmos nomes por várias gerações consecutivas.

Eles não são monstros engendrados tão somente pelo sono da razão, mas pela extrema e consequente lucidez desta, que penetra nos porões da natureza humana. Daí o ódio de Blake ao século XVIII: é a razão, que gela o que é dinâmico e sagrado. É a exploração metódica até os limites do racional, no ponto em que razão e desrazão se fundem, é a terra de ninguém, onde o jogo do negativo/positivo recebe marcas invertidas – território de Sade. Ou então de Freud, esse herdeiro do século XVIII. (DOBRÁNSZKY In BURKE,1993:10).

O *uncanny*, portanto, deve ser entendido como uma resposta significativa psicanalítica e estética frente o verdadeiro choque do moderno, “um trauma que, agravado pela impensada repetição numa escala maior ainda durante a Segunda Guerra Mundial, ainda não foi exorcizado do imaginário contemporâneo” (VIDLER, 1992, p.9). Esse trauma, ou essa inquietante estranheza, segundo Freud, é na realidade nada novo ou estranho, mas algo que é

familiar e incrustado na mente humana e se tornou alienado à consciência por meio do processo de repressão. O *uncanny* é algo que deveria ter permanecido escondido e esquecido, mas que reaparece por meio de uma determinada condição ou situação; é uma ausência que se faz presente.

No contexto da arquitetura, Vidler entende que o estranhamente familiar é o retorno do corpo a um espaço que reprimiu a consciência de sua presença. O *uncanny*, entretanto, não é uma qualidade própria do espaço, nem pode ser provocado por uma conformação espacial particular; na sua dimensão estética, Vidler argumenta, ele seria a representação de um estado de projeção mental que dissiparia os limites entre o real e o irreal, de modo a provocar uma ambigüidade perturbante. Contudo, não se trata de um simples revivalismo de espaços comuns românticos, ou sentimentos expressos apenas em histórias de horror e fantasmas. A exposição teórica feita por Freud, e depois por Heidegger, coloca o estranhamente familiar no cerne das categorias que podem ser adotadas para interpretar a modernidade e especialmente suas condições espaciais, arquitetônicas e urbanas.

O que se pode chamar de *architectural uncanny* relaciona-se à capacidade da arquitetura, especialmente a residencial, de suscitar angustiantes problemas de identidade do eu, do outro, do corpo e sua ausência. Esse conceito é necessariamente ambíguo, combinando aspectos da história ficcional, sua análise psicológica e suas manifestações culturais. Se edificações ou espaços são analisados por este viés, não é por possuírem propriedades estranhamente familiares, mas por atuarem historicamente e culturalmente enquanto representações do estranhamento. Destarte, uma premissa importante é a de que não existe

algo como uma *uncanny architecture*, mas sim arquiteturas que, de tempos em tempos e por diversos motivos, são investidas de qualidades sublimes⁸.

Freud, ao relatar um episódio verídico seu em Gênova, caracteriza o que chamou de repetição involuntária, quando tomava diversos caminhos e coincidentemente retornava sempre ao mesmo lugar de origem, o que conseguia transformar uma calma cidade italiana em um lugar de “claustrofobia piranesiana”. Era como estar perdido na neblina em uma floresta de montanha, onde toda tentativa de achar alguma marca ou caminho familiar sempre o leva ao lugar de onde saiu; ou como a experiência de estar perdido num quarto escuro e estranho, procurando a porta ou o interruptor que acende a luz, mas que nunca os alcança por sempre esbarrar na mesma infinita peça de mobiliário (VIDLER, 1992).

A sensação de *uncanniness*⁹ se mostra como algo especialmente difícil de precisar. Não é nem um terror absoluto, nem uma leve ansiedade; parece ser mais fácil de descrever o *uncanny* pelo que não é do que por características que possam ser fundamentais para a sua constituição. Esse conceito deve ser distinguido de horror e todos os sentimentos fortes relacionados a medo; ele não é exclusivamente associado com o parapsicológico – o mágico, o alucinante, o místico, o sobrenatural não necessariamente implicam a qualidade de *uncanniness*; nem está presente em tudo o que parece estranho, diferente, grotesco ou fantástico; é, dessa forma, o diretamente oposto à caricatura e ao distorcido, que por seu exagero, recusa-se a provocar medo. Compartilhando qualidades de todos os gêneros de medo, o *uncanny* revela sua não especificidade, principalmente pela questão lingüística: pela

⁸ Como o estranhamente familiar não pode ser provocado ou planejado deliberadamente, a teoria de Vidler não pode ser prescritiva, o que a aproxima do conceito de grotesco de Peter Eisenman.

⁹ Mesmo não achando o significado exato da palavra “*uncanniness*” em diversos dicionários de língua inglesa, pode-se defini-lo gramaticalmente como a substantivação do adjetivo “*uncanny*”. No caso, o termo designaria o estado de “inquietante estranhamento” por algo que se mostra familiar e estranho ao mesmo tempo.

etimologia inglesa da palavra, ela significa “*beyond ken*”, ou além do conhecimento, sendo “*canny*”, “possuir conhecimento ou habilidade”. Assim, o psicólogo Ernst Jentsch (1867 -?), autor de *On the Psychology of the Uncanny* (1906), ponto de partida para as investigações de Freud, pelas distinções semânticas de *heimlich* (*homely*) e *unheimlich* (*unhomely*), atribui o sentimento de *uncanniness* a uma forte insegurança proveniente da falta de orientação, uma percepção de algo novo, estranho e hostil que invade o mundo ordinário, antigo e familiar.

Todavia, Freud relutou a aceitar a definição de Jentsch, considerando-a incompleta por entender que a palavra alemã *unheimlich* possuía várias acepções as quais poderiam ser úteis à sua plena compreensão. Estas serviriam então para clarificar as operações do *uncanny* enquanto um princípio sistemático, assim como situar firmemente seu domínio no doméstico e no familiar; e então permitir sua decifração nas experiências individuais como produto inconsciente de um romance familiar. Para tanto, o psicanalista deliberadamente aproximou a definição de *unheimlich* ao seu aparente oposto, *heimlich*, podendo desta forma expor as perturbantes afiliações entre ambas e comprovar que uma é direta conseqüência da outra.

A partir de uma série de dicionários do século XIX, principalmente o *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1860) de Daniel Sanders (1819-1897), Freud analisou o significado de *heimlich* e como se poderia comprovar pelas características de seu antônimo, é primeiramente definido como “pertencente ao lar ou à família”, “não estranho, familiar”, doméstico. O termo é associado à intimidade, ao confortável, a quietude, ou ainda ao “sentimento de paz e segurança de alguém quando dentro das quatro paredes de sua casa” (VIDLER, 1992, p.24). Entretanto, esse é apenas o sentido mais generalizado, ou difundido, da palavra, que também pode ser entendida como escondido, ou algo mantido fora de vista para que ninguém venha ter conhecimento dele. De tal modo, que a evolução do sentido de lar, para privado, para escondido, para secreto, e em última instância mágico, mostra-se natural considerando que o

que se guarda em casa é tudo aquilo que se quer manter longe da vista de outrem; ou ainda, o que é retido na mente – seja consciente ou inconscientemente, sentimentos, desejos e medos mais íntimos – deve permanecer ali, fora do alcance de todos, seguro contra o mundo exterior.

Similarmente, os irmãos Grimm¹⁰, incansáveis colecionadores de folclore e mitos, definindo *heimlich* em seu *Deutsches Wörterbuch* (1877), traçaram a ideia de *homely*, ou confortável, aconchegante, pertencente à casa, ao lar, como um sentimento de segurança e de estar livre do medo; mas que tende a tomar o caminho semântico de seu aparente oposto, o *unhomely*. Anthony Vidler (1992) argumenta que a explanação desenvolvida sugere algo retirado da vista de estranhos, algo escondido e secreto; *heimlich*, no sentido de conhecimento, pode também evocar o místico, o alegórico, o oculto, isto é, o obscuro e inacessível ao conhecimento.

A partir desse desdobramento de *homely* para *unhomely*, Freud percebeu que *heimlich* é uma palavra cujo sentido se desenvolve em uma direção de ambivalência, até que coincide com o seu oposto, *unheimlich*. Vidler (1992) identifica na sucessão de acepções relativas aos dois termos, a partir vários exemplos em *Wörterbuch der Deutschen Sprache* de Sanders, o senso de algo enterrado que subitamente toma forma e reaparece, de tal modo que o *unheimlich* parece emergir por debaixo do *heimlich*, como se escapasse de um esconderijo despercebido. Nesse sentido, a ideia da aparição de algo que deveria ter permanecido encoberto ou escondido, que o filósofo Friedrich Schelling¹¹ (1775-1854) define em *Philosophie der Mythologie* (1835), é o ponto fundamental para o psicanalista alemão desenvolver a ideia de

¹⁰ Jakob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786-1859). Seu dicionário etimológico, um dos mais importantes na língua alemã, foi iniciado em 1838 e quando o projeto foi finalizado em 1861, ele já continha 32 volumes e mais de 350.000 palavras.

¹¹ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling foi um dos representantes do Idealismo alemão, assim como Fichte e Hegel.

que o *uncanny* só poderia ser entendido pelo conceito da repressão, indo além da simples “incerteza intelectual” de Jentsch.

Anthony Vidler (1992) expõe que desde o romantismo, a arquitetura possui uma ligação estreita com a ideia do estranhamente familiar, e que em um plano mais imediato, ela se tornou lugar de intermináveis explorações de situações de assombração, duplicidade, mutilações e outros horrores na literatura e na arte. A estética e a psique românticas estavam abertas a uma tal força, aparentemente morta e enterrada, que a qualquer momento poderia se reapropriar de algo seguro e livre de superstições e retornar a um estado de inquietante, como se esse sentimento não devesse ocorrer, mas sim ter permanecido esquecido nas profundezas da mente.

Uma das mais importantes representações do *uncanny* nas artes é exatamente a mutilação, o medo do desmembramento do corpo, ou o medo da castração. Foi comum na estética clássica, principalmente pela escultura, a representação da perfeição do corpo como um todo pelas suas partes tomadas individualmente. A visão romântica forçou a reconciliação entre a existência material dos fragmentos e sua metafísica organicista, preferindo tomar o fragmento como ele se apresenta na natureza e cultivá-lo como objeto de meditação, contemplação. A intrínseca condição de incompletude do fragmento coloca em cheque a relação entre homem e mundo natural, que se baseia na ideia da dominação humana sobre o meio. Quando Immanuel Kant sugere a existência de algo interior, porém distinto, ao conceito de beleza, o que chamou de sublime, a incerteza do domínio do sentimento na arte se torna claro, abrindo o caminho ao desconhecido pela inversão e interposição das categorias estéticas do belo e do sublime, isto é, para a certeza de que se ignora muito do que os seres e o universo são; o homem não domina nada que não seja de sua própria criação.

2.3 Passados presentes

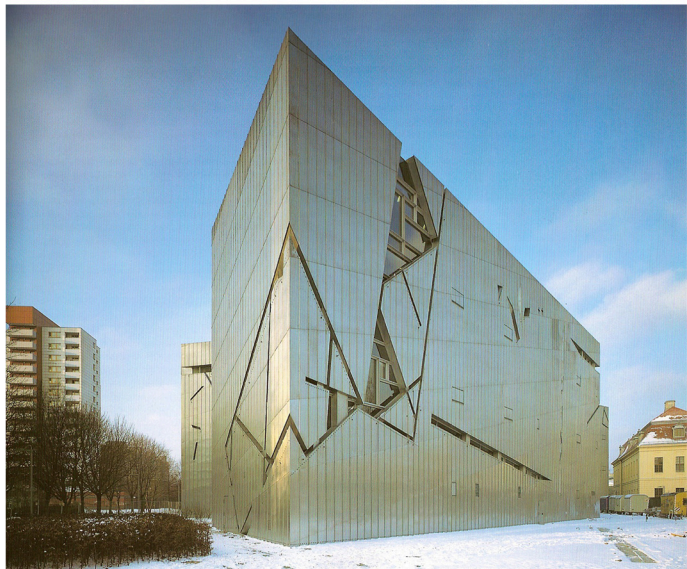
Em 1989, poucos meses antes da queda do Muro de Berlim, o arquiteto polonês Daniel Libeskind (1946 -) venceu o concurso para a extensão do Museu de Berlim com o Museu Judaico. O palacete barroco que abrigava a Corte Suprema Prussiana (*Kammergericht*) tornou-se, em 1962, um museu de história local para a parte ocidental da cidade dividida; foi claramente uma reação à construção do Muro, que fez o antigo museu, o *Märkisches*, inacessível. Desde meados de 1970, o espaço já possui uma seção para a história dos judeus em Berlim. Com a nova expansão, o museu consistiria de três partes: a história de Berlim de 1870 até os dias atuais, a história judaica em Berlim, e um espaço intermediário (*in-between*) dedicado ao tema dos “judeus na sociedade”, que estabeleceria articulações entre as outras duas partes. A proposta de Libeskind foi arquiteturalmente ousada, assim como conceitualmente persuasiva, e apesar de haver múltiplas resistências – políticas, estéticas, econômicas – para serem superadas, o museu foi construído e sua abertura realizada em setembro de 2001.

O arquiteto aponta que três noções foram fundamentais na constituição da proposta: (1) a impossibilidade do entendimento da história de Berlim sem o entendimento da enorme contribuição intelectual, econômica e cultural do povo judeu; (2) a necessidade de integração física e espiritual do holocausto na consciência e memória da cidade de Berlim; (3) a história de Berlim e da Europa terá um futuro humano apenas pelo reconhecimento e incorporação do aniquilamento e vazio da vida judaica na cidade (LIBESKIND, 2000).

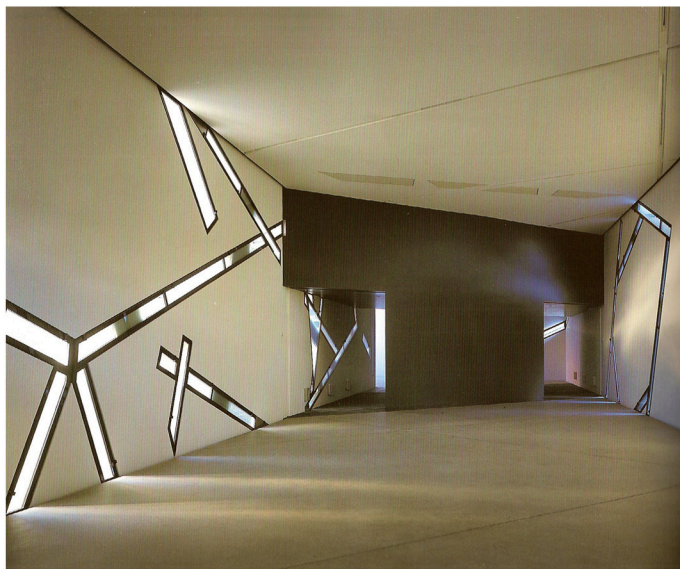
Libeskind, assim como Peter Eisenman, parece desenvolver uma estrutura intertextual, relacionando e sobrepondo uma série de outras referências, histórias e narrativas, como suporte para a construção semântica de seu edifício. Uma leitura particular do sítio levou à

construção de uma complexa matriz a partir do mapeamento de endereços de proeminentes trabalhadores, escritores, artistas, cientistas e poetas alemães e judeus – como Albert Einstein, Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Mies van der Rohe, Walter Benjamin, Arnold Schönberg – cruzando leste e oeste de Berlim, cujas conexões formavam uma estrela de Davi distorcida. A música de Schoenberg foi de interesse de Libeskind, em especial sua ópera inacabada *Moses und Aron* (1930-32): ao fim da ópera, Moisés não canta, ele apenas diz, “*Oh word, thou word*”, referindo-se a ausência da palavra, que pode ser entendida como texto, “porque quando não há mais canto, a palavra ausente que é pronunciada por Moisés, a exigência da palavra, a emergência da ação, é entendida claramente” (LIBESKIND, 2000, p.26). O arquiteto sugere a finalização da ópera arquiteturalmente. Uma terceira dimensão estruturante do projeto são os nomes das pessoas desaparecidas e deportadas de Berlim durante o Holocausto, presentes em grandes livros chamados *Gedenkbuch*, que continham apenas listas intermináveis de nomes, datas de nascimento, datas de deportação, e prováveis locais de onde essas pessoas tinham sido exterminadas. Um quarto fragmento seria o apocalipse urbano de Walter Benjamin em *Einbahnstrasse* (*One-Way Street*, 1928), aspecto que seria incorporado à contínua sequência de sessenta seções ao longo do corpo do edifício, cada uma representando uma das “Estações da Estrela” descritas no texto. Libeskind nomeou o projeto de *Between the Lines*.

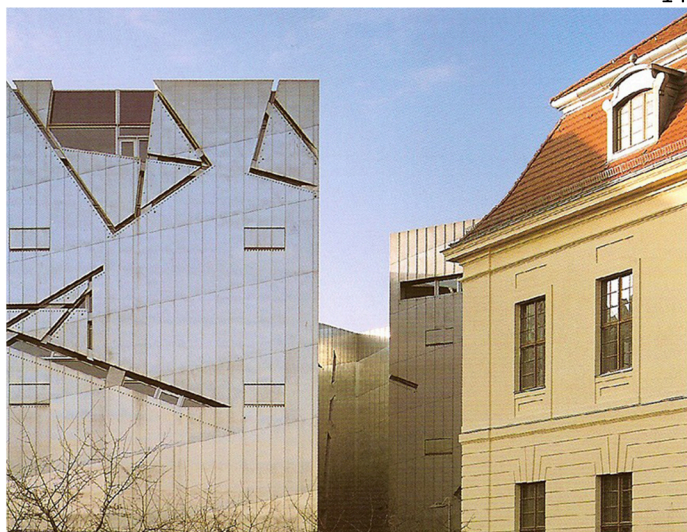
A ambiguidade entre o significado literário (ler nas entrelinhas) e o arquitetônico espacial é intencional, e sugere o núcleo conceitual do projeto. A estrutura básica do edifício é encontrada na relação entre duas linhas, uma reta, porém despedaçada, dividida em fragmentos, a outra, contorcida diversas vezes, contudo potencialmente contínua ao infinito. Arquiteturalmente esse longo eixo é traduzido em um estreito espaço vazio que corta a estrutura em zigzag em cada interseção e em toda a sua dimensão vertical. Libeskind chama esse abismo de *void*, que em inglês, significa tanto um grande espaço vazio, quanto o sentimento de perda de algo.



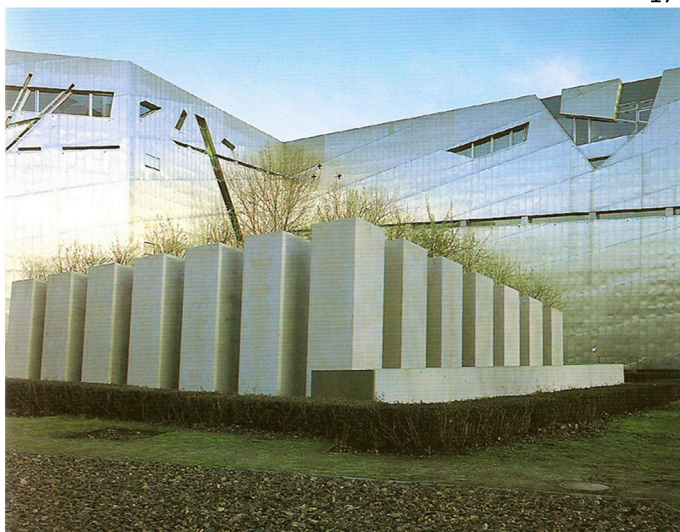
14



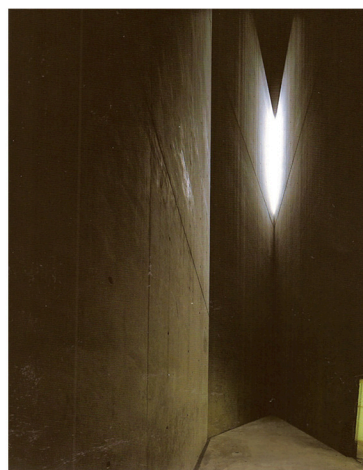
17



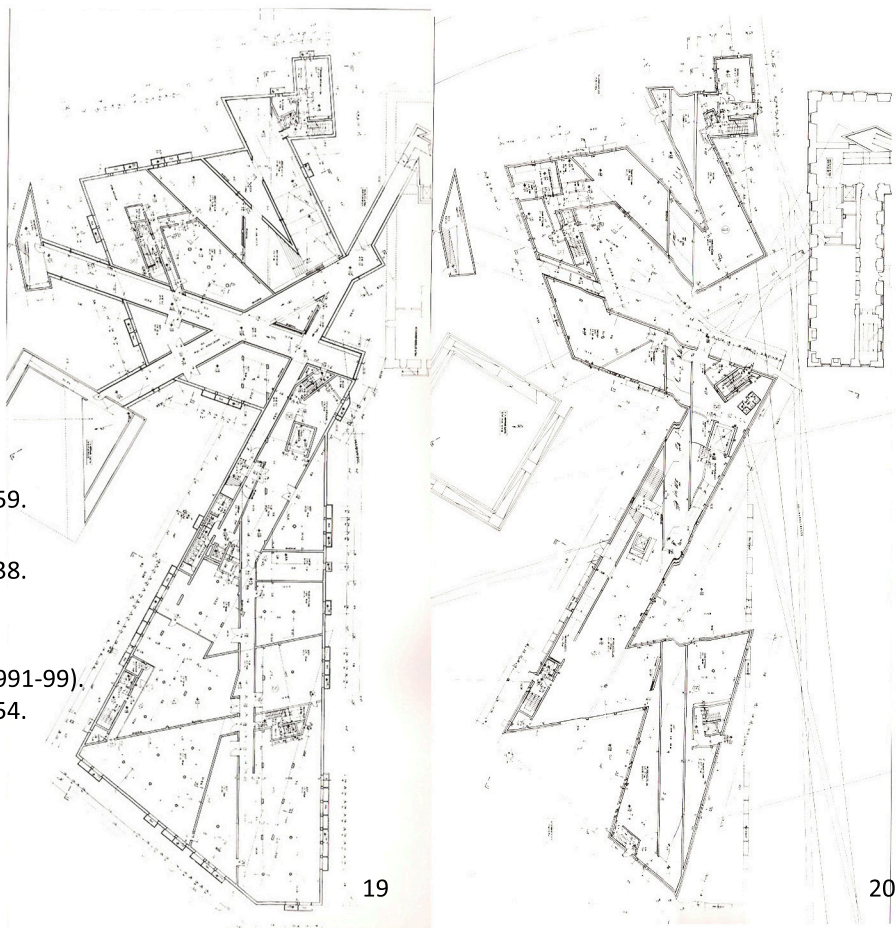
15



18



16



19

20

FIGURA 14 - Jewish Museum Berlin (1991-99).
Daniel Libeskind. | Fonte: LIBESKIND, 1999, p.59.

FIGURA 15 - Jewish Museum Berlin (1991-99).
Daniel Libeskind. | Fonte: LIBESKIND, 1999, p.38.

FIGURA 16 - Holocaust Void.
Fonte: LIBESKIND, 1999, p.50.

FIGURA 17 - Interior Jewish Museum Berlin (1991-99).
Daniel Libeskind. | Fonte: LIBESKIND, 1999, p.54.

FIGURA 18 - Jardim do Exílio e da Emigração.
Fonte: LIBESKIND, 1999, p.40.

FIGURA 19 - Planta subsolo.
Fonte: LIBESKIND, 1999, p.20.

FIGURA 20 - Planta térreo.
Fonte: LIBESKIND, 1999, p.20.

Esse vazio fraturado e multiplamente interrompido funciona como uma espinha dorsal para o edifício. É tanto conceitual como literal. E, nesse sentido, seu significado é claro: enquanto vazio (*void*) significa ausência, a lacuna na cultura judaica e na cidade de Berlim deixada pelo Holocausto. Andreas Huyssen (2003) enfatiza que enquanto um vazio fraturado ele significa história, uma história interrompida e sem continuidade: a história dos judeus na Alemanha, e a história do próprio país. Assim, de acordo com a demanda original do concurso, o vazio oferece o espaço intermediário entre a história de Berlim e a história dos judeus em Berlim, mesmo que de uma forma radicalmente diferente do que era imaginado nas bases do concurso. Deixando esse espaço intermediário como vazio, “a arquitetura do museu toma posse da possibilidade de re-harmonizar a história germano-judaica pelos descreditados modelos de simbiose e assimilação” (HUYSSSEN, 2003, p.69). O vazio, portanto, torna-se um espaço de reflexão e crescimento, revigoramento e construção de memória para judeus e alemães. A sua presença aponta para uma ausência que não pode ser nunca superada, uma ruptura que não pode ser curada, e certamente não pode ser preenchida por artefatos museográficos. Esse espaço negativo, dessarte, não pode ser absorvido pelos objetos e instalações do museu, o vazio sempre estará na mente das pessoas que passarem pelas passarelas que o cortam enquanto movem-se pelas salas de exposição, sempre entre as linhas. Libeskind cria simultaneamente um edifício script, que escreve a descontínua narrativa de Berlim e a inscreve fisicamente no próprio movimento do visitante do museu, e ainda possibilita um espaço para a rememoração para ser articulado e lido nas entrelinhas.

Programaticamente, são criadas três histórias, ou rotas, distintas que fundamentam a narrativa no museu. A primeira e maior rota leva à escada principal, para a continuação da história de Berlim, para os espaços de exibição do Museu Judaico. A segunda rota leva ao jardim semi-enterrado E.T.A. Hoffmann, no exterior da edificação, e representaria o exílio e a emigração dos judeus da Alemanha: uma malha de 7x7 metros com quarenta e nove pilares, sendo

quarenta e oito preenchidos com terra de Berlim e correspondem ao ano de 1948 – a formação do Estado de Israel. O único pilar central contém terra de Jerusalém e corresponde à própria Berlim. O terceiro eixo leva a um recinto sem saída, o qual foi chamado de *Holocaust Void*, uma torre de concreto com um único rasgo que permite a entrada de um fio de luz em meio à escuridão. A torre não possui nem aquecimento nem refrigeração, de modo que a experiência do visitante se torna visceral.

O que une o início dessas três histórias é a escuridão do subterrâneo. É o ato de entrar para debaixo da terra para depois conseguir ascender, e retomar presença, que talvez seja o intuito desse museu. Ao reiterar a entrada principal pela edificação barroca e praticamente vedar o acesso por qualquer parte do anexo, exceto entradas de serviço e para uma galeria especial no pátio Paul Celan, o único acesso se dá por uma conexão subterrânea entre os dois edifícios. Daniel Libeskind (2000, p.195), a partir desse e outros projetos para Berlim, desenvolve o termo “*traces of the unborn*”, isto é, traços, vestígios do “não-nascido”, um termo que descreve “a necessidade de resistir à aniquilação da história, a necessidade de reagir à história, a necessidade de abrir para o futuro”. Simbólica e psicologicamente essa é uma estratégia muito radical, que pode sugerir um olhar para dentro, uma busca pelo reprimido a fim de confrontá-lo para a sua superação com vistas à construção de um futuro. A impossibilidade de adentrar o corpo mutilado do museu pelo seu exterior, pela sua superfície, pode indicar a dificuldade de abordar a questão traumática do Holocausto. Não se tratam apenas de marcas, traços, e inscrições superficiais, mas sim de efeitos mais profundos, que demandam esse olhar para dentro. É inventado, portanto, no Museu Judaico de Berlim, um processo de retorno do reprimido, isto é, a presentificação do trauma em ausência, que somente é possível pelo obscuro caminho do inconsciente.

Entretanto, Libeskind afirma que não entende trauma em sentido psicanalítico, ou interpretativo, mas sim em um sentido material; isto é, quando uma pessoa realmente adentra o espaço de determinado trauma, no caso o espaço da cidade, o trauma simplesmente não pode ser interpretado. Seria essa a diferença entre falar sobre o problema e estar nele. No contexto literário, é possível interpretar o trauma, pode-se dar uma determinada conotação, e lidar com ele a partir de diferentes artifícios lingüísticos. “Porém, no andar, no olhar, no tocar, e sentir onde se está, uma interpretação não pode libertar a experiência de sua própria materialidade, opacidade e espessura” (LIBESKIND, 2000, p.205). O arquiteto aponta que tentou incorporar na edificação a experiência judaica, a qual não é apenas um resíduo da uma cultura exterminada, mas uma dimensão viva e vital para história alemã e judaica. Há dimensões no museu que não estão propriamente no espaço, mas também dimensões inscritas no tempo. A tentativa de inscrever na matéria temporalidade parte da ideia de que o espaço físico e a forma podem dar substância para além do visível; uma dimensão que cria um traço permanente do passado em direção ao futuro, um emblema de esperança. O museu gera a possibilidade de exibir o passado à luz de um futuro, e o futuro à luz de um passado.

Daniel Libeskind tentou criar um museu que engajassem o visitante de forma mental, visceral e emocional com a dimensão judaica de Berlim e da história alemã. O museu é aberto a uma série de percursos e interpretações, assim como as páginas do Talmude, no qual as margens são tão importantes quanto o texto em si (LIBESKIND, 2000). A experiência é dependente do grau de engajamento do visitante com a implicação de uma história em movimento. Segundo o historiador francês Pierre Nora (2007), nessa era de produção e consumo em massa de memória, os lugares de memória são criados para assumir a responsabilidade da lembrança e, por conseguinte, retirando das pessoas o peso da rememoração. O autor adverte que quanto menos memória é experienciada por dentro, profundamente, mais ela existirá na exterioridade dos signos. Nesse sentido, o museu anexo se abre para a experiência estética e

mnemônica, não propriamente para a preservação de uma memória coletiva, mas a construção coletiva de memórias, sentimentos e identidades.

Essa capacidade do edifício para mudança, uma necessidade desde a sua concepção, no sentido de possibilitar ao visitante a construção de uma memória para o futuro, difere-o da noção tradicional de monumento, o qual seria aquele que pela aparente permanência física em um sítio poderia também garantir a permanência de uma determinada ideia ou memória atrelada a ele. James E. Young¹², estudioso da cultura e memória judaicas, aponta que nessa concepção o monumento permaneceria “íntacto frente ao tempo e à mudança, uma eterna testemunha-relíquia para uma pessoa, um evento, ou época” (YOUNG, 2007, p.179). No correr do tempo, cada geração visita memoriais sob distintas circunstâncias e os investem de novos significados. O resultado seria uma evolução da substância semântica do memorial, gerado pelos novos tempos e companhias em que ele se situa. O autor entende que todos os lugares de memória são memoriais; um memorial pode ser um dia, uma conferência, ou um espaço, mas não precisa necessariamente ser um monumento, ao passo que este sempre será um memorial. Enfatiza a diferença entre memorializar e monumentalizar:

Monumentos comemoram o memorável e incorporam os mitos dos começos. Memoriais ritualizam a rememoração e marcam a realidade dos fins... Monumentos criam heróis e triunfos, vitórias e conquistas, eternamente presentes e partes da vida. O memorial é um local especial, formado a partir da vida, um enclave separado onde nós honramos os mortos. Com monumentos, nós honramos a nós mesmos (YOUNG, 2007, p.179).

¹² James E. Young é professor de Inglês e Estudos Judaicos da Universidade de Massachusetts Amherst, onde leciona desde 1988. Em 1997, foi nomeado pelo Senado de Berlim para integrar o júri do concurso "Memorial to Europe's Murdered Jews", na Alemanha. Foi consultor do governo argentino para o memorial aos “desaparecidos”. Recentemente, foi nomeado pela Lower Manhattan Development Corporation para o júri do concurso World Trade Center Memorial Site, agora em construção.

Esse museu não ignora, portanto, a essencial mutabilidade de todos os artefatos culturais. Andreas Huyssen (2003) afirma que em última instância o edifício de Libeskind pode não conseguir evitar a crítica de estetização ou monumentalização do vazio pela arquitetura, da mesma forma que há o perigo de romantização ou naturalização dos espaços vazios da cidade de Berlim resultantes da segunda Grande Guerra, da destruição e de eventos subseqüentes. No entanto, a própria articulação desse espaço museográfico demonstra o entendimento do arquiteto dos perigos da monumentalidade: pelo tamanho do anexo, o visitante nunca consegue experienciá-lo como um todo. “Tanto o vazio interior quanto a edificação percebida pelo exterior evitam um olhar totalizante pelo qual os efeitos monumentais são construídos” (HUYSSSEN, 2003, p.69). A monumentalidade espacial é enfraquecida, inibida, pela apreensão temporal do edifício. Tal monumentalidade anti-monumental, pela qual o museu memorializa tanto o Holocausto como a vida judaica em Berlim, é contrastante com a pouco autoconsciente monumentalidade do “*Memorial for the murdered Jews of Europe*” (1995-2005), projeto infeliz de Peter Eisenman, oficialmente custeado pelo governo alemão, com seus 19.000 metros quadrados de tabletes de concreto, e construído entre o *Brandenburg Tor* e *Leipziger Platz*. Nesse sentido, Huyssen considera o Museu Judaico de Berlim um melhor memorial para a história alemã e judaica, a história dos vivos e dos mortos, que qualquer outro monumento funerário oficial do holocausto.

O museu de Libeskind se opõe ao pós-nacionalismo da arquitetura global corporativa que tem se instalado em Berlim a partir da década de 1980 – com o programa do IBA e as intervenções em *Potsdamer* e *Leipziger Platz* – uma arquitetura desenvolvimentista que não possui nem memória nem senso de lugar. Enquanto arquitetura da memória, o Museu Judaico é um dos únicos projetos, durante a ascensão construtiva de Berlim, que articula explicitamente questões de história local e nacional de maneiras pertinentes a uma Alemanha pós-unificada, e que dá ênfase espacial às radicais rupturas, discontinuidades e fraturas da história germano-

judaica. Há comprometimento com a textura, ou estrutura, palimpsêstica do espaço urbano, o qual, se levado a cabo em outras intervenções, poderia conduzir a outras relações com o passado e novas formas de arquitetura.

CAPÍTULO 3 – MEMÓRIAS

3.1 Memórias coletivas: entre permanências e construções

Depois da Segunda Guerra, o paradigma da máquina instaurado no final do século XIX desgasta-se à medida que se desenvolve um panorama de dispersão e massificação, decorrente, a princípio, da aplicação dos princípios gerais e universais da vanguarda arquitetônica aos diferentes contextos culturais, sociais e materiais. Com a serialização da arquitetura, esta havia perdido suas qualidades de fruição e contemplação, anuladas também pela rapidez e efemeridade do modo capitalista de viver. A sociedade não mais possuía a capacidade de identificar-se na cidade.

Jane Jacobs (1916-2006), crítica do urbanismo moderno e das políticas de renovação urbana da década de 1950, diagnostica pelo estudo do cotidiano que nessa época pairava nas grandes cidades um ar de dispersão e massificação, quando o espaço urbano já era tomado como mercadoria pela especulação imobiliária e pelo capitalismo de mercado. Concomitantemente, o psicanalista suíço Carl Gustav Jung, identificava um fenômeno de perda de identidade semelhante ao que ocorre com uma sociedade primitiva quando seus valores espirituais sofrem o impacto da civilização moderna. Seu povo perde o sentido da vida, sua organização social se desintegra e os próprios indivíduos entram em decadência moral. Essa era a condição do homem moderno à década de 1960. Jung (1964) mostra que os homens nunca chegaram a compreender a natureza do que perderam, pois os líderes espirituais preocuparam-se mais em proteger suas instituições do que em entender o mistério que os símbolos representavam. Todas as coisas foram despojadas de sua numinosidade, de sua magia; nada mais era sagrado.

Walter Benjamin estabelece duas formas de relação entre homem e passado: uma de identificação e repetição, e outra de construção. O enraizamento em uma tradição exprimiria o sentimento de pertencimento do homem a pontos de origem, porque somente sabe-se quem se é no presente se houver o reconhecimento de seus inícios (MATTOS, 1992). Por isso, entende a perda da memória como a tragédia moderna.

