

**Sílvia de Alencar Rennó**

Existe uma experiência estética do usuário nos discursos da arquitetura contemporânea?

Aproximações a partir das categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi

Sílvia de Alencar Rennó

Existe uma experiência estética do usuário nos discursos da arquitetura contemporânea?

Aproximações a partir das categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi

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

Área de Concentração: Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Stéphane Huchet

Belo Horizonte  
Escola de Arquitetura da UFMG  
2006

A todos que, direta ou indiretamente,  
contribuíram para a realização deste trabalho.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Stéphane Huchet, pela orientação e pela confiança em mim depositada;

À Prof. Celina Borges, pela co-orientação, disponibilidade, carinho e incentivo;

Ao Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo por conferir viabilidade ao curso e a esta pesquisa, e em especial à Renata, pelo cuidado e atenção com que trata os assuntos relativos não só ao mestrado, mas também aos mestrandos;

Aos meus colegas do mestrado – Carol, Daniel, Fernanda, Flávio, Guilherme, Kleber, Letícia, Mateus, Ramilson, Roxane, Valesca e Wagner – que compartilharam comigo estes anos de trabalho, com muita amizade e cooperação;

Aos “meninos do PET”, que me receberam da melhor maneira possível, com os quais dividi tantas tardes de sextas-feiras e que me ensinaram tanto...

A toda a equipe do escritório “Paulo Luso Arquitetura e Design” pelo apoio e amizade, fundamentais para seguir adiante “pensando e fazendo arquitetura”;

E à minha família e aos meus amigos (que tenho o privilégio de não poder citar os nomes de todos pois não caberiam nesta folha) os meus mais sinceros agradecimentos por estarem sempre ao meu lado, dividindo comigo os momentos de aflição e de alegria...

Em especial,

Mamãe, por tudo que representa na minha vida;

Papai, por sempre confiar que tudo vai dar certo;

Vovó Diva, por ser tão especial...

Rê - minha prima-irmã - pelo “pontapé” inicial, pelas oportunidades, pelo carinho;

Tia Célia, Tia Eleonora, Tia Magdala, Tia Regina e Tia Rita, pela força, torcida e palavras.

## RESUMO

A partir das análises de alguns textos de dois grandes arquitetos contemporâneos – Peter Eisenman e Bernard Tschumi – busca-se investigar se os discursos sobre arquitetura contemporânea contemplam a experiência estética do usuário, e em que medidas o fazem. Uma vez que o diagnóstico da situação cultural feito por Benjamin nos anos 1930 denuncia um estado de pobreza da experiência, torna-se instigante um estudo da situação atual no contexto arquitetônico, o qual perpassa pela relação do corpo com a arquitetura, a caracterização de um usuário participante de uma experiência, assim como as variações dos conceitos de experiência estética. Peter Eisenman, com sua ênfase inicial na investigação de uma possível autonomia da arquitetura, concentra suas discussões mais na questão formal do que espacial, desvinculando do processo de formação arquitetônica qualquer fator externo a ela, inclusive o usuário, ao qual atribui o papel de leitor. Entretanto, no último texto aqui analisado o arquiteto altera sua postura ao tratar dos conceitos de “looking back” e de “dobra”, o que o levou a considerar como fundamental a questão da experiência do usuário. O mesmo se percebe nos discursos de Bernard Tschumi, os quais são fortemente marcados pela crença na dualidade espaço/evento. Para ele, a arquitetura não é apenas concepção formal mas abrange também as atividades que acontecem no espaço e a experiência dos movimentos dos corpos no seu interior, o que mostra claramente a sua defesa por uma relação entre sujeito e objeto como indispensável para a formação da arquitetura.

## ABSTRACT

From analysis of some texts by two great contemporary architects – Peter Eisenman and Bernard Tschumi – the purpose is to investigate whether the discourses about contemporary architecture contemplate the user's aesthetic experience and to what extent. Since Benjamin's diagnosis of cultural situation carried out in the 1930's denounces a poverty state of experience, studying the current situation in architectural context has become intriguing, which goes through the relationship between body and architecture, the characterization of a user participating in an experience, as well as the variations of aesthetic experience concepts. Peter Eisenman, with his initial emphasis on the investigation of a possible autonomy in architecture, focuses his discussions more on the formal question than on spatial, setting aside from the process of architectural formation any external factors, including the user, to whom a role of reader is attributed. However, the architect alters his position in dealing with the concepts of "looking back" and "fold" in his last text herein analyzed, which made him regard as fundamental the question of the user's experience. The same is seen in Bernard Tschumi's discourses, which are strongly marked by the belief in the space/event duality. For him architecture is not only formal conception but also includes the activities which occur in space and the experience of the movement of bodies in its interior, which shows clearly Tschumi's defense for a relationship between subject and object as indispensable for the architecture's formation.

## SUMÁRIO

|          |   |            |
|----------|---|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>9</b>   |
| <b>2</b> | <b>A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A ARQUITETURA HOJE:<br/>DISTANCIAMENTO OU (RE) APROXIMAÇÃO? .....</b> | <b>16</b>  |
| <b>3</b> | <b>A “META-ARQUITETURA” DE EISENMAN: UMA ARQUITETURA<br/>COMO TEXTO .....</b>                     | <b>33</b>  |
| <b>4</b> | <b>A PIRÂMIDE E O LABIRINTO DE TSCHUMI .....</b>  | <b>71</b>  |
| <b>5</b> | <b>CONCLUSÃO .....</b>  | <b>107</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>112</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Quando pensamos na relação entre “estética”, “experiência estética” e “arquitetura” na cultura contemporânea surgem muitas questões: Como essa relação se dá na contemporaneidade? Quais os fatores que possivelmente levaram à situação atual (de pobreza da experiência ou de uma possível re-aproximação)? Como pensam e agem os arquitetos frente à situação dessa relação? Em que medida o arquiteto contemporâneo contempla a experiência estética do usuário? Estas são algumas das indagações que fizeram surgir esta pesquisa de mestrado. Investigar como a experiência estética do usuário em obras de arquitetura vem sendo abordada nos últimos anos pelos arquitetos contemporâneos é, portanto, o objetivo geral deste estudo.

A problemática desta pesquisa surge a partir das afirmações de Walter Benjamin (anos 1930) e Wolfgang Iser (2001), compartilhadas por outros autores, de que a partir da Era Moderna houve um empobrecimento da experiência estética devido aos avanços da técnica e da industrialização e à ênfase dada à racionalidade e que, hoje, a estética parece ressurgir no cenário mundial adquirindo evidência e destaque nos meios acadêmicos. Torna-se, portanto, importante analisar como a questão da experiência estética dos usuários se apresenta na disciplina da arquitetura, se ela realmente foi “perdida” como é dito, e de que forma ela “ressurge” na contemporaneidade, da mesma forma que investigar como os arquitetos têm refletido sobre tais questões. Neste contexto, insere-se o objeto de estudo.

A presente dissertação consiste na análise, sob o aspecto da experiência estética, de textos produzidos por dois grandes arquitetos da contemporaneidade: Peter Eisenman<sup>1</sup> e Bernard Tschumi<sup>2</sup>. Visa investigar se em seus discursos a questão da experiência estética dos usuários em obras arquitetônicas está presente e de que forma ela é abordada. Com isso, será possível refletir se essa questão é realmente importante para estes autores, e se ela constitui ou não um fator essencial para a arquitetura contemporânea, segundo seus pensamentos críticos.

A seleção destes dois nomes para o estudo aqui apresentado foi pautada por alguns fatores essenciais que fundamentam o marco teórico proposto. Primeiramente, era necessário que os arquitetos tivessem uma considerável produção textual (considerável não apenas no aspecto quantitativo, mas, principalmente, qualitativo) já que seus pensamentos críticos são os objetos de estudo desta pesquisa. Além disso, era fundamental que seus textos fossem acessíveis para garantir a exequibilidade da investigação. Neste ponto, percebemos uma relativa carência de bibliografia específica de arquitetura contemporânea, principalmente traduções para a língua portuguesa - pode-se observar que todos os textos contemplados (de ambos os arquitetos) foram estudados no original, em inglês, o que, de certo modo, é extremamente positivo, uma vez que evitamos esbarrar em traduções (mal feitas)

---

<sup>1</sup> Arquiteto norte-americano, graduado na Universidade de Cornell (EUA), mestre em arquitetura pela Universidade de Columbia e doutor pela Universidade de Cambridge. Atuou como professor nas Universidades de Cambridge, Princeton, Yale e Ohio. Autor de diversos livros e textos sobre arquitetura, é também o fundador e principal arquiteto do escritório Eisenman Architects, sediado em New York, realizando inúmeros trabalhos em arquitetura, alguns dos quais lhe conferiram premiações.

<sup>2</sup> Arquiteto suíço, graduado pelo "Federal Institute of Technology", em Zurich, está à frente do escritório de arquitetura Bernard Tschumi Architects, com sedes em New York e Paris, com trabalhos premiados e vencedores de concursos internacionais, como o Parc de la Villette em Paris. Atuou como professor na "Architectural Association" em Londres, no "Institute for Architecture and Urban Studies" em NY e na Universidade de Princeton. Autor de diversos textos sobre arquitetura.

que dificultam o entendimento dos pensamentos dos autores. Foi também desejável que os arquitetos abordados tivessem uma forte atuação prática no âmbito da arquitetura, que fossem arquitetos consagrados por obras importantes, de repercussão internacional, o que dissemina com maior facilidade suas considerações, pensamentos e realizações arquitetônicas dentre os demais arquitetos, estudantes, críticos, etc. Isso garante uma importância ainda maior à investigação, uma vez que são estes arquitetos as referências para outros tantos. Portanto, precisamos analisar quais são as referências que temos recebido e por quais pensamentos estamos sendo norteados.

Vale ressaltar que, neste momento, nos concentramos nas análises da produção teórica destes arquitetos, sendo que suas obras arquitetônicas não serão abordadas nesta dissertação. Isso não significa que consideramos os seus “dizeres” mais importantes que seus “fazer”, nem tampouco formas totalmente independentes de conceber a arquitetura. No entanto, a partir dos “dizeres” poderemos verificar os rumos tomados pela arquitetura, na visão dos dois arquitetos aqui contemplados, bem como suas propostas ou sugestões para o futuro da disciplina, ao mesmo tempo em que abrir possibilidades para uma investigação posterior cuja análise poderia pautar-se na busca por uma correspondência ou não entre esses “dizeres” e seus “fazer”, ou seja, se suas considerações teóricas, de fato, são aplicadas em suas práticas.

Da mesma maneira, ao concentrarmos nossas análises sob a perspectiva da experiência estética dos usuários, não pretendemos colocar essa abordagem em um patamar superior às demais categorias de análise, e nem desconsiderar a

importância de outras instâncias para o estudo da arquitetura. No entanto, ao nos deparar com as críticas de alguns autores sobre a pobreza da experiência na sociedade moderna, torna-se necessário verificar como essa questão é abordada dentro da própria disciplina da arquitetura, principalmente que quando falamos em experiência estética abordamos um aspecto arquitetônico essencial: a relação do usuário com o espaço construído.

Alguns dos discursos, textos, artigos, livros, etc. de Peter Eisenman e Bernard Tschumi são os objetos de estudo desta pesquisa. Estes são arquitetos/autores que se destacam no cenário arquitetônico mundial, não só pelas suas grandes obras, mas também pelos seus pensamentos críticos. Buscam, cada um à sua maneira, um entendimento da essência da arquitetura e trabalham as relações entre sujeito e objeto, além de seus pensamentos críticos serem internacionalmente estudados. De certa forma, são influenciadores das práticas arquitetônicas da atualidade e constituem-se em referências para a geração contemporânea de arquitetos e estudantes de arquitetura de todo o mundo, o que torna, como dissemos, ainda mais importante um estudo sobre suas considerações.

Os textos contemplados por esta dissertação são:

- Peter Eisenman: *Post-functionalism* (1976); *The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end* (1984); *En terror firma* (1988); *Visions' unfolding: architecture in the age of electronic media* (1992).
- Bernard Tschumi: *Architecture and disjunction* (estudo que reúne artigos escritos entre 1975 e 1991).

Construímos duas possíveis hipóteses para o resultado desta pesquisa: a presença da experiência estética do usuário nos discursos dos arquitetos estudados, ou a sua ausência. Caso estivesse presente, seria importante analisar como essa presença se dá, ou seja, de que maneira ela é abordada por esses autores, qual a ênfase dada à questão e se ela constitui-se como fator essencial ou secundário em suas abordagens. Por outro lado, sua ausência traria resultados não menos importantes, uma vez que seria necessário investigar o porquê dessa ausência.

A metodologia da pesquisa envolveu, primeiramente, a seleção e leitura crítica dos textos mais significativos e disponíveis dos dois arquitetos. A partir daí, foi realizada uma verificação e análise com relação à presença (ou ausência) da questão da experiência estética dos usuários nestes textos, tomando-se como referência as considerações sobre o conceito (ou os conceitos) de experiência estética. Os textos de cada arquiteto serão apresentados em ordem cronológica, com o intuito de buscar uma ordenação e evolução no pensamento teórico de cada um deles.

O primeiro capítulo, intitulado “*A experiência estética e a arquitetura hoje: distanciamento ou (re)aproximação?*” constitui-se, basicamente, em um diagnóstico da situação atual da arquitetura no que concerne à experiência estética, contemplando temas como a pobreza da experiência, a relação do corpo com a arquitetura, algumas caracterizações e definições do termo “usuário”, e algumas definições do conceito de “experiência estética”. Todas estas são questões que nortearão o desenvolvimento dos capítulos seguintes, uma vez que constituem-se na definição das bases que fundamentarão a análise dos textos de Eisenman e Tschumi. Considerando a “experiência estética” como a dimensão a ser investigada

nos discursos dos dois arquitetos selecionados, torna-se, portanto, necessário verificar algumas considerações a respeito dos conceitos de experiência estética, tomando-se como referência as colocações do filósofo Wolfgang Iser (2001). Com base nas afirmações de Walter Benjamin sobre a pobreza da experiência na qual a sociedade moderna se encontrou após o advento da técnica, e na dialética “choque x hábito”, discutir-se-á a relação do corpo com a arquitetura no período modernista e no pós-modernismo desconstrutivista. A valorização do corpo é, para Iser (2001), uma das prováveis razões para o ressurgimento da estética que se verifica hoje. Mas, qual esse corpo que participa de uma “experiência estética”? Qual esse usuário? A partir daí torna-se necessária a caracterização do usuário participante de uma experiência estética, que se dará levando-se em conta as considerações de Alex Primo (2004), Umberto Eco (2003) e Juhani Pallasmaa (1996).

O segundo capítulo, cujo título é “A ‘Meta-arquitetura’ de Eisenman: uma arquitetura como texto”, contemplará os artigos do arquiteto Peter Eisenman, destacando-se seus conceitos de *autonomia*, *metalinguagem*, *texto*, *dissimulação*, *enxerto*, dentre outros, e investigará em que pontos é possível encontrar referências e aproximações ao conceito de experiência estética. As categorias posteriormente elaboradas pelo autor, “*looking back*”, *dobra* e *espaço afetante*, revelarão a até então “escondida” abordagem eisenmaniana da relação entre sujeito e obra arquitetônica.

O terceiro capítulo, intitulado “A Pirâmide e o Labirinto de Tschumi”, abordará os textos do arquiteto Bernard Tschumi, enfatizando a dialética (constante em todo seu discurso) entre as categorias da *Pirâmide* e do *Labirinto*, as quais contemplam os conceitos de *espaço*, *evento*, *programa*. Segundo o autor, o grande paradoxo da

arquitetura está contido na relação destas duas categorias por ele propostas (Pirâmide e Labirinto), em que a primeira representa a concepção do espaço e a segunda a sua experimentação. Portanto, a arquitetura é formada pela dualidade espaço/evento. Dentro desta perspectiva serão inseridos outros conceitos trabalhados por Tschumi como o *prazer da arquitetura*, a *violência* entre os corpos e a obra arquitetônica, a *disjunção* presente tanto na sociedade quanto na arquitetura contemporânea e algumas considerações sobre o *desconstrutivismo*.

Enfim, o que se objetiva com o trabalho é investigar se existe uma experiência estética do usuário nos discursos da arquitetura contemporânea, tomando-se como referência as categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi. Ao mesmo tempo, verificar em que medidas suas abordagens podem contribuir para as reflexões acadêmicas e profissionais dos arquitetos da contemporaneidade.

## **2 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A ARQUITETURA HOJE: DISTANCIAMENTO OU (RE) APROXIMAÇÃO?**

A Experiência Estética estará mais fortalecida e preservada quanto mais ela for experienciada; ela será mais experienciada quanto mais nós formos direcionados para esta experiência; e uma boa maneira de nos direcionarmos para esta experiência é o reconhecimento pleno de sua importância e riqueza, através da atenção ao conceito de Experiência Estética.  
(SHUSTERMAN, 2000, p.34)

A Estética e a Experiência Estética apresentaram conceitos e definições diferentes ao longo da história, visto que as diversas épocas e culturas tinham pontos de vista peculiares sobre estes assuntos. Wolfgang Iser (2001, p.36), em “O Ressurgimento da estética”, afirma que a natureza da estética mudou ao longo do tempo. “A natureza da estética é camaleônica”. O autor cita alguns dos grandes teóricos da filosofia da estética e seus conceitos, criando um panorama histórico geral, desde a definição de Baumgarten, até Kant, Hegel e Adorno. Segundo ele, Baumgarten, em 1735, definiu a estética como “a ciência de como as coisas podem ser conhecidas [cognise] pelos sentidos”, o que implicava que ela tinha um componente tanto cognitivo como emotivo. Kant, em “A crítica do juízo”, concebeu a estética como “juízo estético” em sua relação com o belo, o sublime e o gosto. Para Kant, o juízo estético implicava numa relação entre sujeito e objeto, a partir da qual eram geradas as “idéias estéticas”. Estas não poderiam ser apreendidas através de conceitos, mas surgiam como uma experiência sensória, gerando uma forma peculiar de conhecimento.

Segundo Iser (2001), o século XIX estabeleceu uma forte relação da estética com as obras de arte, o que a tornou uma disciplina filosófica tão importante quanto a metafísica e a ética. Hegel<sup>3</sup> exemplificaria isso muito bem ao considerar a estética o estudo da representação, concebendo a arte como um meio para o aparecimento da verdade. Tanto Hegel quanto Adorno<sup>4</sup>, muito mais tarde, de acordo com Iser (2001), acreditavam que a arte servia de indicador a algo, que não a ela mesma.

Apesar das séries de entrincheiramentos, uma certa configuração do estético deve ser observada. É basicamente um movimento de jogo operando entre os sentidos do sujeito e aquilo que lhe é dado perceber ou conceber. (ISER, 2001, p.39)

Iser (2001) afirma que as concepções de estética dos teóricos até então expostos por ele são muito diferentes do que hoje se acredita ser o estético. Ou seja, “O estético não possui uma essência própria. Ao contrário, está sempre relacionado a realidades contextuais que governam sua concepção.” (ISER, 2001, p.40) Segundo o autor, o estético passaria a ser uma “aparição”, uma operação de forjamento do dado. Sendo assim, ele não pode se restringir às obras de arte mas começa a “esteticizar” quase tudo. Contudo, um princípio básico da concepção de Kant em “A Crítica do Juízo” ainda estaria presente:

A operação estética não é a cognição do sujeito de um objeto, mas a presença do último para a ‘intuição íntima’ do sujeito. E, para que isso aconteça, todos os sentidos devem estar engajados. (ISER, 2001, p.41)

---

<sup>3</sup> HEGEL, 1975.

<sup>4</sup> ADORNO, 1970.

Ainda de acordo com Iser (2001), no início do século XX os formalistas russos promulgaram a operação de forjamento estético, a qual chamaram de “Desfamiliarização”, defendendo a idéia de que o estranhamento com relação a um objeto protraía sua percepção. Essa desfamiliarização ativaria a interpenetração dos sentidos. Portanto, o estético seria concebido como uma exteriorização da imaginação, que, para o autor, não é um potencial auto-ativável, mas requer um estímulo.

O estético estava entrincheirado então como uma operação equilibradora de decomposição anterior à recomposição, porque decompor qualquer material dado faz emergir algo que até então não estava em vista. Isso está destinado a disparar idéias no sujeito, e como não há nenhuma estrutura de referência que possa pôr entre parênteses a operação modeladora com o perceptor enquanto guia, a imaginação é posta em movimento (in play) (ISER, 2001, p.44)

Contudo, nos anos 30, Walter Benjamin afirma ter havido um empobrecimento na cultura moderna, atribuindo ao desenvolvimento da técnica a responsabilidade por tal situação. “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem.” (BENJAMIN, 1996, p.115) O autor defende a idéia de que a reprodutibilidade técnica desvaloriza o “aqui e agora” da obra de arte e, conseqüentemente, afeta sua autenticidade e seu caráter único. Isso, por sua vez, acabaria atrofiando a “aura” da obra, o que ele define como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1996, p.170) Pode-se dizer então que a apreensão da aura depende da experiência de um sujeito na obra. Benjamin ainda destaca a transitoriedade e a repetibilidade, características próprias da cultura moderna de massa, como responsáveis pelo

declínio da aura. Vale ressaltar que transitoriedade e repetibilidade também caracterizam a arquitetura do Movimento Moderno, cujas principais premissas eram a universalização, homogeneidade, padronização e produção em série, à qual Benjamin faz referência ao se referir ao vidro (um dos principais materiais daquela arquitetura) como um material desprovido de aura.

Com relação à perda da “aura” na sociedade moderna, Otilia Arantes (2000), fazendo referência a Benjamin, diz que “a mais antiga das artes [arquitetura] e a mais recente e subversiva [cinema] contribuíram igualmente para o eclipse da aura na arte.” (ARANTES, 2000, p.24) A primeira pelo seu caráter funcional e utilitário, predominantemente exaltado na época, e a segunda pela sua capacidade, facilidade e objetivo de reprodutibilidade. Arantes se refere aos anos 30, auge do Movimento Moderno e do Cinema. A autora continua, ainda seguindo as sugestões de Benjamin, dizendo que a arquitetura moderna domesticou a percepção e a experiência das pessoas, na medida em que transformou o *choque* em *hábito*, ou seja, a degradação da *experiência* em *vivência*.

