

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e
Urbanismo



Dissertação

**DESCONSTRUTIVISMO E ARQUITETURA PÓS-
MODERNA: Da crítica cultural dos anos sessenta ao
espetáculo no século XXI.**

Gabriel Silva Fernandes

Pelotas, 2013

Dados Internacionais de Publicação (CIP)

F363d Fernandes, Gabriel Silva
Desconstrutivismo e arquitetura pós-moderna : da crítica cultural dos anos sessenta ao espetáculo no século XXI / Gabriel Silva Fernandes; Sylvio Arnaldo Dick Jantzen, orientador. - Pelotas, 2013.
286 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2013.

1.Arquitetura desconstrutivista. 2.Jacques Derrida. 3.Pós-modernidade. 4.Bernard Tschumi. 5.Reconstrução hermenêutica. I. Jantzen, Sylvio Arnaldo Dick , orient. II. Título.

CDD: 724

Catálogo na Fonte: Maria Fernanda Monte Borges CRB:10/1011
Universidade Federal de Pelotas



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



**DESCONSTRUTIVISMO E ARQUITETURA PÓS-MODERNA: Da crítica
cultural dos anos sessenta ao espetáculo no século XXI.**

Gabriel Silva Fernandes

Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

Pelotas

2013

Gabriel Silva Fernandes

**DESCONSTRUTIVISMO E ARQUITETURA PÓS-MODERNA: Da crítica cultural
dos anos sessenta ao espetáculo no século XXI.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em arquitetura e urbanismo.

Orientador Prof. Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

Pelotas

2013

AGRADECIMENTOS

À UFPel e à CAPES, pelo financiamento da bolsa de estudos durante o mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPel, à seus professores, funcionários e alunos.

Aos professores membros da banca Dr. Gomercindo Ghiggi, Dra. Renata Requião, Dr. Maurício Couto Polidori, pelas contribuições na qualificação desse trabalho.

Agradeço especialmente ao meu orientador e amigo Sylvio Arnaldo Dick Jantzen, pelo incentivo, motivação e inspiração.

Aos meus pais, minhas irmãs, minha namorada e meus familiares, pela motivação e apoio incondicional.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a execução da Dissertação de Mestrado.

Dedico esta dissertação à minha filha, que foi fonte de inspiração e incentivo em todos os momentos.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Gomercindo Ghiggi

Dra. Renata Requião

Dr. Maurício Couto Polidori

Orientador: Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

Gabriel Silva Fernandes

DESCONSTRUTIVISMO E ARQUITETURA PÓS-MODERNA: Da crítica cultural dos anos sessenta ao espetáculo no século XXI.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em arquitetura e urbanismo.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Gomercindo Ghiggi

Dra. Renata Requião

Dr. Maurício Couto Polidori

ORIENTADOR

Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

Data:

RESUMO

O objetivo da pesquisa (e dissertação) é conceituar e contextualizar a arquitetura desconstrutivista, partindo de um estudo das condições da Modernidade que possibilitaram a emergência, a permanência, o fim e o legado dessa tendência arquitetônica. Examinaram-se as críticas à razão, à ciência e às diferentes concepções de história a partir da década de sessenta do século XX. Considerou-se que aquelas críticas marcavam a “Pós-Modernidade”, na cultura e na arquitetura. Entre outros, retomou-se o problema da recuperação do sujeito na cultura da Modernidade padronizadora das subjetividades. A Pós-Modernidade teria sido o momento e as abordagens que pretendiam desconstruir as certezas da Modernidade. O Desconstrutivismo europeu e norte-americano apoiou-se na fenomenologia, no estruturalismo e no pós-estruturalismo, bem como na hermenêutica. Tentou assimilar o fenômeno da globalização, um novo paradigma estético e os reflexos da reviravolta linguística na filosofia, nas ciências humanas, na crítica cultural e também na arquitetura. O filósofo Jacques Derrida foi estudado nesta pesquisa como o mentor do Desconstrutivismo na arquitetura, tendo ele mesmo trabalhado em alguns projetos. O método de abordagem para compreender o fenômeno desconstrutivista foi reconstrutivo e hermenêutico. Segmentos da trajetória de Derrida foram estudados retrospectivamente, a partir de sua emergência no campo da arquitetura. A reconstrução do Desconstrutivismo também abrangeu a arte e o cinema, a arte conceitual e identificou-se o Desconstrutivismo na arquitetura como parte da Pós-Modernidade. Detalharam-se análises da época, do caráter metalinguístico e de hipertexto da arquitetura desconstrutivista. Problematizou-se a dualidade entre representação e realidade em arquitetura. Por meio de uma análise gráfica de obras arquitetônicas selecionadas, a pesquisa fez uma reviravolta e passou a descrever a arquitetura desconstrutivista não somente como uma tendência estética pós-modernista, mas expôs um campo de poéticas da arquitetura subjacente ao Desconstrutivismo arquitetônico. Dois arquitetos foram escolhidos para demonstrar esse achado: Peter Eisenman e Bernard Tschumi. O *Parc de La Villette* de Paris foi tomado como obra-chave para compreender a abordagem e a poética desconstrutivista na arquitetura. Concluiu-se que a Arquitetura Desconstrutivista, ao chegar a seus “posfácios” havia-se dissolvido na cultura de massas, no campo da arquitetura e passou a servir de referências para outras arquiteturas distanciadas dos objetivos desconstrutivistas primordiais. A força crítica dos “prefácios” do Desconstrutivo foi removida e neutralizada pela popularidade necessária a uma arquitetura da globalização. Também registraram-se mudanças

nas direções das carreiras dos arquitetos estudados, após a conclusão do *Parc de La Villette*. Retomaram suas “carreiras solo”, embora compartilhando posicionamentos. Também confirmou-se uma das teses do arquiteto e historiador Manfredo Tafuri, segundo a qual na Modernidade a produção da arquitetura não ultrapassa os limites das ideologias, com dias contados. As poéticas de vanguarda acabam sendo recebidas como “estilos” e sua força crítica lhes é suprimida e neutralizada. O destino do Desconstrutivismo arquitetônico acompanhou o das demais artes, no capitalismo em globalização. Ao ser recebida por seu caráter formal, pela sua estética, a arquitetura desconstrutivista foi recebida como um empreendimento de uma “neovanguarda”, por algum tempo, até sua dissolução nas estéticas contemporâneas do supérfluo ou do hiperestético, do objeto sem função, exclusivamente estético.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura Desconstrutivista; Pós-Modernidade; Reconstrução Hermenêutica; Jacques Derrida; Peter Eisenman; Bernard Tschumi.

ABSTRACT

The objective of the research (and dissertation) is to conceptualize and contextualize the deconstructivist architecture, based on a study of the conditions of modernity that made possible the emergence, the permanence, the end and the legacy of this trend architectural. Were examined the criticisms to reason, to science and to different conceptions of history, from the sixties of the twentieth century. It was considered that those criticisms had marked the "Post-Modernity", in culture and architecture. Among others, was taken up the problem of the recovery of the subject in the culture of modernity that made the normalizing of subjectivities. Postmodernity would have been the moment and approaches that sought to deconstruct the certainties of Modernity. The European and U.S. Deconstructionism leaned on phenomenology, structuralism and post-structuralism, as well as hermeneutics. Tried to assimilate the phenomenon of globalization, a new aesthetic paradigm and reflections of the linguistic turn in philosophy, in humanities science, in cultural criticism and also in architecture. The philosopher Jacques Derrida was studied in this research as the mastermind of deconstructionism in architecture, and he himself worked on some projects. The method of approach to understanding the deconstructivist phenomenon was hermeneutical and reconstructive. Segments of Derrida's trajectory were studied retrospectively, from its emergence in the field of architecture. The reconstruction of deconstructivism also encompassed art and film, the conceptual art and was identified the Deconstructivism in architecture as part of Post-Modernity. It was detailed analysis of the epoch, of the metalinguistic character and of the deconstructivist architecture's hypertext. It was Problematized the duality between representation and reality in architecture. Through a graphical analysis of selected architectural works, the research made a turn and went on to describe the deconstructivist architecture not only as a postmodernist aesthetic trend, but exhibited a poetic's field of architecture underlying to the architectural deconstructivism. Two architects were chosen to demonstrate this finding: Peter Eisenman and Bernard Tschumi. The Parc de la Villette in Paris was taken as a key work for understanding the deconstructivist approach and poetic in architecture. It was concluded that the deconstructivist architecture, to reach their "postscripts" was dissolved in mass culture, in the field of architecture and began to serve as references for other architectures distant of the deconstructive paramount goals. The critical force of the "prefaces" of Deconstructivism was removed and neutralized by the popularity necessary to an architecture of globalization. Also been registered changes in the directions of the careers of studied architects, after the

completion of the Parc de La Villette. It was resumed their "solo careers", although sharing positions. Also, it was confirmed one of the theses of the architect and historian Manfredo Tafuri, according to which in modernity the production of architecture does not exceed the limits of ideologies, with borrowed time. The avant-garde poetics eventually being received as "styles" and its critical force suppressed and neutralized. The fate of the architectural deconstructivism accompanied the fate of other arts, in globalization capitalism. To be received by its formal character, for its aesthetics, the deconstructivist architecture was received as a development of a "vanguard" for some time, until its dissolution in contemporary aesthetics of the superfluous or the (hyper)aesthetic, the object without function, exclusively aesthetic.

KEYWORDS

Deconstructivist Architecture; Postmodernity; Hermeneutics Reconstruction; Jacques Derrida, Peter Eisenman, Bernard Tschumi.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Malevich, quadro-negro, 1913. Fonte:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Malevich.black-square.jpg> (acessado em 12\03\2012). 34
- Figura 2 - Processo de desenhos da arquitetura construtivista e as inspirações nos objetos industriais. Fonte: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989, p.52 e 53..... 35
- Figura 3 - Imagem sínteses formais de objetos da engenharia mecânica. Fonte: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989, p. 19.....37
- Figura 4 - Imagem tipos de conexões construtivas, de Chernikhov; e princípios da forma construtiva de Tschumi. Fonte: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989, p.14..... 39
- Figura 5 - Fotos do Seagram Building e da Torre Velasca. Fonte:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:NewYorkSeagram_04.30.2008.JPG e
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Velascat2.png> (acessados em 12\03\2012)..... 45
- Figura 6 - Imagem implosão do Pruitt Igoe. Fonte:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pruitt-Igoe-collapses.jpg> (acessado em 12\03\2012). ...46
- Figura 7 - A cinemática arquitetônica representação do processo de programação do *Parc de La Villette*; Fonte: PONS, 2002, p.161..... 58
- Figura 8 - Casa I, Peter Eisenman 1969-1970, Hardwick, Vermont. Fonte: DOBNEY, 1995, p.25. 66
- Figura 9 - Filósofos e pensadores que influenciaram Derrida. Fonte: www.wikipedia.com (acessado em 12\09\2012). Colagem do autor..... 69
- Figura 10 - Imagem da obra **A Fonte** de Marcel Duchamp, 1917. Fonte:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Fontaine_Duchamp.jpg. (acessado em 22\03\2012)..... 83
- Figura 11 - Imagens da de Regina Silveira. Fonte:
<http://reginasilveira.com/conteudo/silhuetas/imagens/01.jpg>. (acessado em 22\03\2012). 84
- Figura 12 - Imagem da obra Uma TRAMAAZUL de Regina Silveira, 2010. Fonte:
<http://reginasilveira.com/conteudo/tramazul/imagens/05.jpg>. (acessado em 22\03\2012). 85
- Figura 13 - Imagem do projeto da **Casa II**, Peter Eisenman 1969-1970, Hardwick, Vermont. Fonte: DOBNEY, 1995, p.29. 86
- Figura 14 - Joyce's Garden, Londres, 1976. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects>. (acessado em 22/03/2012). 87
- Figura 15 - Pôster do Filme *À bout de souffle*. Fonte:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:A_souffle.jpg. (acessado em 12\05\2012)..... 89
- Figura 16 - Cenas do filme *Acossato*. Tomadas externas, o improviso dos filmes da Nouvelle Vague. Fonte: Fotograma do filme **O Acossado**, Jean-Luc Godard, 1959, entre 19:30 e 20:50 minutos. 89
- Figura 17 - Cenas do filme **Acossato**, tomadas que mostram cenas da globalização da cultura. Fonte: Fotograma do filme **O Acossado**, Jean-Luc Godard, 1959, em 17:40, 44:30, 53:30, 54:08 minutos. 90
- Figura 18 - Automóveis como objeto de consumo de consumo de massas. Fonte: Fotograma do filme **O Acossado**, Jean-Luc Godard, 1959, em 00:55, 21:00, 25:43 e 50:55 minutos..... 90

Figura 19 - Cenas do filme <i>Acrossado</i> . Tomadas da narrativa do carro em movimento. Fonte: Fotograma do filme O Acrossado , Jean-Luc Godard, 1959, entre 60:13 e 60:26 minutos.....	91
Figura 20 - Cenas do filme <i>Acrossado</i> . Tomadas da narrativa do carro em movimento. Fonte: Fotograma do filme O Acrossado , Jean-Luc Godard, 1959, entre 02:30 e 03:00 minutos.....	91
Figura 21 - Um cigarro depois do outro, ato de pulsão. Fonte: Fotograma do filme O Acrossado , Jean-Luc Godard, 1959, entre 25:10 e 25:25 minutos.....	92
Figura 22 – Imagem do projeto <i>The Manhattan Transcripts</i> de Bernard Tschumi. Fonte: TCHUMI, 1994, p. 17.	94
Figura 23 - Maquete do projeto Romeo and Juliet de Peter Eisenman. Fonte: DOBNEY, 1995, p.66.	96
Figura 24 - Imagens do projeto <i>Romeo and Juliet</i> de Eisenman. Fonte: PONS, 2002, p.71. .	96
Figura 25 - <i>PROMENADE CINEMÁTICA</i> , desenhos de Tschumi para o projeto do <i>Parc de La Villette</i> . Fonte: PONS, 2002, p.166. (Imagem editada pelo autor).....	97
Figura 26 - Uma cena do filme 12 Macacos e a <i>Neomechanical Tower (Upper) Chamber</i> . Fontes: Cena do filme aos 10:33 minutos; http://www.flickr.com/photos/ls_photography/4045213234/in/photostream/lightbox/ (acessado em 18/06/2011).	98
Figura 27 - Ilustração para produção da casa modernista do filme <i>Mon Oncle</i> . Fonte: http://www.filmjourney.org/2006/03/13/moving-spaces/ . (acessado em 14/06/2011).	105
Figura 28 - Imagem do quadro elaborado com as obras expostas no MOMA 1988. Fonte: Quadro elaborado pelo autor.	112
Figura 29 - Arquitetos desconstrutivistas laureados com prêmio Pritzker. Fonte: http://www.pritzkerprize.com . (acessado em 21/02/2012).....	119
Figura 30 - Analogia entre projeto <i>Performing Arts Centre</i> , em Abu Dhabi e a sandália Melissa desenhados por Zaha Hadid. Fonte: http://img238.imageshack.us/img238/2570/8511100020performing20azj4.jpg e http://fwnet.ipower.com/images/2009/04/melissa_zaha_hadid01-300x300.jpg . (acessados em 18/06/2011). Imagens editadas pelo autor.	120
Figura 31 - Desenho de Piranesi, Tavola XI - L'arco con la conchiglia . Fonte: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Piranesicarceri.jpg . (acessado em 26/07/2012).....	122
Figura 32 - Desenho de Lebbeus Woods para cidades destruídas pelas guerras. Fonte: WOODS, 1993, p. 15.	126
Figura 33 - Desenho de Lebbeus Woods Injeções . Fonte: WOODS, 1993, p. 25.....	126
Figura 34- Representação do espaço euclidiano (a e b) e do não euclidiano (c e d). Fontes: a - http://www.galileu.esalq.usp.br/vefig.php?cod=24 ; b - http://24.media.tumblr.com/tumblr_lhzreenPSx1qaez4go1_500.jpg ; c - http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/HondiusPerspective.jpg/465px-HondiusPerspective.jpg ; d - http://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2008/11/sh3.jpg	127
Figura 35 - Casa VI de Peter Eisenman. Fonte: PONS, 2002, p. 36.	129
Figura 36 - Cartaz da série Anúncios de Arquitetura de Bernard Tschumi, 1978. Fonte: http://www.tschumi.com/projects (acessado em 22/03/2012).....	135

Figura 37 - As representações da <i>PROMENADE CINEMÁTICA</i> elaboradas por Tschumi. Fonte: PONS, 2002, p. 167.	142
Figura 38 - Imagem do parque no tecido urbano da cidade. Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_de_la_Villette (acessado em 04/10/2010).	144
Figura 39 - Abatedouro de La Villette. Fonte: LAVALOU, 2002, p. 14 e 15.	145
Figura 40 - panorâmica do <i>La Grand Halle, Parc de La Villette</i> , Paris. Fonte: acervo do autor.	145
Figura 41 - Projetos de Zaha Hadid e Rem Koolhaas (respectivamente) que concorreram no concurso do <i>Parc de La Villette</i> . Fonte: PONS, 2002, p.356, 358, 385 e 386.	146
Figura 42 - Maquete do Chora L Works. Fonte: KIPNIS; LEESER, 1997, p. 87.	147
Figura 43 - Panorâmica <i>folie</i> do <i>Parc de La Villette</i> . Fonte: acervo do autor.	148
Figura 44 - panorâmica <i>Cité des Sciences et de l'Industrie</i> . Fonte: acervo do autor.	148
Figura 45 - Fotos da <i>folie</i> e da Cinemateca de Paris. Fonte: acervo do autor.	149
Figura 46 - Sequência fotos a cinemática arquitetônica de Tschumi. Fonte: Acervo do autor.	149
Figura 47 - Desenho das camadas linhas, pontos e superfícies do <i>Parc de La Villette</i> , de Bernard Tschumi. Fonte: LAVALOU, 2002, p.23.	151
Figura 48 - Representação do processo de programação das <i>folies</i> . Fonte: PONS, 2002, p.129.	152
Figura 49 - Representação do processo de transformações formais das <i>Folies</i> . Fonte: PONS, 2002, p.156.	152
Figura 50 - Croquis <i>folies</i> . Fonte: PONS, 2002, p.157.	154

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. A MODERNIDADE: PREFÁCIOS DE UMA DESCONSTRUÇÃO.	17
2.1. Razão, ciência e historicismos.	17
2.2. Modernização, capitalismo e críticas.	19
2.3. Temas da Modernidade e arquitetura.	22
2.3.1. Racionalismo e cientificismo.	22
2.3.2. Subjetividade e o funcionalismo modernista.	24
2.3.3. Vanguardas: originalidade e reprodutividade.	29
2.4. Origens do hipertexto desconstrutivista: O Construtivismo Russo.	33
2.5. Razão e função em crise: prefácio da Desconstrução.	41
3. A PÓS-MODERNIDADE E DESCONSTRUÇÃO.....	48
3.1. Intelectuais desconstroem a Modernidade.	49
3.2. Diferenças e desconstrução.....	51
3.2.1. Globalização.	54
3.2.2. A Pós-modernidade, a globalização e a hiperestetização.	56
3.2.3. A reviravolta linguística.	59
3.2.4. Fenomenologia, Estruturalismo, Pós-Estruturalismo.	60
3.3. Riscos e traços de Jacques Derrida.	66
3.3.1. Críticas ao logocentrismo e ao fonocentrismo: a GRAMATOLOGIA	66
3.3.2. Derrida: releituras pós-estruturalistas.	68
3.3.3. A prática desconstrutivista: a metáfora.	74
3.3.4. Derrida e a formulação do pensamento desconstrutivista na arquitetura.	78
4. DESCONSTRUTIVISMO.	82
4.1. A Pós-Modernidade em outros meios de comunicação: arte e cinema.	82
4.1.1. Arte Conceitual.....	82
4.1.2. O cinema da segunda metade do século XX.	87
4.2. Desconstrutivismo: uma das abordagens da Pós-Modernidade.....	98
4.2.1. Personagens e eventos marcantes na Pós-Modernidade Arquitetônica.....	99
4.2.2. Temas e críticas.	103
5. POÉTICAS DESCONSTRUTIVISTAS E OBRAS ARQUITETÔNICAS: OS POSFÁCIOS.....	110
5.1. 1988: o ano da arquitetura desconstrutivista.....	110
5.2. Arquitetura como metalinguagem, arquitetura da arquitetura.	115
5.2.1. O Desconstrutivismo: uma “neovanguarda”?.....	116

5.2.2.	Arquitetura, pensamento e linguagem: a incapacidade de representar objetivamente o real.....	121
5.2.3.	A representação como tema da arquitetura.....	125
5.3.	A poética de Peter Eisenman.	128
5.3.1.	Fim do clássico: ficcionalidade e dobra na arquitetura Pós-Moderna.....	128
5.3.2.	Pensar a arquitetura por diagramas.....	132
5.4.	A poética de Bernard Tschumi.	133
5.4.1.	Limites, inutilidade e ficção na arquitetura Pós-Moderna.....	133
5.4.2.	Tschumi: seis conceitos para uma abordagem mais estetizada da arquitetura.	136
5.4.3.	Espaço, acontecimento, labirinto: o movimento e o prazer. A arquitetura como texto aberto.	138
5.4.4.	As metáforas da desconstrução na arquitetura: disjunção e cinemática.	140
5.5.	O <i>Parc de La Villette</i> : a epítome da desconstrução arquitetônica?	144
5.5.1.	Prefácios do projeto do parque.	144
5.5.2.	Levantamento fotográfico.....	147
5.5.3.	As <i>folies</i> : metáforas do construtivismo e da filosofia para a arquitetura.....	150
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
6.1.	O que indicam as análises: houve um único Desconstrutivismo ou vários?	155
6.2.	Por fim, reconstruindo o desconstruído.	160
7.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	162
8.	APÊNDICES	171

1. INTRODUÇÃO.

CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA.

O objeto de estudo desta dissertação foi o fenômeno do Desconstrutivismo na arquitetura, tentando respondendo à pergunta “qual, ou quais os sentidos da banalização do desconstrutivismo na cultura de massas no século XXI?”.

A motivação inicial foi uma inquietação teórica quanto à arquitetura pós-moderna e às diferentes abordagens da mesma, e mais precisamente a da tendência desconstrutivista. O assunto Desconstrutivismo provocou um “estranhamento” na cultura arquitetônica. Considerou-se que existiria uma dicotomia entre a atratividade das obras desconstrutivistas (enquanto emblemáticas de uma parte do Pós-Modernismo) e a dificuldade na compreensão das abordagens teóricas e de textos relacionados a essa tendência.

Os objetivos principais foram o de reconstruir a crítica desconstrutivista à cultura e às ideologias arquitetônicas Pós-Modernas nos anos sessenta, com base na literatura filosófica e no contexto da segunda metade do século XX. Como também, analisar e identificar o fenômeno cultural desconstrutivista, enquanto uma ideologia pós-moderna entre outras, e orientado a uma tendência específica.

Durante a pesquisa examinou-se a metodologia desconstrutivista no meio gráfico digital, buscando compreender as mudanças de sentido das formas desconstrutivistas. Para compreender o fenômeno do Desconstrutivismo foram analisadas uma série de paralelismos, identidades e transversalidades entre a arquitetura, a filosofia e a teoria desconstrutivista. E para responder a pergunta de pesquisa e atender aos objetivos pretendidos foi aplicada uma metodologia que combinou basicamente quatro abordagens metodológicas que se complementaram e sobrepuseram. Os métodos combinados foram o dialético, o hermenêutico, o crítico e o reconstrutivo.

O método dialético foi usado para estabelecer totalidades, analisar contradições e evolutividades (ação, reação e superação). Já o hermenêutico foi usado para a compreensão das traduções (de um meio de significação ou de uma época para outra), das transferências e das mudanças de significados de um campo de significação para outro (como por exemplo, da filosofia para arquitetura, ou de conceitos da filosofia clássica para a desconstrutivista). O crítico foi usado na abordagem de algumas questões da teoria arquitetônica e dos conteúdos levantados na pesquisa, confrontando possibilidades umas com as outras. Por fim, o método

reconstrutivo foi aplicado na representação e revisão de contextos e conceitos no plano de estudo da pesquisa.

MOVIMENTOS DE PENSAMENTO.

O conteúdo da pesquisa apresentado nesta dissertação está representado em um movimento de relações, de estruturas de diferenças entre vários campos da cultura e abordagens da arquitetura, ensaiando uma compreensão do Desconstrutivismo não por definições, propriamente, mas por descrições de seus rastros na cultura e na arquitetura. A dissertação também convida o leitor a “jogar” com o texto principal e os apêndices textuais e gráficos. A Desconstrução arquitetônica é um fenômeno complexo, e um estudo de seus temas não pode deixar de lado exemplos de seu mundo visual.

Começando o texto, o capítulo dois trata do fenômeno desconstrutivista como parte da modernização da cultura ocidental. O Desconstrutivismo retoma questões que começaram na Modernidade e seguiram em aberto, ou foram ocultadas ao longo da história da cultura ocidental. A Modernidade (do Renascimento até o início do século XX) foi marcada pela busca do conhecimento racional e científico. A crença religiosa foi gradualmente substituída por uma fé na razão e na ciência.

Os temas da Modernidade estudados na pesquisa continham dicotomias que já vinham sendo questionadas desde a virada do século XIX para o XX, que foram retomadas pelos filósofos e arquitetos desconstrutivistas. Racionalismo e cientificismo, subjetividade e funcionalismo, originalidade e reprodutividade foram ideologias¹ modernas em que se formaram a maior parte das críticas e tendências da Modernidade à Pós-Modernidade, como será visto mais adiante. A Desconstrução arquitetônica tornou visíveis as contradições e as preferências feitas na cultura em prol de um dos termos desses binômios.

Do Renascimento ao início do século XX, o racionalismo foi uma ideologia transformadora das diferentes teorias arquitetônicas. Na segunda metade do século XX, uma

¹ Ideologia é toda crença (noção de compromisso de conduta, que pode ter ou não validade objetiva) usada para o controle dos comportamentos coletivos. O termo ideologia foi elaborado por Destutt de Tracy (1754-1853) e significava a “a análise das sensações e das ideias”. Mas é com Marx que o conceito de ideologia é ressignificado, e como tal utilizado nesta dissertação. No sentido marxista, ideologia seria o conjunto das crenças religiosas, filosóficas, políticas e morais, que dependem da forma como estas se constituem em cada fase da história econômica e das relações de produção e de trabalho. (ABBAGNANO, 1998).

das formas de uso da razão, o racionalismo passou a ser compreendido como limitado e insuficiente para ler e experimentar a complexidade da realidade.

Na dissertação, o Construtivismo Russo foi considerado como um dos conteúdos básicos que possibilitaram a formação da tendência desconstrutivista. O Desconstrutivismo poderia ser pensado como um hipertexto que se liga ao “texto” do Construtivismo Russo. Ou ainda, que uma das camadas do texto do Desconstrutivismo seria o texto do Construtivismo. O Construtivismo denotaria um modo de pensar a arquitetura e seu paradigma formal e, enquanto exemplo a ser seguido, foi privilegiado pelo Desconstrutivismo. Os desconstrutivistas transpuseram e ressignificaram muitos aspectos e conteúdos da arquitetura construtivista.

No terceiro capítulo começam as abordagens críticas que deram continuidade a pensamentos de filósofos da Modernidade (desconstruindo e ressignificando) no novo contexto, configurando a Pós-Modernidade. Na sequência, rastreiam-se as diferenças entre o contexto moderno e o pós-moderno. Comentam-se personagens, conceitos, abordagens, temas, fenômenos e paradigmas pós-modernos preexistentes, ou que foram ressignificados depois da Segunda Guerra. Foram estudadas também as revoluções e as críticas que compõem a Pós-Modernidade, atravessadas e delimitadas dentro de paradigmas, como por exemplo, o estético e o linguístico. Juntos, formaram um campo em que se desenvolveram o Pós-Estruturalismo e o Desconstrutivismo. O Pós-Estruturalismo foi entendido como uma “preparação cultural” para a teoria desconstrutivista de Jacques Derrida e a arquitetura desconstrutivista.

No quarto capítulo foram apontadas algumas correspondências no tempo e espaço existentes entre a arquitetura desconstrutivista, a arte conceitual, o cinema da segunda metade do século XX, e outras abordagens arquitetônicas da Pós-Modernidade. As correspondências entre esses diferentes campos da cultura configuram um imaginário da cultura pós-moderna, que delineou o horizonte cultural da desconstrução arquitetônica. No estudo feito da arquitetura pós-moderna, foram estudados somente os aspectos que destacaram o Desconstrutivismo no contexto maior: “personagens e eventos marcantes”, “temas e críticas” e a própria arquitetura desconstrutivista.

O Desconstrutivismo foi uma das abordagens arquitetônicas da Pós-Modernidade, e teve visibilidade principalmente nos meios culturais europeus e norte-americanos. Existiu um complexo de relações e emergências que possibilitaram seu surgimento. Na arquitetura, ele

pode ser considerado uma “neovanguarda” submetida a várias influências, que produziu novas poéticas. E encerrando o capítulo encontram-se os estudos do *Parc de La Villette*, uma das obras mais emblemáticas da tendência.

No corpo de apêndices da dissertação encontram-se análises de obras desconstrutivistas e o material elaborado do levantamento fotográfico realizado de obras desconstrutivistas de Paris.

Com base na reconstrução e nas análises realizadas considerou-se que o “desconstrutivismo” foi um fenômeno que começou como uma tendência crítica cultural, transportada para arquitetura, gerando um momento crítico. E após isso, muda de sentidos, passando de uma cultura crítica para uma cultura de massas do espetáculo capitalista. Existindo uma dualidade na sua vontade de arte, entre a crítica e a visibilidade, opor-se ou assumir-se como mercadoria.

2. A MODERNIDADE: PREFÁCIOS ² DE UMA DESCONSTRUÇÃO.

Para estudar a Desconstrução, enquanto um fenômeno cultural, foi necessário reconstruir seu contexto maior, que foi a Modernidade. As críticas e temas da arquitetura desconstrutivista só foram possíveis a partir de uma série de movimentos de pensamento, abordagens e conceitos que a antecederam, como por exemplo, as diversas traduções, releituras da cultura, feitas na Modernidade e Pós-Modernidade) ³. Este capítulo trata do fenômeno desconstrutivista na cultura ocidental, enquanto parte da sua modernização.

A retrospectiva dos eventos da Modernidade relacionados com a arquitetura é um conteúdo imprescindível para o trabalho como um todo. Através da reconstrução de questões que começam na Modernidade foi possível relacionar partes da crítica da arquitetura em geral à tendência desconstrutivista. Questões da subjetividade, do racionalismo e do cientificismo moderno foram retomadas e serviram de base para a agenda arquitetônica dessa tendência.

2.1. Razão, ciência e historicismos.

Na Europa, a partir do século XV, teve início um processo de substituição de Deus como figura central da sociedade pela ciência, que era guiada pela razão. Dessa substituição de Deus pela ciência ligaram-se dois importantes itens na formulação da ideia clássica da Modernidade: o conceito de natureza e a formulação de um novo pensamento político e social, da ordem social e da livre decisão do homem. Assim, surgiu a questão da utilidade social, em que o interesse da coletividade confrontava a submissão a Deus. (TOURAINÉ, 1994).

² Prefácio é aqui usado como figura de pensamento, que não corresponde nem ao texto da desconstrução arquitetônica em si e nem à reflexão, mas a um momento intermediário do pensamento entre os textos, o discurso, e a reflexão e a crítica. Utilizou-se essa noção de prefácio a partir de uma entrevista de Jacques Derrida (in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

³ Na arquitetura Pós-Modernidade foi usada pela primeira vez por Charles Jencks em 1967. Na literatura o termo foi usado pelo escritor Federico De Onís Sánchez (1885-1966) em 1934. (PEVSNER; HONOUR; FLEMING, 1992).

A crença absoluta na razão, que tomou o lugar da crença religiosa, começou no Renascimento e durou até o século XX, quando a ideia de Modernidade atingiu seu ápice e o começo de sua crise e sua contestação. Na cultura ocidental, a Modernidade foi considerada sinônimo de revolução e de busca do conhecimento científico e racional. Ela seria uma difusão dos produtos da atividade racional, científica, tecnológica e administrativa, marcando o confronto do intelectualismo frente dicotomia da secularização e da religiosidade. (TOURAINÉ, 1994).

Na Modernidade o ser humano passou a ser entendido como ator social, com papéis e condutas dentro de um sistema social. A Revolução Francesa foi um marco do ideal da Modernidade. Ligou as ideias de Nação-Razão e Civismo-Virtude, que foram o cenário do “culto” da personalidade política. A Revolução Francesa⁴ combinou uma vontade de liberdade, de escandalizar a Igreja, com um desejo da sociedade de ser compreendida e funcionar como uma ciência. Foram adotadas ideias universalistas, como por exemplo, Liberdade, Igualdade e Fraternidade, que abriram portas para o liberalismo, político e econômico que começara na Inglaterra, mas espalhou-se pela Europa a partir da França. (TOURAINÉ, 1994).

Durante a Modernidade, na cultura ocidental, diferentes historicismos corresponderam a diferentes compreensões da história. Os historicismos⁵ polarizaram-se: um foi revolucionário e o outro nacionalista. Primeiramente, o pensamento historicista apareceu como uma ideia revolucionária, ligada a ideais iluministas. Uma vontade de liberdade somou-se a uma luta contra antigo regime (da nobreza absolutista) e a uma vontade nacional. Os nacionalismos europeus tornaram-se ainda mais importantes a partir da metade do século XIX. E também, foi somente no século XIX que apareceu outro historicismo marcado pelo esforço de transformar o indivíduo em um ser público, um ator social da “missão histórica” da

⁴ A Revolução Francesa começou na cultura ocidental um projeto de sociedade nova e de um homem novo. Seria o “triumfo da razão”. Para que o homem se submetesse a uma sociedade regida pela razão seria necessário demonstrar (nas ordens estética e moral) que a submissão a uma ordem natural das coisas seria capaz de proporcionar prazer e corresponderia ao gosto. (TOURAINÉ, 1994).

⁵ O termo historicismo designa três linhas de pensamento diferentes, que se desenvolveram ao longo da Modernidade. O historicismo absoluto, que se desenvolveu a partir da doutrina hegeliana que considerou a correspondência realidade-história, mundo-Deus, que a realização da história seria esse próprio Deus, e que todo conhecimento seria histórico. Houve também o historicismo fideísta, que foi uma vertente do Historicismo absoluto. Ele considerava que cada momento da história estaria em relação direta com Deus, e que esses momentos seriam delineados pelos valores transcendentais determinados por esse Deus, que seria inerente à história. Posteriormente a esses dois desenvolveu-se o historicismo relativista, que considerou existir uma relatividade entre os valores e a unidade histórica a que pertenciam. (ABBAGNANO, 2000).

revolução (francesa). O historicismo que se formou depois da revolução foi nacionalista. (TOURAINÉ, 1994).

Nas capitais europeias, essas diferentes compreensões da história levaram a posteriores questionamentos ligados às questões da racionalização e da cientificização da política e da cultura ocidental. (ABBAGNANO, 2000).

As “ciências do espírito” alemãs, no fim do debate quanto ao século XIX e início do XX, iniciaram um debate do problema crítico da história. As disciplinas históricas obtiveram o status de ciência no século XIX, ao mesmo tempo em que a crítica questionava sua validade. As reflexões alemãs sobre esse tema, especialmente, como as de Wilhelm Dilthey (1833-1911), diferenciavam as disciplinas historiográficas e as ciências naturais. Também eram debatidos os problemas da explicação e da compreensão da realidade histórica. (ABBAGNANO, 2000).

Criticavam-se as ciências humanas e as ciências naturais. Mais tarde as ciências sociais. Na Inglaterra e na França, após suas respectivas revoluções burguesas, a influência dos positivismos formou as ciências sociais. Com a criação de novas disciplinas desmembraram-se temas como da história, da filosofia, da sociedade, criaram-se a economia política, as ciências políticas e as ciências sócias, e modificaram-se disciplinas preexistentes (por exemplo, a antropologia). Esse movimento durou até

Assim, de maneira breve caracterizando o que foi a Modernidade, poder-se-ia pensar que ela corresponde ao período entre os séculos XV e XX, na cultura ocidental, principalmente nos países centro-europeus. Foi marcada pela ideia da racionalização e cientificação, trazendo novas questões como da história e da subjetividade em relação ao conhecimento humano.

2.2. Modernização, capitalismo e críticas.

Conforme SANTOS (1997) o cruzamento do projeto de modernização com o desenvolvimento do capitalismo na Modernidade marcaria a passagem do homem sujeito aos dogmas teocráticos para um ser racional, através de uma “libertação”. Essa libertação referia-se principalmente aos modos de dominação social do sistema econômico feudal. O processo de dominação do homem pelo próprio homem assumiu um novo aspecto, o da moralização e da racionalização que se tornavam dogmáticas na cultura.

No processo de modernização da cultura, do Renascimento até o século XX, ocorreu um duplo choque resultante da Revolução Francesa e das transformações sociais e econômicas ligadas à industrialização. No plano filosófico e científico esse choque está representado na cisão entre a compreensão do fenômeno e do Ser. Foi possível assim uma “visão racionalista” diferente daquela do século XVII. A racionalização dos séculos XIX e XX levou, posteriormente, a reações contra a Modernidade. (TOURAINÉ, 1994).

Existe uma simultaneidade, uma sincronia, entre o desenvolvimento do capitalismo e o processo de racionalização da cultura. O mesmo princípio fundador da racionalidade pode ser observado em diferentes campos, como nas práticas culturais, políticas e econômicas, em que de forma gradual o princípio da qualidade subordina-se ao da quantidade. (IANNI, 2001).

O capitalismo foi o motor do processo de modernização. Não equivale à Modernidade, mas atravessa-a e a modifica, unificando-a quase em uma totalidade. Desde o século XVI, substituindo o sistema feudal, até o século XX, atinge uma abrangência maior, uma escala global. O capitalismo é um processo simultaneamente social, econômico, político e cultural de amplas proporções, complexo e contraditório, mais ou menos inexorável, avassalador, que influencia todas as formas de organização do trabalho e vida social com as quais entra em contato. (IANNI, 2001).

Esses cruzamentos entre o processo de modernização e o capitalismo levaram a uma experiência da Modernidade como ambígua, contraditória e angustiante. As críticas à Modernidade e à cultura ocidental já vinham ocorrendo desde o Romantismo, de meados do século XIX. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

Alain Touraine (1994) destaca três pensadores críticos da Modernidade: o de Karl Heinrich Marx (1818-1883), o de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) e o de Sigmund Schlomo Freud (1856-1939).

Marx fez críticas à cultura da Modernidade, à ideia de sujeito (por ser uma “falsa consciência” e um “contrato burguês”) e à ideia de que o progresso corresponderia ao triunfo da razão ou à efetivação do “espírito absoluto”. Para ele o progresso se daria liberando a energia e as necessidades naturais que são opostas às construções institucionais e ideológicas. Ele criticou também Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), rompendo com o idealismo das filosofias da história. (TOURAINÉ, 1994).

Nietzsche pretendeu determinar o fim da metafísica da cultura ocidental, “Deus está morto, e nós o matamos”. Seu pensamento teve influências iluministas. Ele rompe com o

binômio estruturante da metafísica do conhecimento ocidental Ser-Pensamento, substituindo o conceito de SER pelo de DEVIR. Também criticou a ideia do EU dos filósofos do sujeito e a ideia de UNO e de Ideal, concebendo a liberdade enquanto uma dualidade da vontade de morte e de vida. O pensamento de Nietzsche pode ser considerado por suas oposições as noções de: “social”, “moderno”, burguês, democrático, sujeito. (TOURAINÉ, 1994).

A psicanálise de Freud abriu portas para ataques sistemáticos à ideologia moderna. As análises freudianas estudaram o inconsciente confrontando-o com a consciência, integrados no EGO. Substituir o EGO significava questionar a ideia de EU, na sua indivisibilidade. Na sociedade de massas seria importante a VOLTA-SOBRE-SI para resistir à sedução e à manipulação capitalista. Para Freud a sociedade seria coerção, existiria uma repressão na adaptação ao mundo social. Ele pensava a socialização enquanto recalque instável. Seria na dualidade entre prazer e lei que se construiria o EGO na sociedade capitalista. A burguesia “legisla” sobre os operários através do desejo. Na vida privada quer-se uma sociedade liberta para os prazeres do capitalismo e na vida pública as coerções das leis, uma sociedade moralizada. (TOURAINÉ, 1994).

Freud e Marx fizeram uma revisão das categorias da prática e do empirismo enquanto transmissoras das coerções sociais. Eles identificaram que a sociedade industrial moderna não seria regida apenas com base na razão instrumental, mas também no lucro (Marx) e no desejo de acúmulo de poder (Freud). (TOURAINÉ, 1994).

A contradição interna do capitalismo na Europa matou cerca de cinquenta milhões de pessoas na Segunda Guerra Mundial, e gerou a tensão da Guerra Fria (polarizada na rivalidade entre os Estados Unidos e a União Soviética). A Pós-Modernidade no que teve de críticas foi simultaneamente o fim do bloco socialista, a derrota e a implosão. Essa derrota custou uma “Pós-Modernidade” aos países dominantes no bloco capitalista, a desnacionalização de empresas, racionalização (anos oitenta), desemprego e corrosão progressiva dos benefícios dos “estados de bem-estar-social”, que dura até hoje (com privatizações das políticas públicas de educação, saúde, previdência social e habitação). (HOBSBAWM, 1995).

A modernidade e os processos de modernização da cultura ocidental abriram-se para a crítica e outros temas que serão tratados a seguir. Esses formaram a própria Modernidade e ao mesmo tempo deixaram-se formar por ela.

2.3. Temas da Modernidade e arquitetura.

Do século XV ao XX, o processo de modernização da cultura ocidental desenvolveu-se a partir de diferentes temas. Nesta pesquisa destacaram-se três questões que envolveram dicotomias das ideologias da Modernidade na cultura ocidental: o racionalismo e o cientificismo, a subjetividade e o funcionalismo, e a originalidade e a reprodutividade. As relações entre a arquitetura, filosofia e a arte da Modernidade à Pós-Modernidade ficam compreendidas nas suas sobreposições. Assim, delineou-se o horizonte da cultura arquitetônica nesse período, conforme se segue.

2.3.1. Racionalismo e cientificismo.

Modernismo não é o mesmo que Modernidade. Corresponde a uma ideologia, em que se substituiu a ideia de Deus pela de sujeito, e que se apontava para o futuro com propostas de estado, de cidade, de novos modos de vida. Rejeitavam-se o passado e criticavam-se (ainda com muito cuidado) os poderes feudais e da igreja católica. O “Modernismo” acabou sendo, também, um termo usado para classificar os movimentos artísticos do final do século XIX. (PETERS, 2000).

Segundo PETERS (2000), O Modernismo na Inglaterra teve seus começos com o cientificismo de Francis Bacon (1561-1626), e na França, com René Descartes (1596-1650). Dentro do Racionalismo do século XVII. Então, surgiram diferentes Modernismos, os de ideologias científicas e os de ideologias racionalistas. A preocupação teórica do Modernismo foi de tornar possível o avanço do conhecimento através da experiência e dos métodos científicos, que acabou tornando-se uma crença no cientificismo e fé na razão instrumental como produtores do conhecimento condutoras da cultura como um todo.

No século XVII foi possível questionar a sabedoria da tradição através da razão crítica. Até o início do século XVIII aconteceu a transição do Renascimento ao Neoclássico. Houve uma assimilação do Racionalismo pela arquitetura. Os arquitetos buscaram relacionar o Classicismo ao Racionalismo, buscando trabalhar com a arquitetura de forma mais racional (com uma racionalidade prática) em oposição ao Barroco. O racionalismo na arquitetura pode ser observado já nos tratadistas clássicos franceses, como no *Cours d' Architecture* (1675-1688) de Nicolas-François Blondel (1618-1686), que teorizava uma arquitetura voltada às questões estéticas das proporções da forma. Em 1751, com a publicação do *Essai sur*

l'Architecture, de Marc-Antoine Laugier (1713-1769), foi proposto um racionalismo mais radical. Em conjunto com uma geometria elementar, chegava-se a um modelo funcional para a arquitetura, através de uma racionalidade estrutural, reformulando a ideia da “cabana primitiva”. Essa ideia de cabana primitiva já aparecia no Livro Um, Capítulo Um, do **Tratado de Arquitetura** de Vitruvius. (POLLIO, 2007). O Racionalismo na arquitetura também foi uma metodologia analítica projetual, proposta por Jacques-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). Por essa metodologia (cartesiana) projetava-se por retículas horizontais e verticais, usando partes compositivas e elementos arquitetônicos. O resultado era um edifício, um todo racional e claro. Na metade do século XIX começou um momento mais transcendental do Racionalismo arquitetônico. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), por exemplo, propunha uma síntese entre o modelo ideal construtivo medieval somada às novas tecnologias do ferro. (MONTANER, 2001).

No final do século XVIII e século XIX, no Romantismo, apareceu o sentimento vanguardista de ruptura com a forma de pensar dominante, bem como a fé em uma transformação da cultura e da sociedade através dessa ruptura. (MONTANER, 2001).

Entre os modos de arte, a arquitetura é a que mais se apegou a ideia de racionalidade, por estar fortemente ligada às ideias de utilidade e necessidade. O uso de “formas puras” (elementares) e o zoneamento urbano foram o ponto alto do racionalismo na arquitetura. Do Renascimento ao início do século XX o racionalismo representou uma força de renovação e progresso. Na metade do século XX acabou por ser entendido como um obstáculo, um limite, uma simplificação da complexidade. Uma oposição ao racionalismo extremo já ocorrera antes, no Romantismo, que confrontava a hegemonia da razão. (MONTANER, 2001).

Dos diferentes tipos de racionalidade (analítica, concreta, dialética, histórica) o Movimento Moderno caracterizou-se mais pelo uso da racionalidade analítica, classificando pela lógica e aplicando processos matemáticos que tendiam à abstração. A busca pela utilidade no Modernismo aproxima o conceito de racionalismo ao de funcionalismo e ao de reprodutividade, assim como na premissa de que a forma segue a função. (MONTANER, 2001).

Portanto, racionalismo e cientificismo constituíram duas ideologias da Modernidade, foram assimilados à arquitetura e “esperaram” até o século XX para sofrer questionamentos na Pós-Modernidade.

2.3.2. Subjetividade e o funcionalismo modernista.

Na Modernidade, com a crise da cosmovisão teocrática quanto ao problema de determinar a “autoria do mundo”, emergiu o paradigma do sujeito. (SANTOS, 2007). Começou a se pensar em um sujeito que lê o mundo, que dá sentido as coisas, que produz conhecimento.

O domínio da estética assumiu papel importante no pensamento moderno europeu, já que para o novo formato de uma subjetividade apropriada a uma nova ordem social foi necessária a construção moderna de uma estética. (EAGLETON, 1993). Abandonou-se a estética clássica, do belo *a priori*, pela estética da subjetividade, de um sujeito que é juiz de suas leituras do mundo, possuidor de um gosto.

A questão da individualidade, de uma separação entre indivíduo, natureza e sociedade foi formada por diversas coordenadas da subjetividade moderna, que se cruzaram e provocaram tensões. A primeira foi a da subjetividade individual frente à subjetividade coletiva, que segue não resolvida até hoje. A segunda foi a da concepção concreta e contextual frente à concepção abstrata (universal, sem tempo e espaço) da subjetividade. (SANTOS, 2007).

Na Modernidade um novo modelo de consciência do EU e da identidade foi proposta por Hegel. A filosofia hegeliana auxiliou no processo de desenvolvimento do EU, que julgava o mundo e determinava também o lugar do OUTRO, propondo sua moralização. (PETERS, 2000).

Esse novo modelo, de subjetividade na filosofia e funcionalismo modernista na arquitetura, correspondeu à formulação da consciência do EU hegeliano, o EGO, que foi confrontado por diferentes pensadores ao longo da Modernidade. O EGO retira-se de uma consciência plena e da ciência. Dissolve-se em momentos subjetivos e individuais nas brechas da cultura. À exceção de Jean-Jacques Rousseau (1719-1778), que trabalhou temas que continuaram sendo estudados na Pós-Modernidade, por filósofos como Gilles Deleuze (1925-1995), a subjetividade foi perdendo importância na cultura. (BARTHES, 2004).

Arthur Schopenhauer (1788-1860) confrontou a filosofia idealista do sujeito e a literatura de consumo, o “espírito pequeno burguês”. Foi contemporâneo e professor na mesma universidade de Hegel, mas ao contrário daquele, suas aulas eram frequentadas por poucos alunos e suas obras não eram celebradas. Ele fez críticas diretas a Hegel, a Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) e a Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), por

suas idealizações do homem, e interpretações da filosofia kantiana. Sua ideia principal foi a do mundo como representação formada pelo indivíduo. Suas críticas e proposições filosóficas influenciaram diretamente o pensamento de Nietzsche e Freud. (SÜSSEKIND; in: SCHOPENHAUER, 2010).

Schopenhauer criticou a individualização na Modernidade, elaborando a ideia do homem infeliz que ficava dividido entre o desejo de viver em sociedade e viver sua própria individualização. Em sua obra **O mundo como vontade de representação** (1818) procurou confrontar o EGO, a falsa consciência e a ilusão de ordem social da cultura ocidental moderna. (TOURAINÉ, 1994).

Outra crítica à Modernidade e contribuição à questão da subjetividade vem do pensamento de Freud, que juntamente com o pensamento de Nietzsche, representa um marco e uma mudança na abordagem do problema da identidade, se essa seria uma ficção. Ela serviria para determinar diferenças, hierarquias, distinções, para determinar a posição do OUTRO. (SANTOS, 2007).

A Modernidade teve um processo de enfraquecimento e esvaziamento da concepção de homem. Único em sua liberdade e responsabilidade, seria então o próprio homem que daria sentido às coisas. A consciência passou a ser associada ao contrato social resultando no papel social do homem moderno. Com Rousseau, a linguagem passou a ser mais um determinante na fundação da vida social. (TOURAINÉ, 1994).

A ideologia modernista que vai desenvolver-se ao longo da Modernidade é revolucionária, materialista e anti-humanista. É anti-humanista porque rompeu com a ideia de homem ligada com a de Deus e também porque o homem não é mais “a medida de todas as coisas”, mas sim, forças sociais o comandam: o homem tornou-se cidadão. O vazio gerado por essa ruptura foi preenchido pela ideia de sociedade. A concepção da Modernidade iniciou revolucionária e frágil em seu conteúdo ético, estético e político, por existir somente um projeto (incompleto) de homem, e não de sociedade. (TOURAINÉ, 1994).

Esse projeto de homem correspondeu a uma ficção modernista, a do sujeito moderno, racionalista e cientificista. O Modernismo em si seria uma ideologia da Modernidade, por ser uma representação e interpretação dos seus conceitos e ideias, mas de modo falso ou incompleto. Todavia, influenciou principalmente os movimentos artísticos do início do século XX. Na arquitetura essa ideologia modernista fundamentou novas ficções, como a do funcionalismo arquitetônico e da “máquina de morar”. (MONTANER, 2001).

O funcionalismo modernista pretendia uma objetivação de uma subjetividade ideal, de um homem ideal que tornaria possível propor um tipo de edificação funcional universal. Essa objetivação de uma necessidade ideal de um sujeito universal foi uma ficção que confrontava, contrariava o próprio pensamento da subjetividade que iniciara na Modernidade. (MONTANER, 2001).

No século XIX com a ruptura feita pelo Modernismo na cultura, deu-se o fim do humanismo e do antropomorfismo, que consideravam o sujeito como centro do discurso. Passou-se para uma postura anti-humanista consciente da ficcionalidade do sujeito, do seu lugar, como um constructo social. Na arquitetura permaneceu uma forte ligação com a ideia de funcionalidade e com a noção de finalidade. A arquitetura aderida fortemente ao princípio da função ficou indiferente àquela transformação. (EISENMAN, 1976, in: NESBITT, 2006).

O HUMANISMO E FUNCIONALISMO EM CRISE NA ARQUITETURA.⁶

A arquitetura ligada ao pensamento humanista buscava distribuição adequada, articulação de formas, temas ideais, e o pensamento por tipos. Foi confrontada pelo processo de industrialização que fez surgir novas funções, mais complexidades para os tipos tradicionais atenderem. Tratava-se de um público de massas. Isso intensificou a preocupação com a função, consolidando uma arquitetura cada vez mais social e programática.

Com o fim da Segunda Guerra mundial foi esperada uma ruptura com a arquitetura humanista, mas até os anos sessenta as propostas neofuncionalistas mantinham o mesmo positivismo ético e a fé na tecnologia.

Do Renascimento até a atualidade desenvolveram-se diferentes abordagens a partir das questões da subjetividade e do paradigma da individualidade, como por exemplo, nas reflexões teóricas arquitetônicas da Pós-Modernidade, mais especificamente da tendência desconstrutivista. Os vazios das diferentes formas de separação entre indivíduo, natureza e sociedade durante o processo de modernização foram preenchidos e revistos na Pós-Modernidade, como o ocorreu no pensamento pós-estruturalista (que será visto nos próximos capítulos).

Algumas abordagens pós-modernas da arquitetura trabalharam com o figurativismo arquitetônico. Figurativismo, aqui, significa o uso das ordens clássicas e, especialmente,

⁶ As reflexões abaixo são baseadas no texto de EISENMAN **O pós-funcionalismo (1976)**. (in: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995. SP, Cosac Naify, 2006, p.95 – 101.)

outros elementos historicistas e antropomórficos. Isso seria uma forma de reaproximação com o humanismo. Já a postura adotada pelos arquitetos desconstrutivistas foi de ruptura com o humanismo, como por exemplo, Peter Eisenman (1932-). (EISENMAN, 1976, in: NESBITT, 2006).

A postura “não humanista” de Eisenman pode ter dois sentidos. O primeiro é o de procurar um sujeito universal a quem ele faz corresponder formas não figurativas (clássicas), mas sim formas “genéricas”. O outro sentido seria o do deslocamento do sujeito, que na arquitetura de Eisenman se expressa por oferecer ao sujeito o encontro com os sentidos que ficariam recalcados na ficção de uma arquitetura clássica ou modernista. O sujeito que encontra o recalcado (*das Verdrängt*, para Freud) ultrapassa a ficção do sujeito humanista “realista” que “voltou-se sobre si”, ou seja, entra num outro campo ficcional, de segunda ordem, a da ficção da ficção (ver categoria **Metáforas** no apêndice F). Entre outras figuras de discurso, Eisenman valorizou a metáfora em algumas obras.

O sujeito de Eisenman, que melhor exemplifica esse drama ficcional da Pós-Modernidade, é um sujeito que, na sua ficção, toma por “recalcado” as figuras não ortogonais, assimétricas, “dobradas”, decompostas, e fragmentadas. A ficção desse sujeito é o encontro, ou melhor, o desvelamento do recalcado (como na psicanálise) pela arquitetura clássica e modernista fundamentadas no positivismo e na positividade (ingênua) da relação forma-função.

Nas exposições *Architettura Razionale*, realizada em 1973 em Milão, que criticava o funcionalismo do Movimento Moderno como ultrapassado, e a exposição sobre *École de Baux-Arts*, realizada em 1975 em Nova York, possuía uma mensagem de crítica ao formalismo. Esses eventos foram indícios do fim do Modernismo. Essas críticas feitas ao Modernismo acreditavam que a solução aos problemas apontados estava na arquitetura do passado e por isso configuravam uma continuação do pensamento arquitetônico estruturados pelos binômios forma-função e programa-tipo.

Para Peter Eisenman e outros arquitetos desconstrutivistas, tanto o funcionalismo quanto o positivismo são ficções e dependem de uma visão idealista. O ideal do funcionalismo que foi tão importante para o movimento modernista na arquitetura seria uma fase tardia do humanismo e não a manifestação da “sensibilidade moderna”, como foi desejado e proclamado.

No mundo pós-humanista há um descentração do sujeito. Para que se tenha uma arquitetura “realmente” modernista deve-se romper com a função como princípio fundador, para assim realizar essa mudança.

O pós-funcionalismo corresponde a uma base teórica da dialética modernista que converte o equilíbrio do binômio forma-função em uma dialética da evolução da forma. Nessa dialética coexistem duas potencialidades. A da forma arquitetônica como transformação identificável do sólido geométrico, como arquétipo platônico, que se aproxima mais da ideia humanista. Essa potencialidade acredita na necessidade da unidade primordial, como a única base estética, ética e temporal para toda criação. Isso se aproximaria mais das reflexões sobre tipologias desenvolvidas por Aldo Rossi e outros arquitetos historicistas. A outra potencialidade é a forma arquitetônica concebida de modo atemporal, decompositiva, como uma série de fragmentos (ver categoria **autonomia de eventos e fragmentação** no Apêndice F). Pressupõe a condição básica de fragmentação e multiplicidade em que a forma resultante é sempre uma simplificação, que se aproxima mais da postura adotada pelos arquitetos desconstrutivistas.

A arquitetura pós-moderna e a desconstrutivista são extremamente estetizadas. Trabalham com a imaginação, com a capacidade do sujeito de racionalizar o mundo. Como será visto, em capítulos posteriores (ver a seção **O novo paradigma estético**), as questões estéticas que estão ligadas à subjetividade formam paradigmas, em que a tendência desconstrutivista se desenvolveu.

O tema da subjetividade é muito importante para a teoria arquitetônica desconstrutivista, na medida em que a questão da ficcionalidade do sujeito foi um ponto importante da revisão da tradição arquitetônica.

Peter Eisenman, que é considerado um dos arquitetos e teóricos mais influentes da arquitetura pós-moderna e desconstrutivista, discorda do termo Pós-Modernismo, porque para ele não teria havido uma arquitetura moderna (verdadeiramente), uma vez que a relação forma-função é característica desde o Renascimento (NESBITT, 2006). Essa questão aparece também em **O fim do clássico**. (EISENMAN, 1984, in: NESBITT, 2006).

Esse ideal pós-funcionalista, pós-humanista foi um conteúdo base que tornou possível que se desenvolvessem as diversas críticas desconstrutivistas na arquitetura. A emergência das novas formas de subjetivação na Pós-Modernidade foi um conteúdo fundamental para elaboração do pensamento desconstrutivo, bem como para sua aceitação e importância

enquanto proposição crítica-discursiva na Pós-Modernidade. O modo de subjetivação pós-moderna aceita desatentamente que haja formas ou que se projetem e construam formas que tenham finalidades em si mesmas. As formas são estetizadas porque a perda da função aproxima as formas arquitetônicas do objeto estético kantiano, que não tem função. Agrada sem que seja necessário para qualquer uso ou finalidade. A subjetividade kantiana admite esse objeto estético e o julga por meio do gosto. ECO (1974) comenta esse mesmo problema de apreensão estética da arquitetura classificando-o como “o duplo código da arquitetura”, a saber, o funcional e o estético.

A Desconstrução propôs rupturas com as concepções mais comuns da metafísica da cultura arquitetônica ocidental, através de uma desreferenciação pressionadora ⁷, para que as pessoas buscassem e experimentassem novas respostas, ressignificações da própria concepção da arquitetura. A metafísica referenciava objetos-uso-conceitos vendo-os como entes prontos e acabados.

A questão da subjetividade que começa na Modernidade liga o pensamento kantiano a Jacques Derrida (1930-2004). A forma como sujeito interage com o meio, como compreende e interpreta o mundo, foram assuntos que começaram na Modernidade, mas que seguem sendo debatidos por diferentes tendências arquitetônicas na Pós-Modernidade.

As ideologias da modernidade arquitetônica (racionalismo, cientificismo, humanismo e funcionalismo), suas crises e contestações auxiliam na compreensão da desconstrução. Os arquitetos desconstrutivistas buscaram substituir essas ideologias por outras. Pós-humanistas, pós-funcionalistas e pós-estruturalistas são algumas das ideologias que tendência desconstrutivista assumiu na Pós-Modernidade.

2.3.3. Vanguardas: originalidade e reprodutividade.

Os temas da racionalidade, da cientificidade, da subjetividade e da funcionalidade não foram os únicos da arquitetura durante a Modernidade, mas, enquanto paradigmas culturais desse período, acabaram sendo o plano de fundo de diferentes abordagens arquitetônicas. O termo Modernismo, que não corresponde à Modernidade, foi mais empregado para definir os movimentos artísticos e arquitetônicos de vanguarda do início do século XX.

⁷ A “desreferenciação pressionadora” é um termo que pode ser ligado ao conceito freudiano de *uncanny*, “estranhamente familiar”, que vai ser tratado em capítulos posteriores.

No final do século XIX e início do século XX desenvolveram-se diferentes movimentos de vanguarda na Europa, unidos por um “espírito do tempo”⁸ da comunicação e produção da arte para as massas. As arquiteturas Modernista e Construtivista também se inseriram dentro desse contexto de modernização e produção artística e arquitetônica.

Os desenvolvimentos tecnológico e industrial foram determinantes nas artes para as massas, foram as bases que possibilitaram a globalização dos dias atuais, através, por exemplo, da imprensa, a câmera, o cinema, o disco e o rádio, produtos de uma modernização cultural. (HOBSBAWM, 1995). Assim também ocorreu na arquitetura. O Movimento Modernista e o Construtivista estavam muito ligados a um ideal de modernização cultural. No entanto, não obtiveram uma difusão tão extensa, quer como meios, quer como mensagens.

Os primórdios do pensamento romântico do final do século XVIII cultuavam a novidade e originalidade. Esses conceitos eram ligados à ideia de autor. O extremo dessa mitificação de conceitos e ideias ocorreu na arte do início do século XX. Através do culto à originalidade formava-se uma negação e preparava-se uma ruptura com a tradição, em busca de um grau zero, de uma tábula rasa, da qual se obtivesse o máximo de criação. (MONTANER, 2001).

Walter Benjamin (1892-1940) entendia que a arte de vanguarda do início do século XX continha o “querer fazer” da produção mecânica, um desejo da reprodução em série e da representação dentro dos meios de comunicação. Ele entendia que esse “querer fazer” estaria ligado a dois mitos contraditórios, o da originalidade e o da reprodutividade. (MONTANER, 2001).

O artista, arquiteto modernista estava, mesmo que de forma não conscientizada, enfrentando uma dualidade: a originalidade e a produção em massa. Na arquitetura, essa dualidade ficou oculta optando-se pela reprodutividade. A originalidade seria mais tarde retomado pelos desconstrutivistas como um desocultamento.

Um dos movimentos artísticos de vanguarda do início do século foi o Dadaísmo, que surgiu e terminou junto com a Primeira Guerra Mundial. As influências cubistas e futuristas, presentes nesse movimento também ocorreram na corrente Surrealista. Marcel Duchamp (1887-1968), ligado ao Cubismo e à Arte Conceitual e também ao Surrealismo, entre outros artistas, também fez colagens e montagens de pedaços de imagens. (HOBSBAWM, 1995). O

⁸“Espírito do Tempo” (*Zeitgeist*) foi uma expressão criada por Johann Gottfried von Herder (1744-1803), depois foi apropriada por Hegel e outros iluministas alemães, para designar o “clima intelectual” de uma época.

prestígio que Duchamp adquiriu nos Estados Unidos e sua respectiva influência no cenário artístico norte-americano foram uma força que, posteriormente, mobilizou o Desconstrutivismo naquele país.

O Surrealismo foi uma das vanguardas mais populares, originado no campo das artes visuais. Fazia um apelo ao ressurgimento da imaginação e da interpretação psíquica na arte. Estava interessado na capacidade imaginativa, usando a arte como resultado impactante, que provocava o estranhamento. (HOBSBAWM, 1995).

Ao longo do século XX ocorreram mudanças de sentido do próprio conceito de vanguarda conforme a arte de vanguarda evoluía. (MONTANER, 2001).

Apareceram diferentes movimentos de vanguardas artísticas no século XX ao mesmo tempo, em lugares diferentes, com semelhanças e diferenças. Muitas vezes os artistas desconheciam os outros movimentos. Mas existiram pelo menos duas artes de vanguarda que tiveram já em sua época uma repercussão global, o cinema e o jazz. (HOBSBAWM, 1995).

O jazz já era um símbolo de modernidade por romper com a tradição musical, de forma independente dos resultados alcançados. O cinema de vanguarda do início do século XX produzia “filmes de arte”, como por exemplo, o **Encouraçado Potemkim** (1925), de Sergei Eisenstein (1889-1948). (HOBSBAWM, 1995). Esses filmes seguiram influenciando a cultura ao longo do século XX. O arquiteto desconstrutivista Bernard Tschumi, por exemplo, em entrevista, declarou que esse diretor de cinema russo foi um dos que mais influenciou sua prática arquitetônica. (BELOGOLOVSKY, 2004).

O papel do cinema, do rádio e da imprensa de massas na cultura europeia e norte-americana, antes do fascismo: 1) Em 1930, no cinema destacaram-se duas vertentes, a do cinema populista francês e a do cinema para um público de massa hollywoodiano. O cinema norte-americano atingia grandes bilheterias, e o francês acabava sendo frequentado por grupos seletos que pretendiam entender sua forma de comunicação mais “elaborada”. 2) O rádio e a imprensa de massas não mudaram com tanta força a forma de compreender o mundo, pois eram veículos, e não mensagens, como o cinema e a música. As artes de massas, (jazz e o cinema) foram importantes por sua hegemonia cultural, e não tanto por contribuições ligadas a movimentos de vanguarda.

Como se pode ver, as vanguardas artísticas europeias, que estavam prestes a sucumbir aos regimes fascistas, auxiliaram nos projetos de comunicação de massas. Na Itália, inclusive, o futurismo apoiou o fascismo de Mussolini. Hitler e Stalin, ao eliminarem o movimento das

vanguardas alemã e russa, acabaram, de certa forma, provocando um exílio e uma disseminação dos artistas, que passaram por Paris, Londres e posteriormente dirigiram-se a Nova York. Até esses pensadores e artistas de vanguarda saírem da Europa as questões do Modernismo eram exclusivas daquele continente. Fora da Europa viviam-se outros problemas relativos à Modernidade, muito mais voltados à produção técnico-industrial do que à artística. (HOBSBAWM, 1995).

Já com relação a arquitetura, essa descrição merece um detalhamento. Entre o caráter e os princípios formais básicos da arquitetura de vanguarda destacaram-se: falta de hierarquia e centralidade; abstração e caráter não referencial (o objeto estético sem finalidade); reação contra a tradição; utilização de malhas geométricas; processos compositivos baseados na colagem; busca de formas dinâmicas e transparentes (puras); inspiração na estética da máquina. (MONTANER, 2001).

Nesta pesquisa, arquitetura Modernista refere-se ao conjunto de movimentos e escolas de arquitetura do início do século XX até a Segunda Guerra Mundial. Esse movimento arquitetônico europeu compreendeu a prática de diversas vanguardas e teve sua epítome na escola Bauhaus, fundada por Walter Gropius (1883-1969) na Alemanha, entre 1919 e 1933. A Bauhaus transpôs para arquitetura princípios das artes de vanguarda da época. (FRANCO; FRAGA; FARIAS, 2010).

O Movimento Modernista na arquitetura foi marcado pelas ideias acima citadas, do racionalismo, do cientificismo e do funcionalismo. E também por uma rejeição dos estilos históricos do passado. Essas ideias estavam presentes em bordões de personagens importantes do Movimento Modernista, ou que por ele foram assimilados. A frase de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) “*less is more*” (menos é mais), a de Louis Sullivan (1856-1924) “*form follows function*” (a forma segue a função) e a expressão de Le Corbusier (1887-1965) “*machine à habiter*” (máquina de morar) exemplificam bem isso. Foram importantes também as ideias de Adolf Loos (1870-1933) sobre o espaço, e também sobre o ornamento, apresentadas em seu livro **Ornamento é Crime** (1908). Loos contribuiu com o Modernismo com sua teoria de *RAUMPLAN* (plano ou planta de espaços, numa tradução livre), que contribuiu para que vários modernistas utilizassem o termo “espaço” com muita frequência, convertendo-o num dos conteúdos da mensagem arquitetônica. Influenciados pelas ideias de Loos e de outros pensadores da época, os modernistas consideravam os ornamentos como

resíduos do historicismo. A essa postura contra o ornamento ligou-se o problema da funcionalidade. (FRANCO; FRAGA; FARIAS, 2010).

O Movimento Modernista na arquitetura e as vanguardas artísticas foram pesquisados de forma preliminar, devido sua complexidade e densidade de assuntos. Nesta pesquisa foi dada uma atenção especial à vanguarda russa do Construtivismo, sendo o movimento do início do século XX que mais influenciou a arquitetura desconstrutivista na Pós-Modernidade.

O mito de vanguarda, preponderante no Construtivismo Russo, foi retomado pelos desconstrutivistas. As vanguardas, enquanto revolucionárias contra a burguesia, eram estratos da própria burguesia, contestavam o mesmo público a quem se dirigiam. O que elas criticam não é o estatuto burguês⁹, mas a sua linguagem (BARTHES, 2010 A). Tanto as vanguardas russas quanto as suas releituras por parte de alguns “desconstrutivistas” buscaram reformulações, “avanços” da linguagem arquitetônica, a questionaram, exploraram seu limites (ver categoria **Desfamiliarização** no apêndice G).

2.4. Origens do hipertexto¹⁰ desconstrutivista: O Construtivismo Russo.

No final do século XIX, com o desenvolvimento da física e da tecnologia, e a revolução da comunicação e dos sistemas de informação, floresceu um novo pensamento, que se desviava de concepções baseadas nas ciências convencionais, orientadas pelos modelos de Descartes, Galileu Galilei (1564-1642) e Isaac Newton (1643 -1727). As vanguardas russas fizeram experimentos e estudos segundo esse novo pensamento “desviante”, que tinha implicações físicas, metafísicas e filosóficas de um mundo em mudança. (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Uma das vanguardas russas foi o Suprematismo, primeiro movimento de abstração geométrica pura na pintura, formulado em 1913 por Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935). O primeiro trabalho realizado foi um retângulo preto dentro de um fundo branco, dois quadrados, um dentro do outro, com os lados paralelos aos da tela. O quadro significava a

⁹ O estatuto burguês é um regime de propriedade privada e de competição. A competição econômica é espelhada no plano simbólico, cultural.

¹⁰ Hipertexto é um neologismo da informática criado por Theodor Holm Nelson (1937-) para designar textos que se ramificam ou que se ligam a informações de outros de textos, ou ainda um texto não sequencial do “antigo texto escrito”. Nesta dissertação o termo refere-se ao fato do Desconstrutivismo ser um assunto que se liga ao “texto” do Construtivismo Russo. Ou ainda, que uma das camadas do texto do Desconstrutivismo coincidiria com texto do Construtivismo. A ideia de hipertexto relaciona-se a conceitos importantes desta pesquisa: palimpsesto, metáfora e rastro, que serão vistos mais adiante.

sensibilidade, e o fundo branco, o nada. A intenção do quadro era mostrar o que estaria fora da sensibilidade convencional (ver Figura 1). (DE FEO, 1979).

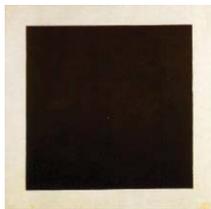


Figura 1 - Malevich, quadro-negro, 1913. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Malevich.black-square.jpg> (acessado em 12/03/2012).