Nesse sentido, a memória é a base para a construção da identidade e da relação entre homem e espaço. A noção de memória coletiva tem como grande expoente o filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) que, em *La mémoire collective*, publicado em 1950, toma uma posição totalmente divergente na época associando memória a entidades coletivas, denominadas de grupos, comunidades ou sociedade. O avanço efetivo, segundo Paul Ricoeur (2004, p.120) foi referenciar-se à memória coletiva fora da atuação da memória individual responsável pela recuperação de suas memórias. Halbwachs (1990) entende que ainda que se trate de experiências nas quais apenas um indivíduo esteja envolvido, as lembranças ainda permanecem coletivas. Portanto, nunca se está só, contudo, não se faz necessária a presença de outros indivíduos nos acotencimentos de outrem, que se distingam materialmente do indivíduo em questão, porque todos teriam sempre consigo uma quantidade de pessoas que não se confundem. Dessa maneira, para lembrar, precisa-se de outros. Entretanto, Halbwachs fará uma declaração extrema, distanciando-se radicalmente de seu mentor, Henri Bergson (1859-1941): “Não somente o tipo de memória que possuímos não deriva de forma alguma da experiência na primeira pessoa do singular, como a ordem da derivação é na verdade invertida aqui” (HALBWACHS, 1990, p.120). Isto é, as memórias individuais seriam unicamente construídas coletiva e socialmente.

O trabalho de Halbwachs é fundamental para a distinção entre memória coletiva e memória histórica. A primeira diz respeito à recomposição “mágica” do passado, ao passo que a

segunda supõe a reconstrução de dados fornecidos pelo presente da vida social para projetar e reinventar o passado (HALBWACHS, 1990, p.15). Entre essas duas direções da consciência coletiva e individual, desenvolvem-se diversas formas de memória, cujas formas mudam conforme os objetivos que elas implicam. O filósofo entende que há de fato uma multiplicidade de memórias coletivas, ao passo que a história é unitária. A história estaria primeiramente interessada em diferenças e descartaria as semelhanças, as quais são as verdadeiras constituidoras de memória, uma vez que os únicos fatos lembrados são aqueles que possuem relações comuns de pertencimento à mesma consciência (HALBWACHS, 2007, p.143).

A terceira geração modernista, constituída por arquitetos como Louis Isadore Kahn, Ernesto Rogers, Eero Saarinen, Kenzo Tange, Aldo van Eyck e Alison e Peter Smithson, em geral, produziu uma recuperação romântica da preocupação pelo relacionamento do homem e suas obras com a natureza. Passa-se a pensar mais na integração entre edifício e o contexto urbano e topográfico, e não em um edifício isolado na cidade.

Uma parte desse grupo, durante os últimos dois CIAM, em 1956 e 1959, construiu as maiores críticas à Carta de Atenas de Corbusier, e acabou por dissolver os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, constituindo o Team 10. Fazia-se necessária uma atitude pragmática, com a proposição e realização de projetos concretos; antidogmática, pela aceitação da diversidade de pensamentos e abordagens na arquitetura contemporânea; e não doutrinária, evitando estabelecer um único processo de debate e estudo advindo de bases teóricas insuficientes (MONTANER, 1999).

Os estudos em ciências sociais, iniciados no século XIX, desenvolveram-se com rapidez e força no século XX e atingiam um ápice na década de 1950. Houve uma conseqüente repercussão

humanista nas propostas arquitetônicas e urbanísticas a partir da revalorização da esfera cotidiana e da psicologia complexa dos usuários dos espaços de vivência. Muitos arquitetos, como Ralph Erskine (1914-2005) e Giancarlo de Carlo (1919-2005), pretenderam encontrar renovadoras e autênticas fontes de legitimação e inspiração nas comunidades de cada bairro, na arquitetura popular sem arquitetos e no sentido comum.

Aldo van Eyck defende o retorno às origens como único antídoto contra o historicismo, o modernismo e a utopia sentimentais; da mesma forma contra o racionalismo, o funcionalismo e um regionalismo de pouca extensão (MONTANER, 1999). A arquitetura moderna não estava sendo capaz de preencher o vazio provocado pela anulação dos sistemas clássicos de desenho e pelo desaparecimento do vernacular. No entendimento desse arquiteto, tratava-se, pois, de recorrer a arquétipos do passado, recuperando as dimensões humana, cultural e simbólica das formas arquitetônicas, tentando de maneira idealista recriar formas geométricas desalienadas, primitivas (naturais), nuas e puras, distanciadas do consumo contemporâneo de formas e imagens.

Como alternativa à crise da arquitetura moderna, Louis Kahn (1901-1974) também utilizará como recurso o passado, entretanto, propondo um método de projeção que implicaria a total inversão dos procedimentos compositivos da arquitetura moderna e dos princípios funcionalistas. Defenderá com veemência a presença de uma essência na arquitetura ao se perguntar qual é o caráter da edificação, isto é, sua vontade de ser, sendo o seu processo projetual e compositivo resultante da análise de que atividades humanas seriam desenvolvidas em seu interior.

Kahn acredita que é nos inícios em que está a essência de qualquer coisa; é o intangível em corpo, mas o existente em ideia. O primeiro passo em seu processo de projeto era reduzir o programa arquitetônico ao fundamento da atividade humana a que o espaço se propunha.

Todas as atividades do homem estão ligadas em suas origens à necessidade de descobrir quais são as causas de sua existência e quais são os meios para manter-se enquanto ser que possui a dualidade do sentimento e da racionalidade. As Instituições do homem, segundo o arquiteto, designam as crenças comuns a uma civilização e possuem um caráter atemporal. Com base nas mais básicas inspirações do homem – o desejo de aprender, de comunicar e de viver bem – o autor elege também as principais instituições humanas: a escola, a rua e o verde.

Quando sobre o processo de criação da obra de arte, Louis Kahn estabelece a metáfora da passagem do Silêncio para a Luz, que corresponde à materialização da ideia em coisa tangível. O silêncio representa aquilo que ainda não foi tocado, o que é existente em ideia, mas não possui matéria. A luz seria a geradora de todas as presenças, aquela que revela a massa física e potencializa o sentimento daquilo que é intangível. É o grande acontecimento que dá presença e vida ao incomensurável; é a realização da obra de arte. Para qualquer atividade humana, o início seria o momento mais maravilhoso por ser o único que possui toda a essência inerente ao ser e ao ato criador (CAMPOMORI, 1999). Para explicar esse processo, Kahn contrapõem os termos presença e existência, relacionando-os à forma e ao desenho, e sempre os utilizará na concepção e desenvolvimento de seus projetos.

Dessa maneira, Kahn estabelece uma relação intrínseca entre essência e existência: uma obra é válida na medida em que está em pleno contato com a profundidade de sua origem, quando, por exemplo, uma escola possui elementos comuns a todas as escolas. A noção de inconsciente coletivo é presente na maior parte de seu discurso e de suas obras. Acredita, pois, no potencial da rua de ser um espaço de permanência, de troca de ideias, opiniões, conversas e contato entre as pessoas, de encontro com o outro. É o lugar primeiro do exercício da alteridade; uma sala de reuniões sem cobertura.

Carl Jung (1964) entende que à medida que aumenta o conhecimento científico diminui o grau de humanização do mundo. O homem se sente isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua “identificação emocional inconsciente” com os fenômenos naturais. E os fenômenos naturais, por sua vez, perderam aos poucos suas implicações simbólicas:

O trovão já não é a voz de um deus irado, nem o raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio da vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem e o homem não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo (JUNG, 1964, p.95).

Este excerto de *“O Homem e seus Símbolos”* traduz as ideias de Kahn acerca das inspirações e instituições do homem, principalmente pela linguagem simbólica utilizada como representação de conceitos algumas vezes difíceis de compreender integralmente. Quando Jung expõe que árvore alguma não é mais o início da vida do homem, poder-se-ia associar essa passagem à imagem arquetípica da árvore, que Kahn revela como algo que conseguiria reunir os homens entorno da busca pelo conhecimento. Tal busca, pela pergunta e pela resposta, a fim de descobrir o porquê das coisas, é o que move o homem, suas descobertas e inquietações, pelo tempo, desde seus inícios.

Dessa forma, arquétipo seria uma tendência instintiva, como o impulso das aves para fazer seus ninhos, ou mesmo, o das formigas para se organizarem em colônias. Da mesma forma que os instintos, “os esquemas de pensamento coletivo da mente humana também são inatos e herdados” (JUNG, 1964, p.75), e agem, quando necessário, mais ou menos da mesma forma em todos os homens.

O princípio kahniano de que “cada ser traz consigo a noção do que foi” possui estreitas relações com o conceito de arquétipo de Jung e com a noção de resíduos arcaicos, primeiramente enunciada por Sigmund Freud. Trata-se de formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que se mostram como formas primitivas, inatas e herdadas, representando uma herança do espírito humano. De certa maneira, parte daí a clássica pergunta que Kahn fazia em seus projetos e aos seus alunos: o que um edifício quer ser? O que o tijolo quer ser? Referia-se, portanto, à natureza de cada coisa, ao potencial primordial de cada espaço ou elemento. As instituições e os materiais, nesse sentido, possuiriam e seriam capazes de transmitir valores de permanência no tempo. Segundo Campomori (1999, p.158), o emprego que o arquiteto fazia dos materiais puros, sempre em seu estado natural, “demanda uma ordem de tempo, de construção, de estrutura, e uma ordem de espaço”.

O psicanalista suíço acrescenta que acabou o contato entre homem e natureza, e com ele foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava. Kahn, no entanto, sempre soube distinguir o que é efêmero do que é permanente; assim, animou a arquitetura e o urbanismo pelos valores que são próprios do ser humano. Foi baseando-se nessas noções que tentou imbuir uma expressão durável em suas obras e ideias, resumindo as aspirações do homem nos domínios privado e público. Para o arquiteto, há certas qualidades que serão sempre válidas, de modo que “a aparência de uma coisa poderá não ser a mesma, mas aquilo a que ela responde sempre será” (NGO, 2002, p.42).

Esse caráter de permanência que existe em sua arquitetura é decorrente do que é chamado de Ordem. É interessante notar que Kahn percebe a arquitetura por meio de uma linguagem poética singular, em que uma obra poderia ser comparada à própria poesia; traduzindo, pois, todas as suas crenças dessa maneira. Uma grande composição musical, da mesma forma,

possui tal unidade que “quando é tocada comunica a sensação de que tudo o que é escutado está reunido em uma nuvem acima de nós. Como se nada se esvaísse, o tempo e o som estariam convertidos em uma só imagem” (NORBERG-SCHULZ, 1981, p.109).

A ordem do tempo na obra de Kahn se revela pelo uso de formas arquetípicas, a escolha dos materiais e da luz que adentra os espaços; tudo confere à arquitetura um potencial de restituição de valores históricos e tradicionais a uma nova forma de habitar. Nesse sentido, há um trabalho de uma transposição metafórica do arcaico para o novo, reconstituindo um quadro imagético e simbólico em que muitas partes estavam esquecidas, ou adormecidas. Trata-se da evocação de formas e sentimentos arcaicos, inatos e comuns.

O filósofo francês Henri Bergson, mentor de Halbwachs, já apontava um caminho que sugeriria a existência de uma memória coletiva, sustentando a hipótese de que acontecimentos individuais estão enxertados em uma percepção impessoal, que essa percepção se dá na base de todo o conhecimento das coisas, e que por não a ter distinguido do que a memória nela acrescenta ou suprime, que “se fez da percepção inteira uma espécie de visão interior e subjetiva, que só se diferencia da lembrança por sua maior intensidade” (BERGSON, 1999, p.30).

Considerando válida a teoria psicanalítica dos arquétipos de Jung, poder-se-ia considerar tais imagens inatas a todo ser humano como sendo parte dessa percepção impessoal de Bergson.

O filósofo francês postula que não há percepção que não esteja impregnada de lembranças:

Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda a espécie (BERGSON, 1999:30).

É importante notar que o desenvolvimento de uma dialética temporal/espacial em toda a obra de Kahn coincide com a descrição feita por Bergson da tarefa criativa do artista, na qual a luta pela expressão seria o esforço de fixar o movimento absoluto do tempo. A construção de conhecimento a partir de uma visão desfocada da realidade. O filósofo Franklin Leopoldo Silva (1992, p.147) identifica esse processo como a tentativa de manifestar em obra este conhecimento: um “sentimento de coincidência com o interior da realidade, a sua temporalidade, [que] reencontra a atenção como um trabalho de mediação metafórica”, fazendo da significação um condutor expressivo da transição absoluta que é a realidade enquanto algo em constante transformação.

Kahn expressa a pré-existência de uma ordem, da qual o arquiteto e o artista retiram a “força criadora”, o “espírito da arquitetura”; isto é, entende-se o retorno às origens como validação da arquitetura. A busca pela essência e pelo significado da arquitetura parte da reflexão de que a “forma surge dos elementos inerentes à forma” e da ideia de que colocar a Ordem em prática é um exercício daquela força criativa e da intuição (CAMPOMORI, 1999, p.60).

O conceito de Ordem está imbricado em todo o seu processo de projeto – pelas ideias de inspirações e instituições do homem, pela metáfora da “passagem do Silêncio à Luz” – e em toda a sua obra, em que a Ordem se materializa por meio das relações entre homem e natureza, e o homem consigo mesmo; pela atemporalidade que o edifício pode traduzir, seja pela ideia da verdade dos materiais, seja pelas qualidades inerentes ao ser humano e ao espaço a ser concebido; e através das formas geométricas básicas, que podem ser comparadas às formas arquetípicas indicadas por Jung.

No que tange as figuras arquetípicas, Jung dá atenção especial às mandalas. Segundo ele, entre as representações mitológicas do *self*¹³ quase sempre se encontra a imagem dos quatro cantos do mundo, e muitas vezes o *Grande Homem*, representado no centro de um círculo dividido em quatro. A palavra hindu *mandala*¹⁴, que significa círculo mágico, foi usada para designar esse tipo de estrutura, que seria uma representação simbólica do “átomo nuclear” da psique humana, cuja essência se desconhece (JUNG, 1964, p.213).

As edificações que se dedicavam à reunião de pessoas deram a Louis Kahn a oportunidade de colocar em prática suas ideias acerca da arquitetura e da vida. Um projeto que se destaca pela sua essência coletiva é o complexo de Sher-e-Bangla Nagar , a nova Assembléia em Bangladesh (1962-1983). Os aspectos mais importantes para essa investigação incluem as questões de forma e percepção, materiais e significação cultural e a relação entre os edifícios e o sítio.

O conjunto situa-se em um terreno na periferia da cidade de Dacca, no qual ao norte conforma-se a plataforma da Praça Presidencial, configurando-se tanto como entrada monumental à Assembléia, quanto um espaço agregador de multidões para eventuais cerimônias. Ao sul, outra praça equilibra a composição, que serviria às escolas de Artes e Ciências, que não chegaram a ser construídas – em seu lugar foi projetado o Ayub Central Hospital. Nos flancos foram construídos os alojamentos para os membros do Legislativo. A Assembléia Nacional domina o lugar por sua altura e localização central, e sua implantação, pousada sobre as águas do lago artificial, evidencia de forma sublime sua importância. Suas

¹³ JUNG (1964, p.161-162) define o *self* como um fator de orientação íntima, diferente da personalidade consciente, e que só pode ser apreendido através da investigação dos sonhos de cada um. Mostra-se como um centro organizador, e corresponde à totalidade absoluta da *psique* – diferentemente do *ego*, que constitui apenas uma pequena parte da *psique*.

¹⁴ Campomori (1999) lembra que a noção de arquétipo, e da própria mandala, não é um novo conceito no campo da arquitetura. Ela é percebida no plano básico das construções seculares e sagradas de quase todas as civilizações; figura também no traçado das cidades antigas, medievais, renascentistas e mesmo modernas. Por suas plantas em forma de mandala, as cidades, com seus habitantes, eram exaltadas acima do domínio puramente temporal.

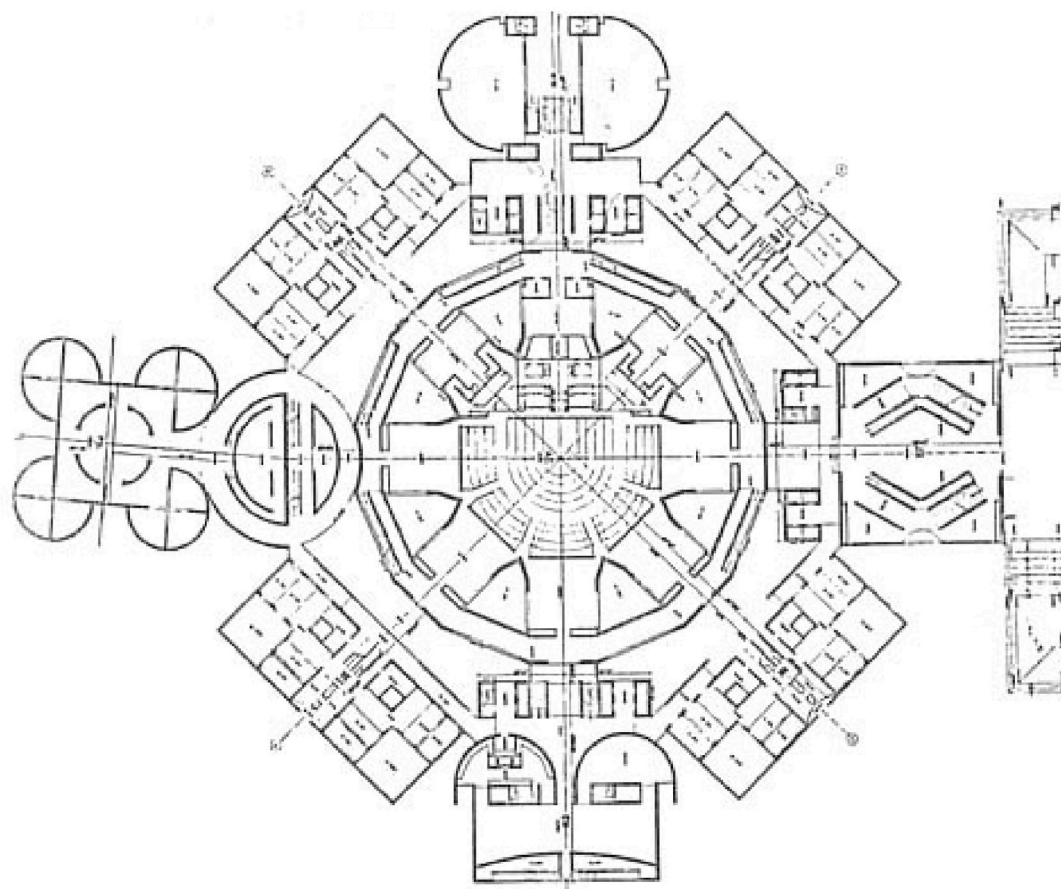
aberturas circulares do anel da cobertura se repetem em diferentes escalas e em todas as edificações, dando unidade e legibilidade formal ao conjunto.

A força arquetípica da imagem do círculo como a forma que congrega e concentra pela radialidade, e que inspira perfeição pelo poder de ordenamento, manifesta-se espacialmente na Assembléia. Sua organização é hierárquica, de modo que a função mais importante, a sala de reunião onde se dão as sessões do parlamento foi locada no centro do edifício, sendo iluminada zenitalmente por uma cobertura de concreto. Seus espaços de apoio foram locados nos blocos periféricos, marcados pelas fachadas duplas e as grandes aberturas geometrizadas. A entrada recebe um tratamento tão singular como a área central: ali se localiza a mesquita, que, deslocada levemente da simetria do plano, direciona-se para Meca. Trata-se de um espaço composto de cinco círculos, sendo um inscrito a um quadrado central e quatro outros em cada aresta. O círculo, enquanto símbolo do *self*, “expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza” (JUNG, 1964, p.240).

A monumentalidade da Assembléia é balanceada por uma série de artifícios: a sua relação direta com a água, como se estivesse flutuando; a desmaterialização da massa de concreto pelos filetes de mármore branco, que refletem a luz do sol; no seu interior, pela complexidade de vestíbulos, passarelas, corredores e aberturas; e ainda pela luz natural que adentra de forma incomum pelos rasgos verticais das aberturas geometrizadas laterais e superiores. Os alojamentos e demais prédios do complexo mantêm a mesma lógica geométrica, mas seu caráter é totalmente distinto, em especial pelo uso do tijolo aparente e a menor escala, que lhes confere uma ordem mais doméstica e de relação direta com a cultura construtiva da Índia.



21



22



23



24

FIGURA 21 - Sher-e-Bangla Nagar, Capital de Bangladesh, Dacca (1962-1983). | Fonte: The Architectural League of New York, 2004.

FIGURA 22 - Planta Sher-e-Bangla Nagar. Louis Kahn. | Fonte: BROWNLEE, 1991. p.82.

FIGURA 23 - Entrada da mesquita. | Fonte: MEIER, 2004..

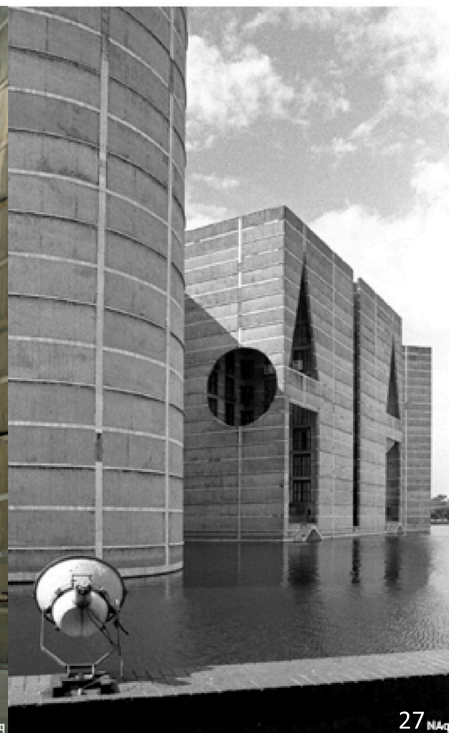
FIGURA 24 - Alojamentos do flanco leste. | Fonte: The Architectural League of New York, 2004.



25



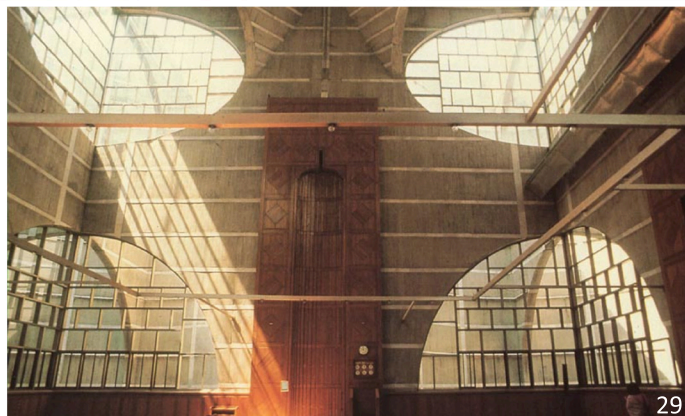
26



27



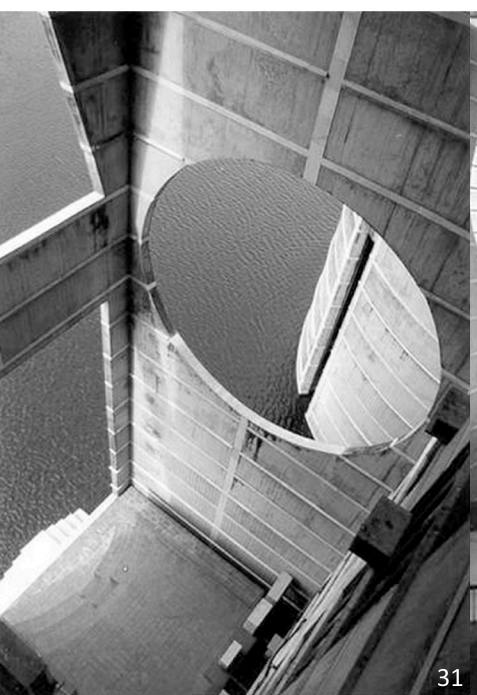
28



29



30



31



32

FIGURA 25 - Vista do interior da Assembléia. | Fonte: James Madison University Archives

FIGURA 26 - Interior e rasgos nas paredes. | Fonte: Naquib Hossain Visual Archive

FIGURA 27 - Fachada externa. | Fonte: Naquib Hossain Visual Archive

FIGURA 28 - Dualidade luz e sombra, feminino e masculino. | Fonte: Naquib Hossain Visual Archive

FIGURA 29 - Interior da mesquita. | Fonte: James Madison University Archives

FIGURA 30 - Interior. | Fonte: The Daily Star, Junho, 2003.

FIGURA 31 - Detalhe da parede dupla. | Fonte: ABDULLAH, junho, 1998.

FIGURA 32 - Interior. | Fonte: Naquib Hossain Visual Archive

O projeto revela o desenvolvimento de uma lógica temporal/espacial pela construção de hierarquias simbólicas expressas por ordens arquitetônicas, as quais permitem o reconhecimento das essências tangíveis e intangíveis da atividade humana e do caráter do edifício a que esta corresponde.

Segundo Jung (1964), a figura da mandala serve a um propósito conservador, isto é, restabelece uma ordem pré-existente; mas serve também ao propósito criador de dar forma e expressão a alguma coisa que ainda não existe, algo de novo e único. Nesse sentido, é fundamental notar a dupla motivação das mandalas, a simultaneidade entre o resgate da antiga ordem e a criação de um novo elemento. Na nova ordem a estrutura retorna em um nível superior; e esse processo se dá como um movimento em espiral, que é crescente e ao mesmo tempo passa sempre por um mesmo ponto¹⁵.

O projeto para o Kimbell Museum (1967-1972), em Fort Worth, Texas, considerado pelo próprio arquiteto o melhor de seus edifícios, no qual conseguiu atingir um caráter temporal permanente, pela restituição de um valor histórico/arcaico a uma nova forma de habitar, especialmente pela domesticidade de sua escala. Trata-se de uma implantação em “C”, em que elementos abobadados determinam os espaços. O âmbito doméstico da edificação se dá desde o nível público ao mais privado dos espaços. A jornada começa pelo bosque de pequenas árvores plantadas pouco afastadas da entrada, que é flanqueada por dois espelhos d’água e suas respectivas varandas. No entanto, o elemento-chave do projeto, e constituidor dos espaços é a série de coberturas semicirculares que permitem que a luz adentre o museu a partir de um rasgo zenital longitudinal. Kahn entendia o espaço circular como totalidade, como um mundo dentro do mundo, e que nesse caso é exaltado pela luz prateada que escorre pelas suas paredes. O baixo pé direito, as paredes de travertino, o piso e os painéis de madeira

¹⁵ Ver JUNG (1964, p.218-229) sobre diferentes casos em que esse processo é percebido.

também contribuem para a familiaridade dos espaços de exposição. Os pequenos jardins internos descobertos exibem uma variedade de reflexos luminosos no chão, nas paredes e nos espelhos d'água; o mundo exterior foi trazido diretamente para o interior das galerias.

Louis Kahn estabelece assim um diálogo entre o humano e o natural, conformando o que chamou de *“room-like quality”*, isto é, o caráter de completude de um lugar. A totalidade da cobertura circular, a espiritualidade ou a relação do homem com a natureza pela presença da luz do dia, e a domesticidade pela escala e materiais fazem desse projeto o preferido de Kahn, por ter atingido todas as suas ideias do que seria arquitetura.

Esse sentimento de atemporalidade ou o reconhecimento de uma ordem temporal-espacial em muitas das obras de Kahn, vai além da percepção pura das coisas. Henri Bergson (1999) aponta que tomando a teoria da percepção pura por definitiva, o papel da consciência na percepção se limitaria a conectar pela linha contínua da memória uma série ininterrupta de visões instantâneas, que fariam parte antes das coisas do que dos indivíduos. Acredita que a ação da memória estende-se muito além e mais profundamente do que se faz supor um exame superficial das sensações, sejam elas visuais ou táteis.

A correspondência entre extensão visual e a extensão tátil não pode portanto se explicar a não ser pelo paralelismo entre a ordem das sensações visuais e a ordem das sensações táteis. Eis-nos obrigados a supor, além das sensações visuais, além das sensações táteis, uma certa ordem que lhes é comum, e que por consequência, deve ser independente tanto de umas quanto de outras. (...) Esta ordem é independente de nossa percepção individual, já que ela aparece do mesmo modo a todos os homens, e constitui um mundo material onde efeitos estão encadeados a causas, onde os fenômenos obedecem a leis (BERGSON, 1999, p.65).

O filósofo francês lança a hipótese de uma ordem objetiva e independente dos indivíduos, ou seja, de um mundo material distinto da sensação. Essa ordem inerente a todos os homens, que

se mostra além da intuição sensível individual, possui relações estreitas com a noção de arquétipo de Jung, que é revelada no entendimento do arcabouço conceitual kahniano e na comprovação pelo caráter de sua arquitetura. Segundo o psicanalista, somente é possível se referir a arquétipos quando estes aparecem simultaneamente como imagem e emoção; ou seja, quando há apenas a imagem, ela equivale a uma descrição de pouca consequência, porém, quando carregada de emoção, a imagem ganha o que chamou de numinosidade, ou energia psíquica, e torna-se dinâmica, possibilitando consequências diversas (JUNG, 1964).

Ao pensar a singular produção de Louis Kahn, a qual se mostra representativa dos esforços das décadas de 1950 e 1960 de produzir uma arquitetura significativa, que emanasse significado, isto é, que o espaço tivesse uma relação existencial com as pessoas, é de fundamental interesse refletir sobre o porquê das tentativas de retorno às origens e o uso de formas arquetípicas na arquitetura, e ainda a validade disso na contemporaneidade. Se, como aponta Jung, as pessoas não mais reconhecem símbolos e os mitos, os rituais e o folclore têm pouco espaço na prática e no imaginário coletivos, como é possível pensar em uma arquitetura que traduza algo que não será reconhecido? A natureza dos arquétipos é unicamente universal, ou poderá ser constituída de idiossincrasias individuais? Será atualmente pertinente uma arquitetura uni-semântica, com significados pré-estabelecidos pelas figuras arquetípicas? Se não, será o caso de pensar arquiteturas com uma pluralidade de interpretações e leituras? Mas, qual seria a finalidade dessa prática: compensar a dissolução gradual das memórias coletivas assim como o fizeram os arquitetos que acreditavam no retorno às origens?

Nesse sentido, é imprescindível a contribuição do historiador francês Pierre Nora (1931 -) com o projeto colaborativo coordenado por ele sobre a memória nacional da França, *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992). Sua introdução teórica começa indicando o desaparecimento rápido das culturas tradicionais, os repositórios de memória por excelência, e sua substituição na

França pós-industrial pelo que chamou de “aceleração da história”: uma ruptura de equilíbrio indicada pela crescente preocupação pelo passado histórico, pela retomada de um passado acabado para o presente, e pela sensação generalizada de que tudo e qualquer coisa pode desaparecer (NORA, 2007). O autor aponta que os remanescentes da experiência que ainda vivem no seio da tradição, no silêncio do costume, e na repetição dos ancestrais, têm sido deslocados pela pressão de uma sensibilidade fundamentalmente histórica. O interesse pelos *lieux de mémoire*, onde a memória é cristalizada e escondida, aconteceu em um momento particular na história, o ponto de virada em que a consciência de que o rompimento com o passado está intimamente ligado ao senso de destruição de memória. Contudo, trata-se de um senso de destruição que levou à constituição do problema da incorporação de memória em certos lugares onde o senso de continuidade histórica persiste. Os lugares de memória tem sua origem no reconhecimento de que não há mais memória espontânea, que é imperativo a criação de arquivos e museus, manter aniversários, organizar celebrações, realizar rituais e danças; tudo isso porque tais atividades não mais ocorrem naturalmente (NORA, 2007). Pierre Nora concluirá que existem *lieux de mémoire*, lugares de memória, justamente porque não há mais *milieux de mémoire*, isto é, reais ambiências de memória.

A dissolução rápida das culturas tradicionais, que coincidem com o apogeu industrial e tecnológico, registra o colapso da memória como um movimento em direção à democratização e à cultura de massas em nível global. A obsessão contemporânea pela memória coexiste com um intenso medo generalizado pelo esquecimento. Andreas Huyssen (2003, p.17) coloca as seguintes questões: “Seria o medo do esquecimento que incita o desejo de lembrar, ou o contrário? Poderia ser que a quantidade de memória nessa cultura saturada pela mídia cria um peso que o sistema mnemônico em si está em constante perigo de implosão, e daí causando o medo de esquecimento?”. Independentemente das possíveis respostas a tais perguntas fica claro que abordagens sociológicas mais antigas sobre memória

coletiva – como a de Maurice Halbwachs, que sugere formações relativamente estáveis de memórias sociais – não são mais adequadas para o entendimento da atual dinâmica de mídia e temporalidade, memória, tempo vivido, e esquecimento. Huyssen aponta que a fragmentação e a incompatibilidade das políticas de memória de grupos sociais e étnicos específicos levantam a questão da possibilidade ou não de uma memória consensual atualmente. Em caso negativo, como e de que forma a coesão cultural e social pode ser garantida sem essa memória coletiva?

Huyssen entende que a noção de *lieux de mémoire* de Nora possui uma sensibilidade compensatória que reconhece a perda da identidade nacional ou comunal; contudo, confia na habilidade do ser humano de reparar essa situação. Dessa forma, os lugares de memória seriam agentes compensatórios pela perda do *milieu de mémoire*. Esse argumento conservador sobre as mudanças na sensibilidade temporal deve ser deslocado de seu quadro binário (*lieux X milieu*; o passado X a musealização compensatória) e lançada em uma nova direção, uma que não se baseie em um discurso de perda e que aceite a mudança fundamental nas estruturas do sentimento, da experiência e da percepção, pois elas caracterizam o presente que simultaneamente se expande e encolhe (HUYSEN, 2003).

O modelo atual de tratar sobre o tema da memória na formação dos lugares, seja a partir de museus, memoriais, monumentos ou arquivos, é falho na visão do australiano John Frow¹⁶ (1948 -), por três questões fundamentais: (1) seu *realismo*, isto é, a pressuposição de que o passado somente pode ser acessado pela persistência física do traço; (2) seu *intencionalismo*, ou seja, a pressuposição de que significações recriadas no presente são repetições das

¹⁶ John Frow é professor e chefe do departamento de Língua e Literatura Inglesas da Universidade de Melbourne. Além de atuar em ensino e pesquisa em áreas como teoria literária, teoria dos estudos culturais, análise do discurso e teoria do gênero, Frow tem interesse na literatura e poesia contemporâneas, e em questões de propriedade intelectual e mercantilização da cultura.

significações impressas no passado; (3) sua inabilidade para lidar com o esquecimento de outra forma senão como um erro, uma degradação ou uma falha aleatória de acesso. É um modelo de memória para o qual o esquecimento é meramente incidental (FROW, 2007, p.153).

Frow lança uma nova possibilidade de pensar a memória, não pela da lógica do arquivo, isto é, de um local onde se guarda permanentemente memórias e significados petrificados, mas a partir da lógica da textualidade: “uma lógica de uma ordem narrativa e autônoma (...) que toma a forma de uma simetria estrutural e a reversibilidade do tempo” (FROW, 2007, p.154).

O autor tenta esclarecer sua proposta pela mesma lógica manifestada nas estórias do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986): a simetria (ou reversibilidade) entre duelistas, entre herói e traidor, detetive e criminoso, e as simetrias espaciais e imagens-espelho que organizam o *mise-en-scène* das estórias; o motivo do labirinto – espacial, textual ou conceitual – uma estrutura que é completamente determinada mas, por sua complexidade, é necessariamente indeterminado; e o motivo de destino, isto é, o futuro como algo tão determinado quanto o passado.

Nesse sentido, *reversibilidade* é oposta à *recuperação* do passado. O tempo da textualidade, segundo Frow (2007) não é linear, baseado na dualidade antes-e-depois, uma temporalidade causal baseada na lógica do arquivo, mas um tempo de uma contínua forma analéptica¹⁷ e proléptica¹⁸; isto é, simultaneamente uma atitude restauradora e construtora. Sua estrutura é semelhante a qualquer sistema dinâmico, porém fechado, onde todos os momentos do

¹⁷ Relativo a analepse. Termo que diz respeito a um flashback que revela eventos que ocorreram no passado. Ou ainda, um termo da medicina que diz respeito a medicamentos ou alimentos que estimulam e restauram as forças.

¹⁸ Relativo a prolepse. Termo que diz respeito a um flash-forward que revelam com grande detalhe eventos que ainda não ocorreram. Flashforwards são muitas vezes usados para representar eventos esperados, projetados, ou imaginados para ocorrer no futuro.

sistema são co-apresentados, e o fim é dado ao mesmo tempo que se dá o começo. Em tal modelo, o passado é uma função do sistema: ao invés de ter seu significado e sua verdade determinados definitivamente pela sua condição de acontecimento, eles são constituídos retroativa e repetidamente. Dessa forma, o autor australiano conclui que se o tempo é reversível, histórias alternativas são sempre possíveis; de modo que o esquecimento seria um princípio integral desse modelo, uma vez que a atividade compulsiva de interpretação que o organiza envolve ao mesmo tempo seleção e rejeição. Frow aproxima-se, portanto, de Huyssen no sentido de perceber a necessidade de fazer um esforço de reconhecimento de passados usáveis e descartáveis, isto é, faz-se imperativo uma discriminação consciente (contrapondo-se à ideológica) e uma memória produtiva (contrapondo-se à reprodutiva). A importância dada ao “lembrar o futuro” de Huyssen é semelhante à estrutura textual crítica-criativa de Frow, cuja ordem temporal pode ser lida tanto sequencialmente como contra-sequencialmente. Nesse sistema, a memória relaciona-se ao passado não pela verdade, mas pelo desejo.