Do mesmo modo que a reprodutibilidade técnica da obra de arte provoca a dissolução da aura, a repetição do choque-vivência vai disciplinando o aparelho perceptivo do habitante da grande cidade. A atrofia moderna da experiência é o avesso de uma crescente organização de estímulos ou neutralização de situações ameaçadoras e traumáticas. (ARANTES, 2000, p.57)

Talvez seja esse choque (ou “desfamiliarização”, como definiram os formalistas russos) o responsável pela ativação da percepção e estímulo para a experiência estética, mas que foi sucumbido pela Arquitetura Moderna do início do século XX ao

preconizar a homogeneidade e a padronização em suas obras, gerando uma enorme monotonia. E provavelmente por isso, seja coerente a afirmação de Benjamin de que há um empobrecimento da experiência neste período.

Esse empobrecimento verificado por Benjamin na década de 30 parece ter se estendido pelas décadas seguintes, como é possível verificar no texto de André Lepecki (1998) que, ao citar Nadia Seremetakis, diz que:

É o corpo que a modernidade inaugura consigo que se encontra em plena erosão sensorial; a modernidade traz consigo um corpo em continuado esquecimento de um certo uso dos sentidos. [...] Seremetakis liga essa perda com o estilhaçar da experiência do mundo derivada de uma divisão do trabalho extremada, de uma insistência numa 'especialização perceptual', e numa crescente ênfase na racionalização. [...] Racionalização aparece como uma cronocoreografia quotidiana típica do capitalismo pós-industrial. (LEPECKI, 1998, p.27)

José Gil, em "Quase feliz" (1998), também é bastante enfático ao afirmar que sua vida é "irremediavelmente pobre", que não é preciso expressar-se, já que tudo o exprime. Critica a sociedade que foi tornando-se insensibilizada, onde não é possível mais encontrar ideais, sensações e sentimentos.

Da mesma maneira, revelando o empobrecimento da experiência que vem ocorrendo nos últimos tempos, Vera Mantero (1998) escreve: "A cultura está em erosão. O espírito está em erosão. Estão os dois a desfazer-se. Estão a desaparecer." (MANTERO, 1998, p.03) E continua afirmando que é preciso experienciar, que "é preciso também pensar com o corpo, deixar o corpo falar, pobre corpo. [...] e estamos a ter muito pouco disto." (MANTERO, 1998, p.04)

De acordo com o filósofo Wolfgang Iser (2001), a valorização do corpo hoje pode ser uma das razões para o ressurgimento da estética nos dias atuais, sob as modalidades, principalmente, da fenomenologia. Segundo Solà-Morales (1996) a fenomenologia dos anos 50 atribui uma nova dimensão à estética, na medida em que a deslocou do meramente visual para uma experiência mais total, em que todo o corpo estaria envolvido. A fenomenologia colocou em “xeque” as considerações de que a arquitetura deveria estar relacionada à idéia de beleza. Isso coloca a percepção e a experiência acima da cognição, na medida em que o corpo ganha também uma importância, antes atribuída apenas à mente.

A cognição não mais domina quando o apelo do estético incita os sentidos humanos à ação, na qual os sentidos corporais tendem a obter vantagem sobre os mentais. (ISER, 2001, p.25)

A experiência estética poderia então ser definida como um momento no qual um determinado sujeito estabelece uma relação com um determinado objeto. Relação esta em que o corpo e todos os sentidos estão engajados. E justamente por constituir um momento de uma relação, uma experiência estética é única, singular, e extremamente individual. Daí surge o que Iser (2001) considera a função proeminente do estético: *seu papel possibilitador*.

A experiência não será por definição algo de indeterminado, único e indizível, confinado, por conseguinte, pelo horizonte que delimita o mundo singular próprio e incomensurável do indivíduo? (RODRIGUES, 1993, p.96)

O envolvimento do corpo em uma experiência estética implica num estudo de como estes corpos se relacionaram (e relacionam) com a arquitetura durante seus diferentes períodos e ideologias. Apresentar-se-á aqui uma comparação da

concepção do corpo no modernismo e sua relação com a arquitetura da época (o homem-máquina e a máquina de morar), bem como o corpo no pós-modernismo e sua relação com a arquitetura dita desconstrutivista (o frankenstein e o desconstrutivismo pós-moderno), uma das grandes vertentes da arquitetura contemporânea, da qual os dois arquitetos contemplados por esta dissertação são representantes.

O pássaro, diz Michelet, é um operário desprovido de qualquer ferramenta. Não tem 'nem a mão do esquilo, nem o dente do castor'. 'A ferramenta, na verdade, é o próprio corpo do pássaro, é o seu peito com o qual ele aperta e comprime os materiais até torna-los absolutamente dóceis, até mistura-los, sujeita-los à obra geral.' E Michelet sugere a casa construída pelo corpo, para o corpo, assumindo sua forma pelo interior, como uma concha, numa intimidade que trabalha fisicamente. [...] E Michelet continua: 'A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu diria seu sofrimento. (BACHELARD, 2005, p.113)

O Movimento Moderno, iniciado em meados da década de 1910 e início da década de 1920, teve, a princípio, um forte engajamento social, em virtude da 1ª Grande Guerra. Seu objetivo era a tentativa de inovação, tanto nos campos políticos e sociais, quanto nos campos das artes e da arquitetura. Com o surgimento dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), em 1928, o movimento ganhou forças internacionalmente. Com isso, a arquitetura tornou-se mais homogênea em todo o mundo e perdeu seu caráter regionalista. A partir da década de 30, o modernismo procurou humanizar a arquitetura. Contudo, criou-se "arquiteturas" para um padrão de homem, o que resultou na homogeneidade e universalidade da produção desse período. Humanizou-se, mas de uma forma genérica. A meta dos modernistas passou a ser a tentativa de criar um padrão

universal para a arquitetura. As décadas de 40 e 50 foram marcadas pela difusão e profusão da arquitetura moderna, que coincidiu com o período da 2ª Guerra Mundial.

A necessidade de reconstrução das cidades europeias no pós-guerra e a forte e crescente industrialização em que o mundo se viu mergulhado desde a Revolução Industrial, além do desejo no estabelecimento da paz mundial e da aproximação dos povos, conforme atesta Le Corbusier (1976, p.116), em “El Modulor”, citando um trecho de um manifesto chamado StopWar, nº 2, de junho de 1948: “Toda idea, todo esfuerzo en el sentido de una mejor comprensión entre los hombres y una aproximación entre los pueblos, y toda acción que concurra a hacer surgir la conciencia de la unidad mundial es una preciosa aportación”, exaltaram as premissas do modernismo: produção em série, padronização, funcionalismo, simplificação, rapidez e economia construtiva. A arquitetura moderna era vista como máquina; a “Máquina de morar”.<sup>5</sup>

É neste contexto que um dos mais importantes arquitetos modernistas, Le Corbusier, cria sua teoria do Modulor, um sistema de medidas baseado no corpo humano e na matemática. Segundo o arquiteto, este sistema poderia solucionar a impessoalidade do sistema métrico e equacionar as medidas fragmentadas do sistema de polegadas. Seria extremamente adequado ao ser humano, já que era baseado em suas próprias medidas, e, portanto, o melhor a ser utilizado na elaboração de projetos de arquitetura e de objetos e máquinas em geral. Le Corbusier pretendeu estabelecer proporções que pudessem ser universalmente empregadas e que facilitassem a produção de objetos em série e pré-fabricados, uma das

---

<sup>5</sup> Sobre a arquitetura como “Máquina de morar”, ver Le Corbusier.

características mais defendidas pela teoria modernista. Para isso foi necessário idealizar um tipo padrão de corpo humano a partir do qual desenvolveu-se todo o sistema.

A concepção de um corpo humano ideal que, de acordo com as idéias de Le Corbusier no Modernismo seria a base da concepção de toda a produção artística e arquitetônica, é verificada também na Antiguidade Grega Clássica. O corpo humano nu representava a civilidade, a força e a dignidade do cidadão ateniense; liberdade de pensamento e liberdade do corpo. Na Atenas antiga, o calor do corpo era a chave da fisiologia humana, como demonstra Sennett (1997) em “Carne e pedra”. Quanto mais quente fosse um corpo, mais forte e ágil ele seria, sendo que os corpos considerados quentes eram sempre masculinos. Portanto, a imagem ideal do corpo grego clássico era aquela de nudez exposta, de forte calor corporal, jovem e atlético. Esta é a imagem que influenciou toda a arte e a arquitetura gregas, cujas pretensões eram estabelecer verdades universais e buscar regras absolutas de perfeição. O estabelecimento de proporções e medidas baseadas num corpo perfeito, ideal, canonizado assemelha a Antiguidade Grega Clássica à teoria modernista do Modulor, de Le Corbusier.

Na modernidade, a medicina desempenhou um papel fundamental ao desenvolver os estudos acerca do funcionamento do corpo humano. A consideração do corpo em permanente movimento, com o aprofundamento dos estudos dos sistemas circulatório, respiratório e nervoso, influenciou a urbanística moderna, que enfatizava

os espaços de circulação, principalmente de automóveis.<sup>6</sup> O corpo passou a ser concebido como uma máquina; e como toda boa máquina, deve funcionar bem.

A idéia de Homem-máquina foi criada em 1748 pelo médico Julien Offray de La Mettrie, que afirmou que os homens “eram meras máquinas, conjuntos de engrenagens puramente materiais” (ROUANET, 2003, p.38). Apesar desta definição do corpo humano ter sido criada no século XVIII, ela se enquadra perfeitamente nas concepções modernistas de corpo: padronizado e em perfeito funcionamento para desempenhar suas funções sociais e de trabalho.

A padronização do corpo do homem, como fez Le Corbusier ao estabelecer um homem-tipo para desenvolver o seu Modulor, desconsiderava as diferenças entre os corpos e entre os seres humanos, da mesma forma como procedeu a arquitetura moderna ao estabelecer uma arquitetura-tipo e pretender ser um modelo ideal e universal de arquitetura. Talvez seja por essa ruptura da arquitetura moderna com os condicionantes geográficos, culturais e históricos e pela consideração de um tipo universal de corpo humano e de homem que o movimento moderno passou a ser questionado. No modernismo, projetava-se, aparentemente, a Máquina de morar para o Homem-máquina.

O Movimento Pós-Moderno surgiu como uma consequência dos desgastes sofridos pelas idéias modernistas. Percebeu-se a necessidade de contextualização da arquitetura, da riqueza trazida pela heterogeneidade. Com isso, a produção pós-moderna baseou-se na diversidade, no localismo, na relação com a cultura, com a

---

<sup>6</sup> Ver SENNETT, 1997.

tradição e principalmente com os “corpos” de cada lugar. A libertação das regras do modernismo trouxe uma valorização do que seria considerado imperfeito. A valorização da ‘imperfeição’ na arquitetura coincide com a aceitação dos corpos ‘imperfeitos’, o que não acontecia na Grécia Antiga, por exemplo, onde apenas os ‘corpos quentes’ eram considerados importantes e dignos de respeito.

Os avanços das ciências e da medicina, principalmente o desenvolvimento da Biogenética, reforçaram essa teoria da diversidade. Os estudos dos códigos genéticos confirmaram que cada homem é único, cada corpo é único. Não se pode mais considerar um corpo padrão. Portanto, é inconcebível também uma arquitetura padrão. Sendo assim, a produção perde seu caráter de “em série” e se torna mais específica.

A medicina foi, também, a grande responsável pela valorização das partes do corpo, evidenciada pela própria subdivisão da disciplina em diversas especialidades. Com o desenvolvimento tecnológico e científico tornaram-se possíveis intervenções e modificações em partes do corpo humano, através das cirurgias plásticas, implantes e transplantes. Isso pode ser relacionado ao Deconstrutivismo, uma importante vertente da arquitetura pós-moderna que decompõe o edifício em suas partes principais e os recompõe de uma forma diferente. Nesse ponto, tanto na arquitetura quanto no corpo humano há uma valorização das partes que compõem o todo. Sendo assim, nunca o Frankenstein, de Mary Shelly, publicado em 1818, esteve tão atual. O homem de Frankenstein seria o próprio Deconstrutivismo Pós-Moderno?

O fato de, na cultura pós-moderna e contemporânea, o homem ter conhecimento e domínio sobre seu próprio corpo e de serem uma constante as intervenções e modificações que produz nele, também nos remete à idéia de “Obra aberta”, de Umberto Eco. Segundo o autor, a obra aberta é aquela que permite uma interferência do fruidor, atribuindo-lhe nova significação e novo sentido. A arquitetura torna-se mutante, assim como o homem, não se limitando mais à rigidez das regras modernas e à fixação de padrões. A produção arquitetônica atual tem se voltado cada vez mais para essa vertente, a partir do momento em que o arquiteto liberta a obra de uma determinação completa e permite ao usuário participar e atuar nela. Dessa forma, expressa-se a liberdade conferida ao homem através de sua autonomia e controle sobre si mesmo, sobre seu corpo e sobre a arquitetura, da maneira como quiser ou lhe convier.

Mas, por outro lado, a valorização do corpo e essas possibilidades de modifica-lo criou uma busca pelo corpo ideal: belo, saudável, atlético e jovem, assim como na Antiguidade Clássica Grega. Aqui reside uma das muitas contradições a que a cultura pós-moderna está sujeita com relação a seus “corpos”; mostra e valoriza as diversidades e ‘imperfeições’, mas também busca um modelo perfeito. Além disso, a decifração do código genético é também uma forma de manipulação do corpo. Ao mesmo tempo em que evidencia a unicidade, permite a reprodução idêntica, a clonagem. Um Frankenstein-máquina, agora podendo ser reproduzido em série, assim como a arquitetura moderna.

Mas de quem é esse corpo contemporâneo que participa de uma experiência estética? Que usuário é esse? Como caracterizar um usuário que participa

efetivamente de um processo de experimentação estética de um objeto arquitetônico? De acordo com o dicionário Aurélio (2003, p.2038), “usuário” é aquele “que possui ou desfruta alguma coisa pelo direito de uso; utente”. E, segundo Primo (2004, p.39), “o termo ‘usuário’, tão utilizado nos estudos de ‘interatividade’, deixa subentendido que tal figura está à mercê de alguém hierarquicamente superior que coloca um pacote à sua disposição para uso (segundo regras impostas)”.

Considerando essas duas definições, o vocábulo “usuário” nos remete à idéia de *submissão* do sujeito em relação a uma situação em que ele se coloca (ou é colocado) de maneira acrítica e passiva. Primo (2004) deixa clara a sua predileção em adotar o termo “interagente” que, segundo ele, emana a própria idéia de interação, que ele define como “uma ação entre” os participantes do encontro. “Nesse sentido, o foco volta-se para a **relação** estabelecida **entre** os interagentes e não para as partes que compõem o sistema global”. (PRIMO, 2004, p.38) Ainda que o autor trabalhe com estes conceitos relacionados à área da Comunicação Social, mais especificamente ligada ao computador, suas considerações podem ser válidas também no âmbito da arquitetura, principalmente quando o objetivo que se pretende é analisar a relação entre “usuário” (ou “interagente”) e obra arquitetônica no que concerne à experiência estética.

A expressão “experiência estética” não apresenta um conceito único e bem determinado. No entanto, alguns aspectos podem ser destacados dos discursos de teóricos do assunto e considerados essenciais para o entendimento do que possa ser essa expressão. É clara a necessidade de haver uma relação entre um sujeito e um objeto para que haja experiência estética. E, por ser estética, essa relação deve

ser “comandada” pelo emocional, sensível e sensório. Outro fator importante é a questão temporal, que marca a singularidade da relação, ou seja, cada experiência estética é única e se configura de uma determinada forma pois se dá num determinado momento.

Umberto Eco, em “Obra aberta” (2003), utiliza os termos “fruidor” e “intérprete” para dizer do sujeito que estabelece relações com certas obras. Ele faz também uma diferenciação entre “intérprete enquanto executante” e “intérprete enquanto fruidor”. O primeiro se aproximaria da idéia de “usuário” apresentada por Primo (2004), na medida em que realiza uma relação operacional com o objeto. No entanto, o próprio Eco (2003) diz que uma atitude interpretativa *fruitiva* é também *executante* já que a partir dela são “produzidos” significados para as obras fruídas.<sup>7</sup>

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seqüência de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e

---

<sup>7</sup> Segundo Eco (2003, p.39) “a operação prática do intérprete enquanto ‘executante’ (o instrumentista que executa uma peça musical ou o ator que declama um texto) difere da de um intérprete enquanto fruidor (quem olha para um quadro ou lê em silêncio uma poesia, ou, ainda, ouve uma peça musical executada por outrem). Contudo, para os propósitos da análise estética, cumpre encarar ambos os casos como manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada ‘leitura’, ‘contemplação’, ‘gozo’ de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de ‘execução’.”

ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. [...] Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2003, p.40)

As questões que envolvem o conceito de “experiência estética” implicam em uma outra definição desse “usuário” que se insere na relação: seu caráter individual. Uma experiência estética “depende” do sensório e do emocional do sujeito. Estes são aspectos extremamente particulares e específicos de cada pessoa e até mesmo de cada momento. Essas particularidades determinam a singularidade de uma experiência estética e sua correspondência a um “usuário” específico e a um momento tal. Por mais que o objeto experienciado seja o mesmo e “imutável”, as experiências serão sempre diferentes, visto que o sujeito nunca é o mesmo, dependendo de sua situação naquele momento. Os objetos podem até sugerir determinadas experiências, mas estas serão sempre diferentes e, portanto, únicas.

Dessa forma, como não é possível existir um padrão para a experiência estética que emergirá de uma relação sujeito/objeto, também não é possível estabelecer um padrão para o “usuário” que participará dela, tornando claro seu caráter individual. Esse caráter fica claro também na fala de Eco (2003) acima citada, quando o autor diz que uma obra concebida de uma tal maneira por um autor é compreendida, pelo fruidor, “segundo uma determinada perspectiva individual” que, por sua vez, é condicionada por diversos fatores que são particulares àquele fruidor.

Pallasmaa (1996) também compartilha da idéia do caráter individual do “usuário” em uma experiência estética. Em seu texto “The geometry of feeling” , o autor trata da relação entre a forma arquitetônica e como ela é experienciada. A *experiência* de que trata o autor pode ser considerada *estética* pois evoca os sentimentos do sujeito que dela participa.

An impressive architectural experience sensitizes our whole physical and mental receptivity. It is difficult to grasp the structure of feeling because of its vastness and diversity. In experience we find a combination of the biological and the culturally derived, the collective and the individual, the conscious and the unconscious, the analytical and the emotional, the mental and the physical. (PALLASMAA, 1996, p.453)

Pallasmaa (1996) acredita que projetar tornou-se tanto um “arranjo” de formas que a maneira pela qual um edifício é experienciado vem sendo ignorada. E afirma que a dimensão artística de uma obra não está contida nela mesma, no objeto em si, mas somente na consciência de quem a experiencia. Daí a importância da experiência para a arquitetura. Ele enfatiza a relação entre a obra e o sujeito, e defende que é através dessa relação, através da experiência estética do “usuário” na obra, que todo o significado desta última emerge. Dessa forma, todo significado atribuído a uma obra é extremamente subjetivo, já que emana de uma experiência que, estética, é também particular. Neste sentido, apresenta-se o caráter individual do “usuário”, que é ainda mais fortemente sublinhado por Pallasmaa (1996), quando ele diz que a experiência “forte” é marcada pela solidão. Ou seja, a experiência estética depende apenas da relação que se estabelece entre um sujeito e um objeto num determinado momento, e de nenhum outro fator externo a isso. Tudo que é “necessário” para a realização da experiência estética está contido na relação e dentro do próprio sujeito.

A strong architectural experience always produces a sense of loneliness and silence irrespective of the actual number of people there or the noise. Experiencing art is a private dialogue between the work and the person experiencing it, which excludes all other interaction. (PALLASMAA, 1996, p.452)

Para que haja esse “diálogo” entre o sujeito e o objeto, é necessário que o primeiro esteja engajado nesta ação de diálogo. Sendo assim, o “usuário” que participa de uma “experiência estética” não pode ser passivo diante da obra, e sim se engajar na experiência. Portanto, ser mais “interagente” e “intérprete” que “usuário”, e ao mesmo tempo apresentar seu caráter individual.

Nesse sentido, seria válido adotar as terminologias de Primo (2004) e Eco (2003) e considerar, nesse estudo, o “usuário” como “interagente”, pela sua dimensão participativa, “intérprete”, pela busca em si mesmo e na sua fruição o sentido e o significado da obra, e “indivíduo”, pelas características e sentimentos particulares que são empregados na relação. “Interagente”, “intérprete” e “indivíduo”, pois o usuário participa e é peça fundamental, ou melhor, indispensável, no processo relacional com um objeto (no caso, uma obra arquitetônica), processo este que envolve aspectos sensórios, sensíveis e emocionais e que é marcado pela questão temporal, o qual podemos chamar de “experiência estética”.

### **3 A “META-ARQUITETURA” DE EISENMAN: UMA ARQUITETURA COMO TEXTO**

O primeiro dos dois autores aqui estudados, Peter Eisenman, é, sem dúvida, um dos mais polêmicos arquitetos da contemporaneidade. Muitos o consideram arrogante pela postura intransigente com que trata alguns assuntos relativos à teoria da arquitetura. Por possuir suas próprias convicções e as defender com tamanha veemência, é bastante criticado com a alegação de desconsiderar ou até mesmo menosprezar aspectos importantes da arquitetura. Gostando ou não, concordando ou não, o fato é que os escritos de Eisenman, assim como suas obras arquitetônicas, contribuem enormemente para o debate acerca da teoria da arquitetura contemporânea, e nos trazem uma série de questões que devem ser vistas, medidas, pensadas e analisadas.

Eisenman inicia sua carreira nos anos 60, período fortemente marcado pela influência estruturalista sobre aqueles que buscavam o “novo”. O arquiteto holandês Hermam Hertzberger foi um dos grandes representantes do Estruturalismo, cujas intenções constituíam-se, basicamente, em superar o aspecto redutivo do funcionalismo. Ele acreditava que a arquitetura deveria estimular a apropriação espontânea dos espaços por seus usuários imediatos. Assim escreveu em 1963, como nos mostra Frampton:

O que devemos procurar, em vez de protótipos que são interpretações coletivas de padrões de vida individuais, são protótipos que fazem interpretações individuais dos padrões coletivos possíveis; em outras palavras, precisamos fazer casas iguais de um modo específico, de tal forma que todos

possam concretizar sua própria interpretação do padrão coletivo. [...] Tendo em vista que é (e sempre foi) impossível criar o cenário individual que se ajusta perfeitamente a cada um, devemos criar a possibilidade de interpretação pessoal, fazendo as coisas de tal modo que elas sejam, de fato, interpretáveis. (HERTZBERGER apud FRAMPTON, 2003, p.362)

Seria difícil, portanto, sob as influências estruturalistas que no momento apresentavam-se como uma maneira de realização do “novo”, uma alternativa à nostalgia das vanguardas históricas ou ao desengano das utopias modernistas, não passar a encarar a arquitetura também como uma forma de linguagem. Foi o que aconteceu com o grupo de arquitetos que formavam o “New York Five”: Michael Graves, Charles Gwathmey, Richard Meier, John Hejduk e Peter Eisenman; compromissados com a idéia de uma arquitetura autônoma, fundamentando suas obras nas premissas estéticas e ideológicas das neovanguardas do século XX. O pensamento projetual de Eisenman pode ser definido, neste momento, pela importância do processo, do ato de elaboração e concepção, mais até do que o próprio objeto dele resultante, o que Arantes (2000, p.78) chama de “arquitetura conceitual”. A autora relaciona esse intuito de Eisenman em buscar a imaterialidade do objeto às neovanguardas artísticas de “arte conceitual” e “arte minimal” que, por sua vez, tentavam romper com qualquer objetualidade. Dessa maneira, os projetos do arquiteto, representados pela famosa série de casas, caracterizam-se como fenômenos aleatórios, momentos de interrupção arbitrária numa série que poderia continuar livremente. Com isso, as construções desorientavam o espectador e diluíam seus conceitos de casa, bem como suas referências espaciais, na medida em que se apresentavam diferentes dos modelos tradicionais.