Em 1915, em São Petersburgo, foi elaborado o manifesto suprematista que o definia como “a supremacia da sensibilidade pura na arte”, feito por Malevich com colaboração de Vladimir Maiakovski (1893-1930). O suprematismo preconizou o gesto mais intuitivo e não o racional. Influenciou e foi difundido a partir das obras de Wassily Kandinsky (1866-1944) e Lazar Markovich Lissitzky (1890-1941), El Lissitzky, para o restante da Europa, sendo transmitida para o De Stijl e Bauhaus. (DE FEO, 1979).

As influências dos pensamentos de Malevich e de El Lissitzky foram fundamentais para o desenvolvimento do Construtivismo russo e para o Neoplasticismo. As ideias de mundo sem objeto, de uma sensibilidade não objetiva, de uma arte pela arte, foram marcantes no pensamento suprematista tanto na arte quanto na arquitetura, que estavam separados de qualquer tendência social ou material. (DE FEO, 1979).

Com a Revolução de outubro de 1917 formaram-se os ateliês nacionais de artes livres, a partir da fusão das escolas de Arte Industrial Stroganov e de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (MOUJVZ). Assim se formou a VKHUTEMAS. Vkhutemas, que em russo é um acrônimo de *Vysshiye Khudozhestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye*¹¹, em português corresponde a Ateliês Superiores de Arte e Técnica. (KHAN-MAGOMEDOV, 1990).

Após a Revolução Russa, em um cenário de reconstrução e de transformações econômicas, ocorreu um processo de urbanização acelerado na URSS e, com isso, um aumento do interesse na arquitetura e no urbanismo. (CONSTRUCTIVISMO, 1973).

Tentando atender à emergência de novas técnicas artísticas e pedagógicas e unindo no mesmo lugar as artes, as artes utilitárias e artes menores, buscou-se formar o artista como

¹¹ VKHUTEMAS é uma transliteração do alfabeto cirílico de ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) para o alfabeto ocidental.

profissional capacitado para atuar na indústria, na construção e no ensino técnico profissional. (KHAN-MAGOMEDOV, 1990).

Aleksandr Mikhailovich Rodchenko (1891-1956) em “O Colapso da Vkhutemas: Relatório sobre a condição das oficinas artísticas e técnicas superiores”, publicado na revista **LEF** em 1923, criticou a escola porque ela estaria desvinculada das práticas e ideologias da época, o que teria acarretado um fracasso na aceitação dos egressos pela indústria soviética. (KHAN-MAGOMEDOV, 1990).

A Vkhutemas influenciou no surgimento de diversos movimentos modernistas, que foram categorizados como “formalistas abstratos”. Foram feitas reformulações no seus cursos. A palavra “ateliês” (*vkhutemas*) foi substituída por “instituto”, sendo chamada então de Vkhutein, em 1927. A escola sofreu inúmeras pressões políticas ao longo de dez anos, e em 1930 foi extinta. Dos desmembramentos e transformações sofridas pelos resquícios da *Vkhutemas* (*Vkhutein*), em 1933 formou-se o Instituto de Arquitetura de Moscou. (KHAN-MAGOMEDOV, 1990).

A Vkhutemas e a Bauhaus foram duas escolas fundamentais para a formação de um novo estilo artístico e arquitetônico do Modernismo no início do século XX. (KRUFT, 1994).

O foco central da teoria arquitetônica construtivista foi na inspiração na máquina e no trabalho metódico de projeto (ver categoria **Processo projetual** no apêndice G). (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989). O potencial de mudança social pela industrialização do trabalho e da sociedade foi transposto para arquitetura por meio de ícones, analogias às formas de equipamentos industriais e objetos arquitetônicos (ver Figura 2).



Figura 2 - Processo de desenhos da arquitetura construtivista e as inspirações nos objetos industriais. Fonte: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989, p.52 e 53.

Os construtivistas recusavam a crença de que os problemas metodológicos de projeto estavam submetidos à intuição. Pensavam que era possível projetar por análises sistemáticas do problema projetual, e por estudos e domínio das diferenças entre parâmetros e propriedades do edifício. (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Um dos principais arquitetos construtivistas que teorizou sobre a questão do problema projetual foi Moisei Yakovlevich Ginzburg (1892-1946). Para ele o artista-arquiteto se desfaz do ideal de criatividade, na medida em que toma consciência do que quer e com quais métodos pode obter os resultados desejados em seu trabalho. (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Ginzburg pensou na necessidade de um método de trabalho de laboratório e ensino. Para ele, as investigações laboratoriais deveriam abordar os seguintes assuntos: desenvolvimento da linguagem formal, ciências da construção, psicologia visual, aspectos sociais e ordens arquitetônicas. Essas investigações, organizadas em um processo, buscavam projetar novos edifícios para novos modos de vida. (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989). Esse item está na categoria **Estratégias projetuais - princípios formais resolvendo problemas de construção** no apêndice F.

O Grupo OSA (Organização dos Arquitetos Contemporâneos) foi uma associação de arquitetura na União Soviética, ativa de 1925-1930 e considerada o primeiro grupo de arquitetos construtivistas.

Algumas das ideias principais produzidas pelos arquitetos construtivistas ligados a esse grupo, foram examinadas por COOKE (in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989), conforme se segue.

1) A necessidade de um método organizado de trabalho, em que o projetista pudesse atuar logicamente; a faixa apropriada de fatores para serem atreladas ao método projetual; e o papel decisivo da arquitetura e do ambiente construído no efeito de mudança social. O arquiteto construtivista Yakov Georgievich Chernikhov (1889-1951), separado do grupo OSA, concentrou-se no problema de um método das transformações formais, e na possibilidade de organizações de elementos construtivos da edificação. Também estava ligado ao grupo construtivista que buscava a nova arquitetura inspirada na máquina, por sínteses formais e princípios teóricos derivados do suprematismo e da engenharia mecânica (ver Figura 3).

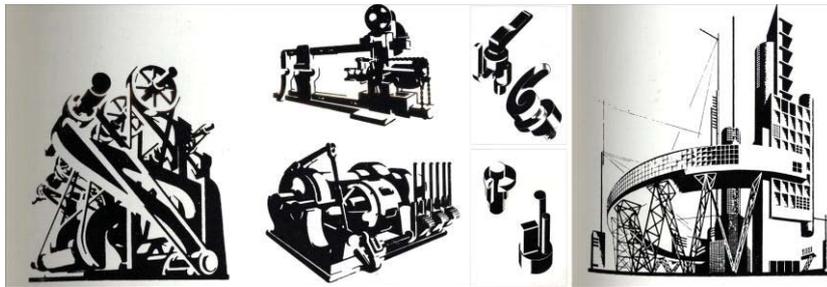


Figura 3 - Imagem sínteses formais de objetos da engenharia mecânica. Fonte: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989, p. 19.

2) Publicações: Duas publicações construtivistas marcantes foram a “A construção de formas mecânicas e arquitetônicas” e a “Fantasias Arquitetônicas” de Rodchenko, em que se estudavam os exercícios da geração de formas arquitetônicas “ficcionalis” ou “fantasiosas”, e a imaginação de diferentes formas e suas inter-relações e combinações possíveis. A categoria **Exposição da sintaxe** no apêndice F exemplifica isso.

3) Confronto com o classicismo arquitetônico, com a linguagem clássica e suas limitações estruturais: Criticavam a forma externa das edificações que estaria presa à caixa retangular, e queriam uma nova linguagem arquitetônica, que fosse condizente com a liberdade proporcionada pelos materiais “modernos” (como aço e vidro).

4) Vontade de modernização: A modernização não era uma ambição exclusiva da arquitetura construtivista russa, aparecia também no pensamento ocidental da arquitetura e em outras áreas da cultura. O pensamento de Le Corbusier (1887-1965) era bastante influente entre os soviéticos, cujo interesse havia sido despertado pela publicação de *L'Esprit Nouveau*.

5) a influência da história da arte convencional: As obras de Heinrich Wölfflin (1864-1965), como a **Renascença e Barroco** (*Renaissance und Barock*, título original) publicado em 1888, serviram para os construtivistas reavaliarem a importância do Barroco como saída de uma estética do belo, para explorar outras categorias estéticas nas obras arquitetônicas, especialmente a do sublime, que permitia repensar uma arquitetura para além de ordens e regras clássicas. Um exemplo dessa influência foi a observação da história feita por Ginzburg, em que buscou confrontar a retórica decorativa em favor de uma criatividade organicista formal-abstrata. Na categoria **Recusa de superfícies figurativas associadas à construção tradicional** no apêndice F isso está exemplificado.

6) As experimentações: Um dos principais objetivos das experimentações realizadas pelos diferentes pensadores construtivistas foi a geração de novos tipos plásticos. A MAO (Sociedade de Arquitetos de Moscou), por exemplo, tinha uma preocupação com a formulação de novas ideias estéticas.

7) O debate entre os princípios artísticos *Kompozitsia versus Konstruktsia*: Três importantes conceitos foram debatidos pelos construtivistas: *Tektonika*, *Konstruktsia* e *Faktura*¹². O arquiteto Alexei Gan (1889-1942) propôs uma metodologia projetual com base nesses conceitos. Durante o processo projetual, seria importante que o arquiteto tivesse o domínio do saber fazer a forma arquitetônica, bem como o entendimento técnico construtivo ligado ao processo de industrialização, já que a concepção de *Faktura* era ligada ao processo de produção industrial.

8) O problema do materialismo histórico: Para Alexei Gan a teoria do materialismo histórico, que os construtivistas usavam para abordar a história e a sociedade, deveria também ser usada para abordar a história da arte, na forma de um método que tornasse possível um campo científico do estudo da história do desenvolvimento formal.

9) A paixão pelos números: Os críticos formalistas buscavam expressar relações semânticas e estruturais por meio de formulações semimatemáticas, pela precisão quantitativa, racionalização e eficiência. Essas ideias através dos círculos literários de vanguarda influenciaram o pensamento construtivista arquitetônico. O grupo construtivista também buscou parâmetros nas propriedades do espaço por métodos quantitativos. Como por exemplo, no pensamento de Nikolai Krasilnikov (1896-1973), em que a teoria científica do projeto da forma seria possível através do método dialético, pela aplicação de métodos matemáticos de análise.

10) Um modo de pensar a arquitetura. O Construtivismo denota um modo de pensar a arquitetura. Suas imagens têm força impactante ainda hoje, mesmo quase cem anos depois do fim do movimento. O paradigma formal, enquanto exemplo a ser seguido, da arquitetura desconstrutivista tem fortes vínculos com o da construtivista. Os estudos feitos pelos desconstrutivistas transpuseram e ressignificaram muitos traços da arquitetura construtivista, como por exemplo, pesquisas feitas por Remment Lucas “Rem” Koolhaas (1944-) e Zaha Hadid (1950-), sobre as teorizações de Ivan Ilich Leonidov (1902-1959).

¹² Por sua própria semelhança não houve necessidade de traduzir estes termos com as línguas latinas e o português.

Ainda há mais relações entre as vanguardas e o Desconstrutivismo. A maior parte dos arquitetos desconstrutivistas estudou os construtivistas. Peter Eisenman estudou Iakov Chernikhov, Koolhaas estudou Lissitzky e Leonidov, Zaha Hadid seguiu Malevich e Leonidov e Bernard Tschumi (1944 -) construiu cenários arquitetônicos virtuais (ver categoria **Cenário e Sentido** no Apêndice G) a partir Iakov Chernikhov e Leonidov (ver Figura 4). O princípio mecânico na linguagem formal pode ser observado no princípio estrutural usado em diferentes procedimentos no *Parc de La Villette* (ver categoria **Translogação** no Apêndice G). (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

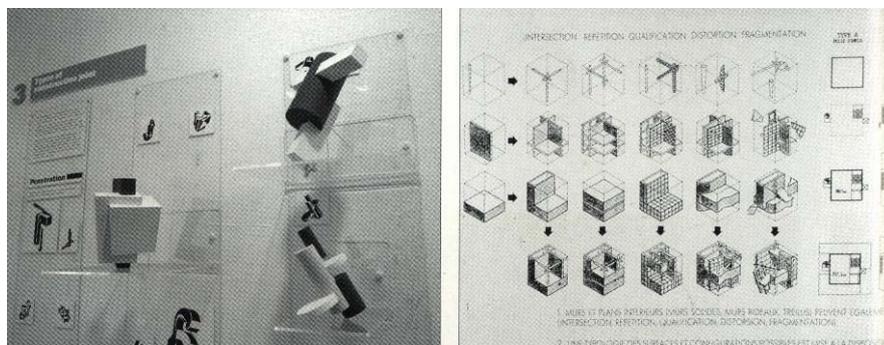


Figura 4 - Imagem tipos de conexões construtivas, de Chernikhov; e princípios da forma construtiva de Tschumi. Fonte: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989, p.14.

Peter Eisenman retoma a questão das escalas (ver categoria **Mudanças de escala** no Apêndice F) como procedimento projetual, que foi formulada pelo arquiteto construtivista suprematista de El Lissitzky, que estudou mudança de escalas, de materiais e do “universo espiritual”, desenvolvendo a noção de *PROUN*. Essa noção de *Proun* correspondia à exploração da linguagem visual do suprematismo com elementos espaciais, utilizando mudanças de eixos e perspectivas múltiplas. Tudo isso foi assimilado sob diversos modos pelos arquitetos desconstrutivistas. (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Felix Guattari (1930-1992) observou que na Desconstrução arquitetônica estaria envolvido um construtivismo, uma HIPERCONSTRUÇÃO, um hipertexto. (WIGLEY; in: SCHNITMAN, 1996). Nesse sentido, os ícones do Desconstrutivismo, interconectados a diversos conjuntos de informações, metaforizariam o movimento anterior (ver categoria **Metáforas** no Apêndice G), ressignificando-o. Esses ícones do construtivismo, metaforizados já eram na própria época em que foram criados uma série de traduções, como por exemplo, as analogias com as máquinas.

Há mais dois conteúdos do ideário construtivista que foram retomados pelos desconstrutivistas, que foram: a arquitetura como linguagem¹³ e como prática metódica (ver categoria **Processo Projetual** no Apêndice F). A renovação da linguagem arquitetônica pela inspiração na máquina, que transpunha ícones da indústria para a arquitetura, representava a industrialização como promotora de avanço social. (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989). Esse conteúdo foi retomado como “metáfora da metáfora”: a representação na arquitetura de sua própria capacidade de produzir linguagem. Para os construtivistas, o trabalho metódico, que confrontava a ideia de originalidade, coincidia com a ideia da criação em arquitetura submetida a uma racionalidade prático-mecânica, com uma linha de montagem industrial. Esse tema foi retomado pelos desconstrutivistas com outro sentido, voltado à ficcionalidade do processo de produção arquitetônico, que além da racionalidade prático-mecânica passaria a intensificar os apelos a uma racionalidade estética.

Aqui, conclui-se o exame do Construtivismo Russo por COOKE (in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

A questão do Desconstrutivismo enquanto um hipertexto liga-se a uma estratégia pós-estruturalista e desconstrutivista da “metaforização”, que será explicada mais adiante. Os construtivistas valeram-se de ícones da indústria, buscando aproximar a linguagem da arquitetura à da máquina, compreendendo que, renovando o repertório iconográfico, desenvolveriam uma iconologia diferente da arquitetura precedente conhecida até então. Os desconstrutivistas usaram ícones da arquitetura construtivista, ou seja, metaforizaram uma metáfora já feita pelos construtivistas. Na concepção desconstrutivista há um adiamento ao máximo da definição de um significado final (ver categoria **Labirinto** no Apêndice G). Usar um ícone de uma arquitetura que buscava ícones em outros meios de significação que não a própria arquitetura foi uma estratégia que também possibilitou um maior deslocamento e uma maior objetivação do movimento de metáforas.

Como foi visto até então, o Construtivismo Russo foi a arquitetura que teve mais afinidades em seus motivos artísticos com as intenções dos Desconstrutivistas. Por isso, foi também a principal referência estudada nesta pesquisa.

¹³ A visão de arquitetura como linguagem para os construtivistas não deve ser confundida com a “visão clássica de arquitetura como linguagem” do século XVIII, concebida por Quatremère de Quincy. Os construtivistas quando pensavam em linguagem pensavam em máquina, e os iluministas do século XVIII pensavam em “natureza”, que foi um dos temas básicos da filosofia daquele século.

Assim, é possível comentar que o processo de metaforização de formas abstratas do Construtivismo Russo, retomado pelos desconstrutivistas, para estes últimos, sintetizou os ideários: arquitetura enquanto linguagem e processo racional produtor significados. Desse modo, é possível considerar o Desconstrutivismo como uma ideologia arquitetônica que compreendeu a ideologia construtivista com menos ingenuidade. O Desconstrutivismo reconheceu a si mesmo como ideologia, o Construtivismo não. Portanto não se pode concordar totalmente com de TAFURI (1985): os desconstrutivistas mais radicais, como Eisenman e Tschumi, sabiam que estavam trabalhando num plano ideológico e ficcional, por terem sido alertados por Jacques Derrida. Esses arquitetos reconheceram-se como produtores de ideologias arquitetônicas, e a desconstrução seria apenas uma delas. Daí compreende-se melhor sua “pulsão de vanguarda”, apaixonam-se e depois se desencantam com suas próprias produções arquitetônicas. BENEVOLO (2007), que sobreviveu a Manfredo Tafuri (1935-94), pode então contar o final dessa história: faz uma distinção entre os arquitetos que se apaixonam por sua própria ideologia e nela adormecem e morrem afogados, como Narciso, e os arquitetos despertos, mas que se apaixonam por produzir ideologia, que são os “catadores de novidades”.

2.5. Razão e função em crise: prefácio da Desconstrução.

Na Modernidade dissociaram-se as grandes áreas da cultura, o conhecimento, a política e o desejo. Cada uma delas tornou-se especializada, autônoma, fechada em seu próprio espaço. As regiões do cognitivo, que estavam misturadas, foram separadas, o ético-político e o estético-expressivo. O conhecimento, que passou a ser nomeado como ciência, começou a operar por leis próprias, internas e autônomas e desvinculou-se do ético e estético. O conhecimento isolado perdeu a capacidade de atribuir valor, e os filósofos começam a fazer suas críticas quanto a essa cientifização da cultura. (EAGLETON, 1993).

O valor passou a ter origem em si ou na intuição, não podendo mais ser submetido à investigação racional e à argumentação. A estetização do valor que proporcionou, no Pós-Modernismo e Pós-Estruturalismo, uma espécie de transcendentalismo. No lugar de Deus e da técnica, quem passou a ocupar a primazia foram os desejos, as crenças e os interesses. (EAGLETON, 1993).

“O racionalismo é um dos principais conceitos que entrou em crise a partir da Segunda Guerra Mundial.” (MONTANER, 2001, p. 71). A partir da segunda metade do século XX os

filósofos começaram a pensar que o homem dotado da razão não passaria de uma abstração. Em diferentes campos da cultura surgiram posturas de confronto à fé cega na racionalidade e ao cientificismo da cultura ocidental. (MONTANER, 2001).

Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969) criticou o Funcionalismo, o Racionalismo e o Capitalismo, enquanto empobrecedores das complexidades e qualidade da realidade, com a mitificação, utilitarismo, quantificação e determinismo econômico. Seu artigo “Funcionalismo Hoje” (1965) foi uma importante crítica ao Movimento Moderno para arquitetura, em que o autor contrariou a postura de Adolf Loos e a ideia de pureza e anti-ornamento, propondo que a sociedade teria e seria dependente de irracionalidades, e que os ornamentos teriam um valor psicológico. (MONTANER, 2001).

O limite do funcionalismo estaria ligado ao limite do sentido prático, às necessidades e às falsas necessidades burguesas que teriam fragmentos de liberdade. Para Immanuel Kant (1724-1804) a liberdade só poderia ser experimentada pela intervenção da imaginação, logo, só poderia ser experimentada pelas faculdades de sentir e desejar, ligadas a uma racionalidade mais elevada, a estético-expressiva. (DELEUZE, 2009).

Walter Benjamin considerou que existiria uma ambivalência entre a razão e o progresso, pois eles seriam capazes de melhorar a vida do homem, promovendo desenvolvimento tecnológico e a socialização, mas também serviriam como instrumento de dominação do homem pelo homem e da natureza pelo homem. (MONTANER, 2001).

A partir do pensamento existencialista as metodologias estruturalistas começaram a distanciar-se do racionalismo extremo. Imbuídos desse pensamento, os surrealistas propuseram-se a libertar a irracionalidade dos dogmas impostos pela racionalidade instrumental.

A base da Modernidade foi a RACIONALIDADE INSTRUMENTAL (HORKHEIMER, 1973). Os mitos da sociedade científica e da racionalidade ordenada formaram a base para o racionalismo arquitetônico e para a admiração pelas máquinas. É importante explicar que RACIONALIDADE INSTRUMENTAL foi um conceito elaborado por Max Horkheimer (1895-1973). Na RAZÃO INSTRUMENTAL os processos racionais são operacionalizados para um conhecimento de dominação e controle da natureza e dos próprios seres humanos. Nela a razão justifica-se enquanto instrumento de dominação e não mais para um conhecimento que reflita sobre a objetividade dos fins. A racionalidade instrumental se dá por uma fé nas atividades meio, tomando-a como uma totalidade da razão, desconsiderando as racionalidades

ético e estéticas. (HORKHEIMER, 1973). O que há de compartilhado entre a racionalidade instrumental e a racionalidade estético-expressiva kantiana é que na primeira as atividades meio são um fim em si mesmas, conseguindo configurar uma pseudoestética, e na segunda a recusa à finalidade é o que configura a estética.

O horizonte mitificado de uma sociedade que acelerou seu processo de industrialização alimentou a fé na precisão e beleza das máquinas. O mito da arquitetura industrial foi uma das bases para a arquitetura moderna, alimentando o desejo de reduzir ornamentação e a crença nos procedimentos técnicos como principal meio da expressão artística, como já foi dito anteriormente. (MONTANER, 2001).

A arquitetura modernista adotou posições ideológicas ligadas processo de modernização e ao processo de produção, acreditando que o homem também estaria incluído nesse desenvolvimento, teria melhores condições de vida, e evoluiria, tornando-se mais racional. Le Corbusier, que ficou conhecido como panfletário, colocava que a arquitetura (modernista) resolveria os problemas sociais: “arquitetura ou revolução”. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

Entre as duas guerras mundiais, o Modernismo obteve maior prestígio e ganhou adeptos. Foi assumindo o papel de provedor das necessidades habitacionais das massas e de propulsor do desenvolvimento tecnológico (com novos materiais e técnicas). Nessa época, adquiriu um significado mitificado de campo do conhecimento que poderia resolver todos os problemas sociais ligados à habitação e à cidade. (GHIRARDO, 2000).

Desde 1945 a arquitetura passou a construir os mais diferentes tipos de edifícios com o mesmo apelo: construção rápida e barata, como o objetivo principal suprir os déficits habitacionais com a construção em massa, produzindo edifícios que mais tarde passaram a ser considerados inabitáveis. (HOBSBAWM, 1995).

Modelos radicalmente racionais e ortogonalizados surgiram ao mesmo tempo em que os movimentos de vanguarda começaram a ter uma abrangência internacional. O sistema dominó desenvolvido por Le Corbusier foi a síntese do idealismo racionalista, por exemplo. (MONTANER, 2001).

O capitalismo tardio, o Nazismo alemão, a Rússia stalinista, a explosão de Hiroshima e Nagasaki e o fracasso de público dos conjuntos habitacionais e dos projetos de renovação urbana (pautados nos ideários modernistas) foram alguns dos motivos da desilusão com o

papel social democrático da arquitetura e seu respectivo cientificismo. A arquitetura Pós-Modernista está associou-se a essas desilusões. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

A arquitetura modernista foi mais construída depois da Segunda Guerra Mundial. Adquiriu novos preceitos, e ficou conhecida como “Estilo Internacional”¹⁴. Na década de setenta, nos EUA, foi quando ela mais se aproximou de uma produção industrial, com a construção de prédios em altura, com fachadas de vidro, destinadas a redes hotéis e grandes empresas. Essas tipologias espalharam-se por diferentes partes do mundo, independente das diferenças culturais e climáticas. (HOBSBAWM, 1995).

Nesse período ocorreu uma mudança estética no Movimento Modernista, principalmente nos EUA. Produziram-se mais arranha-céus, atendendo principalmente aos interesses das incorporadoras e administradores urbanos. Instituições governamentais e o capital privado passaram a adotar a arquitetura modernista como marca. (GHIRARDO, 2000). E a tecnologia em geral passou a ser objeto estético. Tinha um fim em si mesma. Sua afirmação passou a ser mais importante que suas aplicações.

Na década de cinquenta foram construídos dois edifícios antagônicos em suas concepções de Modernidade (ver Figura 5). O **Seagram Building** em Nova York (1954-1958), de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), representou um extremo do ideal moderno arquitetônico de Estilo Internacional, e a **Torre Velasca** em Milão (1950-1958), da equipe BBPR, ligada a Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), que considerava a tradição, as preexistências urbanas e recuperava a ideia clássica de monumentalidade. As ideias de Rogers e essa obra foram o começo de uma importante linha de oposição e crítica ao Movimento Modernista. Ficaram conhecidas como “historicismo italiano”. Ligado às ideias historicismo italiano destacou-se o arquiteto Aldo Rossi (1931-1997). (MONTANER, 2001).

¹⁴ A expressão “Estilo Internacional” originou-se do título de um livro publicado por Philip Johnson (1906-2005) e Henry-Hussel Hithcock (1903-87) em 1932. No mesmo, no MOMA de Nova Iorque, aconteceu a Exposição **Internacional de Arquitetura Moderna**.



Figura 5 - Fotos do Seagram Building e da Torre Velasca. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:NewYorkSeagram_04.30.2008.JPG e <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Velascat2.png> (acessados em 12/03/2012).

Na década de sessenta destacaram-se na arquitetura as posturas críticas de Aldo Rossi e de Robert Venturi (1925-), que levavam em conta a complexidade da cidade e contrariavam o esquematismo racionalista. Eles questionaram o mito da vanguarda modernista e buscaram reconstruir a comunicabilidade entre arquitetura e a coletividade. Rossi propôs essa reconstrução através da tradição arquitetônica e Venturi ligou-se às questões de uma arquitetura mais vernácula, do senso comum arquitetônico. (MONTANER, 2001).

Uma produção emblemática de confronto ao Movimento Moderno foi o livro **A arquitetura da Cidade** (1966), de Aldo Rossi, que tinha por tese a cidade como fenômeno cultural complexo, e criticava o “funcionalismo ingênuo”. MONTANER (2001) destaca no *Teatro del Mundo* de Rossi, de 1979, o simbolismo que fez pensar a arquitetura para além das questões funcionais como legisladoras do discurso arquitetônico. Outra publicação marcante foi **Complexidade e contradição na arquitetura** (1966), de Robert Venturi e Denise Scott Brown (1931-), que defendia a tese da impossibilidade de síntese e representação da complexidade do fenômeno arquitetônico em um único sistema lógico e estético, como era preconizado pelo Movimento Moderno. Em 1972, Rem Koolhaas e Elia Zenghelis (1937-), em **Êxodos ou os prisioneiros voluntários da arquitetura**, criticaram a cidade moderna racional, zonificada e independente do entorno. Posteriormente Peter Eisenman publicou o artigo “Pós-funcionalismo” (1976), em que considerou o funcionalismo como uma

abordagem positivista da arquitetura, como uma fase tardia do humanismo. (MONTANER, 2001). Isso será retomado adiante.

O Conjunto **Pruitt Igoe**, construído em 1955, em Saint Louis, EUA, segundo os princípios do Modernismo Internacional com edifícios altos, grandes áreas para uso coletivo (que nunca aconteceu naquele conjunto) e corredores de acesso a espaços coletivos (que ficavam desertos dia e noite) foi implodido, porque ali ocorriam problemas de violência e depredação das áreas comuns. A imagem televisiva da implosão desse conjunto (ver Figura 6), dezessete anos após sua construção, amplamente divulgada pela televisão e imprensa, foi um emblema do Pós-Modernismo, divulgado por Charles Jencks (1939-) entre outros críticos.



Figura 6 - Imagem implosão do Pruitt Igoe. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pruitt-Igoe-collapses.jpg> (acessado em 12/03/2012).

Contudo, a questão da crise da racionalidade e do funcionalismo configurou um campo em que se tornou possível propor a Desconstrução na arquitetura (conforme se verá adiante). Mais tarde a arquitetura desconstrutivista, enquanto um fenômeno cultural, ganharia notoriedade, em parte, por parasitar esses déficits da arquitetura modernista.

Essas ideias e questões marcaram o plano metafísico onde se desenvolveram diferentes teorias e abordagens da cultura ocidental, daí em diante. Como um *continuum* desse processo de pensamento da Modernidade, começaram a aparecer as primeiras reflexões da Pós-Modernidade (que serão discutidas nos capítulos seguintes). A emergência da crise da racionalização da cultura, do cientificismo e de novas formas de subjetivação foram os ingredientes das abordagens pós-modernas e entre elas o Desconstrutivismo arquitetônico.

Sem todas essas críticas à Cultura Ocidental, feitas durante o processo de modernização, combinadas entre si, não teria acontecido a Pós-Modernidade e nem tendências de arquitetura “pós-moderna”, que mais tarde pudessem aproximar-se dos Pós-Estruturalistas

e Desconstrutivistas. Kant, Marx, Nietzsche e Freud foram praticamente releituras obrigatórias de intelectuais para compreender a cultura daquele momento.

Numa linha histórica que une Marx, Nietzsche, Freud e Derrida, o Desconstrutivismo foi possível porque várias crises atravessaram o capitalismo tardio na Europa e nos Estados Unidos. Mas essas crises precisam ser também analisadas em relação com a cultura arquitetônica e urbanística numa era de globalização, o que se fará a seguir.

3. A PÓS-MODERNIDADE E DESCONSTRUÇÃO.

Começa-se este capítulo, com alguns esclarecimentos sobre o conceito de cultura com que se operou na pesquisa. A cultura têm dois sentidos, um deles que é o da capacidade de efetuar escolhas ou abstrações que permitam sínteses e análises globais (que a diferencia do conceito de natureza). O outro sentido (que tem relação com a ideia de sociedade) é o de formação coletiva e anônima de um grupo social nas instituições que o definem. (ABBAGNANO, 2000).

A cultura é modo como se percebe, se lê o mundo, sendo então o conjunto de significados que estão relacionados (por diferenças) às várias fontes e meios de significação. Ou ainda, é o conjunto de códigos com os quais se consegue operar e relacionar a percepção do mundo. A cultura corresponde mais precisamente ao que Saussure chamou de língua em sua divisão da linguagem (língua e fala). É a criação coletiva de ideias, símbolos e valores que a sociedade define para si como base para seus julgamentos. Ela é realizável graças à capacidade que os seres humanos têm de produzir linguagem. Manifestando-se socialmente, filosoficamente, artisticamente, religiosamente e politicamente. (CHAUÍ, 2002).

Os pós-estruturalistas desejavam uma nova postura filosófica. Para Deleuze e Guattari a filosofia é um construto de conceitos, e o plano em que se inscrevem esses conceitos. O plano de imanência é pré-filosófico. Eles, assim como Derrida, acreditavam que a filosofia não é um campo do conhecimento estático e separado das demais áreas do conhecimento, mas ela se dá a partir do campo de imanência criado por aquelas mesmas áreas na cultura, e cria conceitos que as operarem, para que seja possível produzir-se conhecimento, produzir cultura, retroativamente. (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

A influência do Pós-Estruturalismo na cultura francesa foi uma “preparação cultural” para a Desconstrução arquitetônica. Já que através dele foi possível configurar uma criação coletiva de ideias, símbolos e valores que serviram como base para seus julgamentos na Pós-Modernidade.

A Desconstrução arquitetônica, assim, pode ser compreendida como necessidade e capacidade que um grupo de arquitetos e pessoas ligadas a eles, que tiveram que produzir linguagem, experimentações arquitetônicas e conhecimento, que serviram para alargar a cultura arquitetônica na Pós-Modernidade. A formação de um grupo e o alargamento da cultura arquitetônica que está implicado na prática desconstrutivista na arquitetura só foi possível graças a uma conjuntura política, social e econômica que suportou aquelas experimentações.

E é sobre esse campo da transformação de setores da cultura arquitetônica europeia e norte-americana que trata este capítulo. Foram rastreadas personagens, conceitos, abordagens, temas e fenômenos pós-modernos preexistentes, ou que foram ressignificados naquela época, que possibilitaram a emergência dessa tendência arquitetônica.

3.1. Intelectuais desconstróem a Modernidade.

No final do século XIX, na Alemanha e na França, a partir dos pensamentos nietzschiano e freudiano foi possível se pensar em questões como a “destruição do EGO”, a “morte do sujeito ator centralizador da análise”. A crise da ideia modernista teve uma importante contribuição da sequência de críticas à cultura feitas por Nietzsche, Marx e Freud. A Modernidade clássica buscou a associação entre as estratégias econômicas e a construção de um tipo de sociedade e cultura. A ideia do Pós-Modernismo tentou romper com essa associação. A Pós-Modernidade abandonou uma série de ideias e de noções modernistas, ela não teve unidade, personagens históricos, categoria social, discurso único e nem sentido absoluto. Ela foi multiculturalista. Por fim, neste trabalho considerou-se que a “saída da Modernidade” ocorreu aproximadamente por volta de 1968 (ver Apêndice A - Detalhamento: como foi possível o Pensamento de 68). Existiriam duas vertentes de pensadores pós-modernos, os que consideram a Modernidade como projeto que se esgotou e que ela não poderia ser retomada, e os pensadores que consideram que a Modernidade deveria ser revista e ampliada. (TOURAINE, 1994).

Uma das características principais do Pós-Modernismo foram os questionamentos às concepções tradicionais de verdade e de totalidade, que por crenças científicas e políticas, buscavam descrever uma visão da história, uma estética e uma ética, ligadas a um “grande projeto” da Modernidade. Conscientizaram-se da impossibilidade de transitar em situações previsíveis e de conhecer de forma “objetiva” a realidade. (SCHNITMAN, 1996).

Na filosofia contemporânea, a filosofia da ficção representou um dos desdobramentos da figura kantiana do *COMO SE FOSSE*. Ela se contrapõe às contradições e às simulações de validações teóricas conceituais, categóricas e dos princípios e hipóteses em que as ciências e a filosofia se fundamentam. A ficção, por não necessitar ser verificada, aproxima-se mais de um mito do que de uma hipótese. (ABBAGNANO, 2000).

A Pós-Modernidade foi uma época de complexidade, pela presença de fenômenos aleatórios e pela sobreposição de ações, de interações e de retroações. Nela o pensamento disjuntivo e redutor, que separa e elimina o problema da complexidade de tudo que se analisa, perdeu a credibilidade, e o pensamento complexo, que trabalha com as incertezas, escapando do dogmatismo das certezas, seria o mais condizente com o contexto niilista contemporâneo. O pensamento das certezas, do diálogo fechado ficou desacreditado. As interrogações da contemporaneidade, a emergência de novas realidades requeriam uma abertura para as incertezas e aos ESTRANHAMENTOS (no sentido freudiano do termo). Tinham potência de alargar perspectivas e fundar novas. (SCHNITMAN, 1996).

Dois vertentes, duas abordagens filosóficas destacam-se depois das guerras mundiais: a Escola de Frankfurt e a Pós-Estruturalista.

Intelectuais da Escola de Frankfurt no seu percurso Alemanha-EUA-Alemanha entenderam a cultura de massas como um instrumento para alienação. A sociedade de massas seria a forma moderna de dominação social que mais se diferencia das sociedades tradicionais. Nela os indivíduos estão destinados a papéis definidos. Max Horkheimer (1895-1973), um dos líderes da Escola de Frankfurt, entendia que no início do século XX vivia-se a queda da razão objetiva, ou seja, da visão racionalista do mundo. O homem moderno não se comportaria segundo regras universais da razão, e o sujeito individual, separado da razão, dependia do poder político ou econômico para guiá-lo. (TOURAINÉ, 1994).

Na década de setenta a postura anti-modernista foi dominante nos setores mais intelectuais da cultura, principalmente nos países centrais Europeus e nos EUA. Depois de 1968, configurou-se uma nova filosofia da história no anti-modernismo. O caráter impensado ou a incapacidade de dar respostas por parte de intelectuais a respeito das transformações sociais, culturais e políticas foi marcante nessa época. (TOURAINÉ, 1994).

A sociedade de massas somada ao sistema de comunicação de massas acarretou novos paradigmas de compreensão do social da sociedade. A sociedade passou ser compreendida

como um mito. Tem-se a destruição e esvaziamento do movimento operário, conduzindo a um vácuo no cenário social. É o que conclui TOURAINE (1994), ensaiando uma síntese:

Intellectual ou não, nenhum ser humano vivendo no Ocidente no final do século XX escapa desta angústia da perda de todo sentido, da invasão da vida privada, da capacidade de ser Sujeito, pela propaganda e pela publicidade, pela degradação da sociedade em multidão e do amor em prazer. (TOURAINE, 1994, p.173).

A outra vertente filosófica (o Pós-Estruturalismo) será retomada mais adiante.

Todos os autores consultados reconhecem a Pós-Modernidade como um fenômeno sociocultural complexo. Os historiadores (HOBSBAWN, 2006) não se preocupam muito em detectar “quando” ela começou. Trata-se de uma “revolução cultural” vivida pelos países de “Primeiro Mundo”. Após a Segunda Guerra Mundial, essa revolução cultural estendeu-se por outros países, América Latina e o mundo todo. No plano econômico à Pós-Modernidade foi simultânea à globalização, que converteu-se num termo “pós-moderno” também.

3.2. Diferenças e desconstrução.

Na revolução cultural, que começou na segunda metade do século XX, deu-se uma intensificação das mudanças na estrutura das relações entre sexo e gerações, que tiveram padrões comuns em uma escala global. (HOBSBAWM, 1995). Ou seja, algumas dessas mudanças que marcam a Pós-Modernidade deixaram de ser exclusividades do continente europeu e passaram a fazer parte de um contexto maior.

Uma dessas mudanças foi a crise na estrutura familiar, ocasionada por mudanças na cultura em relação às questões sexuais, relacionais e reprodutivas (no sentido de procriação). Divórcios, abortos, redução do desejo de ter filhos, famílias formadas por apenas um pai ou mãe, mulheres não apenas como reprodutoras, mas com direitos e papéis sociais cada vez mais próximos aos dos homens, todos esses fatores fazem parte desse processo de mudança da cultura e que levaram a essa crise da instituição familiar. (HOBSBAWM, 1995).

Outro conteúdo da revolução cultural da Pós-Modernidade relaciona-se à cultura jovem global. A juventude na Pós-Modernidade passa a representar um “estilo de vida”, que estava fadado à “morte precoce”¹⁵, por isso estava sempre ligada a movimentos radicais e ao uso de drogas. Como ocorreu nos movimentos estudantis mundiais, como na França, no

¹⁵ A “perda da juventude” considerada uma morte precoce, ver filme *Getting' straight* de Richard Rush (1970).

“Maio de 68” (1968), e na Itália, no “*L’autunno caldo*” (“outono quente”) ¹⁶ (1969). Os movimentos estudantis ocorridos nos EUA na mesma época estavam mais relacionados, indistintamente, a mudanças de comportamento, uso de drogas e contraposição à Guerra do Vietnam. Esse “estilo jovem” foi assimilado pela indústria de bens de consumo, que passou a tomar a juventude como público principal de suas estratégias de mercado, como por exemplo, no consumo de cigarros, de bebidas alcoólicas, de roupas e da própria música. (HOBSBAWM, 1995).

Nesse “estilo jovem” acrescentava-se o fato de que as elites (jovens) passaram a consumir, adotar, um gosto popularizado, na música, na linguagem e na vestimenta, enquanto símbolos de rebeldia. A crise da instituição familiar e esse estilo de vida jovem levaram a certo niilismo e um individualismo na Pós-Modernidade, acarretando problemas de desintegração social. Isso era ocultado pela prosperidade dos países de primeiro mundo somada aos sistemas públicos de seguridade social. Ocorreu, posteriormente, uma crise da ideologia neoliberal, pois foi observado que ela gerava o surgimento de uma subclasse que dependia da seguridade do governo, os excluídos socialmente. O individualismo moral rompia com as instituições da família e da igreja, pois as regras da vida, da moralidade não eram compatíveis com a realidade de comportamento do final do século XX. (HOBSBAWM, 1995).

A revolução cultural da segunda metade do século XX começou a desconstruir as vantagens do capitalismo ao mesmo tempo em que o comunismo (a outra opção de sistema econômico e político) começava a ruir. O capitalismo passou a ser visto não mais como uma maravilha, mas como inadequado, incapaz de resolver os problemas sociais. (HOBSBAWM, 1995).

Na visão de outro autor:

De Nietzsche em diante, a “base” da sociedade capitalista começa a entrar numa embaraçosa contradição com sua “superestrutura”. As formas legitimadoras da cultura burguesa superior, as versões e definições da subjetividade que ela tem para oferecer, parecem cada vez menos adequadas à experiência do capitalismo tardio; mas, por outro lado, não podem ser simplesmente abandonadas. (EAGLETON, 1993, p.270).¹⁷

¹⁶ Termo que os historiadores usaram para designar a série de greves na Itália que ocorreram em 1969.

¹⁷ BASE e SUPERESTRUTURA são conceitos usados frequentemente por Marx e eram correntes no discurso marxista do século XIX e XX.

A cultura burguesa, as formas de subjetividade, a sociedade capitalista e suas incompatibilidades e limites foram sendo questionadas ao longo do processo de modernização. A inadequação sujeito, capitalismo e sociedade na Pós-Modernidade passou a ser revisitada a partir dos pensamentos de Freud, Nietzsche e Marx, por diferentes abordagens. (TOURAINÉ, 1994).

Já se mencionou que os discursos filosóficos e das ciências naturais e humanas também sofreram modificações profundas. Na filosofia aconteceu uma espécie de “esgotamento” do paradigma da dialética (hegeliana e marxista). As grandes explicações do mundo falharam. Falou-se até do “fim da história”, como Francis Fukuyama (1952-) em 1989. A descrença das massas das democracias burguesas europeias nos modelos de estado justificava-se pelo medo de uma nova guerra. (HOBSBAWM, 1995).

Um dos aspectos do neoliberalismo foi a introdução da robótica, gerando uma onda de desempregos, que foi vinculada nos meios de comunicação de massas como processo de “racionalização”. (RIFKIN, 1996).

Assim, simplificada, os paradigmas filosóficos não conseguiram mais fundamentar-se em totalidades (como na dialética) e conceitos abrangentes. A filosofia fragmentou-se e o paradigma da hermenêutica emergiu, dialogando com outros discursos filosóficos que estavam recalcados pela Guerra Fria. (MONTANER, 2001).

Por isso, a Pós-Modernidade (termo importado da literatura) foi fragmentada, complexa, referenciada em questões parciais, regionalizadas e até locais, ao mesmo tempo em que estavam ligadas a outras questões globais. (HOBSBAWN, 2006).

Foi marcante a experiência da exposição da cultura ocidental aos crimes do Nazismo, especialmente a partir do processo de julgamento de Adolf Otto Eichmann (1906-1962), em Jerusalém. A política de guerra dos nazistas foi desvelada como “racional”, “burocrática” e “de estado”. O escândalo da racionalidade burocrática chocou os intelectuais, de esquerda e de direita, que estudavam a filosofia, a história e a cultura. Existia a permanência de um senso comum positivista.

Mesmo que nas ciências tenham persistido “bolsões” da racionalidade positivista, houve também uma “abertura” às novas racionalidades e uma politização reconhecida da epistemologia, a emergência da hermenêutica.

O paradigma hermenêutico na Alemanha de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), na França de Jacques Derrida e Pierre Bourdieu, na Itália de Gianni Vattimo (1936-), tornou as ciências “vulneráveis” a questionamentos às suas noções de verdade, especialmente nos meios anglo-saxões. (HOBSBAWN, 2006).

O positivismo, ou melhor, a positividade das tecnologias viu-se reforçada com a revolução informática. A fé na ciência (já criticada por Nietzsche no século XIX) continua cegando gerações. As políticas autoritárias (de esquerda e de direita) ainda continuam dominando a economia e setores da cultura que reproduzem a sociedade nos padrões do Pós-Guerra. (HOBSBAWN, 2006).

Assim, a Pós-Modernidade pode ser pensada como um momento em que várias “luzes de alerta” se acenderam, houve rebeliões, deslocamentos geográficos de zonas de guerra e de conflitos, mas no cômputo geral, e incluindo a revolução informática, continua-se “dentro” do projeto moderno.

A tese de Jürgen Habermas de que a “Modernidade é um projeto incompleto” não foi até hoje refutada. Ao contrário, mesmo que o arquiteto Peter Eisenman não mencione Habermas, ele acaba propondo na arquitetura essa mesma tese, de que a arquitetura pós-moderna faz parte de um projeto maior, que ainda está em aberto, o da Modernidade arquitetônica (EISENMAN, 1984, in: NESBITT, 2006).

As revoluções e críticas que levaram e compõem à Pós-Modernidade ao mesmo tempo em que auxiliam a delinear um campo aonde vão se desenvolver diferentes abordagens, também foram atravessados e delimitadas dentro de paradigmas que tornaram possíveis que essas ideias se desenvolvessem. Como por exemplo, os paradigmas estéticos e linguísticos. Sem esses planos não seriam possíveis serem pensados o Pós-Estruturalismo e a Desconstrução de Derrida. Outros temas e paradigmas contribuíram para a emergência da arquitetura desconstrutivista na Pós-Modernidade, e eles serão tratados a seguir.

3.2.1. Globalização.

A partir da segunda metade do século XX configurou-se a “sociedade global”, com uma cultura global, uma cultura de massas e, com isso, o problema da diversidade emergiu. Um problema que envolve uma questão dialética entre uma universalização e uma

regionalização da cultura, ou seja, os produtos culturais dessa sociedade encontram-se sempre atravessados por questões de diferentes escalas e ordens. (IANNI, 1995).

Essa sociedade global traz paradigmas culturais emergentes e é o objeto de investigação nos seus diferentes aspectos, especialmente artísticos e arquitetônicos. Constitui-se como um momento epistemológico fundamental e um desafio aos pesquisadores, pois o pensamento científico fica acuado, de certa forma, frente às implicações epistemológicas do mundo globalizado. Os desafios epistemológicos apareceram ao estudar-se algo local e ao mesmo tempo levando em conta questões globais, ou seja, um contexto complexo, em que questões locais estão relacionadas diretamente a questões mundiais. (IANNI, 2001).

Nesse novo contexto social e epistemológico da cultura ocidental destacou-se a noção de ALDEIA GLOBAL¹⁸ como expressão que assinala para a globalidade das ideias, padrões e valores socioculturais e imaginários. Pode ser vista como uma teoria da cultura mundial, entendida como cultura de massa, mercado de bens culturais, universo de signos e símbolos, linguagens e significados que referencia os modos das pessoas se situarem no mundo, ditando o que deveriam pensar, imaginar, sentir, agir. A “aldeia” representa a cultura de massas mundializada, que criou um mercado de bens culturais. (IANNI, 2001).

Na segunda metade do século XX a indústria cultural revolucionou de forma acelerada e radical o mundo da cultura, transformando o imaginário de todo o mundo. O símbolo da modernização passou a ser comunicação, a proliferação e generalização dos meios impressos e eletrônicos de comunicação, articulados em teias multimídia, alcançando todo o mundo. Pela difusão das produções locais e nacionais e pela criação em escala mundial formou-se a cultura de massa mundial. (IANNI, 2001). Os signos de diferentes meios de comunicação (como música, cinema e arquitetura, por exemplo) passaram a ter abrangência e circulação mundiais, são signos também da mundialização, que assimilou também a arquitetura desconstrutivista.

Entre os anos de 1946 a 1989, na época da Guerra Fria, a mídia foi fundamental na construção de um imaginário de mundo bipolarizado. A contraposição feita entre capitalismo e socialismo ocorreu a partir da ideia de mundo livre democrático e mundo totalitário comunista. Após 1989, a bipolaridade foi desativada, a mídia globalizada tornou-se presente em todas as esferas da vida social em escala mundial, ela começou a ter o papel de instrumento oculto do Neoliberalismo nos horizontes da globalização. (IANNI, 2001).

¹⁸ A expressão foi criada por Marshall MacLuhan (1911-80), nos anos sessenta, e tornou-se um lugar comum nas ciências da comunicação.

A questão de como entender e como participar de um mundo globalizado foi um tema importante para a arquitetura desconstrutivista. Ela buscou novas formas de lidar com as questões da complexidade e da diversidade desse novo contexto cultural. Propôs novas agendas arquitetônicas que atendessem a essas novas formas de subjetivação, de um mundo globalizado de extrema diversidade (ver categoria **Sobreposição/Superimposição** no apêndice G).

3.2.2. A Pós-modernidade, a globalização e a hiperestetização.

A Pós-Modernidade configurou-se como época estetizada ao extremo. As novas tecnologias de produção e comunicação entranharam-se na arte e na vida da população e assim tornaram a vida cada vez mais cheia de vivências estéticas. O ideal de “obra de arte” acabava ficando sem sentido em meio a tanta experimentação estética, uma anestesia estética, paradoxalmente acompanhada da emergência do gosto¹⁹ estético. (HOBBSAWM, 1995).

Felix Guattari publicou um livro, que foi muito celebrado, intitulado **CAOSMOSE: O novo paradigma estético** (originalmente publicado em 1992). Entre outras coisas discute novos processos e meios de subjetivação e produção de conhecimento da Pós-Modernidade. A crise da fé na racionalidade prática, como motor do processo de modernização da cultura, vai ser marcada por uma retomada e substituição do paradigma da funcionalidade e instrumentalidade da máquina pelo “novo paradigma estético”, com o apelo à racionalidade estética para acomodar e possibilitar o surgimento de novos modos de subjetivação na Pós-Modernidade. (GUATTARI, 1992).

O conjunto de artefatos da cultura, a linguagem e os modos de agir tornaram-se passíveis de serem transformados em objetos estéticos. Perderam o sentido de sua finalidade utilitária imediata e foram carregados de uma simbologia socialmente reconhecida e necessária, fundada num desejo de “distinção”, um segredo oculto e ao mesmo tempo revelado. Livres de finalidade, mantendo-se como um fim em si mesmo, representando a cultura, os artefatos e comportamentos passaram a ter sua finalidade estética purificada.

¹⁹ O gosto é a capacidade que o ser humano tem de ajuizar sobre o entendimento e a imaginação do mundo. O senso comum estético se expressa no gosto. Senso comum, para Kant, é o acordo entre as faculdades, e ele coloca que o senso comum estético completa o senso comum lógico e moral, fundamenta-os e os torna possíveis. Dando continuidade, Kant coloca que o senso comum estético é um acordo formal de uma imaginação livre e de um entendimento alargado. Assim, só enquanto um ser é livre pode-se formar um senso comum estético. (DELEUZE, 2009).

São objetos estéticos agora, porque seu uso perdeu o interesse. A arquitetura, que segundo Umberto Eco, teria um duplo código (o funcional e o estético) se desequilibra e o peso recai no estético.

Mas a estética da arquitetura só pode ser a do objeto estético abstrato (já que o código da funcionalidade perdeu força). Então, assiste-se o surgimento de novos formalismos. A casa que fora “máquina de morar” tornou-se uma “máquina de representar”.

Uma contestação importante ao pensamento modernista ligada a essa questão estética foi feita contra o racionalismo que era celebrado, pela máxima de que “a forma segue a função”. Essa ficção do modernismo arquitetônico era tomada como uma verdade. Os desconstrutivistas o modo ingênuo como o público compreendia essa ficcionalidade da forma (ver Apêndice G). Então, TSCHUMI (1996) ironizou escrevendo “a forma segue a ficção”.

Esse *slogan* mostrou a diferença entre função e ficção. Tschumi compreendia que se devia começar um projeto não por perguntas sobre os requisitos específicos, mas que se devia olhar para o que está antes da função. As ideias da cultura antecedem as ideias arquitetônicas. Ele compreendia que antes de funções existiam histórias, essas ligadas a representações na e da cultura, que eram ficções.²⁰ (TSCHUMI; in: NESBITT, 2006).

Na arquitetura desconstrutivista, como, por exemplo, no projeto do *Parc de La Villette*, que será estudado adiante, foram realizados diversos procedimentos projetuais (ver Apêndice G) baseados em questões filosóficas apontadas por Derrida e outras referências, que permitem pensar uma arquitetura aberta a essas novas subjetivações da Pós-Modernidade. Confrontando o logocentrismo e cientificismo da tradição arquitetônica, Bernard Tschumi propôs o projeto baseado em questões perceptivas do objeto arquitetônico, desvinculando-se das questões funcionais (ver Figura 7). Isso, para a época e o meio cultural, já era uma “inovação”. A produção arquitetônica desconstrutivista ficou entre as que mais fizeram apelos para o uso de uma racionalidade estética no lugar da racionalidade prática do Movimento Moderno (ver Apêndice H) (PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

²⁰ Bernard Tschumi em entrevista à Vladimir Belogolovsky, em 2004. Fonte: <http://curatorialproject.com/interviews/bernardtschumi.html> (acessado em 16/07/2012).

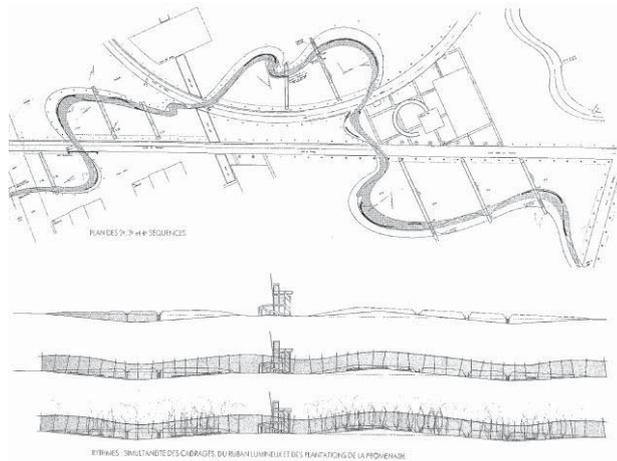


Figura 7 - A cinemática arquitetônica representação do processo de programação do *Parc de La Villette*; Fonte: PONS, 2002, p.161.

O indivíduo tenta reacomodar-se dentro do plano metafísico da cultura, já alargado (GUATTARI, 1992). A produção arquitetônica desconstrutivista dentro desse novo paradigma estético não “destruiu” a cultura da arquitetura, mas explorou os limites do imaginário arquitetônico, alargando o seu próprio plano metafísico.

Visto que a arquitetura pós-moderna como um todo é considerada uma arquitetura extremamente estetizada, o apelo estético do Desconstrutivismo não se dá pela inovação formal em si, mas sim pelos efeitos visuais (principalmente), tais como desequilíbrio, desordem, fragmentação, que, por sua vez, são captados de acordo com a capacidade de imaginação do observador (ver Apêndice H). (DELEUZE, 2009).

As obras desconstrutivistas têm um apelo estético para a experimentação do sublime. Ativam a imaginação de forma a confrontá-la. As formas instáveis e o rompimento com a ordens tradicionais da arquitetura chocam e proporcionam uma arquitetura mais “visceral” (ver categoria **Violência** no apêndice G). Isso força a imaginação ao seu limite, daí seu apelo ao sublime ²¹.

O paradoxo da globalização em que o fenômeno desconstrutivista desenvolvia-se na arquitetura dava-se na questão da representação da sociedade como bilhões de seres definidos

²¹ O sublime é experimentado em imensidade e potência, por que ele confronta a imaginação contra seus limites. A imaginação, segundo Kant, não tem limites e tenta apreender o máximo, mas ela tem um máximo de compreensão simultânea. Ela experimenta sua incapacidade quando confrontada com o imenso e, de maneira negativa (com “sinal contrário”), supera seu limite. A partir desse desacordo a imaginação busca reacomodar com a razão. Kant acreditava que as faculdades da razão tendiam sempre a um equilíbrio, que daria prazer. (DELEUZE, 2009).

pelos seus gostos e seus desejos. (HOBSBAWM, 1995). A arquitetura desconstrutivista confronta os limites de uma imaginação “global”, um cultura arquitetônica global, ao mesmo tempo em que assimilado e passa ser ícone dessa globalização.

3.2.3. A reviravolta linguística.

A reviravolta linguística foi também um dos paradigmas da cultura da segunda metade do século XX que envolveu as questões da existência de sentidos transcendentais à língua e da correspondência entre os sentidos das coisas do mundo e os construídos pela linguagem. (OLIVEIRA, 1996).

A virada filosófica em relação à linguagem estaria relacionada à mudança na própria abordagem filosófica do mundo. A Filosofia Primeira (metafísica) ²² já na metade do século XX em diante fora considerada como uma reflexão sobre a significação e das análises linguísticas. A filosofia moderna caracterizava-se pela pergunta sobre CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE de um CONHECIMENTO “CONFIÁVEL” (científico). Na filosofia contemporânea essa pergunta transformou-se em “quais são as condições de possibilidade de sentenças intersubjetivas válidas acerca do mundo.” Essa transformação está ligada à necessidade de esclarecimento de uma questão linguística posicionada antes das questões filosóficas. (OLIVEIRA, 1996).

A linguagem é pensada como plano de representação e articulação da inteligibilidade do mundo, onde se grava a sua expressividade. O *linguistic turn* do pensamento filosófico do século XX centraliza-se na tese de que só é possível saber algo ao filosofar-se sobre a linguagem, para que seja possível a construção de um conhecimento intersubjetivo válido. (OLIVEIRA, 1996).

O filósofo Jacques Derrida em **A Escritura e a Diferença**, colocou que o século XX foi marcado pela inquietação da linguagem e pela obsessão estruturalista, uma época de produção em que se analisava o mundo por estruturas e sistemas, e se pensava nas possibilidades de controlar as significações. (DERRIDA, 2011).

A reestruturação do pensamento ligada ao paradigma linguístico provocou também uma mudança nas preocupações da crítica cultural pós-moderna. Emergiram abordagens como a semiológica de Barthes e a desconstrução de Derrida, e remodelaram-se muitas

²² Referência à Filosofia Primeira de Aristóteles (Metafísica).

disciplinas, como a arquitetura (ver categoria **Metáforas** nos apêndices F e G). (NESBITT, 2006).

As novas teorias da linguagem foram muito usadas pelos arquitetos desconstrutivistas em seus questionamentos à cultura arquitetônica da Modernidade (ver categoria **Translocação** no apêndice G). Eles buscavam desconstruir as relações de significação, que congelavam e garantiam um significado a um significante. Através do uso dos jogos de linguagem tentavam desocultar ambiguidades da metafísica arquitetônica (ver categoria **Metáforas** nos apêndices G).

3.2.4. Fenomenologia, Estruturalismo, Pós-Estruturalismo.

Paradigma pode ser compreendido como um plano onde se desenvolvem as abordagens ou ainda como um modelo de pensar (ABBAGNANO, 2000). Conforme este último sentido o pós-estruturalismo poderia ser entendido como paradigmático para a teoria desconstrutivista de Derrida e para a Desconstrução arquitetônica. O Pós-estruturalismo foi estudado enquanto vertente filosófica e modo de pensar.

Na pesquisa foi dado mais destaque no estudo desta vertente da filosofia Pós-Moderna, devido ao pensamento desconstrutivista de Derrida ter sido uma das abordagens que a compôs. Outras questões pós-estruturalistas, apontadas oportunamente, foram conteúdos transportados para a prática arquitetônica desconstrutivista.

Para estudar o Pós-Estruturalismo foi necessário retomar alguns aspectos e ideias que o antecedem. Não foi um fato isolado, mas um fenômeno cultural que se caracterizou principalmente por releituras de conceitos e ideias da tradição filosófica. A Fenomenologia e o Estruturalismo formam dois eixos que delineiam um campo que tornou possível Derrida teorizar os paradoxos da Desconstrução. (NORRIS, 1991).

ESTRUTURALISMO: UMA FORMA DE PENSAMENTO

No século XVIII o fenômeno ²³ começou a ser compreendido como objeto específico do conhecimento, já que era uma manifestação da realidade capturada pela estrutura cognitiva

²³ O fenômeno é uma aparência sensível, não é a realidade, mas sim uma manifestação dessa, que nunca é exatamente idêntica. Os fenômenos são a coisa aparente, ilusória, porque não são as “coisas em si mesmas”. (ABBAGNANO, 2000).

do observador. Ele é uma manifestação do real ajuizada pelo homem, que a qualificou e delimitou pelas relações feitas entre ele e o próprio fenômeno. (ABBAGNANO, 2000).

O Estruturalismo nasceu e desenvolveu-se do positivismo e da fenomenologia, e tornou-se uma abordagem teórica alternativa, por oferecer uma filosofia à linguagem em que a ideia de estrutura já estaria subjacente. (NORRIS, 1991).

Edmund Husserl (1859-1938) fundador da fenomenologia, teria chegado a uma aporia, segundo Derrida. Permaneceria um suspense ou uma hesitação entre escolher dois sistemas igualmente válidos para questões filosóficas da Modernidade, o fenomenológico ou positivista. Ser “positivista” ou “fenomenológico” foram questões derivadas da cientificação da cultura na época. Positivismo de um lado e fenomenologia de outro acabaram sendo as duas vertentes de produção de conhecimento científico e discurso filosófico ao longo do século XX, em diversos países. A aporia que Husserl chegou foi da impossibilidade de fechar uma fenomenologia estrutural²⁴. (NORRIS, 1991).

Para Derrida o Estruturalismo surgiu e desenvolveu-se a partir da fenomenologia. Derrida estava se referindo a uma parte do Estruturalismo, mais precisamente a que vai de Ferdinand de Saussure (1857-1913) à Claude Lévi-Strauss (1908-2009).

Na a difusão do pensamento estruturalista na cultura ocidental Roman Jakobson (1896-1982) foi uma das personagens de maior destaque. Ele coadunou a dialética hegeliana, à linguística saussuriana, às ideias do formalismo russo e da escola de Kazan, resultando na ampliação da abordagem de Saussure, criando o plano de fundo para o Estruturalismo do século XX. Seu pensamento e sua participação foram fundamentais para formação do Círculo Linguístico de Moscou e do Círculo Linguístico de Praga, e por fim na formulação de uma linguística estrutural. (PETERS, 2000).

O estruturalismo encontra-se nesse paradoxo, no sentido invertido do movimento feito por Merleau-Ponty. O Estruturalismo começou como crítica e depois acabou sendo mais usado como método. Procura-se primeiro os significados e depois a estrutura. (NORRIS, 1991).

O estruturalismo também pode ser compreendido como todo método ou processo de pesquisa que, em qualquer campo, faça uso do conceito de estrutura em um dos sentidos esclarecidos. (ABBAGNANO, 2000).

²⁴ Fenomenologia estrutural seria um método de análise a partir do objeto-fenômeno, para elucidar de sua estrutura. (GREUEL, 1998).

Derrida considerou Maurice Merleau-Ponty (1908-1964) como o melhor sucessor da fenomenologia de Husserl. Fez uma reflexão sobre a questão da impossibilidade de distinguir ESTRUTURA e SIGNIFICADO, e conseguiu confrontar o positivismo da cultura ocidental. A SUPERACÃO da estrutura, o significado, não pode ser descrito simplesmente como intenção subjetiva, ele é representado em uma economia pré-existente de sentido, da qual o sujeito não tem controle. O momento da criação é quando o significado é relacionado, representado na estrutura ²⁵. Torna-s então compreensível para o próprio artista (sujeito) e comunicável a outro. (NORRIS, 1991).

Saussure teve uma importante contribuição para o estruturalismo, sendo considerado o pai da linguística moderna, dando origem à ciência geral dos signos, a semiologia. Em 1916, no seu *Cours de Linguistique Générale*, entendia a linguagem como sistema de significação, e separou o estudo da linguagem em binômios: língua e fala, e o signo desdobrado em significado e significante. (SILVA, 1985).

O Estruturalismo rompeu com o idealismo, que tinha uma concepção objetivante dos sistemas de relações que poderiam ser reduzidos a um ato ou a uma função subjetiva, porque considerou que os sistemas de relações não devem ser reduzidos a uma entidade e tentou explicar o maior número de fatos constatados. E também confrontou o humanismo, porque dá prioridade ao sistema em relação ao homem. No entanto, manteve o determinismo dos movimentos que criticou, uma consequência de sua interpretação realista do conceito de estrutura. A linguagem é real e é um produto humano, portanto a estrutura é real e humana. (ABBAGNANO, 2000).

O Estruturalismo começou como forma poética de crítica literária e de análise linguística do discurso. Um modelo linguístico de análise científica da linguagem, enquanto sistema de diferenças. (PETERS, 2000). Quanto a isso, TOURAINE (1994) pensa que o Estruturalismo radicalizou o funcionalismo da Modernidade, pois ao eliminar o sujeito, passou a preocupar-se com o estudo da função dos elementos no sistema, e não necessariamente nas suas causas e motivações.

DO ESTRUTURALISMO AO PÓS-ESTRUTURALISMO

²⁵ Estrutura, aqui, deve ser entendida como um sistema de signos análogo a uma linguagem.

As afinidades entre as formas de pensar estruturalista e pós-estruturalista se dariam no fato das duas compartilharem uma compreensão da linguagem e da cultura como sistemas linguísticos e simbólicos. Os sistemas simbólicos podem ser analisados como sistemas de signos, como linguagem. Outra afinidade entre elas seria a crítica ao pensamento humanista renascentista e modernista (do sujeito racional e objetivo que determina verdades universais), ao privilégio dado a consciência humana pela fenomenologia e existencialismo (enquanto herança do humanismo), e ao autoconhecimento (do pensamento hegeliano). (PETERS, 2000). O projeto crítico do Estruturalismo e do Pós-Estruturalismo era muito ambicioso.

O que difere uma abordagem estruturalista de uma pós-estruturalista é a mudança de paradigma moderno *do cogito*, da consciência (que vai de Descartes a Kant). Nesse processo de troca de paradigma do abandono da ideia de sujeito individual foi uma busca pelas estruturas, da razão, da mente, do pensamento, da sociedade e da linguagem, e do pensando o sujeito ligado de forma indissociável a essas estruturas. Esse movimento possibilitou a formação do modo de pensar estruturalista e a superação, o Pós-Estruturalismo, compreendendo que essas estruturas e sujeito são representações na linguagem. (PETERS, 2000). Portanto, o sujeito precisava ser recuperado como um certo grau de autonomia, e não mais encarado com um ente atravessado por estruturas.

O Estruturalismo trocava objetivação do fenômeno (feita pela fenomenologia) por uma objetivação da estrutura, mantendo-se em uma dialética do que foi representado na linguagem e o que foi ocultado. O significado da estrutura, ou do fenômeno, não teriam uma correspondência direta com o real, a positividade e a objetivação que sustentariam as relações e as correspondências entre pensamento e ser, pensamento e linguagem foram questionadas pelos pós-estruturalistas, e foram conteúdo base da teoria desconstrutivista derridiana. (DERRIDA, 2011).

Os pós-estruturalistas procuraram corrigir a tendência à universalização do estruturalismo e contrariaram os modelos estáticos e universais do estruturalismo, através das noções de tempo e diferença. (LEACH, 1997).

Numa perspectiva estruturalista entende-se o mundo como sistemas com uma inteligibilidade metafísica. Já numa perspectiva pós-estruturalista pressupõe-se uma saída da metafísica da inteligibilidade para uma hermenêutica, em que o discurso filosófico sobre o mundo admite diferentes interpretações. Nas diferenças de interpretações abre-se numa brecha no sistema de estruturas por onde se buscam as novas subjetividades. Foi recusando um

finalismo de uma explicação última positiva e realista, adotando isso como postura metódica nas suas abordagens que os pós-estruturalistas diferenciaram-se dos estruturalistas. O conhecimento e razão vão deslocando-se lentamente do sujeito kantiano para estruturas da linguagem e sistemas de significação socialmente mais alargados. (PETERS, 2000).

O PÓS-ESTRUTURALISMO

Na metade do século XX o ambiente intelectual francês possibilitou um modo de pensamento que ficou conhecido como “pós-estruturalista”. Dentre os fatores desse ambiente estavam: a Guerra Fria, com a divisão dos mundos após a Segunda Guerra Mundial; os avanços tecnológicos e científicos; a corrida armamentista; os confrontos de ideologias políticas e culturais. (HOBSBAWM, 1995).

No ambiente cultural francês aconteciam releituras de Rousseau, Marx, Nietzsche, Heidegger, e outros. A tendência pós-estruturalista na França, na filosofia e na literatura, apareceu basicamente através das influências de Heidegger, das releituras de Nietzsche e das revisões do Estruturalismo francês. (FERRY, 1988).

Essa tendência procurou superar as respostas e definições metafísicas com que as ciências da linguagem tentaram abordar seus objetos. Abordagens heterogêneas como as de Foucault, Pierre Bourdieu (1930-2002), Derrida e Louis Althusser (1918-1990) foram as condições de possibilidade do chamado “Pensamento 68”. (FERRY, 1988).

O Pós-Estruturalismo pode ser compreendido como desenvolvimento de diversas formas de análise de diferentes instituições da cultura ocidental (família, Estado, Escola, por exemplo) que se difundiram por diversas áreas do conhecimento. Revisaram-se as “estruturas determinantes” do sujeito. (PETERS, 2000).

O pensamento de PETERS (2000) coincide com o de FERRY (1988), de que o ambiente intelectual na França no após a Segunda Guerra Mundial era propício para florescer o Pós-Estruturalismo. PETERS (2000) coloca que em 1968 que o Pós-Estruturalismo foi recebido pelos norte-americanos, por intermédio da figura de Derrida, que participou de um colóquio nos EUA para apresentar o ensaio **A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas**. Esse ensaio tornou-se livro em 1978. LEACH (1997) menciona que foi então, a partir dos anos setenta, que esse movimento interdisciplinar ficou popular.

O termo Pós-Estruturalismo tem hoje diferentes sentidos: como movimento de uma complexa rede de pensamentos, modo de pensamento, estilo de filosofar, forma de escrita, ou ainda crítica e reação ao hegelianismo, à noção de consciência. (PETERS, 2000).

As principais influências de Nietzsche no pensamento pós-estruturalista são: a crítica da verdade, a pluralidade de interpretações, a vontade de potência (e seus desdobramentos vontade de verdade e vontade de saber), e o sujeito como produto da linguagem no intermédio das forças da libido e das regras morais. São noções do século XIX e de filósofos mais antigos ainda. (PETERS, 2000).

O heideggerianismo francês pode ser considerado como plano de fundo do Pós-Estruturalismo, por ter desempenhado um papel decisivo na maior parte dos pensamentos filosóficos franceses dos anos sessenta. Heidegger foi considerado como “filósofo essencial” que torna possível uma nova leitura de Nietzsche e de Freud. (FERRY, 1988).