3.2 Memórias do sítio: Arquiteturas da Resistência

Na última parte de sua obra póstuma, *La mémoire collective* (1950), o sociólogo francês Maurice Halbwachs dedica-se às relações entre memória coletiva e espaço. A memória coletiva se apoiaria em imagens espaciais, de modo que o espaço seria uma *imagem imóvel* do tempo, isto é, uma materialização petrificada do tempo. O ponto central de Halbwachs (1990, p.136) é que “não há memória coletiva que se desenvolva fora de um marco espacial”. Para o autor, o espaço é uma realidade que permanece, e é nele que o pensamento deve se fixar, uma vez que a mente nada retém.

Ampliando a tese de Halbwachs, o arquiteto italiano Aldo Rossi (1931-1997) dirá que a cidade em si é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e lugares, a cidade

seria o *locus* da memória coletiva. Essa relação entre o *locus* e os habitantes da cidade seria, nesse sentido, a imagem urbana por excelência, a própria arquitetura, a própria paisagem urbana; e como os fatos sempre retornam à memória, novos fatos são criados na cidade (ROSSI, 2001). O crítico de arquitetura francês Sébastien Marot (1961 -) concorda com Rossi na medida em que também entende que a união entre passado e futuro está para a entidade da cidade, assim como a memória estaria para a vida de uma pessoa.

Contra-pondo-se a Andreas Huyssen e John Frow, Marot (2006, p.52-54) entende que no espaço urbano ou territorial, o constante estado de reconstrução e modificação das cidades não implica necessariamente “o esquecimento ou a eliminação das disposições precedentes, mas que mesmo em ‘certas condições favoráveis’, todavia seria possível um acesso aos estados anteriores e a uma forma de circulação na espessura temporal do tecido”. Marot entende que o psicanalista Sigmund Freud indicou como certa a possibilidade dos traumatismos urbanos poderem ser assimilados a traumatismos psíquicos. O autor francês toma o argumento de Freud (2010, p.50) de que seria um erro acreditar que o “esquecimento corriqueiro significaria uma destruição do registro mnêmico”, isto é, uma aniquilação. Assim, na vida psíquica nada do que uma vez se formou poderia perecer; tudo permaneceria preservado de alguma forma e poderia ser trazido à luz sob condições apropriadas, ou favoráveis – por exemplo, através de uma regressão de suficiente alcance. Contudo, estabelecer uma analogia entre memória urbana e psíquica é falha na medida em que se considera a própria cidade um corpo mnemônico. Em, *O mal-estar na cultura*, originalmente de 1929, Freud afirma claramente:

Ainda temos de nos posicionar quanto à seguinte objeção: por que escolhemos justamente o passado de uma cidade para compará-lo com o passado psíquico? A hipótese da conservação de todo o passado também vale para a vida psíquica apenas sob a condição de que o órgão da psique tenha permanecido intacto, de que seus tecidos não tenham sofrido traumas ou inflamações. Porém, ações destrutivas que pudéssemos

comparar a esses agentes etiológicos não faltam na história de nenhuma cidade, mesmo que seu passado tenha sido menos turbulento que o de Roma, mesmo que ela, tal como Londres, quase nunca tenha sido assolada por inimigos. Por mais pacífico que seja o desenvolvimento de uma cidade, ele inclui demolições e substituições de edifícios, razão pela qual a cidade é de antemão inadequada para semelhante comparação com um organismo psíquico. (FREUD, 2010, p.53-54).

Desse modo, as propostas de Marot, apoiadas em Rossi e Halbwachs, são limitadas para a análise das cidades, tanto pela inadequação da analogia mnemônica, quanto pelo entendimento do espaço enquanto algo permanente e fixo, o qual guardaria seguramente uma memória coletiva, independente de substituições e destruições. Por outro lado, o geógrafo e filósofo francês Paul Ricoeur aponta que nem toda cultura ou comunidade tem a capacidade de suportar e absorver o choque da civilização moderna, a qual envolve tanto modificações nos espaços urbanos quanto na natureza das relações sociais, em especial, pelo desenvolvimento das mídias e dos sistemas de comunicação, como aponta Huyssen. Então, como seria possível um retorno às origens, um despertar de uma cultura adormecida ou amortecida, e simultaneamente se integrar na atualidade de uma civilização universal? Ricoeur (2007) aponta que uma cultura mundial híbrida somente será possível pelo reconhecimento e pela troca recíprocos entre uma cultura de raízes locais e uma civilização universal.

Não se trata, pois, de pensar em reproduções de memórias coletivas permanentes e intocáveis, mas da recriação das tradições de raízes locais simultaneamente com a apropriação de influências estrangeiras, seja no âmbito cultural ou da civilização. Trata-se, portanto, de entender a memória enquanto multiplicidade, algo fragmentário e lacunar, e mais ainda, algo distendido no tempo, um processo que pode ser lido a partir de diferentes perspectivas. É emergencial pensar as políticas da memória de forma construtiva e crítica.

É nesse sentido que Kenneth Frampton (1930 -) defende o regionalismo crítico como um movimento de resistência à homogeneidade das propostas contemporâneas referenciadas no movimento moderno, à atopia, ou descontextualização dessas mesmas práticas, e ainda ao retorno do vernáculo e do formalismo das correntes historicistas. O autor argumenta que as práticas do vernacular romantizado ou irônico possuem tendências demagógicas populistas, funcionando como signos comunicativos ou instrumentais no sentido da “sublimação do desejo de uma experiência imediata pela prestação de serviços. Seu objetivo tático é alcançar da forma mais econômica possível um nível idealizado de gratificação em termos comportamentais” (FRAMPTON, 2006, p.506). Não buscam, dessa maneira, uma percepção crítica da realidade, isto é, ainda trabalham a partir de modelos deterministas e simplistas para a arquitetura.

A palavra crítico, segundo Alexander Tzonis e Liane Lefaivre (2006), não indica apenas uma atitude de confronto; trata-se de um regionalismo que examina a si mesmo, se questiona e se julga, que não enfrenta apenas o mundo, mas também a sua própria legitimidade. Para tanto, uma arquitetura crítica deve ser auto-reflexiva e auto-referente, e conter, “além de mensagens explícitas, metamensagens implícitas que conscientizam o observador sobre a artificialidade de seu modo de ver o mundo” (TZONIS, 2006, p.526).

O regionalismo crítico (...) é uma expressão dialética. Busca intencionalmente desconstruir o modernismo universal a partir de imagens e valores localmente cultivados e, ao mesmo tempo, deturpar esses elementos autóctones com o uso de paradigmas originários de fontes alienígenas. (...) o regionalismo crítico reconhece que não há outra tradição viva disponível ao homem moderno senão os procedimentos sutis da contradição sintética. Qualquer tentativa de burlar a dialética desse processo criativo por meio dos métodos ecléticos do historicismo resultará invariavelmente numa iconografia consumista disfarçada de cultura. (FRAMPTON, 2006, p.506).

Ao passo que o regionalismo sentimental seleciona elementos locais de épocas passadas e os insere em novas edificações, criando contextos cenográficos para despertar a afinidade e simulando familiaridades excessivas; o regionalismo crítico seleciona elementos regionais por sua potencialidade de funcionar como suporte, físico ou conceitual, para os contatos humanos e às comunidades, isto é, usa de elementos definidores do lugar, incorporando-os por *estranhamento* e não por *familiaridade*. Tzonis (2006) aponta o efeito de desfamiliarização como instrumento para a realização da função auto-reflexiva do regionalismo crítico, fazendo os elementos recontextualizados e resemantizados parecer distantes, difíceis de apreender, e por vezes perturbadores. Esse tipo de abordagem é utilizada pelo suíço Mario Botta (1943 -) em uma de suas primeiras obras, a casa em Riva San Vitale (1971-1973), onde trabalhou com a tipologia secular da torre, antigamente muito presente na região de Ticino, na Suíça. O arquiteto implanta a edificação na parte inferior do lote, conectando-a ao topo do terreno por uma passarela metálica, de modo a estabelecer uma nova relação dialética entre o corpo artificial e a topografia natural.

O teórico catalão Ignasi de Solà-Morales Rubió (1942-2001) evoca a necessidade de uma estética do sublime ao entender que o caos que o pensamento contemporâneo reconhece na realidade está na origem da experiência do sinistro, do estranho. De tal forma que, “em uma era pós-freudiana, a criação parece constituir-se em um claro confronto entre o sinistro e a sua expressão artística” (Solà-Morales, 2006, p.262). O sublime pode ser associado à permanência do discurso da alienação e do Outro no contexto social e político do amortecimento e da exclusão racial, étnica e das minorias. De forma semelhante, Anthony Vidler (1992) compreenderá a categoria do estranhamente familiar como uma referência teórica de enfrentamento do desejo de morar e da luta pela segurança doméstica, e de seu provável oposto, a carência, intelectual e real, de um lugar para se morar. O *das Unheimliche*, de Freud, guarda as difíceis condições da prática teórica da arquitetura na modernidade. Como um

conceito recorrente, que tem tido distintas consequências nos últimos dois séculos, ele “serve como modelo interpretativo que rompe com periodizações históricas já que oferece um forma de entender um aspecto da modernidade que dá novo sentido à noção homérica tradicional de nostalgia da pátria”, ou *homesickness* (VIDLER, 2006, p.662).

Apesar das críticas de Frampton aos arquitetos pós-modernos historicistas, é fundamental, na reflexão da prática regionalista crítica, a contribuição teórica de Robert Venturi (1925 -). A partir de *Complexidade e Contradição* (1966), o arquiteto entende que no mundo contemporâneo, mergulhado na tensão entre contradições e incertezas, “uma sensibilidade especial para o paradoxo permite que coisas aparentemente dessemelhantes existam lado a lado, sua própria incongruência sugerindo uma espécie de verdade” (VENTURI, 1995, p.4). Dessa forma, o ambíguo seria a discrepância entre fato físico e efeito psíquico, isto é, a justaposição daquilo que é e do que parece ser e suas implicações no indivíduo que vivencia o espaço. A imprecisão de significado seria a principal virtude poética dessa sobreposição de elementos; seria a supremacia da riqueza de significado sobre a clareza de significado. A individualização da percepção e a conseqüente multiplicidade de visões de uma mesma coisa sugeriria a limitação das ordens compostas e criadas pelo homem. A complexidade semântica, sintática e pragmática, é mais que justificativa de um desejo de expressão estética ou reação à banalidade da arquitetura corrente; mostra-se, sobretudo, como estruturadora da forma, do programa, das atividades do homem.

Venturi entendia como fundamental a justaposição de contrastes e do que chamou de superadjacências; a multiplicidade de níveis de significado é imprescindível quando se trata da conjuntura urbana, pela quantidade de contextos distintos em interlocução. A sensibilidade de perceber tais contextos e suas interlocuções parte do princípio de ver as coisas familiares de um modo não familiar e de pontos de vista inesperados.

Nesse sentido, Tzonis e Lefaivre (2006) apontam que a inserção de elementos alienígenas, pode conferir ao sentido de lugar uma estranha sensação de deslocamento, colocando fim à simpatia sentimentalista entre edifícios e seus consumidores. Essa estratégia desautomatizaria a percepção, aticaria a consciência ou ainda, para utilizar um termo de Bergson, possibilitaria uma ampliação da percepção.

Quando um novo corpo é inserido em um tempo e lugar particulares, são estabelecidos, na mente do indivíduo, elos entre sentidos passados e presentes, de modo que o objeto e as intenções culturais entram em um processo metamórfico de hipóteses e correções. Essa metamorfose da paisagem urbana e, por conseguinte, do imaginário urbano é decorrente da inerente relação de coexistência entre o novo e o velho na cidade contemporânea. Formalmente e culturalmente, a imagem da cidade compreende tanto as idiossincrasias e tradições locais como as relações e fenômenos de escala global.

Nenhum lugar possui uma estrutura rígida e fixa, que permaneça em um mesmo estado eternamente. Tanto pode o próprio lugar sofrer alterações em um determinado intervalo de tempo, como pode a percepção de quem o vive ser mudada em função de algum aspecto daquele espaço e dos significados a ele atribuídos. Contudo, é necessário frisar que perceber um espaço enquanto processo, algo distendido no tempo, uma constante transformação, pressupõe necessariamente a ampliação do sentido do que Christian Norberg-Schulz (1926-2000) chamou de espírito do lugar ou *genius loci*. Segundo uma lenda da Roma Antiga, “todo ser independente tem um gênio próprio, um espírito guardião que dá vida às pessoas e aos lugares, e os acompanha de seu nascimento até a morte, determinando seu caráter ou essência” (NORBERG-SCHULZ, 1979, p.18). O *genius* denota o que algo é, ou, fazendo uso de uma expressão kahniiana, “o que uma coisa quer ser”. No entanto, será possível falar em um caráter pré-existente, que persiste no tempo? Os significados nascem com os lugares e as

coisas ou são socialmente construídos? Há uma condição de dinamicidade na vida que não permite a permanência. O espaço enquanto processo, a arquitetura como algo distendido no tempo, é algo elástico que possui em si uma multiplicidade de temporalidades e, por conseguinte, incontáveis possibilidades de experiência, percepção e construção de significados de toda sorte, inclusive, pessoais e coletivos.

Solá-Morales (2006, p.262) explica que como operação estética, a intervenção se mostra como proposta livre, arbitrária e imaginativa pela qual se procura “não só reconhecer as estruturas significativas do material histórico existente, como também usá-las como marcos analógicos para a nova construção”. Da mesma forma que a diferença e a repetição, a comparação no sistema específico que o objeto existente define é a base de toda a analogia. Trata-se da manipulação controlada das relações de estranhamento e familiaridade, de modo que todo significado possível e improvável pode se erguer sobre essa analogia. O autor evidencia a importância da compreensão das condições em que o significado pode ser transformado e metamorfoseado pelas relações na estrutura interior ao contexto, a qual permite o seu jogo e liberação, e define a situação atual.

Em lugar da “rendição fantasiosa” decorrente da familiarização e da sedução, Tzonis (2006) sugere que utilizando recursos poéticos de desfamiliarização apropriados, o regionalismo crítico poderia fazer com que o edifício entrasse em um diálogo imaginário com o indivíduo, estabelecendo um processo de difícil negociação coletiva; contudo, levando-o a um estado “metacognitivo”, uma pluralidade de possíveis experiências, de novas perspectivas. Esta prática crítica, enquanto um projeto de resistência, não só alerta por meio da poética de suas formas contra a perda de identidade do lugar e das comunidades, mas também contra a incapacidade reflexiva do homem de tomar consciência dessa perda no momento em que ela ocorre.



33



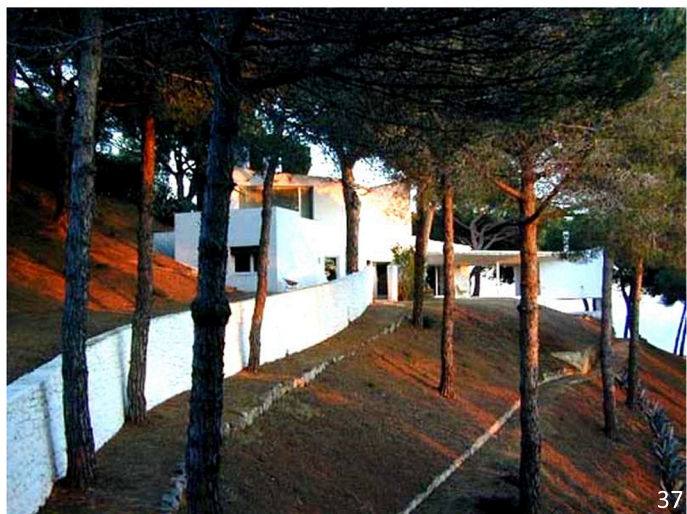
34



35



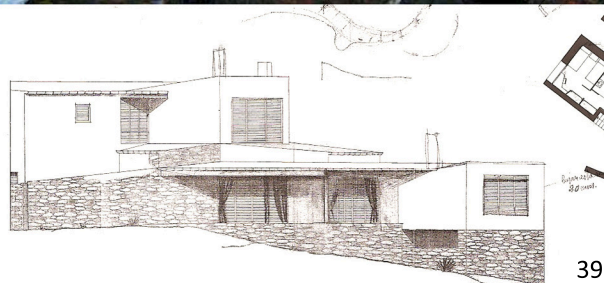
36



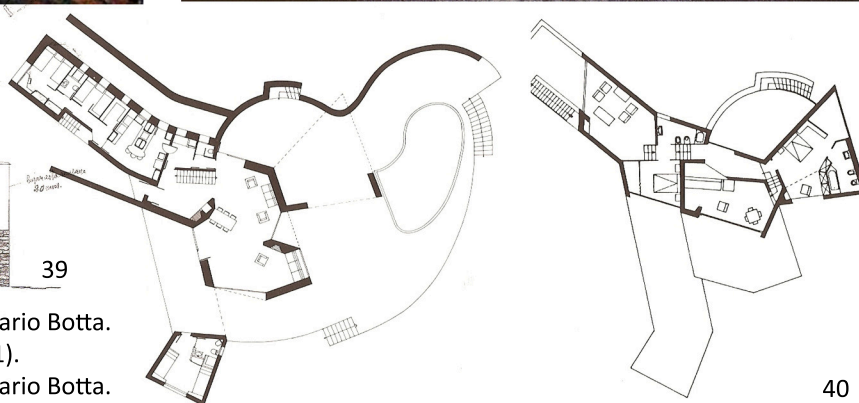
37



38



39



40

FIGURA 33 - Casa em Riva San Vitale (1971-73). Mario Botta.
Fonte: <http://www.botta.ch/> (Acesso em Jan/2011).

FIGURA 34 - Casa em Riva San Vitale (1971-73). Mario Botta.
Fonte: <http://www.botta.ch/> (Acesso em Jan/2011).

FIGURA 35 - Piscinas Leça de Palmeira (1961-63). Álvaro Siza.
Fonte: FRAMPTON, 2000, p.99.

FIGURA 36- Piscinas Leça de Palmeira (1961-63). Álvaro Siza.
Fonte: FRAMPTON, 2000, p.98.

FIGURA 37 - Casa Ugalde (1951-53). Antonio Coderch.
Fonte: CODERCH, 2006, p.33.

FIGURA 38 - Casa Ugalde (1951-53). Antonio Coderch.
Fonte: CODERCH, 2006, p.36.

FIGURA 39 - Elevação Casa Ugalde. Antonio Coderch.
Fonte: CODERCH, 2006, p.39.

FIGURA 40 - Plantas Casa Ugalde. Antonio Coderch.
Fonte: CODERCH, 2006, p.36.

Frampton alerta que não se trata simplesmente de escolha de tipos, formas e materiais; mas na atenção a aspectos como a topografia do local, das qualidades da luz ou a tectônica de determinada estrutura. Não há uma regra, um modelo de intervenção preciso para ser um regionalista crítico. Não seria, portanto, contraditório à alta tecnologia, às economias e culturas globalizadas. Segundo Solá-Morales (2006, p.260), a relação pós-moderna com o passado é muito mais complexa que a simples e prática atopia modernista, e que atualmente é “impossível articular um sistema estético com validade suficiente para ser aplicável para além das circunstâncias individuais”.

O arquiteto italiano Giorgio Grassi (1935 -) na década de 1970 já apontava que a estrutura metodológica para a organização da intervenção se encontrava na própria arquitetura do edifício existente (SOLÀ-MORALES, 2006); isto é, nas especificidades da situação em questão. Corrigindo o tipo de idealismo praticado por Viollet-le-Duc, que tentou encontrar uma base para a intervenção na ideia oculta na construção. Grassi transformou esse idealismo em um realismo totalmente ligado à materialidade espacial, física e geográfica do objeto com o qual estava trabalhando.

Da mesma forma, o regionalismo crítico extrai suas formas das idiossincrasias de dado contexto, isto é, sua estrutura geral é um projeto específico que parte do regional, das limitações que produziram os lugares e representações coletivas em certas áreas. Em *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, de 1983, Frampton aponta que intermediar o impacto da civilização universal com elementos derivados indiretamente das particularidades de determinado lugar é a estratégia fundamental do regionalismo crítico. Depende, portanto, da manutenção de um nível elevado de consciência crítica. É importante observar as contribuições do catalão José Antonio Coderch e do português Álvaro Siza Vieira (1933 -). A casa Ugalde (1951-1953) em Barcelona e as Piscinas em Leça de Palmeira (1961-

1963) são exemplos de práticas altamente idiossincráticas, em que o terreno possui caráter primordial nas decisões projetuais. Nas duas situações, há o prolongamento do sítio e da paisagem, um compromisso ético com a natureza, que tem em suas bases o reconhecimento do valor do lugar. Tanto as linhas curvas e não regulares da casa Ugalde, que são geradas a partir das curvas de nível, das questões climáticas e das visadas mais interessantes; como os planos de concreto que se incorporam às rochas em Leça de Palmeira; ambos criam a possibilidade de uma experiência fundamentalmente autóctone, em que o lugar, as texturas e a luz se tornam elementos principais. Há nesse sentido, uma tentativa de restauração, ou (re)construção, de uma tradição construtiva local, em detrimento dos movimentos paralelos generalizantes.

Essa prática de resistência é, sobretudo, uma estratégia de retorno ao sítio, *ground*. O filósofo John Rajchman (1946 -) propõe um potencial conceitual para a palavra *Ground*, que poderia sugerir tanto novas maneiras de pensar, como de construir. Haveria uma dupla possibilidade de interpretação do termo, uma de âmbito arquitetônico e outra de âmbito filosófico. O autor aponta que uma série de oposições poderia surgir da noção de *ground*, tais como natural x artificial; orgânico x abstrato; figurativo x geométrico; contextual x autônomo. Contudo, Rajchman (2008) prefere sair dessas dualidades para tentar outras alternativas por entre elas. Em um primeiro momento, há tentativa de esquivar-se das noções de forma visual, geométrica ou retilínea, horizontal e vertical, isto é, da noção física de solo, chão, fundação. O termo *unground* não diria respeito a estar-acima-do-chão, como a Maison Citrohan (1922-1927) ou a Villa Savoye (1929) de Le Corbusier; mas a outro tipo de movimento generacional de formas, anterior ao chão, como a “função oblíqua” de Paul Virilio e Claude Parent, a qual provocaria uma “reerotização do solo” como um campo de força dobrado, uma topologia dinâmica. Nesse sentido, propor uma arquitetura da resistência implicaria pensar outras relações físicas situacionais, ou contextuais, com o sítio. Isso pode compreender desde estratégias de

assentamento na topografia de um lugar, até o entendimento da influência das condições climáticas num dado edifício. Uma arquitetura associada à noção de topologia dinâmica não se mostra como um modelo pré-determinado nem resultado de um conceito estruturante, mas sugere uma prática relacional, isto é, que é construída a partir da interação de uma série de fatores específicos.

Em um segundo momento, a noção de *ungrounded* aparece relacionada a um potencial ou uma força em coisas que deveriam vir à luz e ser evidenciadas; algo como a série *Cities of Artificial Excavation* de Eisenman, em que a geologia da memória urbana, construída a partir de superimposições, justaposições e enxertos, é utilizada para situar as edificações nos seus sítios e em seguida descontextualizá-las, em um processo contínuo de familiarização e estranhamento. Dessa forma, Eisenman só não é regionalista crítico porque trabalha essencialmente a partir de uma estrutura de ausências, ao passo que uma estrutura de presenças criticamente construída é a base de todo regionalismo crítico; o que não implica, definitivamente, a exclusão daquilo que não é visível em um sítio, ou um contexto; mais precisamente, suas memórias, narrativas e ficções.

No terceiro momento das elaborações de Rajchman, as noções de história e memória são deslocadas da perspectiva de um tempo positivista, com um fim para uma “nova ordem”, para um sentido mais complexo de tempo enquanto processo, algo sempre inconcluso, que pode retornar em circunstâncias imprevisíveis. Uma noção semelhante ao eterno retorno de Nietzsche, que pressupõe não só o ser como devir e a temporalidade como eterna transformação, mas uma relação moral dos indivíduos com a memória, isto é, exige uma posição crítica de seriedade quanto às decisões tomadas, de modo que quando se olhasse para o passado, não teria ressentimentos e arrependimentos. Essa posição implica ainda abster-se da condição de ser, determinado, para a constituição de um novo indivíduo, marcado pela

indeterminação e pela multiplicidade. Rajchman (1998, p.86) atrela essa nova condição indeterminada aos movimentos dos corpos no espaço da vida, no sentido de des-situar o indivíduo das amarras dos “solos” e “terras”, colocando-o como parte de múltiplas geografias e paisagens, definidoras dos indivíduos como “sujeitos corpóreos”. Enquanto corpos espaciais indeterminados, seriam mais do que membros orgânicos de comunidades, ou participantes de uma “boa sociedade civil”. Em última instância, essa desterritorialização (*ungrounding*) abre novas possibilidades de relação entre formas e sítios, identidades e sítios, em termos de “potencialidades para o livre movimento desenraizado” (RAJCHMAN, 1998, p.89).

Essa terceira construção teórica de Rajchman é a mais complexa de se pensar arquiteturalmente, contudo, é possível vislumbrar no mínimo duas possibilidades para a disciplina. Uma diz respeito a arquitetura enquanto processo, isto é, algo em contínua transformação, tanto pelo próprio tempo, como, sobretudo, pelos usos, pelos movimentos dos corpos no espaço, pela colisão de atividades, pelos encontros. E outra diz respeito à acepção do termo *ground* correspondente a fundação, base. Em uma proposta que busca o desenraizamento do sujeito, talvez no sentido que Ricoeur sugere – a construção de identidades híbridas pelo reconhecimento e trocas mútuos – poder-se-ia pensar um desenraizamento da disciplina da arquitetura, para a construção de práticas híbridas, tal como propõe o regionalismo crítico. Faz-se necessário, portanto, uma relação crítica com a memória da disciplina, isto é, repensar as bases, as hipóstases, dos pensamentos e das práticas arquitetônicas, o que não implica em rejeição e negação de toda tradição disciplinar; pelo contrário, é fundamental uma atitude crítica frente às categorias conceituais que dão suporte para produção contemporânea. Desse modo, trata-se de uma arquitetura que se estabelece ao mesmo tempo como uma prática contextual e auto-reflexiva, isto é, no interior de seu processo generativo há a constante análise crítica de sua legitimidade. Em última instância, o

conceito de regionalismo crítico proporciona pensar uma arquitetura que seja simultaneamente situacional e crítica quanto a sua própria produção.

3.3 Memórias do corpo, memórias de uso: Arquiteturas Cinemáticas

Em meio ao clima pósfuncionalista e pró-conceitual prevaescente da arquitetura progressiva dos meados dos anos 1970, havia duas correntes distintas: uma arquitetura autônoma e auto-referencial, que transcende a história e a cultura, e uma arquitetura que reflete precedentes históricos ou culturais e contextos regionais. Embora opostas, é preciso notar que ambas remetem à mesma definição da arquitetura como manipulação formal ou estilística, e concebem a arquitetura como um objeto de contemplação, facilmente acessível à percepção crítica. O arquiteto suíço Bernard Tschumi (1944-) aponta, contudo, que a “forma ainda segue a forma, apenas o significado e o quadro de referências são diferentes” (1996, p.187).

Desde 1975, a arquitetura já era considerada, dentre outras coisas, como produção de experiências e conceitos e não necessariamente apenas objetos construídos. Contudo, Bernard Tschumi insistiu também no paradoxo de que se a arquitetura é um tipo específico de imaginação (uma combinação íntima entre sentir, imaginar e conceitualizar), que esquematiza o mundo de maneiras arquitetônicas, seria também uma forma particular do Imaginário, que produz um “tipo específico de desejo [isto é, Arquitetura], o qual acha seu caminho até a superfície da representação em uma variedade surpreendente de práticas e expressões” (HAYS, 2010, p.136).

Tschumi tentará desenvolver uma teoria que situa a arquitetura fora de qualquer parâmetro comumente aceito pela sociedade e pelo arcabouço constitutivo da própria disciplina. Mesmo reconhecendo a importância das experimentações práticas e contribuições teóricas de Peter

Eisenman dessa época, ele aponta que o dilema ideológico da autonomia do projeto é um paradoxo inevitável. Na renúncia da autonomia do objeto arquitetônico a partir do reconhecimento de sua latente dependência ideológica e financeira – como boa parte da arquitetura pós-moderna historicista que se tornou instrumento propagandístico e mercadoria para o consumo de massas – a disciplina aceitaria os mecanismos da sociedade. Se ela se santifica, em uma posição de arte-pela-arte – como as investigações de Eisenman sobre a interioridade da arquitetura – ela não escapa à classificação dentre os compartimentos ideológicos existentes¹⁹.

A arquitetura como arte visual ou da comunicação deixa de lado a intertextualidade, que faz da arquitetura uma atividade humana altamente complexa. Segundo Tschumi (1998), a multiplicidade de discursos heterogêneos, a constante interação de movimento, experiência sensual e audaciosas construções conceituais refutam o paralelo com as artes visuais.

Enquanto o discurso de autonomia da arquitetura em sua forma mais fraca reduz a arquitetura à mera disponibilidade de elementos preexistentes e à combinação de técnicas de um estoque “positivo”, que pode ser utilizado para produzir e reproduzir sentido, Tschumi reconhece que a autonomia arquitetural deve dissipar-se, que o interno e o íntimo devem ser exteriorizados (HAYS, 2010). O arquiteto suíço argumenta que esta estrutura de formas e significados (como a transcendental e pressuposta estrutura da cidade, de Aldo Rossi) é deficiente e insuficiente: não há sentidos/significados suficientes para dar conta do imaginário arquitetural, entendido por Hays²⁰ como o “grande outro” arquitetônico, isto é, a situação de alteridade que a experiência do espaço compreende.

¹⁹ Ver argumento de K. Michael Hays (2010, p.137) acerca das relações entre arquitetura, política e economia.

²⁰ K. Michael Hays (2010) estabelece para a arquitetura categorias de base lacaniana: o “architectural Real”, que diz respeito ao âmbito real e tangível do construído; e o “architectural Other”, que

As contradições internas da arquitetura sempre estiveram lá: elas são parte de sua natureza: a arquitetura é entendida a partir de dois termos mutuamente exclusivos – espaço e seu uso, ou, em um sentido mais teórico, a concepção do espaço e a experiência do espaço. A interação entre espaço e atividades aparece, para mim [Bernard Tschumi], como um caminho possível de ultrapassar os obstáculos que acompanham as ansiedades relacionadas às funções sociais e políticas da arquitetura. (TSCHUMI, 1998, p.16).

Bernard Tschumi questiona o caráter da necessidade real da arquitetura retomando a definição de arquitetura ao final do século XVIII, retirada da *Encyclopédi Méthodique*, de *Antoine-Chrysostome Quattremère de Quincy* (1755-1849). A arquitetura deveria “prover de salubridade as cidades, cuidar da saúde das pessoas, proteger suas propriedades e trabalhar apenas em favor da segurança, da tranquilidade e do bom ordenamento da vida civil” (TSCHUMI, 1998, p.87). Deste modo, essas funções que ainda são atribuídas à arquitetura atual não fazem sentido, uma vez que é a lógica do capital, das políticas de uso da terra e ordem dos mercados corporativos que definem e realizam essas “funções”. Então, que função social teria a arquitetura? A maioria dos empreendimentos arquitetônicos parece se encontrar em um dilema insolúvel. Se, por um lado, os arquitetos reconhecem a dependência ideológica e financeira de seu trabalho, aceitam implicitamente as restrições que a sociedade lhes impõe. Se, por outro lado, eles se fecham em uma redoma, sua arquitetura é acusada de elitismo (TSCHUMI, 2006).

Então a arquitetura parece sobreviver apenas quando nega a si mesma, quando salva a sua natureza questionando, negando ou rompendo com a forma que a sociedade espera dela. Tschumi sugere, portanto, que nunca houve nenhuma razão para duvidar da necessidade da arquitetura, porque a necessidade da arquitetura é a sua própria desnecessidade. Ela é

constituiria o Imaginário arquitetônico, isto é, a estrutura semântica invisível construída tanto subjetiva quanto coletivamente.

desnecessária, contudo radicalmente. Tschumi dá à desnecessidade uma força social criativa de modo que seu radicalismo constitui sua força em uma sociedade na qual o lucro prevalece (HAYS, 2010).

Enquanto Eisenman discute a questão da dualidade da forma e seu uso, Tschumi questiona tanto a questão da função em arquitetura, como a função da arquitetura. As suas concepções de espaço e lugar possuem poucas relações com a dos fenomenólogos, como Christian Norberg-Schulz, que promovem o conceito de lugar com intuito de neutralizar as deficiências do espaço modernista. O problema aí não é o espaço propriamente, mas o fato de que sua programação é feita em termos de função e não de eventos (NESBITT, 2006).

Nas últimas seções de *The Architectural Paradox* (1975-76), é oferecida uma possível alternativa à auto-destruição e silêncio da arquitetura, que poderia acelerar e intensificar o paradoxo arquitetônico ao invés de atenuá-lo: o arquiteto a chama de “espaço experienciado”; mais que uma percepção ou conceito do espaço, é um processo, uma forma de praticar espaço não reduzível à generalizante equivalência da produção de significado – um evento. Para o autor, evento era um termo potente: representava a inversão da hierarquia objeto-sujeito da arquitetura contemporânea, e se relacionava tanto com o evento situacionista (cujo valor simbólico e exemplar está na utilização do espaço urbano e não na forma e aparência do construído) quanto com a “experiência interior” de Georges Bataille (1897-1962) (a pirâmide e o labirinto de Tschumi são referenciados pelo texto “Eroticismo” de Bataille), dois modelos emocionais e intelectuais de Tschumi, que eram bem pouco considerados pelos arquitetos à época (HAYS, 2010, p.141).