As configurações vão se compondo e decompondo, ou se desdobrando como dobraduras, e têm nesse jogo infinito sua única razão de ser. Assim, o resultado final não é a síntese de um processo, o resultado de uma acumulação, mas uma parada arbitrária numa série que poderia continuar indefinidamente através de deslocamentos sucessivos. [...] O percurso, portanto, é mais importante do que os objetos que possam eventualmente dele resultar, o que faz de suas casas apenas momentos dessa trajetória. [...] Como resultado – se é que se pode falar assim – ao contrário de volumes fechados, uma arquitetura em abismo, labiríntica, espaços inconclusos, formas sem função, quando muito destinadas a provocar no observador um sentimento de estranheza. (ARANTES, 2000, p.79)

No entanto, ao abordar a série de casas, torna-se claro que a linguagem dessa nova arquitetura tão almejada perpassa uma outra esfera da linguagem que não objetiva articular nada que pudesse ser comunicado. Eisenman passa então a aproximar-se, cada vez mais, das teorias do Pós-estruturalismo francês, substituindo a idéia da arquitetura como *linguagem* pela idéia da arquitetura como *texto*, ou escrita. Ou seja, o objeto arquitetônico não quer dizer de outra coisa a não ser dele mesmo. Arantes (2000) caracteriza esta abordagem arquitetônica como sendo o lugar “onde os próprios signos perdem a identidade num emaranhado potencialmente infinito de diferenças – apenas traços (rastros, fragmentos, vestígios de outros signos) de uma significação oscilante.” (ARANTES, 2000, p.78) Como *texto*, e não mais como *linguagem*, a obra é passível de “significações oscilantes”, como coloca Arantes, já que pode ser “lida” de diversas maneiras. Com essa postura, Eisenman atualiza o debate arquitetônico pós-moderno, trazendo novas considerações que, a princípio, podem ser vistas como estranhas ao campo convencional da arquitetura, mas que constituíram elementos importantes à sua discussão.

Em 1976, Eisenman escreve um importante texto – “Post-functionalism” – no qual discute questões referentes ao funcionalismo e sua relação com o período do Movimento Modernista, ao mesmo tempo em que indica algumas propostas para o que chamaria Modernismo (verdadeiro) e Pós-funcionalismo. O arquiteto inicia o artigo dizendo, de forma até bastante irônica, que a crítica de arquitetura havia declarado a entrada no período Pós-modernista. Dois seriam os indícios para a “suposta mudança”. O primeiro deles, manifestado através da exposição “Architettura Razionale” (Milan Triennale, 1973), considerava a arquitetura moderna como um funcionalismo “fora de moda” e acreditava que a arquitetura deveria voltar-se a si própria, como uma disciplina pura e autônoma. Já o segundo indício, representado pela exposição “École des Beaux Arts” (The Museum of Modern Art, 1975), sustentava a idéia de que a arquitetura moderna era obcecada pelo formalismo e que o futuro repousaria no passado, com uma peculiar resposta à função. Ambos, segundo Eisenman, apesar de suas diferentes abordagens, tratam a arquitetura sob a mesma definição modernista, baseada no par função/forma. Ou seja, não representam grandes diferenças em relação a todo o passado tradicional. Nem mesmo o Movimento Moderno, segundo o arquiteto, conseguiu romper com as tradições humanistas clássicas, mas, pelo contrário, as fortaleceu. Como diz Huchet (2004a, p.72): “A tese dele [Eisenman] é que o modernismo reforça o humanismo tradicional sob máscaras novas, as do funcionalismo e da tecnologia, que parecem novas, mas que não conseguem apagar a vontade de verdade, pois são as verdades modernistas.”

As várias teorias da arquitetura, que poderiam ser chamadas de humanistas, caracterizam-se por uma oposição dialética entre o interesse pela “acomodação

interna” (o programa) e a articulação da forma. Até a era pré-industrial, poder-se-ia admitir haver uma harmonia entre estes dois pólos, visto que tanto a tipologia quanto a função estavam investidas de visões idealistas das relações do homem com os objetos do mundo. Mas com o crescimento da industrialização, essa harmonia acabou ruindo. Eisenman diz que a partir do momento em que as funções e o programa se complexificam, desaparece a habilidade em manifestar uma forma tipológica pura, uma vez que ela é reduzida a algo que possa ser realizável, e por conseguinte a harmonia forma/função, que até então era pensada como fundamental para a arquitetura, se enfraquece. Com essa mudança, os arquitetos passaram a entender o projeto como o resultado de uma fórmula demasiadamente simplificada de “a forma segue a função”, extremamente exaltada pelo Movimento Modernista. Segundo Eisenman, este pensamento persiste no período pós-2ª guerra até o final dos anos 60, quando os neofuncionalistas como Reyner Banham, Cedric Price e Archigram, citados por ele, continuariam investidos da mesma ética positivista e da mesma neutralidade estética do período pré-guerra. No entanto, as justificativas teóricas anteriores atribuíam um valor moral aos arranjos formais, o que não mais faz sentido na pós-modernidade, daí a crença de Eisenman na impossibilidade de fundamentar, naquela época (1976/1980), qualquer produção nas bases funcionalistas. O funcionalismo continuou exaltando, mesmo que de maneira diferente, a dialética do par função/forma, assim como a tradição humanista, como afirma Eisenman:

Funcionalismo é nada mais do que a última fase do humanismo, ao invés de uma alternativa a ele. Nesse sentido, ele não pode mais ser considerado como a manifestação direta da chamada ‘sensibilidade modernista’. (EISENMAN, 1996, p.82)

Eisenman afirma que realmente houve uma mudança no pensamento ocidental, em algum momento do século XIX, do humanismo para o modernismo. No entanto, ele acredita que a arquitetura, em sua maioria, não compreendeu os aspectos fundamentais dessa mudança, aderindo de forma subordinada aos princípios da função. O modernismo passou a ser considerado como mera manifestação estilística do funcionalismo, que por sua vez foi considerado como a base das proposições teóricas na arquitetura, e que por essa razão as diferenças potenciais entre as teorias humanista e modernista não foram divulgadas como deveriam. Ou seja, as reais proposições teóricas modernistas foram, de certa maneira, sucumbidas pelo exacerbado discurso funcionalista e reduzidas a ele, o que obscureceu a verdadeira sensibilidade modernista.

Em resumo, a sensibilidade modernista tem a ver com uma mudança na atitude mental diante dos artefatos do mundo físico. Essa mudança não vem sendo manifestada apenas esteticamente, mas também social, filosófica e tecnicamente – concluindo, ela vem sendo manifestada em uma nova atitude cultural. (EISENMAN, 1996, p.82)

Dentro desse contexto da “verdadeira sensibilidade modernista” e de sua relação com os modelos humanistas tradicionais, Eisenman introduz a figura do sujeito. Segundo o arquiteto, o homem, no verdadeiro sentido do modernismo, deixa de ser o *agente originante*, ao qual os objetos devam ser relacionados. O homem é deslocado de sua posição centralizadora e dominante, passando a ser apenas uma função discursiva entre os complexos e pré-formados sistemas da linguagem. Dessa maneira, o arquiteto é retirado de sua posição controladora do processo linear de projeto.

Eisenman chega, então, à conclusão de que o verdadeiro modernismo não pode ser relacionado ao funcionalismo. Isso porque o verdadeiro modernismo deriva de uma atitude não-humanista no que diz respeito à relação do indivíduo com seu ambiente, rompendo, portanto, com o passado histórico, tanto no modo de ver o homem como sujeito, quanto com a ética positivista da forma e função. O Pós-funcionalismo começa, portanto, como uma atitude de reconhecimento do *modernismo* como uma nova e distinta sensibilidade. Esta nova base teórica que Eisenman propõe como sendo o verdadeiro modernismo, ao qual ele denomina Pós-funcionalismo, altera a harmonia humanista da forma/função para uma relação dialética na evolução da própria forma.

O verdadeiro modernismo opõe-se ao humanismo remanescente ao qual o funcionalismo, como ideologia, se apegou. É preciso superar, pensa Eisenman, a oposição estabelecida entre primazia da Função e primazia da Forma, para reinventar uma dialética intramoderna, a das relações internas à evolução da Forma. [...] Eisenman rejeita o par forma/função tal como foi tecido pelo modernismo funcionalista. Ao rejeitar o par que tornava a forma induzida pelos imperativos funcionais, ele rejeita a maneira pela qual foi articulado. O resgate da Forma como instância autônoma não ambiciona retirar do par um de seus componentes ou reequilibrar seu peso, mas ressaltar como, uma vez desvinculada da camisola de força funcionalista, a Forma reencontra-se como faculdade analítica plena. (HUCHET, 2004a, p.75-76)

A nova dialética “intraformal” proposta por Eisenman pode ser mais bem entendida, segundo ele, como a co-existência de duas tendências que, quando tomadas juntas, constituem a essência desta nova dialética. A primeira delas, certamente um resquício das teorias humanistas, é a que considera a forma arquitetônica como uma *transformação* a partir de um sólido geométrico pré-existente, o qual pode ser

facilmente reconhecido na forma. A segunda tendência, certamente privilegiada por Eisenman em suas obras, apresenta a forma arquitetônica como um modo de decomposição, uma *simplificação* de algo pré-existente, uma série de *fragmentos* (signos sem significados além; sem referências a algo outro). “Elas [as tendências] começam a definir a natureza inerente ao objeto, nele e por ele mesmo, e sua capacidade de ser representado.” (EISENMAN, 1996, p.83)

Nestas tendências propostas por Eisenman como sendo o cerne das questões relativas a uma arquitetura verdadeiramente moderna encontramos traços de um movimento artístico do início do século XX, o Construtivismo Russo, bem como sinais que culminariam no novo movimento da pós-modernidade, o Desconstrutivismo. A arte de vanguarda desenvolvida no início do século XX na Rússia pretendeu romper com as tradições artísticas, e para isso utilizou um repertório formal composto por formas geométricas básicas relacionadas entre si de maneiras conflitantes e perturbadoras da ordem pura tradicional. As formas irregulares, instáveis e complexas da produção construtivista eram geradas pela sobreposição, interpenetração, colisão e distorção das formas elementares da geometria. Contudo, esses princípios artísticos não foram aplicados de fato à arquitetura da época, que se vinculou mais aos conceitos modernistas que surgiam contemporaneamente na Europa.

Essa nova concepção de arte do Construtivismo Russo, ao mesmo tempo que fazia referência à ciência, à indústria e à tecnologia, através da racionalidade das suas criações e do emprego de materiais novos e modernos, e propunha uma nova forma de investigação artística, era uma reflexão sobre o próprio conceito de arte, e

portanto representava a própria desconstrução da arte tradicionalmente conhecida. A partir disso, as “construções” causavam estranhamento e, segundo Shklovsky (apud FER, 1998), era esse o objetivo de um objeto construído. Ou seja, não permitir um entendimento da obra em imediato consistia o prazer da experiência estética. “O propósito da arte é facultar a sensação das coisas como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte é tornar os objetos não familiares”. (SHKLOVSKY apud FER, 1998, p.122)

O Desconstrutivismo resgatou as idéias da vanguarda artística russa e reinterpretou-as em sua prática arquitetônica, atribuindo-lhes novos conceitos que fortaleceram e evidenciaram o desejo de questionar as regras até então estabelecidas para a arquitetura. A obra desconstrutivista pode ser caracterizada pela dissolução, fragmentação, deslocamento, dobra, desvio e distorção de suas formas, e não como demolição, desmantelamento, decadência ou desintegração. A “imperfeição” é inseparável da obra em si. Por esses motivos, a produção arquitetônica desconstrutivista causa certas sensações de desconforto, estranhamento, incômodo. Ela altera a condição de estabilidade e identidade que eram associadas às formas puras, ao mesmo tempo em que retira os elementos de seus lugares e aplicações comuns e os reutiliza de uma nova maneira, desfamiliarizando-os de seus contextos habituais. Da mesma forma agiam os artistas da vanguarda construtivista russa ao empregar materiais industriais e cotidianos em suas novas concepções artísticas, alterando o conceito de arte, até então familiarizado com a tradição. Entretanto, enquanto na Rússia a preocupação era com o resultado da construção do objeto, como elemento de “desordem”, a partir da relação entre formas puras, da montagem e da colagem, no desconstrutivismo a “desordem” era atribuída à própria forma.

A partir dessas sugestões de Eisenman, colocadas no final do artigo de 1976, para uma nova arquitetura (ou um novo modernismo) baseada numa dialética interna à forma, em que haja a co-existência de duas tendências que visam a sua transformação, simplificação e fragmentação, podemos inferir que as obras resultantes de um processo como este se relacionam com o Desconstrutivismo dos anos 80, do qual Eisenman se torna um dos grandes representantes.

“The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end”, escrito por Eisenman em 1984, é, sem dúvida, um de seus mais significativos artigos. Nele, o arquiteto aponta uma série de aspectos fundamentais de toda tradição da teoria arquitetônica, baseado no principal argumento de que a arquitetura dos últimos 500 anos apresenta-se como uma continuidade de pensamento, que ele denomina “the classical episteme”, incluindo nesse fio contínuo o período modernista e sua suposta “ruptura radical” aos modelos clássicos (como demonstramos anteriormente ao analisarmos o artigo de 1976 – “Post-functionalism”). Vale ressaltar que o que Eisenman chama de “clássico” neste artigo refere-se à arquitetura produzida nos períodos compreendidos entre o Renascimento e o Movimento Moderno (inclusive) e nada tem a ver com o “clássico” da Antigüidade Clássica a que nós estamos freqüentemente acostumados a nos referir. “a arquitetura foi mantida como um modo ininterrupto de representação desde o século XV até o presente.” (EISENMAN, 1996, p.224)

Eisenman apóia suas idéias na consideração de que a arquitetura é regida sob a influência de três “ficções” ou “simulações” – *representação* (incorporando a idéia de sentido; simulação do sentido através da mensagem), *razão* (codificando a idéia de

verdade; simulação da verdade por meio da ciência) e *história* (recuperando a idéia de atemporalidade; simulação do atemporal a partir da mudança). Juntamente a isso, ele demonstra a dependência da arquitetura a “origens”, “fins” e processos de composição. Como alternativa à busca dessas origens normalmente em âmbitos externos à arquitetura, Eisenman propõe uma condição que ele denomina de “não-clássica”, ou seja, a arquitetura como um discurso independente, como um *texto* arbitrário, atemporal e desprovido de um sentido externo a ele.

O arquiteto inicia o artigo elucidando as três “ficções” que ele considera como sendo a base regente de toda a produção arquitetônica até então. Segundo ele, a 1ª ficção, apresentada sob o título “The ‘fiction’ of representation: the simulation of meaning” (“A ficção da representação: a simulação do sentido”), inicia-se no Renascimento, quando a arquitetura deixa de conter nela própria o seu significado. De acordo com Eisenman, até este momento da história, existia uma congruência entre a linguagem e a representação. Referindo-se a esses períodos anteriores ao Renascimento, ele diz: “o modo pelo qual a linguagem produzia o sentido podia ser representado na própria linguagem” (EISENMAN, 1996, p.231) A arquitetura da Renascença, no entanto, retira o seu significado do passado consagrado, na medida em que é uma “representação da representação” dos edifícios antigos. Com isso, a verdade já não estava mais contida naquele momento; ela deixou de ser parte integrante da representação, já que passou a ser simulacro. A verdade passa a residir na história, quando a arquitetura busca no passado o atestado de sua veracidade. Nesse sentido, segundo Huchet (2004a, p.63), “Eisenman caminha nos passos hegelianos”, já que “a época da ‘estética’, é aquela em que a arte perdeu sua capacidade de produzir estruturação e preservação normativa do absoluto”. Ou seja, arte e

arquitetura passam a não mais conter toda a significação em si mesmas, mas tornam-se veículos de uma mensagem, diz Eisenman.

Essa mudança ocorreu porque a linguagem e a representação deixaram de se interpenetrar – isto é, porque o que era exibido no objeto não era o significado mas uma mensagem. (EISENMAN, 1996, p.231)

Aqui, Eisenman contrapõem a idéia de sentido à idéia de mensagem. O sentido seria aquilo inerente ao objeto, aquilo que alguma coisa significa por ela mesma. Já a mensagem implica em algo externo ao objeto; o objeto como meio de comunicação de algo que se encontra fora dele.

O processo estético moderno seria o da racionalização da representação, quando a mensagem é o objeto de uma construção proposital da significação que ela veicula e que se quer ressaltar. (HUCHET, 2004a, p.64)

De acordo com Eisenman, a tentativa modernista de se distanciar da ficção renascentista da representação falhou. Assim como a arquitetura da Renascença se ocupava em resgatar as referências da Antigüidade Clássica, a arquitetura moderna se ocupava em representar a funcionalidade. Dessa maneira, permanecia a característica representativa, porém com referências a outros pressupostos. Ou seja, o significado e o valor da arquitetura moderna também se encontravam externos a ela própria; uma simulação da eficiência. Por essa razão, também, que ele inclui o período modernista como a continuidade do pensamento clássico, constituindo ainda parte integrante da chamada “the classical episteme”, e considera que “a arquitetura moderna em si não chegou a corporificar um novo valor”.

O esforço dos modernos em representar a realidade é, portanto, uma manifestação da mesma ficção na qual o significado e o valor residem além do mundo de uma arquitetura 'enquanto tal', onde a representação versa sobre seu próprio significado, ao invés de constituir uma mensagem de outro significado prévio. (EISENMAN, 1996, p.214)

O Segundo tópico do artigo de Eisenman contempla "The 'fiction' of reason: the simulation of truth" ("A ficção da razão: a simulação da verdade"). Este tipo de ficção, segundo o autor, foi fortemente representado pela arquitetura do século XX, mas esteve presente também nos quatro séculos anteriores. No Renascimento, quando os valores não eram mais evidentes em si mesmos, inicia-se a busca pela origem da arquitetura que, naquele momento, acreditava-se estar contida nas fontes naturais ou divinas. Da mesma maneira que existia a crença na existência de uma origem ideal (ou início ideal) existia a crença num fim ideal. "A perspectiva do fim dirigia a estratégia do começo." (EISENMAN, 1996, p.215)

A época iluminista continua naturalmente este processo de determinação do início pelo fim, com a diferença de que a "fé no divino" é substituída pela "fé na razão". Segundo Eisenman (1996, p.215), "a partir de Durand, passou-se a acreditar que a razão dedutiva – o mesmo processo usado na ciência, matemática e tecnologia – fosse capaz de produzir um objeto arquitetônico verdadeiro (isto é, significativo)." Passa-se a acreditar que uma arquitetura que parecesse racional, representaria a verdade. "O racional torna-se a base moral e estética da arquitetura moderna". Enquanto no período modernista ela reporta à função e ao tipo, no renascentista a origem é natural e divina. Novamente, em ambos, o valor arquitetônico deriva de uma fonte exterior a si próprio. "De verdadeira, a arquitetura passa a ser a representação da pretensa verdade." (HUCHET, 2004a, p.64) A ênfase na razão,

segundo Eisenman, gera uma série de questionamentos sobre sua própria condição e seu processo cognitivo. A razão passou a focar a si mesma, o que a revela como ficção, ao mesmo tempo em que enfraquece a sua autoridade em exprimir a verdade.

Percebe-se que a arquitetura nunca incorporou a razão; pôde ela apenas manifestar tal desejo; não existe imagem arquitetônica da razão. A arquitetura apresentava uma estética da experiência da (o poder persuasivo de, e o desejo pela) razão. (EISENMAN, 1996, p.216)

Eisenman finaliza suas considerações nesse segundo tópico dizendo que uma arquitetura baseada no modelo clássico (“the classical architecture”) será sempre uma forma de repetição, e não de representação, visto que será calcada sempre em uma origem pré-existente.

No contexto cognitivo no qual a razão foi revelada como dependente da crença no conhecimento, sendo, portanto, irredutivelmente metafórica, uma arquitetura ‘clássica’ – isto é, uma arquitetura cujos processos de transformação são estratégias validadas e fundadas em origens auto-evidentes ou apriorísticas – será sempre uma arquitetura de repetição e não de representação, não importa o quão engenhosamente as origens sejam selecionadas para essa transformação, nem o quão inventiva seja esta última. A repetição arquitetônica – a réplica – é uma nostalgia da segurança do conhecimento, uma crença na continuidade do pensamento ocidental. (EISENMAN, 1996, p.216)

A terceira ficção da “arquitetura clássica” ocidental é a da história, cuja apresentação no artigo de Eisenman se dá sob o título “The ‘fiction’ of history: the simulation of the timeless” (“A ficção da história: A simulação do atemporal”)<sup>8</sup>. Segundo o autor, até

---

<sup>8</sup> Neste momento, gostaria de fazer a seguinte ressalva: no texto original de Eisenman “The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end” especificamente nesta seção que iremos tratar agora, o arquiteto emprega a palavra “timeless”. De acordo com o *The Merriam-Webster Dictionary* a palavra “timeless” apresenta as seguintes definições, transcritas exatamente como aparecem no dicionário: “1- unending 2- not limited or affected by time <~ works of art >”. Uma

meados do século XV, o tempo era concebido como não-dialético, ou seja, não havia um conceito de “movimento de avanço” do tempo. A arte não apoiava as suas justificativas no passado ou no futuro; “era inefável e atemporal”. “O clássico [arquitetura grega antiga] não podia ser representado ou simulado, ele apenas ‘era’.” (EISENMAN, 1996, p.216) No entanto, a emergência da concepção de origem ocorrida em meados do século XV demandava uma realidade temporal. O contínuo ciclo do tempo foi, portanto, interrompido a partir do momento em que se define a existência de um início, de uma origem. Daí a perda do atemporal, conceito presente desde a Antigüidade até a Idade Média, quando não havia representação ou simulação, quando o valor estava contido no próprio objeto. A tentativa de recuperação da atemporalidade pelos períodos a partir do Renascimento era, paradoxalmente, a afirmação da temporalidade, uma vez que suas fontes eram buscadas na história. A partir do século XIX, o tempo passou a ser visto como um processo dialético e com ele foi introduzida a idéia de “zeitgeist”, ou seja, a consideração de que existe um “espírito de época” e que ele determinaria o tipo de arquitetura que fosse mais apropriadamente expressivo e relevante para aquele tempo.