Heidegger criticava a racionalidade instrumental. Alguns filósofos franceses retomam pontos da filosofia de heideggeriana para confrontar a abordagem positivista, em que as disciplinas do saber estavam muito preocupadas com questões quantitativas. Eles consideravam que existiam subjetividades emergentes que possibilitavam momentos de saída para interpretação de diferentes modos de civilização do presente. (GUATTARI, 1992).

Algumas das ideias do Pós-Estruturalismo que influenciaram a arquitetura Desconstrutivista e outras tendências pós-modernas foram: o sujeito como uma ficção, uma invenção social e histórica; o significado indeterminado e inesgotável; e a incapacidade de uma definição totalizante e finalista do “real”. (PETERS, 2000).

O pensamento pós-estruturalista foi como um campo que abrangeu até a arquitetura pós-moderna. O estatuto do sujeito e sua linguagem e o estatuto da história e sua representação na arquitetura foram questionadas. Ambas são construções mentais modeladas pelas representações que a sociedade tem delas. Outra questão que atingira a arquitetura foi a indeterminação do significado, por ele ser fugidio e inesgotável. (NESBITT, 2006).

Na arquitetura é de difícil percepção a distinção entre as obras mais influenciadas pelo Estruturalismo e pelo Pós-Estruturalismo (HAYS, 1998). Nos anos sessenta houve uma busca de alguns arquitetos de aplicar as metodologias linguístico-estruturalistas nos seus projetos, influenciados por publicação como *Syntactic Structures* de Avram Noam Chomsky (1928), que trabalhava com processos metafóricos que transformavam sintagmas e sistemas. As ideias de sintática (ver categoria **Exposição da sintaxe** no apêndice F) influenciaram o

Neorracionalismo Italiano e a obra (sintática) de Peter Eisenman (BROADBENT, In NESBITT, 2006).

Na década de setenta, Peter Eisenman projetou segundo um sistema de sintaxe, na Casa II (ver Figura 8). O objetivo do arquiteto era atingir a perfeição abstrata de um sistema. Uma vez determinada a forma, a função se seguiria. Para cada obra, o arquiteto desenvolvia um complexo conjunto de regras gerativas fixas, na qual a estrutura de superfície, o texto arquitetônico era percebido ou lido como uma abstração daquele sistema de regras (ver categoria **Exposição da sintaxe** no apêndice F). (BROADBENT, In NESBITT, 2006).

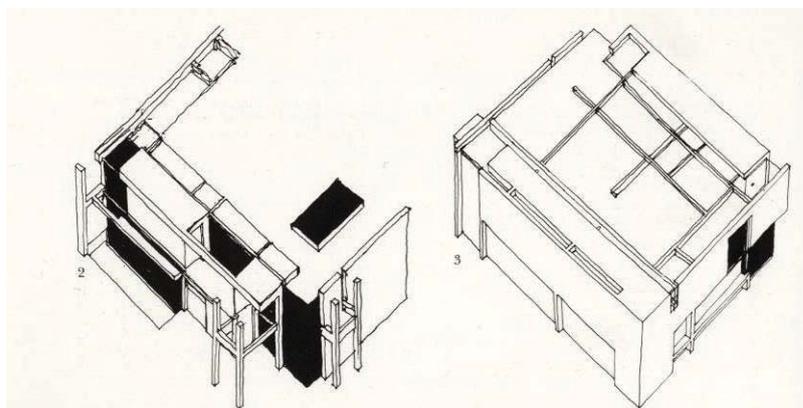


Figura 8 - Casa I, Peter Eisenman 1969-1970, Hardwick, Vermont. Fonte: DOBNEY, 1995, p.25.

Já nos anos oitenta, os escritos do filósofo Jacques Derrida foram incorporados pela arquitetura, transpondo as questões pós-estruturalistas debatidas na crítica cultural. Ocorreu inclusive a participação direta de Derrida no projeto do *Parc de La Villette* (1982), que será discutido a seguir. Derrida combinou a teoria niilista da verdade Nietzsche com a teoria da linguagem Saussure²⁶. (PETERS, 2000).

3.3. Riscos e traços de Jacques Derrida.

3.3.1. Críticas ao logocentrismo e ao fonocentrismo: a GRAMATOLOGIA²⁷.

²⁶ A teoria niilista da verdade de Nietzsche: para ele a verdade seria um erro irrefutável cometido ou compreendido pelo homem. A verdade seria mais um peso do que um prazer. Nietzsche considerava que a vocação do homem seria mais voltada ao autoengano do que à verdade. Assim sua vocação de verdade aproxima-se da noção de ficção dos desconstrutivistas.

²⁷ **Gramatologia** é o título de uma obra importante de Jacques Derrida, de 1967.

Nesta pesquisa, mostrou-se que a filosofia derridiana criticou a escritura e o fonocentrismo ocidentais, bem como questionou a possibilidade e impossibilidade de propor significados e conceitos totalmente novos. Essa potência da filosofia da desconstrução atraiu os arquitetos.

Os temas em que Derrida desenvolveu sua crítica seriam o da relação arbitrária entre o significante e o significado no signo, e da concepção da linguagem como sistema sígnico autocontido e autorreferencial. Ele confrontou o etnocentrismo, o logocentrismo e o fonocentrismo (fala privilegiada em relação à escrita), desenvolvendo uma reflexão acerca da Gramatologia, questionando a ciências da linguagem. O privilégio dado a fala em relação à escrita, que privilegia o Ser como presença, na voz, e que obedece a uma razão ou a uma verdade como presença, ou seja, era fonocêntrica e logocêntrica. (PETERS, 2000).

A teoria desconstrutivista de Derrida não buscou formular um método ou corpo, ou sistema de ideias. Compreendê-la assim seria reduzi-la justamente a uma das questões que ela criticava no Estruturalismo. (NORRIS, 1991).

No Desconstrutivismo de Jacques Derrida o conhecimento objetivo da realidade seria uma ilusão, dever-se-ia estar aberto ao livre jogo das diferenças, não tentar realizar as sínteses totalizantes. Deve-se evitar chegar à “interpretação verdadeira”, definidora, uma interpretação levaria a outra, em um processo contínuo. (MUGERAUER, in: NESBITT, 2006).

A prática da desconstrução começaria pela interpretação metafísica da realidade confrontada por interpretações que denunciem dissimulações do contexto privilegiado da inteligibilidade, ou seja, as interpretações da “gramatologia” deveriam mostrar a imposição e desocultar as différences. Através desse procedimento (interpretação desconstrutiva), as fissuras da ficção metafísica ficariam manifestas e poderiam ser exploradas por processos de deslocamento do pensamento, os rastros de diferenças que levariam a um deslocamento do plano metafísico. Isso seria a prática da Desconstrução. (MUGERAUER, in: NESBITT, 2006).

Derrida, assim como Heidegger, não acreditava no fim da metafísica da cultura, pois ele considerava que não existiria outra coisa além de ficções. Uma vez que ele criticava metafísica por sua pretensão de ser um centro de imanência de onde a mente poderia formar a cultura, então, afirmava que a metafísica deveria reduzir-se apenas a um possível alargamento do círculo ficcional que lhe dá forma, retirando-lhe o privilégio de único acesso à verdade. (MUGERAUER, in: NESBITT, 2006).

A metafísica da cultura ocidental apaga as diferenças, foi por meio dela que se escondeu o caráter fictício das representações da realidade. Para Derrida, não existiria realidade ou significado transcendental, e o lugar privilegiado dado a certos conceitos na cultura ocidental é que teria permitido criar a ficção de um mundo inteligível. (MUGERAUER, in: NESBITT, 2006).

A metafísica oculta essas *différances*, dando prioridade a um termo do par binário, para sempre conseguir formar a consciência em um lugar privilegiado, central. Ela trabalha com a presença pura tentando apagar os rastros da ausência, dando uma falsa sensação de conforto. Derrida, confrontando-a, coloca que se faz necessário experimentar a impostura, a natureza ininteligível e indecidível do mundo. (MUGERAUER, in: NESBITT, 2006).

O CONCEITO DE *DIFFÉRANCE* ELABORADO POR JACQUES DERRIDA.

Esse termo é homófono à palavra “*différence*”. O jogo de palavras é dado pelo fato que diferir (*différer*) em francês pode significar POSTERGAR e ADIAR, além de simplesmente diferir. Postergar e adiar conotam diacronia, e diferir conota sincronia. Esses dois últimos termos foram muito importantes para Ferdinand de Saussure. Derrida, então, quis esclarecer o que entendeu como uma ambiguidade. A *différance* foi então usada para designar as características heterogêneas das interpretações possíveis de um texto.

Na prática, o emprego do conceito de *différance* é a aplicação de um princípio da hermenêutica: o de não “travar” nos primeiros significados e sentidos propostos por um texto, mas ir além, procurando sentidos e significados latentes (conotados pela “gramatologia” do texto) progressivamente, a medida que o interprete: a) aceita que o texto pode “dizer algo diferente” e b) reconhece que precisa ultrapassar o mais possível seus preconceitos. Só então os sentidos da *différance* poderão emergir.

3.3.2. Derrida: releituras pós-estruturalistas.

Para compreender um pouco mais como a teoria desconstrutivista de Derrida influenciou os arquitetos, foi estudada sua postura hermenêutica na elaboração da desconstrução.



Figura 9 - Filósofos e pensadores que influenciaram Derrida. Fonte: www.wikipedia.com (acessado em 12/09/2012). Colagem do autor.

Ele parafraseou e interpretou muitos outros filósofos, era um letrado, era um hermenêuta. Em sua filosofia os conceitos são metáforas, representações e figuras de linguagem de filosofias anteriores. Ele metaforizou, recriando o pensamento filosófico em outra época, atualizando e mudando de sentido, traduzindo de um campo de significação para outro, por meio de uma “afinação” (tem que ter uma diferença) de sentido. Procurava “afinidades eletivas”²⁸ entre as ideias interpretadas de um texto para outro.

RELEITURAS DE ROUSSEAU E SAUSSURE: O PROBLEMA FILOSÓFICO DA ESCRITA.

Jean-Jacques Rousseau em seu **Ensaio sobre a origem das línguas** repensou a importância da escrita frente à fala. Derrida considerou o texto de Rousseau paradigmático, permitindo, ao mesmo tempo, várias interpretações. O ponto-chave foi a escrita ser considerada uma complementaridade da fala. Para Derrida, essa complementaridade revelaria uma insuficiência da fala para abranger a linguagem na sua totalidade, e que a fala estaria contaminada pela escrita. Pela ideia d’ “O estranho gráfico da complementaridade”, ele afirmou que o discurso falado na ficção da língua natural, teria uma plenitude de significado aparente, que seria rompida pelo suplemento da escrita. (NORRIS, 1991).

A ideia fonocêntrica de desprezo pela escritura e ficção de uma fala plena, que também seria uma negação da escrita dos signos-não-alfabéticos, produziria uma expressão

²⁸ **Afinidades eletivas** é o título de um romance de J.W.von Goethe (1749-1832) de 1809, que se prestou mais tarde como conceito para a prática hermenêutica e de tradução de textos.

defeituosa na própria cultura, que não corresponderia à realidade e tampouco a conceitos de uma “sociedade sem escritura”. (DERRIDA, 2000).

A hipótese de Rousseau era de que o homem, para viver em sociedade, necessitava do uso da palavra, que o diferenciava dos outros animais. Além disso, pela diferença no domínio da língua ele se diferenciava socialmente. Considerava que a escrita era um processo que subtraía da língua a força e a clareza da razão, que descartava a paixão que residia no ato de exprimi-la e que isso era conseguido no ato da fala. Mas Derrida contrariou em parte a ideia de Rousseau, alegando que a escritura também estaria carregada de sentimentos, e que a clareza da fala seria uma ficção.²⁹ (DERRIDA, 2011).

O conceito ocidental de linguagem que Derrida questionava que o som da fala era a sua origem primordial. Contra isso, ele argumentava com hipótese de que a fala fosse uma forma ou deformação de uma escritura primeira. Assim, ele inverteu a polaridade do conceito de linguagem no qual se apoia a cultura ocidental, passando para a escritura o momento inicial. Na sua gramatologia, reformulou a noção de a escritura seria um “suplemento” da fala, invertendo o pensamento de Rousseau. (DERRIDA, 2000).

Ferdinand Saussure inaugurou um pensamento que se tornou dominante na linguística moderna, o de que não há ligação determinística entre significante e significado. Para ele a linguagem seria dependente de uma economia de estruturas de diferenças que, através de um número pequeno de elementos linguísticos, produziria um universo de significados negociáveis. (NORRIS, 1991).

Saussure considerava que a estruturação do conhecimento dos objetos se dava de forma insensível, por codificações e convenções que permitiam organizar e classificar, e que a realidade seria representada de acordo com múltiplos padrões de diferentes semelhanças que a língua fornece. Portanto, ele rompeu com a diacronicidade do pensamento linguístico tradicional, incluindo a sincronicidade. Ele considerava que para uma base científica do estudo da linguagem seria necessário uma abordagem sincrônica, tratando-a como uma rede de relações estruturadas existentes em um tempo. (NORRIS, 1991).

Mas Saussure excluiu a escritura do campo da linguística, entendendo-a apenas no seu aspecto fonético-alfabético, que apenas representava a fala e apagava-se diante dela. Para ele, a escrita seria um fenômeno de representação sem serventia e “perigoso”, porque seria

²⁹ Derrida deveria saber muito bem que na origem do “contrato social” de Rousseau as condições de trabalho “de escrívão” contaram a favor do próprio Rousseau, quando foi secretário da embaixada da França em Veneza, de 1743 a 1744.

ameaçador às certezas científicas da sua época. Derrida também criticou essa concepção da escrita como representação. (DERRIDA, 2001).

Derrida afirmou que a escrita não seria somente uma representação da fala, ela produziria o sentido ao consigná-lo a uma gravura, e pretendia ser transmissível ao infinito. Ela teria um momento metalinguístico, ultrapassaria a fala pelo momento de “querer escrever”, por uma vontade-da-vontade. Assim, escrever não é um querer primitivo, mas sim uma vontade num segundo nível. O conceito de escritura poderia substituir a concepção de linguagem tradicional. A escritura, enquanto significante do significante, expressaria o próprio movimento da linguagem como jogo, combinação e aposta (blefe). (DERRIDA, 2000).

Se as teorias sobre a linguagem de Jacques Derrida fossem transpostas para a arquitetura, o processo de projeto passaria a ser pensado como algo semelhante à escrita, como um jogo, ou movimento de linguagem. As obras de Eisenman e Tschumi permitem observar essas transposições, conforme se verá adiante.

HUSSERL, HEIDEGGER E DERRIDA: DA FENOMENOLOGIA À *DIFFÉRENCE*.

Edmund Husserl, considerado o pai de fenomenologia, também foi revisitado por Derrida. Husserl confrontando o positivismo ingênuo da cultura e da filosofia buscou separar conhecimento e reflexão, propondo uma nova lógica que evitasse a objetividade sem reflexão. (NORRIS, 1991).

A fenomenologia de Husserl isolava estruturas da experiência e julgamento para um conhecimento. Deixava em suspensão ideias e suposições que podem ser produtoras de ilusões. (NORRIS, 1991).

Um ponto importante que será retomado por Derrida é a relação entre linguagem e ser, a questão da consciência (autopresença) e expressão linguística. Para Husserl a linguagem tinha propósito comunicativo e força intencional. Para ele existiam dois tipos de sinais, os indicativos e os expressivos. A força intencional “anima” os sinais indicativos. Os sinais expressivos seriam exteriores. Ou seja, assim como no pensamento de Rousseau, na fenomenologia a escrita foi considerada como um “de fora”, e a língua falada uma “expressão lógica pura”. Na reformulação desse privilégio fonocêntrico da fenomenologia, Derrida colocou que, quando o significado está oculto, o significante tem caráter indicativo. Essa é

uma característica da linguagem, tanto falada quanto escrita. Ou seja, a expressão, quer pela fala ou pela escrita, está sempre contaminada em sua raiz por inovações de significantes indicativos. (NORRIS, 1991).

Outra questão importante revisitada por Derrida na fenomenologia foi o movimento de tentar separar a representação e a percepção. Ela considerava que seria possível uma percepção onde a consciência poderia organizar e controlar o pensamento. Mas Derrida colocou que esse local privilegiado da consciência, de um distanciamento temporal entre o percebido e o representado, não seria possível. O que seria possível ser revelado era o “movimento de diferenças”, e que toda percepção dessas diferenças era já uma representação. (NORRIS, 1991).

A partir dessa questão, Derrida já passava a revisar, principalmente, a filosofia fenomenológica de Heidegger. Essa questão da impossibilidade de um local privilegiado da consciência levou-o a pensar no “movimento de diferenças”, que possibilitou a abertura das questões heideggerianas e possibilitaram a abordagem desconstrutivista. (DERRIDA, 2001).

A leitura ontológica feita por Heidegger das obras Nietzsche pretendia uma verdade originária. Os horizontes positivistas da época limitaram sua noção de DESTRUIÇÃO, que refundaria uma verdade transcendental, reinstalando o *logos* do SER (uma máxima subjetivação), obtendo um significado transcendental através de um lugar privilegiado, que lhe permitiria objetivar na linguagem os fenômenos. Mas, Derrida contrapôs à essa ideia, que esse lugar era impossível e que essa objetivação só seria possível por um ocultamento da diferença entre ser e pensamento. (DERRIDA, 2000).

Um dos temas mais importantes de Heidegger, que serve como base das reflexões pós-estruturalistas, é a do ser da linguagem, o de SER-AÍ (*DASEIN*). O SER-AÍ seria o ente quando potencializado numa autocompreensão, numa compreensão de si mesmo. O ENTE (*SEIENDE*) que transcendentaliza (instala uma metafísica, com uma linguagem junto, instala uma função “atribuir símbolo a”) potencializa-se em ser-aí (*DASEIN*). (HEIDEGGER, 2006).

Em uma explicação mítica, ou metaforizada, esse SER que retoma a si em meio a um sistema metafísico se confronta com o nada, desvela-se e enxerga-se sem as “vestimentas”, as representações da linguagem. Ao descobrir-se nu, também enxerga a possibilidade de construir vestir-se de linguagem, uma imposição social, uma linguagem, uma transcendência. (HEIDEGGER, 2006).

Essas ideias de Heidegger significam que a linguagem serviria para ocultar e revelar. A consciência do ser sem a linguagem frente ao nada, dá a ordem de sua finitude, e esse instala em si mesmo uma metafísica, onde vai se dar a possibilidade da linguagem, que seria a capacidade de fazer a distinção das coisas do mundo. Essa capacidade de identificar e nomear é a de estabelecer as diferenças, que foi uma ideia muito importante para Derrida. (HEIDEGGER, 2006).

Metafísica é o lugar da linguagem e a linguagem é o lugar do sujeito. O SER-Aí só é capaz de compreender o que está dentro de seu horizonte metafísico, do que está dentro dos limites da sua linguagem. Só até aí é possível que o SER se inscreva e se identifique, são os limites da sua transcendência, os limites que sua imaginação no momento consegue assimilar. (HEIDEGGER, 2006).

A angústia é o ser diante do “fora da linguagem”, onde é impossível para o SER dar o nome, de se formar, é desterritorializar-se. Por isso, a desterritorialização seria seguida por um esforço da imaginação e do entendimento até um reequilíbrio das faculdades da Razão. A desterritorialização seria seguida por uma reterritorialização, um alargamento do horizonte metafísico. Neste sentido Heidegger colocou que não seria possível um “fora da metafísica”. (HEIDEGGER, 2006; DELEUZE, GUATARRI, 2002).

O ser pensador da diferença está consciente de que na linguagem só existem as representações feitas por ele e não o real, e também que a representação é construída a partir de sua leitura que só é capaz de capturar uma imagem do real, construída a partir das relações que sua imaginação permite fazer. É um ser consciente que só é possível ler a partir do mundo das metáforas. (HEIDEGGER, 2006).

Derrida a partir de Nietzsche e Heidegger entendeu que na linguagem não se tem as próprias coisas, o que se tem é um jogo de metáforas. (DERRIDA; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

A questão da metáfora aqui apresentada (antecipada) foi muito importante para as teorizações desconstrutivistas de Derrida, como pode ser visto em uma de suas entrevistas, *Fifty-Two Aphorisms for a Foreword*, que virou artigo. A metáfora também será um tema de todos os arquitetos desconstrutivistas que exploraram a arquitetura como produtora de ficções, abandonando ideias de representação do real, ou de verdades da cultura ocidental (ver categoria **Cenário e sentido** nos apêndices F e G). (DERRIDA; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Em síntese, a contribuição de Derrida para a arquitetura Desconstrutivista pode ser ressaltada pelos seguintes itens: a) a *differànce*, no lugar de definições categóricas na arquitetura; b) a gramatologia, que implica a importância no processo de produção; c) a substituição de definições ou verdades categóricas indispensáveis por ficções, que só podem ser renovadas.

Poderia haver várias outras releituras nesta pesquisa feitas por Derrida. Poderiam ter entrado as releituras que ele fez de Marx e de Freud, Platão e outros. Os filósofos que se preocuparam da linguagem, como Heidegger, por exemplo, foram os mais relevantes para a pesquisa.

3.3.3. A prática desconstrutivista: a metáfora.

O que é a verdade, portanto? Um batalhão de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo solidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 1987, p. 34)

As verdades, os significados só tem valor enquanto transitórios, enquanto metáforas que levam a outras metáforas. Essa transitoriedade é uma economia necessária para que a cultura e a linguagem continuem a alargar-se. A metáfora é uma figura da retórica, uma arte (técnica) argumentativa, não era um conceito ou prática filosófica. E por não ser conceito filosófico foi usada como crítica à própria filosofia. Derrida retirou o conceito de Nietzsche, que, por sua vez retirou-o de João Batista Vico (1668 - 1744). (COYNE, 2011).

A metáfora seria uma metalinguagem, fala da linguagem da linguagem (ver categoria **metáfora** no Apêndice F). Está relacionada com conceito de MIMESE (do tratado de Poética de Aristóteles). A mimese seria uma imitação do processo e não do produto, uma forma que tem uma “metaforma”, assim como a metáfora.

Tudo está dentro do texto, só o que existem são metáforas. Em um de seus aforismos para um prefácio ele coloca que “A metáfora é a não-certeza do universo, e esta não certeza é o ponto de partida.” (DERRIDA, in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989, p.69. Tradução de G. F.).

Ora, na alma existem três coisas que controlam a ação e a verdade: sensação, razão e desejo. [...] A origem da ação [...] é a escolha, e a da escolha é o desejo e o raciocínio com um fim em vista. (ARISTÓTELES, 1996, p. 142).

A partir desse pensamento de Aristóteles e da filosofia kantiana tornou-se possível pensar que a ação da linguagem e da escrita seria sempre composta por escolhas, e essas escolhas, por sua vez, estariam numa racionalidade estético-sensível e numa racionalidade prática. Por isso, a linguagem e a escrita estão sempre contaminadas de sentimento, porque elas são em si atos de escolha, então não correspondem a processos de uma racionalidade pura. (DELEUZE, 2009).

A escolha se dá no momento em que se chega na metáfora última, no congelamento de uma economia de diferenças, de um complexo de rastros, atribuindo a essa metáfora provisória o significado. Sendo assim compreende-se a arquitetura de determinado jeito, porque somente assim se pode prolongar esse processo de escolha. Desse modo se faria vacilar no próprio ato de atribuir sentido à arquitetura (ver categoria **Metáforas** no apêndice G), e experimentá-la enquanto metalinguagem. Isso foi muito explorado pelos arquitetos desconstrutivistas, como se verá (ver apêndice H).

A problemática da escrita ligada à escritura irreduzível do “diferir” em suas relações com a consciência, a ciência, a história e a história da ciência, com o desaparecimento ou com o retardamento da origem, sintetizam o pensamento de Derrida que foi transposto para a arquitetura. (DERRIDA, 2001).

JACQUES DERRIDA E ROLAND BARTHES: ESCREVER POR METÁFORAS.

Não existem “verdades” e sim o movimento e solidificação de metáforas.

(BARTHES, 2010-b, p.52)

As reflexões a partir dos gêneros literários não foram uma exclusividade de Barthes entre os pensadores pós-estruturalistas para desenvolverem suas críticas à metafísica da cultura ocidental. Derrida também explorou muito os gêneros literários para provocar reflexões filosóficas, como práticas e provocações às formas de pensar da tradição ocidental. Uma das questões importantes que os dois pensadores iriam retomar, influenciados pelas ideias de Vico e Nietzsche, basicamente foi a de metáfora, conforme já foi mencionado. (COYNE, 2011).

Na METÁFORA transfere-se um significado de um campo para outro. Para ler e entender uma metáfora se faz o uso da conotação, basicamente (BARTHES, 2005, a). O conceito METÁFORA liga-se ao de RASTRO e LABIRINTO teorizados por Barthes e Derrida, que ajudaram a elucidar uma “nova escrita”, a “escritura”, essa nova forma de projetar do arquiteto pós-estruturalista. Deixar o RASTRO de forma mais manifesta e direta possível foi uma proposição estruturalista e pós-estruturalista que os desconstrutivistas tentaram aplicar em suas obras.

Barthes, Derrida, Tschumi e outros pós-modernos revisitaram as mitologias gregas, ressignificando metáforas desses mitos, transpondo metáforas daqueles mitos às suas próprias práticas. No mito do labirinto de Creta, Ícaro, filho de Dédalo (construtor do labirinto), significa o risco de objetivar-se, transpor o labirinto. Já que “o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE, 2003, p. 15), seria necessário descentrar do processo de busca de encontrar um significado, uma saída, um fim, um voo. Existe um limite desse descentramento, assim como no mito, em que as asas de Ícaro derretem por se aproximar do Sol. Esse limite seria a imaginação, a criação. Só porque se estabelece o limite, não se quer dizer que se viu tudo, ou seja, essa objetivação do objeto é sempre provisória. O limite é o “ofuscamento” pelo sol, a “fusão” das asas de cera (da imaginação fluída) e a consequente “queda” do sujeito, dissolvido na linguagem, dissolvido no abismo entre significante e significado.

Um conceito importante para BARTHES (2005-a) para se pensar a escritura foi o de METÁFORA-LABIRINTO. Esse pensamento retoma a filosofia de Vico da metáfora como a forma original da linguagem. A metáfora “infinita” trata de uma lista de significantes abertos, de uma genealogia das metáforas, o que leva também ao pensamento de Nietzsche, das diferenças das forças dos sentidos. Na metáfora-labirinto existe uma função hermenêutica.

Na narrativa da escritura como LABIRINTO (ver categoria **labirinto** no apêndice G), a “origem” é rejeitada durante o processo de desenvolvimento labiríntico do pensamento, seu fechamento não tem uma conclusão, porque concluir seria submetê-lo a uma metalinguagem, ele mesmo representando uma resistência a uma síntese metalinguística. Sendo assim, a METÁFORA-LABIRINTO não tem uma origem, o começo é sempre provisório, e não tem um fim, um fechamento, um significado último, uma definição. (BARTHES, 2005-a).

O LABIRINTO-METÁFORA se dá em uma dialética da legibilidade e ilegibilidade, em sucessivas fugas da legibilidade, em uma viscosidade das formas. É uma narrativa acêntrica e sem um significado final que possa se chegar. (BARTHES, 2005-a).

Roland Barthes a partir da ideia de Merleau-Ponty de “falso-bom-assunto”, considerou que essa classificação é adequada para o labirinto-metáfora por duas razões. Uma, que no labirinto não haveria nada a ser compreendido, pois nele os tópicos são mais ricos que o geral, ele denota mais do que conota. E a outra razão é que a metáfora seria um jogo complexo de transformações, um jogo do labirinto. (BARTHES, 2005-a).

A palavra, a coisa, abre um leque fenomenológico de acordo com o sujeito, com sua capacidade de imaginar, de fazer relações entre um mundo de significados possíveis, que está relacionado aos limites da linguagem desse sujeito. No processo de apropriação da “coisa” o sujeito (leitor) classifica/seleciona suas formas possíveis. (BARTHES, 2005-a).

Através da imaginação com o auxílio do procedimento retórico da metáfora tenta-se alargar a linguagem, a compreensão do mundo. Compreensão, em um sentido hermenêutico, de colocar coisas díspares em conjunto.

Roland Barthes também tratou da questão da tensão da linguagem em seus textos, ele colocou “escrevo porque não quero as palavras que encontro”. (BARTHES, 2010-b, p. 49). Essa tensão da linguagem, com que se captura e representa o mundo, só pode ser resolvida pela imaginação, só é possível dar o nome, o significado “final”, pela imaginação.

Tanto em Barthes quanto em Derrida encontramos a crítica ao fonocentrismo e ao logocentrismo. Eles consideram que a linguagem escrita e a falada estariam sempre impregnadas de sentimentos, e não teriam só uma racionalidade operatória instalada. Se a tensão da escrita, da escritura, da linguagem, de dar um significado é feita pela imaginação, e essa está consciente de um universo de possibilidades, então ela se choca, passa por uma experiência angustiante, do seu próprio limite, aproximando-se da experimentação estética do sublime. Essa experiência do ser na linguagem (de atribuir significado as coisas) é determinada pelos limites da imaginação e da sensibilidade estética.

A crítica ao fonocentrismo e ao logocentrismo na arquitetura desconstrutivista estariam “espelhadas” em algumas obras. Como por exemplo, no edifício de escritórios em Koizumi Sangyo de Eisenman (ver apêndice H). Através de procedimentos “racional” de desenho a partir de elementos de uma linguagem arquitetônica dita “racional”, ele tentou provocar “estranhamentos”, instigar a imaginação do observador a um universo de sentidos possíveis.

A arquitetura “racional” moderna também estaria contaminada com a imaginação, e isso equivaleria poder ser vista de outro modo, assim como o fonocentrismo descentrado

permitiria “ouvir” um discurso pela *différance*, fazendo emergir outros sentidos. Na arquitetura, o rompimento com o “racional” e o “estrutural” permitira ver outros sentidos da forma, por um paralelismo, aplicando a *différance* na abordagem dos projetos e obras.

3.3.4. Derrida e a formulação do pensamento desconstrutivista na arquitetura.

Derrida foi um dos poucos filósofos que escreveu especificamente sobre arquitetura e que teve engajamento direto com arquitetos, como já foi dito anteriormente. Seus escritos mais importantes começaram na década de sessenta e sua ligação com a arquitetura na década de oitenta. (COYNE, 2011).

O interesse por parte dos arquitetos em sua filosofia devia-se à emergência de um novo estilo, e como as reflexões derridadianas tinham um apelo de inovação nas formas de pensar a filosofia, a literatura, a linguística e a própria cultura, acabaram sendo muito celebradas e incorporadas nos discursos dos arquitetos desconstrutivistas. (COYNE, 2011).

Na “época” do Pós-Estruturalismo procurou-se relacionar arte e arquitetura com linguagem. Fazer um projeto tornava-se algo parecido com produzir um texto, e os arquitetos desconstrutivistas realizaram diferentes aproximações entre “escritura” e projeto. Dependendo da leitura, da interpretação que faziam das ciências da linguagem, da semiologia e da filosofia derridadiana. (COYNE, 2011).

Derrida e dois arquitetos desconstrutivistas, Eisenman e Tschumi, propuseram-se a superar o problema da representação das coisas, adotando como solução o destaque ao processo de produção (de conhecimento/objeto) e não ao objeto/resultado final (ver apêndice H). (MUGERAUER, in: NESBITT, 2006).

Ele considerou que a desconstrução na arquitetura era um termo problemático devido à interpretação muito literal. Ela deveria ser entendida no sentido metafórico. Em seu aforismo 48, colocou que “desconstrução não é uma metáfora arquitetônica, mas sim uma palavra que nomeia um modo de pensamento”. (DERRIDA; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989, p. 69).

Em uma carta escrita a Eisenman, em 12 de outubro de 1989, Derrida questiona o problema da interpretação do conceito de *chora* e de outras ideias desconstrutivistas, inclusive da própria interpretação da ação desconstrutora. (DERRIDA; in: LILLYMAN; MORIARTY; NEUMAN, 1994). Eisenman ficou surpreso quanto às colocações e indagações feitas por Derrida, em um primeiro momento, entendeu-as como críticas a seu trabalho, e depois

atribuiu ao conteúdo da carta um teor de provocações para uma abordagem desconstrutivista na arquitetura. (EISENMAN, in: LILLYMAN; MORIARTY; NEUMAN, 1994).

Derrida, em uma apresentação na escola de *Hautes-Études en Sciences Sociales* de Paris, dirigiu algumas questões a Daniel Libeskind (1946-) sobre o projeto do **Museu Judaico** de Berlim. Em resumo, Derrida queria dizer de forma metafórica e por uma série de analogias, que o museu, como desejou Libeskind, que convida a uma participação, deveria se dar enquanto linguagem, enquanto jogo de linguagem, no ziguezague que ultrapassa-se a lógica de presença e ausência, para uma lógica do vazio, uma lógica da ausência da presença. Derrida observou que a “desconstrução” de Libeskind teria sido muito literal, porque as formas do museu são mesmo em ziguezague. (DERRIDA, in: LIBESKIND, 1997).

As questões da não definição de um significado (transcendental) e da obra aberta aparecem nas teorizações de Derrida, de Barthes e de outros pensadores do século XX. Mas foi a partir da participação de Derrida no projeto do *Parc de La Villette*, que se desencadearam mais teorizações da arquitetura, ligadas diretamente às abordagens pós-estruturalistas e desconstrutivistas (ver apêndice G). (WIGLEY, 1993).

Eisenman e Tschumi queriam um “novo” modo de projetar. Influenciados por Derrida e outros pós-estruturalistas, propuseram o projeto como obra aberta, como algo próximo de produzir um texto, como uma escritura (ver categoria **Autonomia de eventos e fragmentação** no apêndice F).

A arquitetura como se fosse uma escritura dá-se quando as DIFERENÇAS, os RASTROS, que os situam em um sistema maior, de referências a outros elementos, ou seja, metáforas de metáforas, propiciam um jogo de metáforas (ver categoria **Contaminação/Permutação** no apêndice F). Assim, o jogo de diferenças ou jogo de metáforas propõe essa forma de leitura, de escrita, em que não se busca fundar um significado, uma definição arquitetônica, mas sim jogar com as possibilidades de significação do sistema, com a capacidade imaginativa do usuário de jogar com as metáforas do discurso arquitetônico. (DERRIDA, 2011).

A arquitetura como “jogo de significações” ou “metáfora da metáfora” foi uma das estratégias de alargar a metafísica arquitetônica que os arquitetos desconstrutivistas trouxeram das obras de Derrida. Em “*Fifty Two Aphorism for a Foreword*” (DERRIDA, in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989), uma de suas diversas entrevistas, relacionou a arquitetura e filosofia. Ele usou o termo *foreword* (prefácio) de uma forma deslizante entre um gênero literário e uma proposição filosófica. No texto, corresponde a uma figura,

representação de pensamento, que corresponde a um momento de análise filosófica, o da palavra antecipada. O prefácio seria o momento antes de dar o nome, antes das leis, dos fechamentos de uma definição logocêntrica.

Para Kant, a imaginação é a mediação ou síntese entre sentido e letra, forma e fundo, uma arte, porque não faz distinção entre o verdadeiro e o belo (DELEUZE, 2009). Para Derrida, o prefácio é o momento da imaginação pura, quando o ser se depara com todo um universo de possibilidades antes de consolidá-la, de dar forma a uma metáfora (congelada). Contudo, Derrida não explicita a imaginação no processo da metáfora.

Esse problema foi também trabalhado por Bernard Tschumi na arquitetura. Ele foi o arquiteto que mais se aproximou de uma abordagem hermenêutica, foi um intérprete e tradutor de diferentes áreas da cultura, como da filosofia, do cinema e da literatura, produzindo uma arquitetura vanguardista (ver categoria **cinematográfico** no Apêndice G). O *Parc de La Villette*, entendido aqui nesta pesquisa como um parque “temático” dessas experimentações, foi a epítome das experiências da arquitetura desconstrutivista.

No texto “*Point de folie—Maintenant l’architecture,*” from Bernard Tschumi, *La Case Vide: La Villette 1985.*” de Derrida, que também trata da arquitetura, mas dessa vez mais especificamente da relação com Bernard Tschumi e o projeto do *Parc de La Villette*. Ele reconhece que os estudos e experimentações em outras áreas do conhecimento de Tschumi representaram um alargamento do universo de possibilidades de metáforas (ver categoria **metáforas** no Apêndice G), um jogo de significados que desliza para além dos conhecimentos arquitetônicos. Derrida se referia às operações inventivas proposta pelo arquiteto no *Manhattan Transcripts* e no *Joyce’s Garden* (já mencionados), onde ele realizou montagens de narrativas de grande complexidade, tais como transferência, tradução, transgressão, signos de um plano de significação para outro e metaforizações. (DERRIDA, in: HAYS 1998).

A arquitetura estaria na disjunção, ela não corresponderia ao sistema construtivo, às experimentações formais (figuras e elementos construtivos), mas sim à interpretação, nas relações possíveis entre esses planos, ela se daria em um plano transcendental (TSCHUMI, 1996). Por isso, Tschumi foi o arquiteto que mais conseguiu confrontar os limites da tradição arquitetônica, e um dos que mais refletiu e contribuiu para a arquitetura na Pós-Modernidade.

O Desconstrutivismo arquitetônico tinha uma vontade de transgredir, de infringir regras de sistemas estabelecidos ou pseudo-estabelecidos para testá-los (e testar-se) ou desmascará-los (e encontrar sua própria “verdade”) (PAPADAKIS, 1989). Ou ainda, o

Desconstrutivismo pode ser compreendido como um desejo de infringir, de criar uma impostura e afetar as indiferenças, as reações e as sanções, com uma arquitetura que se propôs irreverente ao buscar referências em sua própria tradição (às vezes), ou na parte conceitual, para apresentar-se inovadora. A tematização desconstrutivista foram as metáforas eletrônicas e intelectuais (midiáticas) que espalhavam e reforçavam as motivações principais.

A metáfora foi importante para a teoria filosófica desconstrutivista, mas ela é mais importante ainda na compreensão da arquitetura Desconstrutivista (ver apêndice H). Os conceitos, os termos da linguagem desconstrutivista derridiana, encontrados em outras áreas da cultura, como o cinema (além da filosofia), que foram transpostos para a arquitetura, passaram por um processo de metaforização (Ver categoria *Folie* no apêndice G). Na arquitetura, como será visto mais adiante, os processos de metaforização deram-se no nível da transferência (metaforização) de conceitos para ícones, e de figuras de discurso (da própria arquitetura, ou não) de um campo de significação para outro.

4. DESCONSTRUTIVISMO.

Neste capítulo serão apontadas algumas correspondências no tempo e espaço existentes entre a arquitetura desconstrutivista e outras áreas da cultura, como a arte conceitual e o cinema da segunda metade do século XX, bem como outras abordagens arquitetônicas da Pós-Modernidade. As transposições, semelhanças e proximidades entre os discursos e abordagens dessas diferentes áreas não apontam para causalidades, mas para correspondências que auxiliam na identificação de um imaginário da cultura pós-moderna, da qual a desconstrução seria parte.

4.1. A Pós-Modernidade em outros meios de comunicação: arte e cinema.

O contexto cultural em que se formou o Desconstrutivismo arquitetônico foi precedido de diferentes acontecimentos em diferentes áreas da cultura.

Entre os diferentes meios de significação que na Pós-Modernidade estabeleceram mais relações com a arquitetura desconstrutivista estão a arte e o cinema. Na pesquisa foram reconstruídas algumas ligações entre a arte conceitual, o cinema da segunda metade do século XX e a cultura arquitetônica, que possibilitaram a formação de um público para a Desconstrução.

4.1.1. Arte Conceitual

Ao mesmo tempo no início do século XX existiam as teorias e críticas das vanguardas artísticas, formalistas e abstracionistas, e de Marcel Duchamp (conceitos e filosofia). Ambos se opunham à tradição artística. (SMITH, in: STANGOS, 1991).

Ready made foi o termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para nomear a principal estratégia do seu fazer artístico. Essa estratégia consistia no uso de objetos

industrializados no âmbito da arte, confrontando noções e princípios tradicionais da arte, como estilo ou manufatura do objeto, e referindo sua produção primariamente à ideia. O primeiro *ready made* que ganhou fama foi o de Duchamp em 1912, uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (**Roda de Bicicleta**). Em 1917 ele expôs a obra do mictório invertido, **a Fonte** (ver Figura 10). (SMITH, in: STANGOS, 1991).



Figura 10 - Imagem da obra **A Fonte** de Marcel Duchamp, 1917. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Fontaine_Duchamp.jpg. (acessado em 22\03\2012).

O pensamento duchampiano da arte queria a obra para além das galerias, explorar suas relações com o espaço e com o público consumidor. O processo artístico duchampiano valia-se de trocadilhos visuais, substâncias triviais e efêmeras da cultura (ver categoria **Cenário e sentido** no apêndice G), e gestos provocantes (ver categoria **Violência** no apêndice G). Eram feitos deslocamentos de contexto de objetos, de conceitos, que provocavam uma mudança de sentido (ver categoria **Metáforas** no apêndice G). (SMITH, in: STANGOS, 1991).

A partir de 1960 a “arte como ideia”, como colocou Duchamp, desdobrou-se em diferentes formas, por exemplo, em arte como filosofia, como linguística, etc. Retomou-se a postura de oposição ao valor de prestígio do objeto de arte tradicional, o espaço das galerias, o sistema de mercado elitista. Na arte conceitual deu-se ênfase ao próprio uso da linguagem artística. (SMITH, in: STANGOS, 1991).

No final da década de sessenta e início de setenta foi a tendência da arte conceitual que adotou uma postura mais radical na cena artística da época. Os *ready makes* de Duchamp influenciaram as vanguardas do século XX na oposição à tradição artística, e a arte conceitual no questionamento da dimensão linguística da arte. (SMITH, in: STANGOS, 1991).

A influência do pensamento de Duchamp pode ser vista também no Brasil nas obras de Regina Silveira (1939-), principalmente nas obras **Sombra das obras de Duchamp** exposta em 1986 (ver Figura 11). Nesta obra a artista trabalha com a temática da ausência através de sombras, que não são reais, eram projeções feitas por ela, imagens fantasmáticas, rebatimento do significante. Tem-se na figura abaixo um “espectro” da obra de Duchamp, algo semelhante (por coincidência?) ao que coloca Derrida em **Espectros de Marx** de 1993.



Figura 11 - Imagens da de Regina Silveira. Fonte: <http://reginasilveira.com/conteudo/silhuetas/imagens/01.jpg>. (acessado em 22\03\2012).

Na década de setenta começam os usos de métodos como fotomontagem e colagem, como técnicas de arte e também de projeto, com o uso da fotografia e do filme na arte e na arquitetura. Os artistas e arquitetos exploraram as relações entre imagem visual e linguagem. A arte conceitual, dentro dos movimentos artísticos do século XX foi a que mais rápido cresceu, atingindo uma abrangência internacional. (SMITH, in: STANGOS, 1991).

Os artistas conceituais entendiam que a arte estava no próprio método, no processo de produção. Como pode ser observado nas obras de Regina Silveira, em que ela busca mostrar como se dá o processo de produção, mostrando as malhas, ou ainda em sua última obra exposta, **Uma trama azul** (2010), que foi uma intervenção no MASP, em que o processo de execução, estendeu-se por cerca de 2.300 m² de arte, e como o público interagiu durante esse processo, foram a própria essência da obra (ver categoria **Processo Projetual** no apêndice F). (ver Figura 12).



Figura 12 - Imagem da obra Uma TRAMAAZUL de Regina Silveira, 2010. Fonte: <http://reginasilveira.com/conteudo/tramazul/imagens/05.jpg>. (acessado em 22/03/2012).

No Brasil as experimentações arquitetônicas ligadas às questões da linguagem e de uma ARQUITETURA CONCEITUAL foram poucas, e acabaram ficando muito restritas ao meio acadêmico, salvo algumas exceções como nas obras de Éolo Maia (1942-2002). Isso pode estar ligado à questão da inserção da arquitetura no mercado das outras profissões, porque está mais sujeita a determinações do mercado do que as outras atividades artísticas. (ECO, 1971).

A Brasília modernista, inaugurada em 1960, foi contemporânea do fervor das críticas pós-modernas ao Modernismo no plano internacional. Havia um “muro” que separava o Brasil do mundo, devido à ditadura, à mitificação dos heróis modernistas e aos novos gênios do concreto. Isso, de certa forma, justificaria a omissão brasileira quanto aos questionamentos internacionais à arquitetura?

Essas questões fogem aos limites desta pesquisa, mas são entendidas como assuntos relevantes quanto à “cisão” da produção arquitetônica brasileira e à produção teórica internacional, e às condições de recepção dos arquitetos brasileiros aos pensamentos da Pós-Modernidade, bem como da própria Desconstrução.

A arquitetura conceitual acabou dirigindo-se a lugares e a grupos específicos na Pós-Modernidade. A arquitetura possui função pragmática específica, e a sua autonomia depende do atendimento a essa pragmática. Eis aí uma forte resistência da arquitetura à produção de objetos arquitetônicos puramente conceituais. (SMITH, in: STANGOS, 1991).

No entanto, nos Estados Unidos a arte conceitual conseguiu adesões mais fortes com a arquitetura e mais legitimação na cultura. Isso foi uma preparação importante para o pensamento desconstrutivista na arquitetura. Destaca-se a trajetória do arquiteto Peter Eisenman, transitou de uma arquitetura mais ligada às experimentações estruturalistas da arte

conceitual, para depois começar a produzir uma arquitetura desconstrutivista mais ligada ao pensamento filosófico de Derrida.

A Galeria de Arte Leo Castelli, de Nova York, foi importante na aproximação entre a arquitetura e a arte conceitual, por expor trabalhos e vender projetos e maquetes como quadros e escultura. O projeto era visto como obra de arte, como maquete. No meio gráfico a melhor representação seria a perspectiva isométrica. Essas estratégias já eram usadas pelos construtivistas russos (como foi visto anteriormente). A isométrica é uma perspectiva que não é possível de ser obtida pela visão natural do usuário, por isso cria a ilusão de uma falsa realidade (ver Figura 13). Representa também o objeto arquitetônico, ou urbano, descontextualizado do seu entorno e de qualquer referência ou interferência humana. (PASSARO, 2009).

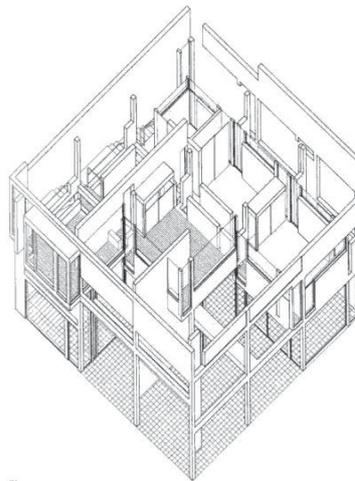


Figura 13 - Imagem do projeto da **Casa II**, Peter Eisenman 1969-1970, Hardwick, Vermont. Fonte: DOBNEY, 1995, p.29.

O primeiro artigo escrito sobre arquitetura conceitual foi o texto **Treze Notas** de Peter Eisenman, em que fazia referências a textos do final da década de sessenta que tratavam de assuntos que aproximavam a arquitetura à arte conceitual, como por exemplo, questões de complexidade e indefinição na arquitetura. Esse artigo foi praticamente incompreendido ou ignorado na época. Eisenman fez um segundo texto *Notes on conceptual architecture*, em que explicava de forma mais sistemática enredos da arte conceitual e suas relações com a teoria linguística (ver a categoria **Exposição da sintaxe** no apêndice F), como por exemplo, as questões de semântica e sintaxe e o significado na arte. Essas questões foram mais tarde

transpostas para a arquitetura, inclusive pelo próprio Eisenman em sua série “Arquitetura de Papelão” (*Cardboard Architecture*, como ficou conhecida, ver a categoria *cardboard architecture* no apêndice F). (PASSARO, 2009).

Arquitetura conceitual buscava demonstrar com seus processos de desenho toda a sua intenção artística, que era o próprio valor da obra. Esse era o objetivo final da obra, não importava o valor utilitário da arquitetura, a função era algo secundário. (PASSARO, 2009).

Foi no final da década de setenta que as experimentações arquitetônicas aproximaram-se mais das ideias pós-estruturalistas. Uma das primeiras tentativas foi o estudo de Bernard Tschumi, *Joyce's garden* (1976) que era fundamentado no romance *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce (1882-1941) (ver Figura 14). Mas foi com Eisenman que se deu início de forma contundente uma aproximação com as ideias pós-estruturalistas, tentando associar arquitetura e texto. (PASSARO, 2009).



Figura 14 - Joyce's Garden, Londres, 1976. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects>. (acessado em 22/03/2012).

Essas reflexões e discussões que acabam sendo fortes nos EUA e na Europa, acabaram configurando um espaço, que tornou possível a crítica desconstrutivista. Ou seja, um dos ingredientes fundamentais na preparação de um público para a arquitetura desconstrutivista foi a arquitetura conceitual.

4.1.2. O cinema da segunda metade do século XX.

O cinema é considerado a arte central do século XX, por transformar a maneira de criar e perceber a realidade. Nesta pesquisa destacou-se o estudo de pelo menos quatro filmes que foram marcantes na época do Desconstrutivismo, **O Acochado** (1959), um filme que exemplifica a produção cinematográfica da *Nouvelle Vague* francesa, **O Fugitivo** (1963), um seriado norte-americano que teve grande audiência, e os filmes **M.A.S.H** e **Catch-22**, os dois lançados em 1970, que questionavam a irracionalidade das guerras, que eram parte de um

passado recente e do presente da época, tensionado pela Guerra do Vietnam (1955-1975) e outros impasses políticos e guerras que integraram o período da Guerra Fria (1946-1989).

Nas décadas de sessenta e setenta foi marcante a tendência de usar citações e releituras. Essas estratégias eram de certa forma “moda” também na literatura, na música e em outros movimentos do cinema. Ao mesmo tempo em que produziam filmes dirigidos a grandes públicos, buscavam também mostrar um grau de erudição para serem consumidos por elites e grupos intelectuais que conseguiam compreender as transposições e traduções realizadas nos filmes. (HOBSBAWM, 1995).

Nos anos cinquenta formou-se um grupo de jovens críticos do cinema, que reunidos através da revista *Cahiers du Cinéma*, refletiam sobre novas formas de fazer cinema e buscavam romper com o cinema clássico³⁰. Foi num artigo escrito por Françoise Giroud (1916-2003), na revista *L'Express*, em 1958, que foi atribuído o nome de *Nouvelle Vague* (Nova Onda) para apresentar os jovens cineastas franceses que começavam a filmar e a confrontar a indústria cinematográfica. Nesse grupo se encontram cineastas que marcaram a cultura cinematográfica do meio do século XX, como François Truffaut (1932-1984), Jean-Luc Godard (1930-), Erich Rohmer, Claude Chabrol (1920-2010) e Jacques Rivette (1928-). (ORICCHIO, 2012).

Em 1954, François Truffaut (1932-1984) vinculou um artigo na revista *Cahiers du Cinéma*, dando continuidade a essa teoria de Alexandre Astruc (1923-) da “*caméra-stylo*” (uma câmera que escreve como uma caneta: “*stylo*”), do cinema de AUTOR, em que reivindicava um cinema livre, que possibilitava ao diretor mais independência. Foi em 1959 que esse movimento de vanguarda atingiu seu auge com a apresentação de **Os Incompreendidos**, de François Truffaut, no Festival de Cannes em 1959, e a criação de **Acossado**, de Jean-Luc Godard. (ORICCHIO, 2012).

Nesse filme Truffaut constrói uma espécie de autobiografia de sua infância difícil, com o anti-herói no personagem de Antoine Doinel, interpretado por Jean-Pierre Léaud (1944-), que vivenciava as delinquências da juventude. Na produção de Godard **Acossado** há

³⁰ Um fator importante que permitia e impulsionava o desejo de maior liberdade foi que nas décadas de cinquenta e sessenta apareceram de novos equipamentos de filmagem. O modelo tradicional usado no cinema hollywoodiano, como por exemplo, uma câmera Mitchell, em seu modelo BNC pesava cerca de 65 kg, sendo de difícil manuseio em ambientes reais. As câmeras Arriflex™ e Éclair™ (com os modelos Arri II™ e Cameflex™) possibilitaram o uso da câmera na mão e uma facilidade maior para se filmar nas locações. Já na década de sessenta apareceram as câmeras de 16 mm que eram mais leves foram fundamentais para novas formas de cinema, principalmente, nos filmes documentaristas.

um toque de *film noir* ³¹, com ritmo acelerado, e ele apresenta pela primeira vez os *jump-cuts*, que foram cortes repentinos no meio das sequências (Ver a categoria **Inclusão de elementos estranhos - justaposição** no Apêndice G). (REBINSKI, 2009).

Os filmes que foram produzidos pela *Nouvelle Vague* eram diferentes entre si, mas mantinham um conjunto de ideias e posturas. Não existiu um conjunto de regras ou normas rígidas a serem seguidas, mas sim ideias comuns que foram transpostas de diferentes formas nos filmes. (REBINSKI, 2009).

À bout de souffle, que em português tinha título de **O Acossado**, foi o primeiro longa-metragem de Godard com roteiro baseado em história de François Truffaut, realizado em 1959 (ver Figura 15).

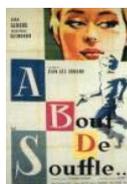


Figura 15 - Pôster do Filme *À bout de souffle*. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:A_souffle.jpg. (acessado em 12/05/2012).

Jean-Luc Godard (1930-), valendo-se da tecnologia de câmeras de mão, explorou as tomadas externas como um cinema de improviso, essa técnica foi usada por outros cineastas da *Nouvelle Vague*. As cenas gravadas em meio ao cotidiano, além de não dependerem de cenários, o que barateava o orçamento dos filmes, também dava aos filmes um apelo de “realismo”, ou de ficção próxima à ficção do cotidiano do público a quem se dirigia (ver Figura 16).



Figura 16 - Cenas do filme *O Acossado*. Tomadas externas, o improviso dos filmes da *Nouvelle Vougue*. Fonte: Fotograma do filme *O Acossado*, Jean-Luc Godard, 1959, entre 19:30 e 20:50 minutos.

³¹ *Film noir* é um estilo de filme em que os personagens habitam um mundo cínico e hostil. É derivado dos romances de suspense do começo do século XX, do expressionismo alemão (em relação ao aspecto estético) e do realismo poético francês (em relação às temáticas abordadas). Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Film_noir. (acessado em: 21/08/2012).

O filme de certa forma representa o estilo de vida francês em processo de globalização. No decorrer do filme existem inúmeras relações entre os franceses e os americanos, as personagens principais Michel Poiccard, interpretado por Jean-Paul Belmondo (1933-), que era francês, e Patricia Franchini, interpretada por Jean Seberg (1938-1979), que no filme fazia papel de uma americana. Godard e Truffaut representaram no cinema o contexto de globalização da cultura francesa, como por exemplo, no cinema, na literatura e na moda (ver Figura 17). O cinema mostra o consumo de objetos ligados às marcas que aparecem enquanto um desejo global, pertencendo a uma “aldeia global”, como por exemplo, Dior, Ford, e cigarros Chesterfield.



Figura 17 - Cenas do filme **Acorçado**, tomadas que mostram cenas da globalização da cultura. Fonte: Fotograma do filme O Acorçado, Jean-Luc Godard, 1959, em 17:40, 44:30, 53:30, 54:08 minutos.

A indústria automobilística, enquanto produtora de um dos bens de consumo que mais influenciou e formou um público de consumo global, também foi reforçado no filme, como em frases “não tem mais o Ford?” ou ainda “Que bom! Um Ford.” (ver Figura 18).



Figura 18 - Automóveis como objeto de consumo de consumo de massas. Fonte: Fotograma do filme **O Acorçado**, Jean-Luc Godard, 1959, em 00:55, 21:00, 25:43 e 50:55 minutos.

No filme aparece também a questão das mudanças na arquitetura, num trecho específico, passando por onde morava, crítica à construção de um prédio (horrível) que

acabou com a ambiência que existia na rua. A personagem, de forma irônica, manifesta ter um gosto arquitetônico aguçado (um juízo estético). (ver Figura 19).³²



Figura 19 - Cenas do filme *Acochado*. Tomadas da narrativa do carro em movimento. Fonte: Fotograma do filme *O Acochado*, Jean-Luc Godard, 1959, entre 60:13 e 60:26 minutos.

Os diálogos e os costumes representados no filme retratam um anti-heroísmo e anti-romantismo, também, característicos do niilismo da época.

Nas cenas ambientadas na locomoção dos automóveis o movimento foi marcado por uma série de cortes. Na narrativa de todo do filme existem diferentes marcações e velocidades de cortes, mas nas cenas gravadas nos automóveis os cortes são mais seguidos, dando a ideia de velocidade, de um ritmo acelerado (ver categoria **Combinação** no apêndice G). (ver Figura 20).



Figura 20 - Cenas do filme *Acochado*. Tomadas da narrativa do carro em movimento. Fonte: Fotograma do filme *O Acochado*, Jean-Luc Godard, 1959, entre 02:30 e 03:00 minutos.

Se não gosta do mar, se não gosta da montanha e se não gosta da cidade... então que o diabo te carregue! (Texto do trecho selecionado do filme).

Essa cena, que se passa no começo do filme, é constantemente “cortada” numa série de fragmentos de falas. Os diálogos das personagens não apresentam uma lógica, ou uma racionalidade, sendo narrativas cortadas por certa “irracionalidade” que provoca

³² O cenário arquitetônico da referida sequência mostra um edifício arquitetônico modernista.

estranhamento (conceito freudiano) à lógica das narrativas clássicas do cinema, que o público estava acostumado (ver categoria **Montagem** no apêndice G).

A técnica de cortes ou saltos usada por Godard foi transportada por Tschumi para a arquitetura na sua técnica da cinemática arquitetônica (que será retomada adiante). Esses “saltos” forçam a imaginação a procurar relações entre os fragmentos de uma narrativa na outra, experimentação a estética do sublime que se dá na angústia da falta de uma racionalidade prática que tem que ser realizada pelo uso da imaginação (ver capítulo **Novo paradigma estético**) Assim, Godard e Tschumi, e outros cineastas e arquitetos da Pós-Modernidade exploraram a estética do sublime, por uma técnica que aproxima suas poéticas, a do fragmento (ver categoria **Promenade cinemática / passeio** no apêndice G).

O cigarro, o fumar METAFORIZADO (ver categoria **Metáfora** no apêndice G), mais precisamente, aparece como um ato de pulsão, que serve como rastro que conecta toda narrativa do filme, mas como algo sempre superficial ao enredo principal (ver Figura 21). Mas é interessante observar como em trechos o ato de fumar dá uma ideia de sequencialidade, de um cigarro que acende outro, e o fato de após um corte o ator estar novamente fumando, é um rastro que possibilita relações entre as cenas. Essas questões de rastros, pulsão, movimentos sequencialidade foram importantes para Tschumi pensar a CINEMÁTICA ARQUITETÔNICA (ver capítulo **A poética de Bernard Tschumi**).



Figura 21 - Um cigarro depois do outro, ato de pulsão. Fonte: Fotograma do filme **O Acossado**, Jean-Luc Godard, 1959, entre 25:10 e 25:25 minutos.

Esses filmes e essas críticas fazem parte do contexto cultural dos pensadores do Pós-Estruturalismo. Não que tenha existido uma troca direta entre os integrantes da *Nouvelle Vague* e os pós-estruturalistas, mas é possível observar que o “clima revolucionário” e de contestação fazia parte de uma CONSCIÊNCIA POSSÍVEL (conceito de Lucien Goldman, 1913-1970). O festival de Cannes foi paralisado em 1968, e os cineastas juntaram-se aos estudantes e operários nas reivindicações contra as coerções do governo.

Algumas das ideias da *Nouvelle Vague* permitem associações com as ideias pós-modernas, o que faz pensar no conceito de Alois Riegl de VONTADE DA ARTE (já referido anteriormente), assim como existia uma VISÃO DE MUNDO comum entre diferentes sistemas de significação da cultura, existia também AFINIDADES FORMAIS nessa busca por uma nova estética, como pode ser observado na tabela a seguir ³³:

Cinema <i>Nouvelle Vague</i>	Arquitetura Desconstrutivista	
Ruptura com a forma narrativa estabelecida pelo cinema hollywoodiano.	Ruptura com pragmática funcionalista-racionalista do movimento modernista.	Problema da expressão.
Emprego de diálogos que não correspondiam a um idealismo romântico literário.	Passa-se a se projetar para uma realidade que não é mais homogênea e perfeita, perde-se o ideal de homem e cidade moderna.	Problema estético.
Complexidade da trama, a não linearidade da trama cinematográfica (<i>plot</i>).	Abandono da fé do dogmatismo razão pragmática como portadora e instrumento de resposta aos problemas socioculturais.	Problema da percepção.
Gosto por tomadas externas e cenários reais.	Arquitetos vão projetar segundo condicionantes específicos do lugar, não vão mais pensar em projetos universais que tinham a pretensão de se adaptar a qualquer lugar.	Problema da identidade, teórico e filosófico.
Conteúdo erótico e queda pelo film noir	Abandonando as questões funcionais como determinantes dos projetos os arquitetos retomam a importância da dimensão estética do sublime e do estranhamento.	Problema estético e filosófico.
Privilégio da escrita (representação) cinematográfica sobre o enredo (conteúdo) literário.	Arquitetos passam a explorar novos meios de representação e novas metodologias projetuais, que passam a ter valor até maior do que as obras.	Problema da expressão, cultural, mudança do olhar.
Postura de vanguarda de afirmação do autor individual.	As tendências arquitetônicas vão se caracterizar por não terem a pretensão de se tornarem um movimento (como foi no Modernismo) e os autores vão explorar seguindo algumas abordagens comuns experimentações próprias.	Problema de expressão e estético.
Negação da tradição cinematográfica.	A tendência desconstrutivista vai se caracterizar pela busca por formas de representação e metodologias projetuais que transgredissem os limites da arquitetura tradicional e moderna.	Problema de expressão e estético

Tabela 1 - Relações entre a *Nouvelle Vague* e a arquitetura Desconstrutivista. (Tabela elaborada pelo autor).

³³ Visão de mundo corresponde à *Weltanschauung* de Johann Gottfried von Herder (termo que foi apropriado por Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Arthur Schopenhauer). Vontade de arte/desejo de arte corresponde a *Kunstwollen* (termo proposto por Alois Riegl). Afinidades “formais” seriam uma derivação das “afinidades eletivas”, das *Wahlverwandschaften* (título de um romance de Johann Wolfgang von Goethe). Conceitos do Iluminismo alemão, da história e da teoria da arte.

O movimento da *Nouvelle Vague* e pode ser considerado como uma revolução que tinha o objetivo de limpeza do repertório gráfico da retórica, da inércia e dos lugares comuns da tradição cinematográfica.³⁴

A influência desse movimento propaga-se na produção cinematográfica de diferentes partes do mundo, e no cinema brasileiro podem ser observados diversos traços semelhantes no filme de Glauber Rocha (1939-1981) **Terra em Transe** (1967).³⁵

Na década de setenta, o cinema norte-americano fez críticas ao pensamento moderno pautado na razão e no cientificismo. **O Fugitivo** (*The Fugitive*) foi um seriado da televisão americana, concebido por Roy Huggins (1914-2002), de grande sucesso de público, transmitido entre 1963 e 1967. No seriado o assassino estava sempre em fuga e não conseguia ser desocultado, apenas suas costas e RASTROS eram vistos. Essa dramatização e tensão do seriado poderia ser relacionada ao drama da cultura da época de uma ciência sem sujeito.

Esse seriado tem relação direta com uma das obras desconstrutivistas de Tschumi, como nas experimentações teóricas desenvolvidas no *The Manhattan Transcripts* (1976-1981). Nele o arquiteto desenvolveu uma série de análises do espaço urbano baseado em um assassino em fuga. O inusitado e a tensão provocam e confrontam o pensamento racionalista da arquitetura (ver Figura 22).

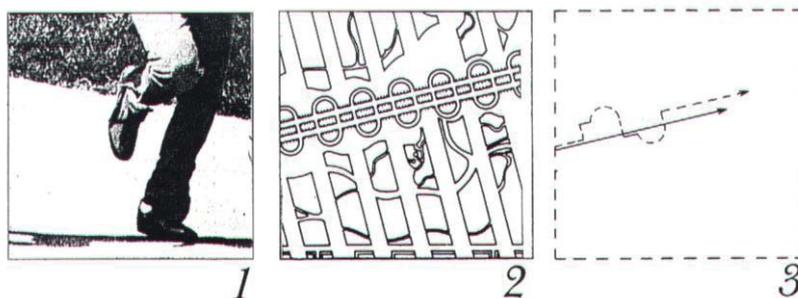


Figura 22 – Imagem do projeto *The Manhattan Transcripts* de Bernard Tschumi. Fonte: TCHUMI, 1994, p. 17.

O ambiente cultural dessa época era marcado pelo Pós-Guerra, as ameaças atômicas da Guerra Fria, a guerra do Vietnã e o movimento *hippie*. O fim da Segunda Guerra pode ser considerado como marco do fim da fé cega na razão, em que se questiona para quais rumos a

³⁴ Baseado no documentário comemorativo aos cinquenta anos da *Nouvelle Vague* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FOviSCH7Pps>. (acessado em: 20/03/2012).

³⁵ Baseado no documentário comemorativo aos cinquenta anos da *Nouvelle Vague* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oBR4OfhY3A0&feature=relmfu> (acessado em: 20/03/2012).

razão sem a capacidade crítica pode levar o homem, como o período de maior desenvolvimento tecnológico pode ser também o das maiores brutalidades e atentados contra a vida humana, como já foi mencionado. Dois filmes lançados em 1970 iram tratar a questão da racionalidade e irracionalidade das guerras, **M.A.S.H** (abreviatura de *Mobile Army Surgical Hospital*) dirigido por Robert Altman (1925-2006), e **Catch-22** (**Ardil 22**, título no Brasil) dirigido por Mike Nichols (1931-), mencionados anteriormente.

O enredo do filme **M.A.S.H** acontece na guerra da Coreia e retrata a história dos cirurgiões que servem num posto militar. O filme fez crítica à hierarquia dos campos de guerra. De forma irônica e metafórica dá informações que reforçam as contradições da racionalidade da guerra, por exemplo, no início, quando soldados feridos são mostrados ao som da melosa canção *Suicide is painless* (suicídio é indolor). (PUTINI, 2011).

No filme **Ardil 22** o enredo pertence à Segunda Guerra Mundial, mas a crítica era dirigida à guerra do Vietnã. O grande conflito que é metaforizado no filme é que qualquer pessoa que não deseje lutar numa guerra é sã, não está louca, e, portanto, está apta a lutar. Durante o desenrolar da narrativa do filme é retratada a insanidade, a falta de sentido e de lógica da guerra sobreposta à lógica “irracional”, “esquizofrênica”, dos pesadelos e delírios de um soldado ferido.³⁶

Esses filmes podem ser associados às produções arquitetônicas desconstrutivistas, como por exemplo, ao projeto *Romeo and Juliet* (1985) (ver Figura 23) e ao texto *Moving Arrows, Eros, Other Errors - Architecture of Absence* (1986) de Eisenman, que se refere a um projeto feito para a cidade de Verona. O texto está ligado às reflexões do projeto, e suas temáticas principais foram à questão da morte do homem, de uma ciência sem sujeito e de qual a resposta da arquitetura a essas alterações culturais (ver categoria **Diagrama** no apêndice F).

³⁶ Resumo do enredo de **Ardil 22**: só um soldado plenamente consciente seria capaz de pedir para não lutar numa guerra, visto a irracionalidade desta, e por estar consciente ele estaria apto a participar da guerra.



Figura 23 - Maquete do projeto **Romeo and Juliet** de Peter Eisenman. Fonte: DOBNEY, 1995, p.66.

Eisenman propunha um projeto de outra discursividade, baseada no conceito, no processo de ESCALA (ver categoria **Mudanças de escala** no apêndice G). Esse conceito já fora desenvolvido e usado nas vanguardas russas como já foi visto anteriormente. O processo de escala liga-se a três outros conceitos e cada um deles confronta um conceito ou noção modernista: o de desconstrução contra a noção de presença, a metafísica da presença; o de recursividade contra noção de origem; e ao de auto-similaridade contra os conceitos de representação e objeto estético. (EISENMAN, in: HAYS 1998).

Eisenman confrontou algumas ideias da tradição arquitetônica. Trocando as ideias de sítio ou *site* (presença, conhecimento do contexto como totalidade) modernista pela de palimpsesto (traços de memória e imanência). A ideia de programa pela de programa narrativo (três relações estruturais divisão, união e relação, uma dialética que permite à narrativa), e também a ideia de representação pela de superposições (ver categoria **Metáfora** no apêndice F) (elementos inter-relacionados). (Ver Figura 24).

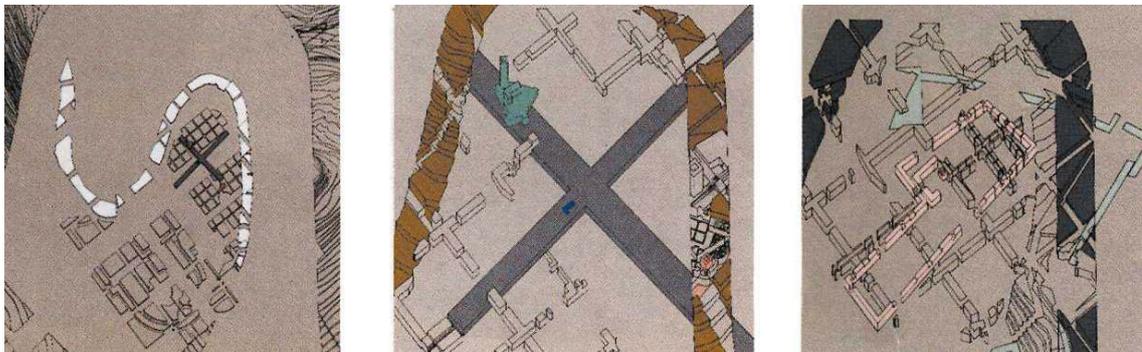


Figura 24 - Imagens do projeto **Romeo and Juliet** de Eisenman. Fonte: PONS, 2002, p.71.

No projeto, Eisenman refletiu sobre o real e o ficcional, negando a origem e o encerramento (ver categoria **Cinematográfico** no apêndice G), “são setas a se mover”, pulsão e repetição, uma erótica da arquitetura, um movimento do pensamento, uma ficção. Como ele colocou, o resultado seria uma “arquitetura da ausência”, que seria a arquitetura que nega a presença, a origem e o finalismo. (EISENMAN, in: HAYS 1998).

Tschumi foi o arquiteto desconstrutivista que mais diretamente transpôs conceitos e práticas do cinema para arquitetura (ver categoria **Autonomias de eventos e fragmentação** no apêndice G). Entre os cineastas que o influenciaram destacam-se: Sergei Eisenstein (1898-1948) e Dziga Vertov (1896-1954) (cineastas russos que foram importantes no desenvolvimento de técnica de montagem), Jean-Luc Godard e Wim Wenders (1945-), que também desenvolveram técnicas de montagens. Os conceitos principais transpostos foram os de montagem (ver categoria **Montagem** no apêndice G) e de corte, que Tschumi usa para desenvolver a ideia de *PROMENADE CINEMÁTICA* (ver categoria **Promenade cinemática / passeio** no apêndice G) (ver Figura 25), análoga a uma fita de filme³⁷, parafraseando também a *PROMENADE ARCHITECTURALE* de Le Corbusier.