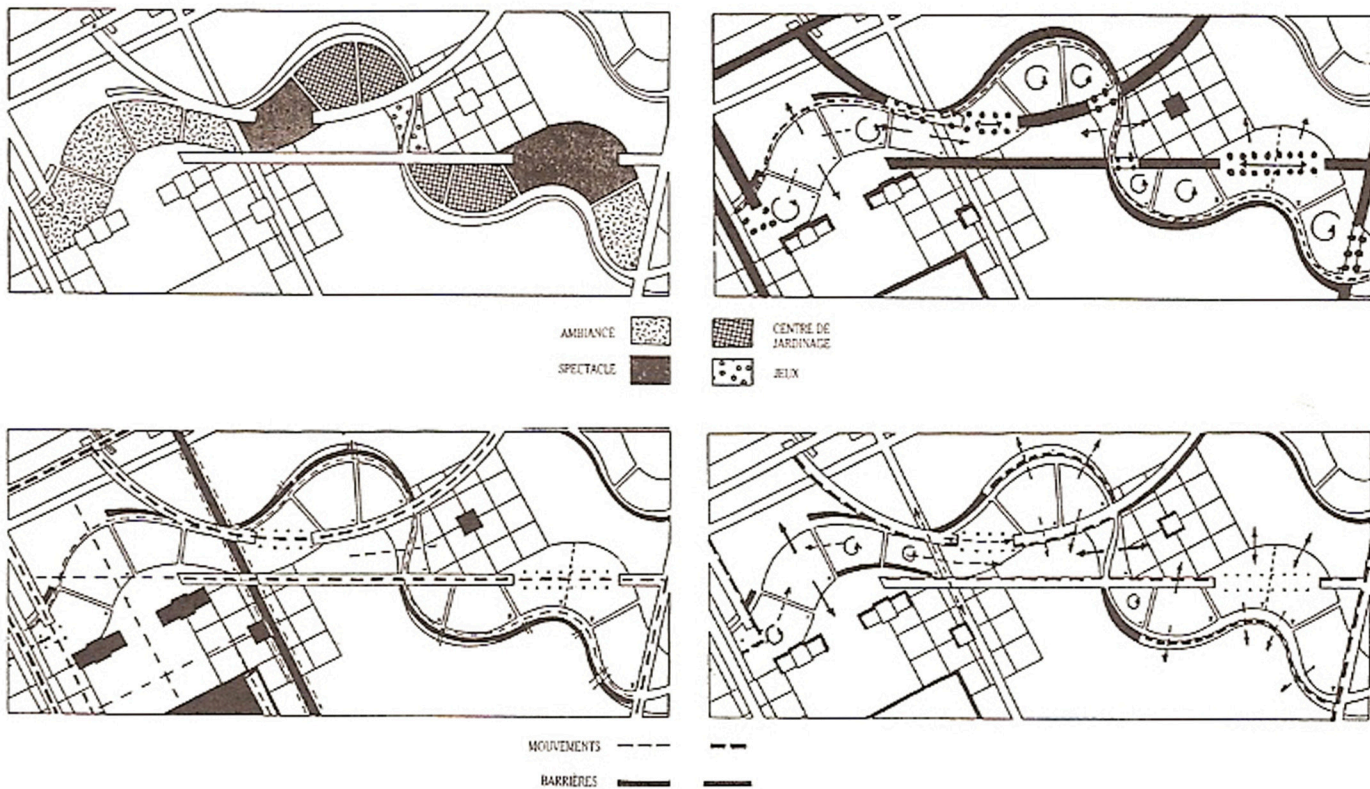
O filósofo francês Henri Bergson entende que o indivíduo não está irremediavelmente condenado aos quadros da percepção habitual; aquela que pragmaticamente seleciona

imagens, momentos, coisas, sensações, segundo as necessidades e expectativas do indivíduo de agir sobre a matéria. Bergson (1999, p.27) sugere a tese de que a teoria da percepção pura – em que a percepção trabalha apenas com vistas ao conhecimento – é falha, e que talvez a percepção esteja inteiramente orientada para a ação, isto é, no sentido de esboçar uma pluralidade de ações possíveis, ou de organizar uma delas; e não para o conhecimento puro. O filósofo inicia suas investigações a partir de uma ideia diretriz, fundamental para o entendimento do “espaço experienciado” de Tschumi:

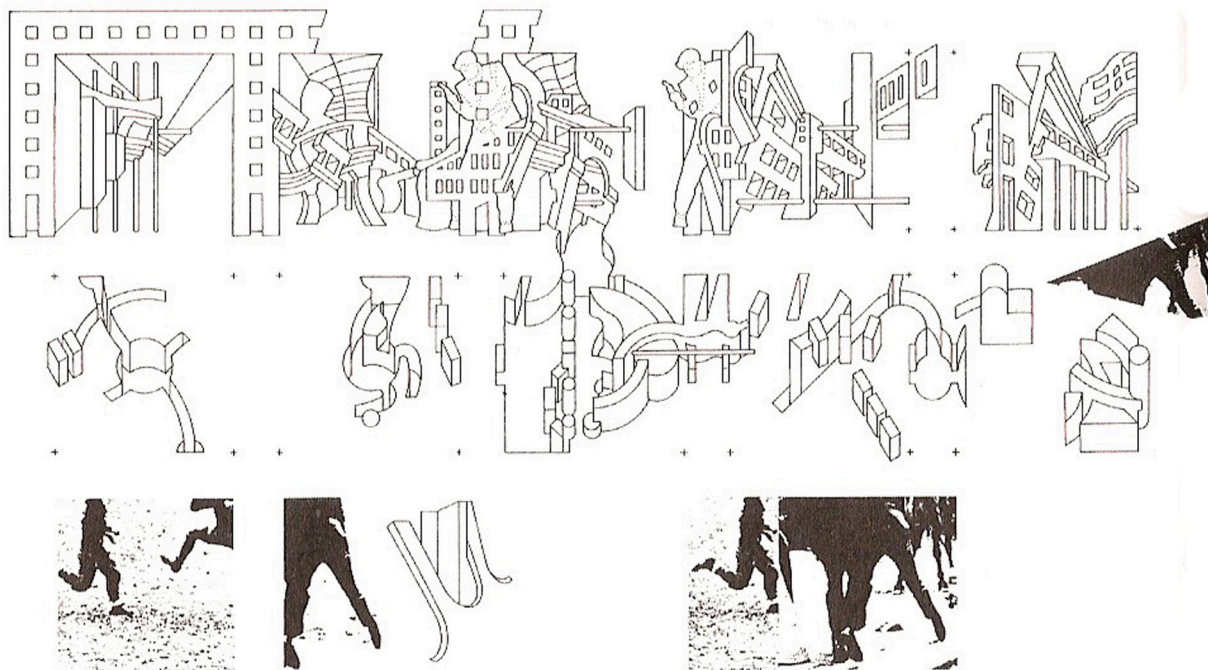
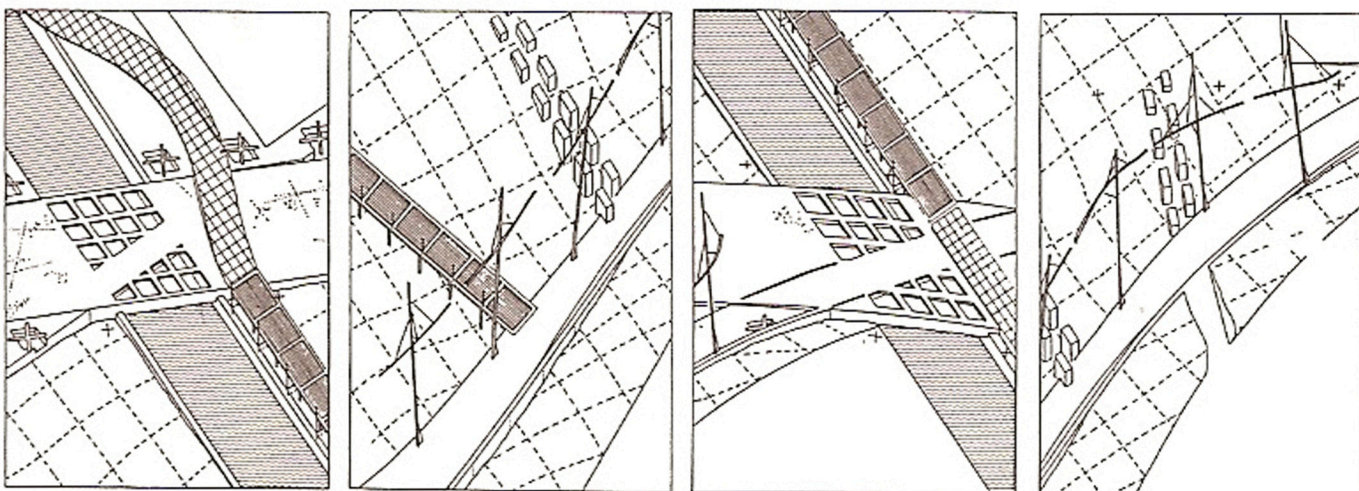
Há portanto tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa atenção à vida. (BERGSON, 1999, p.7).

Tanto na filosofia quanto na arquitetura, há muito se tem privilegiado o substrato permanente das coisas, isto é, as essências, as categorias e os conceitos; de modo que, o que a realidade tem de imóvel e imutável tem sido o ponto de partida para o conhecimento²¹. Bergson argumentará que se a percepção natural não coloca o indivíduo em contato com o movimento e a mudança, “muito menos o farão os conceitos que se sobrepõem à percepção e se confundem com a própria realidade, já que se opta por pensá-la e não por percebê-la” (SILVA, 1992, p.144). Nesse sentido, na arquitetura, a noção estática dos conceitos de forma e função precisava ser substituída pela atenção às ações que ocorrem dentro e ao redor dos edifícios, ao movimento dos corpos, às atividades, às aspirações, e em última instância à própria dimensão sócio-política da arquitetura. Faz-se necessário partir da hipótese de que o que a realidade tem de substancial é a sua mobilidade e sua temporalidade.

²¹ É interessante notar que, na filosofia, o devir, o aspecto temporal e efêmero da vida e do homem, será trabalhada pelos pré-socráticos, como Heráclito (aprox. 540 a.C. - 470 a.C.) e propriamente no século XIX por Friedrich Nietzsche (1844-1900); e na arquitetura, esse tema somente entrará em discussão séria a partir da década de 1960 com o grupo Archigram, e arquitetos como Cedric Price, Yona Friedman, Constant Nieuwenhuys e mais adiante nas décadas de 1970 e 1980 com Peter Eisenman e Bernard Tschumi.



PRINCÍPIOS DE MONTAGE DES DIFFÉRENTS CADRAGES DE LA FROMENADE CINÉMATIQUE



41

42

FIGURA 41 - Princípios de montagem para a promenade cinemática. La Villette (1982-86). | Fonte: TSCHUMI, 1998, p.152.

FIGURA 42 - Estudos de montagem cinemática. | Fonte: HAYS, 2010, p.150.

Arquitetura é para o arquiteto suíço algo tanto ligado à mente quanto ao corpo, é o “evento empírico que se concentra nos sentidos, na experiência do espaço” (TSCHUMI, 1998, p.83). Assim, as considerações sobre intertextualidade, múltiplas leituras e codificações deveriam se associar à noção de programa, e não apenas à de forma; os arquitetos deveriam integrar os mesmos dispositivos de distorção, repetição e justaposição às atividades que acontecem naquela forma, isto é, estratégias de disjunção arquitetônica.

O conceito de disjunção é incompatível com uma visão estática, autônoma, e estrutural da arquitetura. Mas não é contrário à autonomia ou à estrutura: apenas implica operações mecânicas constantes que produzem sistematicamente a dissociação no espaço e no tempo, onde um elemento arquitetônico somente funciona por meio da colisão com um elemento programático, com o movimento de corpos ou coisas do tipo. Dessa maneira, “a disjunção se torna uma ferramenta sistemática e teórica para a produção de arquitetura” (TSCHUMI, 2006, p.191).

Tschumi aponta que o corpo e sua experiência foram excluídos de todo discurso sobre a lógica da forma. Nesse sentido, o evento seria um efeito do programa e da performance arquitetônicos conjuntamente com a forma, e não a da forma unicamente. Essas noções tomam corpo no projeto para o Parc de la Villette (1982-1986), em que Tschumi importa do cinema técnicas de edição como a “dissolução” e a “montagem”, de modo a desafiar as representações gráficas convencionais. Devido à sua duração temporal, o cinema oferece possibilidades para a narrativa e revela inusitadas relações entre os eventos e o espaço. Controle parcial é exercido pelo uso do *frame*, ou quadro. Cada quadro, cada parte de uma sequência qualifica, reitera, ou altera as partes que a precedem ou que a seguem. As associações formadas possibilitam uma pluralidade de interpretações, e não um fato singular. Cada parte é, portanto, completa e incompleta; simultaneamente determinada e

indeterminada. Nesse sentido, a noção de percepção que Bergson constrói tem relações diretas com a cinematografia de Tschumi: a “percepção traça precisamente no conjunto das imagens, à maneira de uma sombra ou reflexo, as ações virtuais ou possíveis de meu corpo” (BERGSON, 1999, p.16). Em La Villette, a sucessão de *frames*, o contínuo fluxo temporal, é uma estratégia espacial extrema que tenta excitar os sentidos para uma multiplicidade de ações possíveis, experiências, eventos.

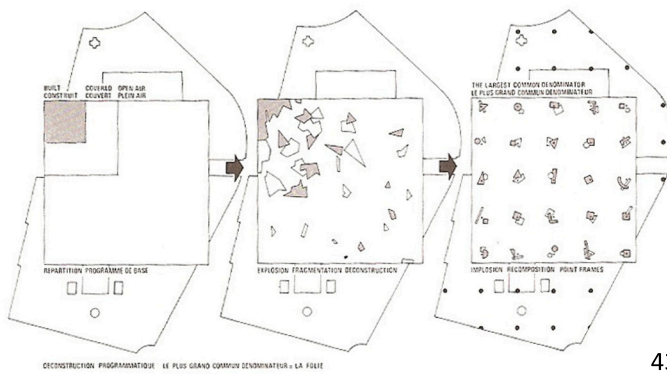
Tschumi, em *Architecture and Limits* (1981), propõe essa forma alternativa de compreender a materialidade da arquitetura a partir de seus cheios e vazios, suas sequências espaciais, articulações e colisões. Tal possibilidade poética ressalta o aspecto coreográfico da experiência corporal da arquitetura, descrita pelo autor como cinematográfica, a fim de salientar o movimento e a dimensão temporal. La Villette se constitui por uma série de unidades de ambiência – para usar o termo situacionista – que contém em si incontáveis possibilidades de eventos, acontecimentos, ações. A promenade cinematográfica se cria e recria nas possibilidades de ação sobre uma grelha diagramática de quarenta e dois pontos superpostos por sistemas de linhas ortogonais e curvilíneas e superfícies horizontais. Na posição da percepção inteiramente dirigida à ação, proposta por Bergson (1999), a riqueza crescente dessa percepção deve simbolizar simplesmente a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta frente às coisas.

A grelha não possui nenhum conteúdo, ela é relação absoluta, mesmo organizando diferentes fluxos de desejo; é a estrutura comum a uma pluralidade de domínios. Em La Villette, a grelha agencia pontos, linhas e superfícies como três sistemas, os quais no vocabulário de Tschumi significam um agrupamento de delineadores espaciais, latências ou potenciais programáticos, e posições do sujeito relacionadas a ou construídas por estes dois. As linhas ortogonais – *cardo* e *decumanus*, a marca da origem da cidade – são necessárias pelo mesmo motivo da linha

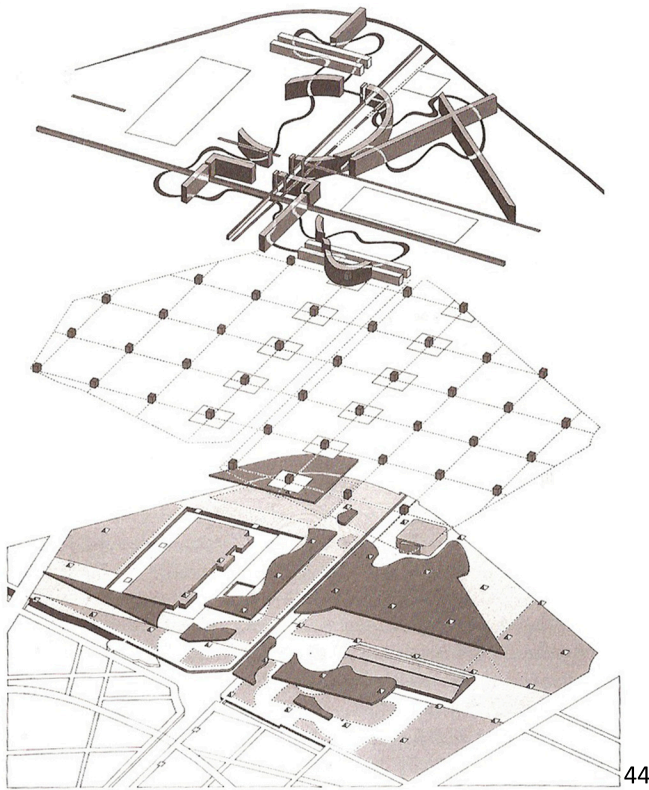
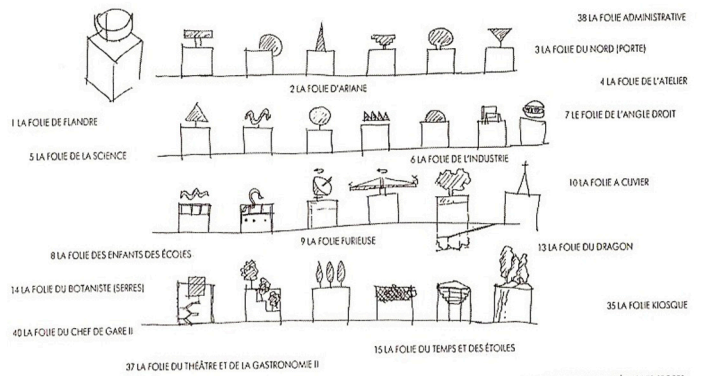
diagonal de Eisenman em Cannaregio: modular a grelha no seu sítio particular. Ao passo que o sistema de superfícies curvilíneas introduz uma analogia arquitetônica à montagem cinemática que deturpa sua estabilidade temporária – *cinégramme folie*, como Tschumi o chamou: “uma louca orgia de eventos multiplicados pela onipresença de mediadores diversos, provocando todo tipo de ações, as quais podem ser atribuídas ao nível de para além do necessário” (HAYS, 2010, p.161).

Um dos objetivos do trabalho é projetar uma série de planos de experiência reduzidos de determinantes funcionais, mas de alguma forma carregados (algo como uma voltagem performática), de modo que uma variedade imprevisível de funções temporárias e micro-performances possa acontecer. Hays (2010, p.162) distingue que no lugar do eterno retorno da diferença de Eisenman, Tschumi coloca “marcadores de transformação permanente”. O efeito geral é de um gigante organismo pulsante: de contrações e explosões que geram ressonâncias e ritmos pela paisagem do parque. Essa prática disjuntiva espacial a que é “convidado” o visitante do parque parece ser o artifício que Bergson, enquanto filósofo e não arquiteto, não encontrou para suscitar a prática de uma percepção outra da realidade, distinta da habitual. Trata-se, portanto, de “dar à percepção o caráter que ela não tem no nosso trato costumeiro com o mundo. Que isso é possível, prova-o a arte” (SILVA, 1992, p.145). O filósofo brasileiro Franklin Leopoldo Silva aponta que há uma percepção do real que nele se vê mais coisas do que aquilo que habitualmente se percebe. É o grau de atenção à vida de Bergson. A atenção é, pois, o mecanismo seletor da percepção e é ela que faz com que se veja no real aquilo que preenche as expectativas de ação.

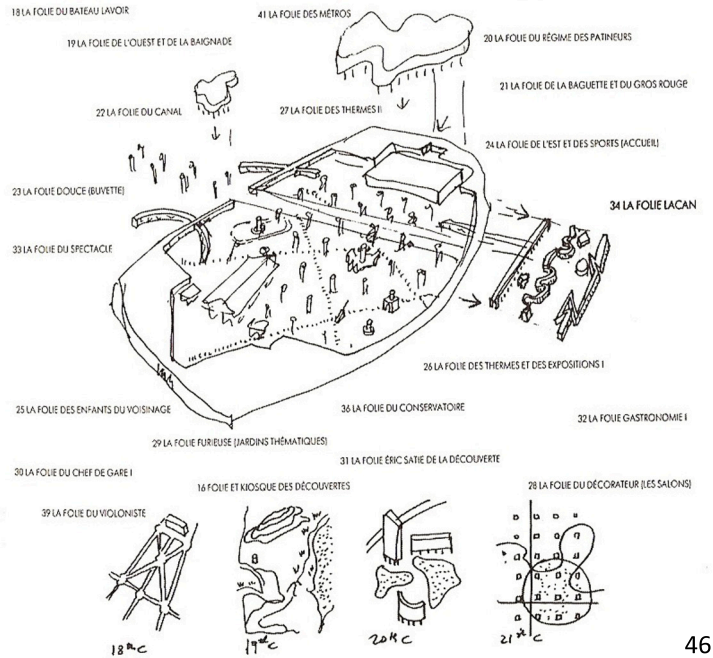
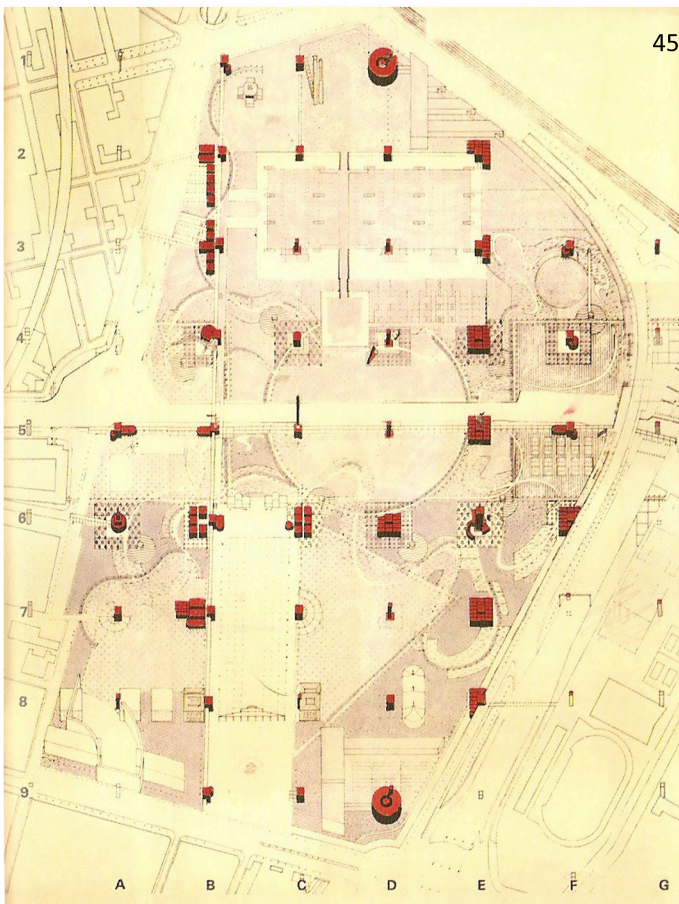
A originalidade do artista e aquilo que vimos ser o caráter inesperado e insuspeitado da arte derivam da peculiar percepção do artista. Aí está, pois, a percepção alargada e aprofundada: nós temos acesso não à ela mesma, mas àquilo que ela produz (SILVA, 1992, p.145).



43



45



46

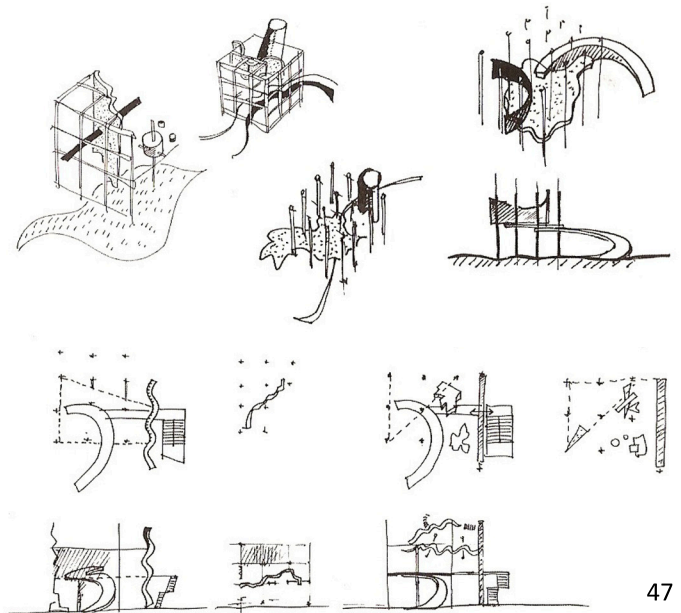


FIGURA 43 - Desconstrução Programática. La Villette (1982-86)
Fonte: TSCHUMI, 1998, p.202.

FIGURA 44 - Linhas, pontos e planos. La Villette (1982-86)

Fonte: HAYS, 2010, p.154.

FIGURA 45 - Plano para o Parc de La Villette (1982-86)

Fonte: HAYS, 2010, p.85.

FIGURA 46 - Diagramas de folies. La Villette (1982-86)

Fonte: HAYS, 2010, p.164.

FIGURA 47 - Estudo para uma folie. La Villette (1982-86)

Fonte: HAYS, 2010, p.165.



48



49



50



51



52



53



54



55

FIGURAS DE 48 A 55 - Parc de la Villette, Paris. Bernard Tschumi | Fonte: Foto do autor (2008).

Paralelamente, é interessante notar o argumento de Friedrich Nietzsche de que somente pela arte é possível despojar-se de todas as ideias e categorias criadas e impostas pela humanidade, pois o homem desnatura o mundo precisamente ao tentar compreendê-lo a partir de conceitos que ele mesmo constrói; imaginando assim a estrutura das coisas e predeterminando os fundamentos da realidade inteira e da totalidade de sua experiência (GRLIC, 1985, p.32). Por isso, acredita que todos estão em um mundo das aparências, onde a verdade não é exatamente a verdade, é apenas uma verdade inventada. Essa atitude consciente de tentar explicar e teorizar todos os fenômenos aliena e limita o ser, isto é, o homem separa-se da realidade e não deixa de tornar-se estranho a ela com todo ato teórico desse gênero.

Somente quando o mundo e o homem juntos se fundirem numa unidade, somente quando “ontologia”, “antropologia” e “estética” se puserem a falar a mesma linguagem – isto é, apenas quando o ser do ente apresentar-se também ao homem como o eterno retorno do mesmo – o homem se reencontrará a si próprio ao mesmo tempo em que se ultrapassará enquanto homem. É só então que atravessará a ponte, é só então que se poderá elevar acima das coisas e dos abismos e vencer o “espírito do peso”, dançar a sua roda, ser artista (...) (NIETZSCHE Apud GRLIC, 1985, p.32).

La Villette possui uma série de sequências espaciais sem fim, onde novos elementos de transformação podem ser acrescentados de acordo com qualquer outro critério, como sequências de outra ordem justapostas ou conjuntas – por exemplo, uma estrutura narrativa ou programática justaposta com a estrutura transformacional formal. Tschumi enuncia que o sentido final de qualquer sequência depende da relação entre espaços, eventos, e movimentos.

O evento, na acepção de Michel Foucault, aparece como algo que consiste no colapso, no questionamento e na problematização das direções que foram determinadas para algo, ocasionando a possibilidade de novas direções (TSCHUMI, 1998). A partir dessa consideração,

o arquiteto busca em seus projetos a heterotropia: ricas colisões de programas e espaços, nas quais os termos se misturam, combinam e influenciam uns aos outros na produção de uma nova realidade arquitetônica. Por isso, o arquiteto entende que a grande diferença entre arquitetura e as demais artes visuais está justamente na experiência dos corpos se movendo no espaço, com o engajamento de todos os seus sentidos.

Em um artigo sobre as folies do Parc de la Villette, Jacques Derrida expandiu a definição de evento, chamando-o de a emergência de uma outra multiplicidade. Tschumi insiste que esses pontos chamados de folies são pontos de atividades, programas, eventos. Derrida elaborou esse conceito propondo a possibilidade de uma “arquitetura do evento” que iria “eventualizar-se”, ou abrir-se para o que é tradicionalmente entendido como fixo, essencial, monumental. Ele anteriormente sugeriu que a palavra evento teria raízes comuns a invenção, daí a noção de evento, de ação-no-espaço, o ponto de virada, de invenção (TSCHUMI, 1998).

O prazer do espaço é algo impossível de ser descrito em palavras, anuncia o autor suíço, é como se fosse uma forma de experiência pelas inebriantes diferenças entre as superfícies, pelas simetrias e assimetrias que acentuam as propriedades espaciais do corpo. Levado ao limite, “o prazer do espaço tangencia a poética do inconsciente, para o limiar da loucura, pelo sentimento da presença de uma ausência como resposta a projeções espaciais refletidas de empatia corporal” (TSCHUMI, 2006, p.576), que operam quase que visceralmente no corpo. Anthony Vidler (1992) aponta que a confusão entre como o espaço é percebido e como ele realmente é reflete o auto-desmembramento do sujeito, no sentido de evidenciar sua própria confusão interna e desagregação, inerente ao mundo pós-moderno.

A arquitetura do prazer está onde o conceito e a experiência do espaço coincidem abruptamente, onde os fragmentos da arquitetura colidem e se fundem em deleite, onde a cultura da arquitetura é eternamente desconstruída e as regras são transgredidas. (TSCHUMI, 2006, p.581).

Pode-se inferir, portanto, que o prazer máximo da arquitetura está nos aspectos mais proibidos do ato arquitetônico, e seu ponto de partida é justamente a distorção: o deslocamento do universo que cerca o arquiteto. O autor adverte que não se trata de destruição, mas do excesso, das diferenças, das sobras. Exceder os dogmas funcionalistas, a ideia linear de história, a os sistemas semióticos, ou uma produção atual baseada em condições, ou restrições, sociais e econômicas passadas não se mostra necessariamente como uma vontade vanguardista de subversão; mas sim de “preservação da capacidade erótica da arquitetura” (TSCHUMI, 2006, p.581). Trata-se de causar desconforto e desequilíbrio às expectativas, de questionar os pressupostos acadêmicos e populares, incomodar os gostos adquiridos e as memórias estimadas. Tschumi aponta que esta arquitetura é perversa porque sua verdadeira significação está fora da utilidade ou finalidade, e nem sequer se propõe a dar prazer.

O único juiz competente sobre o último termo da trilogia [vitruviana], “acomodação espacial adequada”, é, naturalmente, o corpo, o seu corpo, o meu corpo – o ponto de partida e o ponto de chegada da arquitetura. A concepção cartesiana do corpo-como-objeto foi contraposta pela visão fenomenológica do corpo-como-sujeito e a materialidade e a lógica do corpo se opuseram à materialidade e à lógica dos espaços (TSCHUMI, 2006, p.180-181).

São nos espaços de movimento, transições e transposições que começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, os rituais, as danças e os gestos consituem a representação do espaço e o espaço da representação. Os corpos não somente se movem para o seu interior, mas produzem espaços por meio e através de seus movimentos. Tschumi (2006, p.181) define movimentos como “a intromissão dos eventos nos espaços arquitetônicos”. Em última instância, tais eventos se transformam em cenários ou programas, esvaziados de implicações morais ou funcionais, independentes, autônomos, contudo inseparáveis dos espaços que os encerram.

Em *Matière et Mémoire*, de 1896, Bergson vai dizer que essa mesma percepção que atua na construção de possibilidades de ação é impregnada de lembranças. A memória constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo do conhecimento das coisas. No âmbito das teorias da memória, o autor reintegra a memória à percepção, de tal modo que ela trabalharia no esforço de prolongamento de uma pluralidade de momentos de percepção (BERGSON, 1999, p.31). As imagens passadas constitutivas da memória misturar-se-iam constantemente à percepção que se tem do presente e poderiam até substituí-las. Isso, porque elas somente se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida. Bergson (1999, p.69) aponta que a lembrança de intuições anteriores análogas é mais útil que a própria intuição, estando ligada na memória a toda série de acontecimentos subsequentes e podendo, por isso, esclarecer melhor uma decisão, uma ação²².

2.0 Será a percepção do espaço comum a todas as pessoas?

2.1 Se as percepções se diferem, elas constituiriam mundos diferentes, produtos das experiências passadas de outrem?

2.2 Se a consciência espacial é baseada na respectiva experiência de alguém, então a percepção do espaço implicaria uma construção gradual em vez de um esquema ready-made?

2.21 Essas construções graduais conteriam elementos que contivessem um grau de invariabilidade, algo como arquétipos?

2.3 Seriam os arquétipos inevitavelmente de uma natureza elementarmente universal, ou poderiam incluir idiosincrasias pessoais? (TSCHUMI, 1998, p.57).

Em *Event-Cities (Praxis)*, Tschumi (1994), desenvolverá a máxima de que não há arquitetura sem ação, sem eventos, sem programa; por extensão, não há arquitetura sem violência. Sua

²² É importante frisar que Bergson inverte todo o paradigma da teoria da memória ao criticar a visão metafísica (concepções idealista e realista da matéria) de que existiria apenas uma diferença de intensidade, e não de natureza, entre a percepção pura e a lembrança. “Fazendo-se da lembrança uma percepção mais fraca, ignora-se a diferença essencial que separa o passado do presente, renuncia-se a compreender os fenômenos do reconhecimento e, de uma maneira mais geral, o mecanismo do inconsciente” (BERGSON, 1999, p.70).

importância reside na habilidade em acelerar a transformação da sociedade pelo cuidadoso arranjo de espaços e eventos. Qualquer relação entre um edifício e seus usuários seria de violência, uma vez que qualquer uso implica a intrusão do corpo humano em um dado espaço, a intrusão de uma ordem em outra. Por “violência”, o autor não entende a violência que destrói a integridade física ou emocional, mas uma metáfora para a intensidade da relação entre indivíduos e seus espaços circundantes.

Na arquitetura praticada por Tschumi, a consideração do inexistente, de uma ausência que sempre está à espreita pela oportunidade de se tornar presente, estabelece a questão do corpo como o ponto fundamental na arquitetura contemporânea. O arquiteto suíço indica que a violação do espaço pressupõe a existência de uma presença física e inicia-se, quase inocentemente, de uma maneira imaginária. É importante notar que Peter Eisenman, em seus escritos e projetos, também sugere o retorno de um corpo reprimido, da presença de uma ausência, porém, trata-se mais de um corpo arquitetônico do que do corpo humano propriamente, o qual se torna central para a teoria e a prática de Tschumi. Eisenman sugere uma noção de performatividade da edificação e do corpo que modifica o espaço, mas tende a investigar mais a noção de arquitetura enquanto processo do que as circunstâncias e implicações do corpo humano no espaço.

Hays (2010, p.124) aponta que o lugar que o corpo habita está inscrito na imaginação, no inconsciente, enquanto um espaço de possibilidade de felicidade suprema, ou seu contrário, a ansiedade e a angústia. Contudo, Tschumi (1998, p.163) argumenta que as sequências arquiteturais não significam apenas a realidade própria das edificações, ou a realidade simbólica de suas ficções. Uma narrativa implícita está sempre presente, seja relativa ao método, ao uso ou à forma. Ela combina a apresentação de um evento (ou cadeia de eventos) com sua progressiva interpretação espacial, que certamente a altera a narrativa. As possíveis

narrativas de cada sequência arquitetural, por conseguinte, estão condicionadas ao processo projetual, à forma física das estruturas e em especial ao seu uso, isto é, às pessoas, aos corpos no espaço, e ainda, à capacidade de alargamento da percepção para a construção de outras e novas narrativas inesperadas. Nesse sentido, Bergson vai dizer que o único procedimento de que se dispõe para alargar e aprofundar a percepção é a imaginação.

Segundo Franklin Silva (1992, p.147), na percepção alargada, “imaginação e percepção se fundem em um único gesto (...) que descortina a totalidade do real e que se prolonga no gesto da expressão”. As sequências espaciais, enquanto produtos da manipulação formal e processual, a partir de seu uso, são reconhecidas e incorporadas, contudo, em uma assimilação necessariamente empobrecida daquilo que foi a expressão criativa arquitetônica, já de si também incompleta e contingenciada. A dinâmica das sequências espaciais é a construção de um conhecimento que é coincidência com o real no que ele tem de mais íntimo: o tempo.

(...) o interesse da arquitetura não se deve aos seus fragmentos, ou ao que representam ou não representam. Tampouco consiste em exteriorizar, por meio de uma forma qualquer, os desejos inconscientes da sociedade ou de seus arquitetos. E também não é mera representação desses desejos por intermédio de alguma imagem arquitetônica fantástica. Na verdade, só pode agir como um recipiente em que seus desejos, meus desejos, podem ser refletidos. Assim, uma obra de arquitetura não é arquitetural porque seduz, ou porque preenche dada função utilitária, mas porque põe em ação as operações da sedução e do inconsciente (TSCHUMI, 2006, p.583).

Se a estratégia de disjunção de Tschumi intenta, em última instância, a geração de possibilidades de ação, de movimentos de corpos, de multiplicidades, ela coincide, portanto, com o alargamento da percepção tal como propõe Bergson. Se toda percepção é impregnada de lembranças, as quais só são lembradas porque são úteis, e são orientadas fundamentalmente para a ação do corpo, poder-se-ia pensar na possibilidade de memórias do

corpo, ou ainda, memórias do uso. Essas memórias seriam mediadoras entre a imaginação e o espaço físico com vistas à construção do real a partir do corpo. As notações coreográficas de Tschumi são a tentativa de materialização dessa memória dinâmica do corpo no espaço, um mapeamento de movimentos de corpos que não pretende ser total, mas sim, evidenciar possibilidades múltiplas.

2.4 Se espaço é uma categoria a priori básica da consciência, independente da matéria, ele seria um instrumento do conhecimento?

2.5 Um instrumento de conhecimento é mediador da experiência?

2.51 Uma vez que pode ser dito que a experiência está contida na natureza da prática, será o espaço intrinsecamente ligado à prática?

2.52 Arquiteturalmente, se espaço é mediador para a materialização da teoria, será o espaço a materialização do conceito arquitetônico?