De acordo com Eisenman, o movimento moderno buscou outros valores, diferentes daqueles que incorporavam o eterno e o universal, justamente por sua polêmica rejeição à história precedente. No entanto, não consistiu em uma ruptura com essa história, uma vez que, invocando a idéia de “Zeitgeist”, mesmo o considerando como

---

tradução deste texto de Eisenman, encontrada no catálogo de uma exposição sobre o arquiteto no MASP (referência: MASP. *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo: 1993), coloca a palavra “timeless” como “eterno”, o que a aproximaria da primeira definição do dicionário norte-americano. No entanto, acredito que, no sentido empregado por Eisenman, a definição mais adequada seria a segunda, que em português poderia ser traduzida por “atemporal”, cuja definição pode ser encontrada no Dicionário Aurélio como aquilo “que independe do tempo”.

parte do presente e não mais como universal e eterno, continua fazendo parte dessa linha contínua de evolução. O que fez com que os modernistas não se enxergassem como continuidade da história foi, segundo Eisenman, a vontade de distanciamento da mesma. “eles eram ideologicamente presos à ilusão de eternidade do seu próprio tempo” (EISENMAN, 1996, p.217) Os modernistas aspiravam a uma atemporalidade do presente. Portanto, de acordo com as afirmações do autor, desde a Renascença até o Modernismo, a arquitetura concebeu a história como a simulação do atemporal a partir da recuperação do passado ou da mudança em relação a ele. O final do século XX acabou reconhecendo a incapacidade de uma arquitetura referencial (cujos valores encontram-se externos a ela própria) em conseguir expressar seu próprio tempo como atemporal, uma vez que, necessitando de referenciais externos, inevitavelmente se vinculam à história e, conseqüentemente, tornam-se simulações. “A representação do ‘espírito da época’ sempre implica em uma simulação.” (EISENMAN, 1996, p.217) Considerando, portanto, que não é mais possível posicionar o problema da arquitetura em relação ao “espírito da época”, torna-se necessário, segundo Eisenman, encontrar uma nova estrutura que possa “desobrigar” a arquitetura de seu propósito de incorporar, ou corporificar, o seu tempo.

Para escapar da dependência ao 'Zeitgeist' – ou seja, da idéia de que o propósito de um estilo arquitetônico é incorporar o espírito de sua época – é necessário propor uma idéia alternativa de arquitetura, na qual a expressão de seu próprio tempo não seja seu propósito, mas aconteça inevitavelmente. (EISENMAN, 1996, p.218)

Eisenman conclui suas considerações a respeito das três “ficções” dizendo que como não existem mais os valores auto-evidentes na representação, na razão ou na história, torna-se desnecessário produzir uma arquitetura baseada em alguma destas categorias, já que elas não serão capazes de conferir legitimidade ao objeto, uma vez que este sempre necessitará de referências externas a ele. No entanto, o arquiteto acredita que a essência da arquitetura consiste em ser uma ficção e propõe a diferenciação entre *simulação* e *ficção*. Segundo Eisenman, a *ficção* é uma *simulação* quando ela não se aceita como ficção, ou seja, quando pretende ser a simulação da verdade, da realidade. “A ficção torna-se simulação quando não reconhece sua condição de ficção, quando tenta simular a condição de realidade, verdade, ou de não-ficção” (EISENMAN, 1996, p.218)

Estas reflexões do autor servem para que ele, de certa forma, justifique as suas intenções em buscar uma nova maneira de “fazer arquitetura”. Para Eisenman, é necessário buscar novos caminhos, uma vez que a essência nos modelos “clássicos” se mostrou como simulação. No entanto, diz não ser possível elaborar um novo modelo, em virtude da incapacidade da arquitetura pós-moderna em conceitua-lo, além de acreditar que a tentativa em elaborar um novo modelo de uma teoria da arquitetura seria o mesmo que reconstituir o que estava repudiando, ou seja, a criação de modelos. Ao invés de tentar estabelecer regras, é possível propor características que tipifiquem justamente essa incapacidade e fragilidade contemporâneas, características estas que surgirão baseadas no que “não pode ser”, e com isso formando uma “estrutura de ausências”.

Sua proposta é considerar a arquitetura como um “discurso independente”, “livre de valores extrínsecos”, ou seja, “a intersecção daquilo que é livre de significado, do arbitrário e do atemporal”, o que ele denomina *Dissimulação*. A contraposição entre a *dissimulação* e a *simulação* reside no fato de que a primeira deixa intocada a diferença entre a realidade e a ilusão, enquanto a segunda tenta obliterá-la. Eisenman faz uma interessante comparação entre a dissimulação e a máscara, cuja função é esconder ou negar o que está embaixo dela; a vontade de significação está na própria máscara e não no que ela encobre. A dissimulação seria, portanto, o signo que parece não significar nada por trás dele mesmo, ou a negação do que está por trás dele. Não constituiria o inverso da simulação, mas simplesmente não colocaria a realidade e a ilusão em confronto; realidade e ilusão que são consideradas por Eisenman como categorias distintas e que não se misturam. Dessa maneira, ele afirma que a arquitetura dita *Dissimulada* – também denominada por ele como “não-clássica”, uma vez que a arquitetura dita “clássica” baseava-se nas simulações – não seria oposta à arquitetura *Simulada*, mas apenas uma “outra” arquitetura que ele define como:

Uma ‘outra’ manifestação, uma arquitetura ‘enquanto tal’, agora sim como uma ficção. É uma representação de si mesma, de seus próprios valores e experiências internas. [...] Propõe, não um novo valor ou um novo ‘espírito da época’, mas apenas uma nova condição – a de ler a arquitetura como um texto. (EISENMAN, 1996, p.220)

As idéias de Eisenman para uma arquitetura *dissimulada* corroboram com o que ele havia proferido no texto anterior “Post-functionalism”: a questão da arquitetura como uma manifestação a partir de uma dialética “intraformal”, ou seja, referenciada na própria forma e não mais em algo externo a ela. A arquitetura em Eisenman,

portanto, adquire um caráter tanto de dissimulação quanto metalingüístico, sendo este último característico das artes modernas, como diz Huchet (2004a, p.77): “arte moderna é a arte consciente de si mesma.” Huchet cita a teoria da arte de Clement Greenberg, a qual defende a idéia de cada disciplina artística buscar investigar as suas especificidades e chegar, assim, à sua essência. Isso caracterizaria o modernismo artístico. Em uma citação encontrada no texto de Huchet (2004a), Greenberg, referindo-se à pintura, nos permite levantar uma série de questões que podem ser direcionadas ao âmbito arquitetônico, e que talvez nos abram espaço para entender o papel que diferencia a arquitetura das demais artes, formando, então, o que seria sua verdadeira essência. A citação diz:

O que se devia expor e tornar explícito era aquilo que era único e irreduzível, não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. [...] Tornou-se rapidamente evidente que a área de competência única e própria a cada arte coincidia com aquilo que era único na natureza de seu meio [médium]. [...] Só a planaridade era única e exclusivamente própria para a pintura. A planaridade, a bi-dimensionalidade, eram a única condição que a pintura não compartilhava com qualquer outra arte. Por essa razão a pintura modernista orientou-se para a planaridade antes de tudo. (GREENBERG apud HUCHET, 2004a, p.78)

Se a planaridade é o que distingue a pintura das demais manifestações artísticas e, portanto, segundo Greenberg, essa é a característica que deve ser destacada e em função da qual a pintura deve ser direcionada, o que seria, então, único e próprio da arquitetura? O que a distinguiria das demais artes e direcionaria sua produção? Eisenman segue nesta direção, ao tratar a arquitetura de uma maneira metalingüística. Como diz Huchet (2004a, p.78), citando Arthur Danto, “a arte ou a

arquitetura sob sua forma reflexiva toma seu estatuto ou sua natureza como objeto de questionamento, e faz desse questionamento sua essência.”

A partir disso, ocorrem a nós uma série de indagações: poderíamos considerar como único e próprio da arquitetura a elaboração de espaços tridimensionais, penetráveis e destinados a abrigar diferentes tipos de atividades humanas (como nos sugere as definições de Tschumi para a arquitetura)? O fato de serem objetos penetráveis e lugares de ocorrência de atividades implica na existência de “alguém” que realize essas ações. Seria, então, essa relação de penetração e uso que se estabelece entre o objeto e o sujeito que nele age, o diferencial arquitetônico, a instância própria da arquitetura? Nos textos de Eisenman trabalhados até agora não é possível encontrar referências explícitas ao sujeito/usuário da arquitetura. Portanto, não encontraremos respostas imediatas a essas questões. Eisenman parece, até então, apenas propor uma nova maneira de “fazer arquitetura” que independa de valores externos a ela e cuja forma diga dela mesma, baseado nas justificativas de que não faz sentido na contemporaneidade trabalhar a arquitetura da maneira “clássica”, simulada, como já foi dito aqui. No entanto, não chega a discutir, agora, a relação dos usuários com esta “outra” arquitetura proposta por ele, o que não deixa claro que posição o usuário teria nessa nova concepção. Mais à frente, veremos que Eisenman abordará a questão do ‘usuário’ relacionado a essa ‘nova’ arquitetura “não-clássica”.

Continuando as considerações de Eisenman no texto “The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end”, o arquiteto introduz, então, as idéias de “início” e “fim”.

A fim de reconstruir o atemporal, em seu estado de fato, deve-se começar por eliminar os conceitos "clássicos" de delimitação temporal, que são primordialmente o início e o fim. O fim do começo é também o fim do começo do valor. [...] Precisamos começar no presente – sem necessariamente atribuir um valor à presença. O esforço por reconstruir o atemporal, hoje, deve ser uma ficção a qual reconhece o caráter ficcional em sua própria tarefa – ou seja, ela não deve se esforçar em simular uma realidade atemporal. (EISENMAN, 1996, p.220)

Esta dialética 'causa/efeito', 'início/fim', presente no que Eisenman chama de "clássico", reduz a arquitetura, segundo ele, a um objeto "a mais", ou "não-essencial"; "um simples efeito de certas causas entendidas como origens". Isso leva a entender a arquitetura como apenas um adjetivo e não como uma entidade nominal e ontológica detentora de seus próprios valores. A arquitetura baseada nessa dialética 'início/fim' é, então, compreendida meramente como um recurso prático.

Enquanto a arquitetura for, basicamente, uma estratégia designada para o uso e o abrigo – ou seja, enquanto tiver suas origens em funções programáticas – constituirá, sempre, um efeito. (EISENMAN, 1996, p.220)

Eisenman acredita que ficções alternativas para a 'origem' poderão ser propostas quando as características auto-evidentes da arquitetura forem eliminadas e ela passar a ser encarada como desprovida de origens apriorísticas. Uma destas propostas seria a arquitetura *arbitrária*, que não tem valores externos provenientes de significado, de verdade ou de atemporalidade. Para Eisenman é possível imaginar um 'início' intrínseco à arquitetura, "não condicionado a ou dependente de origens históricas, com seus valores supostamente auto-evidentes." (EISENMAN, 1996, p.220) E o arquiteto continua:

As origens 'não-clássicas' [ou da arquitetura dissimulada e arbitrária] podem ser estritamente arbitrárias, simplesmente pontos de partida desprovidos de valor. Podem ser artificiais e relativas, em oposição à natural, divina ou universal [da arquitetura 'clássica'] (EISENMAN, 1996, p.220)

Neste ponto do texto, Eisenman introduz a interessante idéia de *enxerto*, como sendo um exemplo dessa origem artificial por ele mencionada, contrapondo-a às idéias de *montagem* e *colagem* (intensamente trabalhadas pelas vanguardas artísticas modernas do século XX), as quais aludem a uma origem. Enquanto estas últimas implicam em uma escolha e seleção de materiais de um determinado contexto que, quando combinados, formam um novo contexto, permitindo, assim, a identificação de sua origem e o controle do percurso, o enxerto, sendo geneticamente a introdução de um "corpo estranho" que provoca uma série de transformações na própria estrutura interna do "hospedeiro" em que fora introduzido, se revela como um processo impossível de ser controlado e manipulado, uma vez que é inerente à estrutura e acontece nela mesma e por ela mesma. O enxerto apresenta-se mais como processo que como objeto; é um "lugar inventado", e não escolhido, selecionado e montado previamente. Sua arbitrariedade reside em sua liberdade diante de um sistema de valores não-arbitrários [o 'clássico']. "O enxerto não é um resultado certamente atingível, mas apenas um lugar que contém motivação para ação – ou seja, o início de um processo." (EISENMAN, 1996, p.221)

A categoria de enxerto apresenta-se mais como uma *possibilidade*, do que como uma *certeza* dos resultados; um estímulo ao acontecimento. Ou seja, mais como *indeterminação* do que como *determinação*, na medida em que esses resultados são inapropriáveis por um único autor, ficando inerentes à própria estrutura os caminhos

nos quais percorrer. E, de acordo com Eisenman, toda estrutura possui uma motivação interna – mas, um *movimento* e não uma *direção*.

O arquiteto diz que em todo processo deve haver um ponto de partida. No entanto, “o valor, em uma arquitetura arbitrária ou intencionalmente fictícia, é encontrado na natureza intrínseca de suas ações, e não na direção de seu curso.” O valor da origem ficcional ou arbitrária está, justamente, em gerar relações internas ao processo. Dessa maneira, Eisenman contrapõe o discurso “clássico” que tanto criticou, passando a falar de relações intra-estruturais ao invés de dialéticas ‘causa/feito’, ‘origem/fim’.

Huchet (2004b, p.116) afirma que neste aspecto o pensamento de Eisenman é profundamente marcado pelos modelos estruturalista e pós-estruturalista, uma vez que insiste “sobre a relação interna a uma estrutura que se sustenta ao dinamizar sua própria ação”, afastando, assim, “a visão de Eisenman do modelo dialético unilinear.” O autor então elucida a diferença entre este modelo e o modelo “tabular”, do qual Eisenman estaria mais próximo, citando Michel Serres. De acordo com Serres (1969), o modelo dialético unilinear é constituído pela unicidade e continuidade de um fluxo pré-determinado, enquanto o modelo dito “tabular” caracteriza-se pela multiplicidade, pluralidade e complexidade das vias de mediação.

A obrigatoriedade rígida da uma mediação única é substituída pela escolha de uma mediação entre outras. Isto apresenta uma vantagem notável, pois é uma aproximação mais fina das situação reais, cuja complexidade deve muito ao grande número de mediações possíveis de fato; e essa vantagem decorre da superioridade de um modelo tabular sobre um modelo linear, ou ainda, do fato de um raciocínio com várias

entradas e conexões múltiplas ser mais rico e mais flexível do que um encadeamento linear de razões. (SERRES apud HUCHET, 2004b, p.117)

A partir dessas considerações de Eisenman sobre *enxerto*, sobre a transformação da dialética 'início/fim' "clássica" em um sistema de relações intra-estruturais e sua afinidade, comentada por Huchet (2004b), com o modelo tabular, podemos dizer que Eisenman vai se aproximando cada vez mais do que denominamos aqui "experiência estética". Ou seja, ao mesmo tempo em que confere uma liberdade cada vez maior à arquitetura em relação aos fatores externos a ela (e por essa razão ele recebe inúmeras críticas) e considera como o valor arquitetônico seu sistema de relações internas, a partir do qual não é possível delinear um resultado único e pré-determinado, mas estimular possibilidades diversas de movimento e ação, Eisenman, de certa forma, "abre" sua arquitetura à experiência estética, mesmo que isso não seja claramente dito por ele.

Quando Eisenman defende uma origem arbitrária para a arquitetura, ele, ao mesmo tempo, diz ser impossível a determinação de um fim específico para ela. O *enxerto* não garante este ou aquele resultado, ele simplesmente estimula uma ação, mas não determina qual seja esta ação. Não há uma direção fechada porque "a motivação para uma mudança de estado (isto é, a instabilidade inerente do 'início') jamais pode conduzir a um estado de não-mudanças (isto é, um fim)." (EISENMAN, 1996, p.221). Portanto, a arquitetura proposta por Eisenman, "não-clássica", além de balizada pelo fim da idéia de 'início', é também balizada pelo fim da idéia de 'fim'.

Segundo o arquiteto, no “clássico”, o ‘fim’ era tido como um “efeito repleto de valores”, aliado à idéia de progresso e curso da história. Essas ficções “clássicas” acabaram por despertar o desejo (moderno) de utopia – “uma forma de fantasiar sobre um ‘fim’ ”aberto” e ilimitado, afastado da noção de fechamento. Assim, a crise moderna do fechamento marcou o fim do processo de busca de ‘fins’” (EISENMAN, 1996, p.221) . Eisenman diz que esta crise (ou ruptura) relaciona-se muito mais com a incapacidade do presente de sustentar nossas expectativas para o futuro, do que propriamente com as mudanças nos nossos conceitos de ‘início’ e ‘fim’. Neste momento de crise, portanto, o fim do ‘fim’, para ele, possibilitaria a invenção e realização de um futuro contundentemente ficcional, em oposição ao até então simulado ou idealizado.

Eisenman introduz a idéia de *modificação* como alternativa para o processo compositivo, a partir de suas colocações sobre o fim do ‘fim’. Ou seja, o processo deixaria de ser uma estratégia causal, baseada na dialética ‘causa/efeito’, com uma direção determinada e um fim específico e fechado, passando a ser arbitrário, com referências a origens inventadas e reinventadas a cada momento. Neste contexto, a forma arquitetônica torna-se um *lugar de invenção*, com causas nela mesma, e não apenas a representação de uma outra arquitetura ou meramente uma atividade prática.

[...] arbitrária, reinventada para cada circunstância, adaptada para o momento e não ‘para sempre’. O processo de modificação pode ser visto como uma tática de fim indeterminado e não como uma estratégia de metas orientadas. (EISENMAN, 1996, p.222)

O fim do 'fim' também concerne à idéia do fim da *representação* como a única "finalidade" metafórica da arquitetura. A arquitetura não mais precisa representar algo externo a ela; sua metáfora reside nela mesma. Isso conduz à idéia de arquitetura como *texto* (quando o objeto refere-se a si mesmo) em oposição à arquitetura como *imagem* (quando o objeto refere-se a outros objetos ou valores).

A idéia de metáfora, aqui, relaciona-se com a idéia de que os próprios processos internos podem gerar um tipo de figuração não-representacional no objeto. Isso é um apelo ao potencial poético de um texto arquitetural, e não à estética clássica do objeto. (EISENMAN, 1996, p.222)

Eisenman completa dizendo que o que é 'escrito' não é o próprio objeto, "sua massa e seu volume", mas o ato arquitetural de sua composição. Sendo assim, a massa arquitetônica (ou o objeto arquitetônico) seria a figuração do 'fazer arquitetura', a corporificação do ato arquitetural. Isso pode nos levar a pensar num retrocesso de Eisenman à categoria da representação, tão repudiada por ele, mas o arquiteto introduz um novo conceito, o de *rastro*, que ele define: "O rastro sugere a idéia de 'ler'. Significa uma ação que está em processo". O rastro não seria uma simulação, uma vez que não representa sua realidade precedente, mas se revela, justamente, distinto dela. Seria a figuração de seus processos internos. O que Eisenman pretende com a introdução desse conceito de *rastro* aproxima-se à idéia de *modificação*, ou seja, considerar a arquitetura não como um objeto fechado, encerrado, cujo 'início' e 'fim' foram previamente estabelecidos, mas que se configuram e reconfiguram (e se modificam) com o tempo. Huchet (2004b, p.118) aproxima as intenções de Eisenman ao conceito de rastro proposto por Derrida:

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. (HUCHET, 2004b, p.118)

Este conceito de arquitetura enquanto texto, ou *writing-architecture*, portanto, é a afirmação de que a arquitetura não necessariamente deve ser considerada como um signo que remete a um significado predeterminado (e, conseqüentemente, externo a ela) para que seja inteligível e legítima. Mas, pelo contrário, na arquitetura balizada por este novo sistema de signos – *rastros* – as motivações internas à ação e à modificação são as responsáveis pela inteligibilidade e legitimidade do objeto, permitindo, assim, uma série de *leituras* a partir de um mesmo *texto*.

Ao tratar desse conceito de *writing-architecture* ao final do texto “The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end”, Eisenman discorre abertamente sobre o sujeito que experiencia uma obra arquitetônica baseada nesse novo processo arquitetural. Para nós, que procuramos investigar como o arquiteto aborda a questão da experiência estética do usuário, esta é, talvez, a parte crucial do texto. Até então, suas considerações apenas “preparavam o terreno” para que pudéssemos, agora, entender como ele trabalha a questão do sujeito e, principalmente, como ele a vincula às novas proposições para uma arquitetura, de fato, moderna.