Figura 25 - *PROMENADE CINEMÁTICA*, desenhos de Tschumi para o projeto do *Parc de La Villette*. Fonte: PONS, 2002, p.166. (Imagem editada pelo autor).

Outro arquiteto desconstrutivista que teve relação com cinema foi Lebbeus Woods (1940-2012), que acabou vinculando sua produção arquitetônica diretamente com a indústria cinematográfica. Ele chegou a ser contratado para ambientar cenários do filme *Allien III*³⁸. Outro fato interessante foi o caso de plágio intencional de um ambiente do filme *Doze*

³⁷ A cinemática arquitetônica e outras influências cinematográficas na teoria desconstrutivista de Tschumi serão retomados em capítulo posterior.

³⁸ O diretor David Fincher que havia contratado Lebbeus Woods como designe cenográfico foi substituído por outro diretor que elaborou outro projeto para filme. Assim os desenhos de Woods não chegaram a ser efetivados em cenários.

Macacos da *Universal Studios* (ver Figura 26). O diretor do filme teve acesso a uma publicação que continha desenhos experimentais de Woods, e gostou do ambiente criado na *Neomechanical Tower (Upper) Chamber* (1987), copiando-a praticamente na íntegra.³⁹



Figura 26 - Uma cena do filme **12 Macacos** e a *Neomechanical Tower (Upper) Chamber*. Fontes: Cena do filme aos 10:33 minutos; http://www.flickr.com/photos/ls_photography/4045213234/in/photostream/lightbox/ (acessado em 18/06/2011).

Na arquitetura desconstrutivista as críticas à racionalidade modernista também foram feitas de forma contundente, buscando aproximar seus discursos e práxis da arquitetura a questões que envolviam o caos e irracionalidades. A temática das guerras como produto do processo de modernização, cientifização e racionalização da cultura serve como crítica ao Modernismo pelo próprio Modernismo, como indicador da necessidade de novos paradigmas. Essa temática está presente diretamente nas obras desconstrutivistas de Eisenman, no Memorial aos Judeus Mortos da Europa (2003-05). E por sua vez Daniel Libeskind, no Museu Judaico (2001-07), e nas publicações e desenhos de Lebbeus Woods (1940-), no livro *War and Architecture* (1996), que também exploraram os temas do caos e das irracionalidades (ver categoria **Contaminação** no apêndice G).

4.2. Desconstrutivismo: uma das abordagens da Pós-Modernidade.

Estudar a Pós-Modernidade nessa pesquisa trouxe um confronto e uma tomada de consciência quanto aos seus próprios limites. Como julgar, avaliar a Pós-Modernidade

³⁹ O júri foi favorável a Lebbeus Woods e a Universal teve de pagar uma indenização e o arquiteto permitiu que as cenas permanecessem no filme para que não fossem necessários cortes.

enquanto situação, ou objeto, ou acontecimento a partir de princípios gerais? Como estabelecer princípios gerais dos agrupamentos dos assuntos, com que bases seriam operados esses julgamentos?

A partir de revisão bibliográfica foi possível reconstruir e analisar alguns aspectos da Pós-Modernidade arquitetônica, e esses materiais estudados tratavam de um contexto global da arquitetura, mais precisamente sobre reflexões polarizadas pelos norte-americanos e europeus. Um dado relevante à pesquisa é que não existem ainda no Brasil livros sobre uma avaliação geral da Pós-Modernidade, existindo sim estudos e publicações que analisam algum aspecto desse fenômeno cultural.

Para estudar o contexto brasileiro e para estabelecer relações com o contexto global e com o fenômeno do Pós-Modernismo seriam necessários diversos estudos e sistematizações que ainda não foram feitas. Sendo assim, não foi possível investigar qual a recepção dos brasileiros à Pós-Modernidade arquitetônica. Seria necessário, também, um conhecimento, um capital cultural⁴⁰ acumulado que permitisse fazer julgamentos que não fossem apressados. Talvez as superações que um pesquisador brasileiro tenha que enfrentar para estudá-la, e o medo de propor conclusões apressadas sejam os principais motivos da escassez, ou inexistência, de escritos, publicações sobre ela no Brasil. Outro motivo possível, e mais “ingênuo”, seria o desinteresse por parte dos arquitetos brasileiros ao assunto.

Contudo, esta pesquisa limitou-se a analisar alguns aspectos da Pós-Modernidade, entendendo que a partir deles seria possível estabelecer um movimento de pensamento para relacionar o lugar da tendência arquitetônica desconstrutivista nesse contexto maior.

4.2.1. Personagens e eventos marcantes na Pós-Modernidade Arquitetônica.

O contexto da Pós-Modernidade arquitetônica foi marcado por diferentes acontecimentos que modificaram o olhar e os julgamentos da cultura ocidental, prepararam (formaram) o público para um Pós-Modernismo arquitetônico. Na Pós-Modernidade arquitetônica emergiram críticas, novas abordagens, bem como personagens, papéis sociais que tinham que ser preenchidos. A partir da pesquisa de alguns comentadores da Pós-Modernidade foi possível destacar alguns autores e publicações importantes, que de alguma forma encontraram lugar no campo da arquitetura pós-moderna. (NESBITT, 2006).

⁴⁰ O conceito de capital cultural foi elaborado por Pierre Bourdieu (1930-2002).

Em 1945, começaram programas de reconstrução da Alemanha ligados às teorias do funcionalismo modernista. Seguindo esse discurso foram erguidos muitos edifícios nos anos cinquenta e sessenta, mas que não ofereceram nenhuma reflexão teórica para a arquitetura. Depois da Segunda Guerra Mundial, somente com o declínio do mercado construtivo em 1970 que foi retomado interesse pela teoria, que tinha sido abandonado juntamente com valores e concepções do passado, e esse brecha, ou vazio, tinha que ser compensada por improvisos. (KRUFT, 1994).

O mercado imobiliário entre as décadas de sessenta e setenta experimentou uma época de recessão. Devido aos problemas econômicos, os arquitetos tiveram mais liberdade para fazerem especulações teóricas no campo projetual e não na prática da construção. (McLEOD; in: HAYS, 1998). Como coloca KRUFT (1994), no meio da década de setenta aumentou o número de trabalhos que analisavam as razões da falha do funcionalismo moderno.

A mais importante influência depois de 1945 veio dos Estados Unidos, onde as discussões sobre a teoria arquitetônica eram mais liberais e pragmáticas do que na Europa. Na América os críticos abordavam primeiramente a matéria da tecnologia e da forma, e na Europa as questões sociais e ideológicas eram predominantes. Alemanha, Estados Unidos e Itália foram os centros para as experimentações arquitetônicas que contribuíram com as preocupações historicistas dos projetos e renovações de estruturas urbanas pré-existentes. (KRUFT, 1994).

Arquitetos norte-americanos, insatisfeitos com as atitudes funcionalistas, organizaram uma exibição no Museu de Arte Moderna de New York (MOMA) em 1964, que tinha o título *Architecture without architects*, ela foi apresentada em diferentes partes do mundo. (KRUFT, 1994). No MOMA ocorreram mais três importantes exposições que ilustraram as mudanças de agendas da arquitetura: em 1975, a *Beaux-Arts* (projetos neoclássicos da escola Francesa); em 1979, a *Transformations* (reunindo trabalhos realizados a partir de 1969); e em 1988, a *Deconstructivist Architecture* (que será tratada posteriormente). (NESBITT, 2006).

Dessas exposições uma personagem que merece destaque como promotora das tendências, ou das agendas da arquitetura, foi Philip Johnson (1906-2005), que vinha contribuindo com as discussões arquitetônicas nos EUA desde 1945. Ele fora um dos organizadores da exibição *Modern Architecture* no MOMA (1932), da *Deconstructivist Architecture* (1988), e coeditor do livro *The International Style*. (KRUFT, 1994).

Durante a década de oitenta, as galerias Leo Castelli e Max Protech, de New York, organizaram as exposições importantes que ajudaram a difundir o projeto de arquitetura como objeto de arte. Os projetos arquitetônicos e as maquetes ao passarem ser consumidas como quadros ou esculturas auxiliava a formação de um público que consumia a arquitetura para além de sua funcionalidade ou materialidade. (NESBITT, 2006).

Na Pós-Modernidade ocorreram diversas publicações que confrontaram os ideais do Movimento Moderno, os três que mais se descaram foram: **Morte e vida de grandes cidades** (1961) de Jane Jacobs (1916-2006), **Complexidade e Contradição em arquitetura** (1966) de Robert Venturi e Denise Scott Brown (1931-), **Arquitetura da cidade** (1966) de Aldo Rossi. (GIRARDO, 2000). KRUF (1994) acrescenta além desses, o livro **Intenções em Arquitetura** (1963) de Nørgaard-Schulz (1926-2000), que trouxe investigações de um novo sistema de critérios para julgamentos arquitetônicos.

De acordo com KRUF (1994), o livro de Robert Venturi (1925-) e Denise Scott Brown (1931-) **Complexidade e Contradição em Arquitetura** (1966), foi um dos mais importantes escritos de arquitetura depois de *Vers une Architecture* (1923), de Le Corbusier. A obra teve influência significativa pelo retorno aos valores do passado e da essência simbólica da arquitetura. Outra obra importante de Venturi foi a **Aprendendo com Las Vegas** (1972), que tratava da perda do simbolismo da forma arquitetônica. As conclusões do livro foram muito questionadas, pelo risco de uma banalização do simbolismo, da qual o autor era completamente consciente. O livro foi de certa forma um “manifesto” da Pós-Modernidade. Robert Venturi criticou a estética funcionalista contrapondo a frase de Mies Van Der Rohe “*less is more*” colocando “*More is not less, less is a bore*”. Ele colocou a suas experiências do Maneirismo e Barroco a serviço de uma nova concepção de arquitetura, de um retorno à complexidade, e também suas experiências contemporâneas com a *Pop Art* e a sociedade consumo (sua linguagem simbólica) influenciaram sua arquitetura e sua abordagem do planejamento urbano. (KRUF, 1994).

Surgiram também grupos de arquitetos que desenvolveram discussões, pesquisas e publicações, como por exemplo, o Archigram e o Superstudio, que confrontaram a relação tediosa e monótona com a realidade do Movimento Modernista Internacional, através de grafismos inovadores e vínculos com a ficção científica. Suas críticas não foram assimiladas pelo mercado imobiliário. (GHIRARDO, 2000). Um grupo que se destacou no contexto norte-americano foi o *New York Five*. Os integrantes eram Peter Eisenman, Michael Graves (1934-

), Richard Gwathmey (1938-2009), John Hejduk (1929-2000) e Richard Meier (1934-), que acabaram adotando diferentes abordagens da arquitetura. (KRUFT, 1994).

As discussões teóricas da arquitetura encontraram espaço após a Segunda Guerra na Itália. Destacaram-se nesse cenário Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri, Giulio Carlo Argan, Paolo Portoghesi e Carlo Scarpa. Uma contribuição para a teoria do urbanismo foi o livro *L'architettura della città* (1966), de Aldo Rossi. Nesse livro ele confrontou a aplicação do puro critério funcionalista e argumentou pelo o retorno das teorias tipológicas. (KRUFT, 1994).

As relações entre a função e a essência da arquitetura foram reexaminados no período pós-moderno em ensaios como **Neofuncionalismo**, de Mario Gandelsonas, **Pós-funcionalismo**, de Peter Eisenman, **Função e signo: a semiótica da arquitetura**, de Umberto Eco, **Arquitetura e limites**, de Bernard Tschumi. (NESBITT, 2006).

Uma das críticas à posição funcionalista modernista foi a obra do filósofo alemão Ernst Bloch (1885-1977) em *Das Prinzip Hoffnung*, escrito em seu exílio nos EUA, entre 1938 e 1947. Ele enfatizou o fato de o funcionalismo matar o simbolismo. Sua crítica ao funcionalismo foi pelo viés de um tipo de ecletismo, de formalismo ou de historicismo, que retornasse ao ornamento, no livre uso das formas históricas. (KRUFT, 1994).

Na cena arquitetônica dos anos sessenta surgiram diversos grupos vanguardistas principalmente nos Estados Unidos e na Europa, como por exemplo: *Archigram*, *Archizoom*, *Superstudio*, *UFO*, *9999 ou Sturm*, *SITE* e o grupo *Five Architects*, que transitaram por diferentes áreas da cultura, ligadas a outros movimentos da Pós-Modernidade como, o *high-tech*, *pop-art*, arte conceitual e desenho radical. (MONTANER, 2001).

Na Pós-Modernidade as três faculdades de arquitetura mais influentes na busca pela inovação formal e teórica foram a *Architectural Association* de Londres, a *Cooper Union* de Nova York e a *Domus Academy* de Milão. (MONTANER, 2001).

Charles A. Jencks (1939-), em *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), foi o primeiro crítico a estabelecer “Pós-Moderno” como um conceito estilístico. Desde então, o termo “Pós-Moderno” tem recebido diferentes significados: qualquer coisa, alguma coisa genuína ou que alegue anti-funcionalidade. Atualmente, o termo implica mais a descoberta de um novo estilo, enquanto reação ao Modernismo, e adquiriu o sentido de que “tudo é permitido”. (KRUFT, 1994).

O Pós-Modernismo coincidiu com uma maior atração do público pela arquitetura, sendo que na Pós-Modernidade a arquitetura e os arquitetos aparecem cada vez mais nos meios midiáticos. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

No cenário da Pós-Modernidade destacaram-se pelo menos mais dois filósofos na contribuição para teorização da arquitetura. Um deles foi Jürgen Habermas (1929-). Ele defendia que a modernização econômica e social causava a alienação dos indivíduos. O outro filósofo foi Jacques Derrida, comentado nos capítulos anteriores. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

Assim, a partir dos acontecimentos e personagens apontadas poderia considerar-se que a Pós-Modernidade arquitetônica afetou mais a Europa e os Estados Unidos do que outros lugares do mundo. A diversidade de eventos e personagens que a compõem refletem a multiplicidade de abordagens que iram desdobrar-se enquanto críticas ao Modernismo. Mesmo que todas essas críticas não estejam ligadas diretamente a uma mesma origem, ou referência (filosofia, sociologia, arquiteturas do passado), compartilhavam de uma mesma ideia: o esgotamento do paradigma modernista da arquitetura da máquina, pautada no funcionalismo e no cientificismo.

4.2.2. Temas e críticas.

Há uma dificuldade de definir o que é o Pós-Modernismo na arquitetura, conforme já se mencionou. Existem divergências quanto a ele ser uma nova estilística, abordagem, ou ainda uma reação ao movimento anterior. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

Dos temas que compõem o universo da teoria arquitetônica pós-moderna estão: o da história (o problema da tradição disciplinar), do significado, da responsabilidade social (compromisso ético em oposição a uma prática autônoma) e o do corpo. (NESBITT, 2006).

O aspecto mais confuso da teoria pós-moderna talvez seja a multiplicidade de termos empregados para descrever os seus variados posicionamentos em face da condição moderna. (NESBITT, 2006). A arquitetura estava mais permeável à cultura extra arquitetônica do que até então.

Importados de outros ramos do conhecimento, os principais paradigmas que modelam a teoria arquitetônica são a fenomenologia, a estética, a teoria linguística, o marxismo e o feminismo. Por sua função como expressão característica da Modernidade, o sublime foi a

principal categoria estética retomada no período pós-moderno. O súbito ressurgimento do interesse pelo sublime explica-se em parte pela ênfase recente no conhecimento da arquitetura através da racionalidade estética e o recuo das abordagens funcionalistas. (NESBITT, 2006).

Como foi visto anteriormente as questões estéticas configuram um novo paradigma na cultura como um todo, a emergência das questões estéticas na arquitetura estavam também ligadas a novas formas de subjetivação na Pós-Modernidade.

As teorias a favor da continuidade dos princípios modernos desejavam entender e completar a tradição cultural moderna. Dividindo-se basicamente em duas vertentes teóricas antimodernas, os pós-modernos buscaram uma ruptura com funcionalismo e racionalismo modernista. Uma vertente propunha alternativas voltadas ao futuro tecnológico ou ficcional (neovanguardas) e a outra propunha a volta ao passado (neoconservadoras). (NESBITT, 2006).

Manfredo Tafuri (1935-1994) definiu a crise da arquitetura moderna como uma crise da função ideológica na arquitetura. Houve uma perda da fé na lógica, no discurso arquitetônico. Aconteceu uma tomada de consciência de uma vontade irracional que levava a uma crença na racionalidade moderna. Por exemplo, a perda da fé de que a função poderia resolver os problemas da arquitetura, de que a arquitetura poderia resolver os problemas sociais. A Modernidade, o Modernismo, estariam cheios de “ideologias”. A Pós-Modernidade pretendeu, em algumas tendências, um desmascaramento dessas ideologias. (NESBITT, 2006).

A ênfase tectônica é um aspecto importante da crítica moderna, seja com relação ao Modernismo estéril, degradado, seja com a superficialidade do historicismo pós-moderno. (NESBITT, 2006). A tendência *high-tech* articula diferentes teorias fascinadas pela arquitetura de alta tecnologia. (KRUFT, 1994).

O território de debate fica entorno do problema do significado e de sua dissolução. O Pós-Modernismo foi uma tentativa, e um passo importante, na resposta ao problema do significado, que foi iniciada no Movimento Moderno. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

Num trecho do livro **A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa Semiológica** (1971), Umberto Eco estuda a mensagem arquitetônica, enquanto um sistema de comunicação de massas. Para ele a arquitetura é uma operação que se dirige a grupos para satisfazer exigências e convencer a viver segundo um modelo, assim como pode ser observado de forma

irônica no filme *Mon Oncle*⁴¹, (1958). O filme ilustra o “consumo da arquitetura”, como objeto de desejo, as pessoas que a consomem vivem o mito como uma história. Ao mesmo tempo verdadeira e irreal, a casa moderna, a máquina de morar faz um estilo de vida “funcional”, uma vida moderna, como no bordão do filme “tudo comunica”, mas isso servindo mais como um valor, um diferenciador social (ver Figura 27).



Figura 27 - Ilustração para produção da casa modernista do filme *Mon Oncle*. Fonte: <http://www.filmjourney.org/2006/03/13/moving-spaces/>. (acessado em 14/06/2011).

A arquitetura é uma discursividade icônica, comunica-se por imagens, e a grande dificuldade, ou limitação para ser compreendida como uma linguagem, é que seria necessário identificar sua regra. O ícone é mais conotativo, denota muito pouco. Quanto mais ele conota, mais ele depende de linguagem e de estilos, porque ele precisa de uma convenção cultural forte, aceita. Na arquitetura, o estilo permite que os ícones sejam monitorados como linguagem, meio de comunicação. (PIGNATARI, 2004).

O objeto arquitetônico comunica de forma icônica uma variedade de significados que não podem ser controlados pelo projetista, são indeterminados. Esses significados dependem das condições de recepção do objeto, o que relaciona o domínio que o receptor tem do conteúdo e da forma do sistema semiológico (língua e fala). Já se mencionou que a arquitetura, na sua dimensão comunicacional, é um sistema semiológico que se aproxima do linguístico. (PIGNATARI, 2004).

O arbitrário semiológico desestabiliza o binômio forma-função enquanto autoexplicativo e autorreferente. Estimula a procurar nas relações com outros binômios dentro

⁴¹ **Mon Oncle** (em Português **Meu Tio**) é um filme ítalo-francês de 1958, do gênero comédia, dirigido pelo cineasta francês Jacques Tati.

do sistema de convenções que operam. A desconexão entre objeto e significado leva ao confronto do nexos, como algo natural, entre forma e função do objeto. E por fim interrompe a noção funcionalista da função como único determinante da forma do objeto (AGREST; GANDELSONAS. In NESBITT, 2006).

Kate NESBITT (2006) destacou alguns fatos e eventos que influenciaram a assimilação pelos arquitetos das reflexões linguísticas na segunda metade do século XX, como por exemplo, a tradução das aulas de semiologia ministradas por Ferdinand Saussure do francês para o inglês, em 1959 (fazendo renascer o interesse por sua obra), e o evento *International Colloquium on Critical Languages and Sciences of Man*, no qual ministraram palestras Derrida, Barthes e Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981), que estavam entre os pensadores mais celebrados da época no Leste dos EUA. Isso ocorreu na John Hopkins University, em 1966, apresentando o pós-estruturalismo ao público norte-americano. (NESBITT, 2006).

A semiologia ⁴² e as novas teorias linguísticas foram incorporadas às teorias da arquitetura, influenciados pelas obras de Chomsky, Eco e Derrida. Procuravam desenvolver novas técnicas e estratégias arquitetônicas que trabalhassem a dimensão comunicacional da arquitetura. Em 1968, por exemplo, Barthes publicou o artigo **Semiologia e Urbanismo**, concluindo os significados fixos na cidade eram impossíveis. (TSCHUMI, 1996).

Na comparação entre arquitetura e linguagem são necessários cuidados, tanto pelo risco da redução como da exclusão. A redução à linguagem seria entender a arquitetura como definidora de sentidos a partir de uma lógica combinatória. A exclusão da dimensão linguística da arquitetura apagaria os rastros entre os fragmentos que a compõem, e a arquitetura representaria a realidade como se esta fosse definitiva e única. Os horizontes da linguagem orientam e ao mesmo tempo desorientam os sentidos com que uma forma arquitetônica pode ser interpretada. A linguagem permite um movimento por rastros de representações atuais. Perseguindo-os seria possível acessar o “inconsciente”, não representado de modo explícito. A linguagem também possibilita abordar a arquitetura por uma racionalidade estética do belo e do feio. (TSCHUMI, 1977, in: NESBITT, 2006).

⁴² A semiótica e a semiologia são ciências que estudam a linguagem, os sistemas de sinais em geral, que auxiliaram no desenvolvimento das novas teorias da informação e da comunicação. A semiótica é a ciência dos sinais em geral capturados pela percepção (SILVA, 1985). A semiologia tem maior relação com o texto, ela entende que qualquer sistema sógnico (icônico ou textual) pode ser entendido como um texto, ela é mais literária e racionalista (freudiana).

Na Europa ocidental e nos Estados Unidos, o Pós-Modernismo significou não mais do que uma série heterogênea de tentativas para parar com o funcionalismo. O historicismo foi uma das mais importantes tentativas de reação ao Modernismo, firmando uma fundamentação intelectual, como uma tendência historicista primitiva, uma nova forma de funcionalismo. (KRUFT, 1994).

As teses pós-modernas provocaram uma reflexão, e eventualmente uma aceitação plena da história da disciplina, que fora rejeitada pela teoria moderna. (NESBITT, 2006). A arquitetura, nos anos noventa, procurou conciliar-se com uma retomada da continuidade histórica. A quebra com o passado que foi feita no começo do século XX representou um fato incontornável, e suas consequências propagaram-se ao longo do século de tal modo, que não será possível voltar atrás. (KRUFT, 1994).

Os historiadores da arquitetura de orientação marxista optaram por uma abordagem dialética que enfatizou a natureza díspar das obras modernas, apresentadas como uma pluralidade de histórias. Eles criticavam a visão historicista modernista da história, que era uma tentativa de exprimir o *ZEITGEIST*, ou o ESPÍRITO DA ÉPOCA, considerando-o único e exclusivo o do tempo presente, e como tal exigia a elaboração de um estilo singular. (NESBITT, 2006).

Os críticos recusavam-se a aceitar a noção modernista de que tudo deve ser original e surgir do nada. A ideia do artista romântico como gênio criador, como construção ideológica, foi criticada. Os arquitetos pós-modernos deixaram de dar ênfase à inovação e à noção do arquiteto “herói” individualista. (NESBITT, 2006).

Uma estratégia típica da composição historicista pós-moderna é o pastiche, a citação eclética de elementos históricos fragmentários. Frampton (1930-) criticou o historicismo pós-moderno dizendo que ele produzia efeitos cenográficos de uma arquitetura des-historicizada (clássico fingido) e Porphyrios (1949-) criticou também o “*high-tech* fingido” e a “transgressão” da Desconstrução. (NESBITT, 2006).

KRUFT (1994) colocou que a Pós-Modernidade seria uma época em que a estética, tecnologia e ecologia têm sacudido os estudos de história e teoria da arquitetura, e que essa arquitetura pós-moderna teria uma variedade de posturas, como por exemplo, pós-funcionalista, simbólica, antropológica, entre outras.

As vanguardas do início do século XX e as neovanguardas do meio do século diferenciam-se em seus conteúdos ideológicos e contextuais.

O conteúdo ideológico das vanguardas a) propôs uma nova ordem arquitetônica ligada à “estética da máquina”; b) reinterpretou o funcionalismo. As neovanguardas a) propuseram a “estética do fragmento” ; b) promoveram o anti-funcionalismo. Quanto aos seus respectivos contextos culturais, as vanguardas representaram as tensões entre burguesia, tecnologia e capitalismo. As neovanguardas indicam a sociedade pós-industrial, a aldeia global, a comunicação de massas e novas tecnologias de comunicação. (MONTANER, 2001).

Nas neovanguardas abandonou-se a ideia de uma única alternativa, de um movimento arquitetônico hegemônico, e os autores têm postura individualista. Essa postura individualista acarretou uma diversidade de abordagens em que é possível identificar características comuns, como por exemplo, o esforço de trabalho para construir universo formal próprio, ou seja, uma linguagem arquitetônica, e a ambição do ineditismo das obras. (MONTANER, 2001).

O Pós-Modernismo, que partira de uma grande diversidade de críticas e experimentações, acabou tornando-se apático e rotineiro e foi assimilado pela cultura de massas, ficando sujeito às manipulações do mercado. O preço pago para contar com um mercado de massas e um estilo imitável foi a mercantilização da imagem do arquiteto e o fenômeno do “marasmo” arquitetônico. Em síntese, as manifestações pós-modernas tornaram-se repetitivas como qualquer outro produto da cultura de massas. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

Contudo, a tendência desconstrutivista da arquitetura permaneceu ligada aos temas da história (por contrapor as posturas “neo-historicistas”) e também manteve a polêmica do significado, principalmente. Quanto aos paradigmas apontados por NESBITT (2006), que configuram a cultura arquitetônica pós-moderna e que podem ser identificados como determinantes nas teorizações e prática desconstrutivista destacam-se: a fenomenologia, a estética e a teoria linguística.

A Fenomenologia permite remover os rastros de positivismo e objetivização forçadas na arquitetura, possibilitando a emergência de uma subjetividade pluralista com uma imaginação mais alargada. Isso beneficia o Desconstrutivismo, que deixa entrar na arquitetura o pluralismo negado pela imaginação objetivista, unidimensional e positivista.

A estética adere à abordagem Desconstrutivista pelo caminho da linguagem, da compreensão da dimensão comunicativa da arquitetura de seus sentidos formais, não apenas funcionais.

A teoria linguística possibilitou o Desconstrutivismo, pois sua abordagem pretendeu dar conta não somente da arquitetura, mas de outras práticas culturais como acontecimentos de comunicação.

O funcionalismo em crise provoca uma crise na arquitetura, pois a construção torna-se um objeto estético quase “puro”, no sentido kantiano. Mas como os elementos arquitetônicos, historicistas ou não, não têm significado imanente, há também uma crise estética na arquitetura, que se torna mais abstrata ainda, sem significado. Restando apenas o sentido vago e de difícil interpretação, a arquitetura tornou-se “frágil”, ou exposta à desconstrução. O Desconstrutivismo apenas mostrou que a concepção de arquitetura da Modernidade seria comparável a uma peça de cerâmica “colada” com as ideologias funcionalistas e tecnicistas.

Enquanto tendência crítica, o Desconstrutivismo teve visibilidade na agenda arquitetônica, visto que suas manifestações reflexões fizeram-se presentes em textos de comentadores e em antologias que tratam da Pós-Modernidade, como por exemplo NESBITT (2006), KRUFIT (1994), HAYS (1998) e BENEVOLO (2007). As experimentações e conteúdos críticos desconstrutivistas que foram capturadas pela cultura de massas e adquiriram outros sentidos, desviantes da tendência “radical” ligada a Derrida serão comentadas adiante.

5. POÉTICAS DESCONSTRUTIVISTAS E OBRAS ARQUITETÔNICAS: OS POSFÁCIOS.

Nas seções anteriores já foram abordadas as relações da arquitetura desconstrutivista com os temas da Pós-Modernidade. Na sequência, foi feita uma análise da desconstrução enquanto um fenômeno arquitetônico. O Desconstrutivismo foi pensado como uma “neovanguarda”, exposto a influências e a transposições na formação de novas poéticas arquitetônicas.

5.1. 1988: o ano da arquitetura desconstrutivista.

A tendência desconstrutivista ficou conhecida a partir da exposição no MOMA, em 1988, *Deconstructivist Architecture*. O título remete à abstração formal das obras do Construtivismo russo. Algumas características comuns dos arquitetos desconstrutivistas: Argumentam com transformações formais como inversões, fragmentações e sobreposições, e fazem combinações de partes díspares e fragmentárias dos edifícios. O processo projetual aparece como conteúdo (ver a categoria **Processo Projetual** no Apêndice F). As obras tentaram comunicar a desestabilização no sentido literal e alargado. (PEVSNER; HONOUR; FLEMING, 1992).

Philip Johnson, ao fazer algumas considerações sobre a exposição que ele dirigiu, considerou que a diferença de suas intenções na organização de outra exposição anterior em 1932, *Arquitetura Moderna*, também no MOMA, e a da Arquitetura Desconstrutivista estaria no teor das duas. A primeira tinha uma vontade de reforçar um movimento estilístico e a segunda não tinha esse objetivo. A Desconstrução não seria um novo estilo, não existindo um movimento ou princípio comum que o grupo de arquitetos que tiveram obras expostas seguisse, mas sim uma confluência de trabalhos que foram relevantes nos anos oitenta, que

por influências e práticas divergentes chegaram a resultados semelhantes. (JOHNSON; WIGLEY, in: HAYS, 1998).

Para Mark Wigley, que foi o curador da exposição *Arquitetura Desconstrutivista*, a teoria é carregada para objeto, para a questão formalista da arquitetura. Para os arquitetos desconstrutivistas as questões ocultas, “os pesadelos”, habitavam o inconsciente da forma pura e não o inconsciente dos arquitetos. Os arquitetos desconstrutivistas produzem uma arquitetura fictícia que vai do familiar para o desconhecido, para um “ESTRANHAMENTE FAMILIAR”, conceito freudiano ao qual os arquitetos desconstrutivistas muito recorreram (ver a categoria **Desfamiliarização** no Apêndice G). Os arquitetos colocaram no nível da linguagem as questões ocultas pela tradição arquitetônica que privilegiava a forma perfeita, subvertendo e contaminado as formas de maneiras diferentes. Cada um deles buscou colocar em crise a experimentação estética da arquitetura. (JOHNSON; WIGLEY, in: HAYS, 1998).

O Desconstrutivismo teve um papel importante em confrontar os “neo-historicismos”, os contextualismos e os valores conciliadores do pensamento pós-moderno com os ideais humanistas (ver a categoria **Recusa de superfícies figurativas associadas à construção tradicional** no Apêndice F). (McLEOD; in: HAYS, 1998).

Os sete arquitetos (escritórios) que tiveram obras expostas no MoMA foram (ver Figura 28) ⁴³:

1. Coop Himmelblau: *Rooftop Remodeling*, Vienna, 1985; Hamburg Skyline, 1985; Apartment Building, Vienna, 1986.
2. Bernard Tschumi: *Parc de la Villette, competition*, Paris, 1982.
3. Daniel Libeskind: *City Edge Competition*, Berlin, 1987.
4. Frank Gehry (1929-): *Gehry House*, Santa Monica, 1977-87; Familiar Residence, Santa Monica, 1978.
5. Peter Eisenman: *Biology Center for the University of Frankfurt, competition*, 1987.
6. Rem Koolhaas: *Rotterdam Building and Tower, commission*, 1981.
7. Zaha Hadid: *The Peak*, competition, Hong Kong, 1983.

⁴³ ver apêndice D - Coletânea de imagens de Obras da exposição *Deconstructivist Architecture*, MOMA 1988.

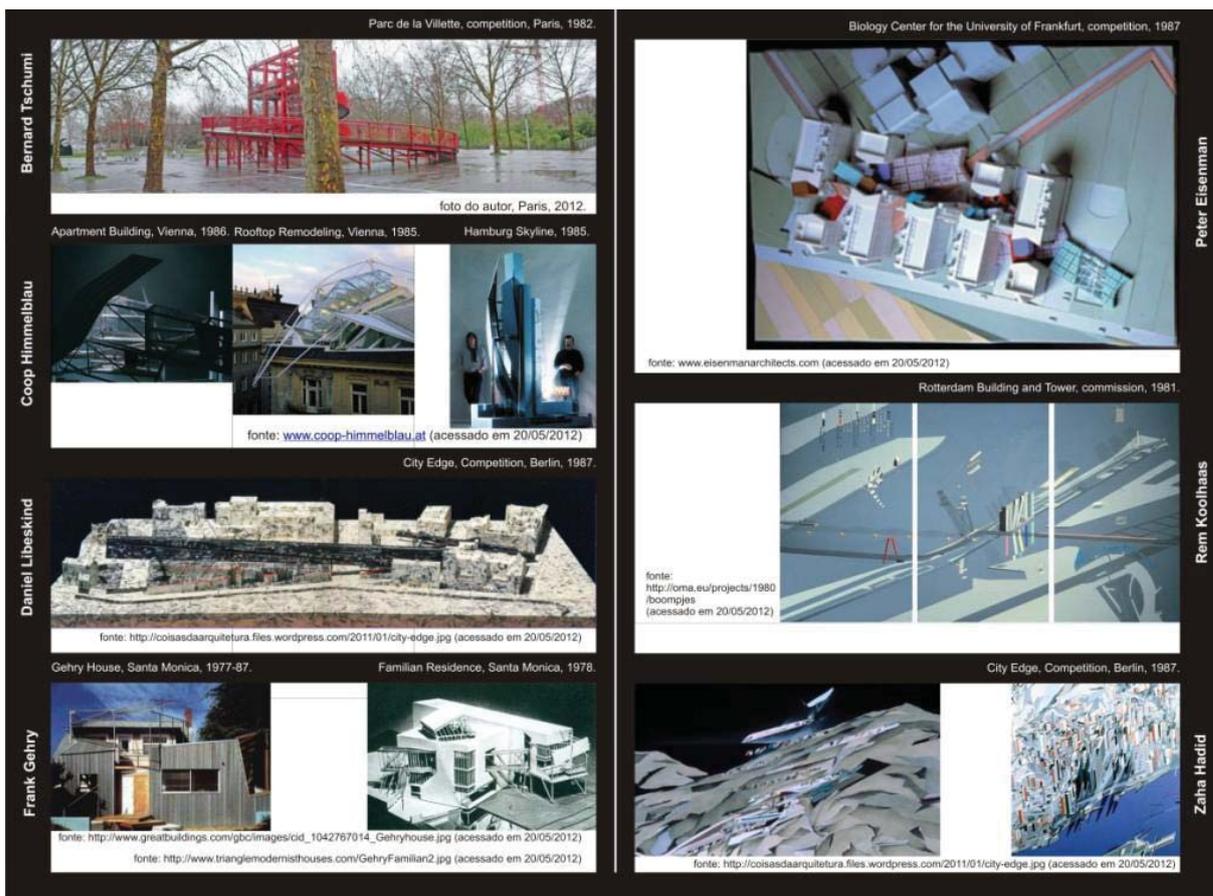


Figura 28 - Imagem do quadro elaborado com as obras expostas no MOMA 1988. Fonte: Quadro elaborado pelo autor.

Coop Himmelblau, Zaha Hadid e Libeskind buscaram trabalhar com extrema fragmentação, diagonalização (obliquidade exagerada) e desmantelamento das imagens. Os arquitetos que se aproximaram mais das ideias pós-estruturalistas (como, por exemplo, textualidade, jogo de linguagem e metáfora) foram Eisenman e Tschumi. O primeiro trabalhou com a ideia de palimpsesto e diagrama (ver a categoria **Diagrama** no Apêndice G) e o segundo com a ideia de sobreposição de sistemas e a de disjunção (ver a categoria **Disjunção** no Apêndice G). (MCLEOD; in: HAYS, 1998).

As características das obras desconstrutivistas que podem ser observadas nas obras desses sete arquitetos são: sistema de retículas torcidas e ou com ângulos oblíquos em relação aos outros sistemas; recorte e decomposição de corpos; ângulos pequenos formando arestas vivas; evocação de movimento; aspecto instável com o uso de estruturas esbeltas e formas torcidas, tensionadas e invertidas; procedimentos projetuais que misturam racionalidade e ficção com elementos construtivos. (CEJKA, 1995).

Uma característica principal das obras desconstrutivistas é a violação da perfeição, com a decomposição de estruturas até o caos aparente e com a ideia de que a forma seguiria não mais a função, mas sim a ficção (ver a categoria **Sobreposição/superimposição** no Apêndice G). As obras desconstrutivistas constataam o desejo dos arquitetos de trabalhar com o irreal. Trabalhar com uma arquitetura ficcional é, também, uma forma de confrontar a ideia modernista de que “a forma segue a função”. A frase que foi difundida no meio arquitetônico, de Louis Sullivan foi “*form follows function*”. Essa frase foi mais tarde transformada, pelo arquiteto Bernard Tschumi (1994) em “*form follows fiction*” (a forma segue a ficção), conforma já foi mencionado.

A postura pós-estruturalista e desconstrutivista dos arquitetos produziu uma arquitetura para além da pertinência dos binômios estruturantes da metafísica da arquitetura tradicional (por exemplo: forma/função, ausência/presença; belo/feio). Esses binômios, enquanto oposições metafísicas, acabaram sempre aprisionando o movimento da *différance* em favor da presença de um valor ou sentido que é anterior a própria diferença, e que é determinante, a definição de um significado transcendental da arquitetura. (DERRIDA, 2001).

O Desconstrutivismo por pretender realizar um corte na “epistemologia” da arquitetura, ou seja, reformular, formular uma nova epistemologia, acabou por envolver um problema da retórica, de uma retórica que pretende libertar-se do positivismo lógico e adotar uma postura dialética e hermenêutica, objetivando um alargamento da razão, em que a racionalidade estético-expressiva consiga operar nos novos processos de subjetivação da Pós-Modernidade. (JANTZEN, 2008).

Alguns arquitetos desconstrutivistas apropriando-se de princípios da filosofia derridiana formularam uma ideologia que tornou capaz uma arquitetura que rompesse com os sistemas de leitura que antes a tornavam compreensível, requeriam uma nova leitura arquitetura como metalinguagem (ver a categoria **Metáfora** no Apêndice F). A Desconstrução não é um despedaçar do edifício, mas sim localizar e expor os dilemas internalizados pela tradição e prática arquitetônica. Peter Eisenman, por exemplo, tenta desocultar o que estava reprimido na arquitetura clássica e moderna. (BERNARDELE, 1994).

A arquitetura desconstrutivista tentou desocultar os significados que não eram capturados pela linguagem arquitetônica modernista e não historicizar, ou desreferenciar o significado da arquitetura do espírito da época, ou *Zeitgeist* (ver a categoria **Recusa de**

superfícies figurativas associadas à construção tradicional no Apêndice F). (BERNARDELE, 1994).

Assim, a arquitetura não precisa mais “falar”, ou fazer referência a formas significantes com a pretensão de aderir a um período histórico ou a outro ou a uma tipologia ou outra. A arquitetura não precisa mais ser “moderna”, porque já se viu que isso é uma mera convenção. Uma ficção, já que não é possível fazer uma aderência completa do significado de “moderno”, “pós-moderno”, “historicista” às formas de um edifício. Isso não tem nenhuma validade diante do fato da arbitrariedade do significado de um edifício. A arquitetura desconstrutivista toma consciência de que não é possível garantir o significado pela forma com que um edifício é projetado (ver a categoria **Disjunção** no Apêndice G). (TSCHUMI, 1996).

Na Pós-Modernidade essa situação de conscientização da indeterminação do significado, da ficção da realidade, se expande. Surge uma “angústia” pós-moderna, a arquitetura não “fala” mais nada, ou, se tenta falar, não é mais uma linguagem fechada e autônoma, que se autocompreende. (JANTZEN, 2008).

A arquitetura sem significado (imaneente) sofre de uma perda de transcendência, de fazer com que um significado lhe seja aderido. O excesso de presença do significado é substituído por um sintoma de uma ausência. A angústia gerada pela incapacidade de representar significados “tradicionais” da arquitetura transfere-se para o plano de uma busca por formas livres sem significação dentro das expectativas convencionais das arquiteturas modernistas e pós-modernas (ver a categoria **Metáforas** no Apêndice F). (JANTZEN, 2008).

A metaforização na arquitetura nunca foi um instrumento não utilizado de criação, mas na época contemporânea, passa a ser empregado com uma consciência mais deliberada do que antes (ver a categoria **Desfamiliarização** no Apêndice F). Isso aproxima mais ainda as noções de arquitetura e linguagem que são usadas na época contemporânea. Uma das metaforizações mais usadas pelos arquitetos desconstrutivistas, como Eisenman, por exemplo, foi a da própria ficcionalidade do discurso arquitetônico, como será visto posteriormente.

Contudo, o Desconstrutivismo, enquanto uma das abordagens arquitetônicas da Pós-Modernidade, teve visibilidade dada pelas condições do campo da arquitetura nos meios culturais europeus e norte-americanos, que impulsionaram trocas com a filosofia, a literatura e a linguística. Existiu um complexo de relações e emergências que possibilitaram o surgimento de uma manifestação arquitetônica e que evidenciou a desconstrução. Noutras áreas do

conhecimento aconteceram manifestações equivalentes (ver a categoria **Montagem** no Apêndice G).

5.2. Arquitetura como metalinguagem, arquitetura da arquitetura.

Uma das estratégias adotadas pelos arquitetos desconstrutivistas foi a de mostrar oposições binárias profundamente enraizadas e questionar a correspondência e as hierarquias estabelecidas entre os dois termos. Assim, arquitetura poderia ser explorada dentro de suas próprias categorias, ela estaria formulada, construída a partir de oposições dialéticas. Destacaram-se na formulação dessa teoria Bernard Tschumi e Peter Eisenman. Eles realizaram análises desconstrutivistas das concepções arquitetônicas e sua história, enquanto repressão e dissimulação, estabelecendo críticas que operavam para um deslocamento do pensamento arquitetônico (ver a categoria **Desfamiliarização** no Apêndice F). (PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

O comentador da arquitetura pós-moderna PAHL (1999) usa a expressão “ataque inesperado” para a desconstrução. Ela diferencia-se das outras tendências porque rompe com a Modernidade, não por propor uma retomada de estilísticas do passado, ou uma estilística ou linguagem nova, mas sim a partir do que estava recalcado pelo próprio Modernismo, entendendo a Modernidade como um projeto inacabado e incompleto. A desconstrução “ataca” (opõe-se ao estabelecido) (ver a categoria **Violência** no Apêndice G) valendo-se dos pensamentos abordados das vanguardas, tem vínculos com o pré-modernismo, mas à luz de novas abordagens que tornam possível repensar e reavaliar a Modernidade.

O próprio arquiteto desconstrutivista Peter Eisenman (in: NESBITT, 2006) concorda de certa forma com essa categorização de movimento de continuidade de PAHL (1999). A Desconstrução como continuidade da Modernidade é corroborada pelo gosto, pois os desconstrutivistas trabalham sobre aspectos propostos pelas vanguardas do Movimento Moderno do início do século XX. E o gosto é um daqueles aspectos.

As novas abordagens que possibilitaram aos arquitetos desconstrutivistas repensar e suplantarem paradigmas da Modernidade foram principalmente as teorias linguísticas (semiologia e semiótica), a Pós-Estruturalista e a Desconstrutivista. (KRUF, 1994).

O problema para um pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista na arquitetura é o paradoxo da autoria, da retomada das noções românticas de “gênio criador” frente à ideia de “morte do autor”. (MCLEOD; in: HAYS, 1998).

O dogma de originalidade e novidade encaminha os movimentos de vanguarda à uma hostilidade ao público, por meio do confronto das convenções artísticas e arquitetônicas. Por outro lado existe uma necessidade dos movimentos de vanguarda, na busca de respostas a novos paradigmas, ou então, ainda de novas respostas a questões ainda não bem formuladas. As vanguardas são necessárias pelo desejo de obter respostas às perguntas que estão sempre a serem reformuladas e refeitas. Manfredo Tafuri em *Teorie e storia Dell' Architettura* (1968) colocou que para as novas gerações o mito de vanguarda é um esforço necessário à evolução da arquitetura. (MONTANER, 2001).

5.2.1. O Desconstrutivismo: uma “neovanguarda”?

A desconstrução na arquitetura e nas artes, no começo, tinha um fundo imaginário e aparecia como rótulo de uma nova geração. A ideia da desconstrução arquitetônica criou uma agitação, maior de que muitas outras ideias da contemporaneidade, em um curto espaço de tempo, e ganhou interesse público e econômico. Até mesmo Derrida, o mentor da desconstrução, ficou surpreso com o fato de um conteúdo filosófico e crítico-literário ter sido aplicado na arquitetura. (PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Os arquitetos desconstrutivistas movendo-se em uma estética do culto ao novo e ao estranho (ver a categoria **Desfamiliarização** no Apêndice G), baseavam suas posturas no sentimento de “necessidade” das vanguardas para novas respostas, que com mecanismos de abstração e práticas sistemáticas de ruptura com as linguagens estabelecidas pela tradição arquitetônica. (MONTANER, 2001).

Após os anos setenta os grupos da *Architectural Association* de Londres e do *Archigram* tiveram grande influência nos debates arquitetônicos, e, principalmente na produção desconstrutivista. A partir deles dividiram-se basicamente dois tipos de posturas arquitetônicas, os que queriam renovar com suas experimentações para conquistar fama e os que queriam renovar, conquistaram a fama, mas deram continuidade em seus estudos e teorizações. O primeiro grupo seriam “os impacientes”, identificando em suas obras uma repetição, o maneirismo individual. Arquitetos como Frank Gehry acabam produzindo

espetáculos visuais, com uma gama de efeitos pré-concebidos (ver Apêndice H), que empobrecem suas obras. Isso, de acordo com BENEVOLO (2007).

O Desconstrutivismo tem uma retórica que vai contra o figurativismo (ver a categoria **Recusa de superfícies figurativas** no apêndice F), e, em parte, contra estabelecer um repertório fechado de ícones para serem aplicados. A categorização como desconstrutivista tem inúmeros problemas: 1) porque a exposição de 1988, no MOMA, os próprios arquitetos que participaram da exposição rejeitaram o rótulo de desconstrutivistas; 2) diversidade de influências, além do Construtivismo Russo, como comumente foi propagado pela crítica, destacando-se também o Expressionismo alemão (na obra de Coop Himmelblau), dos situacionistas (nas obras de Zaha Hadid e Koolhaas) e na escultura contemporânea (na obra de Gehry); 3) formado por um grupo heterogêneo de diferentes estilos e intenções arquitetônicas. (MCLEOD; in: HAYS, 1998).

A busca na arquitetura de uma forma é uma das influências do desenvolvimento do capitalismo que retirou da arquitetura as prefigurações ideológicas. Nas neo-vanguardas pós-modernas acreditou-se que a forma pura seria uma forma privada de utopia, mas TAFURI (1985) acredita que a “pureza” da arquitetura é irrealizável e é um anacronismo. Ele fez críticas a postura desconstrutivista e a outras tendências pós-modernas (minimalismo) que desconsideraram o papel político da arquitetura. (TAFURI, 1985).

Tafuri fez críticas através de sua abordagem marxista à postura Pós-Estruturalista e à postura dos desconstrutivistas, que, para ele, buscaram eliminar mitos impotentes (como por exemplo, forma-função) com o intuito de criar representações míticas, pseudoproduções, o que ele chamou de ideologias do projeto. Ao confrontarem-se no projeto, na dimensão linguística da arquitetura, abandonaram a dimensão que seria capaz de produzir realmente uma reflexão da arquitetura pela arquitetura. Essa dimensão seria a crítica política. O marxismo de Tafuri e o Desconstrutivismo de Derrida não foram completamente antagônicos. Configuraram o clima cultural da época em que o Desconstrutivismo surgiu e desenvolveu-se na arquitetura. TAFURI (1985) fez críticas generalistas aos desconstrutivistas, tomando todos como formalistas em suas poéticas, quase que exclusivamente. Mas, como será visto a seguir, existiram arquitetos desconstrutivistas como por exemplo, Eisenman e Tschumi, que conseguiram ir além do formalismo.

A arquitetura desconstrutivista na pesquisa não é entendida como uma tendência homogênea, ela foi criada e nomeada a partir de agentes culturais, como por exemplo, Wigley

e Johnson com a exposição do MoMA, em 1988, que acabaram formando um rótulo, uma forma discursiva a que alguns arquitetos se associaram. Nunca existiu uma real troca de princípios e ideias entre os arquitetos vinculados como fazendo parte dessa tendência. Como já foi dito anteriormente, existem duas posturas basicamente que permitem compreender um pouco mais como se desenvolveu a teoria desconstrutivista, uma que se aproxima mais de experimentações formais (que vai ficar mais ligada a práticas de vanguarda do início do século XX, construtivistas e suprematistas), e outra que se aproxima além das experimentações formais, ao pensamento pós-estruturalista e à teoria desconstrutivista de Derrida, principalmente (esses foram também os que mais se preocuparam em desenvolver uma teorização arquitetônica). (BERNARDELE, 1994).

O foco apenas no objeto arquitetônico, o formalismo das obras desconstrutivistas têm o risco de tornarem elitistas e de dar-lhes um caráter de negação do contexto urbano, pois procuram um contraste radical com o tecido urbano. (MCLEOD; in: HAYS, 1998)

Em 1988, no “*Academy Forum at London’s Tate Gallery*” discutia-se a questão das relações entre Desconstrutivismo e Construtivismo Russo. Essas discussões estavam presentes também no MOMA, em NY, na exposição **Desconstructivist Architecture**, que teve um debate controverso quanto à escolha das obras expostas e do próprio termo desconstrutivista. (PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Arquitetos desconstrutivistas ligados à postura mais experimentalista-formal foram laureados com o Prêmio Pritzker. Frank Gehry em 1989, Rem Koolhaas em 2000 e Zaha Hadid em 2004 (ver Figura 29). Esse prêmio foi criado em 1979 e vem sendo considerado o “Nobel” da arquitetura, ele leva o nome da família Pritzker, proprietários da rede hotéis Hyatt localizados em todo o mundo, e com sede em Chicago, que é a responsável e financiadora do prêmio. Segundo o próprio *site* do prêmio, ele tem por objetivo a cada ano “homenagear um arquiteto vivo cujo trabalho construído demonstre uma combinação das qualidades e de talento, visão e compromisso, que produziu contribuições consistentes e significativas para a humanidade e o ambiente construído através da arte da arquitetura.”⁴⁴

⁴⁴ Trecho traduzido do site: <http://www.pritzkerprize.com/about/purpose>. (acessado em 21/02/2012).

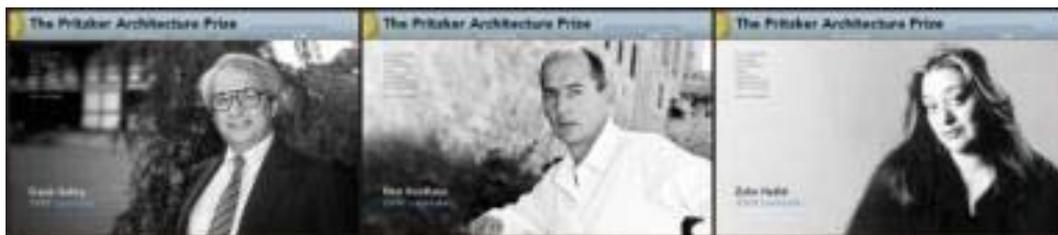


Figura 29 - Arquitetos desconstrutivistas laureados com prêmio Pritzker. Fonte: <http://www.pritzkerprize.com>. (acessado em 21/02/2012).

Esses arquitetos terem sido celebrados e ganharem notoriedade na Pós-Modernidade não foi em decorrência apenas da premiação. Na pesquisa não se buscou questionar a validade ou teor da premiação, mas chama-se a atenção o fato de que outros arquitetos desconstrutivistas, como Eisenman, que contribuíram tanto ou mais para a cultura arquitetônica na Pós-Modernidade do que os foram selecionados não receberam o prêmio. A celebração ser organizada por uma incorporadora privada e receber o apoio de um grupo de arquitetos chama a atenção para as relações da arquitetura desconstrutivista como modismos, e seu papel econômico e sociocultural numa sociedade consumo. Esses três arquitetos também tiveram obras expostas na exposição do MoMA.

O arquiteto Frank Gehry tem baseado suas obras mais na cultura norte americana do *Pop Art* e do consumismo buscando produzir os efeitos de caos e desordem (ver a categoria **Processos recentes de industrialização** no apêndice F) mais como estratégias publicitárias. (BERNARDELE, 1994).

A arquitetura desconstrutivista, enquanto rótulo estilístico e estratégia publicitária não é uma exclusividade de Gehry. Outros arquitetos acabam também voltando-se para uma abordagem mais comercial da arquitetura do que para as reflexões teóricas, pouco contribuindo para a cultura arquitetônica. Um bom exemplo que ilustra o apelo publicitário da arquitetura desconstrutivista estaria nas últimas produções de Zaha Hadid. Ela projetou uma sandália (artigo de moda) e um edifício com a mesma figuração. Os procedimentos projetuais são semelhantes nas duas obras. A semelhança das formas salienta como os desenhos de Hadid vêm sendo consumidos como artigo de moda (ver Figura 30), atendendo às expectativas da contemporaneidade, pelo forte apelo de novidade e de *griffe* de suas obras (ver apêndice H).



Figura 30 - Analogia entre projeto *Performing Arts Centre*, em Abu Dhabi e a sandália Melissa desenhados por Zaha Hadid. Fonte: <http://img238.imageshack.us/img238/2570/8511100020performing20azj4.jpg> e http://fwnet.ipower.com/images/2009/04/melissa_zaha_hadid01-300x300.jpg. (acessados em 18/06/2011). Imagens editadas pelo autor.

Atualmente é possível se supor que as obras desconstrutivistas têm obtido boa receptividade. Tem sido festejadas e consumidas em diferentes partes do mundo, dos ricos países árabes aos países do primeiro mundo. As obras com formas retorcidas e estruturas complexas têm desempenhado muito bem o apelo de “novidade”, e a arquitetura como objeto de consumo (BENEVOLO, 2007). O crítico de arquitetura CEJKA (1995, p. 99) mencionou que “(...) notamos a influência do Desconstrutivismo na maioria dos arquitetos da geração mais jovem”.

A arquitetura desconstrutivista acabou vinculando-se de uma forma diferente às práticas capitalistas, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Mantendo características das vanguardas modernas pelo estímulo às inovações tecnológicas e uso de matérias (ver a categoria **Processos recentes de industrialização** no apêndice F), que estavam ligadas também às inovações e práticas de mercado, de um capitalismo globalizado e informatizado. Mas não estando mais vinculada a um consumo de massas como ocorreu no Modernismo, por ser voltada a uma comunicação de massas, mas não necessariamente a uma produção em massa. (McLEOD; in: HAYS, 1998).

Contudo, além de uma arquitetura espetáculo, alguns arquitetos “desconstrutivistas” acabaram produzindo obras e reflexões que foram importantes na agenda arquitetônica da Pós-Modernidade. Por rupturas e inversões formais dentro do objeto buscaram o deslocar, descentrar e desconfortar o pensamento do humanismo ocidental que ainda reina na arquitetura. Dispersão, fragmentação, descentramentos, esquizofrenia podem dar a arquitetura um poder crítico (ver a categoria **Desfamiliarização** no apêndice G). (MCLEOD; in: HAYS, 1998).

E foi sobre as teorizações e algumas das obras mais vinculadas a essa abordagem que a pesquisa dedicou mais atenção, compreendendo que o fenômeno desconstrutivista não corresponde à “tendência desconstrutivista”, ou ao fenômeno desta enquanto produto propagandístico-comunicacional da arquitetura.

5.2.2. Arquitetura, pensamento e linguagem: a incapacidade de representar objetivamente o real.

Um dos temas da arquitetura desconstrutivista foi o da representação, bem como ocorrerá nas vanguardas russas, existiu uma forte preocupação com o desenvolvimento de experimentações representacionais. Elas formam parte e instrumento das proposições teórico-críticas da cultura arquitetônica. (PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

No texto “Visões que se desdobram: a arquitetura na era mídia eletrônica”, Eisenman refletiu sobre a questão da representação em relação às estruturas do pensamento arquitetônico. Segundo ele, o logocentrismo e o antropocentrismo estão intimamente ligados a um problema que conecta arquitetura, pensamento e linguagem.

O tema da representação arquitetônica também está presente em outros dois textos de Eisenman, e é a partir deles que foram elaborados os apontamentos e as reflexões a seguir.⁴⁵

Na segunda metade do século XX ocorreu uma mudança de paradigma na cultura, do paradigma mecânico para o eletrônico. Isso acarretou mudanças nas representações dos valores da sociedade, e também dos valores dessas representações, entre a realidade e a ficção.

A categoria **assimetrias** (no Apêndice F) exemplificou, na arquitetura, os modos de desconstruir as ordenações racionais da perspectiva e dos elementos espaciais por eixos, lugares e simetrias. As representações euclidianas de espaço, não foram rompidas somente por assimetrias, mas também por incomensurabilidades e efeitos de escala trazidas pelas práticas de colagem da arte conceitual utilizadas pelos desconstrutivistas.

⁴⁵ EISENMAN, Peter. O pós-funcionalismo (1976). in: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995. SP, Cosac Naify, 2006, p.95 – 101.

———. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim (1984). in: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995. SP, Cosac Naify, 2006, p. 232-252.

———. Visões que se desdobram: a arquitetura na era mídia eletrônica. in: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995. SP, Cosac Naify, 2006, p. 599- 607.

A crítica da arquitetura ainda está pautada no discurso centrado na visão racional e suas convenções ao desenho representam limites ao próprio pensamento arquitetônico. Mas os Desconstrutivistas procuraram contornar isso.

Uma das exceções e confrontos a essa visão de mundo foi feita por Giovanni Battista Piranesi (1720-78). Desenhos com perspectivas que continham múltiplos pontos de fuga impossibilitavam uma síntese unificadora da imagem, ou uma totalidade (ver Figura 31).

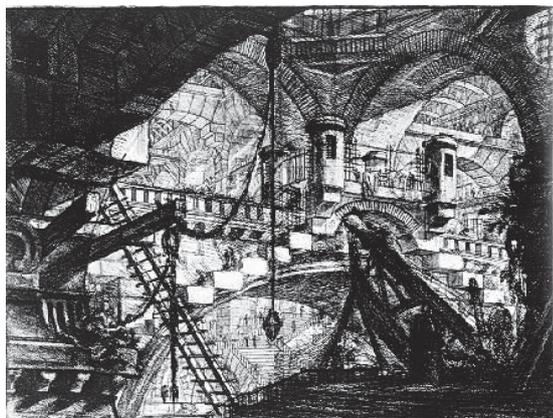


Figura 31 - Desenho de Piranesi, **Tavola XI - L'arco con la conchiglia**. Fonte: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Piranesicarceri.jpg>. (acessado em 26/07/2012).

O cubismo (movimento artístico de vanguarda do início do século XX) produziu um modo de perspectiva não monocular, e isso influenciou na arquitetura de vanguarda dos construtivistas russos e do Estilo Internacional. Mas esse cubismo arquitetônico foi superficial, pois não romperam com o antropomorfismo e nem com o logocentrismo, não confrontando a relação entre sujeito e objeto, mesmo tendo inovado em experimentações perspectivas, como isométricas e axonométricas nas práticas projetuais.

Até o Renascimento a arquitetura pensava numa correspondência entre a linguagem e a representação, ou seja, entre o significado e o valor nominal. A partir do Renascimento pretendeu-se a representação das mensagens do passado (com valores pré-existent) na intenção de novos valores no seu presente, e por isso a arquitetura passou a ser ficcional. A arquitetura Modernista teve a pretensão de romper com essa simulação da representação, abandonando a estratégia de representação de arquiteturas do passado, considerando que a arquitetura deveria corporificar a função. A ideia de objetos funcionais substituiu a ideia das ordens da composição clássica como momento inicial do pensamento projetual. Mas esse “objeto-funcional” que tinha pretensão de representar a realidade foi uma simulação do

realismo moderno, de que o valor e o sentido estariam presentes na arquitetura, pensando a arquitetura como fim nela mesma. Todas essas mudanças de ideias e concepções da arquitetura mantiveram-se em um teor de simulação da realidade, por pretenderem representar de modo objetivante o real. Os desconstrutivistas exploraram justamente a capacidade de criar ficções do real, ou a incapacidade de uma objetivação total, ou definidora da realidade (ver categoria **Efeitos de planta e corte** no apêndice F).

Arquitetura desde o Renascimento mantém-se dentro do paradigma clássico pensando no intemporal, significativo e verdadeiro, ainda situada numa “*episteme* clássica” (EISENMAN, 1984, in: NESBITT, 2006). Foucault considerava que na cultura ocidental durante o processo de modernização deu-se um momento de CORTE EPISTEMOLÓGICO ⁴⁶, que foi quando surgem as ciências humanas no século XIX. Elas ocuparam o campo epistemológico das outras ciências, ou seja, compartilharam espaços do conhecimento com diferentes ciências. Esse corte foi feito pela passagem do homem a objeto da ciência, deslocando-o do centro, passando a objeto de estudo.

Esse corte epistemológico, segundo EISENMAN (1984, in: NESBITT, 2006), não ocorreu na arquitetura. Ele considera que esse corte não foi feito devido às vanguardas modernas não terem se desprendido de três ilusões, que se mantêm na arquitetura desde o classicismo e nas diferentes estilísticas que o sucederam. Essas três ilusões têm um equivalente ideal e seriam a RAZÃO, ligada a IDEIA DE VERDADE, a REPRESENTAÇÃO ligada a ideia de SIGNIFICADO e a HISTÓRIA ligada a ideia de ETERNIDADE e CONTINUIDADE. Em síntese razão, representação e história.

A razão seria uma simulação do significado da verdade por uma significação científica. Antes do Renascimento havia a crença num apriorismo dos valores dos objetos, uma metafísica, depois no Renascimento passa-se a uma crença teleológica de uma composição baseada numa harmonia primeira, o modelo de ordem era a lógica formal dos tipos. Depois, no Iluminismo passou-se a crer que a concepção da forma seria dada por processos racionais, a racionalização como métodos científicos, capazes de produzir objetos arquitetônicos “verdadeiros”. Tem-se a fé na Razão como garantia da verdade, a fé em Deus perde a relação com a verdade.

A crise da crença na razão se dá pelo processo de autoanálise desta, que mostrava que o fundamento da verdade era dependente de uma fé nessa verdade. Essa dependência da fé na

⁴⁶ CORTE EPISTEMOLÓGICO é uma expressão de Louis Althusser (1918-90).

razão leva à repetição e à reafirmação arquitetônica ligada a uma necessidade de comprovação da verdade.

As simulações que Eisenman criticou não são ficções porque elas não tinham consciência de suas condições fictícias. A arquitetura em quanto reflexo de seu tempo é uma ficção. A arquitetura pós-moderna teve a pretensão de produzir “outras ficções”, ficções não clássicas, desprendendo-se das ideias de representação, razão e história (ver categoria **Cenário e sentido** no apêndice G).

A simulação oculta à diferença entre o real e a imaginação (ver categoria **Contaminação/permutação** no apêndice G). A arquitetura da dissimulação não faz esse ocultamento da diferença, ela é signo do signo, e Eisenman a nomeia provisoriamente como “não-clássico”. Ela é de outra natureza, não é negação, inverso, mas sim uma busca de revelar outros valores e condições possíveis, o da arquitetura como texto.

Na visão tradicional da arquitetura se poderia abordar a arquitetura segundo algumas analogias com relação ao texto e realidade (ou ficção). Forma, função, estrutura e significado eram entendidos como texto, mas equivocadamente, porque seria por meio do traço (ou do vestígio) que a arquitetura poderia ser assemelhada a um texto. Mas a textualidade seria uma “coisa segunda” na arquitetura. Não sua mensagem principal. Na arquitetura os equivalentes da textualidade seriam o TRAÇO ou o vestígio.

A arquitetura é primordialmente presença, e o traço seria essa alteridade, PRESENÇA DA AUSÊNCIA. Ele nunca é original, porque sempre surge “um outro” como tal, algo que se assemelha ao traço anterior. No caso da presença ser dominante a alteridade estaria perdido, e a arquitetura não seria mais texto.

Na arquitetura tradicional em suas duplicidades, em seus binômios, sempre se pensou um dos termos como dominante ou original. Na Pós-Modernidade essa duplicidade passou a ser vista como equivalências, como incerteza no lugar de hierarquia. O objeto arquitetônico seria como uma imagem “fraca”, pois quando era forte ele tinha um significado definitivo e dominante. Essa arquitetura da incerteza do objeto de “imagem fraca” é a do “estar entre”, que é experimentada no deslocamento na incerteza do conhecer parcialmente (“inter-esse”, o “interessante” passa a ser uma categoria estética, ver categoria **Sobreposição/Superimposição** no apêndice G).

Abandonar a “interioridade” do objeto arquitetônico do pensamento clássico da arquitetura seria também negar o lugar tradicional, de uma consciência em um lugar

privilegiado de onde seria possível uma objetivação ideal do real. Seria deslocar sujeito em sua experimentação da arquitetura, e de sua relação com o objeto.

5.2.3. A representação como tema da arquitetura.

As inovações e a preocupação constante com a linguagem arquitetônica foram objetos comuns em meio à heterogeneidade de abordagens ditas “desconstrutivistas”. Enquanto “neovanguarda” a problemática da representação foi um tema central na poética e na retórica de diferentes arquitetos desconstrutivistas (EISENMAN, in: NESBITT, 2006).

Segundo TSCHUMI (1996), não existiu uma intenção de tornar, de representar a teoria desconstrutivista enquanto um fato arquitetônico. Mas sim, ocorreram diversas leituras do Desconstrutivismo que resultaram em diferentes interpretações e transposições de abordagens e conceitos na arquitetura, como por exemplo, as ideias de dissimulação, de fragmentação, de deslocamento. Para ele o pensamento desconstrutivista na arquitetura nasceu de questões incomuns que intrigaram alguns arquitetos, como as interpretações do pensamento pós-estruturalista (propriamente), a insatisfação com a prática refamiliarizadora dos historicistas pós-modernos e o apreço pelas vanguardas do início do século XX.

Os arquitetos vinculados ao pensamento pós-estruturalistas tiveram vários motivos para justificar esse mesmo interesse. O pós-estruturalismo desafiava três ideias que eram muito importantes no pensamento tradicional da arquitetura: 1) a ideia de conjunto único e uniforme de imagens; 2) a ideia de certeza; 3) a ideia de uma língua (arquitetônica) identificável. (TSCHUMI, 1996). E essas ideias ligam-se à ideia de representação.

Lebbeus Woods, enquanto arquiteto desconstrutivista, e classificado como exceção ou caso à parte, também questionou a lógica e geometria cartesiana, enquanto bases da produção de conhecimento da cultura ocidental. A malha cartesiana como símbolo mais racional e eficiente, segundo WOODS (1989), vem sendo confrontada pela natureza das forças naturais, como terremotos e enchentes. Ou seja, as forças e condicionantes naturais da realidade desafiam a abstração baseada nas regras cartesianas.

Suas teorizações e práticas arquitetônicas (projetuais) têm outras referências. Existem questões comuns em suas obras e a de outros desconstrutivistas. Ele confronta a ideia de apagar ou ocultar as tragédias, buscando trabalhar e tirar partido da complexidade, do caos de situações inusitadas e catastróficas (ver Figura 32). Opondo-se, também, aos ideais clássicos e

modernos, desenvolvendo uma poética da fragmentação (ver categoria **Autonomia de eventos** no apêndice G) da experimentação do grotesco em suas obras. (WOODS, 1993).

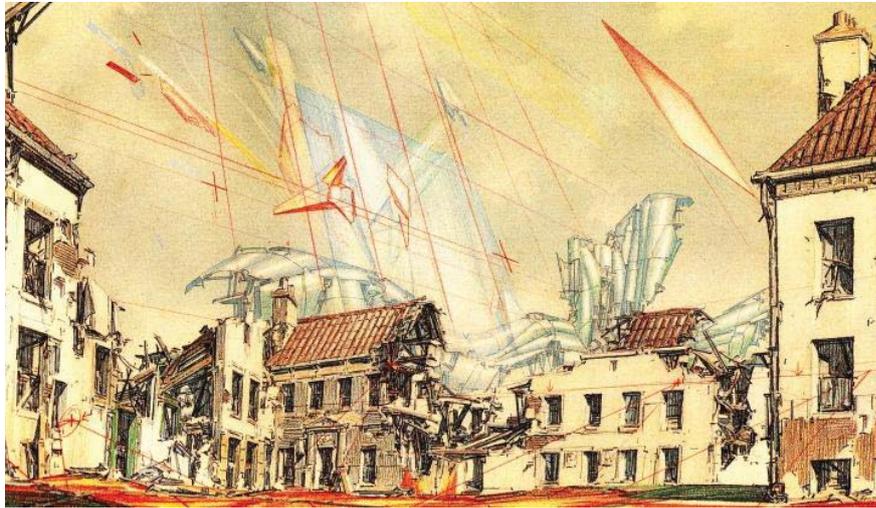


Figura 32 - Desenho de Lebbeus Woods para cidades destruídas pelas guerras. Fonte: WOODS, 1993, p. 15.

Sua poética arquitetônica se aproxima a de filmes de ficção científica (ver categoria **Desfamiliarização** no apêndice F) e representa cenários catastróficos em suas obras (ver Figura 33). Ele descreve uma de suas experimentações dizendo “nos espaços violados pela destruição novas estruturas são injetadas” (tradução de G.F.) (WOODS, 1993, p.21). Sua obra é influenciada pelo conceito freudiano de ESTRANHAMENTE FAMILIAR (mesmo que isso não esteja declarado no seu texto), ele buscou trabalhar com a ideia de injeções de “espaços livres”, de novas formas, ou de reinvenções.

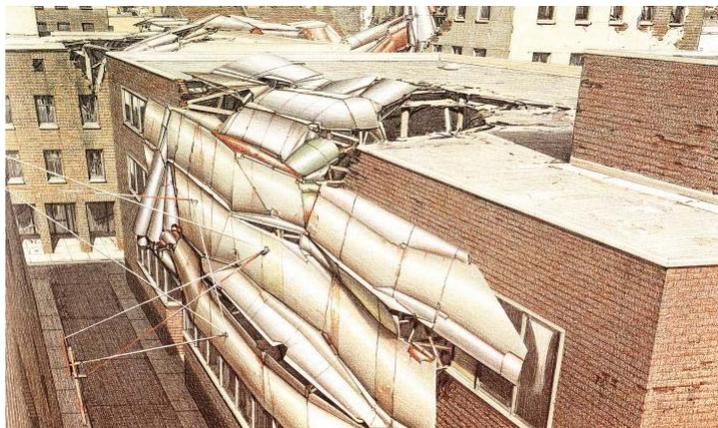


Figura 33 - Desenho de Lebbeus Woods **Injeções**. Fonte: WOODS, 1993, p. 25.