2.6 Será a materialização da arquitetura necessariamente material? (TSCHUMI, 1998, p.57-58).

Se for possível existir algo como uma narrativa arquitetural, ela pressuporia não só uma sequência, mas também uma linguagem. Bernard Tschumi (1998, p.164) lança a seguinte questão: “se tal narrativa arquitetural corresponde à narrativa da literatura, poderia o espaço se intersectar com signos para criar um *discurso*?” e ainda, “até que ponto a narrativa literária poderia contribuir na organização de eventos em edifícios, seja chamado de ‘uso’, ‘funções’, ‘atividades’, ou ‘programas’?” No caso da arquitetura, um discurso poderia ser um movimento sequencial que vai de uma formulação espacial a outra, não necessariamente segundo um encadeamento lógico e ordenado. Em uma situação de comunicação, um discurso envolve um locutor e um interlocutor, de forma que um discurso espacial/arquitetônico/narrativo se constituiria na relação indivíduo/espaço. Isso implica tanto a consideração das narrativas advindas das operações de distorção, repetição e justaposição de elementos arquitetônicos e atividades, quanto das narrativas construídas pela imaginação das pessoas a partir das colisões entre espaço e as suas memórias de uso ou memórias do corpo. Os textos espaciais e do programa arquitetônico são confrontados com os textos subjetivos de cada pessoa, de modo a

gerar operações intertextuais e múltiplas leituras. As relações entre a multiplicidade de narrativas poderia constituir um discurso, ou uma série de discursos, de acordo com as percepções, os movimentos, os espaços e suas temporalidades.

CAPÍTULO 4 – IMAGINAÇÕES

4.1 A tectônica da imaginação

Se Bernard Tschumi, com sua prática da disjunção, entende que a necessidade da arquitetura pode muito bem ser sua desnecessidade, o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (1936 -), com sua prática projetual fenomenológica, afirma que a qualidade da arquitetura não está propriamente na sensação de realidade que ela expressa, mas na sua capacidade de despertar a imaginação das pessoas. Pallasmaa (2006) entende que a linguagem da arquitetura é semelhante à da arte, uma linguagem de símbolos que podem ser identificados a partir da experiência, a qual se constitui das relações entre as memórias corporificadas de um indivíduo e o mundo. Nesse sentido, Tschumi e Pallasmaa se aproximam: o corpo é o fundador e transformador da arquitetura.

Pallasmaa (2008) vai desenvolver uma crítica ácida à homogeneidade das construções modernistas e ao seu apelo visual. Ao passo que as construções das culturas tradicionais são guiadas pela taticidade do corpo, o autor identifica uma transição, tanto na arquitetura moderna como pós-moderna (historicista e mediática, ou uma arquitetura do consumo), dessa base tátil para um controle total da visão²³, implicando a perda da plasticidade, da intimidade e um senso de totalidade sinestésica nas edificações. Contudo, privilegiar a visão não implica necessariamente uma rejeição dos outros sentidos, o olho pode estimular sensações táteis e musculares a partir da materialidade e sensibilidade háptica do objeto, em geral, negligenciada na maior parte da produção atual.

²³ Sobre a lógica da visibilidade na tradição arquitetônica, ver BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pos-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. 286 p.

A perda da plasticidade anunciada por Pallasmaa corresponde à substituição da relação dinâmica entre a arquitetura e o usuário, entendido como corpo sensível, por uma relação estática e determinada entre função e uso. Assim como, no final do século XIX, Simmel apontava um sentimento de embotamento entre indivíduos e deles para com a cidade, e Jung, em meados do século XX, anunciava a perda das tradições morais e espirituais e um sentimento de vazio e tédio nas pessoas; Juhani Pallasmaa vai identificar a perda do caráter afetivo da arquitetura. O arquiteto finlandês explica que o que falta nas moradias hoje são as possibilidades de transação entre corpo, imaginação e ambiente. A arquitetura enquanto campo plástico deve afetar, deve ser sentida sensivelmente como algo em constante mutação, uma plasticidade em ato, uma arquitetura em devir, arquitetura-evento. Pallasmaa (2008, p.37) aponta que há uma série de arquitetos que reconheceram essa perda e estão trabalhando no sentido de “re-sensualizar a arquitetura por um forte senso de materialidade e hapticidade, textura e peso, densidade de espaço e luz materializada”. Dessa forma, o caráter plástico está diretamente relacionado ao tectônico. A autenticidade da experiência arquitetônica, segundo o autor, está fundada na linguagem tectônica do edifício e no reconhecimento do ato de construção pelos sentidos.

Se, até certo limite, qualquer espaço pode ser lembrado, ele o é tanto por ser único, quanto porque afetou qualquer corpo que por ele passou e gerou associações suficientes para guardá-lo nas mentes das pessoas. Pallasmaa (2008) argumenta que as imagens de um campo sensorial alimentam outras imagens em outras modalidades, de modo que imagens de presença fazem surgir imagens de memória, imaginação e sonho. O corpo não seria uma mera entidade física, mas algo preenchido de memória e sonho, passado e futuro. O autor lembra Edward S. Casey²⁴ ao apontar que a capacidade de memória de um indivíduo seria impossível sem uma memória do corpo. Retorna-se aqui para um dos pontos centrais nas teorias de

²⁴ CASEY, Edward S. *Remembering: A Phenomenological Study*. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Tschumi e Bergson: a relação entre o corpo e os objetos implica necessariamente a construção de uma série de possibilidades de ação sobre eles. Como consequência dessa ação implícita, uma reação corporal torna-se um aspecto inseparável da experiência da arquitetura. Pallasma (2008, p.63) afirma que uma “experiência arquitetural significativa não é simplesmente uma série de imagens retiniais. Os ‘elementos’ da arquitetura não são unidades visuais ou gestalt; eles são encontros, confrontos que interagem com a memória”. O corpo, portanto, é o centro a partir do qual o mundo experiencial se organiza e se articula.

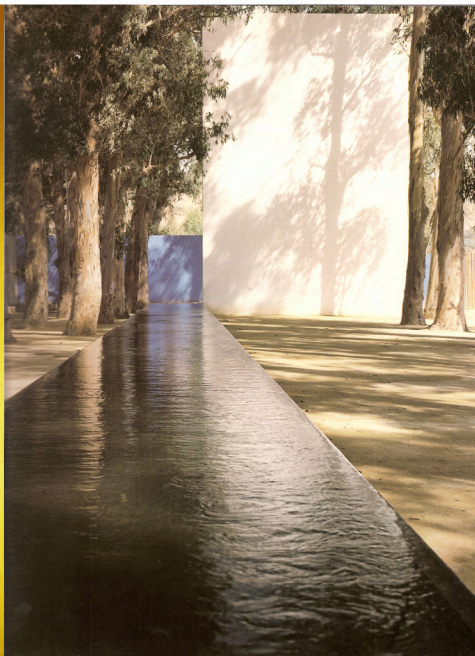
De forma semelhante a Pallasmaa, Kenneth Frampton (2006, p.557) introduzirá a questão tectônica como um movimento de resistência contra a arquitetura cenográfica pós-moderna e a ainda atual “síndrome prevalente de empacotar o abrigo como uma mercadoria gigante”. Dessa maneira, o autor defende um retorno à unidade estrutural como essência primeira da forma arquitetônica, referindo-se não somente ao componente estrutural em si, mas também na sua amplificação formal relativamente ao conjunto de que faz parte, isto é, tectônica diz respeito tanto à materialidade do objeto quanto da estrutura relacional de seus espaços e elementos. Frampton (2006, p.560) evoca o alemão Gottfried Semper²⁵ (1803-1879) para definir tectônica como “não só a probidade material e estrutural de uma obra, mas também uma poética do construir subjacente à prática da arquitetura e das artes afins”. Semper irá falar justamente de uma arquitetura que afeta o indivíduo, uma arquitetura qualificada e qualificante. O lar seria o elemento fundamental da arquitetura, e esta se funda a partir de seu próprio interior, sua célula germinativa. Segundo Huchet (2005), o que está em jogo nos interiores são as peles e epidermes, fazendo referência ao caráter têxtil conferida à ideia de casa²⁶ desenvolvida por Semper.

²⁵ Ver SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture*, de 1851.

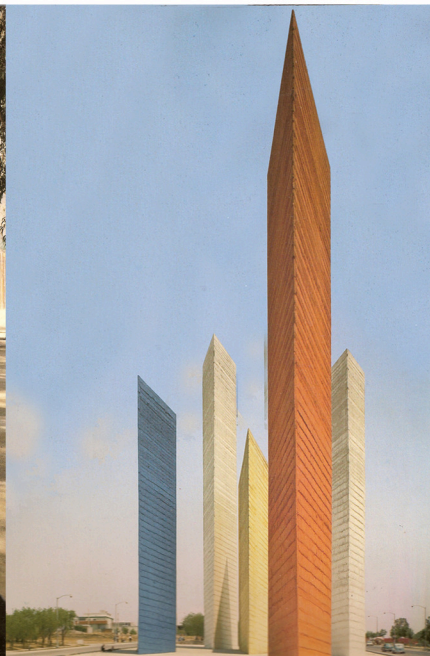
²⁶ Semper contrapõe seus quatro elementos de base tectônica, deduzidos da hipótese de uma cabana caribenha vernacular – aterro/dique, lareira, armação e telhado, e membrana envoltória – à base tipológica da cabana primitiva de origem clássica, desenvolvida por Marc-Antoine Laugier.



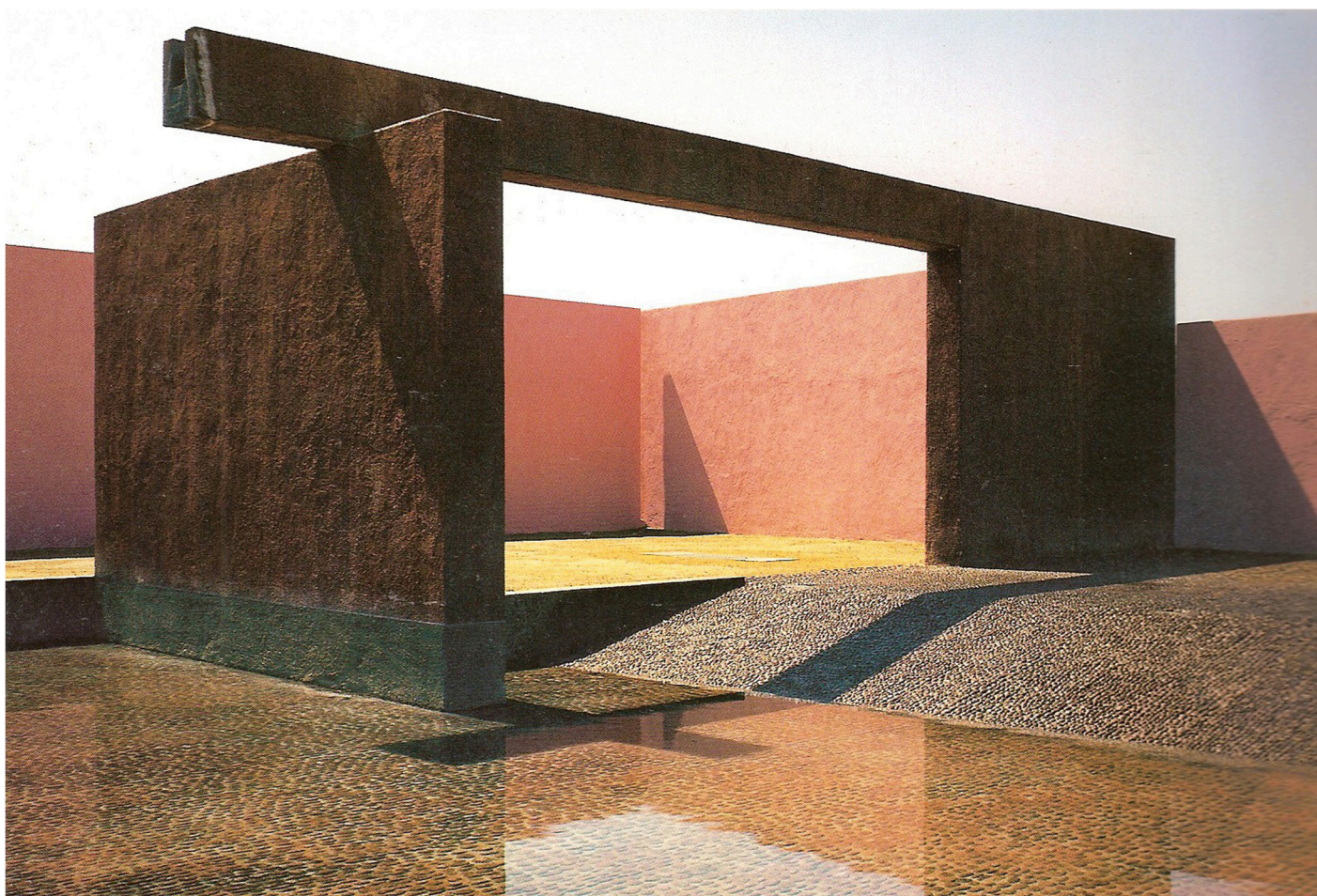
56



57



58



59

FIGURA 56 - Acesso casa Luis Barragán (1947).

Fonte: <http://www.casaluisbarragan.org/> (Acesso em Jan/2011).

FIGURA 57- Las Arboledas, Cidade do México (1958). Luis Barragán.

Fonte: PORTUGAL, 1994, p.115.

FIGURA 58 - Torres Satélites, Cidade do México (1957-58). Luis Barragán.

Fonte: PORTUGAL, 1994, p.99.

FIGURA 59 - Los Clubes, Cidade do México (1963)

Fonte: PORTUGAL, 1994, p.124.

FIGURA 60 - Casa Luis Barragán (1947).

Fonte: <http://www.casaluisbarragan.org/> (Acesso em Jan/2011).



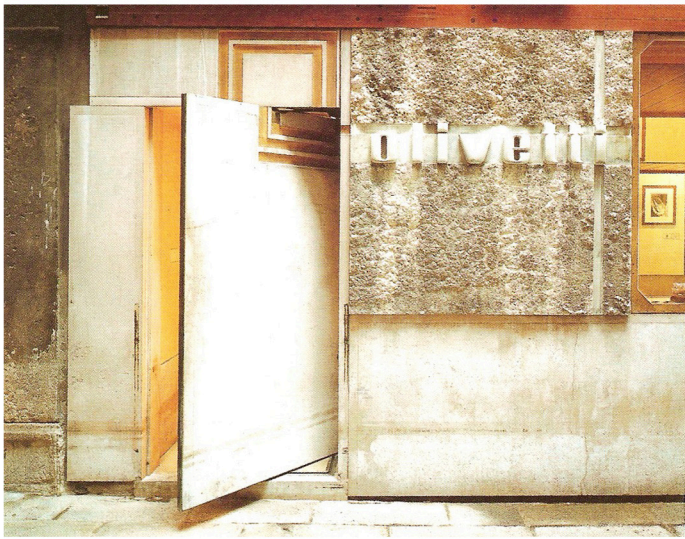
60

Nesses termos, o efeito epidérmico da arquitetura seria sua afecção em relação à plasticidade do corpo humano, às necessidades do corpo humano. Talvez a noção de Semper da geração da forma a partir de seu interior esteja mais bem representada pela arquitetura do mexicano Luis Barragán (1902-1988) que, segundo Hygina Bruzzi (2001, p.231), não só com propósitos emblemáticos, mas como “antídoto ao efeito invasivo da vida interior pelos meios de comunicação de massa e seu efeito publicitário”, também se dirige ao espaço interior através da apropriação de diversas tipologias presentes na história da arquitetura e da cultura. Dessa maneira, a geração da forma começa no interior e a espessura e a opacidade dos planos se opõem à transparência dos panos de vidro modernistas. Ao criar recintos habitáveis pelo mistério, pelas diferentes alturas, percursos e solidez da textura e da cor, a arquitetura de Barragán assume um efeito sensorial e plástico. De acordo com Bruzzi (2001), a parede é concebida como uma entidade, algo como um habitante de uma paisagem mais ampla, que a transcende metafísica e arqueologicamente. A ela é associado o drama dos materiais deixados em seu estado natural, a textura, a cerâmica mexicana, da luz natural que adentra os espaços, do artesanato têxtil e da madeira entalhada, construindo uma alquimia da memória a partir da tutilidade e da tectônica dos espaços.

Frampton agregará à forma arquitetônica a manifestação de uma estrutura potencialmente poética, como um ato de criar e revelar. O autor, ao sustentar seu argumento, a partir do filósofo e fenomenólogo Martin Heidegger (1889-1976), aponta que o ato de construir é mais ontológico que representacional, isto é, a forma física é primeiramente uma presença, antes de ser a representação de uma ausência. Frampton (1996), em seu estudo sobre a cultura tectônica na tradição arquitetônica dos séculos XIX e XX, identificará a fisicalidade da construção como essencial para a presença fenomenológica de uma obra de arquitetura e para sua incorporação literal em forma. O autor aposta que esse caráter seja o que enraize a arquitetura na coletividade das culturas tradicionais; aquilo que a ancora de forma que a

edificação e o ato de construção de um lugar sejam inseparáveis da história material de determinado contexto. Nesse sentido, Frampton entende que essa posição de resistência à cultura arquitetônica do consumo é uma posição de “retaguarda”, conservadora, talvez mais segura que as vanguardas tardias da época, configuradas pelas práticas de Eisenman, Tschumi e Hedjuk.

Assim como tratou do regionalismo crítico, o autor lança novamente a questão de Paul Ricoeur; como tornar-se moderno e ao mesmo tempo retornar às origens, ou, como manter uma trajetória tectônica – que vem desde Viollet-le-Duc até Carlo Scarpa e Louis Kahn – frente a “uma civilização pós-industrial que busca nada menos que a redução do mundo todo em uma grande mercadoria?” (FRAMPTON, 1996, p.376). Contudo, ao retomar nas origens têxteis da arquitetura a noção de junção de Semper como elemento tectônico primordial, “o nexo fundamental em torno do qual o edifício começa a existir, isto é, articula-se como uma presença em si” (FRAMPTON, 2006, p.562), tal proposta de resistência talvez se mostre tão *avant-garde* como as de Eisenman ou Tschumi. Pensar a junção como elemento articulador sintático, pragmático e semântico da arquitetura significa imbuí-la de um estatuto relacional, isto é, do menor detalhe à implantação da edificação no solo, a articulação entre peças, espaços e elementos é feita pelas junções, pelas conexões. Conexões, sobretudo, entre a edificação e as pessoas, no sentido da construção de memórias de uso, memórias do sítio/contextuais, memórias individuais/coletivas, através da imaginação e da percepção alargadas. Uma arquitetura relacional é uma proposta estética que se baseia em conexões e construção de multiplicidades. Tal como a arquitetura cinemática de Tschumi e a hipercontextualidade de Eisenman, nas *Cities of Artificial Excavation*, a proposta tectônica de Frampton baseia-se necessariamente na criação de relações, possibilidades de afetos e usos, de expansão das percepções.



61



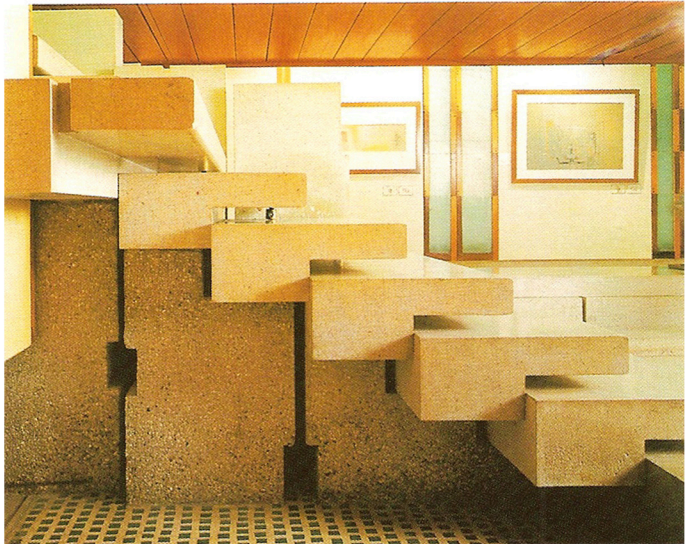
64



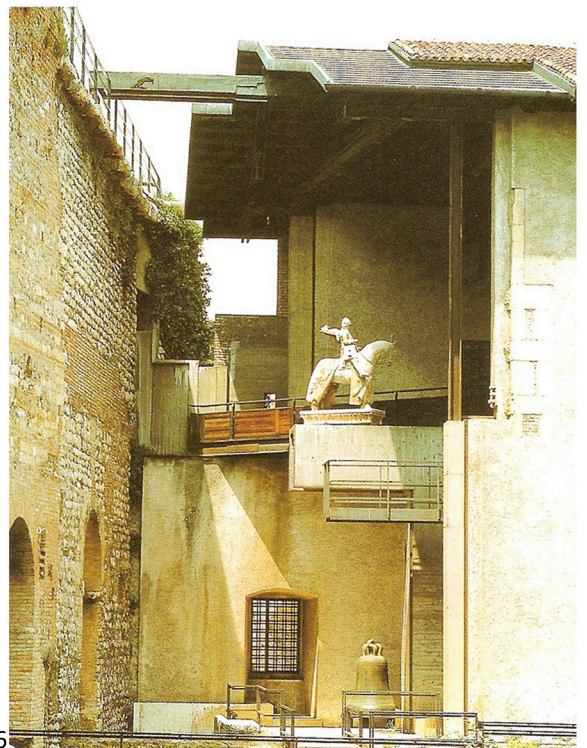
62



65



63



66

FIGURA 61 - Olivetti Showroom , Veneza (1957-58). Carlo Scarpa.
Fonte: LOS, 2002, p.92.

FIGURA 62 - Olivetti Showroom , Veneza (1957-58). Carlo Scarpa.
Fonte: LOS, 2002, p.95.

FIGURA 63 - Olivetti Showroom , Veneza (1957-58). Carlo Scarpa.
Fonte: LOS, 2002, p.95.

FIGURA 64 - Gipsoteca Canoviana, Treviso (1955-57). Carlo Scarpa.
Fonte: LOS, 2002, p.99.

FIGURA 65 - Gipsoteca Canoviana, Treviso (1955-57). Carlo Scarpa.
Fonte: LOS, 2002, p.98.

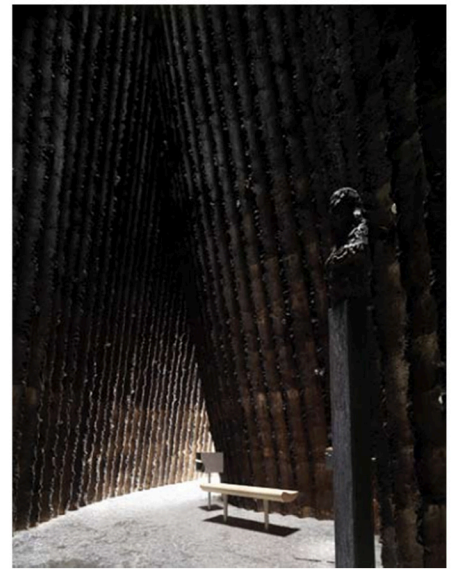
FIGURA 66 - Museo Castelvecchio, Verona (1958-64). Carlo Scarpa.
Fonte: LOS, 2002, p.82.



67



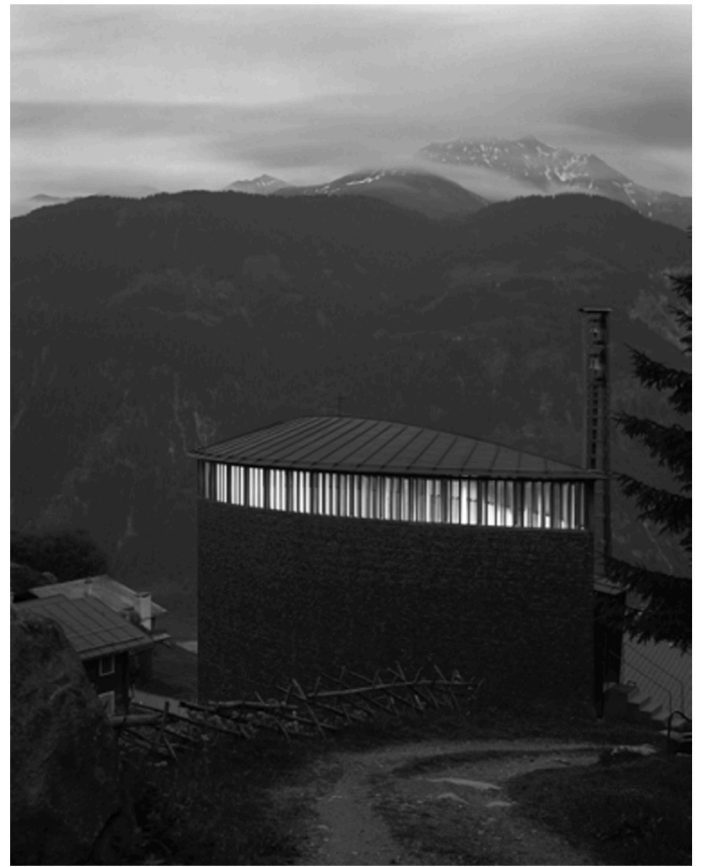
68



69



70



72



71

FIGURA 67 - Brother Klaus Field Chapel, Wachendorf, Alemanha (2007). Peter Zumthor. | Fonte: <http://www.pritzkerprize.com> (Acessado em Jan/2011) | Autor: Walter Mair

FIGURA 68 - Brother Klaus Field Chapel, Wachendorf, Alemanha (2007). Peter Zumthor. | Fonte: <http://www.pritzkerprize.com> (Acessado em Jan/2011) | Autor: Pietro Savorelli

FIGURA 69 - Brother Klaus Field Chapel, Wachendorf, Alemanha (2007). Peter Zumthor. | Fonte: <http://www.pritzkerprize.com> (Acessado em Jan/2011) | Autor: Pietro Savorelli

FIGURA 70 - Thermal Bath Vals Graubünden, Suíça (1996). Peter Zumthor. | Fonte: <http://www.pritzkerprize.com> (Acessado em Jan/2011) | Autor: Helene Binet

FIGURA 71 - Thermal Bath Vals Graubünden, Suíça (1996). Peter Zumthor. | Fonte: <http://www.pritzkerprize.com> (Acessado em Jan/2011) | Autor: Helene Binet

FIGURA 72 - Saint Benedict Chapel Sumvitg, Graubünden, Suíça (1988). Peter Zumthor. | Fonte: <http://www.pritzkerprize.com> (Acessado em Jan/2011) | Autor: Helene Binet

O arquiteto italiano Marco Frascari (1945 -) compreende a noção de junção em diversos níveis conceituais, e a associa diretamente ao processo de significação da arquitetura. A produção arquitetônica de Carlo Scarpa (1906-1978), em que o culto à execução do detalhe, da junção, é quase obsessivo, é fundamental em sua argumentação de que a arquitetura constitui-se como um sistema dual, em que há “uma ‘arquitetura total’, o enredo, e uma arquitetura dos detalhes, a narrativa” (FRASCARI, 2006, p.543). Os detalhes nas obras de Scarpa não resolvem apenas funções práticas, mas fundamentalmente funções históricas, sociais e individuais. As relações entre as partes da edificação, isto é, as junções entre diferentes materiais, formas e espaços, na proposta de detalhe narrativo de Frascari, são pretextos para gerar novos textos, isto é, abrem possibilidades para a criação de outras narrativas. Segundo o autor, isso se torna possível porque a junção pode impor a sua ordem ao todo. Nesse sentido, o detalhe seria a unidade mínima de significação, que unifica o tangível e o intangível na arquitetura.

A arquitetura é uma arte porque se ocupa não só da necessidade primordial do abrigo, mas também da união de espaços e materiais de uma maneira significativa. E isso se realiza por meio de junções formais e reais. É na junção, isto é, no detalhe fértil, que têm lugar tanto a construção física [*constructing*] como a construção do significado [*construing*]. Além disso, é importante para complementar nossa análise sobre o papel essencial da junção como o lugar onde se dá o processo de significação lembrar que o significado da palavra arte, em sua raiz indo-européia original, é “junção”. (FRASCARI, 2006, p.552-553).

O arquiteto suíço Peter Zumthor tem desenvolvido, em boa parte de suas obras, como as Termas de Vals (1996), uma arquitetura com um grande senso de materialidade e taticidade, em que textura e peso, densidade de espaço e luz materializada geram atmosferas arquitetônicas únicas. Zumthor (2010) afirma que os materiais podem assumir uma qualidade poética dentro do contexto de um objeto arquitetônico, contudo, apenas se o arquiteto for capaz de gerar situações significativas para eles, uma vez que os materiais por si só não são poéticos. O arquiteto aproxima-se de Pallasmaa, Frampton e Frascari, por sugerir um papel

simbólico para a junção; a qualidade das junções das partes é determinante da qualidade do objeto como um todo. As conexões podem ter funções ideológicas ou referenciais no sentido de que as diferenças culturais se manifestam nas transições articuladas e nas junções que compõem uma sintaxe arquitetônica. Os detalhes determinam as transições sensíveis por entre a totalidade do edifício, estabelecem o ritmo formal, a escala finamente fracionada da edificação. Zumthor (2010) aponta que não se trata de mera decoração, os detalhes não são distrações ou entretenimento, mas, da mesma forma que em Scarpa, conduzem ao entendimento da totalidade da qual são partes inerentes.

O aspecto relacional da arquitetura de Zumthor é essencialmente situacional, já que cada projeto possui um caráter distinto e é construído a partir de um processo que incorpora as idiossincrasias do lugar e da situação em que será implantado. Dessa forma, não só os materiais, mas as condições físicas e sensoriais da paisagem e do terreno, a luz natural específica do lugar, a sombra relativa que essa luz gera, as tradições culturais e construtivas, dentre outras possíveis influências, têm parte na constituição dessas atmosferas de que Zumthor fala. Para o arquiteto, toda nova obra de arquitetura intervém em uma situação histórica específica. É fundamental para a qualidade da intervenção que a nova edificação incorpore qualidades que possam criar um diálogo significativo na situação existente. Nesse sentido, Zumthor (2010) acredita que as novas edificações somente serão aceitas pelos seus contextos se possuírem a habilidade de tocar as emoções e as mentes das pessoas de diversas maneiras. Uma vez que os sentimentos e entendimentos estão necessariamente enraizados no passado, as conexões sensuais com as edificações devem respeitar o processo da memória.

Arquiteturas da tatlidade e da tectônica têm como principal propósito a reativação da sensibilidade das pessoas a partir de condições espaciais (ou atmosferas) sinestésicas, isto é, tentam imbuir a materialidade das coisas e dos espaços de qualidades tanto tangíveis, quanto

intangíveis. O incomensurável, as sensações, memórias e sentimentos que podem surgir na mente e corpo das pessoas a partir da fisicalidade de espacialidades distintas, por meio das texturas, das cores, dos cheiros, dos sons, das luzes e das sombras, surgem fundamentalmente pelo alargamento da percepção a partir da imaginação. O incomensurável daquilo que é físico parece ser o que Peter Zumthor (2010, p.85) chamou de a mágica do real: “a alquimia da transformação de substâncias reais em sensações humanas, de criar o momento especial quando a matéria, a substância e forma do espaço arquitetural podem realmente ser apropriadas e assimiladas emocionalmente”.

Contudo, as percepções, os sentimentos e as sensações não dependem somente das qualidades espaciais dos espaços. O caráter relacional da arquitetura implica também uma atitude ativa do indivíduo frente às coisas. Como Semper sugeriu, os espaços devem ser simultaneamente qualificados e qualificantes. Essa prática tectônica de resistência incita uma agudez da percepção, ela sugere esse alargamento dos sentidos, contudo ela não propriamente o garante. É fundamental, e urgente, uma prática tectônica com vistas a despertar a imaginação e a memória, contudo é necessária também uma posição atenta e criativa das pessoas. Nesse sentido, vale lembrar o principal argumento de Bergson, em *Matéria e Memória*, de 1896, de que a percepção depende fundamentalmente do grau de atenção à vida.

Há um poder nas coisas comuns do dia-a-dia (...). Nós apenas temos que olhá-las por um determinado tempo para vê-las. (ZUMTHOR, 2010, p.17)

4.2 Matéria em movimento: a arquitetura do tempo de Enric Miralles Moya

John Rajchman (1998), em considerações sobre as cidades do futuro e o futuro das cidades, afirma a emergência de se repensar toda a noção de intervenções urbanas críticas. Nos últimos cinquenta anos, uma série de imagens de futuro têm sido produzidas, sejam elas utópicas, distópicas, transgressivas ou cínicas. Elas variam de acordo com diferentes entendimentos do tempo – progressivo, nostálgico, linear, circular – e ainda com noções de como e para quem esse futuro é dado.

Se as cidades do futuro são aquelas inventadas, imaginadas, relações construídas entre um por vir desconhecido e um passado ainda por ser definido, uma condição do pensamento crítico acerca do próprio futuro da produção da arquitetura seria a dificuldade de lidar com a relação intrínseca entre materialidade e temporalidade, entre o real e o tempo. Nesse sentido, Rajchman (1998, p.109-110) levanta duas questões: (1) “como desviar de certas imagens de pensamento utópicas ou transgressivas ou ‘o futuro do pensamento’ e imaginar outros modos de intervenção e análise críticas”? E ainda, (2) como desenvolver uma nova concepção ou imagem das cidades, nos seus âmbitos materiais e imateriais, individuais e coletivos, uma imagem que ainda permitiria o jogo da invenção e intervenção críticas?

O já falecido arquiteto catalão Enric Miralles Moya (1955-2000) e a italiana Benedetta Tagliabue (1963-), que dá continuidade ao escritório EMBT, entendem que os métodos de planejamento atuais são incapazes de enfrentar a complexidade da cidade histórica e contemporânea. Orientados para resultados imediatos, eles tendem a simplificar as regras do jogo a um extremo inaceitável. A prática do escritório catalão tenta romper com o padrão brutal de demolições seguidas de reconstrução com tipologias e morfologias muito distintas das existentes. A noção de que o tempo é irreversível e a história não pode ser abolida é

essencial quando se trata de conservação e intervenção em obras de arte, de arquitetura e em configurações urbanas consolidadas.

As práticas que interessam ao grupo são aquelas capazes de evitar a demagogia, isto é, uma arquitetura que deixa revelar a complexa realidade da qual ela surge. Para poder trabalhar tanto com a realidade física do momento, quanto com a realidade física que tem construído o lugar durante gerações, Miralles (EMBT, 2009) entende necessária uma espécie de documentação que “condense o tempo naquele espaço”. O lugar é, pois, compreendido para além de sua situação presente; como estados em construção ao longo do tempo, os quais o arquiteto irá descobrir e revelar, de forma semelhante a que um arqueólogo desenterra um sítio, contudo, não para reconstruir o passado, mas para dar forma ao presente. Esse procedimento constituiria a “habilidade de produzir documentos que tornam explícitos os diferentes períodos sobrepostos de um lugar, por meio do uso de suas ruínas (...), ou imaginando um edifício que será trabalhado como uma ruína” (CORTÉS, 2009, p.27).

Em seus desenhos e colagens, o arquiteto criava possibilidades de intervenção a partir da representação da destruição de um edifício ou sítio para descobrir suas formas anteriores, ou para revelar seu processo de formação, sua feitura, sua construção. Miralles e Tagliabue avaliam que em todos os estados de deformação ou ruína, a edificação ou o lugar preservavam suas melhores qualidades; daí seu interesse pelas fundações, inscrições, pelos vestígios que as edificações deixam no tempo, e por uma noção da forma, na qual a memória é parte fundamental.

O projeto não é entendido como a aplicação de uma ideia a priori, mas propõe um processo conversacional. Isso significa estabelecer um diálogo aberto com o existente, descobrindo o que pode ser relacionado com os dados do sítio e procurando por conteúdos comuns que

possam criar tais relações entre os diversos elementos do projeto. Nesse sentido, a ideia é obtida a partir do processo, como o resultado conceitual de uma construção intelectual. As decisões e escolhas de projeto se dão gradualmente, de acordo com as situações processuais, internas e externas a ele, sem terem sido construídas de antemão. Ao mesmo tempo, o arquiteto tenta trabalhar o desenvolvimento do projeto a partir de certo distanciamento das coisas, de forma a exercitar um olhar estranho ao sítio e aos elementos de projeto. O distanciamento da realidade, no sentido proposto, pode configurar potenciais crítico-criativos para intervenções em contextos pré-existentes.

O desenvolvimento de uma consciência crítica do potencial lúdico dos espaços e sua capacidade de gerar novos desejos é uma atitude estética, na medida em que “é estético o fato de fazer experiência das possibilidades de ter uma experiência” (GUIMARÃES et al, 2006, p.16). Esse potencial é o que pode oferecer aos espaços a diversidade de pessoas e encontros incomuns: o espaço estimulante, juntamente com a distorção, repetição e justaposição de diferentes atividades, constitui-se um meio para ativar a arquitetura como agente transformador.