Segundo ele, este sujeito é, antes de tudo, um *leitor* do texto-arquitetura; um leitor consciente da sua posição de leitor e não um simples usuário ou observador. Para

realmente proceder ao ato de leitura, o sujeito deve desligar-se de todo sistema de valores externos. A princípio, poderíamos julgar estranhas essas considerações de Eisenman sobre “deixar de lado todo sistema de valores externos”, se as relacionássemos às vivências, estórias, expectativas, enfim, à vida do sujeito, que, como entendemos, são inseparáveis de qualquer experiência. No entanto, não é isso que o autor coloca como o que não deve ser “levado” ao ato de leitura. O que este leitor consciente de seu papel não deve ter são conhecimentos pré-concebidos do que (ou de como) a arquitetura deva ser, da mesma maneira que esta arquitetura “não-clássica” não deseja ser entendida a partir desses pré-conceitos. O arquiteto então afirma:

A nova competência do ‘leitor de arquitetura’ reside na sua capacidade de ler, de saber como ler, e principalmente, em saber como ler (mas não necessariamente codificar) a arquitetura como um texto. Assim, o novo ‘objeto’ deve ter a capacidade de revelar-se, antes de tudo, como um texto, como um evento de leitura. (EISENMAN, 1996, p.223)

Diferentemente do que acontece na arquitetura “clássica”, não se espera, e nem se deseja, do leitor o conhecimento aprofundado do objeto, de sua natureza de verdade, da origem que ela representa ou o conjunto de regras universais que governam sua proporção, harmonia e ordem. Mesmo porque, estes princípios já não fazem mais parte do universo de uma arquitetura “moderna”. Dessa maneira, Eisenman (1996, p.223) diz que:

A linguagem, nesse contexto, não é mais um código que determina significados (ou seja, ‘isto significa aquilo’). A atividade de leitura é, antes de tudo, o reconhecimento de algo como linguagem (ou seja, ‘isto é’). Ler, nesse sentido, estabelece um nível de indicação, ao invés de um nível de significado ou expressão. (EISENMAN, 1996, p.223)

O autor finaliza seu texto dizendo que a idéia de propor uma nova arquitetura baseada no “fim do início e fim do fim” é propor um outro espaço atemporal de invenções, ou seja, um espaço atemporal no presente, sem relações com um futuro ideal ou um passado idealizado. “Arquitetura no presente é vista como um processo de invenção de um passado artificial e de um presente sem futuro.” (EISENMAN, 1996, p.223)

No artigo “En terror firma: in trails of grotexes”, escrito em 1988, Eisenman discute a relação entre arquitetura e beleza na tentativa de alterar as premissas “clássicas” que consideravam esta última como a categoria estética dominante. O autor se apóia na categoria do *grotesco*, considerada como componente do sublime o qual caracteriza-se pela incerteza, pelo indizível e pelo não-físico. Reivindica que o grotesco poderia realizar o deslocamento da dependência da arquitetura com relação à beleza e considera que a oposição entre estas duas categorias é inadequada para a complexidade e irracionalidade da ocupação do espaço na sociedade contemporânea. Acreditando mais na coexistência de ambas, recorre ao modelo kantiano de “containing within”, em que juntamente com o belo encontra-se o grotesco, o qual abrange a idéia de feiúra e de deformação.

A categoria da beleza, associada às idéias de bom, natural, racional e verdadeiro, foi, por muito tempo, dominante no pensamento arquitetônico. Os arquitetos eram ensinados a buscar e a manifestar a beleza em suas obras como uma forma de deleite, de desejo. No século XVIII, Immanuel Kant começou a desestabilizar essa concepção singular sugerindo haver uma outra maneira de conceituar a beleza que não aquela exclusivamente relacionada ao bom e ao natural. Ele propôs que,

inerente ao belo, haveria uma outra coisa, a qual chamou de sublime. Belo e sublime não constituíam, para Kant, em um par de opostos mas, ao contrário, eram duas instâncias complementares e inerentes uma à outra: “containing within”.

Eisenman afirma que é interessante notar que o sublime apresenta uma condição que é convencionalmente repudiada pela beleza, isto é, uma condição “de incerteza, de indizível, de artificial, de não-presença, de não-físico”. Além disso, o sublime lida com qualidades distantes da realidade e que resistem à ocupação física, enquanto o grotesco lida com o real, “com a manifestação física da incerteza”. Uma vez que a arquitetura é pensada na dimensão do real, da presença física, da existência concreta, o autor conclui que o grotesco, de alguma maneira, está presente na arquitetura e nela introduz a idéia daquilo que é feio e deformado.

A fim de conseguir o deslocamento interno ou a sua transformação em relação aos modelos tradicionais, o que Eisenman considera essencial, a arquitetura contemporânea deve deslocar as formas tradicionais de conceituação de si mesma. Para isso, sugere o autor, deve incorporar a dimensão do grotesco à sua concepção de beleza, rompendo com a tradição que as considera como duas instâncias opostas e passando a reconhecê-las como inerentes (“containing within”), isto é, introduzir “uma forma mais complexa de beleza, a qual contém o feio, ou uma racionalidade que contém o irracional”. (EISENMAN, 1996, p.568) O arquiteto cita quatro aspectos que poderiam assinalar o deslocamento fundamental para a concepção dessa “outra” arquitetura, aspectos estes relacionados à idéia de incerteza.

O primeiro deles interessa ao processo projetual. De acordo com Eisenman, se algo pode ser projetado, não pode ser incerto, na medida em que o processo projetual envolve tomada de decisões que, por sua vez, são baseadas em certezas e em necessidades. Os elementos arquitetônicos, ou a obra arquitetônica, podem ser caracterizados como textos, pois contemplam a presença, a materialidade, a certeza; a obra se apresenta, ela existe fisicamente. O texto é a fonte para uma textualidade, a qual não é por ele demonstrada mas está contida nele. O textual ou textualidade seria o aspecto do texto que sugere a existência de um “outro”, e que o autor chama de *rastro*. “Em todo texto existem rastros em potencial, aspectos ou estruturas que foram reprimidas pela presença. [...] Enquanto a presença permanecer dominante, não haverá possibilidade de textualidade.” (EISENMAN, 1996, p.569) O rastro é a “presença de uma ausência”, é um indicativo da possibilidade de um “outro” e perpassa pela incerteza. Nesse sentido, encontra-se a existência de dois textos, um revelado e o outro escondido. A partir daí, Eisenman sugere o segundo aspecto para o surgimento de uma arquitetura “deslocada”, que ele denomina “*twoness*”, ou seja, a coexistência destes dois textos, destituídos de uma hierarquia. Segundo ele, quando o primeiro texto (presença) torna-se dominante não há deslocamento, e quando o segundo texto (ausência) torna-se presença ele perde sua capacidade de incerteza. Sendo assim, devem manter uma situação de incertezas e não hierarquia, em que o segundo se mantém inerente ao primeiro e, portanto, “entre a presença e a ausência, entre ser e não-ser” (EISENMAN, 1996, p.569)

O terceiro aspecto proposto por Eisenman é intitulado “*betweeness*”, o qual sugere a condição do objeto como uma “imagem fraca”. Em oposição a uma “imagem forte”

que sugere a determinação e a certeza do que o objeto significa, a “imagem fraca” deixa seu sentido em aberto, isto é, o objeto “pode ser isto, ou pode ser aquilo, mas não exatamente um dos dois. A experiência deslocada é a incerteza a partir de um conhecimento parcial.” (EISENMAN, 1996, p.569) A incerteza dos significados dos dois textos sugere um terceiro, desfocado, em que o objeto parece ser uma coisa, mas na verdade não o é. A *interioridade*, ou a condição de “ser interno”, é o quarto aspecto sugerido pelo arquiteto. Defende a posição de que, em uma arquitetura deslocada, o sentido ou o significado de qualquer signo encontra-se no interior do objeto presente e, portanto, não pode ser dominado e manipulado pelo seu criador.

Os quatro aspectos definidos por Eisenman pretendem demonstrar que a *incerteza* está contida no interior do próprio objeto e, com isso, destituir o arquiteto e o usuário de suas posições “controladoras”. Reiterando seus pensamentos, a obra arquitetônica se sustenta por ela mesma, é autônoma, não necessita de fatores externos a ela para se constituir. O autor afirma:

Finalmente, cada uma destas quatro condições provocam uma incerteza no objeto, ao remover tanto o arquiteto quanto o usuário de qualquer necessidade de controle do objeto. O arquiteto não é mais a mão e a mente, a figura mítica originária no processo projetual. E o objeto não mais requer a experiência do usuário para ser entendido. Não mais precisa o objeto parecer feio ou amedrontador para provocar uma incerteza; é agora a distância entre objeto e sujeito – a impossibilidade de posse que provoca essa ansiedade. (EISENMAN, 1996, p.570)

Com essa afirmação, Eisenman deixa clara a sua postura com relação à arquitetura e sua relação com o usuário. Esta deve se constituir como uma entidade

desvinculada de qualquer fator que não pertença à sua esfera, excluindo dela até mesmo o sujeito. O usuário para ele, diferentemente do que acontece nos discursos de Tschumi, parece se apresentar apenas como um figurante da cena arquitetônica, da qual é perfeitamente dispensável.

No texto “Visions’ unfolding: architecture in the age of electronic media”, datado de 1992, Eisenman parece alterar seus pensamentos com relação à extrema autonomia da arquitetura como proferiu até então, ao incluir em suas discussões o relacionamento entre sujeito e objeto, entre usuário e obra arquitetônica, o que não tinha sido contemplado com tanto destaque nos textos anteriores. O autor parte da mudança de paradigma ocorrida em meados do século XX e da idéia de “visão” no sentido de visualização, ou “previsão”, e chega em uma arquitetura baseada no conceito de “dobra”, como uma alternativa para atingir o “deslocamento” da concepção tradicional, uma vez que transforma o espaço “eficaz” em espaço “afetante”.

O autor inicia seu artigo dizendo que a segunda metade do século XX foi marcada pela mudança do “paradigma mecânico” para o “paradigma eletrônico”, exemplificados pela fotografia e pelo fax, respectivamente. Na reprodução fotográfica, o sujeito ainda pode interagir de alguma forma com o objeto, exercendo certo controle sobre ele, através de possibilidades de ajustes de brilho, contraste, texturas, etc. A fotografia está sob o controle da visão do sujeito, e este age segundo sua função de intérprete. Já com o fax, o sujeito é destituído desta sua qualidade interpretativa uma vez que a reprodução acontece sem que haja controle ou ajuste, o que também altera o conceito de originalidade. Além da desvalorização tanto do

original quanto da cópia que o paradigma eletrônico trouxe, observou-se também um questionamento sobre a realidade, a partir da invasão da “media” na vida cotidiana.

Com relação à arquitetura, Eisenman afirma ter havido pouca mudança, já que ela encontra-se extremamente vinculada ao paradigma mecânico, por ser considerada como uma “manifestação de superação das forças naturais”. A arquitetura não pode ser apenas virtual, ela constitui-se como realidade concreta, construída, presença física. Entretanto, o paradigma eletrônico também diz respeito à arquitetura na medida em que define a realidade como “media” ou simulação, através da valorização da aparência em detrimento da existência, ou seja, a valorização do que pode ser visto em relação ao que de fato existe.

O questionamento dessa introdução da “visão”<sup>9</sup> pelo paradigma eletrônico na contemporaneidade encontrou resistência na disciplina da arquitetura uma vez que desde a criação da perspectiva, no período renascentista, a arquitetura é dominada pela mecânica da “visualização”. Entretanto, o que a “media” traz de novo é como essa “visão” é realizada; o que o paradigma eletrônico questiona é a concepção “monocular tradicional de visada”. Esta “visada monocular” do sujeito na arquitetura possibilitava a resolução do espaço em duas dimensões, antes mesmo de ele existir de fato, o que contribuiu para o conformismo da arquitetura com essa “visão racionalizada”. Segundo Eisenman, a criação da perspectiva de um ponto, pelo arquiteto renascentista Filippo Brunelleschi, correspondeu à mudança do paradigma teocêntrico para o antropocêntrico que acontecia na época. “A perspectiva tornou-se

---

<sup>9</sup> Eisenman utiliza o termo “vision” mais no sentido de visionar do que de ver. Isto é, relacionado às idéias de antecipação, imaginação, visualização. Como ele mesmo define: “Quando uso o termo ‘vision’ eu digo daquela característica particular da visão que mistura ver com pensar, o olho com a mente.” (EISENMAN, 1996, p.557)

o veículo por meio do qual a visão antropocêntrica se cristalizou na arquitetura que seguiu essa mudança.” (EISENMAN, 1996, p.557) A criação de Brunelleschi confirmou a “visão”, ou a capacidade de antecipação, como o discurso dominante da arquitetura desde o século XVI até hoje.

De acordo com Eisenman, existiram, na cena arquitetônica, algumas tentativas de transpor essa condição “perspectival monocular”, mas que não conseguiram de fato alterar a relação entre o objeto e o sujeito, o qual continuava em sua “profunda estabilidade antropocêntrica”. Dessa maneira, o autor se pergunta (1996, p.558): “Por que a questão da ‘visão’ nunca foi apropriadamente problematizada na arquitetura? [...] O que significaria para a arquitetura abordar o problema da ‘visão’?” Segundo ele, a “visão” pode ser definida tradicionalmente como uma maneira essencial de organizar o espaço e os elementos no espaço, isto é, constitui-se em uma “previsão”, uma visão da realidade antes que ela aconteça, ao mesmo tempo em que define, controla e determina uma relação entre sujeito e objeto. É uma maneira de ‘olhar para’ (“looking at”), o que transforma a arquitetura em uma espécie de tela para ser vista.

Em contraposição à idéia de “looking at”, Eisenman sugere a idéia de “looking back” como uma maneira de deslocar o sujeito de sua posição antropocêntrica, retirando-o do processo de racionalização do espaço. Isso permite que o sujeito conheça um espaço “outro”, o qual se volta (ou “looks back”) para ele.

’Looking back’ consiste na possibilidade de destacar o sujeito da racionalização do espaço. Em outras palavras, em permitir que o sujeito tenha uma visão do espaço que não mais pode

ser associada à construção normalista, classicista e tradicional da visão; um outro espaço, onde de fato o espaço volta-se para o sujeito. (EISENMAN, 1996, p.557)

Este “espaço outro” poderia ser conceituado a partir de duas premissas sugeridas por Eisenman. A primeira seria desvincular “o que se vê do que se sabe”, isto é, “o olho da mente”. E depois, conceber o espaço de uma tal maneira que permita que ele “se volte” ao sujeito. Sendo assim, é necessário repensar a idéia de registro ou de reconhecimento do espaço para proceder ao conceito de “looking back”.

O arquiteto insere a idéia de “dobra” de Gilles Deleuze, segundo o qual o espaço “dobrado” articula uma nova relação entre os elementos tradicionalmente formadores da arquitetura, como o vertical e o horizontal, a figura e o fundo, o interior e o exterior. Rejeita o projeto, o arranjo, a formulação, em favor de uma modulação temporal. Para Eisenman, a estratégia da “dobra” pode ser um dos meios de deslocar a “visão” tradicional, uma vez que ao invés de constituir uma narrativa linear, racional, ela contém a qualidade do “não-visto”, do não “previsto”. A “dobra” muda a percepção tradicional do sujeito no espaço, na medida em que constitui a passagem de um espaço “eficaz” (*effective*) para um espaço “afetante” (*affective*), o que potencializa a relação de experiência estética entre o sujeito e o ambiente.

Neles [os projetos ‘dobrados’] o sujeito entende que ele ou ela não pode mais conceituar a experiência no espaço da mesma maneira que ele ou ela fazia no espaço ortogonal. [...] Uma vez que o ambiente torna-se afetante [...] a razão torna-se desvinculada da visão. (EISENMAN, 1996 p.560)

De acordo com Eisenman, apesar de continuarmos a entender o espaço a partir de suas qualidades funcionais e estruturais, já que a arquitetura é também materialidade, de algum modo a razão é desvinculada da condição *afetante* do espaço e, neste momento, ele volta-se para o sujeito, isto é:

O ambiente parece conter uma ordem que nós podemos perceber, mesmo que ele pareça significar nada. Ele não pretende ser entendido pelo modo tradicional da arquitetura, já que ele possui alguma espécie de 'aura' (EISENMAN, 1996, p.560)

Essa nova maneira de perceber a 'aura' do espaço não pertence à ordem da razão, mas da sensibilidade, da experiência, uma vez que se encontra fora da "visão", ou da "previsão". Neste momento, Eisenman se aproxima das considerações da existência de uma experiência estética de um usuário em uma obra arquitetônica, na medida em que acredita na possibilidade de um "algo outro" que não pode ser percebido pela racionalidade. Nesse sentido, o desenho bidimensional de arquitetura, que permitia "conhecer" a obra antes mesmo de ela existir, não mais pode substituir a tridimensionalidade da experiência dos espaços "dobrados".

As dobras criam um espaço afetante, uma dimensão no espaço que desloca a função discursiva do sujeito, e também sua 'visão', e ao mesmo tempo cria uma condição de tempo, de um evento, no qual existe a possibilidade de o ambiente voltar-se para o sujeito, a possibilidade de 'gaze'. 'Gaze' é a possibilidade de ver o que era mantido encoberto pela 'visão' [...] O 'voltar-se', 'gaze', expõe a arquitetura em uma outra luz que não podia ter sido vista antes. [...] A arquitetura continuará de pé, lidando com a gravidade, tendo 'quatro paredes'. Mas estas 'quatro paredes' não mais precisam ser a expressão do paradigma mecânico. Ao contrário, elas podem lidar com a possibilidade desses outros discursos, os outros sentidos afetantes do som, do toque e daquela luz que encontra-se dentro da escuridão. (EISENMAN, 1996, p.561)

Este último texto de Eisenman o redime de qualquer alegação de que ele desconsidera a presença do usuário, como interagente, no espaço arquitetônico. É notável a mudança de seu pensamento ao longo dos anos em que os textos aqui abordados foram escritos. A citação acima é bastante rica nesse sentido. O autor considera a estratégia da “dobra” como uma alternativa para modificar a “visão” tradicional que o sujeito tem da arquitetura relacionada a um processo racional. Ao criarem um espaço “afetante”, as dobras possibilitam a ocorrência de um “evento”, ou seja, permitem a interação do sujeito com o espaço, e neste momento, o espaço volta-se para o sujeito e a ele se revela, estabelecendo-se, assim, a nova relação. Tratando-se de um evento, ou uma “condição de tempo”, percebemos a peculiaridade da experiência e seu caráter único. Esse “voltar-se” ao sujeito, ou “gaze”, é justamente aquilo que não pode ser apreendido pela razão, mas que encontra-se escondido e se revela no momento da experiência. Além disso, quando o autor inclui nestes sentidos afetantes o som e o toque, ele revela a importância da dimensão corpórea do sujeito quando este se engaja numa experiência do espaço. E a última frase de seu texto também é bastante sugestiva; a materialidade da arquitetura também pode lidar com a possibilidade de uma luz na escuridão. Será que Eisenman quer dizer que a experiência do usuário, ou o evento, pode ser responsável por tirar a arquitetura de uma possível escuridão?

#### 4 A PIRÂMIDE E O LABIRINTO DE TSCHUMI

Não há arquitetura sem programa, sem ação, sem evento. [...] A arquitetura nunca é autônoma, nem uma forma pura, da mesma maneira que não é apenas um estilo e nem pode ser reduzida a uma linguagem. (TSCHUMI, 1998, p.3)

A citação acima encontra-se na introdução do livro “Architecture and disjunction”, o qual reúne uma série de artigos de Bernard Tschumi, escritos entre 1975 e 1991. Esta afirmação, de certo modo, é um resumo do pensamento arquitetônico de Tschumi, que se desenvolve em torno da idéia de movimento dos corpos no espaço, juntamente com as ações e eventos que nele se estabelecem. Arquitetura, para ele, é definida como “a confrontação prazerosa e, às vezes, violenta entre espaços e atividades” (TSCHUMI, 1998, p.4) O autor já nos dá pistas de sua proximidade teórica aos conceitos de experiência estética, quando coloca a atividade como uma das instâncias determinadoras da arquitetura, juntamente com o espaço. Seus textos partem do princípio da atual “disjunção” entre uso, forma e valores sociais, e considera esta situação não como pejorativa mas altamente “arquitetural”.

Fascinado pela habilidade das cidades em gerar manifestações sociais e culturais inesperadas, Tschumi investiga como é possível “projetar as condições” ao invés de “condicionar o projeto”. Ou seja, como o arquiteto pode, de fato, interferir na sociedade e transformá-la, e não apenas construir para ela. A ele incomoda a situação, de certo modo, submissa em que se encontram os arquitetos quando estes são tidos, numa visão conservadora e histórica, como “tradutores” e “enformadores” das prioridades políticas e econômicas da sociedade existente.

Em contrapartida, acredita que os arquitetos podem atuar de uma maneira “revolucionária”, utilizando seus conhecimentos sobre as cidades e os mecanismos da arquitetura para fazerem emergir novas estruturas sociais e urbanas. Para isso, devem não apenas realizar obras de arquitetura por si só, mas que deixam transparecer as contradições da sociedade e, ao mesmo tempo, tomar consciência do papel de um projeto arquitetônico que, segundo ele, consiste em compreender o conjunto de fatores atuantes numa determinada área, prever seu futuro e transforma-lo em termos gráficos inteligíveis. O autor pode parecer bastante presunçoso em atribuir tamanha responsabilidade à arquitetura e acreditar que ela seja capaz de realmente transformar a sociedade. No entanto, pondera: “A arquitetura e seus espaços não mudam a sociedade, mas por meio da arquitetura e do entendimento de seus efeitos, nós podemos acelerar os processos de mudança que já estão em andamento.” (TSCHUMI, 1998, p.15) Afirma ter percebido que abordando as contradições internas da arquitetura poderia, um dia, influenciar a sociedade. E, confirmando sua crença na arquitetura como relação entre espaço e atividade ele pondera:

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, num sentido mais teórico, a concepção do espaço e a experiência do espaço. A interação entre espaço e atividades aparece, para mim, como um caminho possível de ultrapassar os obstáculos que acompanham as ansiedades relacionadas às funções social e política da arquitetura. (TSCHUMI, 1998, p.16)

Baseado nesta dualidade espaço/atividade, o autor desenvolve todo o seu pensamento arquitetônico e propõe uma nova maneira, contemporânea, de entender a arquitetura. As discussões em torno dela concentravam-se, tradicionalmente, nos aspectos formais e físicos dos edifícios e das cidades e, raramente, consideravam a questão dos eventos que se manifestavam neles. A partir de suas investigações, Tschumi conclui que não é possível haver uma relação de causa/efeito entre a concepção do espaço e a experiência do espaço, e que a interseção entre estas duas modalidades é capaz de deslocar a visão tradicional da sociedade e com isso acelerar os processos de mudanças.

Por mais de uma década eu investiguei as implicações do que, a princípio, fora intuições: (a) que não há relação causa/efeito entre a concepção do espaço e a experiência do espaço, ou entre edifícios e seus usos, ou espaços e movimento dos corpos dentro deles, e (b) que o encontro destes termos mutuamente exclusivos pode ser intensamente prazeroso ou senão tão violento que é capaz de deslocar os elementos mais conservadores da sociedade. (Tschumi, 1998, p.16)

Diferentemente de Eisenman, Tschumi acredita que a arquitetura, como escopo de prática e teoria, deve sempre estabelecer conexões com outras referências externas e não se prender às relações estritamente internas da disciplina, mesmo porque, segundo ele, as interferências da cultura, economia e política, por exemplo, são inevitáveis. No entanto, não deve apenas “importar” certas noções, mas também “exportar” suas descobertas a fim de contribuir para a formação de uma nova sociedade e, ao mesmo tempo, adquirir importância e expressão, podendo ser considerada uma forma de conhecimento assim como a matemática ou a filosofia.