A oposição da representação clássica do espaço cartesiano/euclidiano e do não euclidiano/não cartesiano na arquitetura seria exatamente essa dimensão ficcional da arquitetura, que propõe a representação de espaços que ultrapassam representá-lo e entendê-lo em três dimensões (ver categoria **Efeitos de planta e corte** no apêndice F) (ver Figura 34). (EISENMAN, in: NESBITT, 2006).

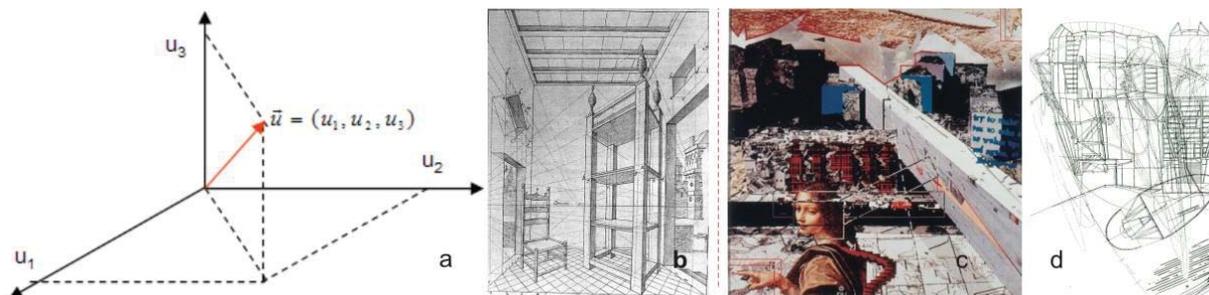


Figura 34- Representação do espaço euclidiano (a e b) e do não euclidiano (c e d). Fontes: a - <http://www.galileu.esalq.usp.br/vefig.php?cod=24;> b - http://24.media.tumblr.com/tumblr_lhzreenPSx1qaez4go1_500.jpg; c - <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/HondiusPerspective.jpg/465px-HondiusPerspective.jpg>; d - <http://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2008/11/sh3.jpg>

As sobreposições de *layers* (camadas) e as colagens usadas como representações dos projetos rompem com a continuidade do espaço tridimensional euclidiano. A quebra dessa continuidade permite imaginar que existe algo entre os fragmentos rompidos do espaço tridimensional, gerando uma representação não mais do real, mas de uma realidade intensificada. (EISENMAN, in: NESBITT, 2006).

Para BARTHES (2007-b) existiria um delírio do homem por tentar superar a impossibilidade (topológica) de coincidir uma ordem pluridimensional, que é o real, com a unidimensionalidade, que é a linguagem. O homem seria categoricamente realista em desejar o real, e ao mesmo tempo, irrealista por sustentar esse desejo pelo impossível.

Nesse sentido os arquitetos desconstrutivistas exploraram justamente aquele “delírio”, desejo do homem irrealista de forma a conscientizá-lo dessa situação. Uma das estratégias da arquitetura de lidar com essa impossibilidade de uma topologia de representação do real pela linguagem arquitetônica foi explorar a representação de diversos aspectos do real tentando remontar a complexidade e pluridimensionalidade, uma arquitetura consciente de sua produção ficcional.

Os projetos desconstrutivistas constataam o desejo dos arquitetos de trabalhar com o irreal. Trabalhar com uma arquitetura ficcional é, também, uma forma de confrontar os ideais modernistas da funcionalidade, da racionalidade e da cientificidade. Se para os modernos “a forma seguia a função” para os desconstrutivistas “a forma seguiria a ficção” (ver categoria **Metáforas** no apêndice G).

5.3. A poética de Peter Eisenman.

O arquiteto não é mais [...] a figura mítica originária no processo projetual. [...] agora é a distância entre objeto e sujeito - a impossibilidade da posse, que provoca essa ansiedade.” (EISENMAN, I, in: NESBITT, 2006, p.617).

5.3.1. Fim do clássico: ficcionalidade e dobra na arquitetura Pós-Moderna.

Peter Eisenman é um dos muitos arquitetos americanos atraídos pela Europa. Ele se graduou em Cornell, fez mestrado em Columbia e Ph. D. em Cambridge, uma formação norte americana. Foi professor em Princeton, em 1967 fundou o *Institute for Architectural and Urban Studies (IAUS)* em NY e foi um dos editores da *Oppositions* que foi uma das revistas mais importantes à época, de 1974 a 1984. (MONEO, 2008).

Peter Eisenman conscientizou-se que para confrontar o logocentrismo e os conceitos clássicos da arquitetura de original e de suas finalidades, seria preciso abandonar o valor ligado à presença, e valorizar o transitório, o indefinido, o mutável. Um adiamento que impossibilitasse uma positividade de definições categóricas na arquitetura, trabalhar uma arquitetura como ficção consciente de sua ficcionalidade, por isso a ideia de metáfora (já mencionada anteriormente) foi tão importante para desconstrução (ver a categoria **Cenário e sentido** no Apêndice F).

Ele desenvolveu ao longo de sua carreira diferentes especificidades em suas abordagens da arquitetura. Nas suas primeiras obras, entendendo arquitetura quase como uma estrutura linguística, fez estudos da forma e sua dimensão comunicacional, desafiando e rompendo com o funcionalismo moderno (MONEO, 2008). Mais tarde, aproximou-se mais do pensamento pós-estruturalista e depois, mais especificamente, da filosofia da diferença. Começou a importar e aplicar conceitos como, por exemplo, de DIAGRAMA e de DOBRA.

Ele realizou diversos estudos exploratórios que debatiam a questão de como os conceitos *a priori* da arquitetura por intermédio de outros conceitos transcendentais, operacionais da arquitetura poderiam capturar e propor novas formas de pensar a espacialidade na arquitetura (ver a categoria **exposição da sintaxe** no Apêndice F). Em alguns estudos, como no projeto da **Casa VI** (ver Figura 35), em que partindo de estruturas elementares da representação do espaço na arquitetura, a linha, o plano e o volume (que correspondem à experiência empírica do espaço) ele propôs por uma série de operações como giro, dobra, intercambialidade e modularidade (ver a categoria **estratégias projetuais - princípios formais resolvendo problemas de construção** no Apêndice F). Os objetos arquitetônicos são resultados de conceitos maiores que estão instalados na própria racionalidade do leitor da arquitetura, as obras comunicam, fazem sentido as operações de sintaxe, composição e atingem uma pregnância que o observador consegue capturar e refletir no objeto. (MONEO, 2008).

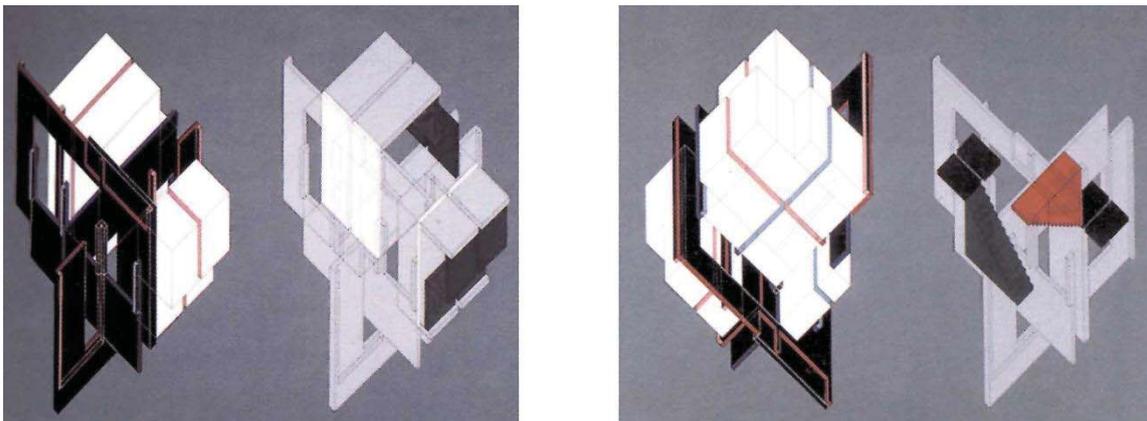


Figura 35 - Casa VI de Peter Eisenman. Fonte: PONS, 2002, p. 36.

O que Eisenman queria com essas experimentações era confrontar a função como conceito *a priori* principal, demonstrando que era possível produzir objetos arquitetônicos, mesmo desconsiderando esse conceito. Eisenman compreende, a partir de Kant, que é um interesse da razão formar conceitos *a priori*, logo, se a arquitetura por conceitos *a priori* como a sintaxe pode satisfazer as expectativas do usuário por ela, um *apriori* funcionalista não seria mais necessário. A função é, dessa forma, secundária, os estudos formais são as ficções primeiras que determinam os sentidos principais da arquitetura (ver a categoria **cubo ideal com “overlapping”** no Apêndice F). (DELEUZE, 2009).

Eisenman propôs uma arquitetura em o que deveria ser apreciado era a capacidade de manipulação da linguagem arquitetônica, em sua dimensão sintática (ver a categoria **recusa de superfícies figurativas associadas à construção tradicional** no Apêndice F). Os exercícios linguísticos é que seriam capazes de instigar a imaginação. A fruição do objeto se dá em sua própria estrutura de significação e as correspondentes ações do julgar estético. O objeto a ser contemplado, não é a obra arquitetônica ou projeto em si, mas, a imaginação promovendo o “livre jogo das faculdades”, num modo kantiano. (DELEUZE, 2009).

A origem da arquitetura ligada a funções programáticas, de ordens funcionais ou divinas estariam ligadas a um apriorismo. A arquitetura proposta por Eisenman rejeitava isso e pensava numa origem artificial. Para isso ele pensou na origem como “corpo estranho” ou “enxerto”. Esse enxerto possui mais características de processo do que de objeto, tendo uma liberdade em relação aos sistemas de valores. Ele é arbitrário pela possibilidade de leituras sem um valor extrínseco, não tendo também uma expectativa de resultado, de fim último, mas sim uma motivação, uma força de início de processo. A origem ficcional é portadora de um valor metodológico, que estaria ligada às relações internas do processo (ver a categoria **Processo projetual** no Apêndice F). (EISENMAN, 1984, in: NESBITT, 2006).

Quando EISENMAN (1984, in: NESBITT, 2006) fala o fim do clássico, ele se refere a um fim baseado em razões lógicas, um fim idealizado e simulado, o fim dos inícios e dos valores, para propor um novo espaço para arquitetura do “intemporal” e da “invenção”, pretendendo também uma nova ideia de fim, o fim ficcional. Para isso pensa a arquitetura como “lugar da invenção” frente à ideia de representação, o problema da representação é superado, o fim da representação fica como única metáfora possível na arquitetura, como referências visuais a outro objeto ou valor (ver a categoria **expressão dos elementos arquitetônicos versus expressão de estrutura e função** no Apêndice F). Esse fim é possível a partir da ideia do próprio processo projetual como figuração não representacional, da arquitetura como texto, abandonando a arquitetura como imagens.

Peter Eisenman considerou que era preciso evidenciar a formação do objeto arquitetônico através do conceito de “processo”, em que o projeto, como se fosse um texto, seria lido em sucessões no tempo que o tornaram possível. (EISENMAN, 1984, in: NESBITT, 2006). Uma arquitetura como escrita, como acontecimento de leitura, como ato de dar forma a um corpo metafórico, que necessitaria ser lida em seus “traços”, tem esses como o lugar do ato de ler e a ação em processo da leitura. O traço seria a marca, a figuração de seus

processos internos. Ele propõe uma arquitetura que tenha um discurso em que seriam substituídas as três ideias bases do pensamento clássico da arquitetura: a de objeto pela de processo, a de origem pela de incerto e a de estratégia pela de motivação. Com isso ele propôs um corte epistemológico ainda não realizado na arquitetura (ver a categoria **autonomia de eventos e fragmentação** no Apêndice F). (EISENMAN, 1984, in: NESBITT, 2006).

Peter Eisenman realizou estudos na década de setenta pesquisas sobre os limites da disciplina arquitetônica, fazendo relações entre ela, natureza, beleza e pensamento arquitetônico clássico. Considerou que o novo paradigma eletrônico, que surgia na Pós-Modernidade, desafiava a arquitetura, pois a realidade ficava mais vinculada aos meios de comunicação e simulação, as questões da ambiguidade representacional (ver a categoria **processos recentes de industrialização** no Apêndice F). (EISENMAN, III, in: NESBITT, 2006).

O deslocamento do sujeito, o “olhar de volta” do objeto para quem o produz ainda não havia sido proposto na arquitetura. Esse deslocamento pode ser realizado a partir de uma ruptura entre a ideia de olhar e pensamento, e na representação de uma inscrição no espaço. Essa inscrição não deve se dar nem pela função e nem pela expressão, que manteriam ainda a determinação do espaço pelo sujeito. A inscrição deveria ser realizada pela DOBRA, conceito que Eisenman retirou de Deleuze, que articula uma nova relação entre figura-fundo, vertical-horizontal, por exemplo. Ela é sem sequência linear narrativa, com a passagem de um espaço efetivo a espaço afetivo, que não é ligado nem à razão, significado e função. (EISENMAN, III, in: NESBITT, 2006). A dobra pode ser “vista” no contorno de uma figura colada sobre um fundo: é signo gráfico da passagem do espaço euclidiano para o não euclidiano.

A DOBRA entre perspectivas, plantas e cortes criam um objeto atravessado por dentro, uma ficção (ver a categoria **efeitos de planta e corte** no Apêndice F). Retira o sujeito do lugar privilegiado do centro do discurso, não sendo mais relevante dar um significado final ao espaço, ao objeto do centro da visão e Panóptico de Bentham, discutido por Foucault, com sinal contrário, ou virado do avesso. Cria-se um espaço afetivo, um acontecimento, um evento (um conceito proposto e aplicado por Tschumi) em que o ambiente tem potência de convergir às energias e forças para si, e para “olhar mas não ver” o sujeito. A dobra, a arquitetura como texto aberto, o DIAGRAMA seriam uma das alternativas possíveis para deslocar o sujeito no pensamento arquitetônico a partir da representação. (EISENMAN, III, in: NESBITT, 2006).

5.3.2. Pensar a arquitetura por diagramas.

O conceito de DIAGRAMA⁴⁷ foi mudando de sentido aos longos dos anos e sua operatividade na arquitetura também. Ele teve papel protagonista no cenário da representação e produção de conhecimento em arquitetura na contemporaneidade, principalmente, a partir das teorizações e experimentações de Eisenman (ver a categoria **diagrama** no Apêndice F). O diagrama possibilitou trabalhar com multiplicidade e imprecisão “responsáveis”, pois ele funcionou com contêiner de oposições ficcionais, daí seu destaque na produção arquitetônica contemporânea. (DUARTE, 2012).

Dia-grama: representar através de letras grafadas. Diagrama para arquitetura pressupõe um sistema de “alfabeto” de formas. Diagrama não é meramente uma ilustração é a representação dos traços, dos rastros de uma força. Ele mostra as operações de transformação e de diferenças nas diferentes camadas de significação, representando a própria história da forma. O discurso do diagrama teve origem na ideologia modernista, sendo racionalista, instrumental, voltado para o controle. Era um princípio operacional usado para interagir e resolver questões que envolvessem função e espaço e necessidades fixas. Dentro do processo de modernização e racionalização da cultura o diagrama era usado como fonte de representações sintéticas que permitiam entender e dominar os fenômenos, como o objeto arquitetônico e até a cidade. (DUARTE, 2012).

Os Desconstrutivistas também foram expostos à definição de diagrama de Michel Foucault: o diagrama seria uma máquina abstrata, um mapa (cartografia) em que estão expostos, representados os relacionamentos de forças que constituem o poder, segundo as suas densidades e intensidades. (DELEUZE, 2005).

Peter Eisenman em 1963 conclui sua tese doutoral “*The formal basis of modern architecture*”, publicada em livro somente no século XXI. Fez críticas à noção moderna de arquitetura, trabalhou com o conceito de diagrama ligado à forma, à linguagem e às possibilidades de múltiplas leituras (ver a categoria **justaposição inesperada** no Apêndice F). As ideias de sobreposição de camadas e de múltiplos vestígios foram influenciadas por Freud, no texto **Uma nota sobre o bloco mágico**. (DUARTE, 2012). Esse texto relaciona-se à ideia de palimpsesto (FREUD, 1976).

⁴⁷ O diagrama se aproxima da ideia de ideograma, como ícone gráfico de um conceito. Ele tem uma duplicidade de papéis, síntese e gerador analítico de notações. O Diagrama permite registrar, cartografar, efemeridades do mundo real, ele é mapa e trajetória. Tem natureza algorítmica, não é modelo, é fluxo, é plural, complexo e busca estabelecer relações de organização (estrutura), formação de padrões. (DUARTE, 2012).

O conceito de diagrama desenvolvido na arquitetura por Eisenman, principalmente, foi influenciado pelos conceitos de *différance* e de RASTRO, de DERRIDA (2001). O diagrama como conceito e operação usado pelos arquitetos desconstrutivistas seria uma representação de diferentes camadas de significação do signo arquitetônico e como esse signo interfere (a sua forma) em cada uma dessas camadas. O RASTRO seria justamente o registro indelével dessas diferenças entre esse signo nas diferentes camadas.

O conceito de rastro teorizado por Barthes e DERRIDA (2001) ajuda a elucidar essa “nova escrita”, essa nova forma de projetar de Peter Eisenman. Deixar ou dar a ver os rastros de forma mais latente e direta possível foi uma postura pós-estruturalista e desconstrutivista aplicada em suas obras. (ver a categoria **presença simultânea do todo e do fragmento** no Apêndice F).

Contudo, Eisenman buscou confrontar o racionalismo, o funcionalismo, o logocentrismo e o positivismo da cultura arquitetônica ocidental, em um primeiro momento sua poética se aproximou mais de uma abordagem estruturalista, aproximando arquitetura e texto, e depois mais próximo da desconstrutivista derridiana, metaforizou conceitos filosóficos para a arquitetura.

Na pesquisa, dá-se mais ênfase na sua primeira fase, na sua abordagem kantiana, do que nas influências da linguística estruturalista, entendendo que é sua interpretação filosófica da arquitetura que permite sua compreensão e transporte da desconstrução de Derrida para arquitetura. Eisenman confrontou a função como único conceito, ou conceito *a priori* principal, explorando outros conceitos que poderiam ser instalados e capturados pelas racionalidades dos arquitetos e leitores (ver a categoria **utilização explícita de elementos de composição consagrados** no Apêndice F).

Não é possível sintetizar a poética de Eisenman com dobra e diagrama. Mas para a análise deste trabalho esses dois conceitos são suficientes, bem como os que já foram apresentados anteriormente.

5.4. A poética de Bernard Tschumi.

5.4.1. Limites, inutilidade e ficção na arquitetura Pós-Moderna.

Bernard Tschumi formou-se em Zurique em 1969, depois lecionou no AA de Londres até 1979. Durante esses anos começou a desenvolver estudos teóricos da arquitetura onde

fazia críticas ao Movimento Moderno. Foi em 1983 quando venceu o concurso do *Parc de La Villette* que se tornou famoso como arquiteto “desconstrutivista”. (BENEVOLO, 2007).

Bernard Tschumi ficou conhecido a partir de três projetos “teóricos”. No *Manhattan Transcripts* (1976-77) ele abordou a estratégia da disjunção (ver a categoria **disjunção** no Apêndice G) (arquitetônica e programática). Combinou elementos figurativos e abstratos (ver a categoria **combinação** no Apêndice G) e utilizou a linguagem do cinema (ver a categoria **cinematográfico** no Apêndice G) do início do século XX. Em *Joyce’s Garden* (1976-77) ele usou o texto literário como programa, mais ou menos como quem ilustra passagens literárias com ambientes de um jardim, em vez de desenhos. Nesse projeto foi empregada uma trama com pontos para fazer a ligação entre o texto e o arquitetônico, também usando sobreposição de camadas. Isso, para ele, significava a sobreposição de dois textos heterogêneos. (CEJKA, 1995).

Não era “desconstrutivista”, mas um investigador dos modos de agir da metafísica que conformava o senso comum da arquitetura daquele momento.

É difícil saber se Tschumi lera Manfredo Tafuri, mas ele entendia a arquitetura como uma ficção, e seu território, seu campo de conhecimento não pode se autodeterminar. São nos limites, nas relações com os outros campos de conhecimento que seria possível ser “delineado” o campo da arquitetura. Estudando justamente esses limites e relações entre a arquitetura e outros campos, como a literatura, o cinema, que Tschumi buscou rastrear alternativas de explorar a dimensão ficcional da arquitetura, de como ela poderia contribuir para além das necessidades funcionais, atender e contribuir para as novas subjetividades da vida Pós-Moderna. (TSCHUMI, 1977, in: NESBITT, 2006).

O pensamento marcante do “texto” de Tschumi praticamente resume-se à questão da a “necessidade da arquitetura estar em sua inutilidade”, na possibilidade de crítica arquitetônica pela inutilidade radical (ver a categoria **desfamiliarização** no Apêndice G) à submissão da arquitetura aos dogmas da função e do mercado. Ele também considerou o apelo à inclusão do irracional, que aparecem numa série de cartazes elaborados por Tschumi “Anúncios de Arquitetura” (ver Figura 36). (TSCHUMI, 1977, in: NESBITT, 2006).

To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.



Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

Figura 36 - Cartaz da série **Anúncios de Arquitetura** de Bernard Tschumi, 1978. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects> (acessado em 22/03/2012).

As regras, as ordens e os princípios da arquitetura tradicional e da modernista podem ser compreendidos como restrições, mas Tschumi chama atenção para a questão dessas obsessões da racionalização que aumentariam o prazer, pois como nos contos de Marquês de Sade (1740-1814)⁴⁸, na ambiguidade da castração entre a irracionalidade e a racionalidade, se tem prazer. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) nesse sentido pode ser compreendido como um sádico, que por uma racionalidade obsessiva foi até o extremo, a irracionalidade. Tschumi confrontou o racionalismo na arquitetura explorando os déficits de racionalidade, as insuficiências da razão para garantir os significados e os sentidos. Explorou as ambiguidades presentes na obsessão pela racionalização, explorando outras racionalidades possíveis, ocultadas, outros sentidos, e a incapacidade de definir um significado (ver a categoria **metáforas** no Apêndice G). (Tschumi, 1977, in: Nesbitt, 2006).

O prazer do texto não pode ser representado, sim experimentado, ele é indeterminado e vacilante. O prazer da arquitetura não é prazer de espaço ou geométrico. O prazer do texto, ou da arquitetura, está ligado a experimentar a “presença da ausência”, a impossibilidade de dar “nome”, de definir um significado último (ver a categoria **labirinto** no Apêndice G). (Tschumi, 1977, in: Nesbitt, 2006).

Perguntando, como Barthes, “como um projeto (texto) pode se comportar como uma dançarina de cabaré?” Esse projeto, esse edifício teria que ter espessura, camadas de

⁴⁸ As obras do Marquês de Sade experimentaram um sucesso de vendas por volta de 1968. Isso é contado por Bourdieu. É necessário considerar também que Sade foi intensamente lido naquela época, principalmente por ter um caráter irreverente, um apelo ao “proibido”, ou “recalcado”, que era valorizado e emblemático da Paris de 1968.

significados, teria que jogar com o imaginário, o desejo, o prazer do leitor, do espectador. Se Tschumi “entregasse” um projeto, um edifício nu, com o significado “verdadeiro e único” para o usuário, o gesto de esconder e mostrar se perderia, assim como o prazer da descoberta e a sedução de ler sua textualidade arquitetônica desapareceria. O que seduz não é o edifício, o seu significado, nem o suspense narrativo da composição arquitetônica, mas o jogo ir de camada em camada de significação seguindo os rastros de uma ausência, o folhar de significados. Isso seria compartilhado por uma *stripper*, um edifício de Tschumi e a prática da liberdade (ou “libertinagem”) na gestualidade do ler, para Barthes, que seria algo como “despir” um livro, um texto. (BARTHES, 2010-b).

Assim como Eisenman, Tschumi em um primeiro momento aproximou projetar à produzir um texto. No entanto, enquanto o primeiro, possivelmente, por ser americano aproximou-se mais da linguística estrutural, Tschumi, europeu, influenciou-se por uma gama diversificada, principalmente pelo cinema e literatura. Ele por processos de metaforização, que eram ainda inusitados para cultura arquitetônica da época, já se aproximava de uma postura pós-estruturalista. Seus projetos tinham teor fortemente teórico e estavam voltados para a comunicação da arquitetura e foram os primeiros estudos e experimentações para estruturação de sua poética (ver a categoria **recusa de superfícies figurativas associadas à construção tradicional** no Apêndice G).

5.4.2. Tschumi: seis conceitos para uma abordagem mais estetizada da arquitetura.⁴⁹

A estetização é feita pelos meios midiáticos. A geração de arquitetos a qual Tschumi pertence produzia imagens que seriam consumidas pela mídia e que possivelmente não seriam construídas. Tschumi questionou o papel da produção arquitetônica frente a esses novos territórios de conhecimento da cultura pós-moderna. Tschumi refletiu sobre a produção de conhecimento em uma Pós-Modernidade extremamente estetizada e midiática, e na tentativa de não recair nas aparências, desenvolveu seis conceitos: desfamiliarização, choque, desestruturação, sobreposição, cruzamento de programas e eventos.

⁴⁹ As reflexões aqui apresentadas foram referenciadas em nos textos A arquitetura e limites I, II e III (in: NESBITT, 2006, p. 172-187) e no livro *Architecture and Disjunction* (TSCHUMI, 1996).

O conceito de desfamiliarização (ver a categoria **desfamiliarização** no Apêndice G.) consistia em tirar proveito da realidade desmontada e cultivar as diferenças, e enfatizar as incertezas e as indefinições.

O conceito de choque (ver a categoria **contaminação / permutação** no Apêndice G) consistiria em uma estratégia de comunicação para desfamiliarizar, provocar estranhamento em uma Pós-Modernidade em que o excesso de informação provoca uma espécie de anestesia.

O conceito de desestruturação (ver a categoria **disjunção** no Apêndice G) seguindo uma de ideia de tirar as molduras, transgredir os limites impostos pelas estruturas do pensamento arquitetônico. A arquitetura dominante pouco questionou essas estruturas básicas de seu pensamento, se comparada a outras áreas da cultura. Questionar essas estruturas levaria a arquitetura ao debate contemporâneo da desconstrução e do pós-estruturalismo, e se distanciaria de outras posturas pós-modernas da arquitetura que buscavam uma refamiliarização do pensamento arquitetônico.

O conceito de sobreposição (ver a categoria **cenário e sentido** no Apêndice G) como dispositivo para TSCHUMI (1996) foi uma influência literária do *nouveau roman* e do cinema da *nouvelle vague*, que ele aplicou em seus projetos *The Screenplays* (1977), no *Manhattan Transcripts* (1981) e no *Parc de La Villette* (1982). Eisenman também aplicou esses dispositivos em *Romeo and Juliet* (1985) fazendo paralelos entre a literatura, filosofia e arquitetura, extremos sobrepostos que desafiavam uma interpretação única e fechada.

Quando essas sobreposições, essas metáforas, transformam-se na obra arquitetônica, tronaram-se cenários, converteram-se “novamente em ornamento”, como colocou TSCHUMI (1996). Ficções historicistas (que acreditam que a ficção e a narrativa são metáforas) e desconstrutivistas (que acreditam na ficção como analogia aos programas e funções), ambas em seus inícios tiveram influências semiológicas.

O conceito de cruzamento de programas (ver a categoria **transferência** no Apêndice G) serviu para questionar mudanças na forma de pensar os conceitos de lugar-espço, substituindo a ideia da programação em termos de função pela de evento e de objeto-sujeito, substituindo a ideia de sujeito já objetivado (uma subjetividade ideal e universal), pela de sujeito com uma subjetividade individual, que vive de evento em evento.

Não se deve conceber a arquitetura como um objeto, mas como uma “interação do espaço com eventos”. Tschumi propõe que a arquitetura pense/projete os espaços como sucessões de eventos, de forma parecida como o cinema, o que contrapõe as formas de

representação tradicionais, através de uma imagem, um conjunto unificado, a ideia de certeza de uma linguagem identificável.

O conceito de evento (ver a categoria **cenário e sentido** no Apêndice G), ligado ao de movimento, usados por TSCHUMI (1996), tiveram influências dos situacionistas (arquitetos ativos na década de cinquenta) e do Maio de 68 e também do Surrealismo. Esses situacionistas foram atropelados por uma outra geração que admitia na arquitetura combinações improváveis de eventos e uma capacidade subversiva frente às relações hierárquicas do binômio causa-efeito, assim como função e forma.

Tschumi pensou que se devesse pensar em questões arquitetônicas referentes à experiência corporal, na arquitetura como evento, e nos corpos como construtores do espaço por meio do movimento.

5.4.3. Espaço, acontecimento, labirinto: o movimento e o prazer. A arquitetura como texto aberto.

Conceito de espaço (ver a categoria **Combinação** no Apêndice G) para Tschumi, seguindo a linha do pensamento Althusser que estava preocupado na com a diferença entre ciência e ideologia, o abismo entre o conhecimento e a percepção da realidade, era dividido entre espaço área do conhecimento e o espaço físico, relacionados a uma teoria do prazer. Tschumi, em suas reflexões teóricas, acabou transpondo para a arquitetura questões importantes do pensamento de 68, trazendo leituras de Henri Lefebvre, Phillippe Sollers, Grupo Tel Quel, Roland Barthes, Jacques Derrida, da Escola de Frankfurt e também da arte conceitual e da tendência arquitetônica situacionista. (TSCHUMI, in: HAYS 1998).

Um interesse comum entre Derrida e Tschumi foi o estudo do espaço como lugar de acontecimento, da dimensão temporal da experiência do espaço. Em uma entrevista, Derrida falou sobre dois arquétipos que se sobrepunham, o de TORRE DE BABEL (análoga a uma pirâmide), e da ideia da impossibilidade de compreensão de toda a linguagem, e o de LABIRINTO⁵⁰, ícone de uma experimentação do ininteligível. A partir do cruzamento desses dois arquétipos Derrida vai teorizar sobre o se confronto com um pensamento de desejo e

⁵⁰ Tschumi retirou de Georges Bataille (1897-1962) as interpretações dos conceitos de pirâmide e labirinto. A pirâmide seria o nome, o substantivo, a presença da arquitetura, seu poder e suas limitações. O conhecimento da pirâmide nunca pode ser concretizado ou posicionado de forma concreta. O labirinto é mais uma função de movimento e não tem significado substantivo, ele metaforiza a busca do ser pela busca de conhecimento seguindo pistas falsas (ficções). Esses conceitos servem para romper com a ligação entre identidades e entidades conceituais, entre objeto e significado, produz o labirinto da pirâmide. (TSCHUMI, in: HAYS 1998). Isso será visto adiante no estudo sobre as metáforas.

inversão que estão na ordem do sublime, para além de um pensamento pautado na racionalidade prático-operatória. (DERRIDA, in: NESBITT, 2006).

O pensamento quando concebido como caminho, se dá por rastros e sem ter uma precisão de um fim. A escritura é como labirinto, não tem começo nem fim, está sempre em movimento. (DERRIDA, in: NESBITT, 2006).

Tschumi entende a experiência do espaço como processo, o espaço como evento, relacionando o pensamento de Bataille e BARTHES (2007-A), principalmente o livro **O prazer do texto** (1973). Nesse livro Barthes diferencia dois tipos de textos, o de prazer e o de gozo. O primeiro permitiria uma prática confortável da leitura, por trazer conteúdos que vêm da cultura. Ele está mais ligado a uma apreciação autoconsciente, de entidades bem definidas (delimitadas), essas técnicas de conhecimento e apreciação estariam ligadas ao conhecimento piramidal. Já o texto do gozo proporcionaria um estado de perda e desconforto ao leitor, confrontaria o leitor com uma leitura historicizada de valores e costumes culturais, propondo outra leitura, provocando uma crise em relação à linguagem. Enquanto os cortes ao leitor são marcados por constantes rompimentos e desvios do texto, por fragmentos da experiência, que desafiam uma definição da totalidade, marcam mais a ideia da ação (ver a categoria **violência** no Apêndice G), do ato de ler, estando mais ligados a um conhecimento labiríntico. Os processos seriam anacrônicos dentre as duas formas de leituras, o leitor ficaria dividido entre o hedonismo e o rompimento com a cultura. (TSCHUMI, in: HAYS 1998).

O texto de gozo arquitetônico nunca é absoluto porque é sempre necessário o reconforto ao texto lido, do espaço vivido, é necessária a reformulação dos códigos culturais. (TSCHUMI, in: HAYS 1998). Como já foi visto anteriormente existe sempre uma volta ao plano metafísico, existe sempre uma volta ao descanso do sujeito na linguagem.

A arquitetura não é mera representação do pensamento. O pensamento ainda por ser desvendado, estudado, o do momento da concepção da arquitetura, que é de desejo e invenção, que se dá entre a teoria (pensamento) e a práxis arquitetônica (representação). (DERRIDA, in: NESBITT, 2006).

O pensamento é caminho, a linguagem também, e ela tem relações com habitabilidade, “estar em movimento”, é um caminho sem saída, um labirinto, segundo o pensamento de James Joyce. (DERRIDA, in: NESBITT, 2006).

Encerrando o conceito de espaço e retomando o arquétipo da TORRE DE BABEL, ele representaria a impossibilidade de uma objetivação absoluta, de uma linguagem universal. A

multiplicidade das línguas e a impossibilidade de uma representação universal, desvinculando a ideia de um significado fixo as da arquitetura. A construção da escrita e da arquitetura é sempre labiríntica. Se existe um pensamento arquitetônico ele é da ordem do sublime, mas ele é labiríntico, desorientador, porque o sublime prescinde da linguagem. (DERRIDA, in: NESBITT, 2006).

A ideia JUSTAPOSIÇÃO, a que Tschumi chama de “metáfora da sedução”, está ligada à ideia de MÁSCARA ⁵¹. A máscara seria o significante do significado, mais precisamente da “presença da ausência” desse significado primeiro. E é essa presença da ausência, essa ficção da máscara que chama para o jogo de significações, uma sedução de seguir os rastros de significados, ou melhor, de ausência de significados. Os rastros seriam os dispositivos de transmissão de um sistema para outro. O desejo é justamente esse movimento para algo que esta sempre faltando, que se dá através dos rastros de presenças da ausência. (TSCHUMI, 1977, in: NESBITT, 2006).

A arquitetura é sedutora quando consegue refletir os desejos do observador e consegue o colocá-lo em ação de leitura, de jogo, em movimento desejante. (TSCHUMI, 1977, in: NESBITT, 2006).

Para TSCHUMI (in: HAYS 1998) o futuro da arquitetura estaria na construção de eventos. Para isso ele propõe uma série de três técnicas que possibilitariam a associação de tipos espaciais e atividades diversas não intencionais, na busca de novos modos de experimentar e praticar o espaço, que são *cross-programming*, *transprogramming* e *disprogramming* (ver a categoria **estratégias projetuais de transferência** no Apêndice G).

5.4.4. As metáforas da desconstrução na arquitetura: disjunção e cinemática.

Dessas reflexões e formulações de conceitos com os quais Bernard Tschumi operou em sua arquitetura destacam-se duas proposições maiores, que agrupam e coordenam esses conceitos e outros, enquanto procedimentos projetuais, que foram a CINEMÁTICA ARQUITETÔNICA e a DISJUNÇÃO. A primeira estaria mais próxima a técnicas do cinema de dissolução e montagem, desafiando as representações gráficas convencionais. A estratégia de disjunção seria o desdobramento de operações de transformação, Inserção, superposição, distorção, descentramento. (TSCHUMI, II e III, in: NESBITT, 2006).

⁵¹ Essa ideia de máscara vem também de Foucault, das camadas de saber e que abaixo da máscara teriam níveis de significados.

A categoria **disjunção** (no Apêndice G) é definida por Tschumi como vestígio de eventos, rastro de outros eventos, sendo assim uma impossibilidade de síntese, de tomar um evento, ou parte como totalidade. A estratégia de disjunção rejeita a síntese (a totalidade) e a oposição entre forma-uso, dando destaque aos processos e operações transformativas que possibilitam uma expansão do sistema arquitetônico. (NESBITT, 2006)

A disjunção mais importante na qual ele trabalhou aparece nos questionamentos de Derrida, que à mesma época esgrimia com o binômio conceito/metáfora, na filosofia, na leitura de Friedrich Nietzsche que pudessem estar fazendo, ele, Derrida e outros. Admitindo que a metáfora saísse “vencedora”, no sentido de Nietzsche, as metáforas de Tschumi não seriam “perfeitamente” metáforas, ou completas, nem tampouco conceitos, seriam metáforas “disjuntivas”, porque não “conjuntivas”, não teriam princípio nem meio nem fim. Não teriam coerência e não seriam metáforas da “disjunção”, não se metaforizariam a si mesmas. Poderiam ser no máximo metáforas da “incoerência”, mas com o estranho paradoxo de serem ao mesmo tempo (in)coerentes.

Voltando à “lógica dissociativa” de Bernard Tschumi, a “definição” de disjunção, para ele, associaria a ideia de limite e de interrupção. Ele identificava-se, reconhecidamente, com James Joyce (1882-1941), Antonin Artaud (1896-1948) e Georges Bataille, que foram escritores que trabalharam entre os limites da literatura e da filosofia.

Tschumi tentou transgredir os limites da disciplina arquitetônica importando técnicas de outras áreas do conhecimento, principalmente do cinema, como por exemplo, a montagem. A partir dessas duas técnicas e da ideia de disjunção ele propôs a sua técnica da *PROMENADE CINEMÁTICA* (ver a categoria **promenade cinemática / passeio cinematográfico** no Apêndice G), que aplica no projeto do *Parc de La Villette*. (TSCHUMI, II, in: NESBITT, 2006).

Tschumi conseguiu aplicar seus conceitos de evento, rastro, labirinto, pirâmide, sobreposição e desejo pela técnica da *PROMENADE CINEMÁTICA*, que também nomeou *CINEMÁTICA ARQUITETÔNICA* (ver Figura 37).

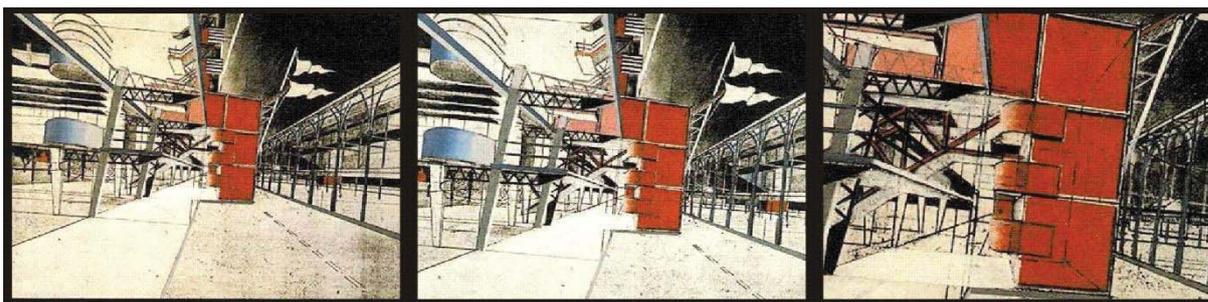


Figura 37 - As representações da *PROMENADE CINEMÁTICA* elaboradas por Tschumi. Fonte: PONS, 2002, p. 167.

Tschumi buscou referências, na *nouvelle vague* francesa, que realizava montagens (ver a categoria **montagem** no Apêndice G) com planos quebrados, descontínuos, apagava sua determinação espacial linear em prol do espaço não-totalizável. As técnicas de Godard permitiam transgredir a materialidade e realidade de um só significado possível. Por exemplo, nos apartamentos inacabados de permitiam discordâncias e variações, das diferentes maneiras de atravessar uma porta. (DELEUZE, 1985).

A não-linearidade dos filmes da *nouvelle vague* foi representada principalmente através da montagem. Trabalhavam também com a inserção, o imprevisto, aderiam a uma ideia de imprevisibilidade e acaso ao planejamento do filme. (FIGUEIROA, 2004).

Numa reconstrução do método proposto por Tschumi da CINEMÁTICA ARQUITETÔNICA é possível identificar semelhanças e influências da *promenade architecturale*⁵² de Le Corbusier. O conceito de *promenade architecturale* tem semelhanças e poderia ser considerada o “equivalente” de Le Corbusier para a “imposição do edifício”. Em vez de *marcher* (caminhar, marchar militarmente) Le Corbusier suavizara a fórmula para *se promener* (passear), enquanto Tschumi “acelera” a *promenade* com a *cinématique*.

Na *marche* e na *promenade architecturale* era pensado o movimento do usuário e se representavam suas visualizações possíveis, trabalhando movimento e espaço, que objetivam mais estudar as possibilidades de visualização a partir de um usuário ideal. Já na CINEMÁTICA ARQUITETÔNICA o espaço e tempo são definidos por uma série de acontecimentos, representados por *frames* (conceito do cinema), que são ligados por uma ideia de movimento, que horas imprime velocidade, intensidade nesse percurso, nesse “filme arquitetônico”. As velocidades são impressas através das distâncias percorridas em cada cena. (ver a categoria **sequências programáticas** no Apêndice G).

⁵² Um princípio modernista de pensar os espaços e a percepção em movimento, seriações visuais que permitem pensar como o usuário apreendia a forma do edifício (MAFUZ, 2008).

A sobreposição (ver a categoria **sobreposição / superimposição** no Apêndice G) usada como dispositivo projetual pelos arquitetos possibilitou aos desconstrutivistas transgredir os limites da arquitetura, misturando filosofia, arte, literatura e cinema, transgredindo também os limites do pensamento arquitetônico baseado em hierarquia e diferenças de termos dos binômios. A arquitetura desconstrutivista questionou as hierarquias ocultas das oposições binárias. Essa oposição ao pensamento arquitetônico, que privilegiava um dos termos do binômio, foi feita pelo uso de imagens complexas, que eram a sobreposição de muitas imagens, eram simultaneamente os dois termos do binômio. (TSCHUMI, 1996).

Pelo conceito de espaço, dialogando diretamente com Derrida, Tschumi repensou e apontou para impossibilidade de um lugar privilegiado do ser ontológico de Heidegger e adotou a postura do “jogo de diferenças”, movimento de metáforas, da ficcionalidade das representações estabelecidas entre arquitetura, realidade, ser e pensamento. (DERRIDA, 2000).

A ideia moderna de sujeito é abandonada e substituída por uma ideia de corpo como máquina desejante, em que o corpo que se move pelo prazer e pelo desejo de ler a textualidade arquitetônica, de jogar com ela. Descobrir os sentidos, o desejo de chegar a um sentido final é sempre prolongado. Produzindo uma arquitetura que é extremamente estetizada e da ordem do sublime em que se está sempre a confrontar, estimular a imaginação a seus limites (ver a categoria **processo projetual** no Apêndice G). (GUATTARI; DELEUZE, 1976).

De qualquer modo, é uma arquitetura sem sujeito. O sujeito marchou, passeou e transformou-se num ator de um filme. Na época ainda era possível pensar uma arquitetura sem sujeito (vestígio do Modernismo). A arquitetura seria uma “filosofia sem sujeito”, só apareceriam operações (irresponsáveis) do renascimento de um sujeito desejante, mas que não sabe o que quer e nunca chega ao que quer. A arquitetura de Tschumi pode ter sido uma representação de uma filosofia sem sujeito, para quem pudesse entender tal coisa. De resto, seria uma arquitetura para quem? Para quem a usa mas não a entende? Para “todo mundo” (atingindo a cultura de massas), para “qualquer um” (uma ressonância de Kant?) ou ninguém (o sentido de ausência de sujeito da contemporaneidade)?

Tanto a disjunção quanto a cinemática podem ser entendidas como metaforizações do Desconstrutivismo na arquitetura. A primeira, transposta da filosofia pós-estruturalista e a

segunda do cinema da *nouvelle vogue*, signos de um imaginário desconstrutivista que foram representados na arquitetura, na poética de Tschumi. (TSCHUMI, 1996).

A cinemática arquitetônica e a disjunção de Tschumi correspondem a uma aproximação muito forte entre a arquitetura, o cinema, a literatura e a filosofia, a uma vontade de transgredir os limites do conhecimento arquitetônico. Esses dois conceitos, ou procedimentos projetuais foram os de maior relevância para a sua poética e foram marcantes no projeto do *Parc de La Villette*, que será visto a seguir.

5.5. O *Parc de La Villette*: a epítome da desconstrução arquitetônica?

5.5.1. Prefácios do projeto do parque.

O *Parc de La Villette* é um parque urbano situado na periferia de Paris, tendo vinte e cinco hectares de área, sendo o maior parque da cidade e sua segunda maior área-verde (ver Figura 38). Como já foi dito anteriormente, ele é considerado uma das obras mais emblemáticas da tendência desconstrutivista. Tendo um impacto, uma repercussão internacional na época que potencializou experimentações e reflexões teóricas dos arquitetos na Pós-Modernidade. (LAVALOU, 2002).



Figura 38 - Imagem do parque no tecido urbano da cidade. Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_de_la_Villette (acessado em 04/10/2010).

Originalmente o parque era um antigo matadouro (ver Figura 39), construído em 1867, por decisão de Napoleão III, e foi quase todo destruído em 1974. Um projeto de Jules de

Mérindol seguindo a orientação de Victor Baltard, arquiteto francês de muito prestígio na época.



Figura 39 - Abatedouro de La Villette. Fonte: LAVALOU, 2002, p. 14 e 15.

A requalificação conservou uma parte que restava das instalações originais, mudando o uso apenas (ver Figura 40). (LAVALOU, 2002).



Figura 40 - panorâmica do *La Grand Halle, Parc de La Villette*, Paris. Fonte: acervo do autor.

Em uma breve caracterização, o parque abriga edifícios públicos voltados a diferentes práticas culturais (como ciência, a música, teatro e cinema), e 26 *folies*. Os espaços abertos e nas circulações são voltados para a prática de esportes e lazer, como caminhadas, passeios de bicicletas e outras atividades. (LAVALOU, 2002).

No concurso para projeto ocorrido em 1982 concorreram 471 projetos, provenientes de 36 países diferentes. Dentre os concorrentes destacaram-se os projetos de Zaha Hadid e Rem

Koolhaas (ver Figura 41). O resultado do concurso foi dado 1983 e o projeto vencedor foi de Bernard Tschumi. (LAVALOU, 2002).



Figura 41 - Projetos de Zaha Hadid e Rem Koolhaas (respectivamente) que concorreram no concurso do *Parc de La Villette*. Fonte: PONS, 2002, p.356, 358, 385 e 386.

Na sua elaboração foram feitas uma série de experimentações projetuais que tomavam emprestados conceitos e ideias das críticas derridadianas, de outros pós-estruturalistas, da literatura e do cinema. Tschumi pretendia que o parque fosse o maior edifício descontínuo do mundo, e trabalhar com estratégias como a de disjunção, de projetar por camadas e também empregar fragmentos para transpor para o projeto as críticas às ideias de síntese totalizante, de obra acabada, de que a forma seguiria a função, entre outras questões herdadas da tradição clássica e modernista da arquitetura (ver o Apêndice G). (SOLIS, 2009).

O *Parc de La Villette* foi na época umas das produções arquitetônicas que possibilitou mais trocas entre a arquitetura e a filosofia. Bernard Tschumi, após vencer o concurso demonstrou interesse em acrescentar ao projeto uma abordagem filosófica. Seu interesse primeiramente focou o filósofo Jean-François Lyotard, que era um dos mais importantes pensadores na discussão sobre a Pós-Modernidade e autor do livro **A Condição Pós-Moderna** (1979), em que utilizou o conceito de “jogos de linguagem” que chamou atenção do arquiteto. No entanto o filósofo rejeitou o convite em colaborar com o projeto do parque. Tschumi, não desistiu e convidou outro filósofo, que também estava ocupando um lugar de destaque na produção filosófica pós-moderna, Jacques Derrida, que aceitou o convite. (COYNE, 2011).

Como pretenderam Tschumi, Eisenman e Derrida o processo de projeto deveria ser tão, ou mais relevante que o próprio objeto construído. Isso de certa forma por ser

considerado como alcançado, já que depois vinte anos de suas experimentações⁵³, o projeto segue sendo revisitado, especialmente por suas experimentações. Os processos projetuais foram muito divulgados e auxiliaram na recepção e difusão da tendência desconstrutivista (SOLIS, 2009). A importância dada para o processo projetual não foi uma exclusividade desse projeto, seria uma característica marcante da maioria das tendências pós-modernas.

Através do convite de Tschumi que se deu o encontro de Derrida com Eisenman. Os dois deveriam projetar o jardim do parque. Eles o chamaram de “*Chora L works*”⁵⁴ (ver Figura 42). (WIGLEY, 1993).

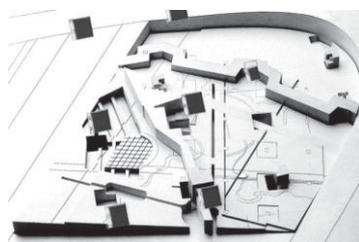


Figura 42 - Maquete do Chora L Works. Fonte: KIPNIS; LEESER, 1997, p. 87.

Das diversas metaforizações feitas no processo de projeto do parque uma das primeiras foi a de *chora*, conceito retirado do livro de Platão **O Timeu**, em que *khora* seria um abismo, uma forma que nunca está em equilíbrio, está sempre mudando, nunca se chega ao fim da última camada, a do significado primeiro. Chora pode ser entendido como o abismo, o vazio entre a linguagem e realidade, é o espaço indeterminado antes da representação, que se aproxima do conceito da “metáfora-labirinto” (ver a categoria **metáforas** no Apêndice G), já referido anteriormente. (WIGLEY, 1993).

5.5.2. Levantamento fotográfico.

Durante o processo de pesquisa foi realizado um levantamento fotográfico (Apêndice E), realizando uma visita presencial ao *Parc de La Villette* (em janeiro de 2012). Objetivando capturar a ambiência da obra e algumas estratégias projetuais (anteriormente estudadas). Foram elaboradas panorâmicas, vídeos e sequências fotográficas (ver Figura 43).

⁵³ Referindo-se ao livro de Kate Nesbitt que retoma assuntos debatidos no projeto.

⁵⁴ Dos estudos e experimentações feitas por Derrida e Eisenman publicou-se o livro **Chora L works: Jacques Derrida and Peter Eisenman**. (WIGLEY, 1993).



Figura 43 - Panorâmica *folie* do *Parc de La Villette*. Fonte: acervo do autor.

A grande dimensão do parque e sua diversidade provocam uma sensação de fragmentação e dificuldade de compreensão da obra como um todo, ao mesmo tempo em que os movimentos, percursos, que levam aos diferentes fragmentos se encontram fortemente marcados (ver Figura 44).



Figura 44 - panorâmica *Cité des Sciences et de l'Industrie*. Fonte: acervo do autor.

Diferentemente de outras obras desconstrutivistas o *Parc de La Villette* não apresenta formas arquitetônicas com obliquidades e distorções tão marcantes (como por exemplo, obras de Hadid e Gehry). A práxis da desconstrução arquitetônica pode ser mais percebida nos procedimentos projetuais e experimentação da obra do que na forma final dos elementos construídos. Alguns dos objetos arquitetônicos do parque poderiam se isolados, não serem facilmente identificados como “desconstrutivistas” (ver Figura 45).



Figura 45 - Fotos da *folie* e da Cinemateca de Paris. Fonte: acervo do autor.

A partir das análises do projeto, das referências bibliográficas e do levantamento de campo supõe-se que no *Parc de La Villette* a desconstrução arquitetônica foi aplicada de forma mais metafórica, compreendida como um modo de pensamento que norteou as experimentações projetuais. Não buscou-se uma representação geométrico-formal da desconstrução como resultado final. O parque não contém objetos disformes, carregados de uma “literalidade” da desconstrução.

Um olhar mais desatento, ou mais superficial à obra perceberia objetos desconexos que se aproximam de uma tendência *high-tech*. Um espectador informado das questões de uma abordagem arquitetônica derridiana e pós-estruturalista consegue identificar as metaforizações feitas no projeto, tais como, a cinemática arquitetônica, que aparece através de uma visão serial, lembrando Gordon Cullen (1914-1994), mostrando objetos e cenários que mais se assemelham a enquadramentos presentes em *cartoons* (ou cenários abstratos de filmes da *nouvelle vague*). O espectador não verá imagens de objetos urbanos convencionais ou mesmo de um parque convencional (ver Figura 46).



Figura 46 - Sequência fotos a cinemática arquitetônica de Tschumi. Fonte: Acervo do autor

5.5.3. As *folies*: metáforas do construtivismo e da filosofia para a arquitetura.

Foi na França da segunda metade do século XX que se deram as condições de possibilidade das “*folies*” (o conceito) no *Parc de La Villette*, essa chance ofereceu também uma resistência, uma limitação. (DERRIDA, in: HAYS 1998).

Bernard Tschumi foi influenciado pelo construtivista russo Chernikov, ao aplicar o princípio mecânico na linguagem formal, observado no princípio estrutural usado nos procedimentos de transformações formais das *folies* (ver a categoria *folie* no Apêndice G). (COOKE; in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Além da influência das vanguardas russas observadas nas *folies*, no processo projetual foi ensaiado o Desconstrutivismo de Derrida. Nelas a desconstrução está além de uma análise semântica, críticas de discurso, ideologia e conceitos. Elas confrontam as instituições arquitetônicas em sua maior solidez, no seu plano metafísico. (DERRIDA, in: HAYS, 1998). A desconstrução coincide com a quebra das hierarquias nos binômios mencionados anteriormente.

A grade de *folies* (ver Figura 47) foi um dispositivo para o espaço de transição, sinônima da ideia de tecido e trama. O espaçamento da grade se dá pela série de pontos distanciados como uma multiplicidade de matrizes geradoras instáveis. Os pontos podem ser separados, mas remetem à semelhança e à remarcação dos outros pontos, são rastros, e no movimento são paradas, momentos de intensidade de desestabilização, dissociação e de “disjunção”. Uma montagem em que a disposição com distâncias reúne e deixa ver as diferenças não apaga o traço diferencial. Cada *folie* (que foi representada por um ponto) é uma “dobra” para dentro, forma e força um duplo vínculo de atração, ela magnetiza as forças (energias livres) disponíveis dentro da grade. As *folies* são uma descontínua série de atrações. (DERRIDA, in: HAYS, 1998).

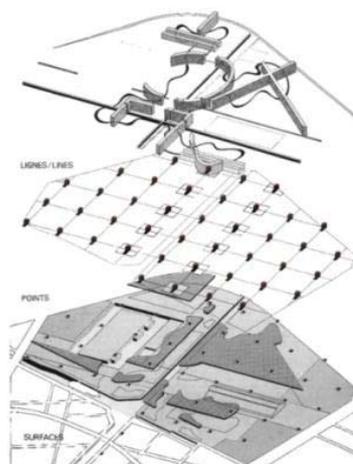


Figura 47 - Desenho das camadas linhas, pontos e superfícies do *Parc de La Villette*, de Bernard Tschumi. Fonte: LAVALOU, 2002, p.23.

A dialética entre os pontos de interferências e diferenças é que gera a linha, e a relação das relações gera a superfície. A linha aproxima-se da ideia de *différence*: a relação das diferenças. (DERRIDA, in: HAYS, 1998).

Após isso, ele dispersou cada item do programa e suas especificidades, para depois reagrupá-los em porções menores, que foram dispostas segundo uma malha já pré-determinada, a “grade”, e isso correspondeu à distribuição das *folies*. Ele reagrupou os “eventos” programáticos nas *folies* segundo três modelos básicos: *Crossprogramming*, misturando por aproximação ou por sobreposição de dois programas, o que possibilitou uma configuração espacial inusitada, produzindo um deslocamento tipológico; *Transprogramming*, combinando dois programas originalmente incompatíveis gerando um novo; e o *Disprogramming* (ver Figura 48), desvinculando um programa de suas intenções originais pela interação dele por outro programa (SOLIS, 2009).

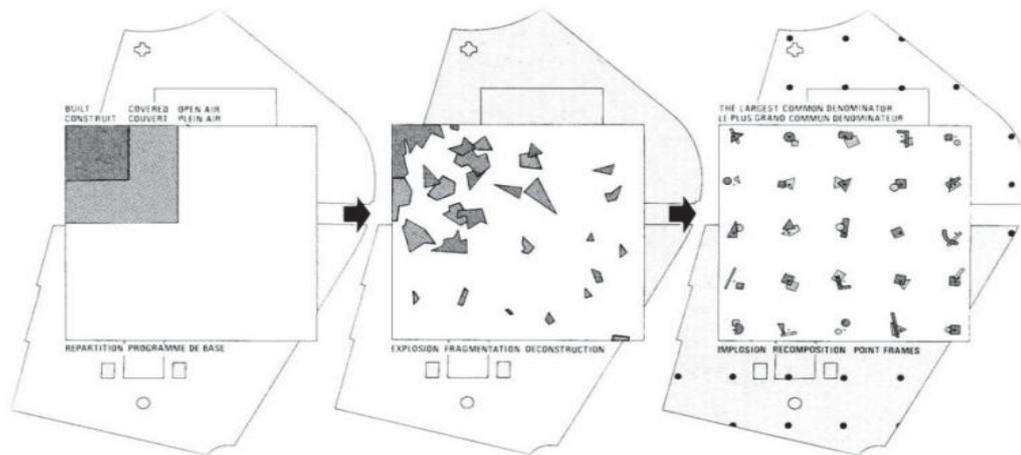


Figura 48 - Representação do processo de programação das *folies*. Fonte: PONS, 2002, p.129.

Para resolver a camada “pontos”, Tschumi procurou explorar diferentes combinações formais possíveis para cada *folie*, além das combinações programáticas acima descritas. Esses procedimentos têm uma sequência bem definida, em que uma série de operações foram sendo reaplicadas mudando as combinações e elementos arquitetônicos usados (ver a categoria **Translocação** no Apêndice G). Tschumi aplicou o conceito de disjunção (já referido anteriormente), realizando as operações transformativas de interseção, repetição, qualificação, distorção e fragmentação (ver Figura 49). (TSCHUMI, 1996).

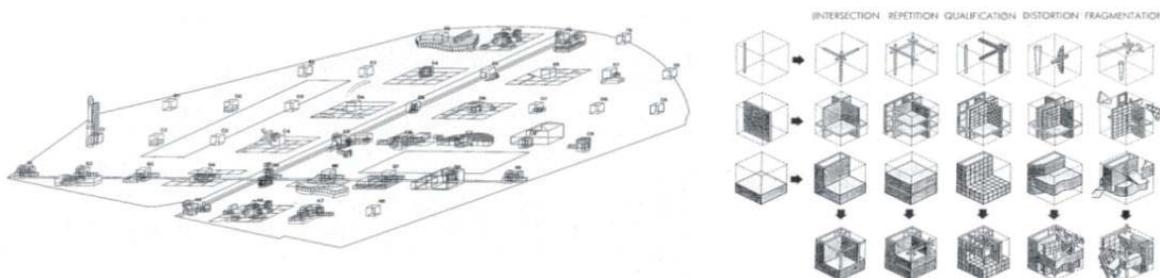


Figura 49 - Representação do processo de transformações formais das *Folies*. Fonte: PONS, 2002, p.156.

A intenção seria não chegar a um significado final, mas mostrar o que acontece no próprio processo de significação, o significado do significado. E isso é um evento, um acontecimento de linguagem. É um evento que não recai no domínio do significado como presença. Esse evento é algo ligado à loucura, a *folie*, a pontos, uma série de pontos que identificam uma trama de linhas e na sequência, as superfícies. (DERRIDA, in: HAYS, 1998).

Tradicionalmente o conceito de arquitetura refere-se à construção habitada. O Movimento Moderno manteve o princípio de finalidade, que tende a fins éticos-políticos, religiosos, utilitários e de beleza, que formam um plano de sistemas onde a arquitetura limita-se e representa-se: o plano metafísico da arquitetura. A cultura arquitetônica mantém-se na contemporaneidade como última fortaleza da metafísica, com resistência e transferência. (DERRIDA, in: HAYS, 1998).

Um plano metafísico seria um plano conceitual, fora da arquitetura, fora das obras reais e dos projetos reais, que daria inteligibilidade ao real com seus conceitos. Quando os arquitetos imaginavam a função como uma “coisa” que explicaria o sentido de um espaço, ou quando imaginavam a versatilidade (um conceito) como uma coisa imanente a um projeto ou obra, empregavam essas “noções” como se fossem parte de uma metafísica. A metafísica é, em certa medida, necessária para os sistemas de compreensão do mundo real, mas o que Derrida e Tschumi criticavam era a confusão da metafísica com a realidade, ou com a verdade da realidade.

As *folies* possibilitam desestabilizar o significado, desocultando e questionando o significado do significado arquitetônico. Elas não foram uma anarquitectura, um grau zero da escrita arquitetônica, sendo sim uma renovação, uma reescritura na arquitetura. O quadro, o plano metafísico da arquitetura já não é mais o mesmo, já foi questionado e problematizado na contemporaneidade. (DERRIDA, in: HAYS, 1998).

O lugar da *folie* será feito por prazer, um jogo do “traço”, da “atração e contra-atração”. A *folie* não está destinada a um uso específico, mas a um poder de atração, correspondendo a um programa de transferências, transformações ou permutações, que serão finalmente “dobrados” em uma operação geral (ver Figura 50). (DERRIDA, in: HAYS 1998).

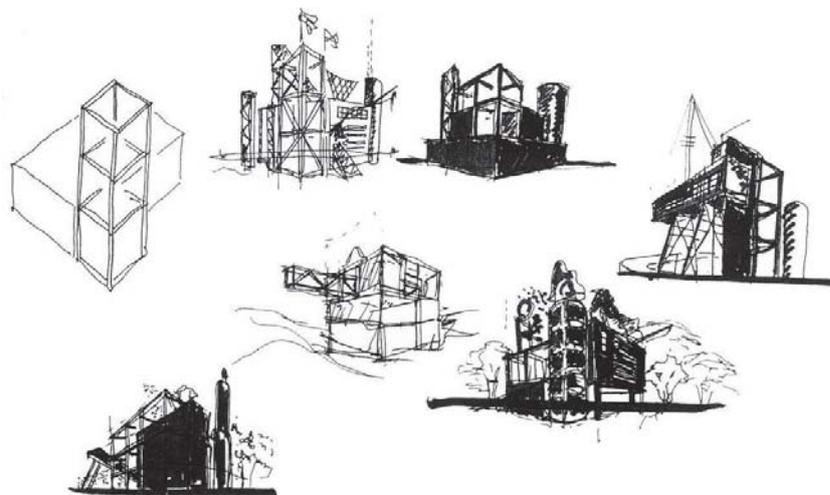


Figura 50 - Croquis *folies*. Fonte: PONS, 2002, p.157.

As invenções de procedimentos projetuais aplicadas no projeto do parque deram-se por meio de cruzamentos dos motivos arquitetônicos com outros escritos plurais de outros campos de significação. Tschumi já havia usado dessas operações inventivas no *Manhattan Transcripts* e no *Joyce's Garden*, já mencionados, onde realizou montagens de narrativas de grande complexidade, com transferência, tradução e transgressão de signos de um plano de significação para outro. Com termo *folie*, que na etimologia pode também ser ligado a folhagens, Derrida faz a analogia do desfolhar das camadas de significados. Cada *folie* é um volume de “escrita arquitetônica” e teria um fundo sempre móvel, abissal, impossibilitando o acesso a um significado primeiro. (DERRIDA, in: HAYS, 1998).

Derrida considerou que o trabalho de Tschumi ultrapassou o uso da linguagem desconstrutivista já codificada, em seus motivos e estratégias comuns, fazendo transposições analógicas muito valiosas para o meio arquitetônico. (DERRIDA, in: HAYS, 1998).

Assim, encerra-se este capítulo e seguem-se as conclusões.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1. O que indicam as análises: houve um único Desconstrutivismo ou vários?

Os ensaios, os “prefácios” das poéticas arquitetônicas desconstrutivistas preocupavam-se com a dimensão comunicacional da arquitetura.

No contexto da cultura europeia e norte-americana, a linguística estrutural, a semiótica e a semiologia foram teorias que facilitaram as condições de recepção de um pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista na arquitetura. Compreender a ruptura entre objeto e significado foi fundamental para propor a desconstrução entre forma e função, para confrontar o funcionalismo, o cientificismo e o positivismo do pensamento arquitetônico. Compreendida enquanto um plano de representação da inteligibilidade do mundo, a linguagem arquitetônica passou a jogar com sentidos, metáforas, multiplicidade de leituras, e ficcionalidade.

A representação, como foi vista até aqui, foi um tema importante da desconstrução arquitetônica. Na medida em que os arquitetos pensavam que a objetivação mais confiável do real seria uma ficção. Eles exploraram justamente a capacidade da arquitetura de produzir linguagem, ou mais ainda, sua capacidade metalinguística que possibilitava dar a ver as lógicas na produção de sentidos na arquitetura, e ainda a ficcionalidade dessas “lógicas”.

A estratégia duchampiana do deslocamento de contexto dos objetos para provocar a mudança de sentido inventou a arte conceitual. Essa, por sua vez, aproxima-se da estratégia dos arquitetos desconstrutivistas, que se comunicaram por metaforização, e ainda, os deslocamentos de signos da arquitetura provocavam

“estranhamento” ao observador. Outra aproximação entre a arte conceitual e a arquitetura desconstrutivista seria do valor não estar apenas no resultado final, mas no processo de criação e produção. Na arquitetura desconstrutivista os valores da obra estariam mais no aspecto comunicacional e artístico expressivo, e não somente no valor utilitário.

O problema estético-expressivo foi trabalhado de forma semelhante nos diferentes meios de comunicação da cultura, como foi visto. A tendência desconstrutivista, assim como a *nouvelle vague*, caracterizou-se pela busca de formas de representação e de metodologias projetuais que transgredissem os limites da arquitetura tradicional e moderna.

Cineastas da *nouvelle vague* e arquitetos desconstrutivistas possuem semelhanças em suas poéticas, as “poéticas do fragmento”. A técnica de cortes ou saltos (*jumps*) de Godard foi transportada para a arquitetura, como por exemplo, a técnica da cinemática arquitetônica de Tschumi. Esses “saltos” forçam a imaginação a procurar relações entre os fragmentos de uma narrativa na outra. Na angústia da falta de uma racionalidade prática, o espectador é forçado a usar imaginação para seguir rastros, pulsões e movimentos sequenciais para obter uma compreensão do enredo do filme, do projeto, da obra.

As condições do campo da arquitetura Pós-Moderna nos meios culturais (além das já mencionada), foram a arte conceitual, o cinema da *nouvelle vague*, que também se combinaram com no “pensamento de 68”. O Desconstrutivismo foi uma das tendências que emergiu desse contexto.

A tendência desconstrutivista ficou conhecida a partir da exposição no MOMA, em 1988, intitulada *Deconstructivist Architecture*. Essa exposição serviu mais como agenciadora de um rótulo estilístico para obras provocativas, e não assinalou maiores afinidades intelectuais entre as obras e os arquitetos. Uma das características principais das obras desconstrutivistas expostas foi a violação da perfeição.

O discurso arquitetônico até metade do século XX seria logocêntrico e pautado no cientificismo e no positivismo da cultura ocidental. Produziam-se objetos numa cultura arquitetônica logocêntrica e antropocêntrica (o equivalente do “fonologismo” na arquitetura) nas relações entre arquitetura, ser, pensamento e linguagem. Tinha-se a ideia de uma correspondência entre a representação das coisas e um significado

inequívoco. Mas, a fé em uma objetivação privilegiada do real foi confrontada pelos arquitetos desconstrutivistas. Eles exploraram justamente a potencialidade da arquitetura trabalhar com o irreal, com as ficções.

A linguagem na concepção ocidental seria uma imposição social para tornar possível compreender o ser. O momento do “ser vestir-se de linguagem” é quando ele instala em si uma metafísica, que é a condição para a linguagem, pois permite definir, distinguir e estabelecer a diferença entre as coisas. Os limites dessa metafísica, o lugar da linguagem, seriam os limites da imaginação. Explorar esses limites como pretendeu Derrida e os arquitetos desconstrutivistas seria trabalhar com a angústia desse ser que se confronta com os limites da ficcionalidade, por isso a arquitetura desconstrutivista é mais experimentada através de uma estética do sublime.

Derrida possibilitou pensar na Pós-Modernidade arquitetônica para além do positivismo lógico, ou seja, não seria somente a racionalidade lógica o instrumento de se compreender e agir no mundo, haveria outras formas de racionalidade que eram desconsideradas (estético-expressiva e ético-moral). Conforme já se mostrou, seus métodos foram uma nova abordagem da escrita, críticas ao logocentrismo e ao fonocentrismo da cultura ocidental, e, principalmente, pela ideia de jogo de diferenças e de metáfora.

Os arquitetos desconstrutivistas partiram justamente do desejo do homem irrealista. Pretendiam conscientizá-lo dessa situação. Representando diversos aspectos do real eles tentaram recriar a complexidade e pluridimensionalidade da arquitetura, conscientizando-a de sua produção ficcional.

As reflexões sobre a linguagem foram condições de possibilidade para o pensamento arquitetônico desconstrutivista. Trabalhar com fragmentos, a ideia da impossibilidade de um significado final, pensar a arquitetura como um texto foram questões que saíram basicamente de duas teorias: a semiológica (de Barthes) e a própria desconstrutivista (de Derrida).

Na arquitetura desconstrutivista poderiam ser encontradas pelo menos duas posturas poéticas dos arquitetos, uma fortemente pautada nas experimentações formais e outra que, além do formalismo, preocupou-se com as questões da teoria da arquitetura, ligada ao pensamento Pós-Estruturalista e Desconstrutivista, principalmente.

O Desconstrutivismo deu-se sobre um fundo imaginário de neovanguarda, satisfazendo a necessidade de rótulos de uma nova geração. A estética da vanguarda desconstrutivista de culto ao novo e ao estranho atendeu a um desejo de obter novas respostas às novas perguntas e confrontar às convenções da tradição arquitetônica.

A Desconstrução arquitetônica, apoiada na recepção europeia aos mitos da vanguarda questionou a tradição arquitetônica desenvolvendo poéticas, que implicavam mecanismos de abstração e novos procedimentos metódicos, e reformulações da linguagem arquitetônica.

A dualidade entre os ideais de reprodução e de originalidade era parte do horizonte do Construtivismo Russo, e desocultar as contradições dessa dualidade moderna foi um dos conteúdos básicos do ideário desconstrutivista na arquitetura. Outro tema retomado foi o processo de transformação da forma, que no horizonte construtivista lidava com arquitetura enquanto linguagem e como prática metódica. Os construtivistas inspirados nas máquinas transpuseram ícones da indústria para a arquitetura, produziam figuras por mimeses das máquinas.