O indivíduo, ao ser entendido como construtor do espaço e de suas narrativas, necessita de um procedimento assistemático de distanciamento e aproximação em relação a um objeto, da mesma forma que o arquiteto, também enquanto sujeito construtor, necessita dessa operação física e mental para a criação de possibilidades de interlocução entre arquitetura, pessoas e sítio. A experiência estética diz respeito, pois, a um contexto específico de ação e de comunicação, isto é, em uma situação na qual o indivíduo é levado a desenvolver uma compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado (GUIMARÃES et al, 2006).

A teoria de Walter Benjamin da distração mostra que as respostas aos artefatos arquitetônicos não são guiados pela "dificuldade" conceitual que produz reflexão teórica em outras práticas estéticas (VIDLER, 2001). As respostas às arquiteturas essencializadas, desfamiliarizadas, geralmente não são teóricas ou conceituais, mas inconscientes, viscerais, fenomenológicas. O trabalho de Miralles é marcado por dispositivos e formas que envolvem o corpo em operações arquiteturais sinestésicas. O indivíduo é impelido a utilizar seu corpo como um aparato inconscientemente sensorial, ao contrário de um sujeito teorizado: contemplativo, reflexivo e imerso nas convenções do discurso arquitetônico. Os usos construídos e inventados pelos habitantes, em geral, envolvem novas variações na dinâmica espacial, as quais são parte de um processo, distendido no tempo, que mantém a arquitetura viva.

A experiência estética traz consigo uma negatividade fundamental: fazer uma experiência não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências do que era familiar), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível. (GUIMARÃES et al, 2006, p.16).

Miralles trabalha fundamentalmente com a operação da repetição. Cada novo croqui, modelo, desenho, envolve uma operação de esquecimento, e as regras geradas desse procedimento passam a ter uma coerência interna. Tais repetições geram deslocamentos e desfocalizações, isto é, possibilitam o surgimento de múltiplos referenciais para a construção de formas. O projeto não é considerado um resultado de condicionantes fixos e determinados, mas de uma série de situações que mudam com o tempo. Cada projeto se constitui como um cruzamento de referências relativas a uma série de condições específicas, das idiossincrasias de cada situação. A não consideração dos projetos como processos finitos é repercussão do interesse pelo deslocamento como técnica: em última instância, trata-se de um procedimento de ruptura com a *mimesis* enquanto a base fundamental do sistema de trabalho da arquitetura clássica.

Arquitetura enquanto processo indica um sentido de continuidade, de construção ininterrupta do espaço pelos seus vários agenciadores. Pode indicar ainda uma atitude plástica interna à própria prática arquitetural. Miralles, consciente e criticamente, usa a operação de transferência de formas de um projeto para outro, de modo que os projetos nunca terminam, estão sempre em transformação; algo como uma memória obsessiva de sua própria prática. Segundo o arquiteto, os projetos entram em fases sucessivas, e sugere um processo contínuo de reencarnações, em que um projeto adentra outros projetos (CORTÉS, 2009).

Para o arquiteto catalão, o sítio é um fator fundamental na busca por uma complexidade que se assemelha da realidade. Defende, portanto, o uso de estratégias para revelar qualidades latentes em um determinado lugar, e ainda a necessidade de um desenho detalhado das estruturas físicas, culturais e sociais do lugar. O registro gráfico das condições do sítio são a fonte do seu sistema de trabalho. De forma semelhante aos procedimentos de Peter Eisenman, nos projetos da série *Cities of Artificial Excavation*, de identificação de traços de um dado lugar a partir de seu entendimento como um palimpsesto impregnado de impressões sobrepostas; os registros de Miralles tentam identificar inscrições, marcas ou linhas, independente de possuírem ou não um significado explícito. As camadas temporais de um sítio ou edifício são difíceis de precisar, daí a necessidade de uma atitude arqueológica, referencial e narrativa para redefiní-las.

Da mesma forma que a *Land Art* não é uma simples representação, mas uma redefinição da paisagem em que é instalada, os trabalhos de Miralles também redefinem o sítio: sua forma, sua topografia, suas dimensões; em última instância, redefinem as condições ou qualidades do lugar. Trata-se da tentativa de construção de uma paisagem artificial, a partir da leitura de elementos reais e fictícios, do presente ou do passado, da paisagem existente.

Um de seus projetos mais representativos – além do Cemitério de Igualada (1985-1994) e as instalações de arco e flecha para as Olimpíadas de 1992 (1989-1991)²⁷ – é o Parc dels Colors, ou Santa Rosa (1991-2001), em Mollet del Vallés, um distrito da zona metropolitana de Barcelona. Miralles (EMBT, 2002) explicita que a tarefa mais importante nesse projeto era redefinir as condições do sítio antes de começar a construir. A escolha de trabalhar uma série de projetos em áreas periféricas – como a biblioteca pública em Parafolls e casa La Clota – permitiu ao arquiteto pensar sobre a natureza desses lugares e as possibilidades de lidar com eles. Era necessário o reconhecimento da realidade do sítio, no qual a topografia se combina com um desejo social de transformar esse local marginal em uma construção pública compartilhada. Atualmente, as atividades que acontecem no parque já existiam, contudo, em diferentes ruas e espaços. O autor aponta que começou a trabalhar pensando em uma edificação que envolvesse uma paisagem que ainda não existisse ali.

Observa-se que esse projeto foi desenvolvido paralelamente a outros projetos – como o Parc Diagonal Mar, Dresden Flower Exhibition Competition, o Parlamento Escocês – em que foi construído um processo criativo por meio de colagens e montagens, especialmente com motivos e padrões florais e de folhagens, na tentativa de identificar as potencialidades rítmicas de articulação espacial. Miralles inventa mapas de desejo no sítio, identificando linhas de energia, fluxos, topografias possíveis, áreas sólidas e líquidas – montando simultaneamente as possibilidades de atividades e as suas espacialidades. Trata-se de um exercício que combina duas categorias que permeiam todo o seu trabalho: intensidade e delicadeza. A repetição rítmica é utilizada como instrumento de ordem e coerência, de modo que as linhas são geradas por movimentos – repetições – de pontos e padrões em diversas escalas.

²⁷ Ambos os projetos foram feitos com a arquiteta catalã Carme Pinós (1954-), ex-esposa e parceira, de 1984 a 1991.



73



74

FIGURA 73 - Vista aérea do Parc dels Colors, Mollet del Vallès, (2002). Enric Miralles. | Fonte: EMBT, 2002, p.62.

FIGURA 74 - Detalhe da maquete. Parc dels Colors. Enric Miralles. | Fonte: EMBT, 2002, p.54.



75



79



76



80



77



81



78



82

FIGURA 75 - Estrutura de iluminação | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 76 - Muros suspensos | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 77 - Topografias artificiais | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 78 - Letreiros e área central | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 79 - Lagos artificiais | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 80 - Mirante | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 81 - Paredes suspensas | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 82 - Fauna e flora | Fonte: Foto do autor (2010).



FIGURA 83 - Letreiro e playground. | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 84 - Piso colorido e vegetação. | Fonte: Foto do autor (2010).

FIGURA 85 - Peças de iluminação. | Fonte: Foto do autor (2010).
FIGURA 86 - Iluminação e lago artificial. | Fonte: Foto do autor (2010).



87



88



90



92



91



93

FIGURA 87 - Detalhe paredes suspensas.

Fonte: Foto do autor (2010).

FIGURA 88 - Detalhe letreiro e entorno.

Fonte: Foto do autor (2010).

FIGURA 89 - Detalhe mirante. | Fonte: Foto do autor (2010).

FIGURA 90 - Detalhe letreiro e playground.

Fonte: Foto do autor (2010).

FIGURA 91 - Vista paredes suspensas | Fonte: Foto do autor (2010).

FIGURA 92 - Senhores jogando petanca.

Fonte: Foto do autor (2010).

FIGURA 93 - Jardins e lago artificial. | Fonte: Foto do autor (2010).

FIGURA 94 - Mobiliário e lago artificial.

Fonte: Foto do autor (2010).



94

(...) a delicadeza e a facilidade de arranjar um punhado de flores é um modelo para trabalho. Não pode ser tomado diretamente. (...) Esses dois princípios de intensidade e delicadeza, comparáveis ao esforço de pular e ao movimento delicado de lançar uma bola ao cesto de basquete.(EMBT, 2002, p.21-23).

O principal interesse desse projeto, talvez não esteja diretamente em seu aspecto tangível, mas nos temas e narrativas em estão contidos setorialmente na proposta, mas especialmente entrelaçados. O procedimento arqueológico de Miralles tenta revelar aspectos específicos do bairro de Plana Lledó, e outros comuns às áreas periféricas de Barcelona e do interior da Catalunha. As referências trabalhadas são variadas, reais ou fictícias: (1) o rio Besós, que tangencia Mollet del Vallés e corta Barcelona, aparece no parque como rastros ou marcas de água em movimento, definem a passagem do tempo, junto à vegetação, e o rio cria simultaneamente o parque e a região do vale antes de ser urbanizada; (2) a vegetação, característica da região dos vales, evoca a tradição vegetal do lugar e é utilizada em massas compactas que, junto a uma vegetação artificial de pisos coloridos e vasos de concreto, definem espaços distintos; (3) o bosque e a chuva são associados à área de jogos a partir de um jogo lúdico que mistura dispositivos naturais e artificiais ao mesmo tempo: “um lugar que chove toda manhã, bem cedo” (EMBT, 2002, p.49); (4) o anfiteatro, a praça e o mirante são também estruturantes da topografia artificial do parque: a peça arquitetônica é como um edifício em cima de uma colina que não existe, um edifício que, segundo Miralles, exerceria uma relação entre os corpos das pessoas e os corpos arquitetônicos e as permitiria serem como arqueólogos sobrevoando um sítio a ser descoberto; (5) os passeios, as áreas de descanso e os canteiros para jogar petanca, preexistentes no lugar, configuram o caráter aberto e contínuo do parque, e fortalecem a relação entre o espaço público e o cotidiano das pessoas do bairro; (6) os grafites dos artistas urbanos nos muros do bairro contaminam o parque pelas grandes letras suspensas, que refletem o nome do lugar, sua identificação, e o projetam continuamente no chão ao longo do dia, de acordo com a posição do sol; (7) as

paredes elevadas, de tijolos furados e maciços, e estrutura de concreto, são as mesmas paredes que definem os subúrbios da Catalunha, materializando uma memória construtiva e social, uma memória que se confunde com o cotidiano, que abre espaço para o imaginário construir pensamentos para o futuro. Miralles e Tagliabue foram enfáticos ao dizer que gostam de pensar este projeto como um projeto para um futuro próximo, uma noção mais sutil, mais leve, de arquitetura.

Miralles trabalha com um sistema desierarquizado dos elementos, tentando garantir que todos os elementos reais, inventados, modificados, descobertos, ou não mais existentes, tenham a mesma importância. A partir dessa indeterminação valorativa é possível apontar sua obra como um arcabouço de multiplicidades semânticas, sintáticas e pragmáticas, em que as relações, os encontros e as narrativas criadas a partir dos usos, eventos, atividades, são os constituidores do caráter do lugar. É nesse sentido que Charles Jencks (1985) considera que o fato de uma obra, dita multivalente, estimular a mente de um indivíduo para que vá além de suas abstrações familiares e tente novas interpretações é sempre uma justificativa para uma arquitetura criativa.

Como resposta a uma “coerção acontecimental”, a experiência estética é uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não familiar. (GUIMARÃES et al, 2006, p.16).

A estratégia de Miralles e Tagliabue é trabalhar nas continuidades e discontinuidades da área em questão, gerando ambiências instigantes e possibilidades de ação, a partir da inserção de elementos de caráter lúdico. No Parc dels Colors, uma espécie de qualidade onírica se revela pelo jogo de formas, escalas, cores e aromas; e fundamentalmente pela sobreposição de elementos familiares e estranhos, ou ainda, a inserção de formas, texturas e imagens familiares de uma maneira não-familiar. As espacialidades do parque visam à criação de

possibilidades de apropriação espacial pelas pessoas e atuam como catalizador da vida urbana, gerando novas e diversificadas atividades. A intervenção foi pensada de modo propiciar distintas camadas de apropriação pelas diferentes escalas – macro (edificações, fluxos, grandes áreas) e micro (espaços que incitam diferentes formas de uso na escala do corpo). O teórico Robert Harbison (1998, p.170) sugere que esse tipo de arquitetura que desafia os desejos, constitui “um mundo controlado pelo poder do sentimento, no qual a geometria apenas existe para ser violada e as partes mais estáveis formam seu significado a partir das mais abandonadas”.

A forma do parque foi gerada a partir da sobreposição e colisão entre de elementos culturais e naturais da região, das linhas da atual configuração do terreno com as linhas de uma topografia inventada – montanha de arquibancadas de concreto, o jogo sinuoso das curvas de nível materializadas, as poças de ladrilho azul que esguicham água de elementos tubulares voadores – e de uma estrutura paisagística composta por uma série de elementos singulares. Nesse sentido, uma espécie de intertextualidade parece surgir das múltiplas narrativas presentes do parque e das combinações e dos encontros de personagens artificiais: pequenos postes de iluminação, em escala humana, que parecem seres estranhos, assombrações, que observam o movimento das pessoas com suas grandes cabeças de metal; postes curvos e mais altos, dotados de base de concreto, corpo de metal e arremate tentacular de madeira, sustentam núvens de lâmpadas fluorescentes; o mobiliário que lembra todo tipo de fauna presente na região, desde peixes até lobos e cobras; os grandes vasos ovais de concreto que carregam nas suas costas variadas espécies vegetais, que lembram anêmonas do mar. A dramatização encenada pelos personagens desse parque incitam a intrusão da ficção no mundo duro da realidade.

(...) tal composição encoraja (...) o indivíduo a adotar estranhas perspectivas, outros olhares, a focar obsessivamente em algumas partes em

detrimento do todo, a descobrir pontos de vista que produzem a máxima distorção, ou ainda, conectar essas incitações em sequências irrepetíveis. (HARBISON, 1998, p.171)

A prática de Enric Miralles, em especial no Parc dels Colors, estrutura-se no sentido de expandir os limites da imaginação, possibilitar novas sensações, e ocasionar experiências corporais espaciais; e poderia muito bem se apresentar como uma possibilidade de repensar toda a noção de intervenções urbanas críticas, questionada por Rajchman. Em Mollet del Vallés, houve a criação de um lugar com o qual as pessoas poderiam se descobrir e se identificar, e sobretudo, conectar fisicamente as distintas temporalidades do passado cultural e social, o cotidiano do presente e abrir possibilidades para construções, conjecturas, pensamentos futuros. A memória passa a ser matéria para a invenção, e nesse tipo de prática idiossincrática, imaginativa, tátil e mnemônica, tanto arquitetos como habitantes passam a ser arqueólogos do futuro.

4.3 Uma arquitetura da alteridade: imaginação crítica e realismo mágico

A prática de uma arquitetura idiossincrática, contextual, situacional, implica necessariamente pensar no âmbito da alteridade. Uma arquitetura que apenas existe a partir do outro, da visão do outro, que permite uma compreensão do mundo por um olhar diferenciado, partindo tanto daquilo que é estranho, quanto do que é familiar, com vistas à sensibilização do indivíduo pela experiência do contato e da imaginação.

O conceito de imaginação tem sido empregado de diversas formas e em diferentes contextos, como na linguagem popular para descrever sonhos, fantasias ou conjecturas, assim como utilizada pelo artista ou crítico de arte para explicar a composição de um poema ou a estrutura de uma pintura, e ainda tem lugar na psicologia e epistemologia para a análise do funcionamento da mente humana. O filósofo irlandês Richard Kearney (1988) aponta os

perigos da natureza pluralista, ou polisemântica, da categoria da imaginação, que podem sugerir que o termo signifique tudo e nada ao mesmo tempo. Nesse sentido, é necessário evitar duas interpretações extremas: a afirmação nominalista que a imaginação é simplesmente tudo o que se escolhe denominar como imaginação, ou seja, trata-se de um termo arbitrário e vazio; e “a declaração essencialista de que todas as múltiplas variações referem-se a uma única essência atemporal que se mantém inalterada pelas pressões cambiantes da história ou pelos distintos contextos da experiência cultural” (KEARNEY,1988, p.16).

Na história da filosofia, a imaginação foi tratada por dois modos distintos, o epistemológico e estético. No primeiro cenário, constitui-se a teoria do conhecimento, que tem um enfoque essencialmente psicológico-gnosiológico, e se investiga a imaginação conforme ela interfere no processo do conhecimento. Marco Barreto (1994) aponta que até antes da considerada Filosofia Moderna, a faculdade imaginativa era encarada com desconfiança, de modo que se fazia necessário discipliná-la metodicamente pela razão para não obstruir as aspirações desta a um conhecimento claro e distinto. A imagem era entendida enquanto algo gerado entre a sensação e o intelecto, uma sensação menos vívida ou uma ideia degradada, ambígua e duvidosa em ambos os casos; o que sugeria que o pôr em imagens que acompanha a função alucinatória da imaginação constituiria uma espécie de debilidade, deficiência, e perda de confiabilidade da memória. Já no segundo cenário, a estética livra a imaginação da inquisição da razão pura, de modo que ela agora pode ser exercitada livremente no campo artístico enquanto forma de expressão da natureza humana (BARRETO, 2004).

O que distingue a filosofia moderna da imaginação de seus antecedentes é a firme afirmação do poder criativo do homem. Metaforicamente, a categoria da imaginação deixa de se comportar como um *espelho* que reflete a realidade externa para se tornar uma *lâmpada* que

emana sua própria luz sobre as coisas. Desta maneira, significado é mais um produto transcendental da mente humana do que propriedade transcendente divina.

Essa reviravolta já se mostrava implícita no humanismo renascentista, especialmente na sua insistência na primazia da verdade antropológica sobre a onto-teológica. Havia numerosos escritos ocultos aprovando os poderes mágicos e alquêmicos da imaginação, na sua maioria confinados a cultos herméticos marginalizados, e produzidos quando dos movimentos esotéricos dessa época e do misticismo pós-renascentista. Somente com Immanuel Kant (1724-1804) e os Idealistas alemães, como Johann Fichte (1762-1814) e Friedrich Schelling (1775-1854), na segunda metade do século XVIII e no XIX, que a imaginação produtiva seria reconhecida e libertada de sua longa prisão no pensamento ocidental, o que proporcionou sua supremacia indisputada nos movimentos românticos e existencialistas.

Kearney (1988) argumenta que as condições para que o paradigma produtivo se estabelecesse sobre o mimético foram, em primeiro lugar, a demonstração de que a imaginação não era a reprodução de uma dada realidade – “a falácia da imitação” – mas, uma produção original da consciência humana; em segundo, a evidência de que a imagem não era algo estático depositado na memória – “a falácia da reificação” – mas, um dinâmico ato criativo; e por último, o estabelecimento de que não se tratava de uma imagem que fosse uma mensageira mediadora entre as esferas do corpo e do espírito – “a falácia do dualismo” – mas, uma unidade interna transcendental que resiste a essa dualidade.

Pode-se identificar quatro principais acepções para o termo imaginação: (1) A habilidade de evocação de objetos ausentes, mas existentes em outro lugar, sem confundí-los com coisas presentes aqui e agora; (2) a construção e/ou uso de formas materiais como desenhos, pinturas, esculturas e fotografias para representação de objetos reais de forma irreal,

fantástica ou distorcida da realidade; (3) a projeção ficcional de coisas não existentes, como em sonhos e narrativas literárias; (4) a capacidade da consciência humana de tornar-se fascinada por ilusões, confundindo o que é real com o que é irreal.

As teorias da imaginação desenvolvidas pela tradição filosófica ocidental tendem a se constituir como unívocas e, não raro, rivais entre si, em função da paradigmática de cada uma. Paul Ricoeur²⁸ evidencia a orientação da variação do campo teórico para dois eixos opostos: no âmbito do objeto, há o eixo da presença e da ausência; enquanto no que tange o sujeito, o eixo de uma consciência crítica e interessada.

Dentro do primeiro eixo, a imagem corresponde a duas teorias distintas, ilustradas respectivamente por David Hume (1711-1776) e por Jean-Paul Sartre (1905-1980). No primeiro, a imagem se relaciona a uma percepção da qual é apenas um traço, no sentido de uma impressão enfraquecida; tal ideia norteará todas as teorias da imaginação reprodutiva. No segundo, a imagem é essencialmente construída a partir da noção de ausência, do que é algo outro que não o presente. As várias versões da imaginação produtiva – retratos, sonhos, ficções – referem-se de diferentes formas a essa alteridade fundamental.

No entanto, a imaginação produtiva, e de certa forma a reprodutiva – na medida em que esta compreende a menor iniciativa correspondente à evocação de algo ausente – opera em um outro eixo de acordo com a capacidade ou não do sujeito da imaginação de assumir uma consciência crítica do que difere o real do imaginário. Nesse sentido, essas teorias da imagem são tratadas a partir da teoria do conhecimento, cujas variações são reguladas por graus de certeza, no sentido de crer ou não na veracidade, ou realidade de algo. De um lado, está a

²⁸ Ver RICOEUR, Paul. *Imagination in discourse and action*. In TYMIENIECKA, A. *The Human Being in Action*. London: D.Reidel, 1978.

consciência não crítica, em que a imagem é confundida com o real, e que se mostra contaminada por uma crença até que um entendimento contrário se estabeleça para deslocar tal consciência de seu estado primeiro. De outro lado, no qual a distância crítica está completamente consciente de si mesma, a imaginação se mostra como o instrumento de julgamento da realidade. A redução transcendental de Edmund Husserl (1859-1938), enquanto uma neutralização da existência, é a instância mais completa disso.

(...) quais seriam as semelhanças entre o *estado de confusão*, que caracteriza aquela consciência que desconhecida de si mesma entende como real algo que outra consciência toma por irreal, e o *ato de distinção* que, extremamente auto-consciente, permite a consciência colocar algo à distância do real e então produzir a alteridade no coração da existência? (RICOEUR, 1978, p.215-16).

Richard Kearney (1988) questiona a possibilidade da imaginação em uma época em que o pós-modernismo subverte a própria oposição entre o imaginário e o real, ao ponto em que cada um se dissolve à imitação vazia do outro. É estabelecida uma estrutura de imagens e simulações. Jean Baudrillard (1929-2007) aponta que a simulação pode ser entendida como uma aproximação amigável com intenção hostil, implicando uma separação entre intenção e expressão: isto é, num mundo das aparências a simulação está a serviço de um segredo que deve permanecer oculto (MELO, 1988).

A imaginação paródica do pós-modernismo parece a serviço da lógica do consumo de massa, qualquer produção e conseqüentes reproduções de imagens são válidas para manter a roda girando. Tanto a arquitetura e a cidade, quanto os meios de telecomunicações, tornaram-se visceralmente mercadológicos. A questão econômica pode ser considerada como um dos obstáculos mais desafiadores. Segundo Kearney (1988), uma cultura de consumo de imagens não surge do nada: ela é sintomática de uma ideologia de imitação vazia intimamente atrelada ao sistema econômico dominante de consumo que atualmente alcança porporções mundiais.

Nesse sentido, o autor sugere que se a desconstrução da imaginação não admite limites epistemológicos, na medida em que enfraquece toda tentativa de estabelecimento de uma relação decisiva entre imagem e realidade, ela deve reconhecer limites éticos.

Frente à lógica pós-moderna de interminável adiamento e regressão infinita, da volubilidade de significantes e significados, Kearney (1988) enxerga um *outro*, o qual demanda do indivíduo uma responsabilidade ética. O autor faz uma chamada para a alteridade, isto é, o reconhecimento e respeito de um outro, do diferente, do alienado, do que está à margem, que é irreduzível ao jogo paródico das imitações vazias. Trata-se de uma prática de resistência à alienação, homogeneização e desumanização do homem pelos processos da cultura do consumo de massa. Ela atravessa a superficialidade horizontal das imagens-espelho pós-modernas e, resistindo ao vazio, reintroduz uma dimensão de profundidade.

Essa postura ética implica uma correlativa prioridade da prática à teoria, e nesse sentido, para o autor irlandês, a ética tem primazia sobre a epistemologia e a ontologia. Tal primazia da responsabilidade ética requer, sobretudo, uma tarefa de discriminação crítica, sem a qual a reação ética de empatia pode ser usada para fins antiéticos. Responder eticamente à cultura das imagens não significa negar ou combater a condição pós-moderna, isto é, não há como retornar ao humanismo de outrora, arriscando ignorar o tempo presente. De toda forma, um retorno desse tipo não seria desejável. O culto humanista da subjetividade autônoma tendia a excluir o outro, na medida em que o *self* era em última instância definido por um ato de negação pura, como colocaria Sartre. Segundo Kearney (1988, p.363), uma resposta mais adequada para o dilema pós-moderno seria “reinterpretar radicalmente o papel da imaginação enquanto uma relação entre o *eu* e o *outro*”. Nesse sentido, faz-se necessário desconstruir a imaginação tanto como um culto humanista do eu transcendental, quanto como uma imitação onto-teológica do outro imperialista.

A proposta de Kearney envolve uma atitude radical de usar a própria estrutura da condição pós-moderna para subvertê-la: uma imaginação ética, alerta a ambos os potenciais de liberação e de encarceramento da cultura pós-moderna, estaria determinada a usar todas as tecnologias disponíveis para exercer seu comprometimento com a alteridade. O autor diz respeito especialmente ao modo como as imagens do mundo são produzidas e reproduzidas, como, por exemplo, as guerras no Afeganistão e Vietnam; as disputas étnicas no Oriente Médio, na Coréia, no Leste Europeu; a guerra contra o tráfico no Rio de Janeiro; a pobreza absoluta em várias regiões da África, que sofrem ainda com a disseminação da AIDS; o desalojamento de mais de vinte mil pessoas na zona Leste de Belo Horizonte, etc.

Ao passo que é certo que as imagens midiáticas muitas vezes banalizam e anestesiam as percepções dos indivíduos, elas têm também o potencial de fazer o contrário: aumentar os horizontes imaginativos e estender a compreensão das pessoas, aproximando as distâncias entre outras pessoas de outros lugares. Esse potencial expansivo das imagens midiáticas poderia, sobretudo, possibilitar uma democratização de conhecimento e cultura. Kearney (1988) aponta que a tarefa particular dessa imaginação ética na civilização da comunicação pós-moderna seria garantir que a democratização das imagens evite a superficialidade e permaneça dialógica, relacional, isto é, atenta às demandas do *outro*.

Contudo, uma imaginação pós-moderna reativa à dimensão ética das coisas não seria apenas crítica; deve ser, fundamentalmente, poética, no sentido de um fazer e criar inventivo. De acordo com Kearney (1988), a imaginação, não importa o quão crítica seja, ela deve jogar. Dessa forma, talvez o fato de ela ser ética seja o motivo pelo qual ela deve ser criativa, para garantir que seja ética de um modo liberador, de maneira a animar e expandir a resposta para com o outro.

O paradigma do jogo expressa o caráter fundamentalmente liberador e indeterminado da matéria e corresponde, de certa forma, a um redescobrimto geral na atualidade da dimensão poética do mundo. O jogo pode ser entendido como um espaço livre no qual as pessoas podem mudar seu ponto de vista sobre a realidade ao seu redor, de modo a permitir a coexistência entre determinismo e indeterminismo. As características desse paradigma devem ser constituídas como símbolos do poder poético da imaginação para transcender os limites da consciência egocêntrica e antropocêntrica – e assim, explorando diferentes possibilidades de existência (KEARNEY, 1988).

A ausência de rigidez e a extrema facilidade dos jogos de criança, por exemplo, dão espaço para que o ser sensível e criativo continuamente produza novos e inóspitos mundos e se mostram como os “motores fundamentais para a evolução cultural” (IACOVONI, 2004, p.11). Essa influência não se dá apenas no sentido de um estímulo competitivo por excelência, de forma que o jogo é, portanto, fundamental no crescimento ininterrupto da capacidade intelectual e artística da sociedade, como bem coloca Johan Huizinga (1872-1945)²⁹. Cabral Filho (2000) esclarece que no entendimento do jogo enquanto linguagem, estaria envolvida a experimentação de uma lúdica reinvenção de si mesmo, onde o outro e seu discurso estão também presentes.

O jogo assume essa posição libertária e de resistência especialmente com a criação da International Situacionista em 1957, opondo-se ao urbanismo moderno, considerado como uma “técnica de separação” baseada na redução arbitrária e extrapolação unicamente dos aspectos funcionalistas da cidade e sua representação como dogmas ou verdades totais. O grupo, que incluía a *Internationale lettriste*, o *International Movement for an Imaginist*

²⁹ Ver HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 5ª ed. 243 p.

Bauhaus e a *London Psychogeographical Association*, fazia a oposição da noção tradicional do espaço urbano enquanto recipiente natural de relações sociais com a ideia de movimento dinâmico do espaço, algo em constante mutação com vistas à ação e à construção de conhecimento. A Teoria de Deriva, desenvolvida por Guy Debord (1931-1994) e outros, é uma "forma de investigação espacial e conceitual da cidade pelo ato de vagar" (ANDREOTTI, 1996, p.20). Isto requereu um comportamento que envolve jogo e construção que focava nos efeitos do ambiente urbano nos sentimentos e emoções dos indivíduos. A ideia era desenvolver uma consciência crítica do potencial lúdico dos espaços urbanos e a sua capacidade de gerar novos desejos.

É interessante observar que o estudo de Walter Benjamim sobre a metrópole, pesquisa sob o título de *Passagen-Werk* - "As passagens" - evocando o flâneur urbano, celebrou a arte de caminhar lentamente como o instrumento de mapeamento urbano moderno. Ele complementou a figura "dandificada" daquele que anda vagarosamente (*stroller*) por outra imagem mais subversiva: a do "vagabundo que, sozinho, criminoso e exilado, possuía a visão marginal que transgrediu limites e os transformou em 'limiares'" (VIDLER, 2001, p.74)³⁰. Este estudo seminal foi base para o pensamento Situacionista desenvolvido nos anos 1950-60, que interpretou lucidamente as transformações de uma sociedade dedicada ao consumo material em uma cultura que se alimenta de imagens e informação e, finalmente, por ter reclamado o espaço público como um locus de criação cultural e ação política.

Constant Nieuwenhuys (1920-2005), artista e arquiteto fundamental no grupo CoBrA no pós-guerra, que se uniu à Internacional Situacionista assim que foi criada, acreditava que a

³⁰ Ver *The Architectural Uncanny* e, em especial, *Warped Space: art, architecture, and anxiety in Modern Culture* para o estudo de Vidler acerca da fenomenologia do uncanny espacial, que discute a cidade vista como locus de medo do espaço, a partir da leitura de vários sociólogos e patologistas urbanos, de Legrand Du Saule a Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

exploração de tecnologia e da arte para propósitos lúdicos superiores era uma das tarefas mais urgentes para a criação do que foi chamado *urbanismo unitário*, na escala exigida pela sociedade futura. Constant, na década de 1950, já alegava uma condição que perpetua ainda hoje: a ausência total de soluções lúdicas na organização da vida social impediu o urbanismo de se elevar ao nível de uma criação; e, ainda, o aspecto estéril e sem graça da maioria de novos quarteirões eram testemunho cruel deste estado de “negócios” (ANDREOTTI, 1996). Nesse sentido, o Urbanismo Unitário seria uma teoria do uso combinado de artes e técnicas para a construção integral de um *milieu* em relação dinâmica com experimentos comportamentais, e para a constituição de novas formas de habitação anti-burguesa.

O legado situacionista dos mapas psicogeográficos de Paris desenvolvidos por Debord, do projeto da Nova Babilônia de Constant, e do uso irônico de histórias em quadrinhos e imagens comerciais, expressa "a procura de modos novos de aproximação com as imagens e a realidade física da cidade como um espaço de jogo e auto-atualização do ser humano" (ANDREOTTI, 1996, p.12). O pensamento situacionista é investido de uma crítica poderosa às condições sociais e culturais que ainda hoje predominam: "o espaço livre da mercadoria (consumo/espetáculo) demanda a destruição da autonomia e da qualidade dos espaços" (DEBORD, 1994, p.120).

A revolução do cotidiano da cidade somente é possível através da consideração do lugar urbano para além da sua configuração, ou seja, nas situações de uso que comporta. Tomar posse dos lugares implica explorá-los, pois toda orientação só é possível num mundo já conhecido. (VELLOSO, 2002, s/p).

A imaginação poética, ou criativa, dá poder aos indivíduos de se identificar com as figuras esquecidas, descartadas e reprimidas da história. Certamente, sem a abertura poética para a pluri-dimensionalidade dos significados, a imaginação ética poderia se reduzir a uma censura

autoritária, repressiva e austeramente moralizante. Da mesma forma, uma imaginação poética inteiramente desprovida de senso ético facilmente torna-se uma atitude irresponsável e desinteressada; uma atitude em que qualquer coisa vale, qualquer coisa pode ser qualquer outra coisa porque, em última instância, não são coisa alguma.

Se uma poética da imaginação é o que mantém o desejo vivo como um jogo interminável de possibilidade, é uma ética da imaginação que distingue o desejo que permanece aprisionado a meus projetos subjetivos do desejo que responde à alteridade da figura do outro. (KEARNEY, 1988, p.370).

Assim, uma imaginação poética, atinada aos dilemas da condição pós-moderna, deve se comprometer a inventar um projeto social alternativo. Tais possibilidades de invenção sócio-políticas são correlativas, se não idênticas, às novas possibilidades de criação artística. Kearney (1988, p.371) sugere então que “a arte, enquanto um laboratório de acesso livre à exploração imaginativa, é uma das mais poderosas lembranças de que a história nunca é completa”. Enquanto tal, a arte pode se situar como a profetiza mais persuasiva de uma *poética do possível*.³¹

Uma das propostas artísticas mais potentes atualmente parece ser a prática literária do realismo mágico. A crítica e historiadora literária Lois Parkinson Zamora (1995) considera o realismo mágico como um modo particularmente apropriado para explorar e transgredir limites, sejam eles ontológicos, políticos, geográficos ou genéricos. Ele, muitas vezes, facilita a fusão, ou a coexistência, de mundos possíveis, espaços, sistemas que seriam incongruentes com outros modos de ficção.

³¹ Ver Kearney, Richard. *Poétique du Possible*. Paris: editions Beauchesne, 1984.

Wendy Faris (1995), uma das autoridades nos estudos do realismo mágico, sugere que essa categoria pode ser positivamente estendida para caracterizar um corpo significativo da narrativa contemporânea ocidental; ao passo que considera o modernismo ligado à epistemologia, preocupado com questões de conhecimento, entende o pós-modernismo como ontológico, trabalhando com questões do ser, e nesse sentido, o realismo mágico constitui uma forte corrente nas linhas do pós-modernismo³². O realismo mágico, pela sua natureza paradoxal, exemplifica a caracterização do pós-moderno por Lyotard (2006) como a condição que busca por novas apresentações com vistas a expor um forte senso do não apresentável, daquilo que é ausência. O realismo mágico, nesse sentido, trabalha na ativação das diferenças e, sobretudo, da alteridade.

Nos textos realistas mágicos, o sobrenatural não se destaca, não é uma questão óbvia, mas algo que é ordinário e normal, um acontecimento do dia-a-dia; admitido, aceito e integrado na racionalidade e materialidade do realismo literário. O realismo pretende sua visão de mundo como uma versão singular, como uma representação objetiva, universal, das realidades naturais e sociais; isto é, o realismo funciona ideológica e hegemonicamente. O realismo mágico também funciona ideologicamente, contudo, menos hegemônico, por seu programa não ser centralizador, mas ecêntrico, marginal, descentralizador. Esse modo de narrativa cria espaço para interações de diversidade. Possui um impulso de reestabelecer contato com tradições temporariamente suprimidas pelos limites miméticos impostos pelo realismo nos séculos XIX e XX. Nos textos realistas mágicos, a disjunção ontológica serve de propósito para a

³² Os principais autores do realismo mágico de acordo com Farris (1995, p.167) são: Gabriel García Márquez (1927-), *Cem Anos de Solidão* (1967); Milan Kundera (1929-), *O Livro do Riso e do Esquecimento* (1979); Salman Rushdie (1947-), *Os filhos da meia-noite* (1980); Robert Pinget (1919-1997), *Cette voix* (1975); Carlos Fuentes (1928-), *Una familia lejana* (1980), Donald M. Thomas (1935-), *The White Hotel* (1981); William Kennedy (1928-), *Ironweed* (1983); Patrick Süskind, *O Perfume, História de um Assassino* (1985); Toni Morrison (1931-), *Amada* (1987); Laura Esquivel (1950-), *Como água para chocolate* (1990); e Ana Castillo (1953-), *So Far From God* (1993). Outros eminentes precursores e contemporâneos considerados mais periféricos são Gogol, Henry James, Kafka, Jorge Luis Borges, Carpentier, Paz, Cortázar, Günter Grass, Italo Calvino, Wilson Harris, Isabel Allende e Ben Orki.

disjunção política e cultural: “o mágico em geral é entendido como um compensador, corretivo cultural, que requiere de seus leitores uma avaliação crítica das convenções realistas, tomadas por verdadeiras, da causalidade, materialidade e motivação” (ZAMORA, 1995, p.3). Muitos textos realistas mágicos tomam um posição anti-burocrática e, dessa forma, usam seu caráter mágico contra ordens sociais já estabelecidas; e ainda, em diversas instâncias, em reação a regimes políticos totalitários, constituindo uma espécie de poética da subversão.