Tschumi acredita que a arquitetura possui uma “disjunção” inerente, provocada pelo par espaço/evento, assim como a disjunção das metrópoles que é provocada pelas diferenças entre a estrutura urbana e os movimentos sociais. Ou seja, “a arquitetura é, por definição, por natureza, ‘separada’, ‘desconectada’.” (TSCHUMI, 1998, p.17) Segundo o autor, essa disjunção, e ao mesmo tempo coabitação e interação, entre espaço e evento, é a responsável pela força e pelo poder subversivo da arquitetura, assim como é a característica da nossa condição contemporânea. Isso explica porque ele considera a atual disjunção entre uso, forma e valores sociais como algo altamente ‘arquitetural’.

Esta confrontação entre espaço e uso e a disjunção entre os dois termos significa que a arquitetura é constantemente instável, mesmo porque na própria sociedade contemporânea, marcada pelo dinamismo, os próprios programas são instáveis, mudam o tempo todo. Da mesma maneira que a instabilidade é inerente à arquitetura, também o é a ambigüidade. O autor completa dizendo que “A arquitetura (ou os desenhos que a representam) sempre foi um modo de expressão ambíguo, já que múltiplas interpretações podem sempre ser dadas a ela.” (TSCHUMI, 1998, p.14) Complementando, compara a “inerente instabilidade” da arquitetura às ideologias tradicionais que consideravam justamente o oposto: arquitetura como manifestação da estabilidade, solidez, permanência, o que “congelava” os rituais de ocupação. Isso o levou a concluir que essa concepção tradicional colocava a arquitetura contra ela própria. A partir dessas reflexões, inclui o Desconstrutivismo, com os seus questionamentos sobre a ordem, a hierarquia e a estabilidade, como uma manifestação dessa “instabilidade inerente”, uma vez que coloca em discussão a relação entre o espaço e o uso, ou a ocupação.

A partir dessa instabilidade e não fixidez da estética contemporânea, Tschumi reitera sua afirmação de que não há uma relação de causa/efeito entre o edifício e seu conteúdo, seu uso. Neste ponto, ele se aproxima da idéia eisenmaniana de 'fim do fim', uma vez que a ruptura dessa dialética causa/efeito gera, nas palavras de Tschumi (1998, p.21) "um arranjo sem fim de incertezas." Ele então diz que é nesse terreno de incertezas que reside a nova arquitetura, e que as áreas de investigação mais apropriadas contemplam os dois termos da sua dualidade: espaço (tecnologia, estrutura) e evento (relações programáticas, funcionais ou social; "espetáculo da vida cotidiana"). A consideração da arquitetura fundamentada nessa dualidade retoma a idéia de sua relação com as práticas sociais, uma vez que o segundo termo da bi-polaridade refere-se justamente ao momento em que a arquitetura se põe em relação com a sociedade, por meio da sua apropriação, do seu uso, da experiência do espaço.

Não há arquitetura sem vida cotidiana, movimento, e ação; e são os mais dinâmicos aspectos da sua disjunção que sugerem uma nova definição de arquitetura. (TSCHUMI, 1998, p.16)

No início do capítulo intitulado "The architectural paradox", Tschumi apresenta o que, para ele, é a grande questão arquitetônica atual: o paradoxo entre o discurso e a experiência prática, o qual perpassa pela natureza da arquitetura e pelo seu elemento essencial, o espaço. Ambos, *discurso* e *prática*, são inerentes à e constituintes da arquitetura. O primeiro, contemplado pela categoria da *Pirâmide*, remete à concepção da arquitetura, considerando-a como "coisa da mente, como uma disciplina desmaterializada ou conceitual, com suas variações lingüísticas ou morfológicas." (TSCHUMI, 1998, p.28) Já a prática, situada na categoria do

*Labirinto*, refere-se à experiência do espaço, à relação entre o espaço e a prática espacial; “pesquisa empírica que se concentra nos sentidos.” A arquitetura, Tschumi reafirma, apresenta-se sob uma dualidade inerente, em que essas duas polaridades – concepção do espaço e experiência do espaço – coabitam e são interdependentes.

Segundo Tschumi (1998, p.29) definir o espaço, etimologicamente, significa “tornar o espaço distinto” e “estabelecer a natureza precisa do espaço”. Independente das várias definições e concepções de espaço encontradas na filosofia e na matemática, este era tido, em geral, como “coisa mental”. Isso traz para a arquitetura uma dimensão teórica, fazendo com que o discurso e o pensamento sobre sua disciplina passem a não ser mais considerados supérfluos ou dispensáveis. “A arquitetura tornou-se consciente de si e se tornou, também, a instância de um questionamento filosófico a respeito de seu estatuto.” (HUCHET, 2004b, p.125)

Arquitetonicamente, definir o espaço significou, por muito tempo, “determinar limites”. De acordo com Tschumi, a discussão sobre “espaço” no meio arquitetônico é relativamente recente, prevalecendo em toda a tradição arquitetural a noção de espaço como “uma maneira simplista e amorfa de ser definido pelos seus limites físicos.” (TSCHUMI, 1998, p.30) Ao final dos anos 1960, os arquitetos, conscientes e informados dos recentes estudos sobre a lingüística (período estruturalista) imaginaram a possibilidade da existência de um código para o espaço, com sua própria sintaxe e significado. Tschumi então se questiona: “Haveria, então, uma relação entre espaço e linguagem, alguém poderia ‘ler’ um espaço? Haveria uma dialética entre prática social e as formas espaciais?” (TSCHUMI, 1998, p.31)

No entanto, ele pondera:

[...] a distância entre o espaço ideal (o produto dos processos mentais) e o espaço real (o produto das práticas sociais) ainda se manteve. Porém, esta distinção, certamente, não é ideologicamente neutra, veremos que ela é inerente à natureza da arquitetura. (TSCHUMI, 1998, p.31)

De acordo com o autor, a única maneira de transpor essa distância seria a introdução do conceito de *produção*, considerando o espaço como um produto social ou como um meio de representação do modo de produção. Essa concepção elimina as diferenças entre o “‘particular’ (espaço social fragmentado), o ‘geral’ (espaços lógico-matemáticos ou mentais) e o ‘singular’ (espaços físicos e delineados).” (TSCHUMI, 1998, p.31), na medida em que, de certa forma, racionaliza a produção do espaço. Ou seja, reduz o espaço a mais um item dos “numerosos produtos sócio-econômicos”, e atribui à arquitetura a característica de artigo de produção realizada a partir de uma série de condicionantes externos a ela e que a determinam; arquitetura como simples produto.

O arquiteto, então, cita a teoria estética de Hegel (1920) relacionando-a à busca contemporânea por uma arquitetura autônoma, independente de fatores externos à sua disciplina. Segundo Tschumi, o desconforto de Hegel ao tratar da arquitetura se dá, não pela classificação conservadora que ele aplica às “cinco artes” (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia), mas ao se deparar com uma questão que há muito persegue os arquitetos: “onde acaba o galpão e começa a arquitetura?” (TSCHUMI, 1998, p.32). Ou seja, o que diferencia uma obra arquitetônica de uma simples construção? Hegel (1920) define que arquitetura é tudo aquilo presente em um edifício que não alude à utilidade, isto é, “um ‘suplemento artístico’ adicionado à

simples construção” (TSCHUMI, 1998, p.32) No entanto, esses pensamentos de Hegel tornam-se perigosos quando se destaca, por completo, a arquitetura da construção e retira-se dela a dimensão utilitária. Como seria então conceber um espaço unicamente arquitetônico, destituído de sua dimensão utilitária, cujo propósito seja exclusivamente “ser arquitetura”? Essas idéias corroboram com a busca contemporânea por uma autonomia da arquitetura, ou seja, aquela que é independente, que não precisa encontrar seu significado ou sua justificativa em alguma necessidade exterior.

Essas considerações, para Tschumi, na verdade servem para conduzir o pensamento à verdadeira natureza da arquitetura, afastando-as das questões meramente técnicas e funcionais, mas tampouco considerando-a mero “suplemento artístico”. Segundo suas idéias, a verdadeira essência da arquitetura está contida no próprio espaço e na sua bi-polaridade, que transita entre as questões conceitual e experimental. Portanto, sua essência está em si mesma, mas faz parte dessa essência a dimensão do uso, da experimentação do espaço.

Tschumi, na tentativa de confirmar que a concepção espacial perpassa tanto pelos escritos e desenhos quanto por sua tradução construída, cita a posição conceitualista de Boullée (final século XVIII), segundo a qual a perfeição da arquitetura depende da concepção e da produção conceitual, opondo-se à idéia vitruviana de que a arquitetura é a “arte de edificar”. Para Boullée, essa “arte de construir” seria a parte científica da arquitetura, e não sua essência responsável por qualificá-la.

Essa importância atribuída ao conceito foi sendo cada vez mais absorvida pela disciplina, a ponto de surgirem os pensamentos de que o questionamento da natureza da arquitetura poderia ser considerado com uma forma de sua manifestação, ou seja, a conceituação de uma arquitetura poderia constituir, por si só, uma maneira de produzi-la. “Tudo” passou a ser arquitetura, como atesta Tschumi (1998, p.34):

O meio usado para a comunicação dos conceitos tornou-se arquitetura; informação era arquitetura; a atitude era arquitetura; o programa escrito era arquitetura; conversa era arquitetura; produção era arquitetura; e inevitavelmente, o arquiteto era arquitetura.

Assim, libertados do compromisso com a construção, com a materialização, os arquitetos “finalmente encontraram a satisfação sensual que o fazer objetos materiais não era capaz de prover.” (TSCHUMI, 1998, p.35) Contudo, Tschumi (1998, p.35) faz um importante alerta: “Se tudo era arquitetura, em virtude da decisão dos arquitetos, o que distingue a arquitetura de qualquer outra atividade humana?”

A procura por uma autonomia, inevitavelmente, chamou a atenção para a própria arquitetura, de uma tal maneira que nenhum outro contexto fosse capaz de fazer. A questão colocada agora seria se há alguma essência da arquitetura que transcende todos os sistemas sociais, políticos e econômicos. As investigações sobre a autonomia da arquitetura receberam apoio das idéias estruturalistas sobre a lingüística. Proliferaram, neste momento, os pensamentos em que apareciam as analogias da arquitetura com a linguagem. Tschumi destaca duas destas vertentes.

A primeira teoria partiu das idéias do “suplemento artístico” de Hegel. Considerava que, quando adicionados à construção, esses suplementos eram mais uma representação de alguma coisa, do que propriamente arquitetura. Portanto, “Arquitetura é não mais do que o espaço da representação. A partir do momento em que se distingue do simples edifício, ela representa alguma coisa outra além dela.” (TSCHUMI, 1998, p.36) A segunda teoria questiona o entendimento da arquitetura como uma linguagem que refere a significados externos a ela, tomando o seu próprio repertório histórico e formal como referência. Considerava que “o objeto arquitetônico é pura linguagem, e que a arquitetura é uma manipulação infundável da gramática e da sintaxe do signo arquitetural” (TSCHUMI, 1998, p.36). Ou seja, acreditam em uma linguagem arquitetônica fechada em si mesma, livre da necessidade de se apoiar em justificativas externas, o que confere autonomia à arquitetura mas, de acordo com Tschumi, recai num historicismo, tornando-se “uma sintaxe de signos vazios”.

O que o autor pretende com essas reflexões é questionar a natureza da arquitetura. Segundo ele, a *essência* precede a *existência*, o que atribui à arquitetura o status de “coisa mental” e a capacita a criar seus próprios arquétipos. O arquiteto, por sua vez, é aquele que idealiza a forma do edifício sem manipular os materiais de sua realização; aquele que imagina a *pirâmide*.

No entanto, considera que a abordagem exclusiva da categoria da pirâmide, baseada no desmaterializado “mundo” dos conceitos, significa remover a arquitetura de um de seus principais elementos: o espaço; espaço real, material. Ao mesmo tempo em que é real, o espaço relaciona-se com os corpos que nele perpassam. “A

materialidade do espaço solicita a experiência corpórea” (HUCHET, 2004b, p.127) Essa dimensão real do espaço e a experiência que dela decorre são contempladas pela categoria do *Labirinto*, a qual Tschumi define como o “espaço sensório”. Essa idéia de espaço sensório relaciona-se com a teoria germânica *Raumempfindung*, segundo a qual o espaço é para ser sentido como algo que afeta a natureza inerente do homem.

Espaço é real, o que parece afetar os meus sentidos muito antes da minha razão. A materialidade do meu corpo tanto coincide como confronta com a materialidade do espaço. [...] Ele [corpo] ouve tanto quanto enxerga. (TSCHUMI, 1998, p.39)

Quando o autor faz a afirmação de que seu corpo “ouve tanto quanto enxerga” ele vai de encontro com a mudança de paradigma estético que, segundo Solà-Morales (1995), aconteceu a partir dos fenomenologistas, ao considerarem todos os sentidos do corpo engajados numa experiência estética, e não mais apenas a visão.

Segundo Tschumi, enquanto os “usuários”<sup>10</sup> formam suas concepções do espaço a partir de suas experiências corpóreas nos mesmos, os artistas, ao contrário, fornecem instruções sobre o conceito dos espaços, estimulando os sentidos dos “usuários” por intermédio da razão. O processo de experimentação e concepção é, portanto, inverso no artista e no “usuário”. Mas, para o autor, o mais interessante disso é a diferença que se tem entre a “natureza do espaço” (geral) e a “enformação e percepção dos espaços distintos” (particular), ou seja, a concepção do espaço a

---

<sup>10</sup> A palavra *usuário* aparece aqui entre aspas, já que consideramos que este termo poderia fazer referência a um sujeito passivo diante de uma obra arquitetônica, o que não é o caso do sujeito para Tschumi.

partir da experiência não, necessariamente coincide com a sua concepção prévia. Isso, para ele, é tipicamente um dos aspectos do processo arquitetural:

[...] a mecânica da percepção do espaço distinto, que é o completo espaço da performance, com os movimentos, os pensamentos, as instruções recebidas dos atores, assim como dos contextos social e físico nos quais ele se apresenta. (TSCHUMI, 1998, p.41)

Quando o artista elimina qualquer prévia definição sensorial em um espaço, elaborando articulações espaciais simples, faz com que os *espectadores*<sup>11</sup> se voltem a eles mesmos, reagindo aos sinais de seu próprio corpo. Neste caso, “a materialidade do corpo coincide com a materialidade do espaço.” (TSCHUMI, 1998, p.42) O espaço conduz o espectador a seu próprio ser e à sua própria experiência perceptiva.

Por meio de uma série de exclusões que tornam-se significativas apenas em oposição ao remoto espaço exterior e contexto social, os sujeitos apenas ‘experenciam suas próprias experiências’. (TSCHUMI, 1998, p.42)

Dessa maneira, diferentemente da “pirâmide da razão”, encontram-se as experiências (podemos dizer ‘experiências estéticas’ já que transitam pela categoria dos sentidos) aproximadas do *Labirinto* – “onde todas as sensações e os sentimentos são intensificados, mas nenhuma ‘vista aérea’ é apresentada de forma a fornecer uma pista sobre como escapar dali.” (TSCHUMI, 1998, p.42)

Tschumi diz que o grande paradoxo da arquitetura está entre estas duas categorias apresentadas – *Pirâmide* e *Labirinto*. Segundo ele, a arquitetura não deveria se

<sup>11</sup> Termo usado pelo próprio Tschumi (“viewers”)

apoiar na sua total autonomia, nem tampouco no seu completo comprometimento com a sociedade. Se a arquitetura renuncia à sua autonomia, ela, conseqüentemente, aceita e se submete aos mecanismos da sociedade. Por outro lado, se ela se promove com o propósito de “arte pela arte”, seria inevitável a sua classificação como “compartimento ideológico”. Esse paradoxo não se refere à impossibilidade de perceber, ao mesmo tempo, o conceito arquitetônico e o espaço real, mas à impossibilidade de questionar a natureza do espaço ao mesmo tempo em que experimentar o espaço real. Isso porque uma vez que a arquitetura é definida a partir do questionamento sobre si mesma, a sua materialização destrói todo o seu conceito. Por isso Tschumi afirma que, pela primeira vez na história, arquitetura pode “não ser”.

Definida pelo seu questionamento, a arquitetura é sempre expressão de uma falta, um fracasso, uma incompletude. Ela sempre sentirá falta de alguma coisa, ou da realidade ou do conceito. Arquitetura é tanto ‘ser’ quanto ‘não ser’. (TSCHUMI, 1998, p.48)

A fim de buscar uma saída para este paradoxo da arquitetura, Tschumi retoma a categoria do labirinto, o que representa uma insistência nos seus aspectos subjetivos. O labirinto aspira à pirâmide, ou seja, deseja tornar a experiência corpórea um conceito para a arquitetura. Neste sentido, ele inclui a imaginação, como a categoria provavelmente capaz de transpor este paradoxo.

[...] uma vez que a prática social rejeita o paradoxo entre o espaço ideal e o real, a imaginação (experiência interior) talvez seja o único meio de transcender isso. [...] Então a solução para o paradoxo é a mistura imaginária da regra arquitetônica com a experiência do prazer. (TSCHUMI, 1998, p.50-51)

No capítulo intitulado “The pleasure of architecture” o autor inicia suas reflexões afirmando que, por muito tempo, a idéia de uma arquitetura desvinculada de justificativas morais, funcionais, ou seja, desvinculada de uma responsabilidade, era impensada. Até mesmo as vanguardas artísticas baseavam suas discussões em pares opostos que eram, também, complementares, como ordem e desordem, estrutura e caos, ornamento e pureza, racionalidade e sensualidade. As definições arquitetônicas reforçam e amplificam esses pares, já que por um lado a arquitetura é considerada como “coisa da mente”, uma disciplina desmaterializada e conceitual, e por outro lado é tida como um “evento empírico que se concentra nos sentidos, na experiência do espaço.” (TSCHUMI, 1998, p.83) O que ele pretende mostrar é que, hoje, o prazer da arquitetura reside tanto interna quanto externamente a essas oposições, isto é, tanto na dialética quanto na desintegração da dialética, o que é incompatível com a pensamento clássico, racional e lógico. Citando Roland Barthes, em “The pleasure of the text”, Tschumi afirma que o prazer não pode ser apreendido pela análise. O texto é composto por vários fragmentos que se relacionam “frouxamente” uns com os outros. Não é possível apreender esses fragmentos apenas a partir de uma realidade das idéias, mas sua apreensão passa também pela leitura de cada um que os experiencia.

Estes fragmentos devem ser considerados não apenas dentre a realidade das idéias, mas também dentre a realidade da experiência espacial do leitor: uma realidade silenciosa que não pode ser colocada no papel. (TSCHUMI, 1998, p.83)

O autor apresenta uma diferenciação desses dois “prazeres”: o *prazer do espaço* e o *prazer da geometria*, dos conceitos. O primeiro ele caracteriza como uma forma de experiência, o que enfatiza as propriedades espaciais do corpo, uma vez que a

experiência necessita do corpo. “O prazer do espaço inclina-se em direção à poética da inconsciência.” (TSCHUMI, 1998, p.84) O segundo, por sua vez, considera a arquitetura como “coisa da mente”, uma arte geométrica ligada aos tipos e modelos; a manipulação de uma gramática de signos arquitetônicos. “Levadas ao extremo, essa manipulação inclina-se para uma poética de signos congelados, destacados da realidade, num delicado e congelado prazer da mente.” (TSCHUMI, 1998, p.84) No entanto, afirma nem o prazer do espaço, nem o prazer da geometria são, por si só, o prazer da arquitetura, uma vez que esta é constituída pela dualidade entre *Pirâmide* e *Labirinto*.

Tschumi, citando as sugestões de Laugier (1765) sobre a ‘desconstrução’ das convenções da arquitetura, diz que os jardins, uma vez que são construídos exclusivamente para o deleite, são como os primeiros experimentos dessa parte da arquitetura tão difícil de ser expressa em escritos ou desenhos; o prazer. Apesar do aparente “caos”, a ordem também está presente. Dessa maneira, os jardins mesclam o prazer sensual do espaço e o prazer da razão, constituindo, entretanto, uma manifestação que não perpassa pelo uso.

Qualquer um que sabe como projetar um parque, não terá dificuldades em traçar o programa de um edifício da cidade, de acordo com sua área e situação. Deve haver regularidade e fantasia, relações e oposições, e elementos casuais e inesperados que variem a cena; grande ordem nos detalhes, confusão, excitação e tumulto, em geral. (LAUGIER apud TSCHUMI, 1998, p.85)

A inutilidade é associada, segundo Tschumi, apenas relutantemente com a produção arquitetônica. Mesmo no momento em que o prazer encontrou um apoio teórico, a

utilidade sempre proveu uma justificativa prática para a arquitetura. Ele acredita que a disciplina conseguirá “salvar” sua natureza peculiar, mas apenas no momento em que questionar a si mesma, no momento em que negar ou romper com as expectativas que a sociedade tradicional tem sobre ela. Ou seja, para Tschumi, a natureza da arquitetura foi realmente perdida no momento em que se colocou dependente apenas das questões funcionais e de uso. “A necessidade da arquitetura pode bem ser a sua não-necessidade.” (TSCHUMI, 1998, p.88)

Tschumi apresenta uma nova característica desse prazer ambíguo da racionalidade e da irracionalidade: o *erotismo*. Segundo ele (1998, p.89), “o prazer do excesso requer consciência e volúpia. Nem os espaços, nem os conceitos, sozinhos, são eróticos, mas a junção deles dois é.” Sendo assim, ele afirma que o prazer final da arquitetura é aquele momento em que um ato arquitetural, levado ao excesso, revela tanto os traços da razão quanto a experiência imediata do espaço.

O *prazer* também abarca uma outra instância, a da sedução. A arquitetura constantemente trabalha com a sedução através de inúmeros artifícios e disfarces, dentre eles o próprio conceito. Como máscaras, eles atuam como um “véu” entre a realidade e os espectadores, e na tentativa de transpor essa “barreira” (“tirar a máscara”) a fim de encontrar a realidade que ela encobre, percebe-se que não há apenas um entendimento possível, o que confirma a impossibilidade do objeto de conter a realidade. As máscaras, portanto, ao mesmo tempo em que encobrem, revelam; simulam e dissimulam. E neste movimento elas mostram que por trás delas existe algo mais. No entanto, a consideração de que a máscara perpassa pelo

universo do prazer, não significa dizer que o prazer é mascarado. A necessidade de ordem não é uma justificativa para a imitação de ordens passadas.