No Construtivismo e no Movimento Modernista deu-se a troca do de ícones clássicos por ícones da indústria, da máquina. Pensaram que a linguagem e a arte teriam a missão de conscientização. A substituição de uma visão de mundo por outra foi o que fundamentou também a substituição icônica da arquitetura.

Os desconstrutivistas retomaram essas metaforizações, produzindo metáforas de metáforas, explorando a capacidade de representar, de a arquitetura produzir “linguagem”. Aproveitaram-se dos déficits da racionalidade instrumental em solucionar as questões arquitetônicas, para trabalhar com a ficcionalidade do processo de produção arquitetônico, uma racionalidade estética.

Assim como ocorrera no Construtivismo Russo, o que se questionou foi a arquitetura em sua dimensão metalinguística, e não um produto para consumo de massas, ou ainda o próprio estatuto burguês. Pelo contrário, por vezes, os arquitetos exploraram justamente o regime de propriedade e de competição da cultura burguesa.

Os arquitetos discutivelmente incluídos na tendência de desconstrutivistas, tais como, Frank Gehry, Rem Koolhaas e Zaha Hadid desenvolveram poéticas pautadas quase que exclusivamente em experimentações formais. Assim como ocorre nos meios midiáticos, a imagem da arquitetura desconstrutivista associou-se cada vez mais com os

modismos e com o papel econômico e sociocultural, um objeto de consumo em uma sociedade de consumo, incluindo-se na frivolidade da mercadoria.

Já Eisenman e Tschumi, por rupturas e deslocamentos do pensamento tradicional da arquitetura, buscaram desocultar as repressões, dissimulações e desencontros e entre os planos de significação da cultura e na cultura. Enquanto desconstrutivistas, foram mais radicais em relação aos outros arquitetos ditos “desconstrutivistas”.

Os dois arquitetos, Tschumi e Eisenman possuem semelhanças em suas abordagens poéticas. Em um primeiro momento aproximaram o ato de projetar ao de escrever um texto, essa postura mais Pós-Estruturalista. Posteriormente ao encontrarem a abordagem desconstrutivista derridiana, passaram a trabalhar com experimentações arquitetônicas que metaforizavam conceitos filosóficos e metodologias (de outras áreas da cultura) para arquitetura. Os jogos de significação das obras desses dois arquitetos acabaram configurando alguns dos momentos de maior intensidade das trocas entre a arquitetura e a filosofia na Pós-Modernidade.

O Desconstrutivismo retoma o conteúdo das vanguardas modernistas através das abordagens pós-estruturalistas e desconstrutivista, principalmente. Essas abordagens aplicadas numa arquitetura de vanguarda enfrentaram o paradoxo entre os ideais da autoria (do gênio criador, do dogma da originalidade) e da não propriedade do conhecimento (da “morte do autor”). Os arquitetos desconstrutivistas passaram a pensar que os conceitos e as ideias na arquitetura e na cultura como um todo não eram criados do nada. A cultura seria um movimento permanente de ideias e conceitos ressignificados em diferentes contextos, assemelhando-se à circularidade hermenêutica, “revelada” aos arquitetos por Derrida.

As abordagens desconstrutivistas que não ocultaram esse paradoxo foram as que mais se aproximaram de uma postura pós-estruturalista na arquitetura, e as que melhor conseguiram transpor a teoria de Derrida para arquitetura, aproximaram-se mais de uma postura hermenêutica. Como foi visto até aqui, Tschumi e Eisenman não buscaram reconstruir uma arquitetura que retornasse ao positivismo da cultura ocidental, apenas reconstruindo significados, mas acabaram por evidenciar uma dimensão hermenêutica do processo de criação permanente de significados.

6.2. Por fim, reconstruindo o desconstruído.

A partir da reconstrução e das análises considerou-se, primeiramente, que o desconstrutivismo seria uma das reflexões Pós-Modernas incluída no projeto em aberto da Modernidade. Os ideários Pós-humanistas e Pós-funcionalistas estavam precisando de uma crítica, e neles a “arquitetura desconstrutivista” se desenvolveu. Seu papel crítico na Pós-Modernidade foi, também, de questionar a noção de verdade. Na arquitetura, questionou-se o funcionalismo ingênuo.

Hoje em dia os temas, os conceitos e as práticas da arquitetura pós-moderna estão regionalizados e localizados. Mas a geração que nasceu nas décadas pós-modernas está compreendendo e reapropriando-se das teorias, dos problemas da profissão de arquiteto noutra patamar. Se a profissão e suas histórias regionais e locais não tivessem experimentado, ainda que de modo “distante”, as contaminações daquelas décadas, esse patamar não seria certamente tão flexível, viscoso, ou “virtual”. Transcorrido o espaço de uma geração e que a cultura se alterou de uma geração para outra, teve uma dinâmica própria, o desconstrutivismo foi interpretado de outra maneira.

Já que na arquitetura o Desconstrutivismo aconteceu principalmente na Europa e EUA, entre as décadas de setenta e noventa, seria pertinente perguntar quanto aos seus reflexos no Brasil pós-moderno. Também seria legítimo perguntar sobre sua relevância de seu ensino no Brasil, qual a contribuição à cultura arquitetônica? Seria um caminho para a crítica do funcionalismo, do mesmo modo como em outros países.

Avaliando o Desconstrutivismo como uma arquitetura de elite, que foi celebrado e patrocinado por grupos de elite, a monumentalidade das obras reforça isso. Isso o aproxima a uma neovanguarda, em que sua popularidade deu-se mais por caracterizar-se como inovadora tecnologicamente e linguisticamente, apontando para um ideal de “evolução”, e menos por sua abordagem crítico-teórica.

Uma hipótese que fica em aberto para pesquisas futuras é que um estudante de arquitetura que não vive mais a emergência de questões como a reviravolta linguística, as revoluções culturais do Pós-Guerra, possivelmente tomaria o Desconstrutivismo por seu sentido mais mercadológico e espetacular, pela influência dos meios de comunicação. Arquitetos que no passado identificaram-se como desconstrutivistas

acabaram criando grifes, modismos bizarros sobre os quais não se consegue ter uma opinião, nem mesmo um juízo estético.

Considerou-se que o Desconstrutivismo aderiu a uma ideologia dual entre crítica e visibilidade, e foi preso à cultura de massas, essa lhe deu uma resposta adotando-o como marca de sua “correção política”, ou simples desejo de novas mercadorias. Assim, ele foi tolerado como uma arquitetura do espetáculo capitalista globalizado. O que aconteceu com seu conteúdo crítico? Pode se supor que, mesmo assim, essa tendência ainda provoca reflexões orientadas a uma cultura arquitetônica menos ingênua.

A representação do Desconstrutivismo como um exagero da cultura de massas, com o excesso de exposição, a “desconstrução” arquitetônica passa a ser compreendida de forma superficial, ou frívola. Pouco acrescentando a cultura arquitetônica, servindo mais como modismos do mercado. É discutível se modismo conseguem confrontar e alargar os horizontes de uma cultura arquitetônica. Quando a desconstrução arquitetônica foi assimilada pela cultura como uma arquitetura do espetáculo ela mudou de sentido, perdendo sua característica questionadora.

Relembrando TAFURI (1985), o êxito do Desconstrutivismo como mercadoria seria mais um exemplo do fracasso do significado de qualquer tendência ou estilística da arquitetura no mundo burguês. A mercadoria converte-se em dinheiro, que nada significa, que um ícone de si mesmo. A conversão da desconstrução arquitetônica em moeda é um assunto que poderia ser estudado e mais aprofundado em pesquisas futuras.

A partir do material do ensaio gráfico percebe-se que as operações formais típicas do desconstrutivismo permanecem excepcionais, e isso sugere que o conteúdo crítico dele não se esvaziou completamente.

Não se espera que um aluno de graduação em arquitetura no Brasil, ao estudar a tendência desconstrutivista, projetasse como se fosse Peter Eisenman, ou Bernard Tschumi. Caso estudasse o desconstrutivismo e compreendesse a arquitetura de outro modo, a partir de outro plano, talvez seus posicionamentos quanto ao Modernismo fossem mais críticos.

Precisaria ser testado por pesquisas futuras se um aluno que estudasse a teoria desconstrutivista, suas experimentações, suas poéticas, seria capaz de situar-se com mais clareza no labirinto das diversas questões que a Pós-Modernidade impôs à arquitetura.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. (Trad. Alfredo Bosi). São Paulo, Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES. **Livro VI: Ética a Nicômaco**. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Lisboa, Edições 70, 2007. A

———. **Inéditos Volume II: crítica**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2004.

———. **Lição**. Edições 70, 2007.

———. **MITOLOGIAS**. Rio de Janeiro, Ed. DIFEL, 2010. A

———. **O império dos signos**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2007.

———. **O prazer do texto**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2010. B

———. **Semiology and Urbanism**. in: LEACH, Neil (editor). **Rethinking Architecture. A reader in cultural theory**. Londres, Routledge, 1997, p.158-164.

———. **SZ**. Lisboa, Ed. 70, 1971.

BELOGOLOVSKY, Vladimir. Interview with Bernard Tschumi. **Intercontinental Curatorial Project Brooklyn**. NY, 02 de janeiro, 2004. Disponível em: curatorialproject.com/interviews/bernardtschumi.html (acessado 16/07/2012)

BENEVOLO, Leonardo. **A arquitetura no novo milênio**. (Trad. Letícia Martins de Andrade). São Paulo, ed. Estação Liberdade, 2007.

BERNARDELE, Omar Alberto. **Del Postmoderno a La Deconstruccion**. Universidad de Palermo, Ed. CP67, Buenos Aires, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7. ed. São Paulo, Perspectiva, 2011.

CEJKA, Jan. **Tendencias de la arquitectura contemporánea**. Cidade do México, Gustavo Gili, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo, Ática, 2002.

COYNE, Richard. **Derrida for Architects**. London, Routledge, 2011.

COOKE, Catherine. Constructivist Origins. in: PAPADAKIS , Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. **Deconstruction: omnibus volume**. London, Academy Editions, 1989, p. 9-63.

CONSTRUCTIVISMO. Madrid, Alberto Corazon, 1973. (Comunicación, 19) [coletânea de textos de vários autores].

Deconstructivist Architecture Museum of Modern Art New York. 23 June–30 August 1988, directed by Philip Johnson, guest curator and Mark Wigley, associate curator assisted by Frederieke Taylor. in: (HAYS, K. Michael (Ed.). **Architecture theory since 1968**. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.

DELEUZE, Gilles. **A Filosofia crítica de Kant**. Lisboa, Ed. 70, 2009.

———. **Cinema I: a imagem-movimento**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **FOUCAULT**. São Paulo, Editora Brasiliense, 5ª ed., 2005.

———. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2002.

———. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

———. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

DE FEO, Vittorio. **Arquitetura Construtivista - URSS 1917-1936**. Madrid, Alianza Editorial, 1979.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo, Perspectiva, 4ª ed. (revista e ampliada), 2011.

———. **Gramatologia**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2ª ed., 2000.

———. Fifty-Two Aphorisms for a Foreword. in: PAPADAKIS , Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. **Deconstruction: omnibus volume**. London, Academy Editions, 1989, p.67-70.

———. **Uma arquitetura onde o desejo possa morar:** entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer. in: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995).** Cosac Naify, São Paulo, 2006, p.165-172

———. “Point de folie — Maintenant l’architecture,” from Bernard Tschumi, *La Case Vide: La Villette 1985.* in: HAYS, K. Michael (Ed.). **Architecture theory since 1968.** Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998, p. 566 – 581.

———. Letter to Peter Eisenman. in: LILLYMAN, William J.; MORIARTY, Marilyn F.; NEUMAN, David J. (Ed.). **Critical architecture and contemporary culture.** New York, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1994, p.20-29.

———. **Posições.** Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

———. Response to Daniel Libeskind. in: LIBESKIND, Daniel. **Radix-Matrix: Architecture and Writings.** Munich, Prestel, 1997, p. 110-15.

DOBNEY, Stephen (Ed.). **Eisenman Architects: Selected and Current Works.** Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995.

DUARTE, Rovernir Bertola. Radicalizando por diagramas. Por favor, devagar no mar agitado das novidades. *Arquitextos*, São Paulo, 12.1243, Vitruvius, apr. 2012, <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.143/4275>>.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética.** (Tradução COSTA, Mauro Sá Rego). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda, 1993.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente.** São Paulo, Perspectiva, 1974.

EISENMAN ARCHITECTS. **Blurred Zones: Investigations of the interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998.** New York, The Monacelli Press, 2003.

EISENMAN, Peter. Eisenman, Moving Arrows, Eros and Other Errors: An Architecture of Absence. in: (HAYS, K. Michael (Ed.). **Architecture theory since 1968.** Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998, p. 582-585.

———. O pós-funcionalismo (1976). in: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995.** SP, Cosac Naify, 2006, p.95 – 101.

———. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim (1984). in: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995.** SP, Cosac Naify, 2006, p. 232-252.

———. Visões que se desdobram: a arquitetura na era mídia eletrônica. in: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995.** SP, Cosac Naify, 2006, p. 599- 607.

———. En Terror Firma: na trilha dos grotexos. in: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995.** SP, Cosac Naify, 2006, p.611-617.

———. Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida. in: LILLYMAN, William J.; MORIARTY, Marilyn F.; NEUMAN, David J. (Editores). **Critical architecture and contemporary culture.** New York, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1994, p. 20-28.

FERRY, Luc. **Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo.** Ed. Ensaio, São Paulo, SP, 1988.

FIGUEIRÔA, A. **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França.** São Paulo: Papyrus, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as coisas.** São Paulo, Martins Fontes, 2007.

FRANCO, Gabriel; FRAGA, Renata; FARIAS, Ana Maria de S. M. Arquitetura Moderna e Pós-Moderna: Mudança de Paradigma. **Cadernos de Graduação - Ciências Humanas e Sociais.** Aracaju, Sergipe, Universidade Tiradentes, v. 11, n.11, 2010. disponível em: http://www.unit.br/Publica/2010-1/HS_ARQUITETURA_MODERNA.pdf (acessado em 23/07/2012).

FREUD, Sigmund. **Uma nota sobre o bloco mágico** (1925). Edição Standard Brasileira das obras completas, vol. XIX. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

GHIRARDO, Diane. **ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA: uma história concisa.** São Paulo, Martins Fontes, 2000.

GREUEL, Marcelo da Veiga. **EXPERIÊNCIA, PENSAR E INTUIÇÃO. Introdução à Fenomenologia Estrutural.** São Paulo, Editora UNIUBE, 1998.

GUATTARI, Félix. O NOVO PARADIGMA ESTÉTICO. in: SCHNITMAN, Dora Fried (org). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade.** Porto Alegre, Ed. Artes Médicas, 1996, p.121-132.

———. **CAOSMOSE. Um novo paradigma estético.** São Paulo, Ed. 34, 1992.

- GUBSER, Michael. *Time's Visible Surface*. Detroit, Wayne State university Press, 2006.
- IANNI, Octávio. Globalização: Novo Paradigma das Ciências Sociais. **Cadernos de Sociologia**. Porto Alegre, PPGS/UFRGS, 1995, p.13 a 25.
- HAYS, K. Michael (Ed.). **Architecture theory since 1968**. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. **Que é isto — a filosofia? identidade e diferença**. Petrópolis, Vozes, 2006.
- HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX:1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- HORKHEIMER, Max. **Crítica de la Razón Instrumental**. Buenos Aires, Editorial SUR, S. A., 1973.
- JANTZEN, Sylvio A. Dick. Epistemologia e arquitetura, Pelotas, FAURB-PROGRAU, Apostila de PPCAU (13/10/2008), 2008.
- JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. **Deconstructivist Architecture**. New York, The Museum of Modern Art, 1988.
- LAVALOU, Armelle. Le Parc de La Villette. **Itinéraires du patrimoine**. Paris, Centre des monuments nationaux/Monum, Editions du Patrimoine, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas, Papyrus, 1993.
- KAPP, Silke. Por que teoria crítica da arquitetura? Uma explicação e uma aporia. in: OLIVEIRA, Beatriz Santos et al (org). **Leituras em teoria da arquitetura: 1. conceitos**. Viana& Mosley, Rio de Janeiro, 2009.
- KHAN-MAGOMEDOV, S. **Vhutemas - Moscou 1920/1930**. 2 vol. Paris, Éditions du Regard, 1990.
- KIPNIS, Jeffrey; LEESER, Thomas. **Chora L works: Jacques Derrida and Peter Eisenman**. New York, Monacelli Press, 1997.
- KRUFT, Hanno-Walter. **A history of architectural theory: from Vitruvius to the present**. New York, Princeton Architectural Press, 1994.

LEACH, Neil (editor). **Rethinking Architecture. A reader in cultural theory.** Londres, Routledge, 1997.

MASIERO, Roberto. **Estética de la arquitectura.** Madrid, S. A. Machado Libros, 2003.

MONTANER, Josep Maria. **A Modernidade superada. Arquitetura, arte e pensamento do século XX.** Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos.** São Paulo, Cosac Naify, 2008.

MCLEOD, Mary. Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism Assemblage 8 (February 1989). in: HAYS, K. Michael (Ed.). **Architecture theory since 1968.** Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998, p. 678-703.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995).** São Paulo, Cosac Naify, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn.** (1872; 1873, Vortrag). Fonte: <http://www.textlog.de/455html> (acessado em 21/09/11).

NORRIS, Christopher. **Deconstruction: Theory and Practice.** London and New York, Routledge, 3ª ed, 1991.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos.** São Paulo, Cosac Naify, 2008.

MUGERAUER, Robert. Derrida e depois (1988). in: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995.** São Paulo, Cosac Naify, 2006, p.199-218.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O filme manifesto da Nouvelle Vague. (disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,o-filme-manifesto-da-nouvelle-vague,831032,0.htm> (acessado em 30/09/11)

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fugitive_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fugitive_(TV_series)) (acessado em 30/09/11)

PAHL, Jürgen. **Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts: Zeit-Räume.** München, Prestel, 1999.

- PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. **Deconstruction: omnibus volume**. London, Academy Editions, 1989.
- PASSARO, Andrés. Linguística e estruturalismo na arquitetura dos 70. in: OLIVEIRA, Beatriz Santos et al (org.). **Leituras em teoria da arquitetura: 1. conceitos**. Rio de Janeiro, Viana& Mosley, 2009.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Lição de Casa. in: BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo, Cultrix, 1982.
- PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus; HONOUR, Hugh; FLEMING, John. **Lexikon der Weltarchitektur**. Munique, Prestel, 1992.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica da Arte e da Arquitetura**. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2004.
- PONS, Joan Puebla. Neovanguardias y representación arquitectónica. (Tese de doutorado). UPC, Barcelona, 2002.
- PUTINI, João Paulo. “Um Riso em Cada Canhão”: reflexões sobre humor e sátira política em filmes de guerra cômicos. **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**. São Paulo. Ano 5, Edição 1, Setembro-Novembro de 2011.
- REBINSKI, Luiz Junior. Cinema, Mon Amour. Revista da Cultura, Ed 23, junho de 2009. (disponível em: www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc25/imprimir.asp?page=mon_amour (acessado em 30/09/11))
- RIFKIN, Jeremy. **O fim dos empregos**. São Paulo, MakronBooks, 1996
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na Pós-Modernidade**. São Paulo, Ed. Cortez, 1997.
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo. Uma Questão Alemã**. São Paulo, Estação Liberdade, 2010.
- SAUSURRE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo, Cultrix, 2003.

SCHNITMAN, Dora Fried (org). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre, Ed. Artes Médicas, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre, L&PM, 2010.

SILVA, Evan. **Arquitetura & Semiologia: notas sobre a interpretação linguística do fenômeno arquitetônico**. Porto Alegre, Sulina, 1985.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. in: STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991, p. 181-192.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. **Desconstrução e Arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro, Ed. Uapê, 2009.

TAFURI, Manfredo. **Projeto e Utopia**. Lisboa, Editorial Presença, 1985.

THIOLLENT, Michel. **Mai de 1968 em Paris: testemunho de um estudante**. Tempo Social. vol. 10 nº.2 São Paulo Oct. 1998. (disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20701998000200006&script=sci_arttext).

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da Modernidade**. (Tradução Elia Ferreira Edel). Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1994.

TSCHUMI, Bernard. A arquitetura e limites I, II e III. in: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. CosacNaify, São Paulo, 2006, p. 172-187.

———. **Architecture and Disjunction**. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996.

———. **Architecture Concepts: Red is Not a Color**. New York, Rizzoli, 2012.

———. Introdução: Notas para uma teoria da disjunção arquitetônica (1988). in: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 188-191.

———. O prazer da arquitetura (1977). in: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p.573-584.

———.The Architectural Paradox. Studio International, September-October 1975. in: HAYS, K. Michael (Ed.). **Architecture theory since1968**. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.

———. **The Manhattan Transcripts**. London, Academy Editions, 1994.

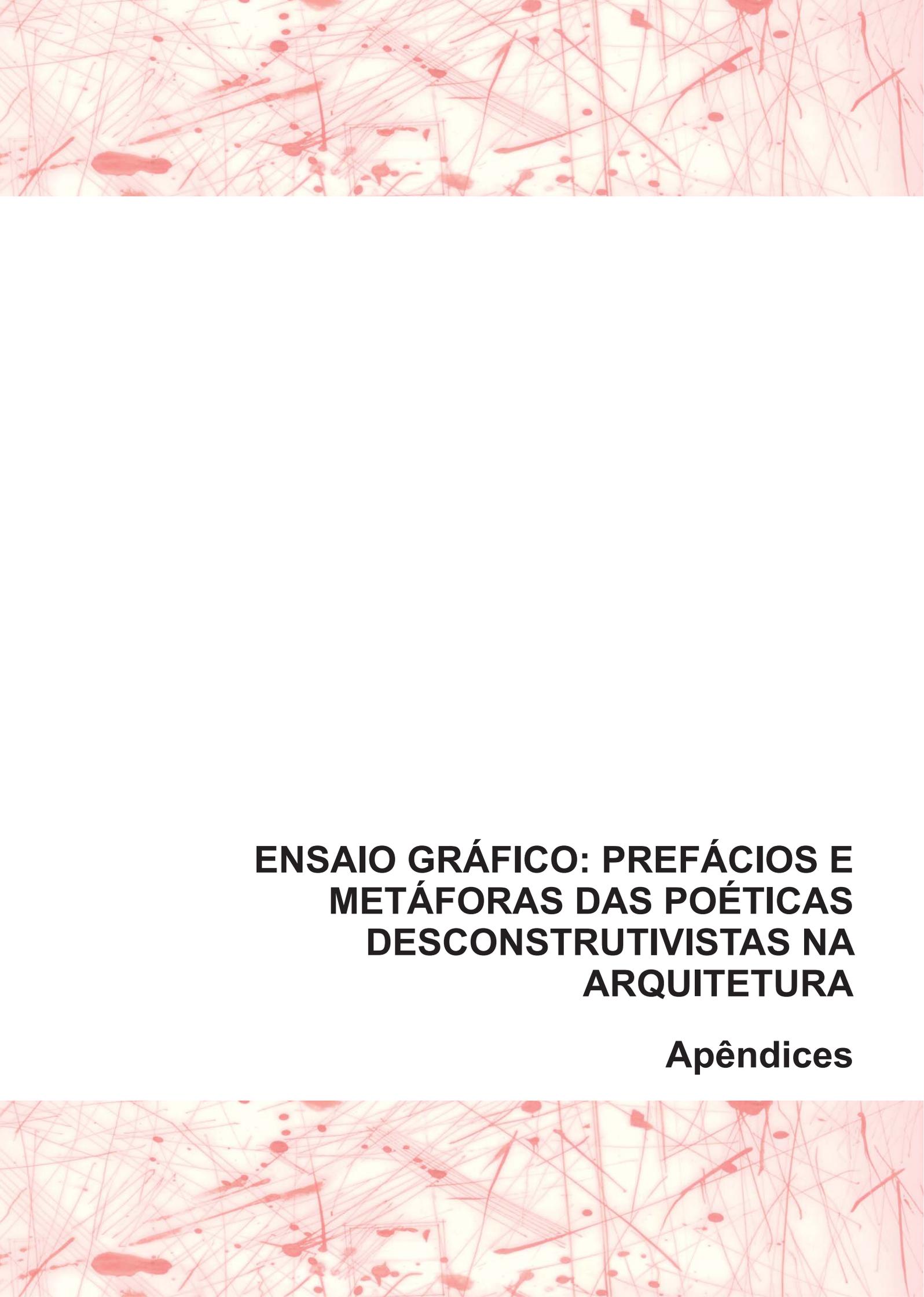
WEISCHEDEL, Wilhelm. **A Escada dos Fundos da Filosofia: a Vida Cotidiana e o Pensamento de 34 Grandes Filósofos**. Editora Angra LTDA, São Paulo, 2006.

WIGLEY, Mark. A desconstrução do espaço. in: SCHNITMAN, Dora Fried (org). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre, Ed. Artes Médicas, 1996, p.52-68.

WOODS, Lebbeus. **Earthquake**. London, Academy Editions, 1989.

———. War and Architecture. **Pamphlet Architecture 15**. New York, Princeton Architectural Press, 1993.

8. APÊNDICES



**ENSAIO GRÁFICO: PREFÁCIOS E
METÁFORAS DAS POÉTICAS
DESCONSTRUTIVISTAS NA
ARQUITETURA**

Apêndices

INTRODUÇÃO

“All prefaces are back to front [à l'envers]. It presents itself the right way round, as is required, but in its construction, it proceeds back to front. It is processed, as is said of photography and its negatives, from the point of the supposed end or finality: this is a certain conception of the architectural 'project'.”

(DERRIDA, in: PAPADAKIS , 1989, p.67)

“Todos os prefácios são de trás para frente [à l'envers]. Apresentam-se na posição correta, como é necessário, mas em sua construção, procede-se de trás para frente. Ele é processado, como se diz a fotografia e seu negativo, do ponto de seu fim suposto ou finalidade: é uma certa concepção do 'projeto' arquitetônico.”

(DERRIDA, in: PAPADAKIS , 1989, p.67. Tradução G.F.)

Nos apêndices da dissertação constam outros “prefácios” da desconstrução arquitetônica. Como assuntos pesquisados e materiais analisados durante a pesquisa nos apêndices constam anotações e materiais gráficos que circundaram e nortearam o texto da dissertação. Como já foi dito anteriormente utilizou-se essa noção de prefácio de Jacques Derrida (in: PAPADAKIS; COOKE; BENJAMIN, 1989).

Esses prefácios seriam um momento intermediário do pensamento entre os textos, o discurso, e a reflexão e a crítica, que não corresponde nem ao texto da desconstrução arquitetônica em si e nem à reflexão.

Desta forma aqui são apresentadas como outros prefácios anotações e análises que auxiliam a rastrear um imaginário desconstrutivista da arquitetura, relacionando arquitetura, filosofia, literatura, arte e cinema.

Neste ensaio gráfico pretendeu-se produzir metáforas da exposição da filosofia e da cultura desconstrutivista na arquitetura.



APÊNDICES

Apêndice A – Detalhamento: Como foi possível o “pensamento de 68” (anotações elaboradas pelo autor).

177

Apêndice B – Coletânea de recortes de jornais de 1968: a repressão do regime militar sobre estudantes e intelectuais no Brasil.

185

Apêndice C – Obras expostas no MOMA, 1988 .

190

Apêndice D – Levantamento fotográfico: obras desconstrutivistas em Paris.

194

Apêndice E – Análise das Obras de Peter Eisenman.

223

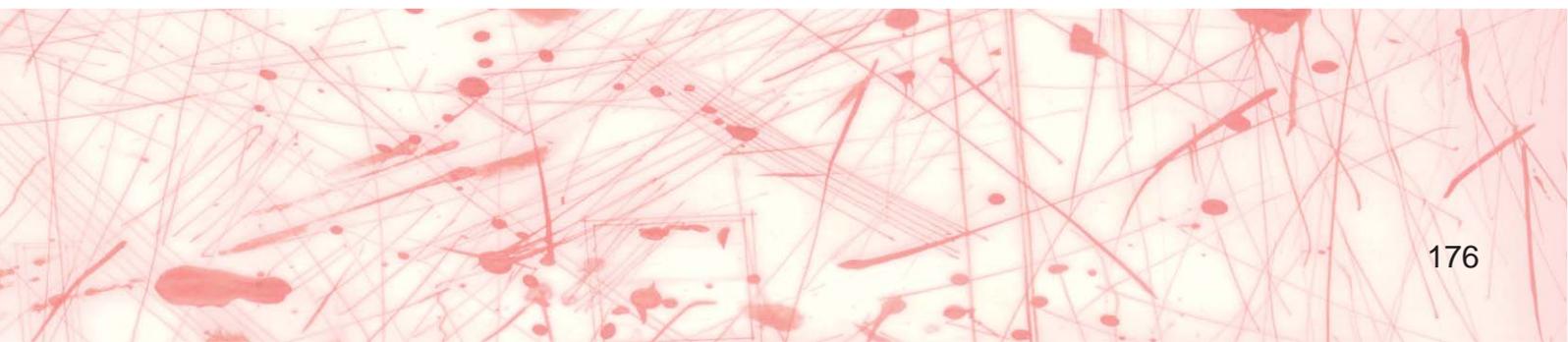
Apêndice F – Análise das Obras de Bernard Tschumi.

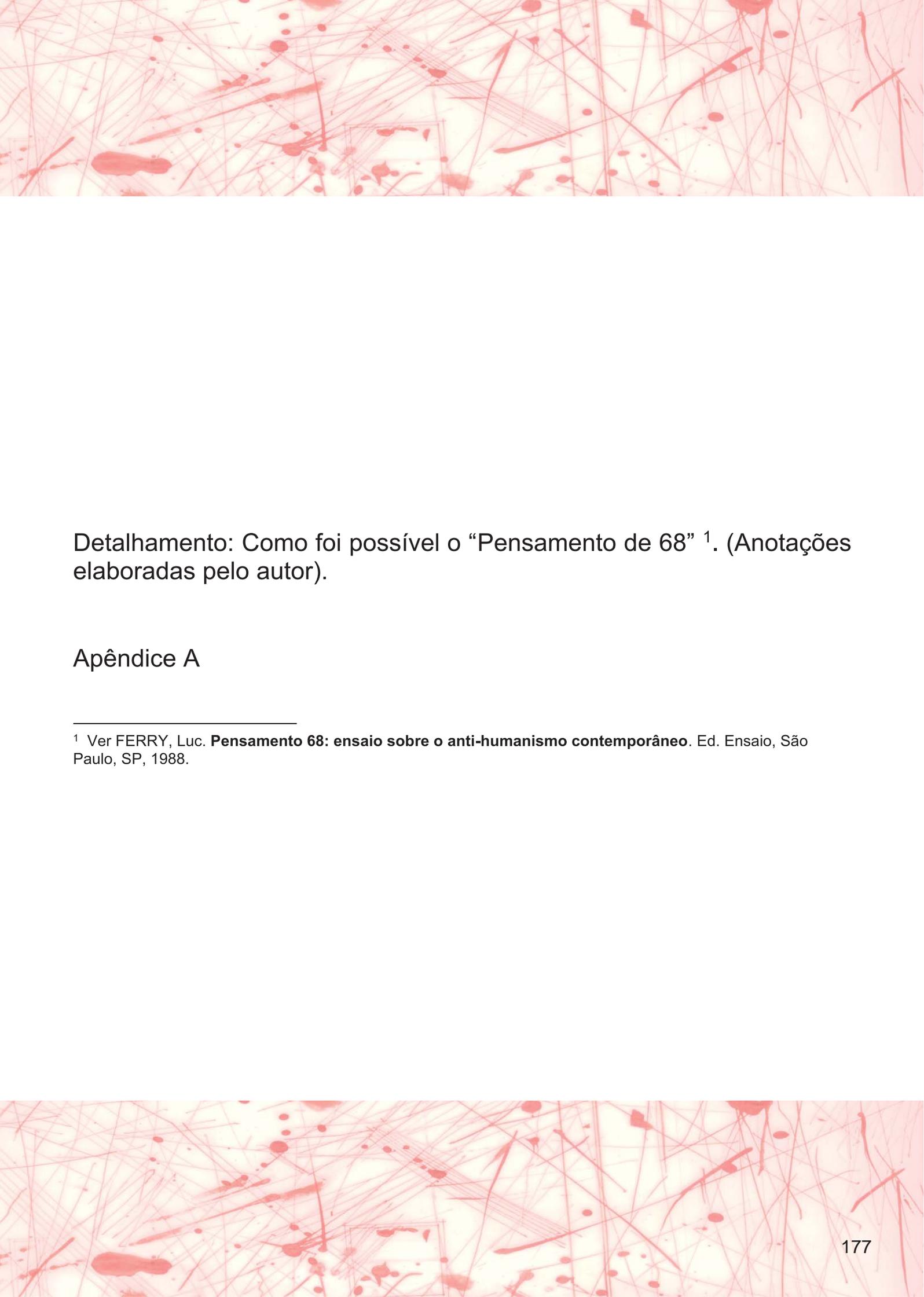
245

Apêndice G – Descontaminações da arquitetura, um ícone da desconstrução.

266

Ilustração da marca d'água: mata-borrão de nanquim, de Sylvio A. Dick Jantzen, década de oitenta.

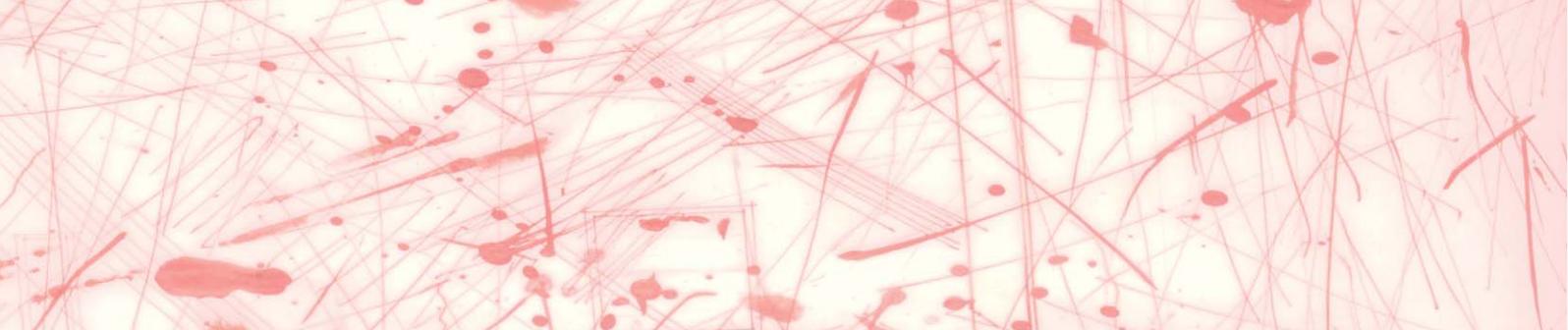




Detalhamento: Como foi possível o “Pensamento de 68” ¹. (Anotações elaboradas pelo autor).

Apêndice A

¹ Ver FERRY, Luc. **Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo**. Ed. Ensaio, São Paulo, SP, 1988.



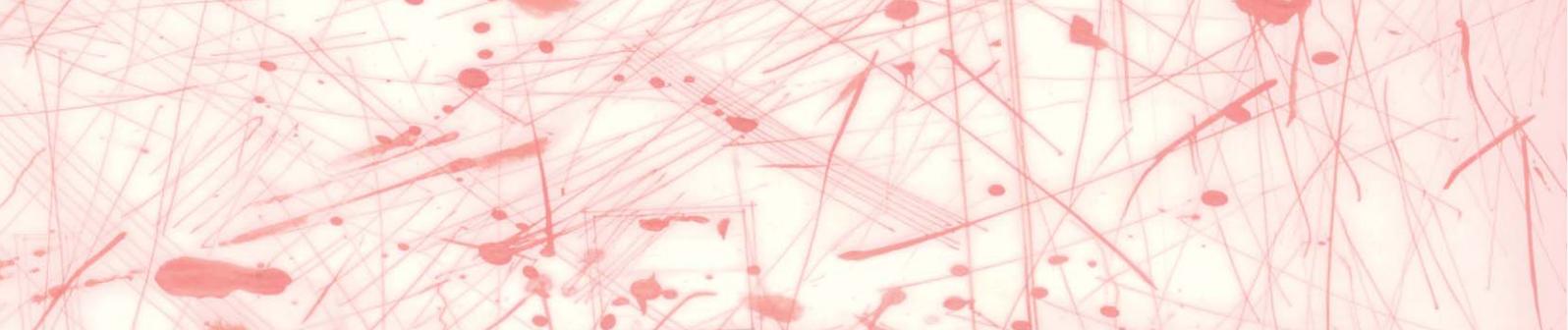
O clima cultural da França dos anos sessenta abriu-se para uma “revisão” do Estruturalismo e em seguida começou-se a falar em “Pós-Estruturalismo”, incluindo aí diferentes críticas à sociedade e à cultura.

Essas críticas surgiram numa Europa que acabara uma guerra mundial (em 1945), vivenciava o Pós-Guerra e a Guerra Fria (1946-1989), com polarização de potências e embates políticos de regimes totalitários. Tudo isso constituiu um momento particular da cultura que coincidiu com os avanços tecnológicos e científicos, como também as novas formas de pensar a própria existência humana. Marcaram a época as chamadas “corridas” armamentistas (nuclear e química), espacial, e o confronto das ideologias políticas e culturais. Também ocorriam diversas mudanças de comportamento, surgiram movimentos sociais alternativos (*Hippie*, Feminista, por exemplo), como já foi visto anteriormente. (HOBSBAWM, 1995).

Assim como o Romantismo pode ser entendido como uma questão alemã², o Pós-Estruturalismo seria francês. Só um país como a França, com sua tradição literária, estudos em sociologia e linguística, principalmente, possuía as condições para o nascimento da tendência pós-estruturalista. As releituras, por intelectuais franceses, de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e outros, só foram possíveis de ocorrer daquela forma graças àquele ambiente cultural, formado no Pós-Guerra. (FERRY, 1988).

Naquele contexto marcado por questionamentos é o momento em que aparece o pensamento de Derrida, com críticas ao cientificismo e ao humanismo da cultura ocidental. O pico dessas contestações foi o movimento

² Ver SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo. Uma Questão Alemã**. São Paulo, Estação Liberdade, 2010.

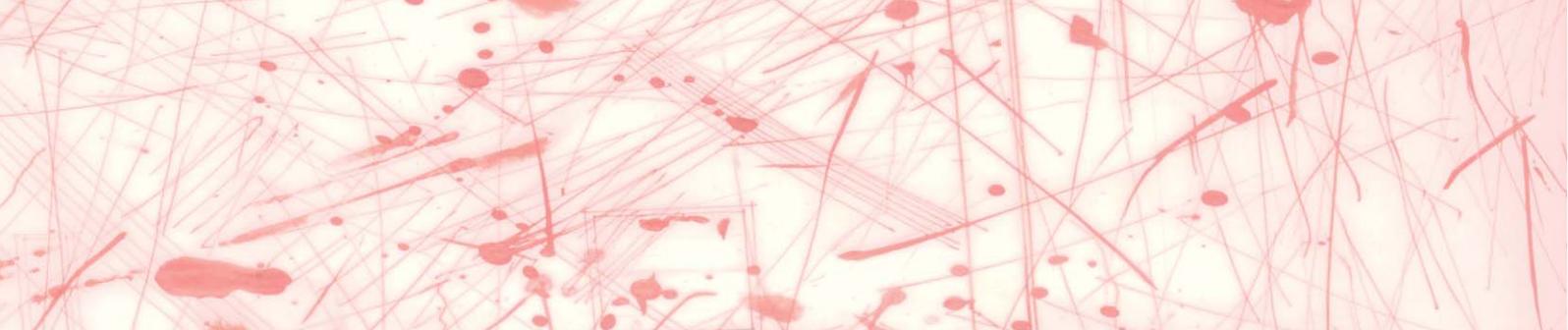


de Maio de 68. Foi produto de intelectuais franceses ligados a um contexto global de correntes do pensamento e de acontecimentos, que fez emergir novas críticas culturais à Modernidade. Uma das questões centrais da época era o problema de encontrar novas formas de subjetivação na cultura e na participação política. (DELEUZE, 2005).

As correntes do pensamento que tornaram possível o Maio de 68 foram basicamente: a de Georg Lukács (1885-1971), que trouxe a questão de uma nova subjetividade, a da Escola de Frankfurt (sob a ótica do marxismo), a do marxismo italiano, a de Jean Paul Sartre (1905-1980) (a nova classe trabalhadora), os grupos “situacionistas” e a “via comunista”. Michel Foucault apareceu com uma retomada de questões, como a do papel social dos intelectuais e a novas subjetividades. (DELEUZE, 2005).

No início da década de sessenta, a França estava encerrando a guerra da Argélia e sendo forçada à sua descolonização, sobre o regime gaullista, instalado desde 1958. Iniciou-se um processo de modernização industrial, mas essa “tranquilidade” foi rompida pela crise do mercado e o crescimento do número de desempregados. (THIOLLENT, 1998).

Além disso, existiam outros acontecimentos ligados ao Maio de 68. THIOLLENT (1998) destaca: a revolução cultural na China, a revolta negro-americana, as lutas armadas na América Latina contra os regimes ditatoriais e na África e a oposição à guerra no Vietnã. Isso mobilizou a juventude tanto nos EUA quanto na Europa, provocando um espírito revolucionário no mundo universitário. DELEUZE (2005) aponta ainda o titoísmo (conhecido internamente como socialismo autogestionário) na Iugoslávia, a repressão da primavera tchecoslovaca e os novos sindicalismos agrícola e estudantil.

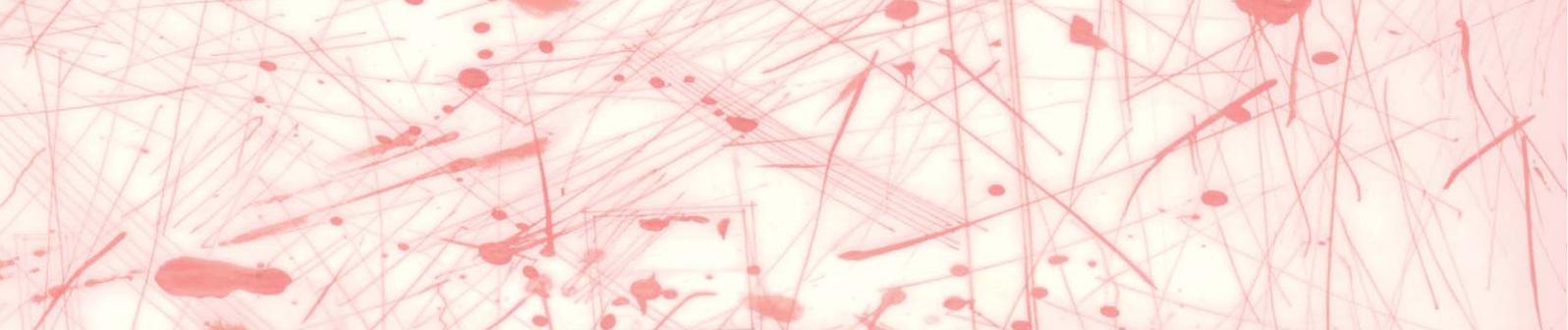


de Maio de 68. Foi produto de intelectuais franceses ligados a um contexto global de correntes do pensamento e de acontecimentos, que fez emergir novas críticas culturais à Modernidade. Uma das questões centrais da época era o problema de encontrar novas formas de subjetivação na cultura e na participação política. (DELEUZE, 2005).

As correntes do pensamento que tornaram possível o Maio de 68 foram basicamente: a de Georg Lukács (1885-1971), que trouxe a questão de uma nova subjetividade, a da Escola de Frankfurt (sob a ótica do marxismo), a do marxismo italiano, a de Jean Paul Sartre (1905-1980) (a nova classe trabalhadora), os grupos “situacionistas” e a “via comunista”. Michel Foucault apareceu com uma retomada de questões, como a do papel social dos intelectuais e a novas subjetividades. (DELEUZE, 2005).

No início da década de sessenta, a França estava encerrando a guerra da Argélia e sendo forçada à sua descolonização, sobre o regime gaullista, instalado desde 1958. Iniciou-se um processo de modernização industrial, mas essa “tranquilidade” foi rompida pela crise do mercado e o crescimento do número de desempregados. (THIOLLENT, 1998).

Além disso, existiam outros acontecimentos ligados ao Maio de 68. THIOLLENT (1998) destaca: a revolução cultural na China, a revolta negro-americana, as lutas armadas na América Latina contra os regimes ditatoriais e na África e a oposição à guerra no Vietnã. Isso mobilizou a juventude tanto nos EUA quanto na Europa, provocando um espírito revolucionário no mundo universitário. DELEUZE (2005) aponta ainda o titoísmo (conhecido internamente como socialismo autogestionário) na Iugoslávia, a repressão da primavera tchecoslovaca e os novos sindicalismos agrícola e estudantil.



e impulsionado por dois tipos de reações político-intelectuais, o pensamento social contra o otimismo de ideologias da modernização e o antipositivismo e antiprodutivismo. (TOURAINÉ, 1994).

THIOLLENT (1998) coloca que no meio acadêmico as principais contestações e denúncias dos universitários e intelectuais se dirigiam à universidade classicista; à falsa neutralidade e falsa objetividade do saber; à fragmentação (com especialização e tecnocratização) do saber; aos cursos (e suas deficiências); aos professores reacionários (atrelados às imposições do governo); ao campo das posições sociais em relação ao capital cultural; e às poucas possibilidades de empregos qualificados. Campo³ e capital cultural são conceitos que Bourdieu importou da física e de Marx, respectivamente, e na sua obra são utilizados para descrever “sistemas de forças” sociais.

Tudo começou na Universidade de Nanterre de Paris, em 23 de março de 1968, as críticas e ideais acima citados se converteram em movimentos nas ruas, paralisações e confrontos com as forças de repressão dos poderes instituídos. O Maio de 68 foi a ocupação de Nanterre pelos estudantes, até sua desocupação pela polícia, em maio, bem como o fechamento daquela universidade, naquele ano. Os estudantes e demais participantes criaram diversos *slogans*, como: “É proibido proibir”, “Abaixo o realismo socialista. Viva o surrealismo”, “Nós somos todos judeus alemães” (ou seja, apátridas), “Os limites impostos ao prazer excitam o prazer de viver sem limites”, “Abaixo o Estado” e “Viva o efêmero”. A denúncia, o descontentamento e vontade de liberdade (ver Figura 01) presentes nos gritos do movimento ecoarão por quase

³ JANTZEN, Sylvio A. Dick. Notas sobre a obra de Pierre Bourdieu. (Texto para o PPGE-FAE-UFPEL). Pelotas, FAE-UFPEL, 2012.

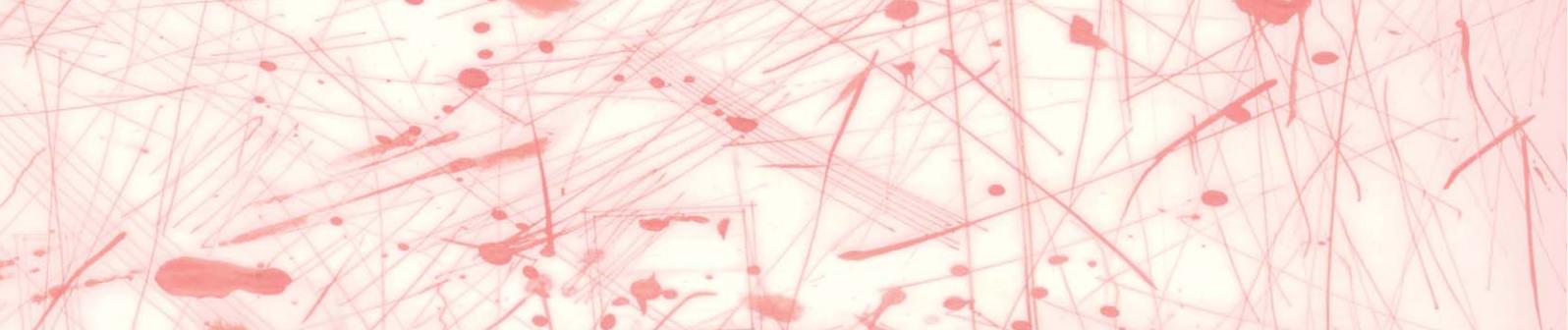
toda a Europa e diversas partes do mundo. O Maio de 68 trona-se um marco na história pela revolta e mobilização estudantil, e não pela greve operária. (TOURAINÉ, 1994).



Figura 01 - Cartazes elaborados no movimento de maio de 68. Fonte: <http://news.webshots.com/album/50520366XIVZTE?start=0/> (acessado em 04/10/2010)

Os acontecimentos ligados ao Maio de 1968 foram interessantes em seu teor comunicação devido ao papel dos meios de comunicação de massa na ampliação do movimento, a crise própria e interna dos meios de comunicação de massa, o surgimento de meios de comunicação alternativos e pelo estabelecimento de uma comunicação entre universitários e trabalhadores. (THIOLLENT, 1998).

Assim, foi indiretamente que o Maio de 68 e seu contexto impulsionaram a tendência desconstrutivista da cultura e divulgaram as publicações pós-estruturalistas, tais como livros de Foucault, Barthes e Derrida. Essas publicações, por sua vez, influenciaram outros movimentos e novos



comportamentos culturais dentro e fora da França. Todas as modalidades de comunicação foram questionadas, incluindo a arquitetura e o urbanismo.

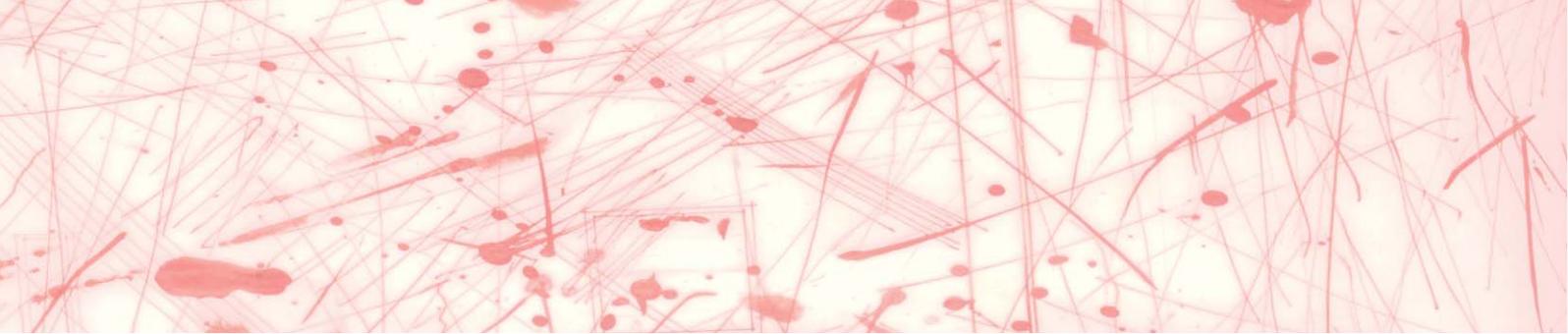
Nessa época em outros lugares do mundo também ocorreram movimentos marcantes. Os ocidentais ficaram perplexos com a barbárie da Revolução Cultural Chinesa (1966-76), em que Mao Tsé-Tung (1893-1976) incitava a população contra a cultura e a educação. (HOBSBAWM, 1995). Na América Latina, vivia-se sobre regimes de repressão das ditaduras. Os artistas experimentavam um clima cultural peculiar, pois além da falta de liberdade, sentiam que sua arte era necessária para comunicar o que o povo estava experimentando. (HOBSBAWM, 1995).

No Brasil, o ano de 1968 foi marcado pela repressão da ditadura e por uma série de movimentos (que sempre foram abafados) e atentados. Ao longo do ano, o embate foi-se intensificando, destacando-se a **Passeata dos Cem Mil** (ver Apêndice B)⁴, em 26 de junho, no Rio de Janeiro, que foi uma manifestação contra o regime militar, organizada pelo movimento estudantil.

Em 13 de dezembro de 1968 por meio do decreto do Ato Institucional número 5, conhecido como “AI-5”, o governo de Costa e Silva (1899-1969) decretou o recesso do Congresso e conferiu plenos poderes à junta militar e intensificou os processos de censura e repressão (ver apêndice B).

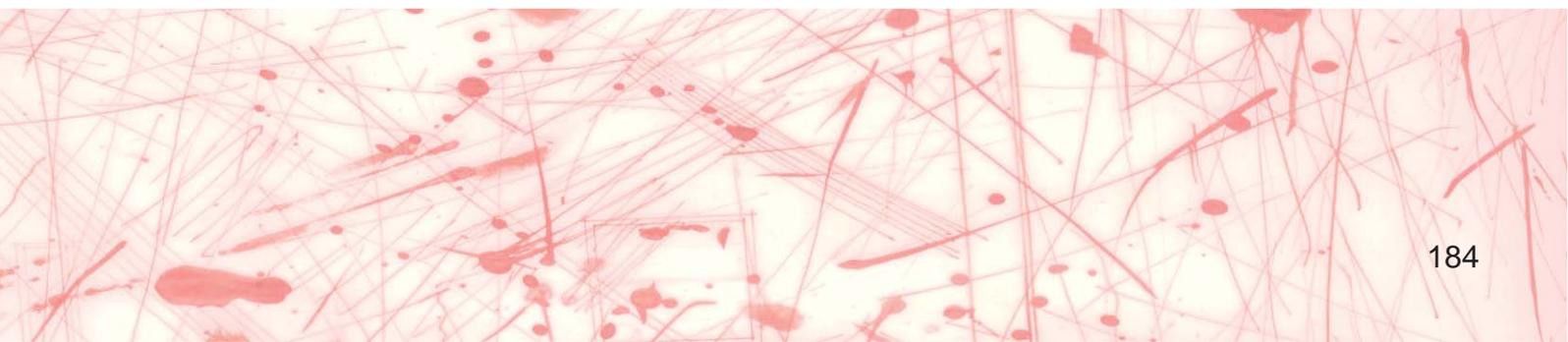
Retomando as recepções ao Maio de 68 e seus desdobramentos, aqueles momentos foram como uma preparação de um público para a Desconstrução arquitetônica. Já que muitos dos pensadores, agentes culturais

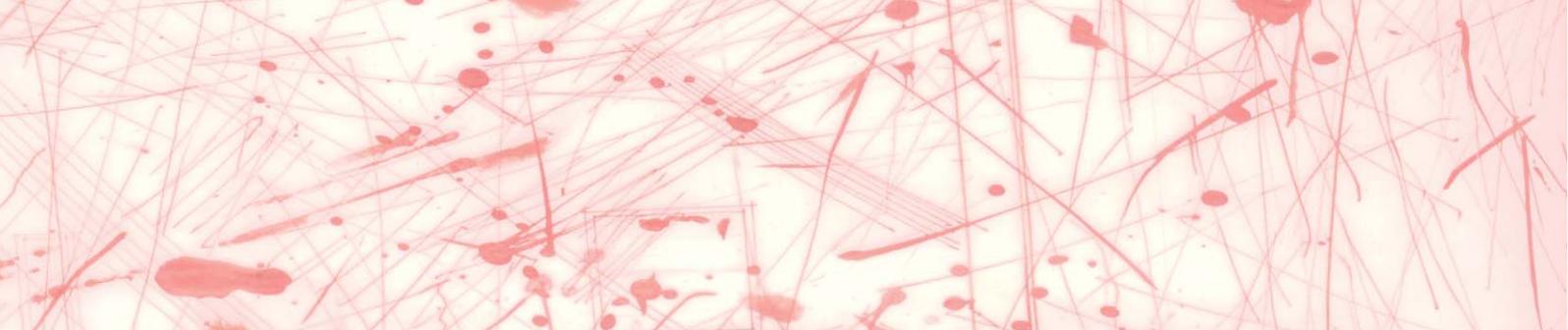
⁴ Apêndice B – Coletânea de recortes de jornais de 1968: a repressão do regime militar sobre estudantes e intelectuais no Brasil.



que foram importantes no movimento, como por exemplo, Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida, bem como suas ideias, também acabaram sendo celebradas na arquitetura desconstrutivista.

Os principais “consumidores” dessa tendência desconstrutivista foram os europeus e os norte-americanos, cujas sociedades foram sacudidas pelas polêmicas da Guerra do Vietnam, da das tensões da Guerra Fria e da mudança de valores na cultura. A sociedade norte-americana e europeia já estavam mergulhadas na era da comunicação, da aldeia global, na expressão de Marshall McLuhan (1911-1980).





Coletânea de recortes de jornais de 1968: a repressão do regime militar sobre estudantes e intelectuais no Brasil.

Apêndice B

INTRODUÇÃO

Este apêndice é composto por recortes de jornais de algumas notícias publicadas pela imprensa no ano de 1968 de fatos e acontecimentos que marcaram o clima cultural do Brasil naquele ano. A fonte de pesquisa foi o acervo online do jornal da Folha de São Paulo (disponível no site <http://www1.folha.uol.com.br>, acessado em 27/07/2012), e os acontecimentos foram selecionados com base na Wikipédia (http://pt.wikipedia.org/wiki/1968_no_Brasil, acessado em 28/07/2012).

28 de março: O estudante Edson Luís de Lima Souto é morto com um tiro no peito durante um conflito de estudantes com a Polícia Militar no restaurante Calabouço, no prédio da UNE, no Rio de Janeiro.



“Estudante morto em choque no Rio” (páginas 1 e 14 do 1º caderno), Folha de S. Paulo, 29 de março de 1968.



5 de abril: O ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, assina um ato, proibindo o funcionamento da Frente Ampla, movimento político.

"Ato do Governo põe fim à Frente Ampla" (página 3 do primeiro caderno), Folha de S. Paulo, 6 de abril de 1968.

20 de abril: Um atentado a bomba destrói a entrada do jornal O Estado de S. Paulo, em São Paulo.

"Terrorismo continua: Bomba contra jornal" (primeira página do primeiro caderno), Folha de S. Paulo, 21 de abril de 1968.





15 de maio: Uma bomba explode na porta da Bolsa de Valores de São Paulo.

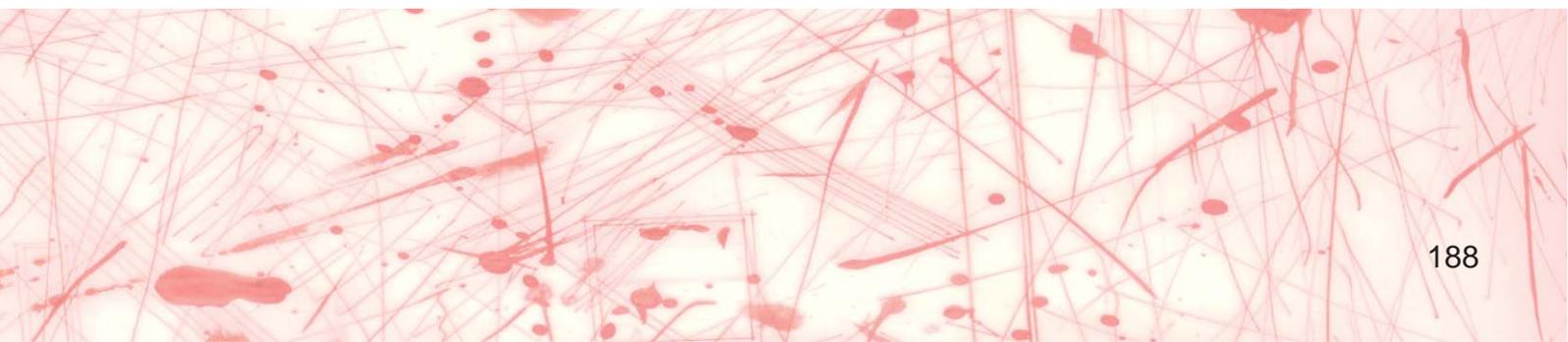
"Bomba explode na Bolsa de Valores" (primeira página do primeiro caderno), Folha de S. Paulo, 16 de maio de 1968.



26 de junho: É realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, a Grande Passeata dos Cem Mil, uma manifestação em oposição ao regime militar e ao movimento estudantil.



"Muita gente e muita ordem na passeata" (página 3 do 1º caderno), Folha de S. Paulo, 27 de junho de 1968.



5 de julho: O ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, proíbe as manifestações de rua em todo o país.

“Passeatas estão proibidas” (página 3 do 1º caderno), Folha de S. Paulo, 6 de julho de 1968.

13 de dezembro: Presidente Artur da Costa e Silva decreta o Ato Institucional N° 5.

“O presidente reúne seus ministros para a decisão” (página 3 do primeiro caderno), Folha de S. Paulo, 14 de dezembro de 1968.

30 de dezembro: A Secretaria do Conselho de Segurança Nacional divulga a lista de deputados federais cassados.

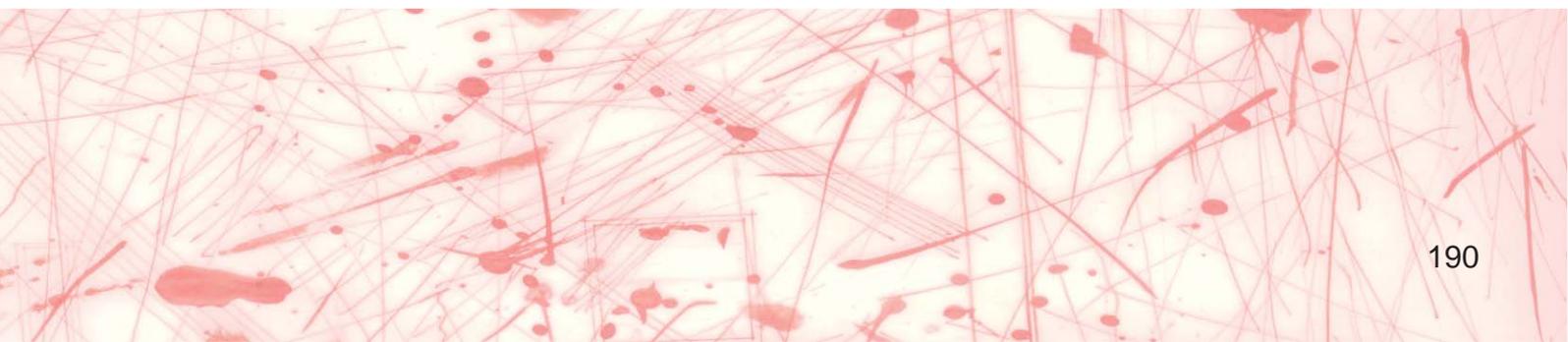
“Cassados Lacerda e mais 12” (primeira página do primeiro caderno), Folha de S. Paulo, 31 de dezembro de 1968.





Coletânea de imagens de Obras da exposição *Deconstructivist Architecture*, MOMA 1988.

Apêndice C



INTRODUÇÃO

As obras que compõe essa coletânea constam no catálogo da exposição Deconstructivist Architecture, que ocorreu no MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) em 1988. As imagens selecionadas foram obtidas de diversas fontes.

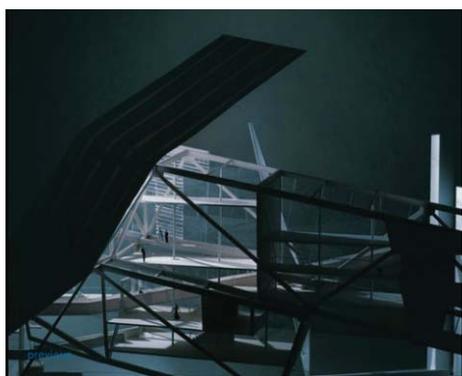
Parc de la Villette, competition, Paris, 1982.

Bernard Tschumi



foto do autor, Paris, 2012.

Apartment Building, Vienna, 1986.



Rooftop Remodeling, Vienna, 1985.



Coop Himmelblau

Hamburg Skyline, 1985.



fonte: www.coop-himmelblau.at (acessado em 20/05/2012)

Daniel Libeskind

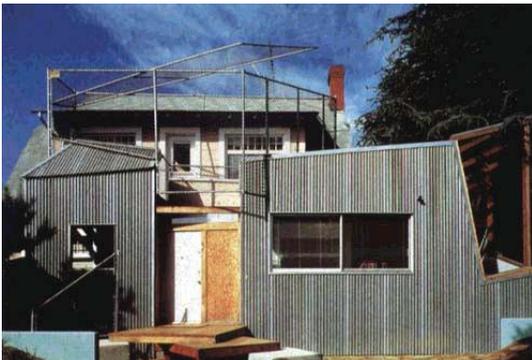
City Edge, Competition, Berlin, 1987.



fonte: <http://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2011/01/city-edge.jpg> (acessado em 20/05/2012)

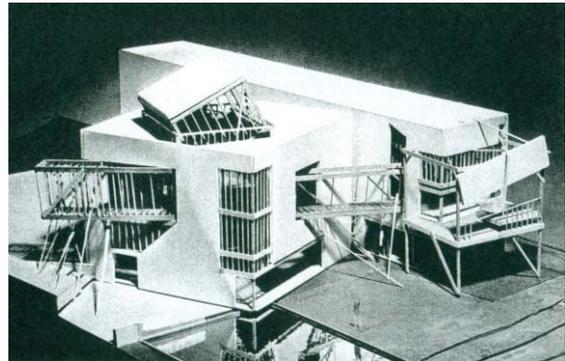
Frank Gehry

Gehry House, Santa Monica, 1977-87.



fonte: http://www.greatbuildings.com/gbc/images/cid_1042767014_Gehryhouse.jpg (acessado em 20/05/2012)
<http://www.trianglemodernisthouses.com/GehryFamilian2.jpg> (acessado em 20/05/2012)

Familian Residence, Santa Monica, 1978.

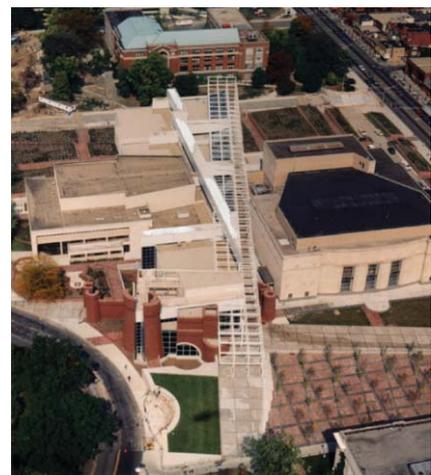


Biology Center for the University of Frankfurt, competition, 1987



fonte: www.eisenmanarchitects.com (acessado em 20/05/2012)

Peter Eisenman



Rotterdam Building and Tower, commission, 1981.

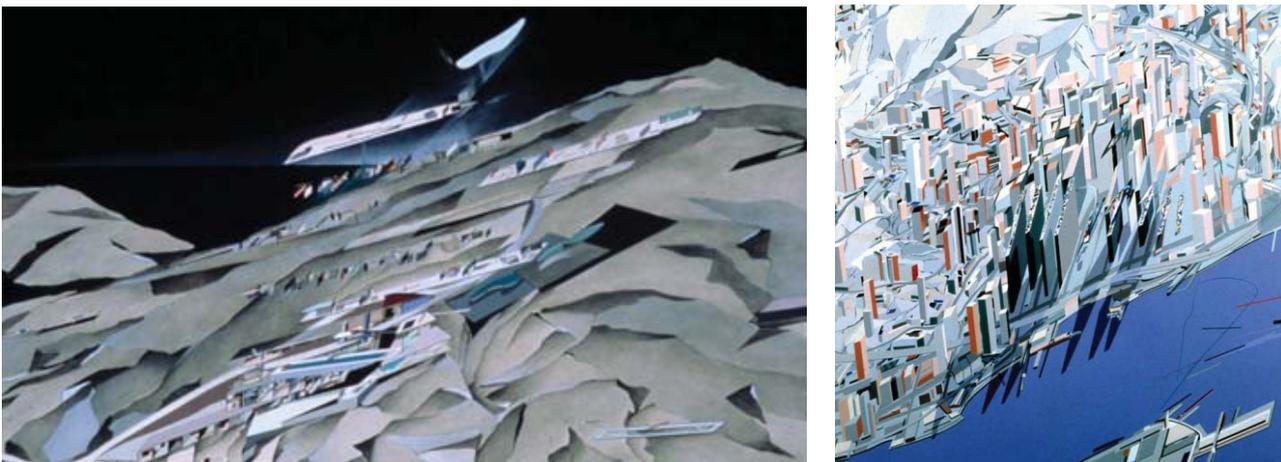
Rem Koolhaas



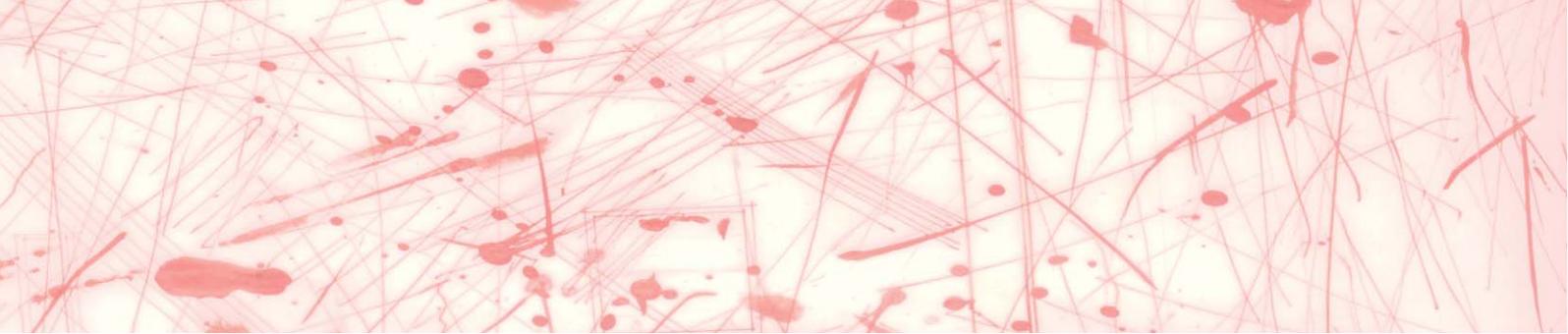
fonte: <http://oma.eu/projects/1980/boompjes> (acessado em 20/05/2012)

City Edge, Competition, Berlin, 1987.