Farris (1995) aponta que o projeto do realismo, analisado por Fredric Jameson (1934-), alcança a emergência de um novo espaço e uma nova temporalidade. Sua espacialidade homogênea abole as antigas formas de espaços sagrados, da mesma forma que “o controlador relógio e a rotina controlada substituem antigas formas de temporalidades rituais, sagradas ou cíclicas” (FARRIS, 1995, p.173-74). Nesses termos, é perceptível a erosão desse programa pelo realismo mágico e outras modalidades textuais modernas e pós-modernas. Muitas ficções realistas mágicas, assim como seus predecessores românticos e neo-góticos do século XIX, cuidadosamente delineiam ambientes sagrados e em seguida permitem que eles extravasem sua narrativa mágica para o resto do texto e o mundo que ele descreve. Eles respondem ao desejo pela libertação da narrativa do realismo, e de uma estância narrativa unívoca; eles implicitamente correspondem textualmente a uma nova forma de crítica de todos os discursos totalitaristas, trabalhando sempre em direção à pluralidade e à heterogeneidade. O realismo mágico, dessa forma, reorienta não somente os hábitos de tempo e espaço, mas também o sentido de identidade.

Se o realismo mágico se utiliza da inserção de elementos, personagens e fenômenos estranhos/sobrenaturais, não para suscitar emoções, mas para melhor expressá-las, e mostra-se sobretudo como uma atitude crítica frente a realidade, o que implicaria utilizar os mecanismos de construção de narrativas realistas mágicas com narrativas arquitetônicas como

uma atitude de resistência à homogeneização e padronização do espaço construído, à arquitetura como mercadoria, cujo único parâmetro é a economia? Será que essa prática contextual, indeterminista, subversiva, transgressiva, que trabalha fundamentalmente em um sistema de estruturas estranhamente familiares, e que permite uma multiplicidade de leituras e aproximações, pode se configurar em estratégia arquitetônica para lidar de alguma forma com o anestesiamento e a neutralidade das pessoas e da cidade? E ainda, poderia a sobreposição de ficções, memórias e realidade apontar novas direções na geração de possibilidades de invenção, experimentação e alargamento das percepções?³³

As origens da categoria do realismo mágico datam do início da década de 1920, quando o crítico de arte alemão Franz Roh (1890-1965), em seu livro *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Pós-expressionismo, Realismo Mágico: Problemas da pintura européia mais recente), de 1925³⁴, introduziu o termo *magic realism* para se referir à nova forma da pintura pós-expressionista durante a República de Weimar. Roh identificou mais de quinze pintores relativos a esse movimento, como Otto Dix, Max Ernst, Alexander Kanoldt, George Grosz e Georg Schrimpf, que em geral davam atenção especial ao detalhe, à clareza da imagem (quase fotografias), e à representação dos aspectos não-materiais místicos da realidade. Tratava-se da justaposição do mágico e do real para

³³ O aspecto aberto, indeterminado, múltiplo e ao mesmo tempo contextual do realismo mágico permite que sua teoria e prática não sejam prescritivas, isto é, cada prática depende da sensibilidade do escritor, da narrativa, seus elementos e da articulação desses elementos dentro do contexto cultural e histórico tratado no texto e no qual este está sendo inserido; e ainda, especialmente dos leitores das obras. Uma série de especificidades irá variar de estória para estória. Portanto, é importante esclarecer, não é possível se pensar em um método para criar textos realistas mágicos, contudo, pode-se pensar o termo enquanto um gênero literário, em que, para caracterizar tal categoria, alguns aspectos gerais devem ser comuns a uma gama de textos. Dessa forma, na possibilidade de transpor essa categoria para a arquitetura, não se trata de sugerir um método prático de se criar espaços, mas sim de inspirar uma tomada de posição crítica e criativa para a produção contemporânea.

³⁴ É importante salientar que o movimento artístico e literário do Surrealismo acontecia paralelamente à construção da categoria do *Magic Realism* de Roh. O Manifesto Surrealista do francês André Breton é de 1924.

refletir o monstruoso e o estranhamente familiar, inerentes ao ser humano. Para Roh (1995), o aspecto mais importante da pintura realista mágica era que o mistério do objeto concreto deveria ser alcançado pela pintura realisticamente, o objeto deveria ser reconstruído em pintura de uma nova forma.

A parte do Surrealismo que poderia ser materializada em escrita, sua poética textual, explorava até a última instância a mágica da metáfora, ressaltando a qualidade de encantamento de toda poesia, enquanto desafiadora da razão e da lógica. Tomando essa poética de desfamiliarização ao extremo, o realismo mágico, pode ser reconhecido como um grande legado do Surrealismo. No entanto, em contraste com as imagens mágicas construídas pelo Surrealismo a partir de coisas ordinárias, que visavam aparecer virtualmente desmotivadas e, por conseguinte, programaticamente resistiam à interpretação, as imagens realistas mágicas, no movimento de pintura identificado por Roh, apesar de projetarem uma aura inicial similar de loucura, tendem a revelar suas motivações – psicológicas, sociais, emocionais, políticas – após alguma análise.

O leitor pode hesitar, em algum momento ou outro, entre dois entendimentos contraditórios dos eventos e, assim, experienciar dúvidas inquietantes. Muito do realismo mágico está incluído na reconhecida formulação da categoria do fantástico pelo filósofo e lingüista búlgaro Tzvetan Todorov (1939-). O fantástico existe em uma história quando o leitor hesita entre o estranhamente familiar e o maravilhoso, isto é, “o fantástico é a hesitação experienciada por uma pessoa que conhece apenas as leis da natureza, confrontando um evento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1989, p.25). Dessa forma, Todorov (1989) mostra que a categoria do fantástico pode ser definida em relação às noções de real e de imaginário, constituindo-se como uma intrusão brutal do mistério no contexto da vida real. O fantástico se dá pela

sustentação da ambigüidade, pela incerteza, a dúvida se algo pertence à realidade ou ao reino do sonho, se é verdadeiro ou uma ilusão.

A influência de Roh, dos pós-expressionistas e dos surrealistas chega a América Latina especialmente a partir do cubano Alejo Carpentier (1904-1980) e do venezuelano Arturo Uslar-Pietri (1906-2001), dois diplomatas e escritores que residiram alguns anos em Paris nas décadas de 1920 e 1930. Carpentier, considerado o criador do realismo mágico latino-americano, reconhecia a necessidade da arte de expressar os aspectos não-materiais da vida, mas entendia imperativo evidenciar as diferenças entre os contextos europeus e latino-americanos. Em *Lo real maravilloso americano* (1949), ele usa o termo realismo maravilhoso para descrever um conceito que representaria a mistura dos diferentes sistemas culturais e da variedade de experiências que criam uma atmosfera extraordinária, uma atitude alternativa, uma apreciação distinta da realidade na América Latina. Carpentier (1995, p.75) propunha, nesse sentido, que o realismo maravilhoso fosse o patrimônio, ou a memória, de toda a América; tratava-se de “justaposições improváveis e misturas maravilhosas que existiam por virtude na variada história, geografia, demografia e política da América Latina – e não por manifesto”. O empreendimento artístico de Carpentier nos anos 1940 tornou-se uma busca pelas origens, o redescobrimto da história e da tradição, e a fundação de uma consciência latino-americana autônoma. Ao passo que os termos *magic realism* e *marvellous realism* referem-se a distintas versões do realismo mágico, o termo *magical realism* só surgiu com o texto *El realismo mágico em la ficción narrativa hispanoamericana*, em 1955, do crítico Angel Flores.

Nas ficções realistas mágicas, é possível perceber descrições referenciais e recriações idiossincráticas de eventos históricos, mas eventos que estão firmemente baseados em realidades históricas; muitas vezes, versões alternativas dos relatos oficiais definitivos. Em *Cem*

Anos de Solidão (1967), a reinscrição da história da América Latina na do vilarejo de Macondo pelo escritor mexicano Gabriel García Márquez (1927-), incluindo um massacre que foi omitido da recordação pública; e na abertura de *O Livro do Riso e do Esquecimento* (1979), do tcheco Milan Kundera (1929-), que reintroduz um homem que apagado da história por doutrinas partidárias; há a incorporação de elementos distintos dos componentes míticos desses contos, contudo, intrinsecamente relacionados a eles. A combinação implica que eternas verdades míticas e eventos históricos são estruturas fundamentais na constituição das memórias coletivas.

Segundo Faris (1995, p.177), o uso da repetição como um princípio narrativo, conjuntamente a espelhos ou elementos análogos usados simbolicamente ou estruturalmente, cria uma magia de referências cambiantes. Nesse sentido, as narrativas refletidas são e não são simultaneamente como as “originais”, de modo que, nesses casos, a noção de origem é dissolvida pelas repetições. Imagens também participam desse processo, elas retornam com uma frequência não usual e inquietante, confundindo ainda mais as noções tradicionais de similaridade e diferença. Um exemplo disso são as figuras de fantasmas, que aparecem em muitas ficções realistas mágicas, ou ainda, pessoas que aparentam fantasmagoria, que lembram espelhos de duas faces, situados entre os dois mundos da vida e da morte e, portanto servem para expandir o espaço de interseção onde as ficções realistas mágicas existem.

Maggie Ann Bowers (2010) evidencia que muitas obras realistas mágicas fazem referências históricas, não só para situar suas narrativas em um contexto particular, mas também para questionar pressupostos históricos incrustados na “memória oficial” de suas culturas. *Cem anos de solidão* (1967) é uma tentativa de recriação da história e de questionamento dos fatos históricos que foram incorporados nas versões oficiais da história. García Márquez

constantemente expressava a importância de se desenvolver fontes alternativas da história como desafio para o estatuto hegemônico das convencionais. Nesse sentido, o realismo mágico associa-se ao pós-modernismo pela via de Fredric Jameson (1997) afirmando a tentativa e a emergência de se pensar o presente historicamente em uma era que se esqueceu como pensar historicamente. O estatuto da verdade absoluta da história na pós-modernidade é erodido e passa a permitir a coexistência, a multiplicidade e a ambiguidade, lançando a dúvida sobre qualquer fato, associando-o a outras narrativas e histórias. Como argumenta incisivamente Kearney (1988, p.392): “abandonar a busca imaginativa por profundidade histórica seria se render ao positivismo prevalente, que declara que as coisas são como são e não podem ser de outra forma”.

Faris (1995) sugere que o mundo material é apresentado em toda sua variedade concreta e detalhada como no realismo, contudo, com uma série de diferenças, uma delas sendo que os objetos podem tomar vida própria e se tornarem mágicos da sua maneira. “Essa materialidade se estende às palavras-objeto como metáforas, e elas também tomam algo como uma vida-textual especial, reaparecendo repetidamente até que o peso de sua realidade verbal se equivalha a sua função referencial” (FARRIS, 1995, p.170).

Os escritores do realismo mágico não usam esse modo apenas porque desejam repetir ou recriar mitologias folclóricas de suas comunidades culturais, mas, sobretudo, porque desejam promover uma sensibilidade para um entendimento mais profundo das circunstâncias presentes (BOWERS, 2010). García Márquez, por exemplo, alega a tentativa de trazer de volta o imaginário da cultura latino-americana e ainda escrever ficção como reação à presente atmosfera destrutiva de corrupção política. As estratégias da narrativa realista mágica trabalham, então, na ressemantização crítica da narrativa com vistas à construção de outras formas de perceber a realidade.

A propensão dos textos realistas mágicos de admitir uma pluralidade de mundos significa que eles se situam em territórios por entre esses mundos – em “regiões fenomenais e espirituais onde transformação, metamorfose, dissolução são comuns, onde o mágico é um ramo do naturalismo ou do pragmatismo” (ZAMORA, 1995, p.5). Nesse sentido, o realismo mágico pode ser considerado uma extensão e uma expansão do realismo na sua preocupação com a natureza da realidade e sua representação, ao mesmo tempo em que resiste aos pressupostos básicos do racionalismo pós-iluminista e do realismo literário. Os pares, corpo e mente, espírito e matéria, vida e morte, real e imaginário, o eu e o outro, masculino e feminino, são limites a serem transgredidos, desestabilizados, embaçados ou fundamentalmente reformulados.

O ataque do realismo mágico a essas estruturas básicas do racionalismo e do realismo tem inevitavelmente um impacto ideológico. Por isso, os textos realistas mágicos são subversivos: seus intermédios e suas simultaneidades conduzem a resistência às estruturas políticas e culturais monológicas, um aspecto que tem tornado esse modo particularmente interessante para escritores em culturas pós-coloniais. Cenas e eventos alucinatórios, personagens fantásticos/fantasmagóricos são usados nos textos para indiciar recentes perversões políticas e culturais. A história é inscrita, em geral detalhadamente, de uma forma que os eventos reais e as instituições existentes não são sempre privilegiadas e nem limitantes: a narrativa histórica deixa de ser crônica para assumir um caráter profético.

A raiz desse aspecto transgressivo e subversivo do realismo mágico está no fato de que, ao colocar em cheque a categoria da verdade e desfigurar a categoria do real, os limites de outras categorias, conceitos e sistemas tornam-se vulneráveis. O realismo mágico pode ser entendido em termos de conflitos culturais entre classes dominantes e aqueles aos quais foi negado o

poder, de maneira que se torna freqüente a construção de uma estrutura de alteridade, que lida com o reconhecimento e entendimento do *outro*.

Quando se considera o realismo mágico a partir da posição do outro, que possibilita outras visões, muitas vezes não-lógicas e não-científicas, das coisas, o poder transgressivo desse modo narrativo gera um estrutura de suporte para atacar os pressupostos da cultura dominante e particularmente a noção da verdade científica e logicamente determinada. O mágico acontece quando uma metáfora é tornada real; por exemplo, em *Cem Anos de Solidão*, quando José Arcadio Buendía atira em si mesmo:

“um fio de sangue passou por debaixo da porta, atravessou a sala, saiu para a rua, seguiu reto pelas calçadas irregulares, desceu degraus e subiu pequenos muros, passou de largo pela Rua dos Turcos, dobrou a esquina à direita e outra à esquerda, virou em ângulo reto diante da casa dos Buendía, passou por debaixo da porta fechada, atravessou a sala de visitas colado às paredes para não manchar os tapetes, continuou pela outra sala, evitou em curva aberta a mesa da copa, avançou pela varanda das begônias e passou sem ser visto por debaixo da cadeira de Amaranta, (...), e se meteu pela despensa e apareceu na cozinha onde Úrsula se dispunha a partir trinta e seis ovos para o pão.” (MÁRQUEZ, 2005, p.130).

Farris (1995) aponta que a mágica linguística desenvolve-se na clara natureza intertextual de boa parte da escrita pós-moderna e na presença do que chamou de “bricolagem intertextual”, em que personagens e eventos de outras ficções ou narrativas aparecem nas histórias.

Há poucos arquitetos conhecidos que trabalham crítica e criativamente com o realismo mágico enquanto subsídio processual arquitetônico. As propostas mais coerentes e convincentes das possibilidades do realismo mágico para a arquitetura, seja como instrumento de projeto, seja como unidade de análise, é o grupo Naja & deOstos, estabelecido em Londres e dirigido pela alemã Nannette Jackowski e o brasileiro Ricardo de Ostos. O grupo encontrou em modelos literários – ao invés de modelos naturalísticos – um solo fértil de investigação de arquitetura

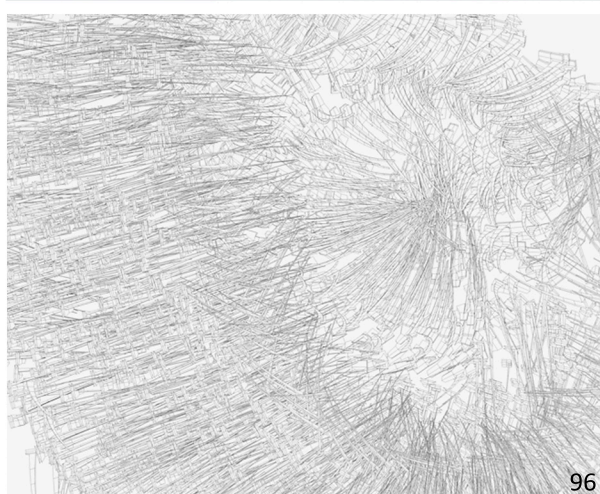
enquanto uma linguagem interdisciplinar. Uma linguagem que não só se expressa pelos extremos do pragmatismo ou das alegorias científicas, mas também que pode negociar os caminhos por entre a realidade-de-fato e acontecimentos espaciais misteriosos (JACKOWSKI, 2008). Deformações espaciais e literárias e a mistura de realidades paralelas exploradas por Kafka e outros autores, como Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borges, servem de inspiração operativa para boa parte do processo de projeto do grupo. Uma prática desse tipo está interessada em criar espaços ambíguos, em que a ambivalência prevalece e lógicas discordantes podem se manifestar.

Desenvolver práticas arquitetônicas a partir de modelos literários, como ambiências “kafkescas”, ou de técnicas de realismo mágico, abre uma nova arena de possibilidades para lidar com as complexas questões políticas inerentes a qualquer projeto, e gera ferramentas para explorar questões contemporâneas relevantes, contudo, ignoradas pelas principais correntes arquitetônicas (JACKOWSKI, 2008). Segundo os autores, essa incursão em uma forma paralela de expressão da linguagem arquitetural, os permite “ficarem situados” no mundo, respondendo diretamente às coisas ao seu redor, ao invés de serem espectadores ineficientes.

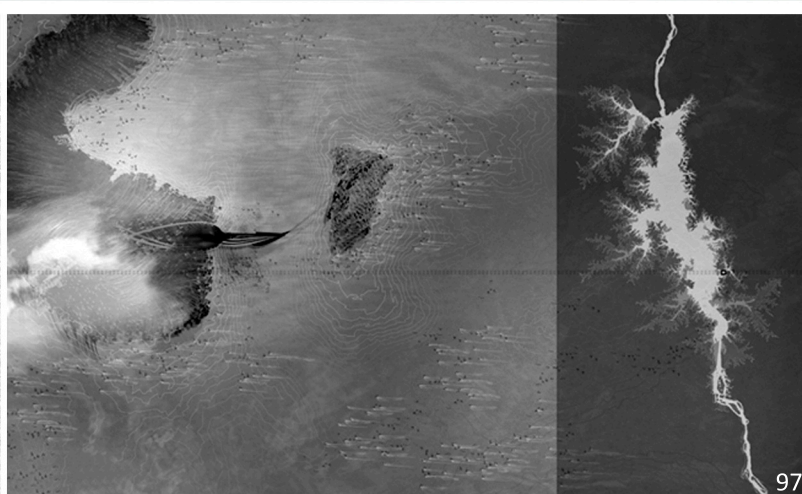
Desejo e imaginação permeiam as atmosferas poéticas de *The Pregnant Island* e *Nuclear Breeding*, ambos desenvolvidos entre 2006 e 2008. São projetos imbuídos tanto de ambições literárias quanto arquitetônicas, que apontam na direção de um importante retorno generacional à arquitetura como forma de linguagem. Evitando os óbvios clichés retro-semióticos e pós-estruturalistas, essas investigações revelam uma arquitetura em uma forma contemporânea de narrativa híbrida, em que são incorporados referências das ordens do invisível e do tátil.



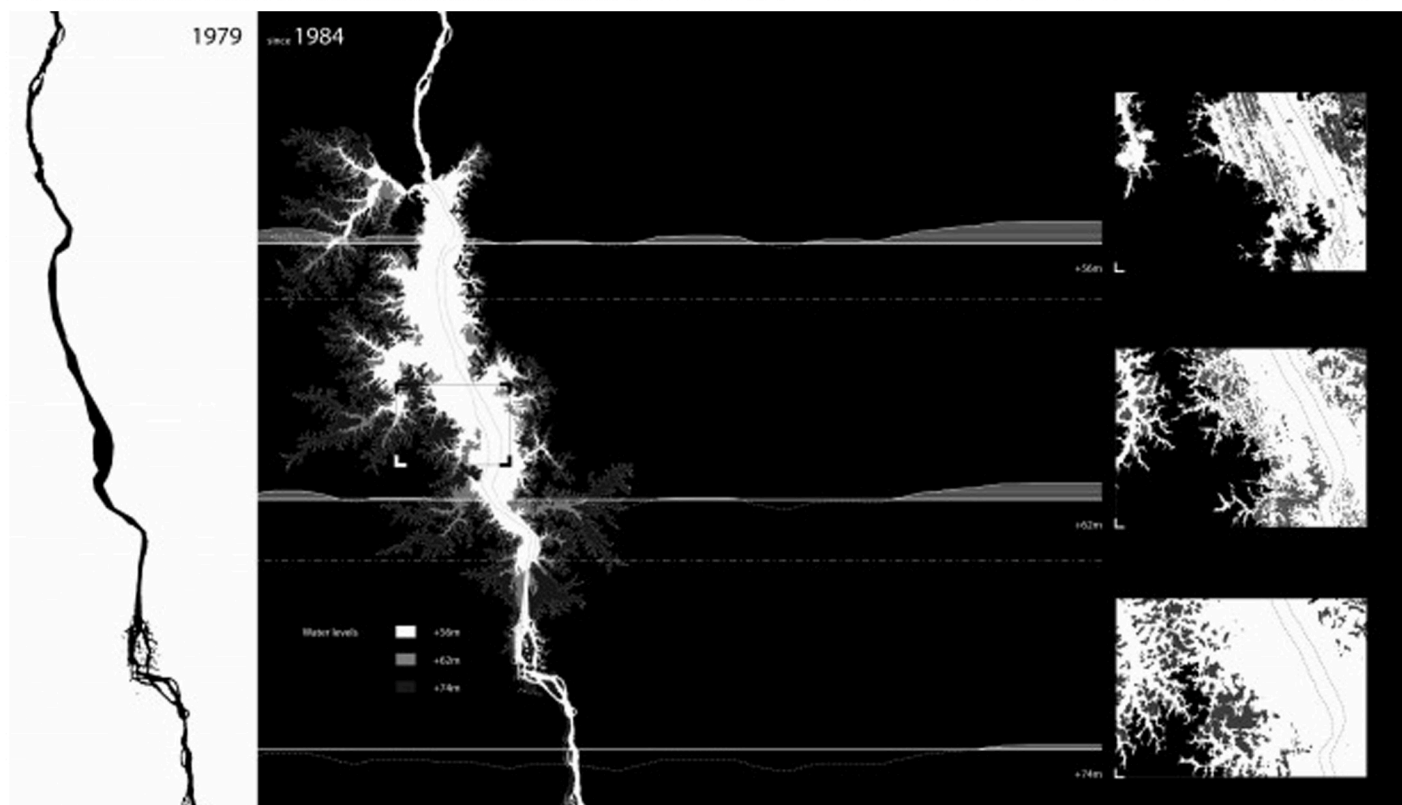
95



96



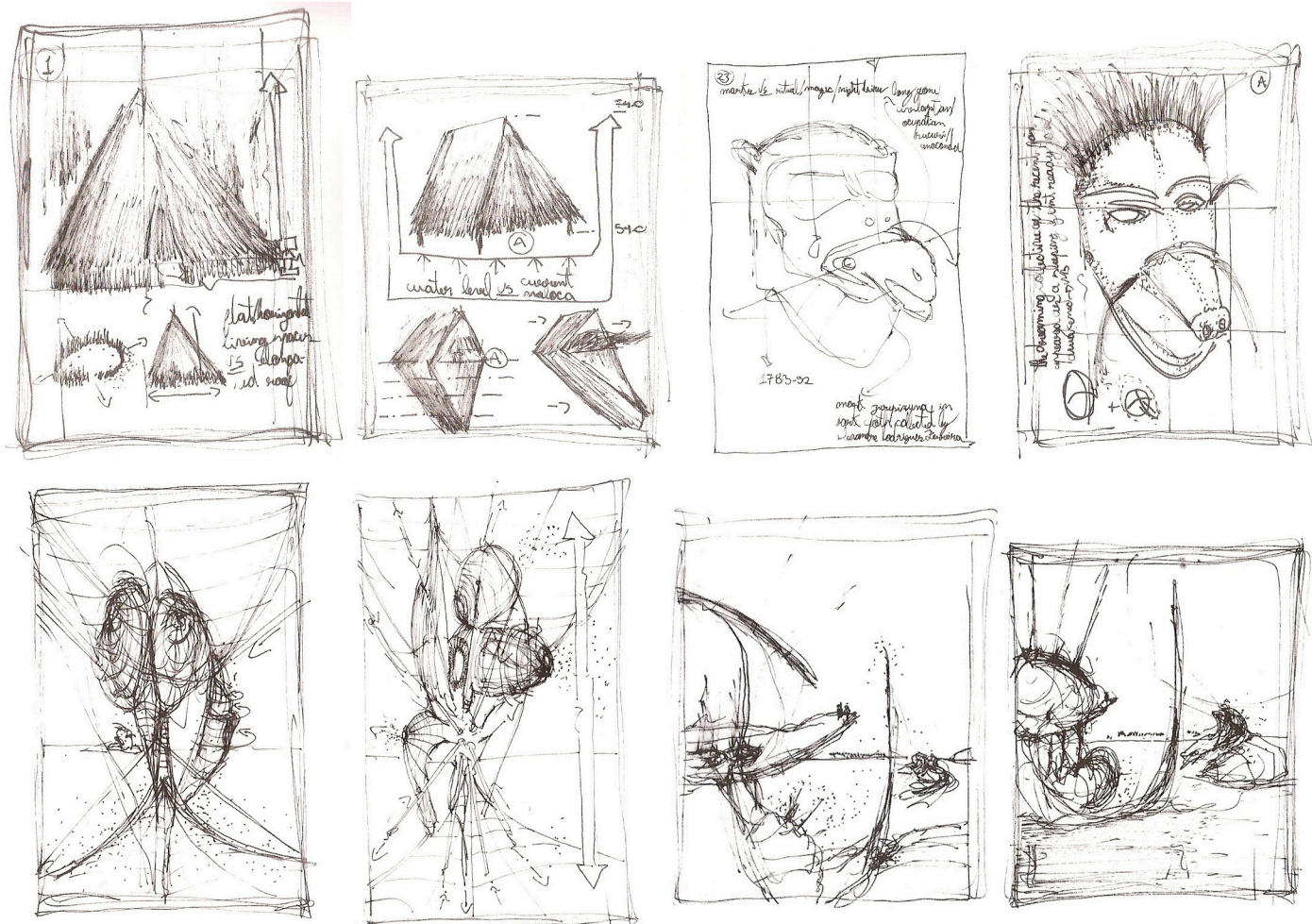
97



98

FIGURA 95 - Elevação da Pregnant Island. NaJa & DeOstos.
 Fonte: <http://naja-deostos.com/> (Acesso em Jan/2011).
 FIGURA 96 - Processo de formação de ilhas.
 Fonte: <http://naja-deostos.com/> (Acesso em Jan/2011).

FIGURA 97 - Vista aérea da Pregnant Island.
 Fonte: <http://naja-deostos.com/> (Acesso em Jan/2011).
 FIGURA 98 - Diagrama do desenvolvimento das marés.
 Fonte: <http://naja-deostos.com/> (Acesso em Jan/2011).



99



FIGURA 99 - Sequência de desenhos processuais para a Pregnant Island. | Fonte: JACKOLSKI; DE OSTOS, 2008, p.54, 55, 66.
FIGURA 100 - Vista da Pregnant Island. | Fonte: <http://naja-deostos.com/> (Acessado em Jan/2011).

100

É central para essa hibridização a construção de um “roteiro” (*script*) espacial pelo qual um discurso construtivo politicamente engajado deve operar filantrópica e altruisticamente. Tais projetos não só resolvem um programa ou propõem soluções eficientes, mas fundamentalmente, materializam estórias conflitantes, enquadrando eventos em um enredo – mágico, irônico, trágico, ou informativo. “Destituir o espaço de suas funções habituais, familiares, significa abri-lo à interpretação de seus visitantes, usuários, ou leitores, e deslocar sua investigação de qualquer conotação messiânica” (JACKOWSKI, 2008, p.15). Os espaços resultantes são enigmáticos, onde lógicas opostas coexistem e significados obscuros aparecem, tornando a interpretação como a experiência arquitetônica essencial. Tais espaços ambíguos não são produtos de mais um manifesto ou paradigma normativo arquitetônico, mas “experimentos reacionários de projeto em arquitetura inquisitiva, que é produto de seu tempo” (JACKOWSKI, 2008, p.15).

A lógica do imaginário está na matriz do desejo. Michael Hays (2010, p.16) aponta que no sistema laciano, o desejo é a “força de coesão que segura os elementos de pura singularidade juntos em uma estrutura coerente, em que (...) são entendidos como nada menos do que as unidades de significação básicas do inconsciente”. Isso significa que o desejo é a máquina que faz funcionar todo o sistema psíquico. Nesse sentido, “o desejo é a constante produção, conexão e reconexão de significados, de *quanta* arquitetural, dos pulsantes fluxos da pura interpretação; por isso Lacan insistentemente identifica desejo e metonímia” (HAYS, 2010, p.16).

O projeto *The Pregnant Island* investiga o impacto da construção de grandes barragens em comunidades na China e no Brasil. Inspirados nas absurdas estatísticas de desigualdade de gênero, nas grandes migrações, e na perda da cultura local, os autores tentam sair da noção tradicional de resolução de problemas e ir além da produção de gráficos e tabelas, para

(re)construir estórias míticas e mágicas. Dessa forma, o processo de projeto é permeado de influências dos mitos de fertilidade dos nativos locais e de autores sul-americanos do realismo mágico, como García Márquez, Borges e Alejo Carpentier. A aposta dos arquitetos era que uma entidade ficcional conjuntamente a um edifício “quase-tangível” poderia capturar a magnitude e a complexidade das descobertas feitas pelas investigações preliminares – tais como, cerca de 1600 topos de morro foram transformados em um arquipélago de ilhotas durante a inundação para a construção dos 2.848.986.921 de metros quadrados do reservatório da Barragem de Tucuruí, Pará, Brasil (JACKOWSKI, 2008, p.19). O conceito da *pregnant island*, ou ilha grávida, não é só uma imposição surrealista, mas tem origens nos contos nativos locais. As referências para definição de parâmetros para a ilha – movimentações cinéticas, crescimento, e sua relação com as marés – não foram somente construídas a partir de dados locais, mas também de estórias como *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift e *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Diferentemente das geografias satíricas – como Laputa, a ilha voadora de Gulliver, ou mesmo a ilha de Tool de *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais – os autores conceberam esse conceito ambíguo com uma peça de projeto com uma série de qualidades espaciais e não uma única mensagem explícita.

Trata-se de um exemplo de arquitetura programaticamente narrativa e ultra-contextual, construída a partir de narrativas específicas de cada sítio, que carregam consigo uma série de oposições e ambiguidades: fato/ficção, objetivo/subjetivo, tecnológico/natural, racional/mágico. Naja & deOstos construíram uma arquitetura consequencial, profundamente ética, não facilmente apreensível e longe de ser uma arquitetura mercadológica. Apesar da desconsideração total de custos e de economia, que talvez seja uma característica desse tipo de experimentação, trata-se de uma prática arquitetônica que aponta novas formas de pensar e fazer arquitetura, que trabalha sempre no sentido da construção de futuros a partir de novas leituras do presente e do passado.

Segundo Kearney (1988), qualquer projeto de futuras alternativas para a paralisia do presente deve manter-se consciente das narrativas do passado. A imaginação ética demanda tal “memória antecipatória” para reler a história como um solo fértil para a prefiguração de possibilidades já apagadas da consciência contemporânea. Nesse sentido, a lembrança de coisas passadas³⁵ pode se tornar um catalizador para os esforços de modificação do mundo: um lembrete de que os horizontes da história ainda estão em aberto, que outros modos de experiência social e estética são possíveis. Visto nesse sentido, o pós-modernismo pode ser reinterpretado como uma oportunidade de experimentar com um pluralismo radical, que combina uma grande variedade de tradições e projetos históricos de modo a responder a necessidades particulares de cada cultura ou comunidade. Uma imaginação pós-moderna e, por extensão uma arquitetura contemporânea, ética e poeticamente atinada para narrativas perdidas das memórias históricas, poderia oferecer formas de resistência à dominação da ideologia moderna do progresso; uma ideologia que tende a reduzir a multiplicidade das experiências históricas em uma única doutrina totalizante.

(...) o desejo arquitetural está materializado nos objetos do que se chamou de *avant-garde* tardio – o desejo simbólico constituído pelo “grande Outro”, suas leis e linguagens, sua unicidade original; desejo como o inconsciente arquitetural; desejo como a busca do objeto original arquitetônico para sempre perdido (o tabernáculo no deserto, a casa da árvore vitruviana, a cabana primitiva). Daí a busca obsessiva neste trabalho [*Architecture's desire: reading the late avant-garde*] pelos códigos e princípios fundamentais da arquitetura, a todo o tempo reconhecendo que pode não haver nenhum, que fora do Simbólico arquitetural há o vazio radical do Real arquitetural. Por isso também esse debruçar sobre o abismo enquanto o desejo busca seu objeto: pois o desejo deseja a *si mesmo* no seu objeto. Ele determina a si mesmo negando seu objeto, e então torna-se o objeto abolido pela sua própria auto-apropriação. A fórmula de Lacan é: “o Desejo é o desejo pelo desejo, o desejo pelo Outro”. (HAYS, 2010, p.16-17).

³⁵ É fundamental pensar essa proposta a partir da noção de memória produtiva de Huyssen e Frow, a qual necessita de uma discriminação crítica do passado com vistas à construção de futuros.

O *avant-garde* tardio de Hays, no contexto pós-moderno da década de 1980, inclui a prática analógica de Aldo Rossi, a repetição de Eisenman, o encontro de John Hedjuk e as narrativas programáticas de Bernard Tschumi. A significância do advento do desejo, nesse momento da história da arquitetura da emergência de tais práticas, está no reconhecimento de que o desejo arquitetural surge como uma espécie de alteridade absoluta, exatamente quando a possibilidade da não-existência da arquitetura surge no horizonte da disciplina. Assim como Kearney vislumbrava a impossibilidade da imaginação, nesse mesmo momento, em que o imaginário e o real se dissolvem mutuamente à imitação vazia do outro. Nesse sentido, a questão de como a arquitetura pode se ultrapassar é o outro lado de imaginar o fim da arquitetura. Hays (2010) coloca que o *avant-garde* tardio é a forma que a arquitetura assume quando é ameaçada pela sua dissolução, isto é, a forma de uma arquitetura que adentra criticamente a própria memória da disciplina, verticalmente, em busca de um passado perdido para a construção de possibilidades para um futuro.

De acordo com Kearney (1988), a imaginação histórica busca transfigurar o presente pós-moderno reconfigurando narrativas esquecidas e prefigurando as futuras. Assim, faz-se imperativo a necessidade do que Paul Ricoeur chamou de “profundidade hermeneutica” da imaginação histórica. Tal hermeneutica estaria comprometida com a reinterpretação das memórias culturais com vistas à configuração de memórias do futuro. A lógica do imaginário é inclusiva e, por extensão, tolerante: ela permite a coexistência de opostos e díspares e o seu reconhecimento mútuo. Nesse sentido, é emergencial pensar a arquitetura a partir do discurso da alteridade que, de forma análoga ao realismo mágico, constitui-se como uma prática ética e poética, isto é, em que os aspectos contextuais são fundamentais na geração, ou estruturação, de narrativas espaciais, e possui um cunho político que desafia as ordens estabelecidas. Uma arquitetura da analogia, da repetição, do encontro, da narrativa. Trata-se de uma prática crítica e criativa que busca a integração entre experiências passadas e presentes pela tatilidade

da matéria e sua capacidade de abrigar substâncias da memória e do tempo. Uma arquitetura que, para se instalar como arquitetura, deve já estar marcada, traçada, transgredida, e dividida de si mesma por memórias de um passado e antecipações de sua identidade (em processo) futura.