O prazer da arquitetura é concedido quando ela cumpre as expectativas espaciais de alguém assim como incorpora as idéias, os conceitos ou os arquétipos arquitetônicos com inteligência, invenção, sofisticação e ironia. Ainda existe um prazer especial que resulta de conflitos: quando o prazer sensual do espaço conflita com o prazer da ordem. (Tschumi, 1998, p.91)

Tschumi afirma que o prazer final da arquitetura reside na parte mais “proibida” da produção arquitetural, em que os limites são rompidos e as proibições são transgredidas; em que o conflito com a ordem é estabelecido. Nesse momento, ele introduz a arquitetura *deslocada*, indo de encontro às idéias desconstrutivistas, das quais ele é um dos representantes. Sendo assim, o ponto inicial da arquitetura é a *distorção*. Ele deixa bem claro que não se trata de destruição, mas de excesso, diferença; da dissolução do que é estabelecido.

A arquitetura do prazer encontra-se onde o conceito e a experiência do espaço abruptamente coincidem, onde os fragmentos arquitetônicos colidem e se misturam em deleite, onde a cultura da arquitetura é, finalmente, desconstruída e todas as regras são transgredidas. (Tschumi, 1998, p.92)

Na seção número 10 do capítulo “The pleasure of architecture”, o autor faz algumas considerações que, para nós que buscamos investigar como o arquiteto trata a questão da experiência estética, é de fundamental importância. Tschumi (1998, p.93) é enfático ao afirmar:

Não há como executar arquitetura em livro. Escritos e desenhos podem apenas produzir ‘espaços de papel’ e não a experiência do espaço real. Por definição, o espaço do papel é imaginário: ele é uma imagem.

A tentativa de realizar a arquitetura em papel separa a experiência sensual do espaço real da apreciação de conceitos racionais. Entretanto, como Tschumi insistentemente afirma, é necessária a união de ambas, e caso uma dessas instâncias se ausente, a arquitetura perde alguma coisa. Dessa maneira ele questiona (1998, p.93): “Por que um ‘espaço de papel’ de um livro ou de uma revista deveria substituir um espaço arquitetônico?” Tschumi, então, afirma que a resposta para essa questão encontra-se na natureza da arquitetura. Segundo ele, existem coisas que não podem ser alcançadas de imediato, mas necessitam de analogias e metáforas para serem absorvidas. Neste ponto insere-se a *linguagem*. Assim como a máscara, a linguagem sugere a existência de algo por trás dela. Ela pode tentar esconder esse “algo mais”, mas ao mesmo tempo indica sua existência. Da mesma maneira, a realidade (espaço real) esconde-se atrás da informação (espaço de papel), sendo que a função usual desta última, reproduzida incessantemente, ao contrário da obra arquitetônica singular, é despertar o desejo para além do que é mostrado. Neste sentido, afirma Tschumi (1998, p.94):

A arquitetura assemelha-se a uma figura mascarada. Ela não pode ser facilmente desvelada. [...] No entanto, é a dificuldade de ‘descobrir’ a arquitetura que a torna intensamente desejável. Esse desvelamento é parte do prazer da arquitetura.

A arquitetura, quando igualada à linguagem, pode apenas ser lida como uma série de fragmentos que formam a realidade arquitetural, reduzindo-a a uma imagem. Estes fragmentos, segundo Tschumi, são, na verdade, “inícios sem fins”, que podem ser divididos em reais, relacionados à memória, ou virtuais, relacionados à ‘fantasia’. Essa divisão seria, exclusivamente, a passagem de um fragmento a outro. Tschumi (1998, p.95) os define mais como indícios do que como signos. “Eles [fragmentos]

são rastros.” Aqui aparece uma terminologia eisenmaniana – *rastros*. Eisenman, como já vimos, diz que o rastro sugere a idéia de leitura, de ação, de modificação. Nesse sentido, vale dizer que Tschumi acredita, assim como Eisenman, mais na arquitetura relacionada ao texto do que à linguagem, uma vez que considera como essencial, não o conflito entre um fragmento real e um virtual, mas o movimento entre eles, a passagem de um a outro. E, segundo ele, esse movimento invisível não é nem uma parte da linguagem, nem da estrutura, mas uma constante relação no interior da própria linguagem. Ele deixa sua posição bem clara quando afirma: “linguagem e estrutura são palavras específicas de um modo de ler a arquitetura que não se aplica inteiramente ao contexto do prazer.” (TSCHUMI, 1998, p.95) Apesar de enfoques diferentes (Eisenman ligado à investigação da questão formal e Tschumi à investigação da questão espacial), a arquitetura para Tschumi é, como para Eisenman, uma disciplina metalingüística, isto é, cujo significado encontra-se nela mesma e não em referências externas.

Tschumi finaliza seu texto concluindo que o interesse da arquitetura não está nos fragmentos, nem no que eles representam, nem tampouco na capacidade de exteriorizar os desejos da sociedade tornando-se imagens arquiteturais desses desejos, ou numa linguagem que os expresse. Mas, a partir de suas considerações, podemos inferir que, para ele, a arquitetura é o lugar para o acontecimento de experiências estéticas.

Ela [arquitetura] pode apenas agir como um recipiente no qual os seus desejos, os meus desejos, possam ser refletidos. Então, uma obra de arquitetura é arquitetural não porque seduz, ou porque cumpre alguma função utilitária, mas porque coloca em movimento as operações da sedução e do inconsciente. (TSCHUMI, 1998, p.96)

Em “Violence of architecture”, um dos artigos que contemplam o segundo capítulo do livro “Architecture and disjunction”, artigos estes escritos entre 1981 e 1983, Tschumi faz importantes aproximações de seus conceitos ao que chamamos aqui de “experiência estética”. Novamente inicia seu discurso com a afirmação que, cada vez mais, revela-se como a base de seus pensamentos sobre arquitetura:

1. Não há arquitetura sem ação, não há arquitetura sem evento, não há arquitetura sem programa.
2. Por extensão, não há arquitetura sem violência. (TSCHUMI, 1998, p.121)

Reiterando sua crença de que a arquitetura é formada não só pelo espaço mas também pelos eventos que nele acontecem, ele agora instaura uma nova categoria, como consequência das anteriores: a *violência*. Esta categoria discute o confronto que acontece entre o sujeito e o objeto que, apesar de serem entidades independentes, quando colocados em relação um ao outro iniciam um processo de violência. Ele deixa claro que não se trata de destruição, ou de brutalidade, mas uma metáfora da intensidade da relação que se estabelece entre o indivíduo e o espaço que o envolve. Qualquer uso de um dado espaço implica na *intrusão* (palavra utilizada por Tschumi) de alguém, de um corpo, neste espaço. Essa intrusão, segundo ele, é inerente à idéia de arquitetura. Qualquer manifestação arquitetônica que desconsidera este fator da intrusão, do evento, do corpo, e considera apenas o espaço destituído de seu uso, torna-se extremamente simplista. “A violência da arquitetura é fundamental e inevitável [...] Ações qualificam espaços tanto quanto espaços qualificam ações; espaço e ação são inseparáveis.” (TSCHUMI, 1998, p.122)

Tanto os corpos violentam a arquitetura, quanto a arquitetura violenta os corpos. É o que afirma Tschumi. No primeiro caso, a violência ocorre no momento em que qualquer indivíduo adentra um edifício. Ele está, assim, perturbando toda a ordem, pura e controlada, da arquitetura, por meio de sua simples presença naquele espaço. De acordo com o autor, todo espaço arquitetônico não só sugere, como deseja, a presença de um “intruso”. Da mesma maneira, os edifícios violentam, simbólica ou fisicamente, seus usuários. “[...] a violência infligida por estreitos corredores em uma grande multidão.” (TSCHUMI, 1998, p.123) Contudo, o espaço que um determinado corpo habita inscreve-se na própria imaginação e consciência deste corpo, que pode considera-lo tanto um espaço de extrema felicidade quanto de extremo perigo ou ameaça. Sendo assim, Tschumi nos mostra que quem qualifica um espaço é o usuário, a partir de sua presença, suas ações, suas experiências naquele espaço.

Ele atenta também para o fato de que este usuário precisa querer ser um sujeito dessa violência espacial. Ou seja, deve se dispor e ter consciência da sua relação com a obra. Isto nos leva a considerar o usuário de Tschumi, como o *interagente* de Primo (2004), isto é, aquele que não se apresenta passivo diante de uma obra mas, de fato, interage com ela. Disso resulta uma outra afirmação de Tschumi, a de que o ato original de violência – que ele define (1998, p.125) como “a inexplicável cópula de um corpo vivo e uma pedra morta” – é único, impossível de ser repetido, embora possa ocorrer infinitamente, uma vez que “você pode entrar no edifício novamente, e novamente.”

Essas caracterizações que Tschumi faz de seu conceito de *violência* são, para nós, cruciais. Na medida em que a *violência* consiste numa relação única entre sujeito e objeto em que o primeiro, consciente e espontaneamente, interage com o segundo, e a partir da qual o espaço se revela no imaginário do sujeito, podemos inferir que o conceito de *violência* de Tschumi aproxima-se do conceito de “experiência estética”. Ou seja, para o arquiteto, a experiência estética do “usuário” em uma obra arquitetônica seria fundamental e inerente à idéia de arquitetura. Vale ressaltar que o autor, ao usar o termo “violência” para caracterizar a intensidade da relação entre o indivíduo e o espaço, não considera que essa relação seja da ordem da agressividade ou hostilidade. Pode ser que seja, mas não necessariamente. A “violência” está mais relacionada ao ato de “afetar”, para usar um termo de Eisenman, podendo causar incômodo e desconforto, mas também prazer e satisfação.

Tschumi continua suas considerações introduzindo a categoria do *ritual*, o qual “purifica” a interação espontânea do corpo com o espaço, ou seja, retira o elemento-surpresa, o inesperado. O ritual transforma a relação entre o sujeito e o objeto em uma relação congelada, estática, na qual nada estranho ou imprevisto deve acontecer; “o controle deve ser absoluto” (TSCHUMI, 1998, p.126). Uma vez que a definição de ritual consiste em uma realização repetitiva, regular e invariável, este termo proposto por Tschumi pode ser perfeitamente relacionado à idéia de *hábito* proposta por Otília Arantes (2000) a partir das idéias de Benjamin, segundo a qual a transformação do choque em hábito, ou seja, da desfamiliarização em familiarização, desloca a experiência para o âmbito da vivência e, com isso, enfraquece a

possibilidade de experiências estéticas. Desta idéia compartilha Tschumi (1998, p.126) ao afirmar que:

É, naturalmente, indesejado que tal controle seja implementado. Poucos regimes poderiam sobreviver se os arquitetos fossem programar qualquer movimento do indivíduo ou da sociedade. [...] Tampouco sobreviveriam se cada movimento espontâneo fosse imediatamente congelado.

Segundo Tschumi, a repetição organizada dos eventos, ou o *ritual*, dá origem a um *programa*, isto é, um relato descritivo de uma série de procedimentos que se tornam corriqueiros em virtude da regularidade com que acontecem. Quando os espaços e os programas são altamente independentes, também o é a arquitetura em relação à utilidade, apresentando-se mais flexível e propícia a eventos diversos. Por outro lado, a interdependência dessas duas instâncias (espaço e programa) atribui ao arquiteto um papel extremamente controlador dos possíveis eventos, uma vez que sua previsão sobre as necessidades dos usuários condiciona todo o projeto. Como diz Tschumi (1998, p.128), “o arquiteto projeta a cena, escreve o roteiro e dirige os atores.”

O autor considera que muitas destas relações encontram-se entre essas duas instâncias, visto que um determinado edifício construído para um determinado uso pode, após algum tempo, passar a ter outra utilidade que não aquela para a qual fora projetado. Essa dinâmica de constante mutabilidade, segundo ele, é característica da sociedade contemporânea e para a qual deve se direcionar a arquitetura. Dessa maneira, ele afirma que os espaços são qualificados pelas ações que neles ocorrem, assim como as ações também são qualificadas pelos espaços.

Ou seja, os eventos são alterados por cada novo espaço da mesma maneira que os espaços são alterados por cada novo evento. “Ao atribuir a um dado espaço supostamente autônomo um programa contrário, o espaço alcança novos níveis de significação. Evento e espaço não se fundem, mas atingem um ao outro.” (TSCHUMI, 1998, p.130)

Para Tschumi, a introdução do conceito de *violência*, ou seja, a relação entre sujeito e objeto, pode ser apontada como um novo prazer da arquitetura, uma vez que, assim como qualquer outra forma de violência, implica na possibilidade de mudanças, de renovação. E então ele questiona:

Por que a teoria da arquitetura constantemente recusara reconhecer tais prazeres e sempre reivindicou que a arquitetura deveria ser agradável para os olhos, assim como confortável para o corpo? (TSCHUMI, 1998, p.125)

Sendo assim, o autor confirma: não há espaço sem evento; a arquitetura não pode ser desassociada dos eventos que nela acontecem. No texto “Spaces and events”, também datado do período entre 1981 e 1983, o autor discute as concepções de arquitetura dos anos 1970 e sua relação com a linguagem, bem como explora as disjunções entre espaço (conceito) e evento (uso). Introduz também a idéia de *Notação do Movimento*, como ferramenta de análise dos movimentos dos corpos no espaço; uma maneira de verificação de que os movimentos dos corpos no espaço acontecem de maneira imprevisível, não sendo possível e nem desejável, portanto, uma pré-concepção e determinação destes movimentos.

Segundo ele, os anos da década de 1970 foram pautados pela exaltação da arquitetura como *forma*, uma exaltação dos aspectos estilísticos em detrimento dos aspectos programáticos. Assim entendida, a arquitetura era reduzida a um simples sistema de signos superficiais, leituras, metáforas, modos de representação em geral, uma *linguagem*. Independente de considerarem a arquitetura como uma entidade autônoma, auto-referencial (como Eisenman neste período) ou de relaciona-la à história e à cultura precedentes e ao contexto regional, ambas as vertentes direcionavam-se para um mesmo ponto: o de definirem a arquitetura como manifestação formal. Dessa maneira, acredita Tschumi, a arquitetura era concebida como objeto de contemplação, o que sacrificava a relação entre espaço e evento. A aplicação das teorias lingüísticas à arquitetura, reduziam-na a uma arte da comunicação ou a uma arte visual, e eliminavam a “intertextualidade que faz da arquitetura uma atividade humana altamente complexa.” (TSCHUMI, 1998, p.117) Isso porque, segundo o autor, as teorias da linguagem eram simplesmente aplicadas à arquitetura e não devidamente utilizadas como forma de questionamento de sua natureza. Os arquitetos simplesmente injetavam significados em suas obras, a partir do uso de elementos históricos ou metafóricos. Mas, de acordo com Tschumi, a experiência do corpo se movendo no espaço é o que distingue a arquitetura das artes visuais.

A multiplicidade de discursos heterogêneos, a constante interação entre movimento, experiência sensual, e acrobacias conceituais refutam o paralelo [da arquitetura] com as artes visuais. (TSCHUMI, 1998, p.117)

O começo dos anos 1980 trouxe poucas mudanças, segundo o autor. A questão do *programa* ainda era um “território proibido”. Poucos foram os arquitetos que ousaram explorar a relação entre a *forma* e o *programa*, entre os conceitos e os eventos. Tschumi afirma que a popular disseminação de imagens visuais de obras arquitetônicas, promovida pela revistas, reforçou a aceitação da arquitetura como simples objeto de contemplação, ao invés de um *lugar* em que espaço e ações se confrontam.

Segundo ele, as considerações sobre intertextualidade, múltiplas leituras e codificações devem integrar a noção de programa, e não apenas de forma. Ele então questiona porque os arquitetos não integram os mesmos dispositivos que aplicam à forma (distorção, repetição, justaposição) também às atividades que ocorrem naquela forma! Uma vez que, como ele mesmo afirma, os mais tradicionais espaços podem abrigar as mais esdrúxulas atividades, da mesma maneira que os espaços mais estranhos podem abrigar as atividades mais comuns e corriqueiras. Espaço e evento, ou espaço e programa, definitivamente não estão vinculados, segundo a concepção de Tschumi. Eles se relacionam, mas não se vinculam.

Buscando explorar a disjunção entre as “formas esperadas” e “usos esperados”, Tschumi diz ter realizado uma série de projetos que atribuíam usos não esperados para determinadas formas, isto é, atividades que de certa maneira conflitavam com os espaços nos quais eram implantadas. Com isso, surgiu a necessidade de *notação*, ou seja, de implementar um modo de análise e de notação de tais atividades, já que a leitura da arquitetura abarcaria os eventos que aconteceriam ali. Tomando como referência a coreografia, elaboraram a “Notação do Movimento”

(movement notation) para dar suporte a essas análises nos propósitos da arquitetura. Essa “notação do movimento” era um mapeamento dos movimentos dos corpos nos espaços e acabou revelando, como indica Tschumi, que o que interessava era a idéia de movimento e não propriamente os movimentos. “uma forma de notação que estava lá para recordar que a arquitetura consiste também no movimento dos corpos no espaço.” (TSCHUMI, 1998, p.148) Ou seja, consistia numa “tentativa de eliminar os significados pré-concebidos atribuídos a determinadas ações, objetivando concentrar-se nos seus efeitos espaciais: o movimento dos corpos no espaço.” (TSCHUMI, 1998, p.162) O autor defende bandeiras como a liberdade de ação, a liberdade de uso e a liberdade de movimento.

Isso reforça suas afirmações iniciais, constantes em todo seu discurso, de que o movimento dos corpos, os eventos, as ações são inerentes à arquitetura, dela fazem parte e a constituem. “Arquitetura tornou-se mais um discurso sobre eventos do que um discurso sobre espaços.” (TSCHUMI, 1998, p.149) É baseado nestas considerações e no constante confronto entre espaço e evento que Tschumi desenvolve suas propostas arquitetônicas. Segundo ele, *espaço*, *evento* e *movimento* são justapostos em uma mútua tensão, e configuram a seqüência responsável pelo significado de qualquer situação arquitetural. S E M (Space, Event, Movement)

No texto “Disjunction”, artigo integrante da seção do livro que contempla os escritos datados entre 1984 e 1991, Tschumi procede à caracterização desta *disjunção* proposta por ele. Segundo o autor, em virtude das circunstâncias culturais da época

atual, caracterizada pela fragmentação e dissociação, é descartada a consideração das categorias de significado e contexto histórico até então estabelecidas. A sociedade atual é profundamente marcada pelo dinamismo, transformação, modificação, ação, movimento, o que torna incompatível proceder a velhas regras arquitetônicas de fixidez, rigidez, fechamento. “O conceito de disjunção é incompatível com uma maneira estática, autônoma e estrutural de encarar a arquitetura.” (TSCHUMI, 1998, p.212) O que se tem como norteador é justamente a separação e o confronto entre significante e significado, entre espaço e ação, entre forma e função. Neste sentido, a *disjunção* torna-se uma ferramenta teórica para o “fazer arquitetura”.

Segundo o autor, o conceito de disjunção apesar de não ser um conceito arquitetural propriamente dito mas com características que podem ser aplicadas no contexto da arquitetura, implica que em nenhum momento pode-se considerar o edifício como uma síntese ou uma totalidade auto-suficiente. Pelo contrário, ele encontra-se em permanente transformação a partir de seu confronto com os eventos, os programas, os movimentos dos corpos. Ele então enumera os pontos que caracterizariam o que seria uma arquitetura “disjuntiva” ou um método arquitetural “disjuntivo”:

- Rejeição da noção de síntese, em favor da idéia de dissociação, ou análise disjuntiva
- Rejeição da tradicional oposição entre uso e forma arquitetural, em favor de uma superposição ou justaposição dos dois termos que podem ser independentemente ou similarmente sujeitos a métodos idênticos de análise arquitetural
- Ênfase, como método, na dissociação, superposição e combinação, o que dispara forças dinâmicas que se expandem por todo sistema arquitetural, explodindo seus limites enquanto sugerem uma nova definição. (TSCHUMI, 1998, p.212)

Baseado na idéia de disjunção, que atinge a sociedade atual, Tschumi afirma que a arquitetura não pode mais ser considerada um sistema de significados fechados e pré-determinados, associados à teoria da linguagem puramente aplicada. A suposta dialética causa/efeito entre forma e função encontra-se, hoje, condenada ao fim, uma vez que as próprias funções na sociedade contemporânea não se apresentam como atividades determinadas e imutáveis. Pelo contrário, o dinamismo da situação atual imprime dinamismo também às funções dos espaços, o que torna o vínculo entre a forma e a função uma incoerência, e até um absurdo.

A disjunção traz novos valores à arquitetura na medida em que desloca suas características tradicionalmente estabelecidas, como estabilidade, definição, fechamento, rigidez. Dessa maneira, também “abre” a arquitetura a interpretações das mais variadas, uma vez que ela estará estreitamente relacionada aos eventos que nela acontecem e, conseqüentemente, aos usuários que a experienciam. A arquitetura, portanto, não mais apresentará uma interpretação, ou um significado (para usar a terminologia da linguagem) específicos, mas possibilitará a ocorrência de diversos deles, como afirma Tschumi no texto “De-, Dis-, Ex-“: “A arquitetura é constantemente sujeita à reinterpretação. De forma alguma a arquitetura hoje pode reivindicar a permanência do significado.” (Tschumi, 1998, p.216)

Pelas considerações acima, fica bem clara a busca por uma arquitetura formada não só pelo espaço, a materialização do conceito do arquiteto, mas também pela ação, pelo movimento dos usuários neste espaço. São ambos, arquiteto e usuário, formadores da arquitetura. O primeiro, por meio de sua concepção inicial e o segundo por meio de sua experiência estética. O primeiro deve conceber a

arquitetura de forma a possibilitar a experiência do usuário, e o segundo deve ter consciência do ato de experimentação e da sua qualidade de “usuário / interagente / intérprete”.

Neste texto, também integrante da última seção de seu livro “Architecture and disjunction”, Tschumi aproxima a sua sugestão para a arquitetura, até então definida como *disjuntiva*, às idéias desconstrutivistas. O autor afirma que quando o filósofo Lyotard falou da crise das grandes narrativas modernistas, ele estaria prevendo o que aconteceria hoje, isto é, “a crise de qualquer narrativa, qualquer discurso, qualquer forma de representação.” (TSCHUMI, 1998, p.217), o que Tschumi acredita ser a crise dos limites, ou a crise do determinismo. Ou seja, não existem mais limites que determinam um todo coerente e homogêneo; não existem mais grandes símbolos arquitetônicos (monumentos, eixos, simetria); a arquitetura se apresenta fracionada, fragmentada, desintegrada (dis-integrated).