Zaha Hadid

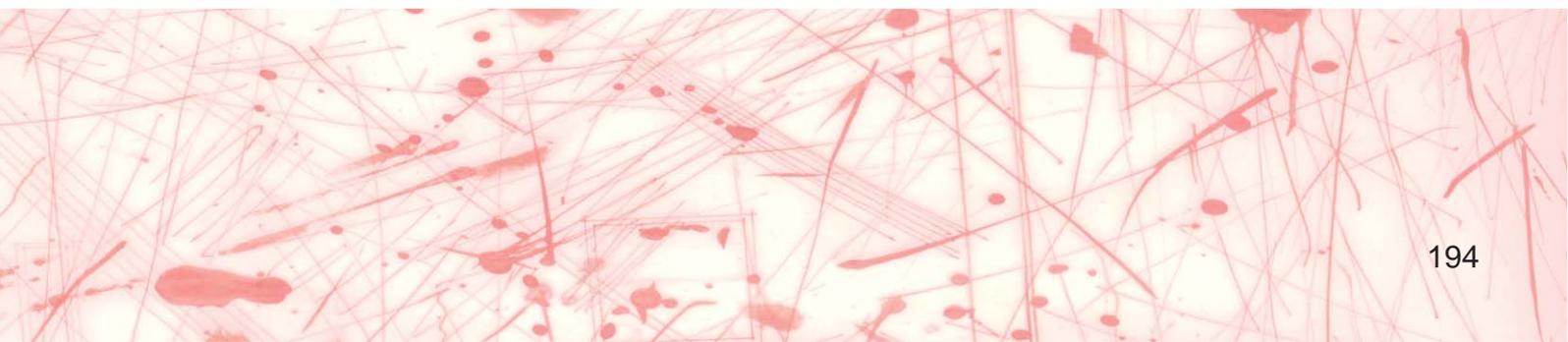


fonte: <http://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2011/01/city-edge.jpg> (acessado em 20/05/2012)



Levantamento fotográfico: obras desconstrutivistas em Paris.

Apêndice D





INTRODUÇÃO

Entre os dias 22 e 26 de janeiro foi feito o levantamento fotográfico de duas obras de dois arquitetos desconstrutivistas. A escolha da cidade de Paris foi devido à importância de uma das obras. Através de uma pesquisa prévia foi identificada mais uma obra desconstrutivista.

O levantamento restringiu-se a cidade de Paris devido aos limites financeiros, principalmente. Os dois objetos arquitetônicos são considerados pontos turísticos e, atualmente, funcionam neles serviços que atendem a comunidade.

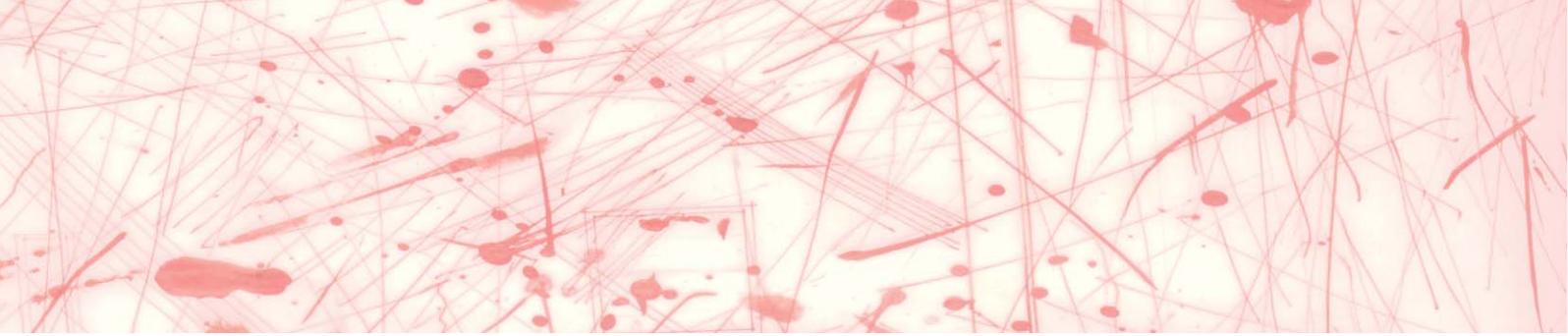
Uma das obras selecionadas para levantamento foi o Parc de La Villette por ser considerado por diversos comentadores de arquitetura como uma obra emblemática da tendência desta tendência (como já foi visto anteriormente). O parque foi uma das obras que compunha a exposição *Deconstructivist Architecture*, no MOMA em 1988 (ver Apêndice D). O levantamento fotográfico do parque foi feito no dia 24 de janeiro de 2013.

No dia 26 de janeiro foi visitada a outra obra selecionada, a Cinemateca Francesa, de autoria de Frank Gehry. Mesmo não sendo uma obra emblemática dessa tendência ela ilustra bem a poética do arquiteto.

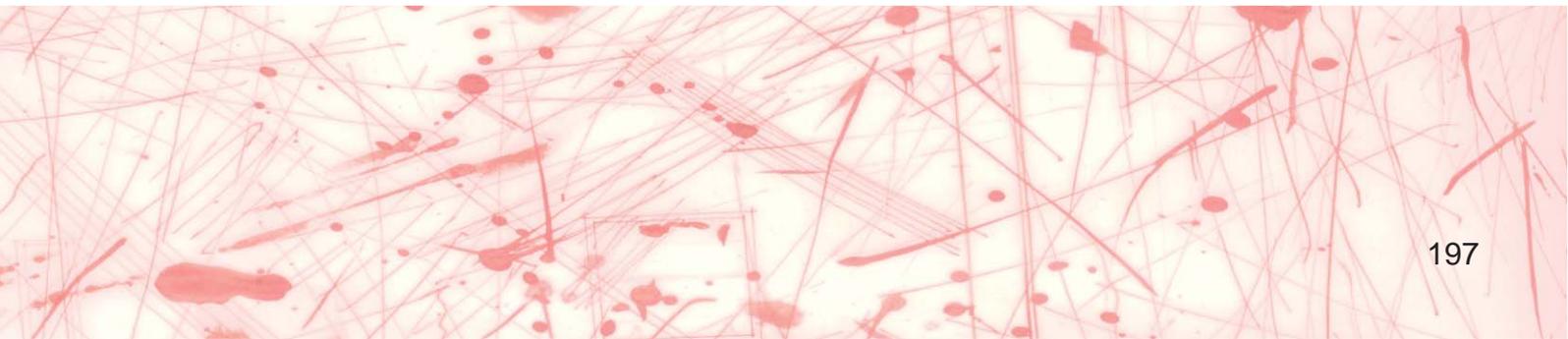


Fonte: Foto do autor.

Bernard Tschumi
Parc de La Villette. Paris, França (1982 - 1998)

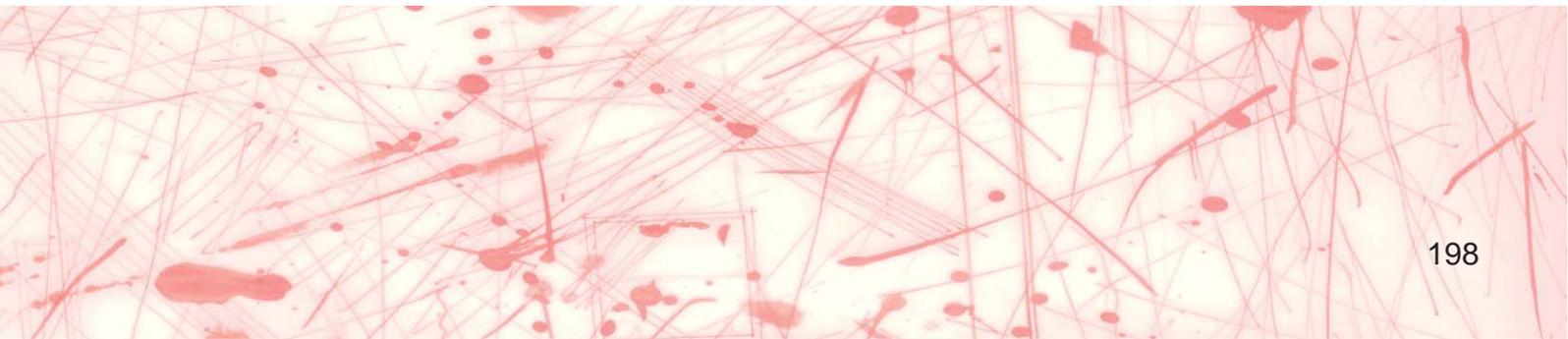


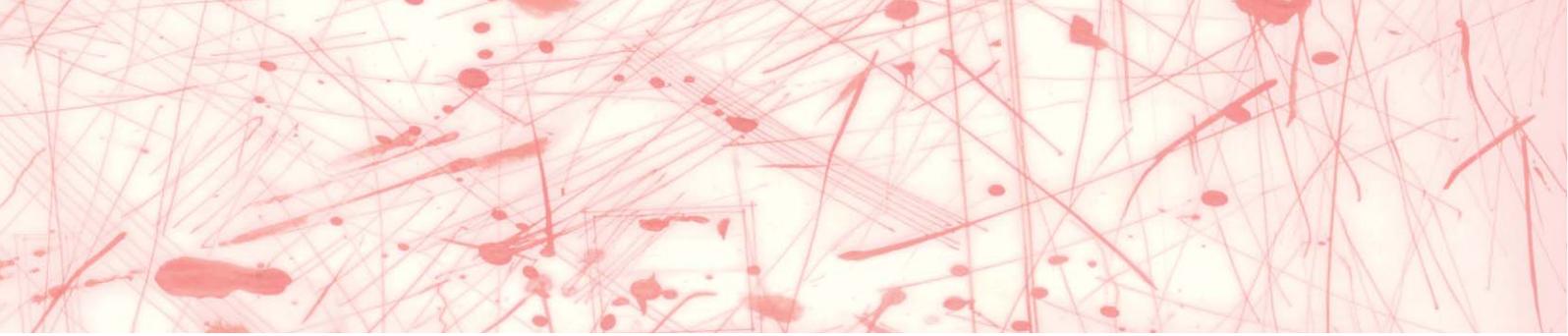
Fonte: Foto do autor.



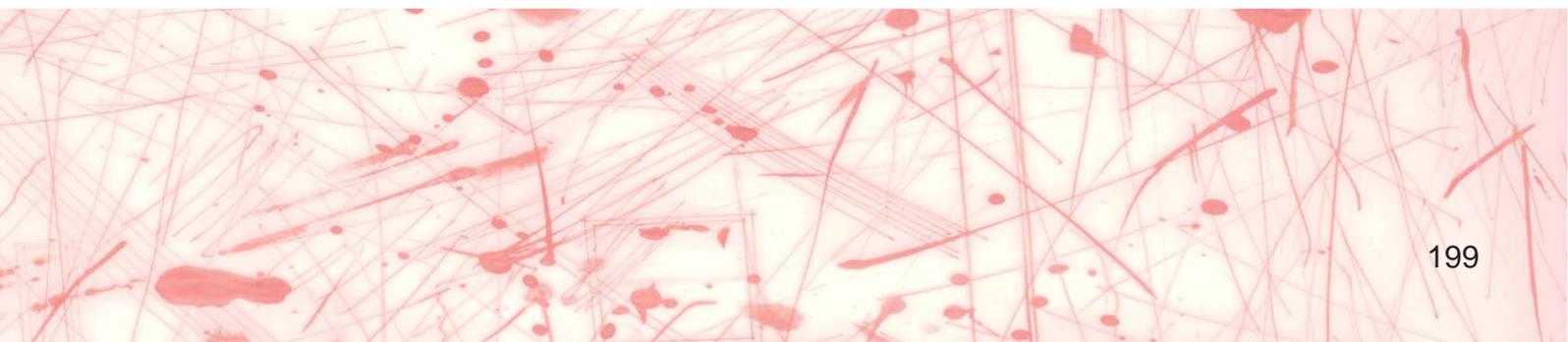


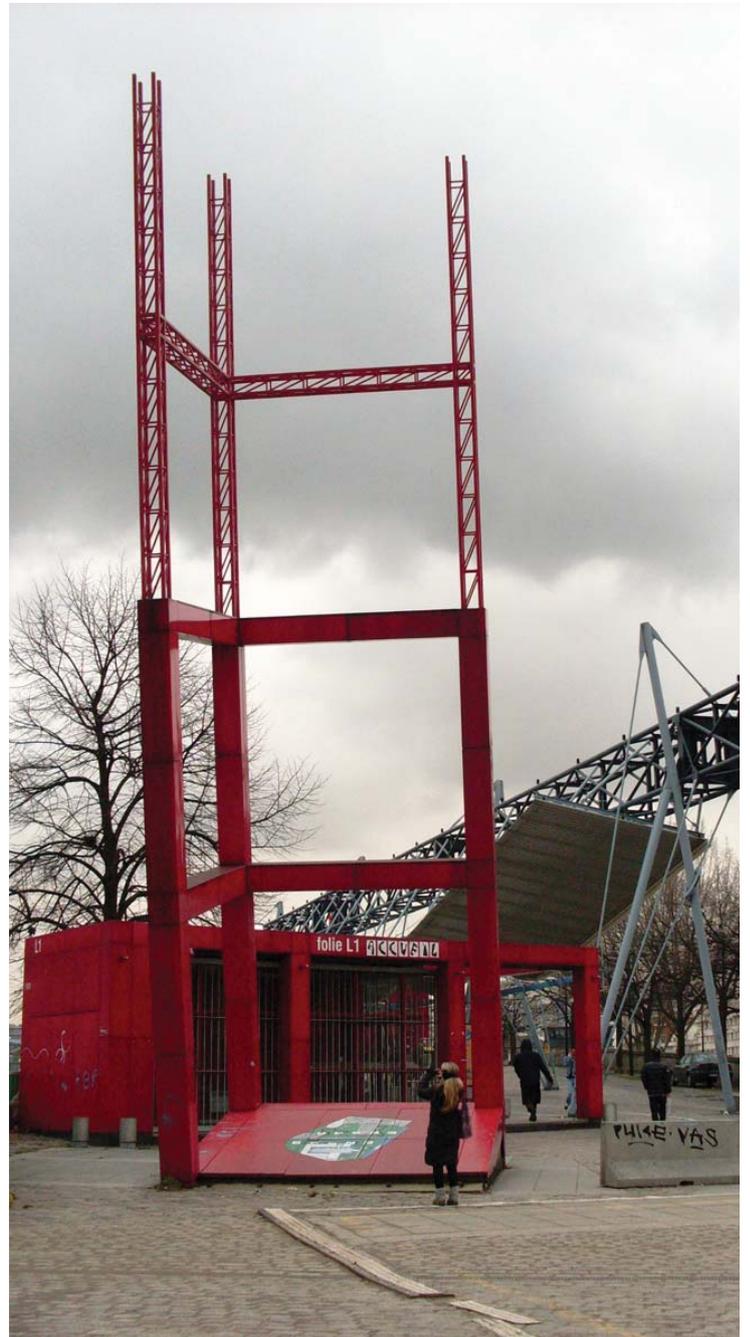
Fonte: Foto do autor.



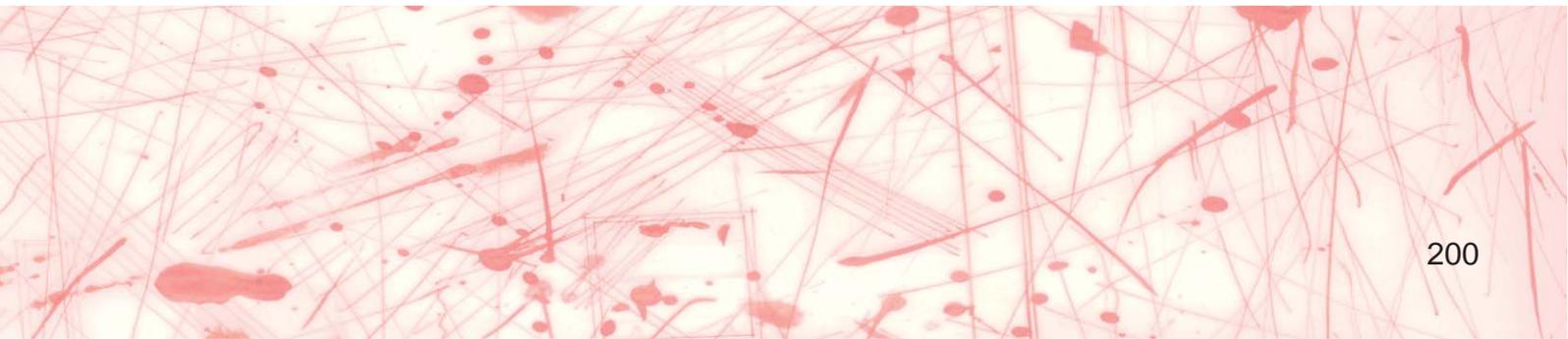


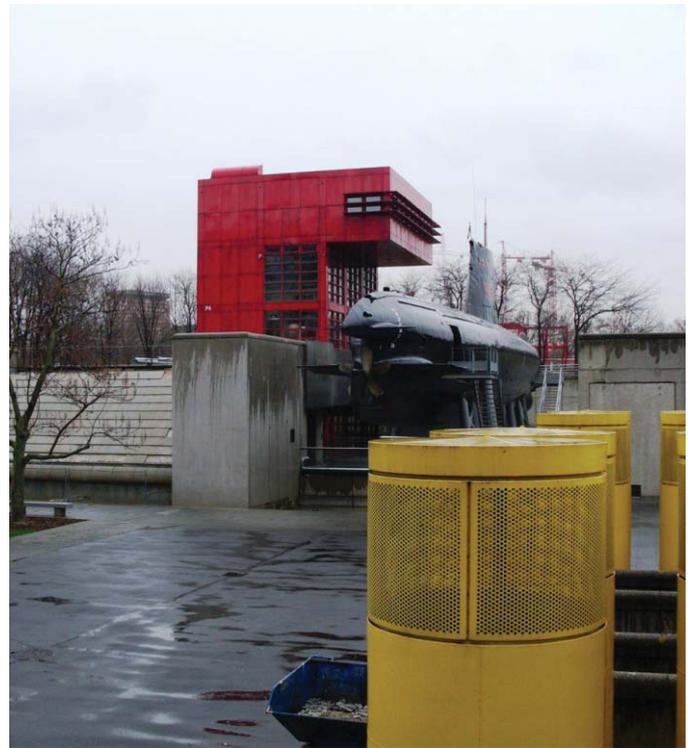
Fonte: Fotos do autor.



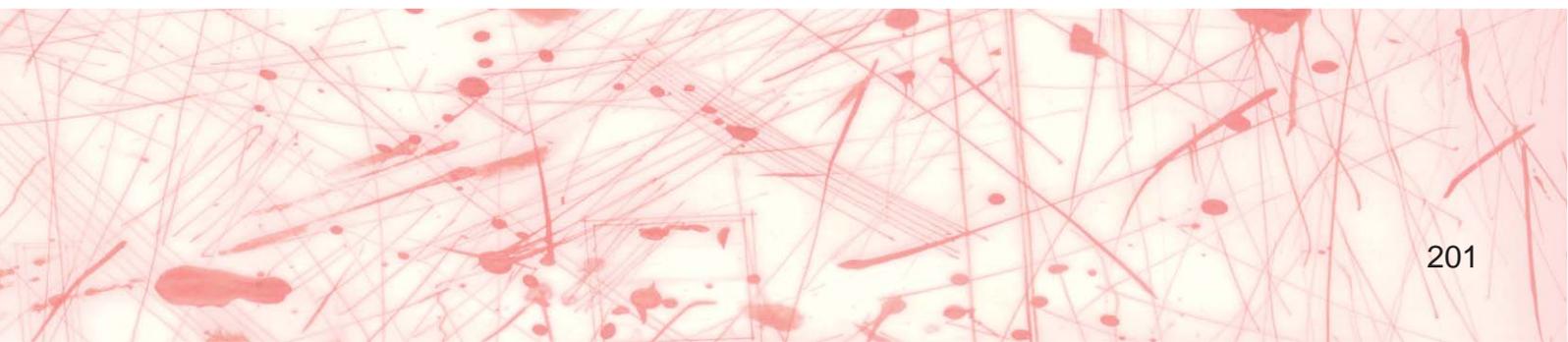


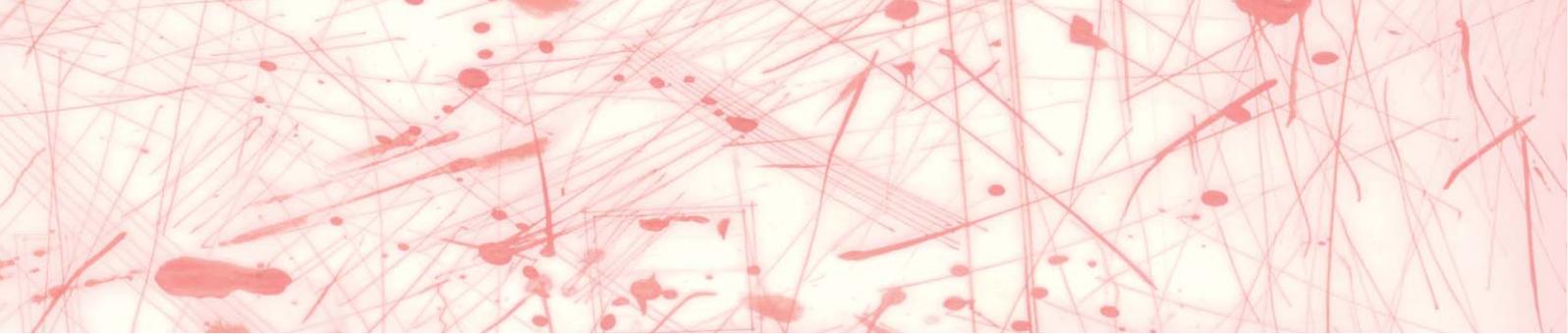
Fonte: Fotos do autor.



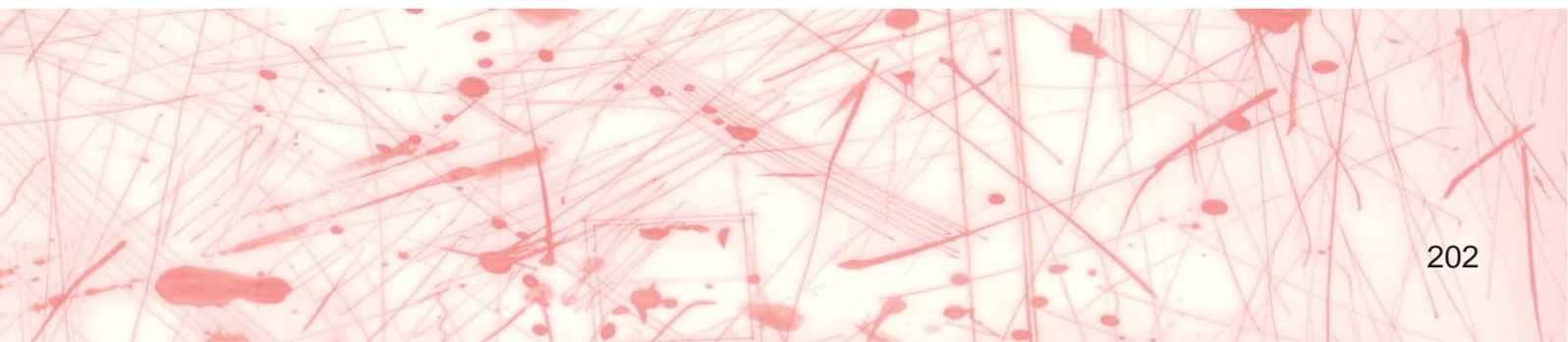


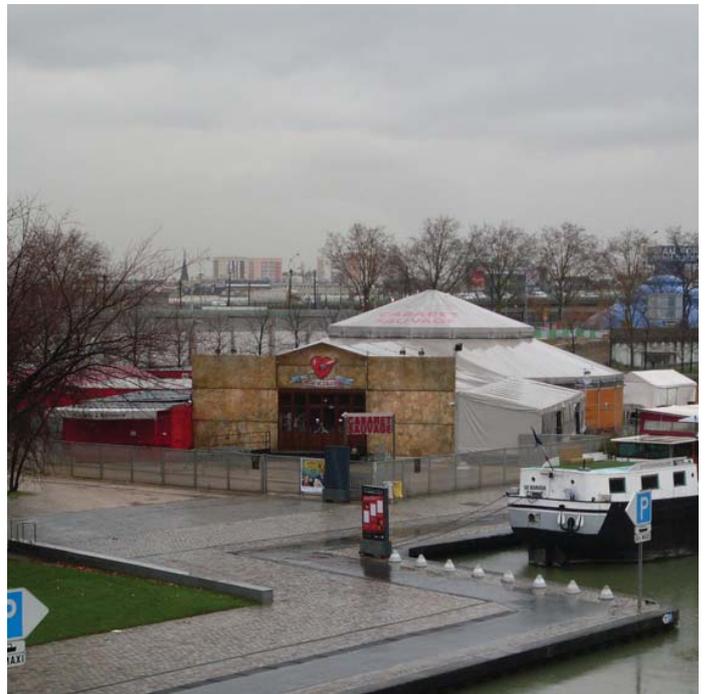
Fonte: Fotos do autor.



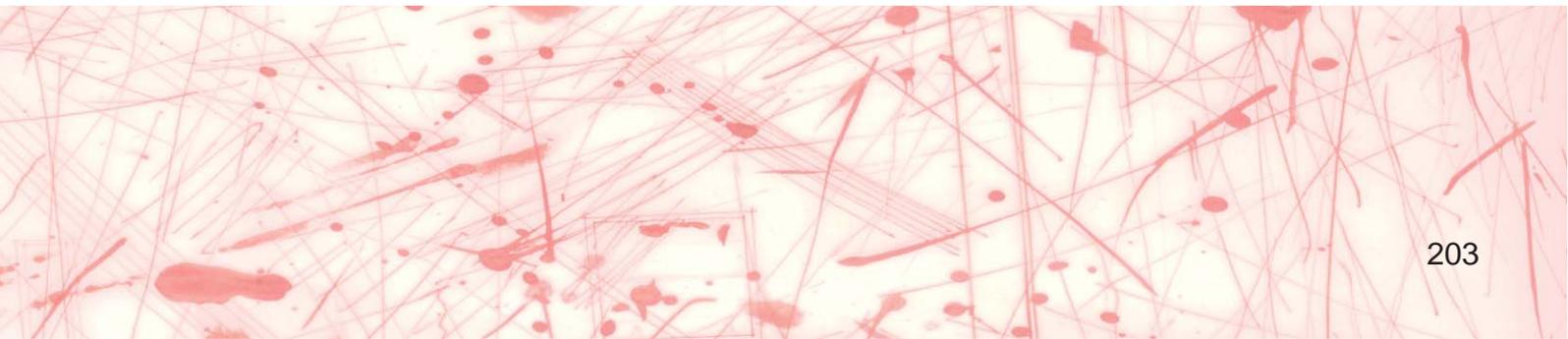


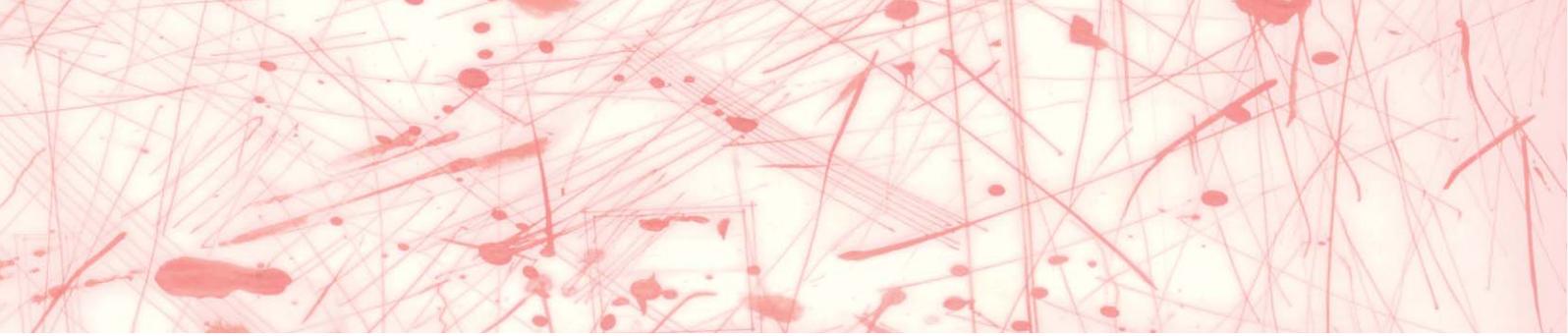
Fonte: Fotos do autor.



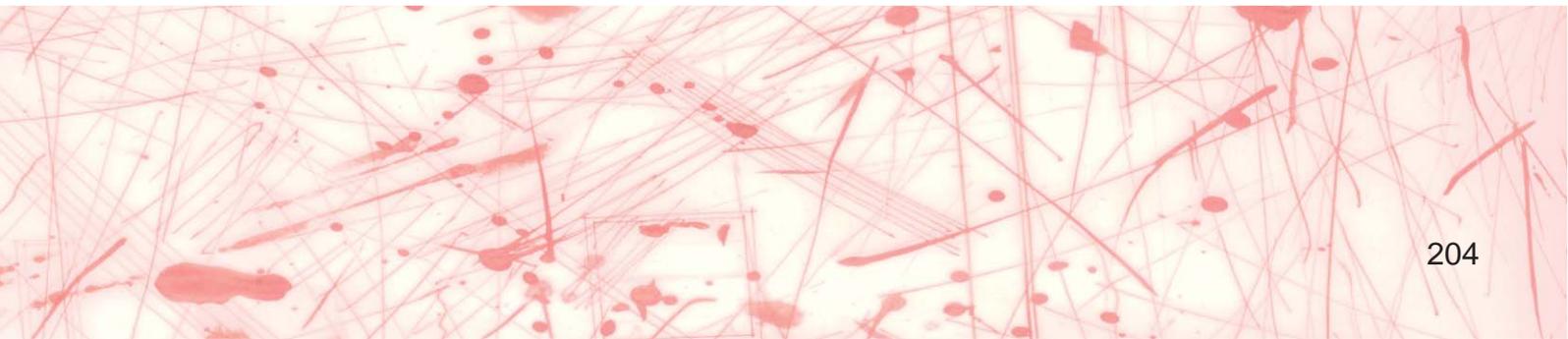


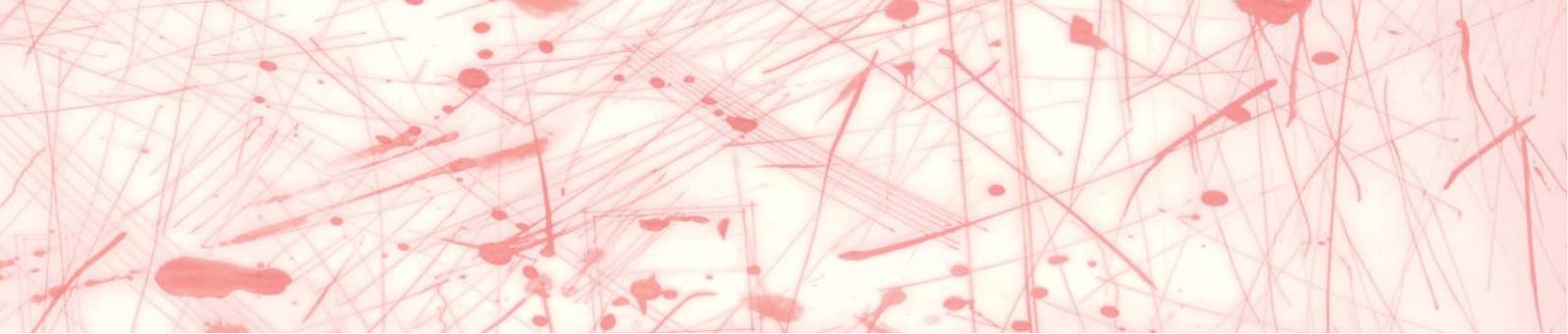
Fonte: Fotos do autor.





Fonte: Foto do autor.



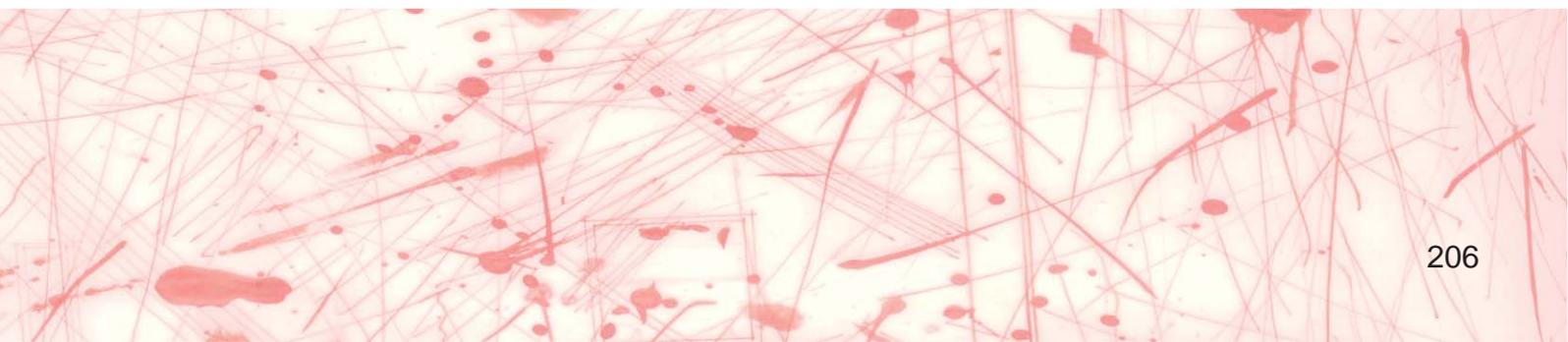


Fonte: Foto do autor.



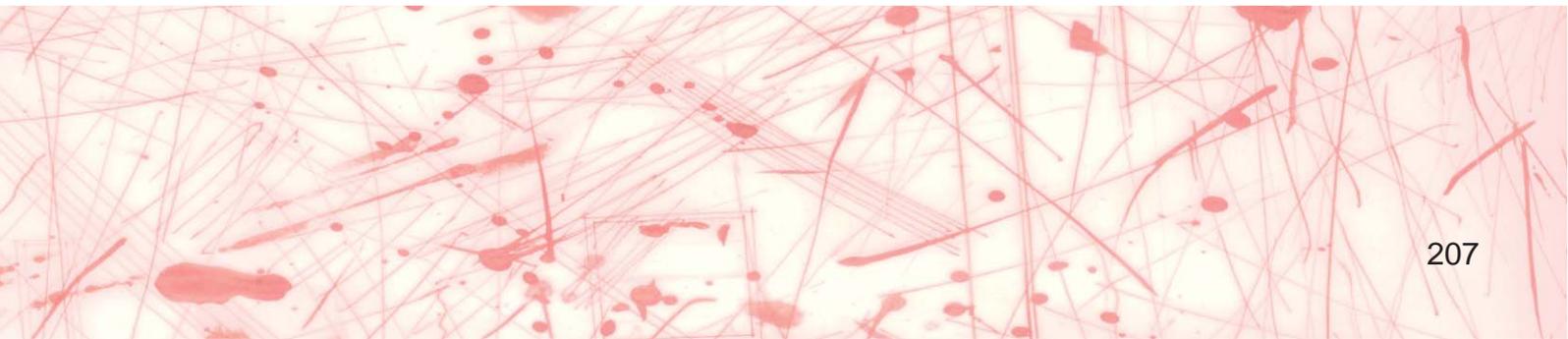


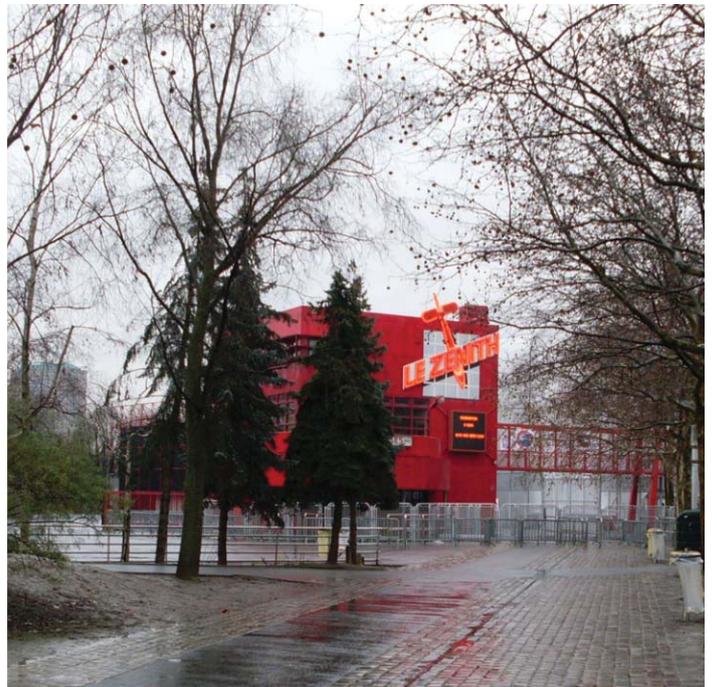
Fonte: Fotos do autor.



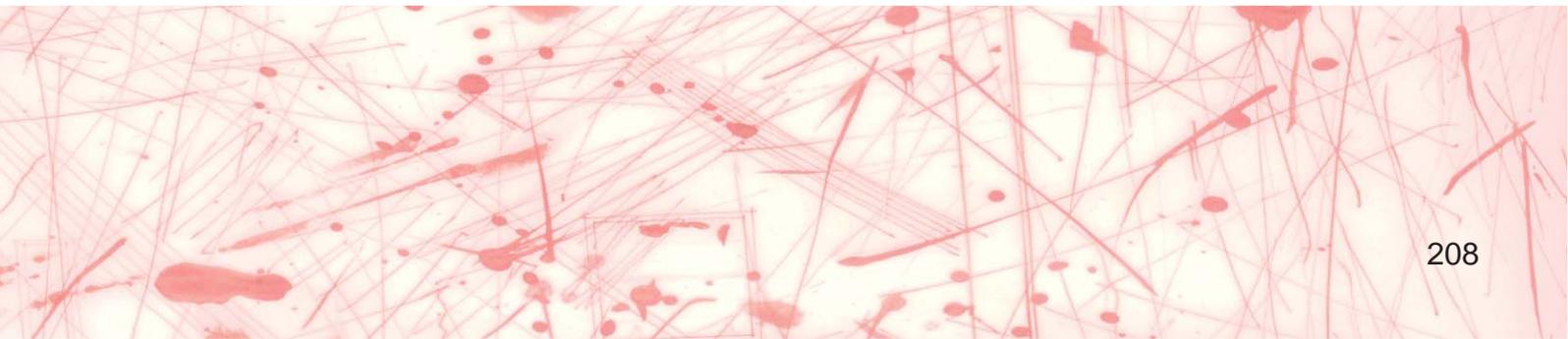


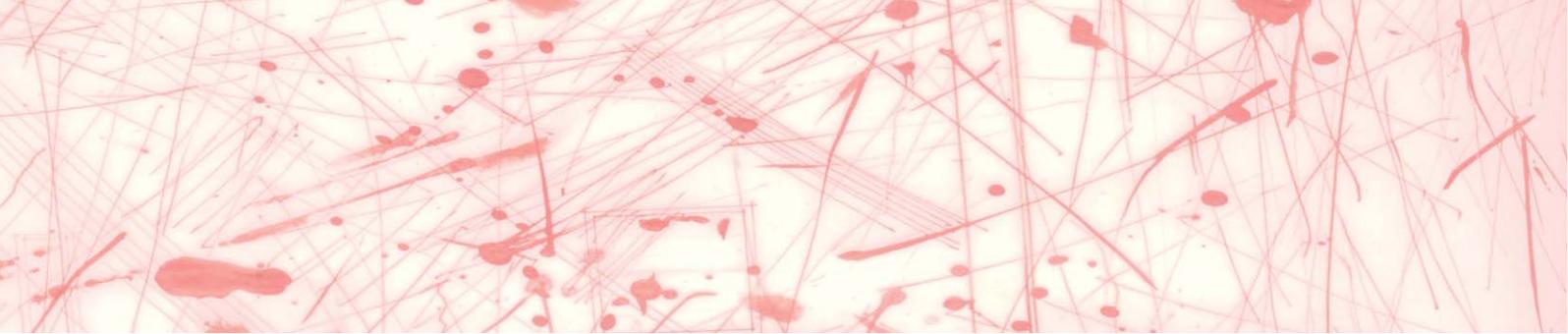
Fonte: Fotos do autor.



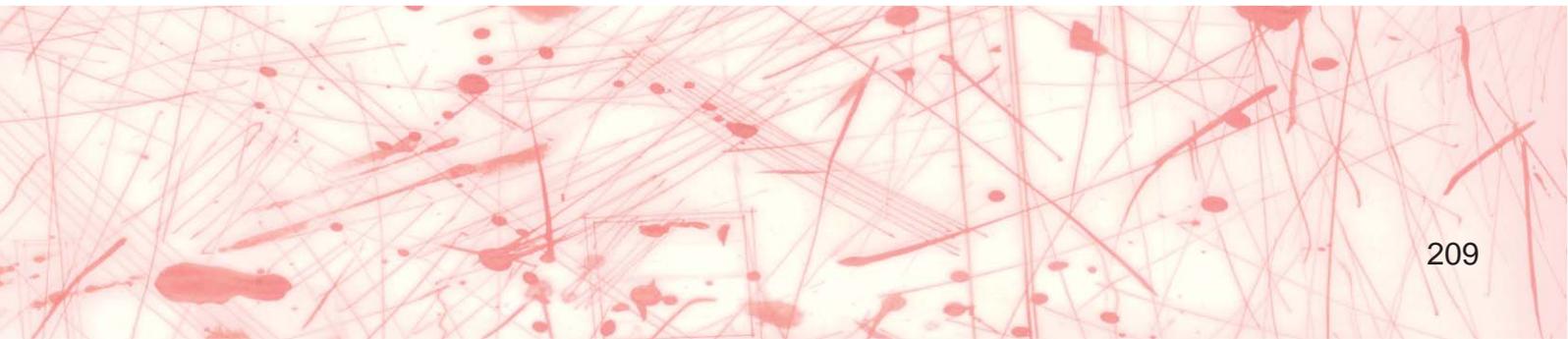


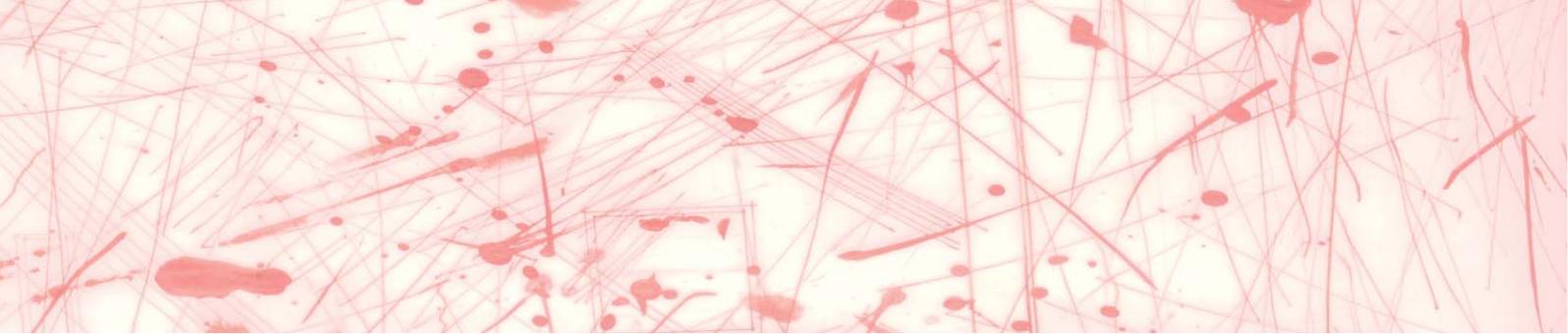
Fonte: Fotos do autor.



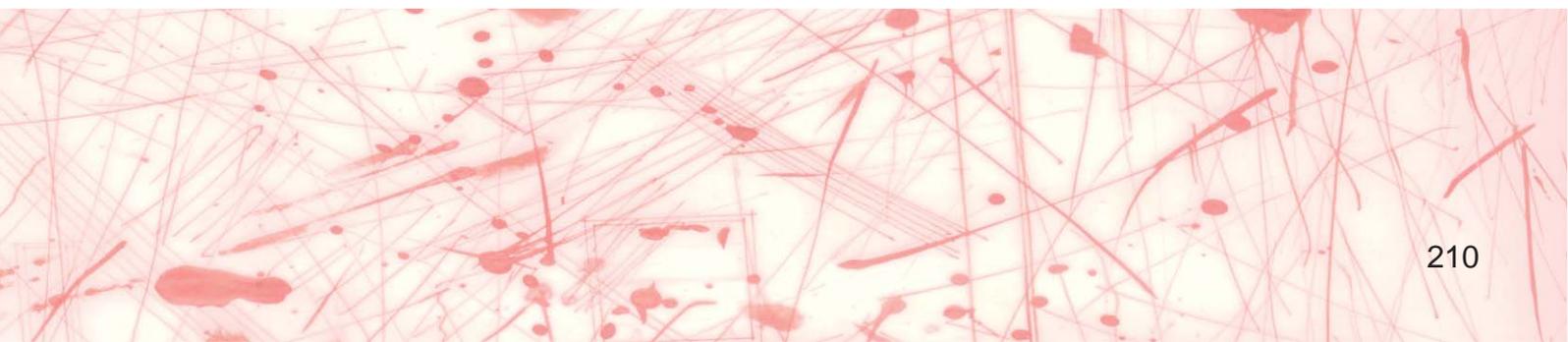


Fonte: Foto do autor.



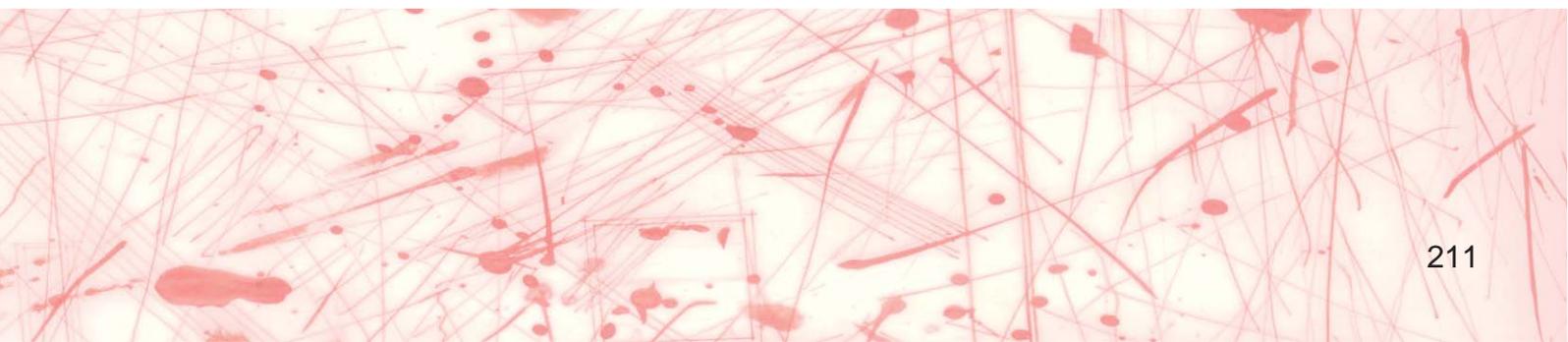


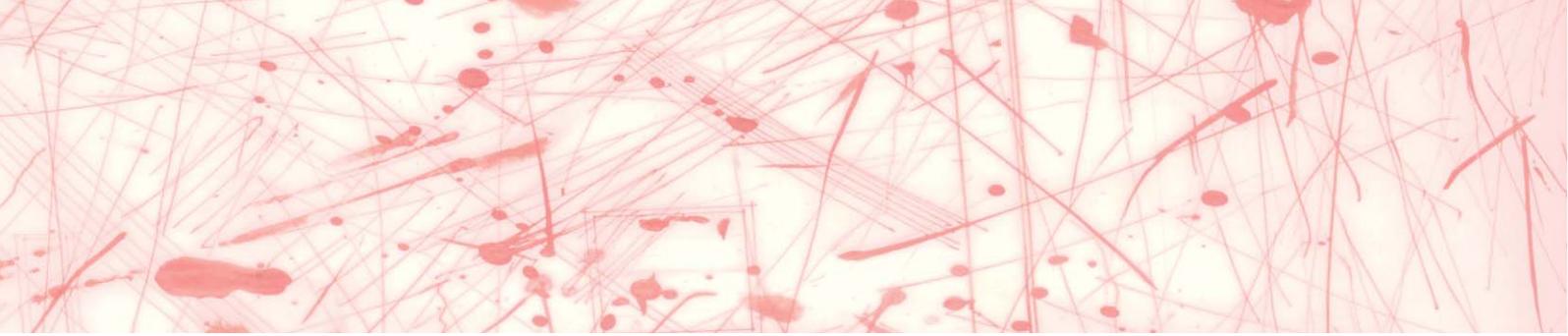
Fonte: Fotos do autor.



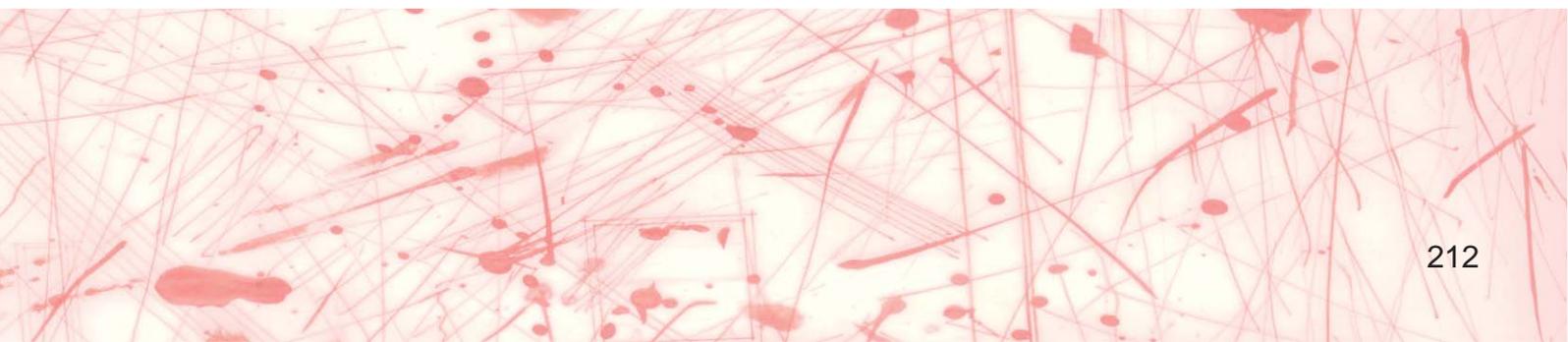


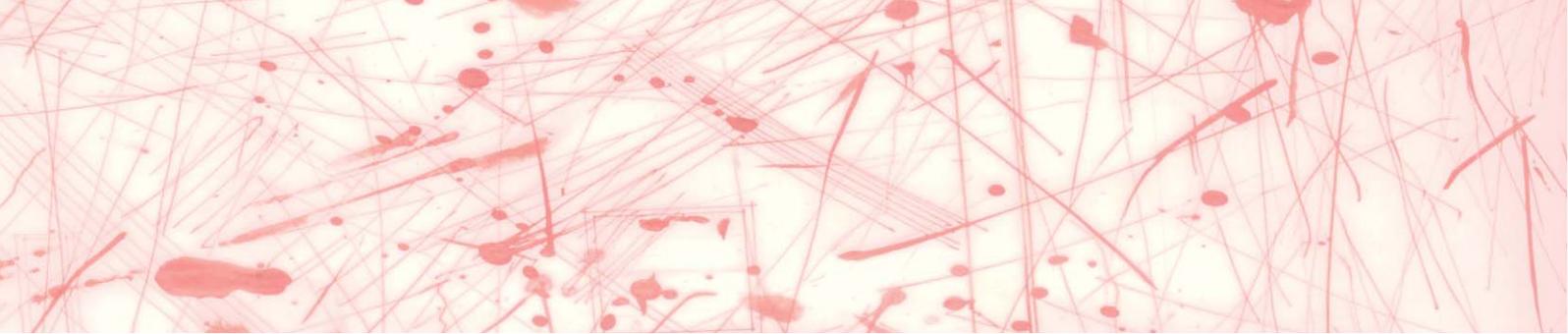
Fonte: Fotos do autor.



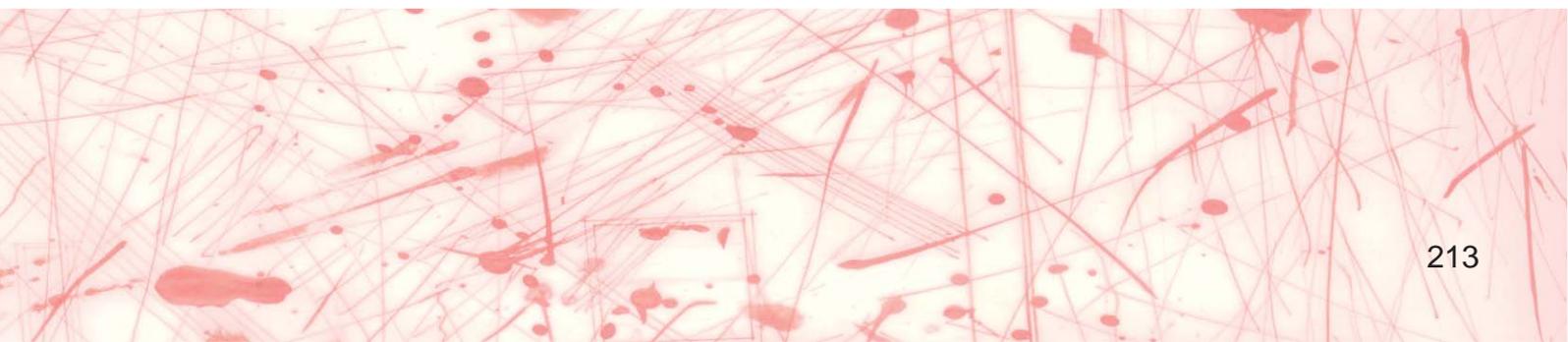


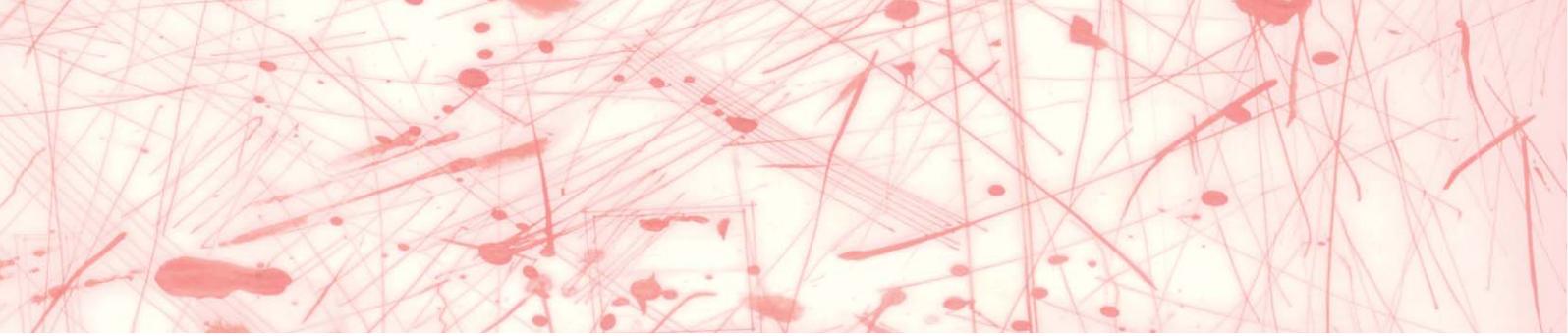
Fonte: Foto do autor.



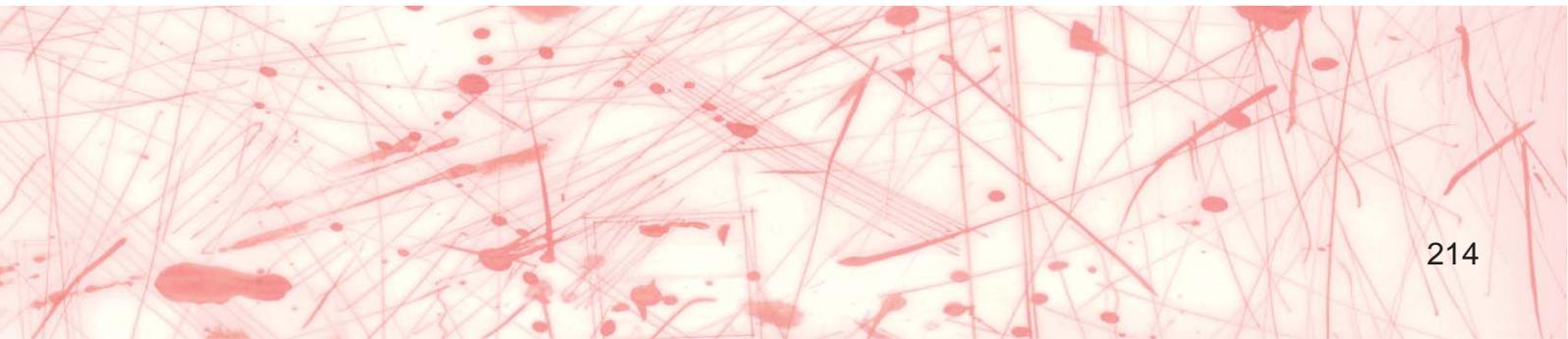


Fonte: Foto do autor.



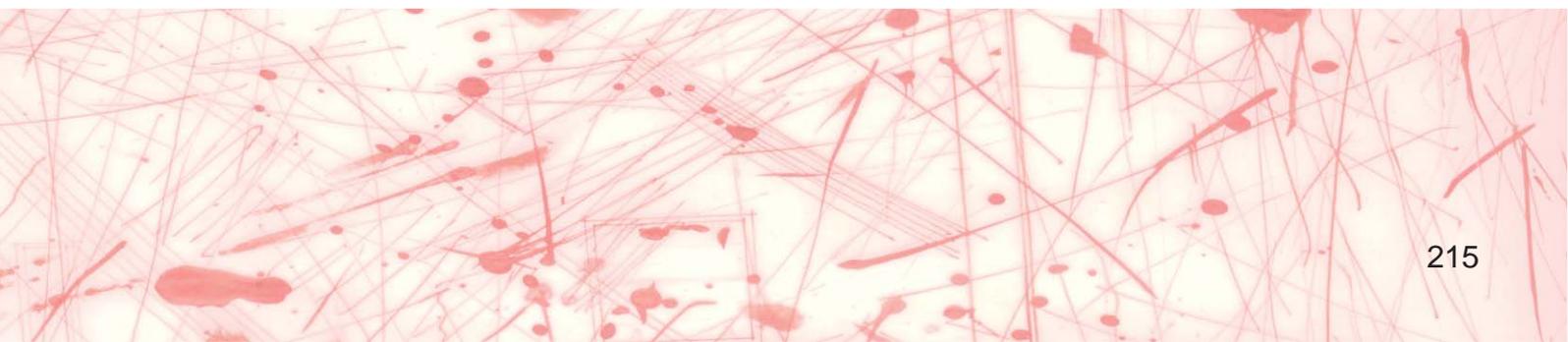


Fonte: Foto do autor.





Fonte: Fotos do autor.

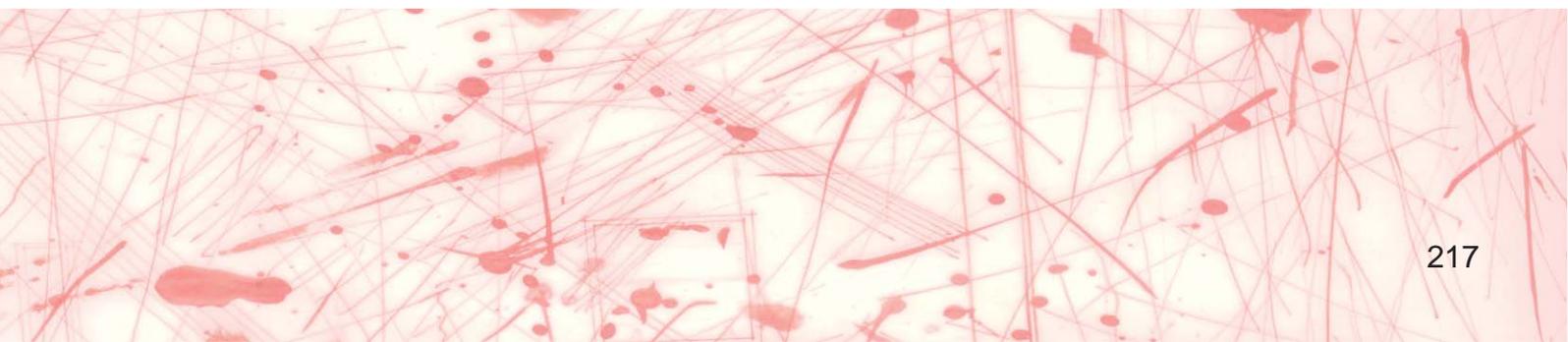


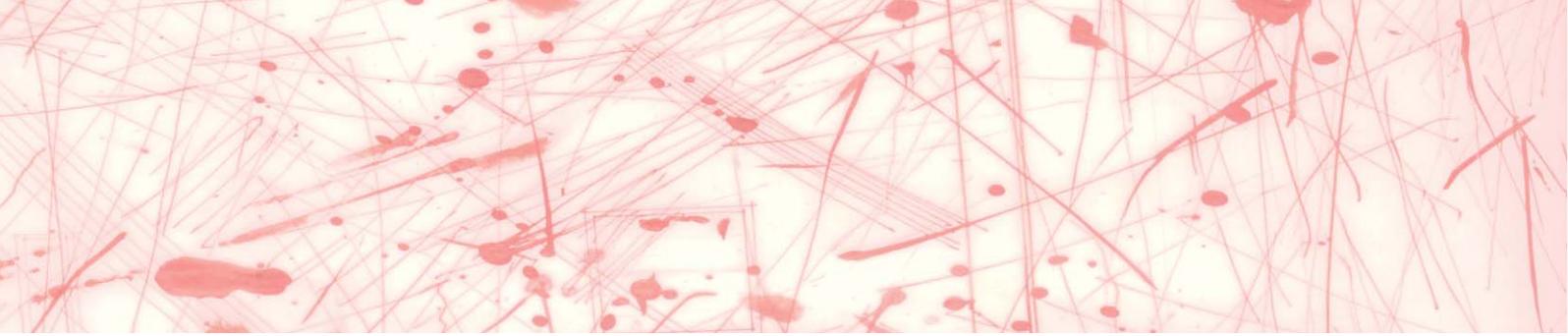


Frank Gehry
Cinematheca Francaesa. Paris, France (1988 - 1994)

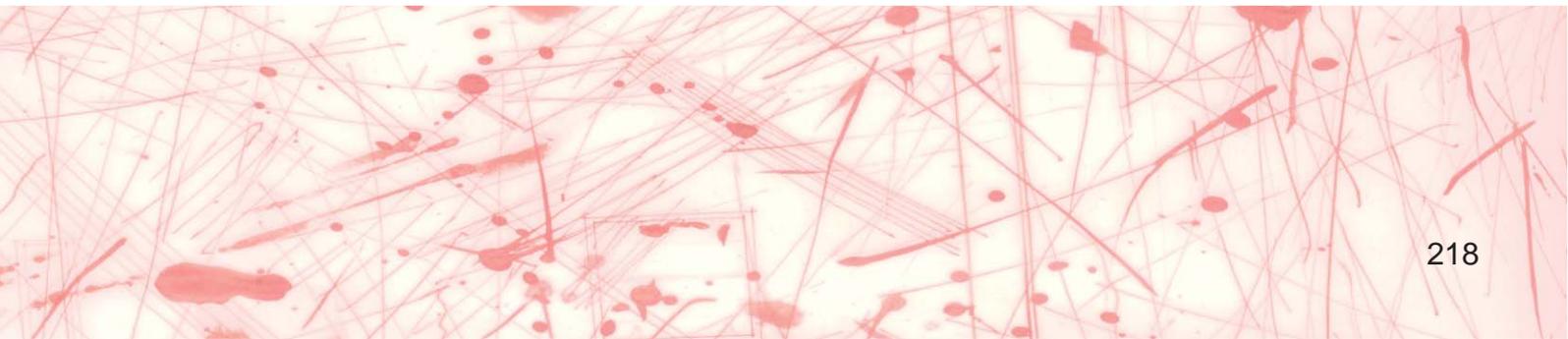


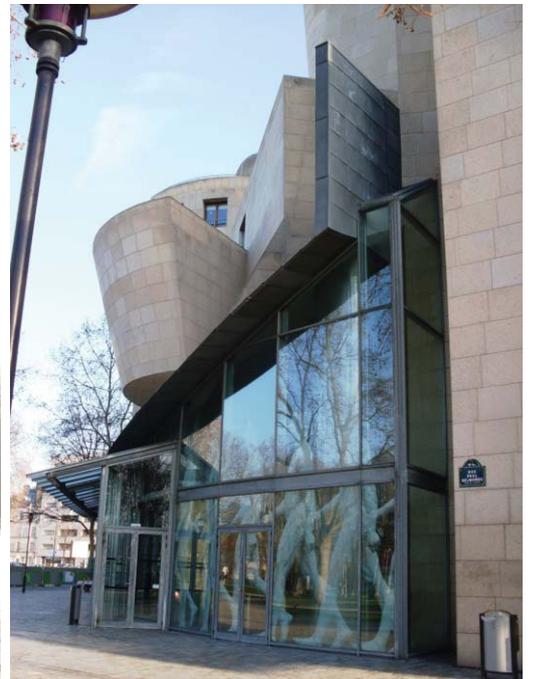
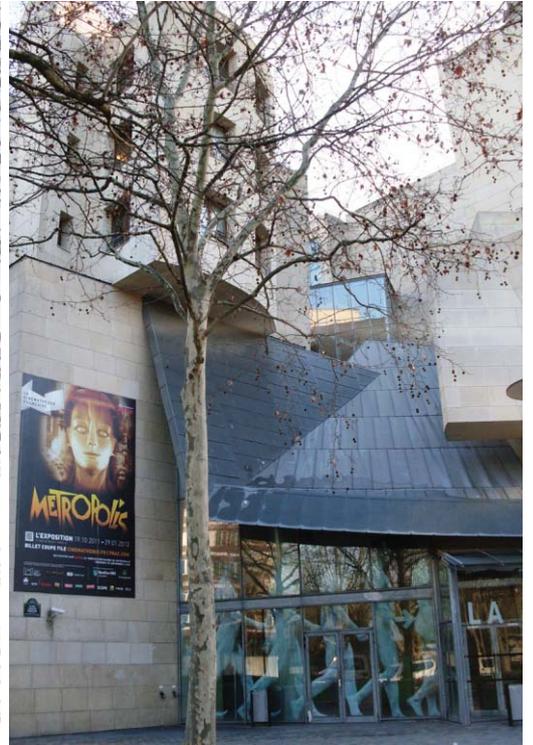
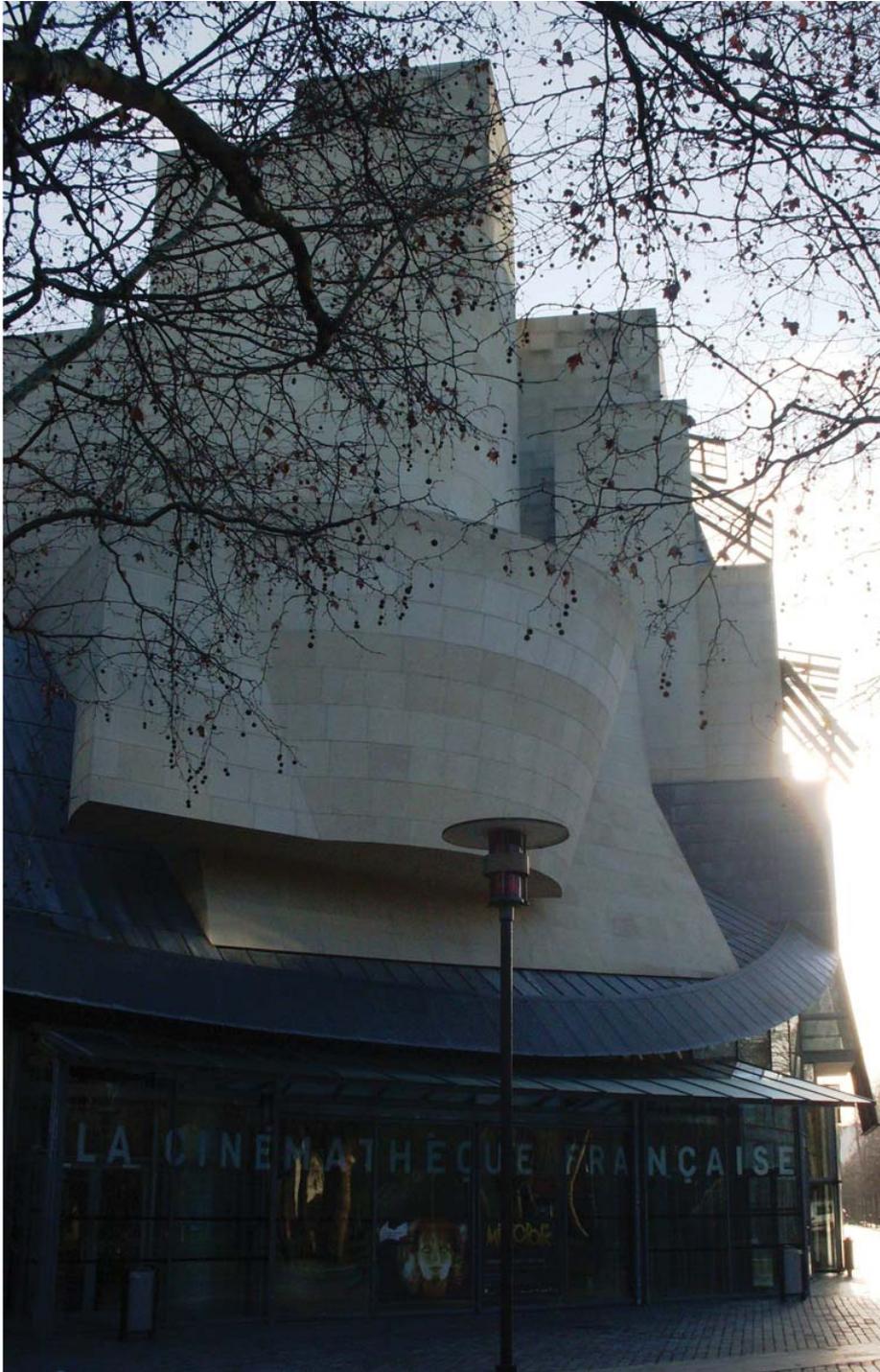
Fonte: Foto do autor.