CAPÍTULO 5 – CONCLUSÃO

5.1 Arquitetura Situacional

A presente investigação parte da crítica à forma como a produção do espaço tem sido encarada, desde a massificação do método modernista de projetar, construir e habitar, até a atual redução da arquitetura a uma mercadoria governada pelas economias e mercados. Trata-se de uma crítica geral a um estado de coisas que foi se consolidando – consideravelmente no Brasil – e é tomado como natural e irreversível tanto pelos incorporadores, arquitetos, técnicos, quanto pelos próprios habitantes, que já se esqueceram de que têm poder para reivindicar outras formas de morar e viver. É esse “tomar como natural” que é questionado nessa pesquisa. Por esse motivo, Georg Simmel foi crucial para a problematização de tal condição generalizada de apatia, anestesiamento e passividade das pessoas com relação ao espaço em que vivem, que começou a ser identificada como uma patologia urbana, a partir de meados do século XIX, por uma série de sociólogos, incluindo Legrand Du Saule, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

A ultra-estimulação e rapidez das grandes cidades que, segundo Simmel, são motivações para a constituição de um sentimento de reserva, uma atitude *blasé* e o que chamou de medo do toque, em última instância, trabalham no sentido da repressão da alteridade. Tal condição, presente nas grandes cidades, seja sob a forma de medo, de desatenção ou indiferença, aliada à serialização da produção do espaço e à repetição acrítica de modelos arquitetônicos, regras de articulação espacial e de uso de materiais, constituem o objeto de questionamento nessa dissertação.

A natureza propositiva e prospectiva dessa pesquisa parte da constatação da emergência de mudança das atuais estruturas do sentimento, no sentido do retorno do corpo à esfera espacial, visual e tátil; e ainda do papel ético do arquiteto de compreender as especificidades de cada situação arquitetural e, dessa forma, exercer uma prática simultaneamente crítica e criativa. Um deslocamento do modo habitual pelo qual as pessoas interagem com os espaços envolve necessariamente uma aposta no reengajamento corporal como prática de ampliação dos sentidos, de alargamento da percepção, como diria Bergson. Contudo, não se trata de uma tarefa simples e que, na verdade, depende muito pouco do arquiteto. É algo que deve partir de cada indivíduo, deve vir de um desejo visceral de viver a vida “à flor da pele”. E sobre isso o arquiteto não tem o menor controle. No entanto, a contribuição do profissional para a expansão da experiência estética, para essa relação entre os indivíduos e as espacialidades, um processo de contínuos estranhamentos e refamiliarizações, pode ser valiosa. Se toda percepção é impregnada de lembranças, como sugere Bergson, e o único dispositivo que o corpo humano dispõe para alargar a percepção é a imaginação, faz-se imperativo pensar na potencialização da arquitetura através da memória e da imaginação, com vistas a geração de diversas possibilidades de engajamento. Uma arquitetura potente, fundamentalmente, deve estar contida em um processo auto-referencial de reavaliação constante de sua própria produção. Essa posição crítica envolve o que Eisenman chamou de estrutura profunda da arquitetura; um mergulho exploratório em direção às profundezas da disciplina, um olhar crítico à sua própria memória. Dessa forma, é necessário um movimento de dentro para fora, um primeiro olhar profundo para a sua interioridade, para potencializar o olhar para o exterior. Uma arquitetura que se pretende crítica com relação ao seu próprio processo gerativo deve reconhecer as idiossincrasias de cada projeto. Uma prática arquitetônica que se reinventa a cada situação, que não se prende a regras, modelos, convenções. Dessas conjecturas é que a dissertação tenta desenvolver a noção de arquitetura situacional, uma prática que usa a memória e a imaginação como suportes para a criação de narrativas.

A análise das propostas teóricas e práticas de Eisenman, a partir da série *Cities of Artificial Excavation*, aponta possibilidades de ultrapassar as práticas contextualistas tradicionais e os revivalismos acrílicos e anacrônicos, por meio de uma outra relação com a memória e o imaginário social, e sobretudo, com o sítio. As escavações mnemônicas e a revelação de traços, vestígios, impressões dos lugares, abrem possibilidade para outras interações entre corpo e objeto, entre indivíduo e o tempo. O hiper-contextualismo de Eisenman pela sobreposição de camadas temporais sugere uma concepção de tempo não linear, que pode a qualquer hora estar presente pela memória e imaginação e, sobretudo, que nada é estático: a matéria está sempre em movimento, distendida no tempo, e passível de revelar uma série de possíveis narrativas. A univocidade da história passa a ser multiplicidade. A interpretação de Hays dessa arquitetura-como-objeto-performático implica tanto uma arquitetura em constante modificação, quanto uma atitude ativa e criativa dos indivíduos frente ao objeto construído.

A prática de Eisenman é muito semelhante em termos teóricos das leituras palimpsêsticas de Libeskind. O Museu Judaico é um exemplo de corpo arquitetônico infiltrado por histórias e histórias, ficções e realidades; um corpo que toma as dores do tempo e reage fisiologicamente, se contorce, é mutilado e dilacerado, mas permanece de pé, resistente. Uma resistência que não tem relações com permanência estática no tempo, mas com um caráter processual, isto é, que está em aberto, que está em um estado intermediário. Trata-se de um corpo que expõe suas feridas e simultaneamente abre portas para uma construção coletiva do futuro, a partir da coexistência e diálogo entre novas experiências e narrativas. A atitude projetual de Libeskind, considerando o contexto traumático da experiência do povo judeu e sua intrínseca relação com o povo alemão, pode configurar-se como uma aposta de reconciliação e esperança. Uma arquitetura que pode potencializar outras formas de pensar e encorajar o exercício de alteridade.

As práticas de Eisenman e Libeskind subvertem as teorias tradicionais de memória coletiva, sobretudo, de Halbwachs. Em um contexto atual de velocidade nas comunicações, na produção, reprodução e troca de informações, no encurtamento das distâncias, Huyssen argumenta a impossibilidade de se pensar em formações estáveis de memórias sociais. Nesse sentido, faz-se necessário construir outras estruturas para a política da memória. Uma arquitetura que se pretende contextual, pela sua proposta de estruturar-se a partir de relações entre idiosincrasias, deve estar atenta às novas temporalidades, ou ainda, ao caráter móvel e processual do tempo e, por conseguinte, da matéria, das pessoas, das comunidades. A lógica textual atribuída à memória por Frow evidencia o caráter simultaneamente determinado e indeterminado do tempo. A proposta de não-linearidade, o tempo como um sistema dinâmico, uma estrutura ao mesmo tempo restauradora e criadora (curiosamente, como a noção de mandala de Jung e, conseqüentemente, como se propõe a arquitetura de Kahn); tais características sugerem a possibilidade de construção de novas narrativas históricas e temporais, uma espécie de reversibilidade do tempo. Huyssen e Frow, cada um à sua maneira, consideram imperioso o reconhecimento da memória a partir de sua discriminação consciente e de sua produtividade, isto é, de seu caráter crítico e criativo.

Parece ser nesse sentido que Frampton lança sua proposta de arquitetura da resistência, contudo com base no discurso de alteridade de Ricoeur. Primeiramente caracterizado por Tzonis e Lefaivre, o regionalismo crítico se baseia na hibridização da produção do espaço, isto é, um processo dialético de desfamiliarização, a intrusão do estranho, do insólito, do *outro*, em contextos familiares, na tentativa de recontextualizações e resemantizações. O discurso freudiano do estranhamente familiar (ou inquietante estranheza) é suporte tanto para as produções de Eisenman e Libeskind, pela noção de retorno do reprimido, como para o regionalismo crítico, pela reintrodução do exercício de alteridade espacial, étnica, racial, enfim, cultural. Trata-se de atitudes auto-reflexivas e auto-referentes, que trabalham

fundamentalmente com re-construções de identidades; arquiteturas que se revelam no presente a partir de leituras críticas do passado, com vistas à criação possibilidades de futuros. Arquiteturas que ultrapassam a noção estática do *genius loci* e o posicionam no campo da multiplicidade e do tempo como processo. Nesse ponto, a partir de Rajchman, retorna-se tanto ao caráter de profundidade, inerente a uma prática crítica que questiona sua própria produção, quanto à noção de arquitetura como algo distendido no tempo e em constante transformação, pelos processos de estranhamento e familiarização, e sobretudo pela vida cotidiana, pelos usos, pelo movimento dos corpos no espaço, pela colisão de atividades, pelos encontros.

É interessante observar a congruência entre as ideias de Rajchman e as propostas disjuntivas de Tschumi. Mesmo que o primeiro permaneça em investigações teóricas de difícil penetração, é possível perceber a proposta geral de abertura, ou libertação, da disciplina arquitetônica, simultaneamente em direção ao seu próprio arcabouço e expandindo suas relações com outros campos. De forma semelhante à Eisenman, Tschumi discutirá a tríade vitruviana – *firmitas, utilitas, venustas* – e deslocará a arquitetura de sua dependência ideológica, financeira e funcional. O suíço argumentará em favor da real necessidade da arquitetura: a sua desnecessidade; contudo, em um sentido altamente positivo, munindo-a de força social criativa pelo entendimento da arquitetura como evento. Uma arquitetura orientada para a ação do corpo, assim como a noção de percepção formulada por Bergson, que exige uma posição ativa dos indivíduos, um maior grau de atenção à vida; isto é, um alargamento da percepção, possibilitado, fundamentalmente, pela faculdade da imaginação.

Bergson e Tschumi partem da hipótese de que o que a realidade tem de substancial é a sua mobilidade e temporalidade. Dessa forma, a arquitetura seria construída e reconstruída permanentemente pela sucessão, interação e colisão de eventos e corpos nos espaços. Os

eventos, em última instância, se transformam em cenários, programas, narrativas, isto é, uma série de registros fugazes de movimentos de corpos, das atividades e usos nos espaços. A partir da cinemática de Tschumi e do conceito bergsoniano de percepção – impregnada de memórias úteis (um mecanismo seletor) e totalmente direcionada para a ação –, é lançada a possibilidade de pensar a construção dos espaços como a construção de narrativas, ou ainda, como a criação de memórias do corpo e de uso. Essa proposição se relaciona diretamente com o modelo dinâmico e textual de Frow para memória, atestando uma relativização do tempo e a possibilidade de sempre se construir uma narrativa alternativa.

De certa forma, Pallasmaa desenvolve uma argumentação semelhante tanto à de Tschumi, em favor de uma arquitetura para o corpo e os sentidos, quanto à de Frampton, pela possibilidade de uma prática de resistência à homogeneização a partir da taticidade e da tectônica. Seguindo as críticas de Simmel, Freud e Jung, Pallasmaa critica a perda da capacidade erótica da arquitetura pelo seu apelo puramente visual e mercadológico, e aponta a necessidade de sua re-sensualização pelos artifícios de materialidade, hapticidade, textura, peso e luz materializada. Nesses termos, a arquitetura da resistência proposta por Frampton alia o regionalismo crítico e uma sensibilidade tectônica, isto é, associa a fisicalidade das construções, sua tangibilidade, ao reconhecimento das idiossincrasias culturais de cada lugar, um exercício sensível e crítico de alteridade. Frampton redescobre na noção de junção de Semper a tectônica e o estatuto relacional da arquitetura, baseada no detalhe, nas juntas e conexões entre espaços, pessoas e imaginação.

O papel narrativo do detalhe, elaborado por Frascari, é fundamental para criar vínculos entre as propostas táteis de Scarpa, Kahn, Barragán e Zumthor, e as arquiteturas de narrativas de Tschumi, Eisenman, Libeskind e Miralles. Arquiteturas da taticidade e da tectônica têm como principal propósito a reativação da sensibilidade das pessoas a partir de fisicalidades

sinestésicas, isto é, que incitem o corpo a desenvolver uma percepção mais perspicaz dos espaços. Assim, o caráter relacional da arquitetura implica também uma atitude ativa do indivíduo frente às coisas; e isso só é possível pela construção de novas formas de relação com o cotidiano.

A prática arquitetônica de Enric Miralles parece condensar as principais prospecções desenvolvidas nessa dissertação: a noção de arquitetura como processo, algo em constante transformação e distendido no tempo; a dissolução da autoria em arquitetura, entendendo os habitantes como construtores fundamentais dos espaços e do cotidiano; a consideração do processo de projeto como procedimento a ser inventado a partir das particularidades de cada situação, em contraposição às origens por métodos predeterminados ou ideias pré-concebidas. E ainda, a identificação, a sobreposição e a montagem de camadas temporais de um sítio, isto é, o reconhecimento do caráter palimpséstico dos lugares associado a uma atitude arqueológica frente às suas temporalidades; o desenvolvimento de uma consciência crítica do potencial lúdico dos espaços e sua capacidade de gerar novos desejos; a criação de espacialidades multivalentes, com diversas possibilidades de significado e apropriação espacial; pensar uma arquitetura que estimule os sentidos, os sentimentos, o corpo pela sua ttilidade, sua materialidade, sua tectônica e, fundamentalmente, as qualidades imateriais, ou intangíveis em corpo, que a fisicalidade pode despertar. Miralles desenvolve uma arquitetura que se propõe a ser situacional, crítica e criativa, reconhecendo a importância da imaginação e da memória na construção dos lugares, das comunidades, do cotidiano, fundamentalmente a partir de histórias e narrativas de toda sorte.

É com essas possibilidades em mente que se adentra a argumentação de Kearney em favor de uma imaginação ética e poética, um apelo ao exercício da alteridade, do reconhecimento do outro; constituindo uma prática de resistência à alienação, homogeneização e desumanização

do homem pelos processos da cultura do consumo de massa. A responsabilidade ética de tal imaginação deve estar aliada à abertura poética para a pluri-dimensionalidade dos significados e a identificação com fatos, lugares e figuras esquecidos, descartados e reprimidos da história. Kearney aponta como fundamental a invenção de um projeto social e político alternativo. É nesse sentido que é proposta uma investigação acerca das possibilidades críticas e criativas do realismo mágico como forma de resistência. De forma semelhante ao estranhamente familiar, o *unheimliche* de Freud – que pode ser entendido como uma resposta significativa psicanalítica e estética frente o verdadeiro choque do moderno, e ainda, como instrumento para o discurso de alienação e do Outro em contextos sociais e políticos de exclusão racial, étnica e das minorias – o realismo mágico, segundo Zamora, pode ser considerado um modo particularmente apropriado para explorar, subverter e transgredir limites, sejam eles ontológicos, políticos, geográficos ou genéricos.

O realismo mágico cria novas apresentações na tentativa de reinstalar o não apresentável, aquilo que é ausência, trabalhando na ativação das diferenças, da mesma forma que o *unheimliche* trata daquilo que foi reprimido mas que por alguma circunstância retorna à superfície. Nesse sentido, considerando os trabalhos de Eisenman, Libeskind, Tschumi, Naja&DeOstos e, sobretudo, de Miralles, é possível pensar a utilização de mecanismos da construção de narrativas realistas mágicas para a criação de narrativas arquitetônicas, configurando-se como uma atitude de resistência à homogeneização e padronização do espaço construído, à arquitetura como mercadoria, cujo principal parâmetro é a economia. Os autores realistas mágicos recorrem às memórias coletivas e individuais, aos imaginários, mitos e ao folclore porque desejam promover uma sensibilidade para um entendimento mais profundo das circunstâncias presentes. Trata-se tanto do “pensar historicamente” de Jameson, quanto da “atenção à vida” de Bergson.

A emergência de uma prática situacional coincide com necessidade do florescimento de uma imaginação ética e poética, como sugere Kearney, e com o momento difícil de repensar as políticas da memória, em direção a memórias produtivas e críticas, como propõem Huyssen, Frow e Ricoeur. Uma política contemporânea, compatível com tal imaginação ética e poética, seria uma de descentralização radical, que incentivasse a diferença, a pluralidade, a alteridade. Envolveria um movimento do centro para as margens – ou ainda, a dissolução desses limites – em direção a um pluralismo regional nas sociedades. Isso significa estabelecer resistências localizadas. Portanto, as implicações políticas de um projeto para uma arquitetura situacional são importantes. Uma arquitetura crítica e criativa requer um novo modo de conexão entre teoria e prática; faz-se necessário pensar de outra forma, agir de outra forma no âmbito socio-político. Arquiteturas da resistência podem surgir localmente, regionalmente, como contra-práticas, contra-produções em relação à cultura da serialização, da reprodução acrítica de modelos, imagens, ideias e conceitos.

Da mesma forma que esta pesquisa possui diversas portas de entrada, permite múltiplas portas de saída. As investigações e construções teóricas apontam para a emergência de se pensar a arquitetura com base em uma estrutura de alteridade, em que os desejos do Eu e os desejos do Outro se sobrepõem e coexistem. É interessante observar que discursos de alteridade, assim como posições de resistência à práticas correntes, podem parecer/ser utópicas, ou até mesmo, ingênuas, apesar de seu caráter crítico. Qual seria, portanto, a função do pensamento utópico, positivo, remodelador e, sobretudo, crítico e criativo, em um contexto pós-comunista e pós-modernista? Tendo em vista as possibilidades práticas do realismo mágico, em que medida seria possível relacionar o pensamento utópico, as ficções literárias, e arquitetura? Em que medida tais relações poderiam contribuir para uma prática que se questionaria a todo momento? Nesses termos, Jameson, Lacan e Foucault poderiam

abrir uma série de possibilidades tanto para a interpretação arquitetônica, quanto para prover artifícios de revisão da prática atual e suas relações com a teoria.

Outra questão poderia se relacionar à posição do indeterminismo em arquitetura que se refere tanto à produção do espaço pelos arquitetos, quanto à produção social do espaço por não-arquitetos, isto é, os próprios habitantes. Como poderia uma prática indeterminista, sem método predeterminado e ideias pré-concebidas, funcionar por entre o sistema atual de relação entre arquitetos e clientes, contexto, mercado de construção, etc? Uma prática arquitetônica que lida com a indeterminação, constitui-se de uma série de relações entre elementos diversos, em especial as pessoas que vão habitar os espaços. Quais as possibilidades para a participação de não-arquitetos no processo de produção “formal” do espaço? Em que posição ficaria o projeto arquitetônico em relação às pessoas? Se uma prática situacional se estrutura a partir do discurso de alteridade e de indeterminação, em que posição o arquiteto se colocará em relação a esse tipo de prática? Nesses casos, haveria, ou não, a dissolução da figura do autor?

Há ainda a questão cultural e contextual de uma prática situacional. Poderia a noção de tal arquitetura situacional aliada aos dispositivos contextuais do realismo mágico servir de suporte para atuação no planejamento e implementação de intervenções urbanas/espaciais em comunidades frágeis, vilas e favelas? Como poderiam ser articuladas, em determinadas comunidades, as noções de memória produtiva e imaginação ética/poética com aspectos culturais, políticos, espaciais e sociais? Como poderia acontecer a aplicação dessas possibilidades? Uma investigação nesse sentido, conectada a teóricos importantes do discurso do outro e do cotidiano como Henri Lefèbvre, Michel de Certeau, Jameson, Foucault, Kearney e Soja, por exemplo, poderia gerar um série de possibilidades de análise e de práticas críticas/criativas para lidar com as dialéticas do espaço, da política e das culturas locais atuais.

É possível ainda traçar perspectivas históricas e teóricas a partir do final do século XVIII e ao longo do XIX, em busca das bases éticas da alteridade estética nas artes, especialmente com a arte romântica e a abertura da noção de belo. Como esse momento das artes se relaciona à arquitetura deste mesmo período? Por que a categoria do sublime na arquitetura se relaciona a contextos aparentemente tão distintos como o neoclassicismo de Ledoux e o pós-modernismo de Rossi, ou mesmo a desconstrução de Eisenman ou Coop-Himmelblau? Em que medida a estrutura mnemônica da arquitetura de Hedjuk pode se relacionar à psicanálise do sublime e do estranhamente familiar de Freud?

Essa pesquisa tentou estabelecer uma série de conexões entre arquitetura e outras disciplinas, como as teorias da memória e a filosofia da imaginação, na tentativa de expandir seus limites e possibilidades. Tentou-se, sobretudo, construir o que poderia ser uma possibilidade de arquitetura de resistência, crítica à sua própria produção e às situações em questão e criativa frente às práticas simplistas e reducionistas. Certamente outros desdobramentos dessa investigação serão possíveis. Contudo, um aspecto que foi revelado, fundamental a futuras pesquisas, é a emergência de se pensar a arquitetura através de estruturas de alteridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREOTTI, Libero (ed.); COSTA, Xavier (ed.). *Situacionistas arte, política, urbanismo = Situationists art, politics, urbanism*. Barcelona: Actar, 1996. ed bilingüe. 167p.

ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. *Theory of the Dérive and other situationalist writings on the city*. Barcelona: Actar, 1996. 171p.

BARONE, Ana Cláudia Castilho; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. *Team 10: arquitetura como crítica*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002. 199p.

BARRETO, Marco Heleno. *A imaginação criadora na estética de Gaston Bachelard*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1994.

BÉDARD, Jean-François. *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: 1994. 236p.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291p.

BOWERS, Maggie Ann Bowers. *Magic(al) Realism: the New Critical Idiom*. 3ªed. London: Routledge, 2010. 150p.

BRANDÃO, Otávio Curtiss Silvano. *Sobre fazer projeto e aprender a fazer projeto*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. 271p.

BRANDI, Cesare. *Theory of restoration*. Firenze: Nardini Editore, 2005, 191p. Título original: Teoria del restauro.

BROWNLEE, David; DE LONG, David. *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. New York: Rizzoli, 1991. 448p.

BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001 286 p.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus: Editora da Unicamp, 1993.

CAMPOMORI, Maurício José Languardia. *A ordem do tempo em Louis I. Kahn; A arquitetura dá corpo ao incomensurável*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999. 163p.

CANIZARO, Vincent B (ed.). *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity, and tradition*. New York: Princeton Architectural Press, 2007. p.43-53.

CARPENTIER, Alejo. On the Marvelous Real in America (1949). In: ZAMORA, Lois Parkinson (ed); FARIS, Wendy B. (ed). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: London: Duke University Press, 1995. p. 75-88.

CEJKA, Jan; STADTLANDER, Karin. *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. 3. ed. México: Gustavo Gili, 1999. 136p.

CODERCH, José Antonio; GILI, Mónica. *José Antonio Coderch: casas = houses*. Barcelona: G. Gili, 2006. 147 p.

CORTÉS, Juan Antonio. The complexity of the real. In: EMBT. *EMBT 2000-2009 Enric Miralles Benedetta Tagliabue: after life in progress*. Madrid: El Croquis Editorial, 2009. P.18-49.

DAVIDSON, Cynthia C. *Anybody*. New York: Anyone Corporation, 1997.

DAVIDSON, Cynthia (ed.). *Peter Eisenman: complete works*. New York: Rizzoli, 2006. 400p.

DEBORD, Guy. *The society of spectacle and other films*. London: Rebel Press, 1994. 136p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.1 1ªEd. Rio de Janeiro: Editora 34.1995. p.11-37.

DERRIDA, Jacques. Uma arquitetura onde o desejo pode morar – Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.166-172.

EISENMAN, Peter. Three texts for Venice (1978). In: BÉDARD, Jean-François. *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: 1994. p.47-50.

EISENMAN, Peter. The City of Artificial Excavation. In: BÉDARD, Jean-François. *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: 1994. p.73-80.

EISENMAN, Peter. The end of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. In: HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*. Columbia Books of Architecture. New York: MIT Press paperback edition, 2000. p. 524-538.

EISENMAN, Peter. O pós-funcionalismo. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.97-103.

EISENMAN, Peter. A arquitetura e o problema da figura retórica. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.193-199.

EISENMAN, Peter. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.233-252.

EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.600-607.

EISENMAN, Peter. En Terror Firma: na trilha dos grotextos. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.612-617.

EISENMAN, Peter. Presentness and the Being-Only-Once of Architecture. In _____. *Written into the Void*. New Haven: Yale University Press, 2007.

EMBT. *Enric Miralles Benedetta Tagliabue: work in progress*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2002. 243p.

EMBT. *EMBT 2000-2009 Enric Miralles Benedetta Tagliabue: after life in progress*. Madrid: El Croquis Editorial, 2009. 261p.

FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. 323p.

FARIS, Wendy B. Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. In: ZAMORA, Lois Parkinson (ed); FARIS, Wendy B. (ed). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: London: Duke University Press, 1995. p. 15-32.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche: esquecimento como atividade*. Cadernos Nietzsche, São Paulo, n. 7, p.27-40, 1999.

FLORES, Angel. *Magical Realism in Spanish America Fiction (1955)*. In: ZAMORA, Lois Parkinson (ed); FARIS, Wendy B. (ed). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: London: Duke University Press, 1995. p. 109-117.

Foucault, Michel. *Of other spaces: utopias and heterotopias*. In Leach, Neal. *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997. p 350-356.

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT, 1996. 430p.

FRAMPTON, Kenneth. *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000. 620 p

FRAMPTON, Kenneth. Uma leitura de Heidegger. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.476-481.

FRAMPTON, Kenneth. Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.504-520.

FRAMPTON, Kenneth. *Rappel à l'ordre*, argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.504-520.

FRAMPTON, Kenneth; CAMARGO, Jefferson Luiz; CIPOLLA, Marcelo Brandão; FISCHER, Julio. *História crítica da arquitetura moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 529 p.

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.539-569.

FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. s/ed. 1925.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010. p.191.

FROM, John. From Toute la mémoire du monde: *Repetition and Forgetting*. In ROSSINGTON, Michael (ed.); WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p.150-156.

GOULART, Nestor. Espaço e memória: conceitos e critérios de intervenção. In NOVAES, Adalto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.167-168.

GRLIC, Danko. Nietzsche e o eterno retorno do mesmo ou o retorno da essência artística na arte. In: MARTON, Scarlett. *Nietzsche hoje?: Colóquio de Cerisy*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.31-43.

GUIMARÃES, César Geraldo; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; BARBOSA, Ricardo; GUMBRECHT, Hans Ulrich; OTTE, Georg; LEAL, Bruno Souza; BRASIL, André; MENDONÇA, C. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 208p.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990. 184p.

HALBWACHS, Maurice. From *The Collective Memory*. In ROSSINGTON, Michael (ed.); WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p.139-143.

HALE, Jonathan A. *Building Ideas: An Introduction to Architectural Theory*. Chichester: Wiley, 2000.

HARBISON, Robert. *Thirteen Ways: Theoretical Investigations in Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1998. 205p.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 12ª ed. São Paulo: Loyola, 2003. 349p.

HAYS, K. Michael. Allegory unto Death: Na Etiology of Eisenman's repetition. In BÉDARD, Jean-François (ed.). *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978-1988*. New York: Rizzoli, 1994. 236p.

HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000. 808p.

HAYS, K. Michael. *Architecture's Desire: reading the late avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010. 192p.

Heidegger, Martin. Building, Dwelling, Thinking. In Leach, Neal. *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997. p 100-109.

HOFFMANN, E.T.A. *The Sandman*. s/ed. 1814.

HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Paradigmas arquiteturas e seus devires: durand, duchamp e eisenman*. Desígnio (São Paulo), FAU/USP - Annablume ed., v. 1, p. 59-79, 2004.

HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Paradigmas arquiteturas e seus devires (2): eisenman, tschumi e outros*. Desígnio (São Paulo), São Paulo, v. 2, p. 115-130, 2004.

HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. Campo tectônico e campo "plástico" - de gottfried semper ao grupo archigram: pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Maria Lúcia. (Org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 170-230. (Humanitas Pocket)

HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University, 2003. 177p.

IACOVONI, Alberto. *Game Zone: Playgrounds between Virtual Scenarios and Reality*. Basel: Birkhäuser, 2004. 93p.

JACKOWSKI, Nannette; DE OSTOS, Ricardo. *Ambiguous Spaces: Naja & deOstos / Nannette Jackowski and Ricardo de Ostos*. Pamphlet Architecture 29. New York: Princeton Architectural Press, 2008. 80p.

JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. London: Pimlico, 2000. p.406-417.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. 2ª ed. 431p.

JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. Tradução de José Marcos de Lima. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

JENCKS, Charles. Deconstruction: The Pleasures of Absence. In: PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. *Deconstruction: omnibus volume*. London: Academy Editions, 1989. p.119-131.

JENCKS, Charles (ed); KROPF, Karl (ed). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Chichester, West Sussex: Academy Editions, 1997. 312p.

JENCKS, Charles. *The new paradigm in architecture: the language of Post-Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2002. 279p.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KARATANI, Kojin; SPEAKS, Michael. *Architecture as metaphor: language, number, money*. Cambridge: MIT, 1995. 199p.

KEARNEY, Richard. *The wake of imagination: Towards a postmodern culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. 467p.

Leach, Neal. *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997.

LIBESKIND, Daniel; SCHNEIDER, Bernhard. *Daniel Libeskind Jewish Museum Berlin: Between the Lines*. New York: Prestel, 1999. 64p.

LIBESKIND, Daniel. *Daniel Libeskind: the space of encounter*. New York: Universe, 2000. 224p.

LOS, Sergio; FRAHM, Klaus. *Carlo Scarpa*. Köln: Taschen, 2002. 169p.

MALARD, Maria Lúcia (org); BRANDÃO, Carlos Antônio Leite; CABRAL FILHO, José dos Santos; KAPP, Silke; HUCHET, Stéphane. *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. 236p. (Humanitas pocket).

MAROT, Sébastien; PLA, Maurici. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: G. Gili, c2006. 151 p.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005. 394p.

MARTON, Scarlett. *Friedrich Nietzsche: uma filosofia a marteladas*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 114p.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. 290 p

MATTOS, Olgária. Memória e História em Walter Benjamin. In: NOVAES, Adalto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.151-156.

MCCARTER, Robert. *Louis I. Kahn*. London; New York: Phaidon, 2005.

MCDONOUGH, Thomas. *The Dérive and the Situationist Paris*. In: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (eds). *Situacionistas arte, política, urbanismo = Situationists art, politics, urbanism*. Barcelona: Actar, 1996. ed bilingüe. p. 54-72.

MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em J. Baudrillard*. São Paulo: Edições Loyola, c1988. 273p.

MIRALLES, Enric (ed.); TAGLIABUE, Benedetta (ed.). *Enric Miralles: mixed talks*. London: Academy Editions, 1995. 128p.

MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. Tradução Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 368p.

MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 4ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

NASCIMENTO FILHO, Luiz Dias do; LEITE, Siomara Borba. Henri Bergson e Gaston Bachelard: duas formas de entender o conhecimento científico, algumas formas de interrogar a pesquisa em educação. In: Colóquio Internacional Henri Bergson – UERJ, 2007, Rio de Janeiro. *Bergson às fontes de uma refundação das teorias do conhecimento*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em educação da UERJ, 2007, s/p.

NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 659p.

NGO, Dung (ed.). *Louis I. Kahn: Conversa com estudantes*. Tradução de Alicia Duarte Penna. Gustavo Gili: Barcelona, 2002. 96p.

NICHOLS, Shaun. *The architecture of imagination – New Essays on Pretence, Possibility and Fiction*. Oxford: Clarendon Press. 279p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido de Mello e Souza. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 416p.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (1873). In. NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido de Mello e Souza. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.43-52.

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas; Da utilidade e desvantagem da história para a vida (1874). In. NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido de Mello e Souza. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.58-70.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como se vem a ser o que é*. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005. 127p. (Biblioteca Clássica)

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Escala, 2006. 304p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Porto Alegre: L&PM, 2008. 256p.

NOEVER, Peter. *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*. Munich: Prestel, 1991.

NORA, Pierre. From Between Memory and History: Les lieux de Mémoire. In ROSSINGTON, Michael (ed.); WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p.144-149.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: 1979. 213 p.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Louis Kahn: Idea y Imagen*. Madrid: Xarait Ediciones, 1981. 133p.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.444-461.

NOVAES, Adalto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 477p.

PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. London: Wigley, 2008. 80p.

PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. *Deconstruction: omnibus volume*. London: Academy Editions, 1989. 264p.

PAPADAKIS, Andreas. *Theory + experimentation: an intellectual extravaganza*. London: Academy Editions, 1992.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Built upon Love: Architectural longing after ethics and aesthetics*. Cambridge: MIT Press, 2006. 247p.

PORTUGAL, Armando Salas. *Fotografias de Armando Salas Portugal sobre la arquitectura de Luis Barragán*. 2.ed. México: 1994. 167p.

RAJCHMAN, John. *Constructions*. Cambridge: MIT Press, 1998. 143p.

RENNÓ, Silvia de Alencar. *Existe uma experiência estética do usuário nos discursos da arquitetura contemporânea? Aproximações a partir das categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

RICOEUR, Paul. Universal Civilization and National Cultures. In _____. *History and Truth*. Evanston: Northwestern University Press, 1998. 5ªed. p. 271-284.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: London: Chicago University Press, 2006. 642p.

RICOEUR, Paul. Universal Civilization and National Cultures. In CANIZARO, Vincent B (ed.). *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity, and tradition*. New York: Princeton Architectural Press, 2007. p.43-53.

ROCHA, Silvia. *Os Abismos da Suspeita: Nietzsche e o Perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 29-30.

ROH, Franz. Magic Realism: Post-Expressionism (1925). In: ZAMORA, Lois Parkinson (ed); FARIS, Wendy B. (ed). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: London: Duke University Press, 1995. p. 15-32.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 309p.

ROSSI, Aldo. Arquitetura analógica. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.379-384.

ROSSINGTON, Michael (ed.); WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. 310p.

RUBY, Ilka; RUBY, Andreas. *Groundscapes: el reencuentro com el suelo en la arquitectura contemporánea = rediscovery of the ground in contemporary architecture*. Barcelona: G. Gili, c2005. 203 p.

SATRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2008. 144p.

SCHÖPKE, Regina. *Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 470p.

SILVA, Franklin L. Bergson, Proust: tensões no tempo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.p.141-154.

SIMMEL, Georg; VELHO, Otavio Guilherme. *O fenômeno urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 133 p.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. *Differences: topographies of contemporary architecture*. Cambridge: MIT, 1997. 154p.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.254-263.

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. Por que regionalismo hoje? In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.521-531.

TODOROV, Tzvetan. *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. New York: Cornell University Press. 180p.

TSCHUMI, Bernard. *Event-Cities (Praxis)*. Cambridge/London: The MIT Press, 1994.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1996. 268 p.

TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e Limites I. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.173-177.

TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e Limites II. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.179-182.

TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e Limites III. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.184-188.

TSCHUMI, Bernard. Introdução: notas para uma teoria da disjunção arquitetônica. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.189-191.

TSCHUMI, Bernard. O prazer da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.574-584.

VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1992. 257p.

VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge: MIT Press, 2001. 2ª ed. p.65-97.

VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma ontologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.619-622.

WIGLEY, Mark. Deconstructivist Architecture. In: PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. *Deconstruction: omnibus volume*. London: Academy Editions, 1989. p.132-134.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 1994. 256p.

YOUNG, James E. From *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. In ROSSINGTON, Michael (ed.); WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p.177-183.

ZAMORA, Lois Parkinson (ed); FARIS, Wendy B. (ed). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: London: Duke University Press, 1995. 581p.

ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s. In. ZAMORA, Lois Parkinson (ed); FARIS, Wendy B. (ed). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: London: Duke University Press, 1995. p. 1-14.

ZUMTHOR, Peter. *Rethinking Architecture*. Basel: Birkhäuser, 2010. 3^aed. 111p.

REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

ABDULLAH. Junho, 1998. Disponível em: <<http://www.photo.net/photos/Abdullah>>. Acessado em Fev/2006.

ARCHITECTURAL LEAGUE OF NEW YORK, The. 2004. Disponível em: <<http://worldviewcities.org/dhaka/main.html>>. Acessado em Jan/2011.

CABRAL FILHO, José. *Flip Horizontal: Gaming as Redemption*. 2000. Disponível em (<http://www.arq.ufmg.br/lagear/flip.html>).

DAILY STAR, The. Junho, 2003. Disponível em: <<http://www.thedailystar.net/2003/06/08/d30608870188.htm>>. Acessado em Jan/2011.

JAMES MADISON UNIVERSITY ARCHIVES. Disponível em: <<http://falcon.jmu.edu/~tatewl/KAHN/>>. Acessado em Jan/2011.

LOUIS KAHN COLLECTION, The Architectural Archives of The University of Pennsylvania. Disponível em: <<http://www.design.upenn.edu/archives/majorcollections/kahn.html>>.

MEIER, Raymond. 2004. Virtual version of *Louis Kahn Dhaka*. Disponível em: <<http://www.louiskahndhaka.com/>>. Acessado em Jan/2011.

NAQUIB HOSSAIN VISUAL ARCHIVE. Disponível em: <<http://www.naquib.com/kahnpics/Assembly.htm>>. Acessado em Jan/2011.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. Cotidiano selvagem. Arquitetura na Internationale Situationniste. *Arquitextos*, São Paulo, 03.027, Vitruvius, ago 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.027/758>>.