Tschumi afirma que essa crise do determinismo, a descrença na dialética causa/efeito, alterou todo o pensamento arquitetônico recente. Nas relações simbólicas tradicionais, tudo era tido como um significante que continha um significado. Independente dos enfoques dados a essa relação, ela existia. Ele pondera que nestes casos: “para cada forma, cada significante, há um significado objetivo. Ao focar na denotação, era eliminada a conotação” (TSCHUMI, 1998, p.220) Neste ponto o autor faz uma interessante correlação entre os termos opostos *denotação* e *conotação* com as práticas arquitetônicas. Entende-se<sup>12</sup> por *denotação*: “1. Ato de denotar 2. Sinal, indicação.” E por *denotar*: “1. Revelar por meio de notas

---

<sup>12</sup> De acordo com o dicionário Novo Aurélio Século XXI.

ou sinais; fazer notar; fazer ver; manifestar, indicar, mostrar. 2. Significar, exprimir, simbolizar. 3. Encontrar, observar, notar.” Conotação significa: “1. Relação que se nota entre duas ou mais coisas. 2. Sentido translato, ou subjacente, às vezes de teor subjetivo, que uma palavra ou expressão pode apresentar paralelamente à aceção em que é empregada.”

A arquitetura baseada na dialética tradicional causa/efeito é relacionada, segundo Tschumi, à *denotação*. Ou seja, implica na representação de algo cujo significado é pré-determinado e pré-fixado; “isto” quer dizer “isso”; “isto” significa “isso”. A arquitetura pós-moderna dos anos 1970 se enquadraria nesta categoria denotativa, uma vez que procurava conceber a arquitetura como a comunicação de alguma mensagem, um significado; a arquitetura era um código. Compartilhando das considerações eisenmanianas, Tschumi não acredita que o pós-modernismo representou uma ruptura com a tradição arquitetônica, mas sim uma continuação do pensamento de que as coisas deveriam ter um significado.

No entanto, quando libertada desta dialética, quando concebida sem início e sem fim (como diria Eisenman), a arquitetura, como é possível subentender a partir das colocações de Tschumi, adquire um sentido conotativo muito mais forte. Isso porque seu significado depende de uma relação entre a obra e o sujeito que a experiencia, o que é fundamentada na dualidade espaço/evento, como já fora explicitado nesta dissertação. Ele acredita que a efemeridade e a instabilidade, características da cultura contemporânea, tanto do significante quando do significado confirmam a decadência da dialética causa/efeito, ou seja, confirmam a decadência da dialética concepção/evento.

O significante arquitetural não representa o significado. [...] Não há nenhuma relação causa/efeito entre um signo arquitetônico e sua possível interpretação. Entre significante e significado existe uma barreira: a barreira do uso atual. (TSCHUMI, 1998, p.221)

Essa afirmação de Tschumi é crucial para o estudo que esta pesquisa se pretendeu a fazer. Ele afirma que entre a arquitetura e seu significado está o sujeito. O sujeito constitui-se como fator indispensável para o surgimento do sentido da arquitetura. Ou melhor, dos sentidos da arquitetura, visto que estes dependem de uma experiência estética de um sujeito, que conseqüentemente, é única, impossível de ser repetida. O signo arquitetônico não se apresenta com seu significado, mas com uma “possível interpretação”. Não existem mais regras e regulamentos, o que leva Tschumi (1998, p.224) a dizer que “entramos na era da desregulamentação”.

Ex-cêntrico, des-integrado, des-locado, dis-junto, des-construído, des-mantelado, des-associado, des-contínuo, des-regulado... des-, dis-, ex-. Estes são os prefixos de hoje. E não pós-, neo-, ou pré-. (TSCHUMI, 1998, p.225)<sup>13</sup>

Em “Six concepts”, Tschumi discute essa “nova arquitetura” e sua relação com a sociedade, a cultura e a experiência estética. Citando Walter Benjamin e seu artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Tschumi relembra as considerações do autor com relação ao *choque*. Para Benjamin, a experiência estética, numa época dominada pela técnica, consistia em manter viva a desfamiliarização, ou o choque, em oposição à familiarização, ou o hábito. Desta idéia compartilha Tschumi, ao afirmar ser este o dilema histórico e filosófico da experiência da arquitetura. Isto é, a experiência da arquitetura deve pautar-se na

<sup>13</sup> “*Ex-centric, dis-integrated, dis-located, dis-juncted, deconstructed, dismantled, disassociated, discontinuous, deregulated... de-, dis-, ex-. These are the prefixes of today. Not post-, neo-, or pre-.*”

desfamiliarização, no estranho ou, ao contrário, deve relacionar-se à idéia de conforto, proteção, familiarização? Aqui opõem-se duas vertentes: uma que considera a arquitetura, assim como as cidades, lugares de experiências, e outra que acredita na contextualização e inserção, representada pelos historicistas, contextualistas e pós-modernistas (uma vez que Tschumi, assim como Eisenman, considera os pós-modernistas como seguidores de todo o pensamento “clássico”) A idéia de *choque* é, de acordo com Tschumi, uma indispensável ferramenta para aqueles que, assim como ele, acreditam na arquitetura como uma forma de avanço e desenvolvimento da sociedade e não somente como garantia de abrigo, proteção e conforto. O choque contrapõe-se à idéia de autoridade, permanência e dominação, que segundo ele, marcou a arquitetura dos últimos seiscentos anos. Neste contexto insere-se a arquitetura desconstrutivista (da qual tanto Tschumi quanto Eisenman são representantes) que, num primeiro momento, interessou a um grupo restrito de arquitetos justamente porque parecia questionar os princípios de familiarização, nos quais a arquitetura baseava-se até então.

A primeira vez que encontrei Jacques Derrida com o intuito de convencê-lo a confrontar seu trabalho com a arquitetura, ele me perguntou, ‘Mas como pode um arquiteto estar interessado em desconstrução? Afinal, a desconstrução é antiforma, anti-hierarquia, antiestrutura, o oposto de tudo que a arquitetura representa.’ ‘Precisamente por essa razão’, eu respondi. (TSCHUMI, 1998, p.250)

Segundo Tschumi, com o tempo, o desconstrutivismo ganhou múltiplas interpretações por parte dos arquitetos. Tais interpretações eram tantas que nem mesmo a teoria desconstrutivista das múltiplas leituras poderia esperar. Dissimulação, fragmentação, deslocamento. Eram várias as formas de leitura do que

seria essa “nova arquitetura” mas todos concordavam em um ponto: o desgosto pela familiarização dos “pós-modernistas historicistas” e o fascínio pela nova vanguarda do século XX. Nascia o Desconstrutivismo em arquitetura. Tschumi aponta que este fascínio pelos pensamentos pós-estruturalistas e desconstrutivistas apoiava-se no fato de que eles alteravam a idéia da existência de uma única direção, a idéia de certeza e, conseqüentemente, a idéia de uma linguagem que pudesse ser identificada. Com isso permitiam múltiplas interpretações através das experiências nos espaços. Demonstra que o desconstrutivismo consistiu em uma crítica à arquitetura, à natureza da arquitetura, buscando dismantelar alguns conceitos arraigados e tornar-se uma nova ferramenta conceitual. Entretanto, acredita que mais do que o estudo excessivo da forma da arquitetura (como procederam os pós-modernistas historicistas) deve haver uma concentração no estudo das funções do espaço, do programa, das atividades (encontrada, de acordo com ele, nas idéias desconstrutivistas).

Ao invés de manipular as propriedades formais da arquitetura, nós devemos olhar para o que realmente acontece no interior dos edifícios e das cidades: a função, o programa, a dimensão propriamente histórica da arquitetura. (TSCHUMI, 1998, p.253)

Nesta afirmação, percebe-se que Tschumi faz um cuidadoso alerta. Confrontar com os conceitos tradicionais de determinismo das funções, da dialética causa/efeito não significa se abster da dimensão funcional da arquitetura, como acreditaram os arquitetos pós-modernistas ao concentrarem-se no aspecto formal. Muito pelo contrário, Tschumi acredita que a “dimensão propriamente histórica da arquitetura”, ou seja, sua capacidade de abrigar atividades, deve ser a grande questão para a contemporaneidade. No entanto, ela deve ser deslocada de sua posição

tradicionalmente autoritária, fechada e pré-determinada, para abranger a diversidade e dinamismo dos eventos e ações, promovidos pelos movimentos dos corpos dentro do espaço. “A arquitetura sempre esteve mais relacionada ao evento que acontece em um espaço do que ao espaço propriamente dito.” (TSCHUMI, 1998, p.253)

O dinamismo em que se encontra a sociedade atual, com as constantes e rápidas mudanças de usos e de funções a que um determinado espaço é sujeitado, em que estações de metrô se transformam em museus, ou igrejas se transformam em casas noturnas, o vínculo entre forma e função é inconcebível. “Função não segue a forma, forma não segue a função. [...] Contudo, eles certamente interagem.” (TSCHUMI, 1998, p.254) Dessa maneira, Tschumi afirma que o *choque*, ou a desfamiliarização, deve abarcar os eventos e não as imagens arquitetônicas; deve ser produzido pela justaposição de eventos, na medida em que é essa a realidade da sociedade contemporânea, e que, por conseqüência, será capaz de rejuvenescer a arquitetura.

O meu trabalho nos anos de 1970 constantemente reiterou que não havia arquitetura sem evento, sem ação, sem atividades, sem funções. Arquitetura era vista como a combinação de espaços, eventos, e movimentos, sem nenhuma hierarquia ou precedentes entre estes conceitos. A hierárquica relação causa-efeito entre função e forma é uma das grandes certezas do pensamento arquitetônico. [...] [No entanto, essa noção de familiaridade] caminha contra o real ‘prazer’ da arquitetura, com as suas combinações inesperadas dos termos, e a realidade da vida urbana contemporânea, com suas mais estimulantes e indeterminadas direções. (TSCHUMI, 1998, p.255)

Tschumi cita Michel Foucault, o qual expandiu o uso do conceito de *evento* relacionado a uma ação ou atividade singular e falou em ‘eventos do pensamento’.

Na concepção de Foucault, o evento consistiria no colapso, no questionamento e na

problematização das direções que foram determinadas para algo, ocasionando, assim a possibilidade de novas direções. Dessa maneira, *evento* não seria simplesmente uma seqüência de ações. Segundo Tschumi, assim considerado, o evento passa então a ser visto como um “turning point”, e são nestas bases que ele acredita estar o futuro da arquitetura.

Posteriormente, corroborando com esta idéia está a declaração de Jacques Derrida com relação às folies do “Parc de la Villette”, projetadas por Tschumi. Segundo o filósofo, *evento* seria “a emergência de uma multiplicidade diferente”, e a arquitetura do evento seria aquela que “eventualizasse”, ou seja, aquela que permitisse uma abertura àquilo que era fixado pela tradição arquitetônica, o uso do espaço. Ele havia sugerido a associação da palavra “evento” ao termo “invenção”, o que leva a noção de evento a uma dimensão de “ação no espaço”, de “turning point”. Tschumi associa isso à idéia de *choque*, que visando ser eficiente em uma sociedade dominada pela mediação, pela imagem, deve buscar referências no que foi dito por Benjamin, e combinar à sua idéia de imagem a idéia de função ou ação. Dessa maneira, a arquitetura se apresenta como a “única disciplina que, por definição, combina conceito e experiência, imagem e uso, imagem e estrutura.” (TSCHUMI, 1998, p.257)

E Tschumi finaliza suas considerações dizendo que os arquitetos devem intensificar a “rica colisão” entre espaços e eventos, buscando uma heterotopia, que é, segundo ele, o que a sociedade contemporânea almeja. Ele acredita e espera que a consideração do evento possa fazer da arquitetura um “turning point” na cultura e na sociedade.

## 5 CONCLUSÃO

A tentativa de averiguar a existência da abordagem de uma experiência estética do usuário nos discursos da arquitetura contemporânea partiu da constatação das afirmações de Walter Benjamin, nos anos 1930, de que a cultura encontrava-se em estado de pobreza da experiência em virtude do desenvolvimento da técnica. A reprodutibilidade seria, segundo ele, a responsável pela atrofia da “aura” de uma obra de arte, assim como a dialética choque x hábito transforma a experiência em vivência, como atestou Otília Arantes (2000). Procuramos, portanto, traçar um diagnóstico da situação atual no que concerne à experiência do usuário, que chamamos “experiência estética” visto que se define a partir de três considerações básicas: a relação de um sujeito com um objeto; a presença do aspecto sensório; e seu caráter singular e individual. Apesar das diferentes abordagens que o conceito de estética apresentou ao longo da história, esses princípios básicos podem ser observados como recorrentes. No entanto, o engajamento do corpo e de todos os sentidos numa operação de experiência estética foi introduzido pelos fenomenologistas na segunda metade do século XX, como afirmou Solà-Morales (1996). A valorização do corpo pela contemporaneidade é, para o filósofo Wolfgang Iser (2001), uma das prováveis razões para o ressurgimento da estética nos dias atuais, o que implicou em uma verificação de como o corpo se relaciona com a arquitetura. Discorreremos sobre essa aproximação corpo/arquitetura traçando um paralelo entre as diferentes abordagens destas categorias no período modernista e pós-modernista na tentativa de verificar suas relações com as afirmações de “pobreza da experiência” de Benjamin (1996) e de “ressurgimento da estética” de

Iser (2001). A partir da definição de experiência estética e da relação arquitetura e corpo procedemos à caracterização do “usuário” participante de um processo de experimentação de um objeto. Baseando-nos nas terminologias de Alex Primo (2004), Umberto Eco (2003) e Juhani Pallasmaa (1996), acreditamos que fosse mais prudente considerar o “usuário” como *interagente*, *intérprete* e *indivíduo*, uma vez que o termo “usuário” apresenta uma conotação extremamente ligada ao uso, ao racional e à passividade do sujeito diante do objeto, o que não era desejável ao analisarmos uma obra arquitetônica sob os aspectos da experiência estética.

Os textos de Peter Eisenman e Bernard Tschumi, produzidos entre as décadas de 1970 e 1990, constituíram os objetos de análise desta dissertação, visando investigar se a questão da experiência estética do usuário em uma obra de arquitetura era abordada por estes dois grandes nomes da arquitetura internacional. Apesar de algumas proximidades entre os discursos de ambos, eles apresentaram maneiras particulares de tratar a relação entre sujeito e objeto, o que enriqueceu nosso trabalho investigativo, principalmente quando percebemos na evolução dos discursos de Eisenman momentos diferentes de sua abordagem, em que puderam ser encontradas as duas possíveis hipóteses que havíamos formulado.

Embora os primeiros textos de Eisenman aqui abordados possibilitem que façamos uma relação de sua nova (ou “outra”) arquitetura com as questões que envolvem a experiência estética do usuário, essa não é a sua intenção inicial. Seu propósito é claramente expresso por ele: a autonomia da arquitetura. Quando se aproxima da abordagem do usuário, este é colocado em uma posição secundária, como se a sua experiência no espaço fosse consequência da formação arquitetônica e não

formadora da mesma. O usuário é entendido, no primeiro momento, como “leitor” da arquitetura, a qual apresenta-se como texto uma vez que contém nela mesma o seu significado, ou seja, constitui-se como uma meta-arquitetura. Até então, o autor concentra suas discussões na questão formal, na proposição de uma arquitetura que seja *autônoma* (que independa de valores externos, incluindo nestes fatores o próprio usuário), *metalingüística* (que diga dela mesma) e *dissimulada* (que não esconda seu caráter ficcional). Ao propor as categorias de *arbitrariedade*, *enxerto*, *modificação*, *rastro*, *grotesco* e *incerteza*, Eisenman nos permite inferir que a arquitetura resultante destes processos encontrar-se-ia “aberta” à experiência estética do usuário sem, contudo, ser esta a sua proposta. O que ele pretende é criar uma arquitetura que seja, de fato, “moderna” e se diferencie dos modelos “clássicos” vigentes. A experiência do espaço é, como dissemos, uma consequência do processo formal.

Em seu último texto por ora apresentado, o arquiteto modifica seu pensamento com relação à extrema autonomia da arquitetura ao balizar seu discurso quase que integralmente na relação entre sujeito e objeto. Ele passa a defender uma arquitetura que desloque o sujeito de sua posição tradicional antropocêntrica, através dos conceitos de “*looking back*” e de *dobra*. Neste caso, o objeto arquitetônico se volta para o sujeito e transforma a qualidade do espaço de *eficaz* para *afetante*, o que potencializa a relação de experiência estética, na medida em que contempla os sentidos e as sensações. A arquitetura deve, neste momento do discurso eisenmaniano, conceber um espaço que se volte (*looks back*) ao sujeito.

Diferentemente de Eisenman, Bernard Tschumi manteve seus discursos sempre focados na relação dialética entre *espaço* e *evento*. O usuário está permanentemente no centro de suas discussões, uma vez que a obra arquitetônica não se constitui como entidade autônoma, mas depende das ações e atividades que acontecem no seu interior. As categorias da *Pirâmide* e do *Labirinto* representam a dualidade inerente à arquitetura: a concepção do espaço e a experiência do espaço. Esta última requer a presença do corpo e o engajamento de todos os sentidos; a experiência dos corpos se movendo no espaço é o que distingue a arquitetura das demais artes visuais.

Ao insistir sobre a presença do corpo num processo de experimentação, o autor deixa claro que a apreensão do objeto arquitetônico não transita apenas pela dimensão racional, mas também sensual e, portanto, estética. A categoria do *prazer* é introduzida como a instância fundamental para “salvar” a arquitetura, cuja natureza foi perdida no momento em que se colocou dependente apenas das questões funcionais e de uso. O prazer não pode ser apreendido pela análise mas por meio da experiência singular de cada indivíduo no espaço. A arquitetura para Tschumi é, assim como para Eisenman, uma disciplina *metalingüística*, apresentando-se como texto e permitindo múltiplas leituras, e não como linguagem na qual os significados são fixados, o que a reduziria a uma imagem. A diferença entre os dois autores é que as investigações eisenmanianas concentram-se na questão formal enquanto em Tschumi a abordagem transita pela questão espacial, incluindo o usuário como elemento inerente à arquitetura.

O conceito de *violência* aproxima-se do de experiência estética na medida em que caracteriza a relação que se estabelece entre sujeito e objeto, em que o primeiro encontra-se na qualidade de interagente e o segundo como um espaço “afetante”, para utilizarmos um termo de Eisenman. Ao propor a categoria da *disjunção* como ferramenta teórica para o “fazer arquitetura”, Tschumi também mostra sua crença na necessidade de uma arquitetura “outra” que se relacione com o dinamismo e a instabilidade da sociedade contemporânea, para a qual seria incompatível conceber uma arquitetura baseada nas antigas regras de certeza, fixidez, rigidez e fechamento, uma vez que o espaço encontra-se hoje em permanente transformação a partir do confronto com os eventos, programas e movimento dos corpos em seu interior. Essa arquitetura “outra” seria aberta a interpretações variadas, visto que entre o significante e o significado encontra-se o uso, ou o usuário.

A partir das categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi parece que a experiência estética do usuário vem adquirindo, cada vez mais, uma posição de destaque nos discursos da arquitetura contemporânea. Abre-se a perspectiva de investigações futuras em torno da temática proposta, bem como a possibilidade de análises comparativas entre os discursos e a prática, o que enriqueceria o debate acerca dos pensamentos críticos em relação à produção arquitetônica atual.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische theorie*. Frankfurt/Main, 1970.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O Lugar da arquitetura depois dos modernos*. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 7.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas* - magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10.reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. v.1, p. 165-196.

\_\_\_\_\_. Experiência e Pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas* - magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10.reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. v.1, p. 114-119.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EISENMAN, Peter. En terror firma: in trails of grotexes. In: NESBITT, Kate (Ed.) *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 566-570.

\_\_\_\_\_. Post-functionalism. In: NESBITT, Kate (Ed.) *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 80-83.

\_\_\_\_\_. The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end. In: NESBITT, Kate (Ed.) *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 212-227.

\_\_\_\_\_. Visions' unfolding: architecture in the age of electronic media. In: NESBITT, Kate (Ed.) *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 556-561.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. Cap. 2.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

FRAMPTON, Kenneth. Lugar, produção e cenografia: teoria e prática internacionais desde 1962. In: \_\_\_\_\_. *História crítica da arquitetura moderna*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 341-380.

GIL, José. Quase feliz. In: MANTERO, Vera (Org.) *Elipse Gazeta Improvável nº 01*. Lisboa: Relógio D'água, 1998. p. 06-12.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 12.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

HEGEL, Friedrich. *Aesthetics: lectures on fine art*. Oxford, 1975. vol.1.

HEGEL, Friedrich. *The Philosophy of Fine Art*. London: G. Bell and Sons Ltd, 1920. vol.1.

HUCHET, Stéphane. Paradigmas arquiteturais e seus devires: Durand, Duchamp e Eisenman. *Desígnio Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo, n.1, p. 59-79, mar.2004.

\_\_\_\_\_. Paradigmas arquiteturais e seus devires (II): Eisenman, Tschumi e outros. *Desígnio Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo, n.2, p. 115-130, set.2004.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, D. (Org.) *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 35-49.

JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. *Deconstructivist architecture*. 5.ed. New York, 1988.

LE CORBUSIER. *El Modulor: ensayo sobre una medida armonica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecanica*. Barcelona: Editorial Poseidón, 1976.

\_\_\_\_\_. *Por uma arquitetura*. Trad. Ubirajara Rebouças. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEPECKI, André. O pó nas coisas e no eu. In: MANTERO, Vera (Org.) *Elipse Gazeta Improvável nº 01*. Lisboa: Relógio D'água, 1998. p. 22-28.

MANTERO, Vera. A desfazer-se. In: \_\_\_\_\_ (Org.) *Elipse Gazeta Improvável nº 01*. Lisboa: Relógio D'água, 1998. p. 03-04.

MASP. *Malhas, escalas, rastros e dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, 1993.

NOVAES, Adauto (Org.) *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

PALLASMAA, Juhani. The geometry of feeling: A look at the phenomenology of architecture. In.: NESBITT, Kate (Ed.) *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 447-453.

PRIMO, Alex. Enfoques e desfoques no estudo da interação mediada por computador. In: BRASIL, André et al. *Cultura em fluxo: novas mediações em rede*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2004. p. 36-57.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Arte e experiência. In: *Revista de comunicação e linguagens*. A experiência estética. nº 12/13, p. 25-33, jan/1991.

ROUANET, Sergio Paulo. O homem-máquina hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p. 37-64.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SHUSTERMAN, Richard. The end of aesthetic experience. In: \_\_\_\_\_. *Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art*. New York: Cornell University Press, 2000. p. 15-34.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Topografía de la arquitectura contemporánea. In: \_\_\_\_\_. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. 2.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. p. 09-26.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. EUA: MIT Press, 1998.