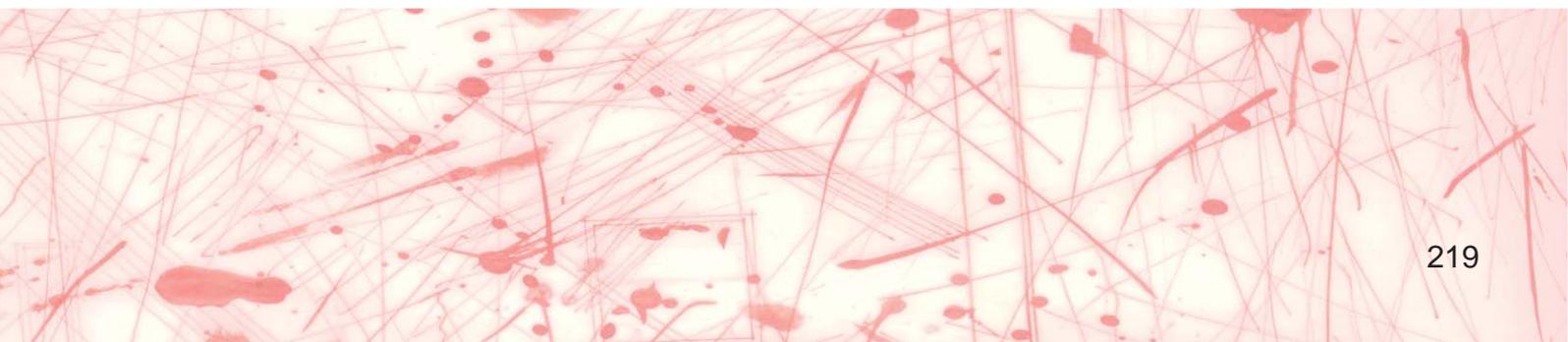


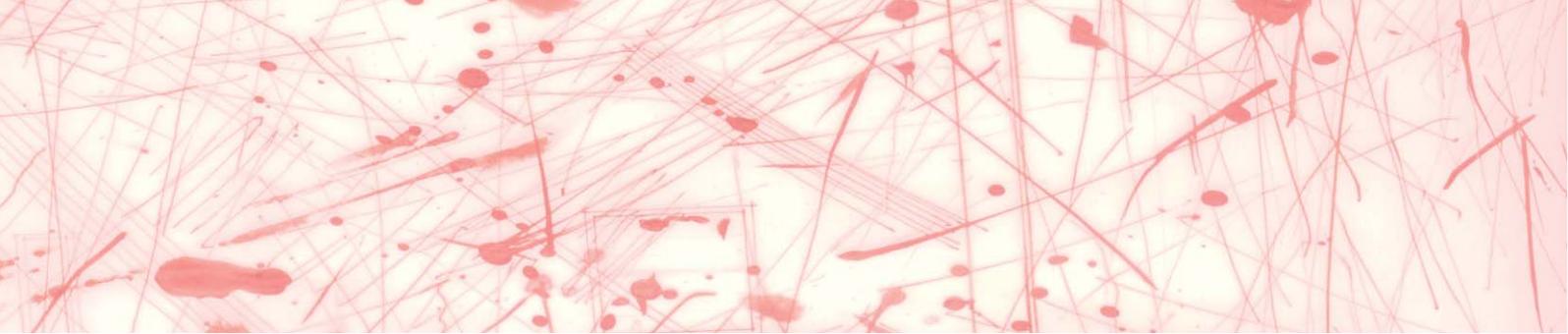
Fonte: Foto do autor.





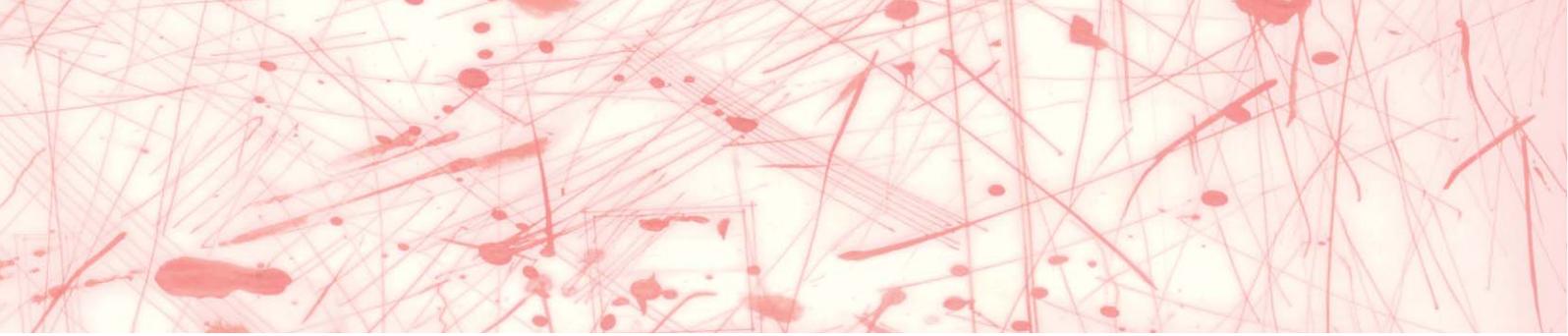
Fonte: Fotos do autor.



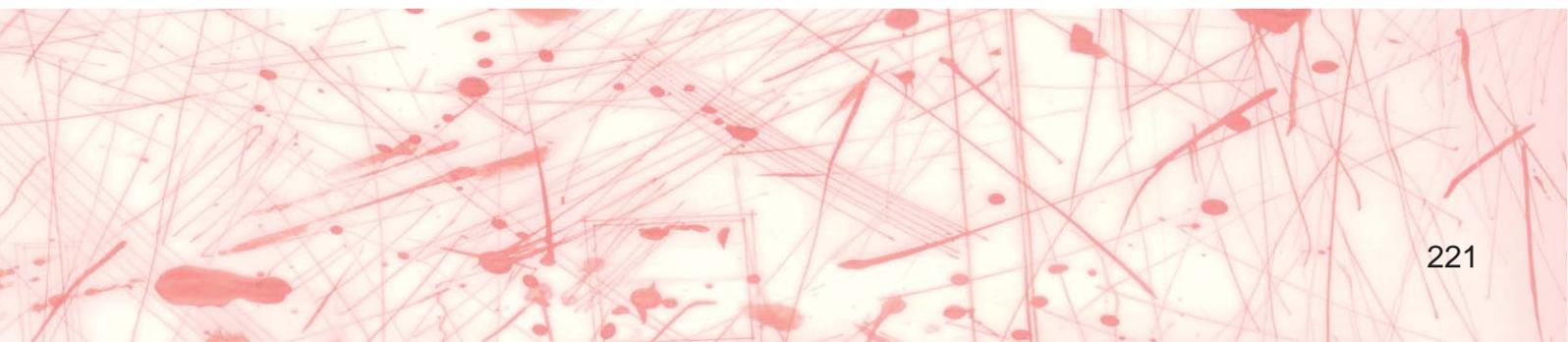


Fonte: Foto do autor.



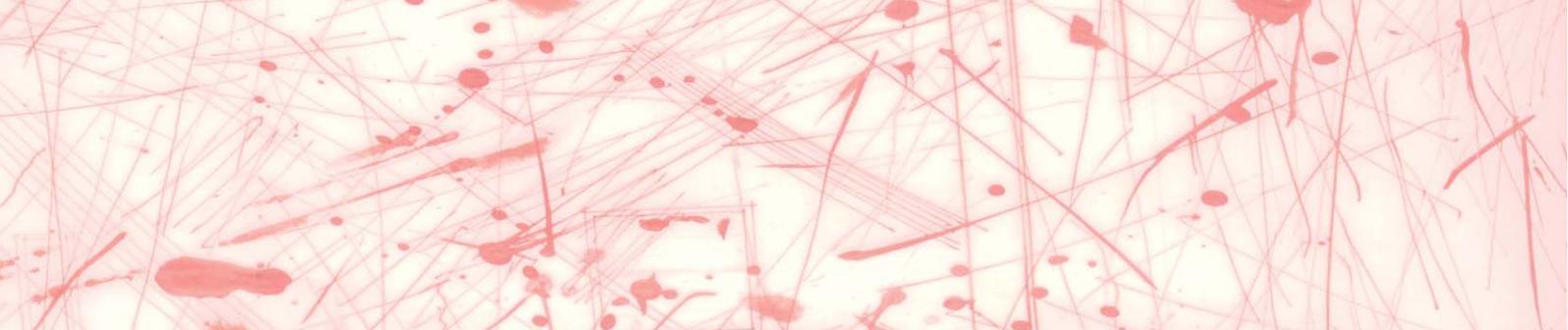


Fonte: Fotos do autor.





Fonte: Foto do autor.



Análise das Obras de Peter Eisenman

Apêndice E

INTRODUÇÃO

Neste anexo apresenta-se a análise de algumas obras e projetos do arquiteto Peter Eisenman.

Algumas categorias mostram a relação da arquitetura de Eisenman (desconstrutivista) com o abstracionismo (das vanguardas do início do século XX) e com a arte conceitual (do meio do século XX).

A obra de arte (de arquitetura) clássica, incluindo obras do Movimento Moderno e do Estilo Internacional, eram caracterizadas pela unidade, fechamento, inteligibilidade, totalidade, ausência de truncamentos nas formas puras. Essa concepção clássica predominou até o final da Segunda Guerra Mundial, ainda que abstrata.

A arte conceitual levada para os Estados Unidos POR Marcel Duchamp foi retomada pelos arquitetos pós-modernos.

Eisenman buscou confrontar o racionalismo, o funcionalismo, o logocentrismo e o positivismo da cultura arquitetônica ocidental, em um primeiro momento sua poética tendeu mais para uma abordagem estruturalista, vinculando arquitetura e texto, e depois orientando-se pela desconstrutivista derridiana e metaforizou conceitos filosóficos para a arquitetura.

Eisenman propôs uma arquitetura na qual deveria ser apreciado era a capacidade de manipulação da linguagem arquitetônica, em sua dimensão sintática. Os exercícios linguísticos é que seriam capazes de instigar a imaginação. A fruição do objeto se dá em sua própria estrutura de significação e as correspondentes ações do julgar estético. O objeto a ser contemplado, não é a obra arquitetônica ou projeto em si, mas, numa expressão de Kant, a imaginação promovendo o “livre jogo das faculdades”. (DELEUZE, 2009).

Das cinco categorias da concepção arquitetônica de acordo com BOUDON (1994), ideia, percepção, uso, sistema e discurso, Eisenman vai negligenciar em seus ensaios a categorias “uso”. O que paradoxalmente, ao contrário do que se poderia esperar, não produziu obras sem muito uso, somente em seus ensaios de casas para “ninguém”.

INTRODUÇÃO

A seguir um elenco (incompleto) de categorias de análise projetuais elaborados por Eisenman.

LISTA DE CATEGORIAS SELECIONADAS – PETER EISENMAN

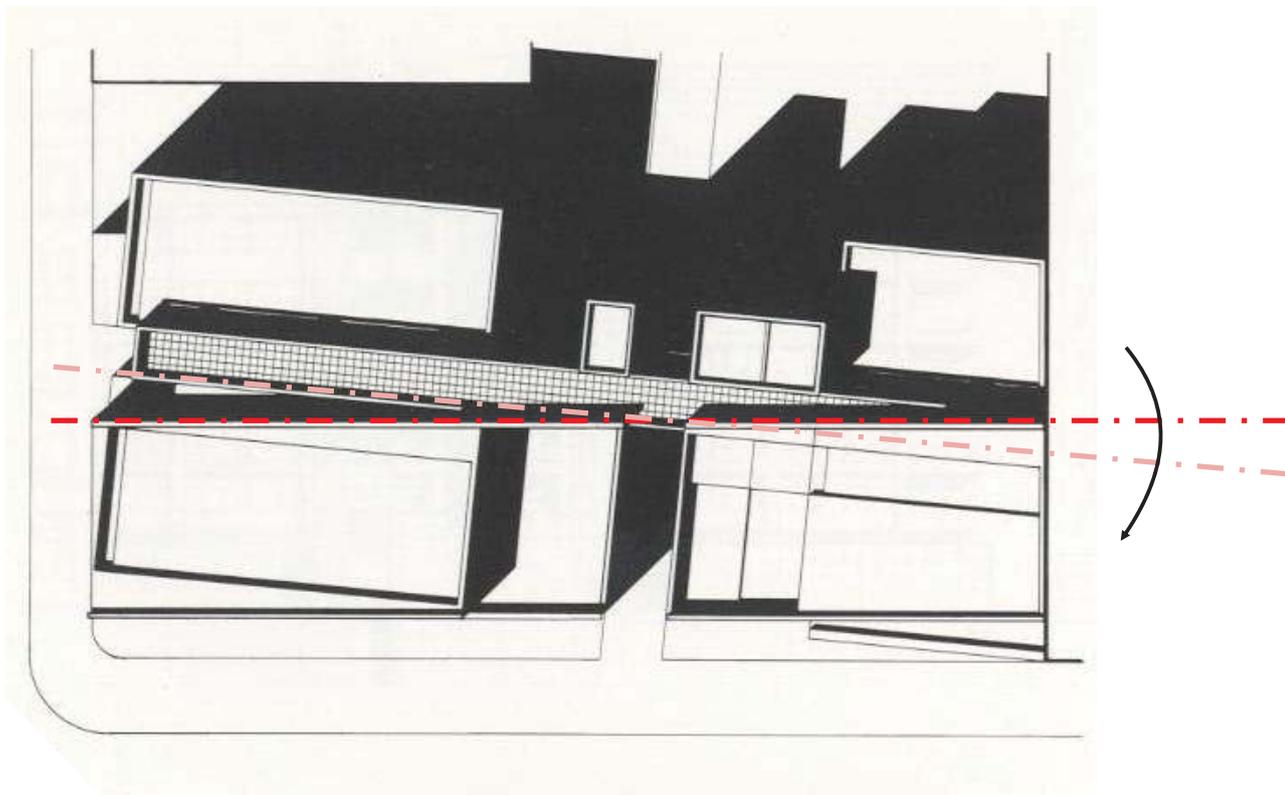
1. ASSIMETRIAS
2. AUTONOMIA DE EVENTOS E FRAGMENTAÇÃO
3. CARDBOARD ARCHITECTURE
4. CENÁRIO E SENTIDO
5. CUBO IDEAL COM “OVERLAPPING”
6. DIAGRAMA
7. EFEITOS DE PLANTA E CORTE
8. ESTRATÉGIAS PROJETUAIS - PRINCÍPIOS FORMAIS
RESOLVENDO PROBLEMAS DE CONSTRUÇÃO
9. EXPOSIÇÃO DA SINTAXE
10. EXPRESSÃO DOS ELEMENTOS ARQUITETÔNICOS VERSUS
EXPRESSÃO DE ESTRUTURA E FUNÇÃO
11. JUSTA POSIÇÃO INESPERADA
12. METÁFORAS
13. MUDANÇAS DE ESCALA
14. PRESENÇA SIMULTÂNEA DO TODO E DO FRAGMENTO
15. PROCESSO PROJETUAL
16. PROCESSOS RECENTES DE INDUSTRIALIZAÇÃO
17. RECUSA DE SUPERFÍCIES FIGURATIVAS ASSOCIADAS À
CONSTRUÇÃO TRADICIONAL
18. TRABALHO COM RETÍCULA TRIDIMENSIONAL
19. UTILIZAÇÃO EXPLÍCITA DE ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO
CONSAGRADOS

ASSIMETRIAS

Desafinação nas relações entre forma, função, local e materiais. Desregulagens na métrica do projeto. Rompimento com a cultura arquitetônica, desestabilizando-a.

No projeto abaixo, Eisenman fez uma rotação do eixo principal gerando dois eixos que se cruzam, marcando uma assimetria que remete a memória de uma simetria anterior, isso provoca um estranhamento no observador, que somente por uma operação mental pode reconstruir a simetria do projeto “deformado”.

Título da obra: IBA Social House. Berlim, 1981-1985



Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 16.

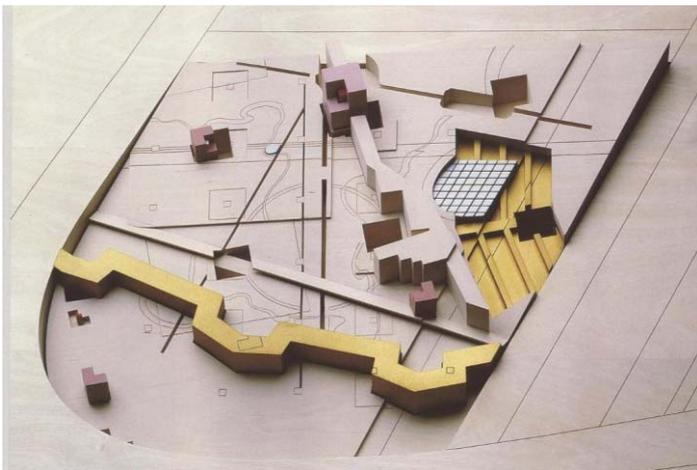
AUTONOMIA DE EVENTOS E FRAGMENTAÇÃO

Essa categoria arquitetônica estaria relacionada ao contexto cultural após o Maio de 68, em que se questionaram as verdades estabelecidas pela ordem social dominante, que se justificava pelo bem estar social. A banalização do extraordinário e de atrocidades e a comunicação passou a ser “excessiva”, principalmente a partir de 1968. O significado e o meio passaram a ter mais ênfase do que significado e o conteúdo das mensagens. Formava-se uma nova concepção de realidade, pensada por disjunções, fragmentos. Os fatos e os objetos passaram a ser analisados, interpretados por sobreposições e justaposições. Eisenman concebia a forma arquitetônica de modo atemporal, “de-compositiva”, como uma série de fragmentos da cultura.

As sobreposições de layers (camadas) e as colagens usadas como representações dos projetos rompem com a continuidade do espaço tridimensional euclidiano. A quebra dessa continuidade permite imaginar que existe algo entre os fragmentos rompidos do espaço tridimensional, gerando uma representação não mais do real, mas de uma realidade intensificada.

No projeto do Parc de La Villette, Eisenman e Derrida fizeram sobreposições dos contextos do parque em 1867 e em 1984, desconectando o objeto de um contexto único, mas pensando-o como fazendo parte um “tempo-contexto” ambíguo, composto por fragmentos.

Pelo uso de camadas de natureza diversa, Eisenman tentou expressar a pluralidade e a polissemia da obra. Seguindo o pensamento de Derrida, projetaram buscando nunca uma representação total, última, ou primeira.



Título da obra: La Villette, Paris, 1986.

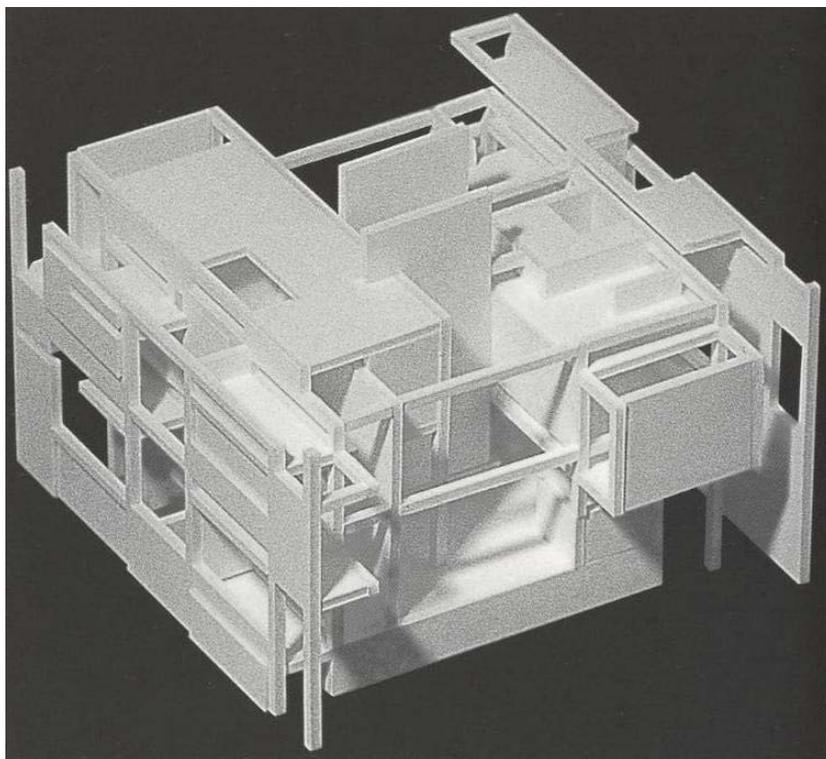
Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 102.

CARDBOARD ARCHITECTURE

Essa categoria pertence à primeira fase, sua arquitetura, foi por ele intitulada como “arquitetura de papelão” (CARDBOARD ARCHITECTURE), em que as maquetes contariam a história do projeto. O projeto seria uma coisa para ser entendida mais mentalmente do que sensorialmente. O processo é mais importante para entender a obra do que o objeto completo. A fruição estética da arquitetura necessitaria de um entendimento do processo.

Na House IV, Eisenman tentou evidenciar as transformações produziram a forma final. O mais importante a ser fruído na obra é a possibilidade de transformação morfológica como se uma produção de linguagem.

Título da obra: House IV, (projeto) 1971.



Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, P. 34.

CENÁRIO E SENTIDO

Alguns arquitetos pós-modernos trabalharam a arquitetura como cenário, Eisenman entendeu que a escala do arquitetônico refletiria a cidade como um espelho.

Desde à arquitetura clássica até à modernista os arquitetos buscaram afinar forma, função, local e material. Peter Eisenman, compreendeu que essas afinações nunca seriam perfeitas e que estariam ligadas a ficções de suas épocas e contextos. Sendo assim em algumas obras ele considerou a preexistência como cenário, contexto em que as obras podem alterar o sentido e as afinidades.

Neste projeto Eisenman explorou a ideia de construir no entre espaços, no cenário em que o prédio se situa, explorando a configuração da preexistente e jogando com ela como um estranhamento, um corte de texto, dentro de sua ficção da dimensão comunicacional da arquitetura.

A colagem histórica, para Eisenman, estaria associada a concepção de CIDADE-COLAGEM de Colin Rowe. Ligada, também, a Arte Conceitual, em que o urbano passa a ser considerado como objeto de arte através do objeto arquitetônico como meio. A representação da cidade levaria em conta alguns aspectos do meio urbano, que seriam aplicados nos projetos arquitetônicos.



Título da obra: Koizumi Sangyo Office Building, Tóquio, 1988-90.

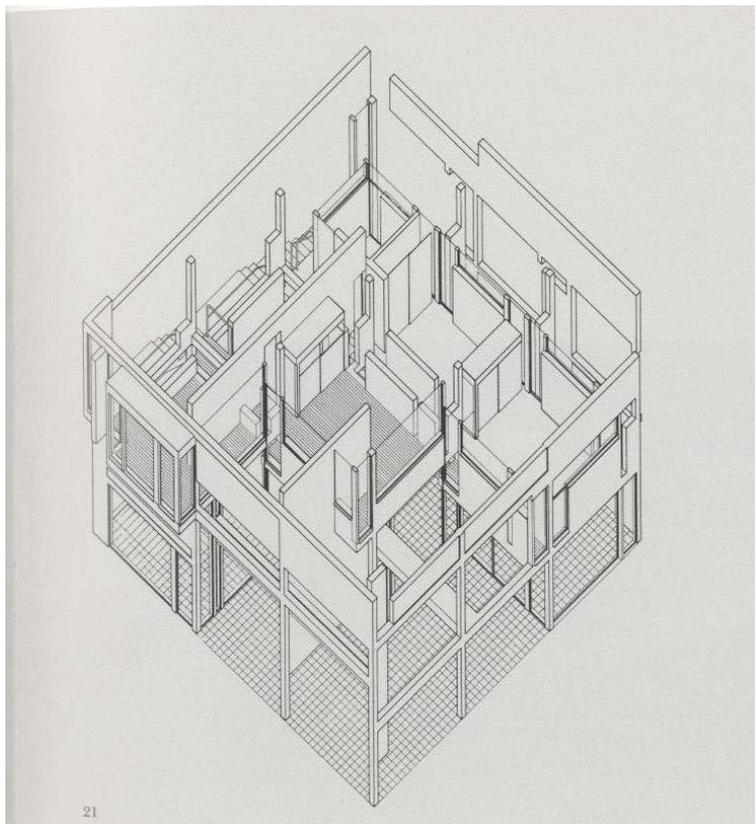
Fonte: Blurred Zones: Investigations of the interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998/ with essays by Andrew Benjamin... (et al.). New York, The Monacelli Press, 2003, P. 83. (Editada pelo autor).

CUBO IDEAL COM “OVERLAPPING”

O problema formal hipertrofiado, problemas funcionais, matérias, estruturais, são secundários. O cubo composto por várias camadas é uma das ideias do modernismo de vanguarda do início do século XX que foi retomada por Eisenman, o neoplatonismo da figura ideal. A sobreposição de camadas para gerar espaços internos numa casa em formato de cubo, sem a preocupação com a habitabilidade.

Essa categoria pode ser observada na primeira fase do arquiteto (*CARDBOARD ARCHITECTURE*), como na *House II*. Neste projeto “resolve” o edifício dentro de um cubo ideal resolvendo a partir de uma série de transformações ligadas a questões formais.

Título da obra: *House II*, Vermont, 1969-70.

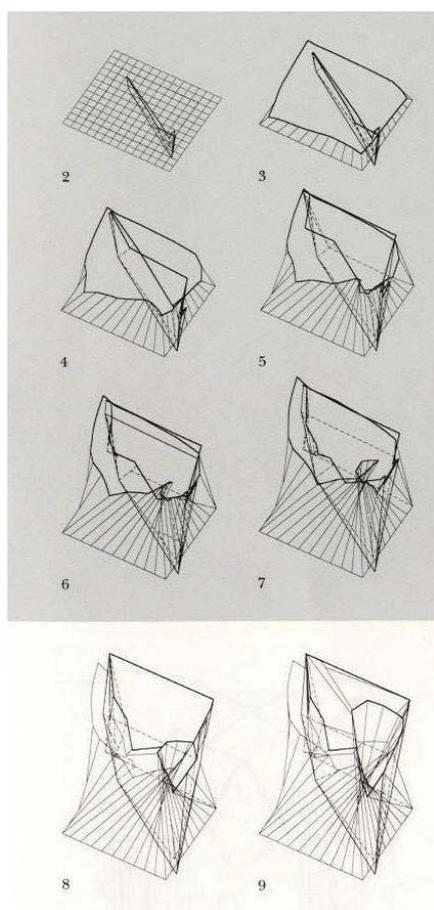


Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 29.

DIAGRAMA

Esta categoria é uma das mais importantes das obras de Eisenman. O diagrama seria uma espécie de ícone gráfico, de um conceito, ou seja, um suporte geométrico para as decisões do projeto. O diagrama é fluxo, é complexo por ser plural e estabelecer relações de organização (estrutura) e formar padrões. (DUARTE, 2012). Pelo conceito de diagrama Eisenman pretendeu separar forma-função, forma-significado, arquiteto-projeto (autor-obra), projetista-usuário.

No projeto abaixo, produziu um tipo de arquitetura que tendia a uma condição imotivada, a uma arquitetura sem semântica. O diagrama é uma abreviação gráfica, um ideograma, representação gráfica que não corresponderia à coisa em si. Ele representaria o próprio processo de transformações formais.



Título da obra: Haus Immendorff, Dusseldorf, 1993

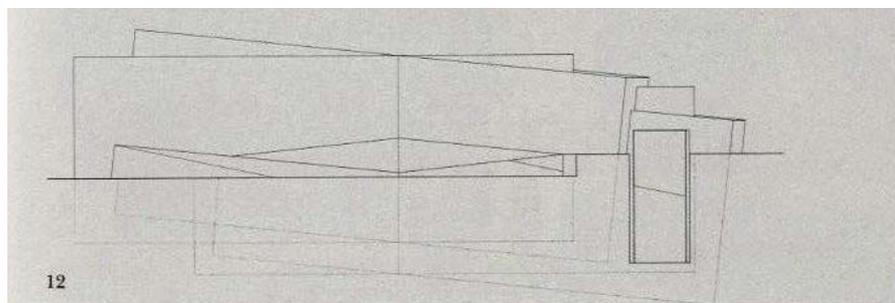
Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 223.

EFEITOS DE PLANTA E CORTE

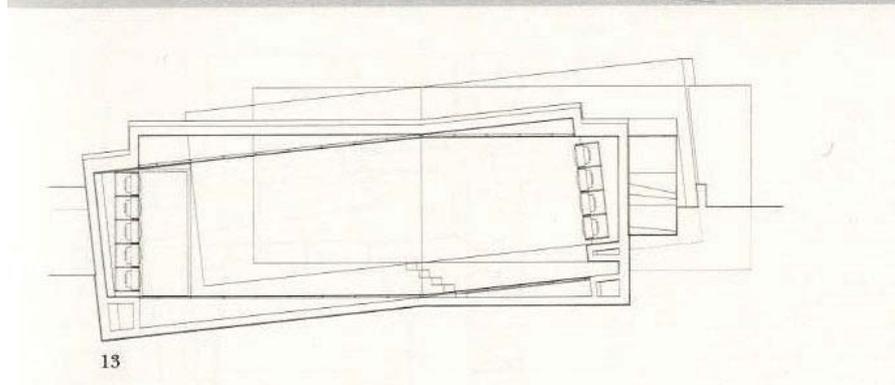
A abordagem formalista faz operações de transformação semelhantes nos cortes e plantas baixas, o que ressalta a irrelevância das relações entre forma e função. Os efeitos de planta e de corte são mais formais e conceituais do que funcionais.

No projeto abaixo, Eisenman fez operações de transformação de giros e translações tanto nos cortes quanto nas plantas. Os aspectos funcionais do edifício não foram considerados.

Título da obra: Music Video Pavilion, Groningen, Netherlands, 1990.



Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 177.

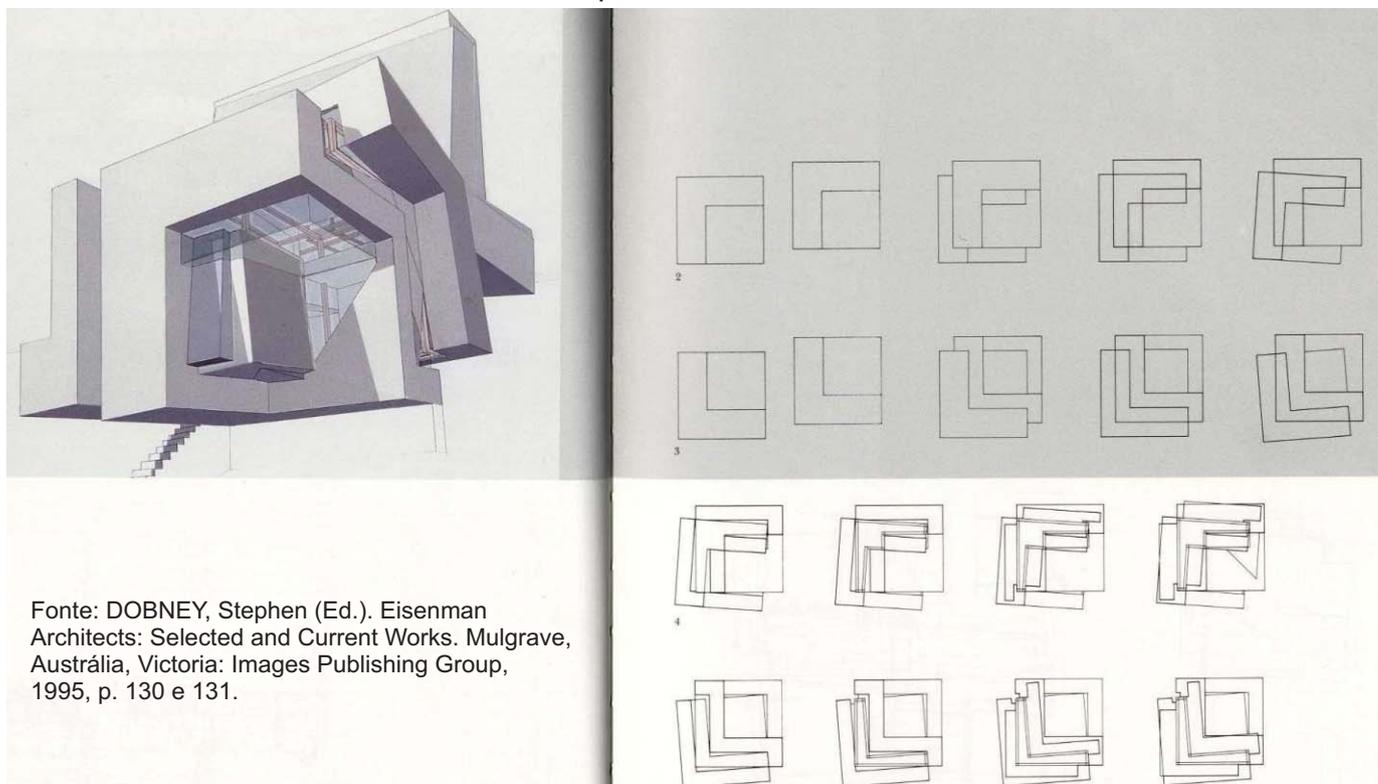


ESTRATÉGIAS PROJETOAIS - PRINCÍPIOS FORMAIS RESOLVENDO PROBLEMAS DE CONSTRUÇÃO

A categoria de Estratégia para Eisenman estaria no sentido de buscar oportunidades de coordenar diversas operações com diferentes objetivos. Os princípios de geração formal foram: frontalidade, obliquidade, recuo, alongamento, compressão, deslizamentos e deslocamentos, adição-subtração, cheios e vazios, rotação-translação, camadas e níveis, tensão e repouso, contrastes e encontros.

Nesta Obra ele coordena principalmente as operações de adição e subtração, deslocamentos e deslizamentos, camadas, encontros, e rotação, basicamente. Com isso, Eisenman pretendeu criar um exercício mental que seria o “fazer artístico” da arquitetura, a sua poética.

Título da obra: Guardiola House, Cadiz, Spain, 1988.



Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 130 e 131.

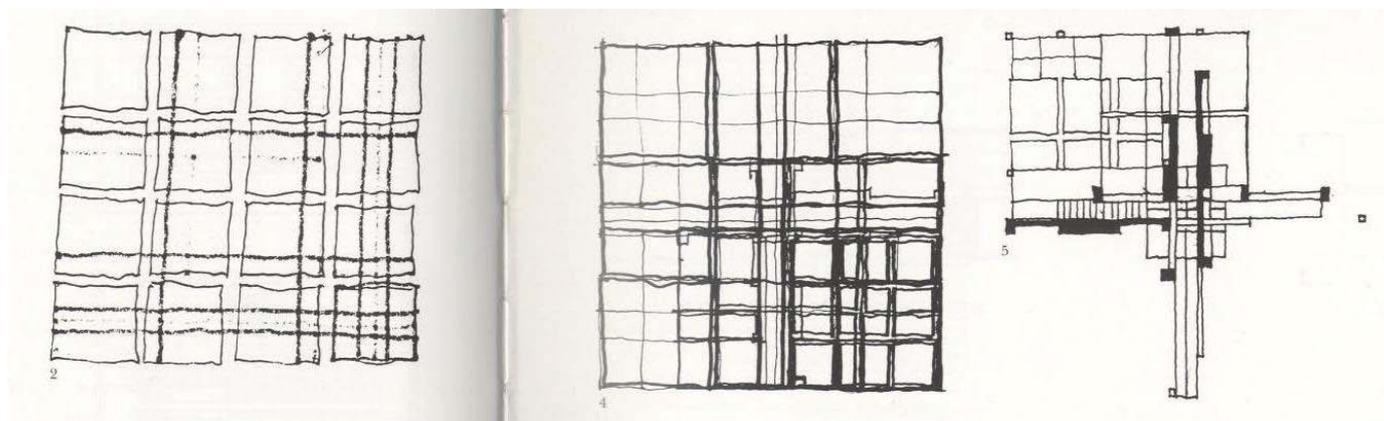
EXPOSIÇÃO DA SINTAXE

Sintaxe corresponderia ao ajuste ou à afinação das ordenações espaciais. Tem que ter elementos comuns entre níveis conceituais e escalas, elementos conectivos e proporcionalidade. Para o arquiteto existiriam dois tipos de espaços, os que podem ser coordenados e os que podem ser subordinados.

Na imagem abaixo, Eisenman influenciado principalmente nas teorias linguísticas (estruturalistas) buscou explorar a produção arquitetônica como produção de um texto, sua dimensão linguística. Ele trabalhou com a ideia de uma sintaxe da forma arquitetônica.

Há figuras principais e figuras “subordinadas”, assim como coordenações entre figuras e entre si. Aparentemente, na figura abaixo, ele consegue fazer emergir um motivo principal de um “sistema” de linhas coordenadas.

Título da obra: House VI, Cornwall, Connecticut, USA, 1972-75.

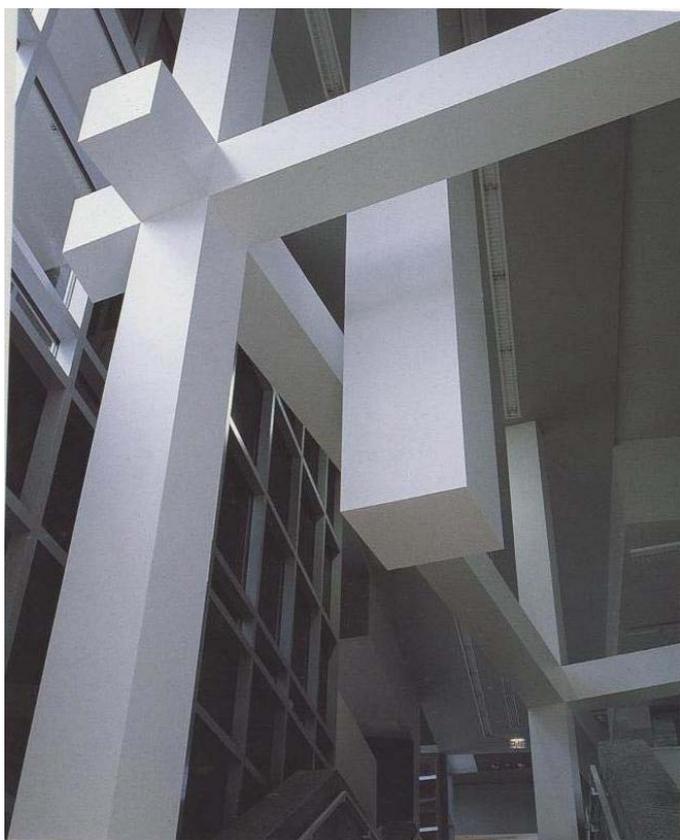


Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 38 e 39.

EXPRESSÃO DOS ELEMENTOS ARQUITETÔNICOS VERSUS EXPRESSÃO DE ESTRUTURA E FUNÇÃO.

Nesta categoria Eisenman trabalha em suas obras a diferença entre elemento arquitetônico e a forma geradora maior. Ele mais uma vez ensaiou o rompimento com a cultura arquitetônica que pensava uma relação “coerente” entre forma e função.

Na obra abaixo, Peter Eisenman acentua a estrutura de pilares e vigas usados como elementos arquitetônicos que compõe o espaço e não propriamente desempenham sua função estrutural. Desloca a estrutura como definidora da forma do edifício, a razão “estrutural” coerente é transformada em razão “expressiva” incoerente.



Título da obra: Título da obra: Wexner Center Visual Arts and Fine Arts Library, Ohio, 1983-1989.

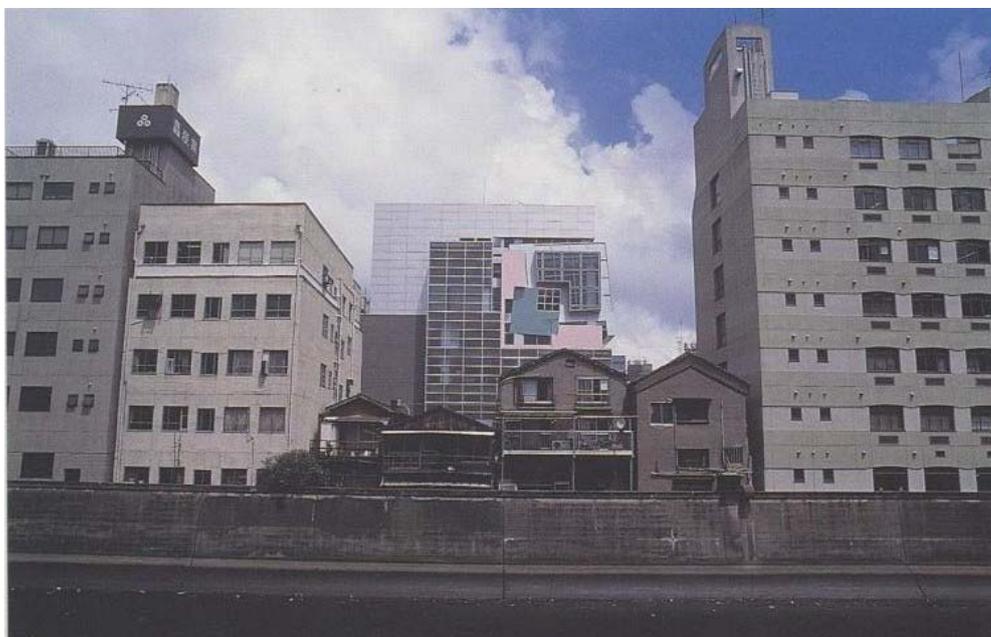
Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 116.

JUSTAPOSIÇÃO INESPERADA

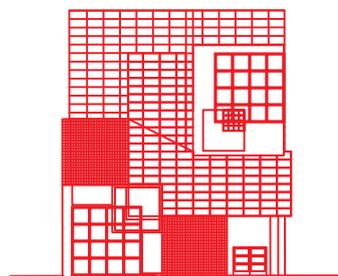
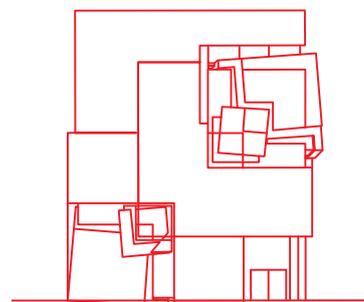
Eisenman combinou diferentes operações para provocar quebras e rupturas, choques com a tradição da arquitetura, com a cultura arquitetônica. Trabalhou com a fragmentação, desestruturação, mudanças de escala, utilização de diagonais. Eisenman às vezes procurava aproximações entre conceitos de arquitetura e de psicanálise, como por exemplo, do conceito freudiano de ESTRANHAMENTE FAMILIAR (Das Unheimliche), através da inclusão de elementos estranhos, do “recalcado” pela tradição arquitetônica.

Na obra abaixo ele realizou uma justaposição inesperada tanto no nível do meio urbano, quanto na composição do edifício em si. O edifício acaba rompendo com a leitura morfológica e semântica usual. Eisenman também explorou estranhamentos no nível do edifício realizando operações de transformação de forma inusitadas, incomuns a tradição arquitetônica. A justaposição inesperada aparece na escala urbana e arquitetônica.

Título da obra: Koizumi Sangyo Office Building, Tóquio, 1988-90.



Fonte: Blurred Zones: Investigations of the interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998/ with essays by Andrew Benjamin... (et al.). New York, The Monacelli Press, 2003, P. 83.



Fonte: Desenho do autor a partir de imagem do projeto.

METÁFORAS

Às vezes arquitetura de Eisenman metaforiza a fusão de cristais, a destruição, o futuro incerto da humanidade. Por recortes ele buscou explorar a arquitetura como borderliner da composição do classicismo. Ele pretendeu projetar e construir edifício segundo uma sensibilidade outra, latente e alternativa, que sugeria uma ruptura potencial com a tradição arquitetônica.

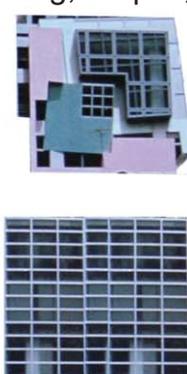
A metáfora, como foi visto anteriormente, é uma figura da retórica, e Eisenman explora dela justamente sua dimensão metalinguística, para falar da linguagem arquitetônica através da própria arquitetura. A principal crítica que Eisenman fez em suas obras por essa categoria seria quanto às verdades garantidas pela tradição arquitetônica. Na sua arquitetura os significados só teriam valor enquanto transitórios, enquanto metáforas que levam a outras metáforas.

No edifício abaixo, Eisenman provoca o observador com um jogo de metáforas, pelo estranhamento de uma forma incomum, que rompe com a harmonia. Ao mesmo tempo a capacidade que o observador tem de reconstruir as operações transformativas que geraram aquela forma provoca um encontro com o “recalcado” pela tradição da arquitetura. Novamente aprece a aproximação entre a arquitetura e a psicanálise.

Título da obra: Koizumi Sangyo Office Building, Tóquio, 1988-90.



Fonte: Blurred Zones: Investigations of the interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998/ with essays by Andrew Benjamin... (et al.). New York, The Monacelli Press, 2003, P. 83.



Fonte: Imagem editada pelo autor.

MUDANÇAS DE ESCALA

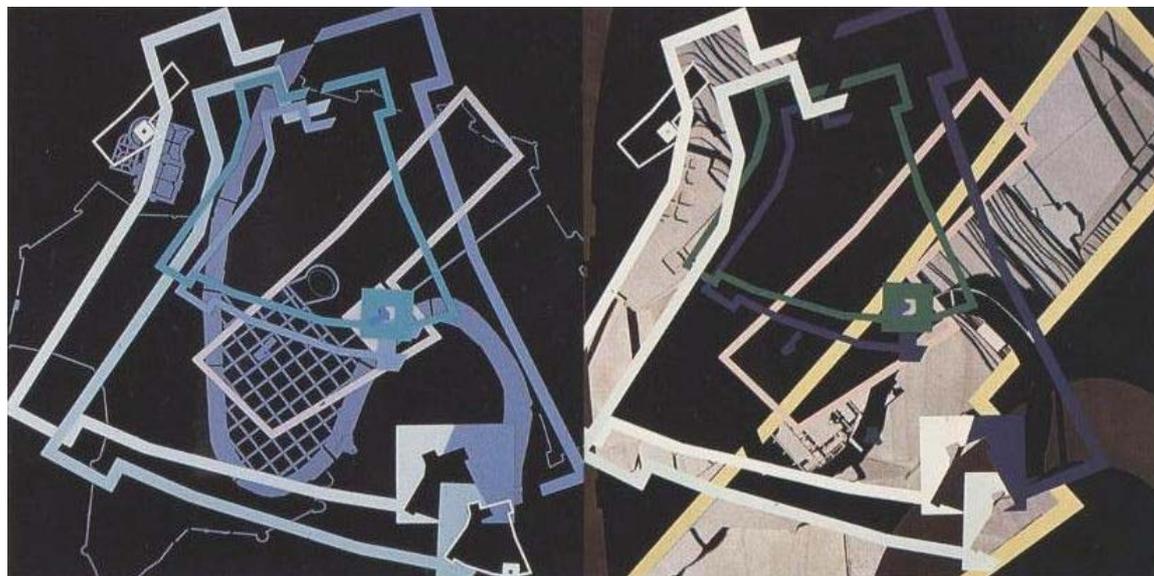
As mudanças de escala como procedimento projetual foram uma influência dos construtivistas russos. Descontextuar o objeto pela escala é também trabalhar com uma mudança de sentido, ou seja, enquanto mudança no sentido de jogo seria trabalhar com a indefinição, com a mutabilidade do significado das formas, dos objetos em arquitetura.

Eisenman encontrou o procedimento projetual de scaling nas obras dos construtivistas russos. O scaling produz a subordinação de elementos, ele transfere elementos, ou partes do edifício para diferentes níveis de leitura.

No projeto Romeo and Juliet Castles, Eisenman utilizou o procedimento de mudança de escalas ligado ao conto, a obra literária que geram a trama, a base conceitual e formal do projeto.

Pensando, segundo ele, nas formas aumentadas e diminuídas tramadas como um conto. Procurava mostrar na sua obra aproximações entre a arquitetura e literatura.

Título da obra: Romeo and Juliet Castles, Verona, Itália, 1985.

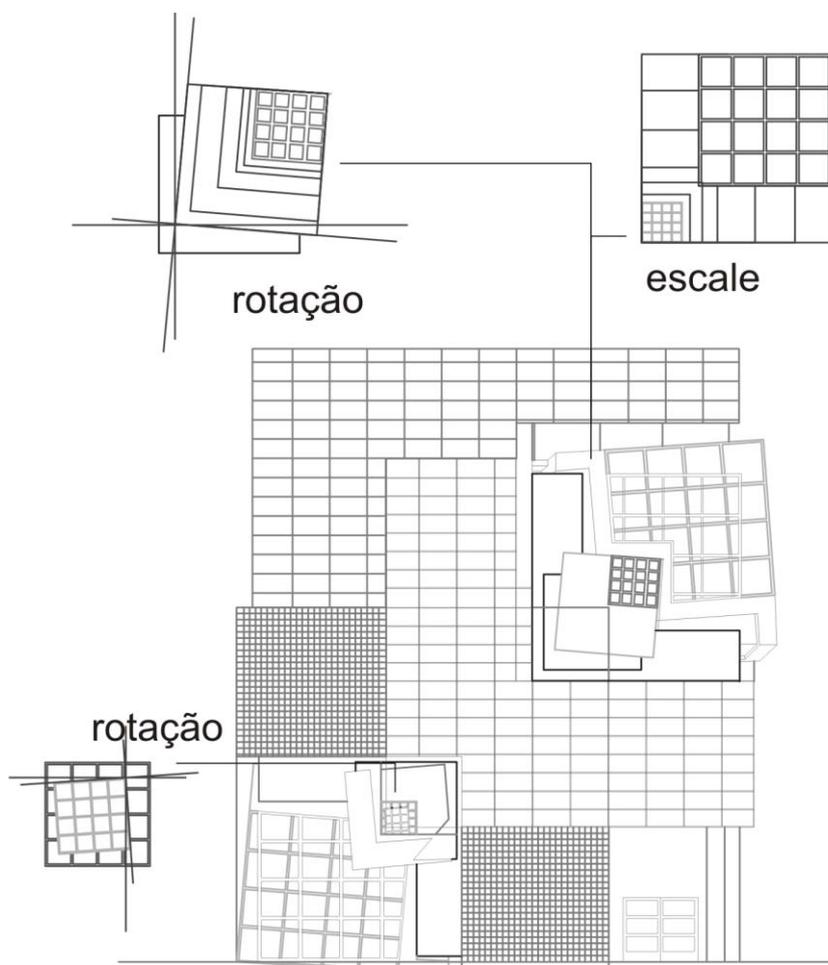


Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 87.

PRESENÇA SIMULTÂNEA DO TODO E DO FRAGMENTO

Na arquitetura de Eisenman o ideal de totalidade, de unidade fica oculto. O todo é quase como um jogo entre os fragmentos, ou ainda como presença-ausência contida em cada fragmento, que por operações mentais pode ser construído, sempre de forma provisória, na imaginação, mas não necessariamente no objeto real.

No projeto abaixo através de processos de escalonamentos de fragmentos chega-se a um todo complexo. Imitando um “complexo”, no sentido da psicanálise, ou seja, cada camada da “história” da obra interfere nas demais, não sendo possível saber, no final, qual a “primeira camada”.



Título da obra: Koizumi Sangyo Office Building, Tóquio, 1988-90.

Fonte: Desenho do autor a partir de imagem do projeto.

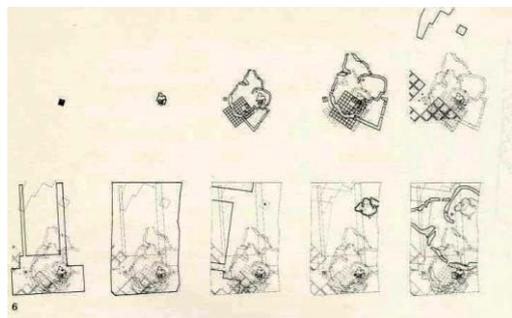
PROCESSO PROJETUAL

Nessa categoria ele trabalha com a ideia de sequência no tempo. O objeto não comunica intenções ou ideias. Evidencia-se o processo para tornar intenções e ideias legíveis. Já que os conceitos são operatórios, para compreender a frontalidade é preciso achar traços da operação que a gerou, ou que a escreveu, que a converteu em escritura. Eisenman também trabalhou com o conceito de TRAÇO (rastreamento), a partir de Derrida e Barthes.

Ele tentou produzir projetos que fossem autodescritivos de seu processo, a forma final seria rastros do processo. Isso pode ser observado no projeto abaixo, em que ele buscou representar os procedimentos realizados, fazendo um registro das operações transformativas. Apresenta um movimento (e crescimento) de ideias para chegar a uma forma final. O projeto, assim, pode ser interpretado como ícone, ele tenta comunicar o fazer arquitetônico. Novamente, pensou a arquitetura como uma forma de produzir linguagem.

Na figura abaixo, esta simbolizada as relações entre o antigo e novo da cidade Tóquio, realizando uma série de analogias que só podem ser observadas pelos procedimentos projetuais desenvolvidos. O resultado final do projeto em si não é o mais importante.

Do mesmo modo que muitos arquitetos pós-modernos a obra de Eisenman precisa de um discurso para ser compreendida. É preciso reconhecer uma simbologia das relações entre o antigo e o novo da cidade de Tóquio para compreender o projeto. Quem não consegue reconstruir o processo não captura o sentido do projeto.



Título da obra: Tokyo Opera House, Tokyo, Japan, 1985.

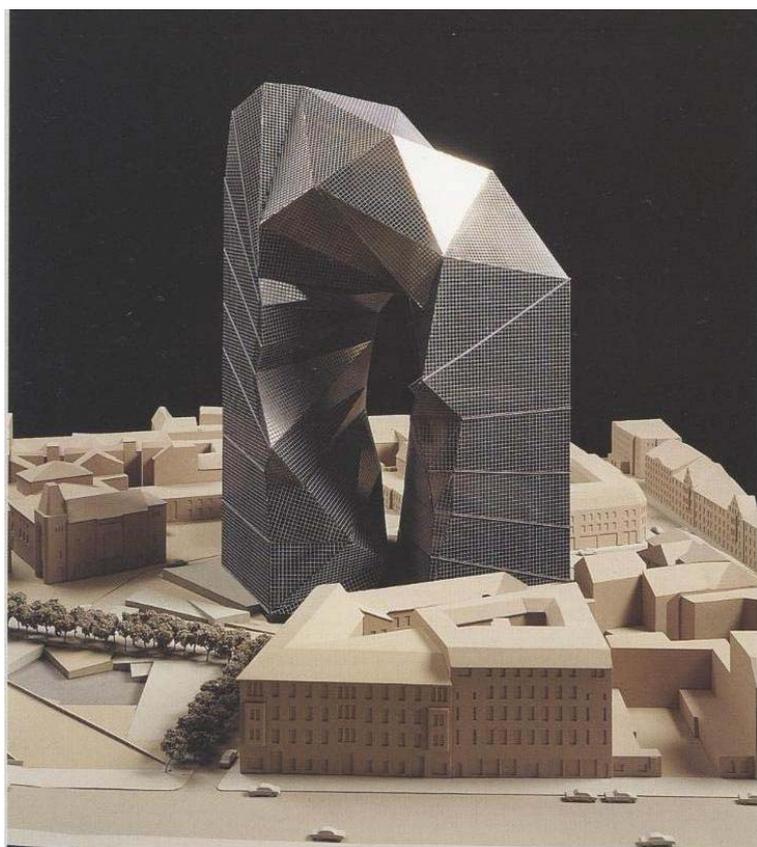
Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 90.

PROCESSOS RECENTES DE INDUSTRIALIZAÇÃO

Novos materiais e novas técnicas construtivas, como por exemplo, a robótica, peças de aço e titânio com cortes de precisão a laser, possibilitaram a montagem de formas e estruturas inusitadas. Assim como ocorreu no Construtivismo Russo, na Desconstrução a modernização da cultura também é simbolizada pela inovação formal e no uso de materiais.

Na obra abaixo, essa categoria da Modernidade representa a evolutividade da cultura ocidental ligada ao processo de industrialização, e ligando-se mais aos ideias de inovação e novidade, destacando-se, rompendo com o entorno.

Título da obra: Siena Bank Master Plan, Siena, 1988.



Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 216.

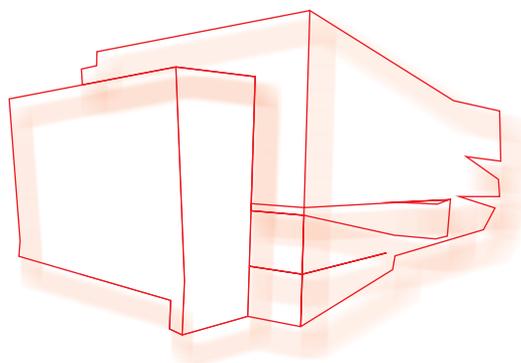
RECUSA DE SUPERFÍCIES FIGURATIVAS

Essa categoria pode ser observada nas obras de Eisenman em sua postura de substituir a figura, imagem, pela geometria. Essa postura ele retoma das vanguardas do início do século XX, o ideal de uma arquitetura sem referência externa, “descontaminada”.

Boa parte dos projetos de Eisenman eram mais voltados para uma leitura mental da obra, e não para uma leitura sensorial. E isso não quer dizer que suas obras não tiveram um apelo estético, pelo contrário, suas obras exploram uma experimentação da ordem do sublime e do grotesco (como foi visto anteriormente).

Na obra abaixo, Eisenman provoca tensões visuais e compõe a forma do edifício apenas com o uso de geometrias, sem usar figuras ou elementos da arquitetura clássica e moderna.

Título da obra: Music Video Pavilion, Groningen, Netherlands, 1990.



Fonte: Desenho do autor a partir da imagem da obra.

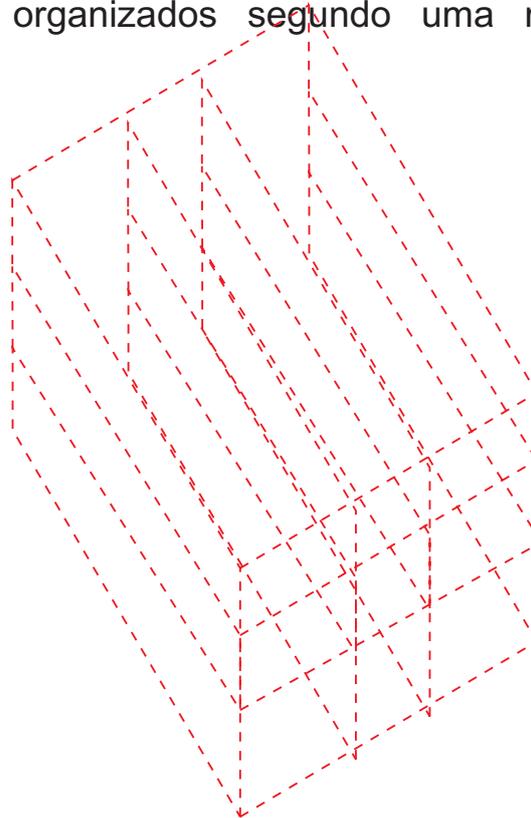
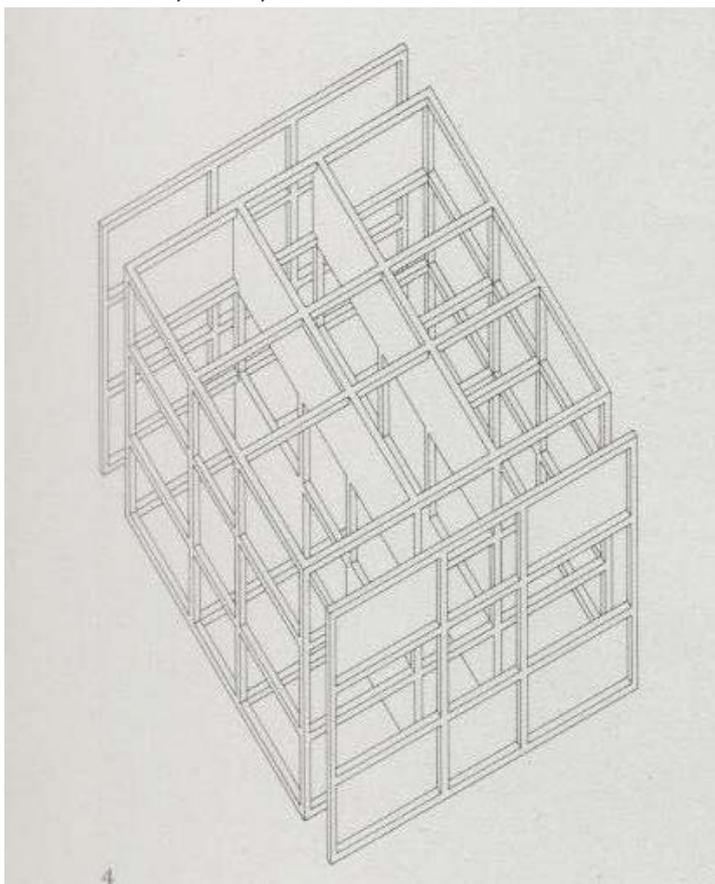
Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 176.

TRABALHO COM RETÍCULA TRIDIMENSIONAL

Assim como as vanguardas do início do século XX, Eisenman em sua primeira fase trabalho com retículas tridimensionais. Através delas seria possível fazer transformações e estudos formais que desafiavam a tradição arquitetônica da planta resolvendo a função.

No projeto abaixo Eisenman compõe a forma por elementos estruturais que são reduzidos, ou compostos como planos e linhas, que por uma série de sobreposições formam o cubo final. Esse cubo foi produzido por um processo análogo ao da arte abstrata (ponto linha, plano e volume), organizados segundo uma retícula tridimensional.

Título da obra: House IV, Falls Village, Connecticut, USA, 1971.

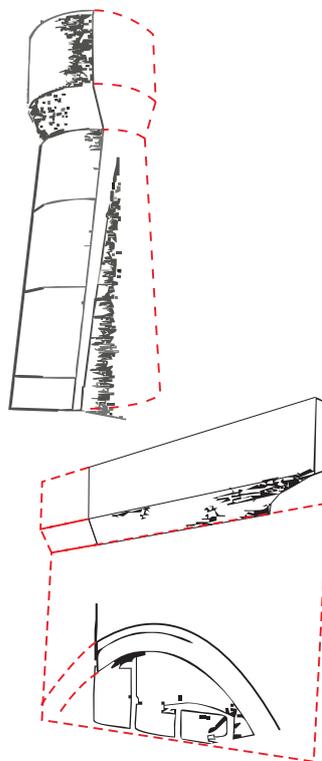
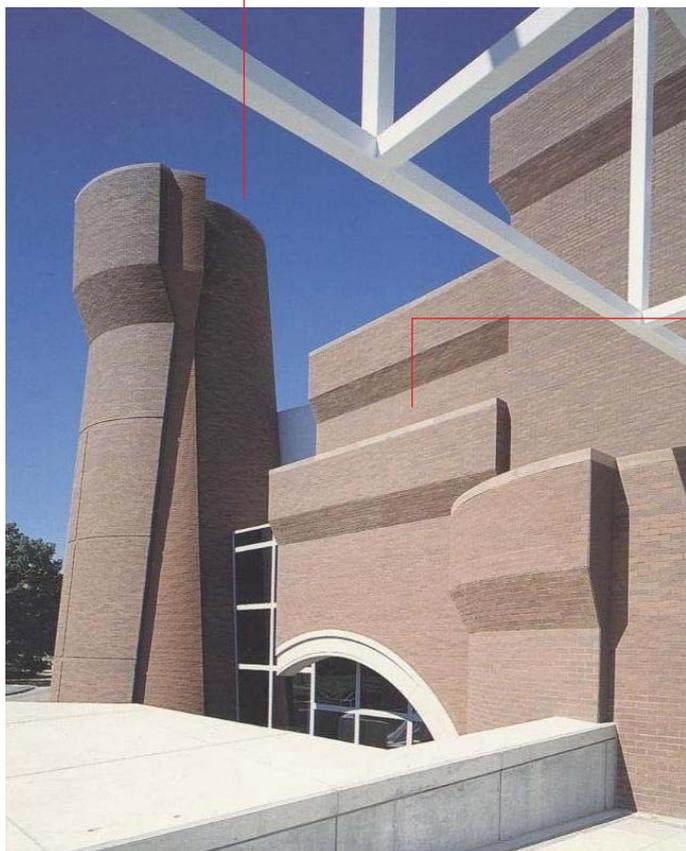


Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 114.

UTILIZAÇÃO EXPLÍCITA DE ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO CONSAGRADOS

Nas obras de Eisenman pode ser observada a utilização explícita, quer seja literal ou transformada, de elementos de composição, como por exemplo: cúpulas, pórticos, acentuações de acessos e colunas.

As figuras abaixo mostram como ele metaforizou elementos de composição (colunas e platibandas), usando escalonamentos, sobreposições e distorções, ele muda de contexto e dá outro sentido para elementos convencionais.



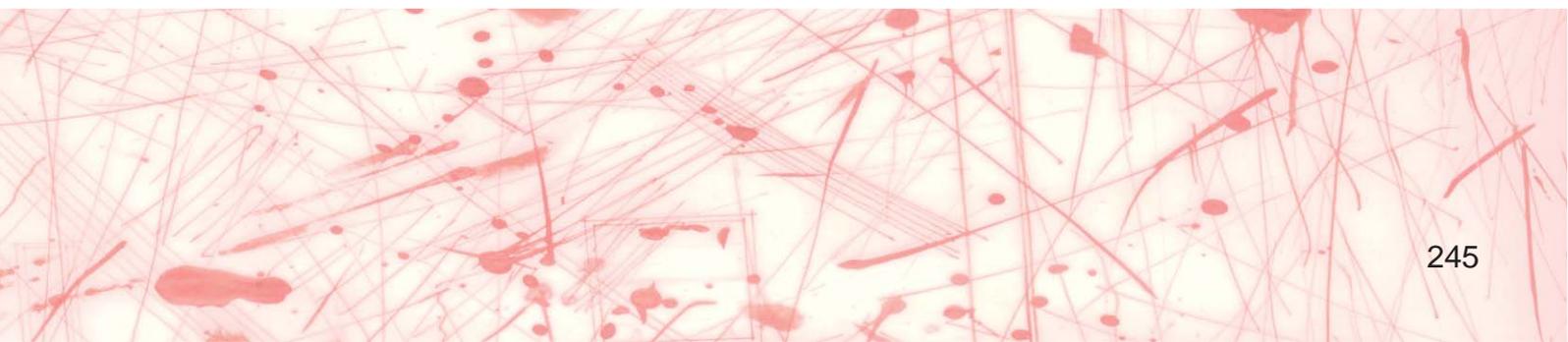
Título da obra: Wexner Center Visual Arts and Fine Arts Library, Ohio, 1983-1989.

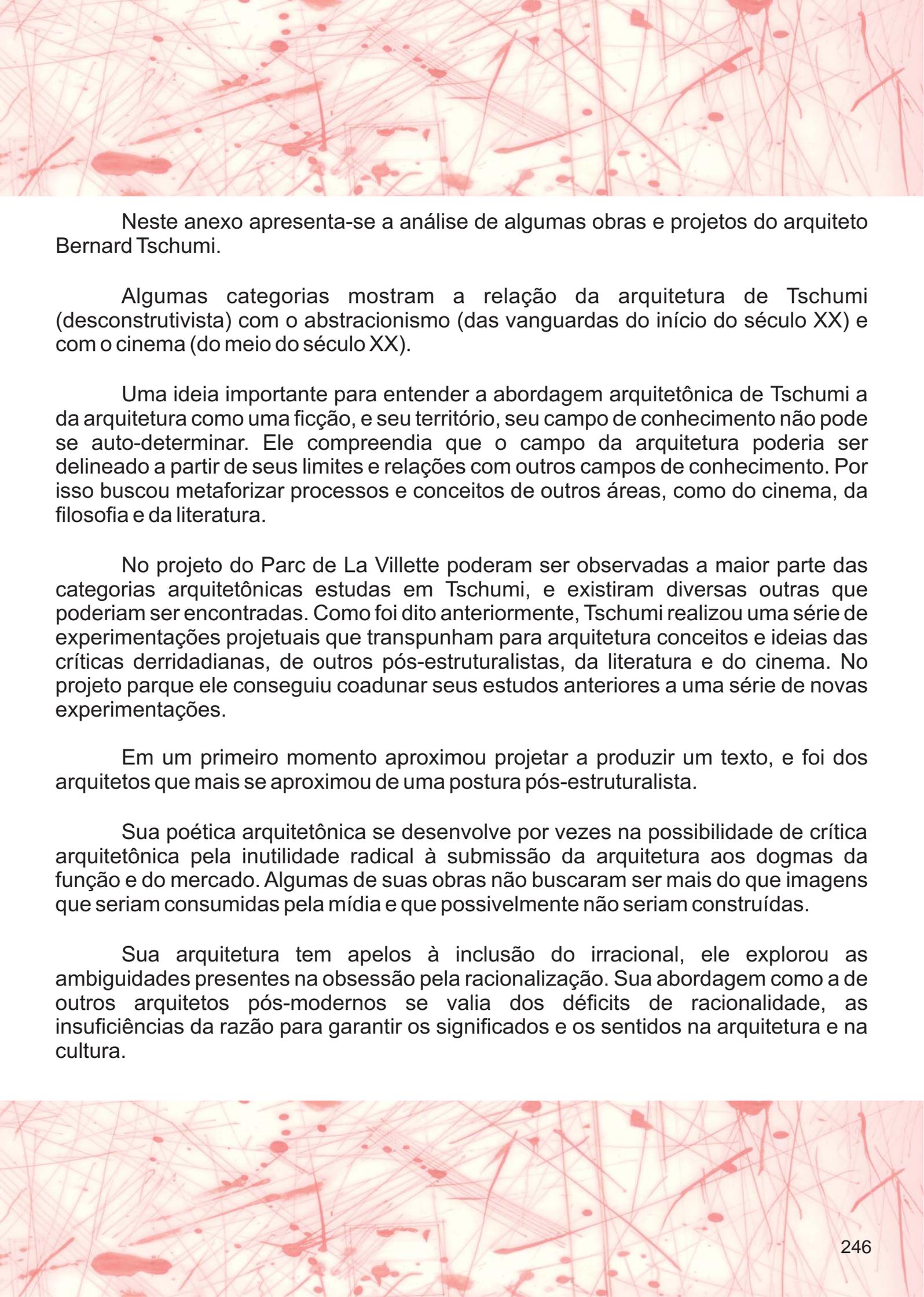
Fonte: DOBNEY, Stephen (Ed.). Eisenman Architects: Selected and Current Works. Mulgrave, Austrália, Victoria: Images Publishing Group, 1995, p. 114.



Análise das Obras de Bernard Tschumi

Apêndice F





Neste anexo apresenta-se a análise de algumas obras e projetos do arquiteto Bernard Tschumi.

Algumas categorias mostram a relação da arquitetura de Tschumi (desconstrutivista) com o abstracionismo (das vanguardas do início do século XX) e com o cinema (do meio do século XX).

Uma ideia importante para entender a abordagem arquitetônica de Tschumi a da arquitetura como uma ficção, e seu território, seu campo de conhecimento não pode se auto-determinar. Ele compreendia que o campo da arquitetura poderia ser delineado a partir de seus limites e relações com outros campos de conhecimento. Por isso buscou metaforizar processos e conceitos de outros áreas, como do cinema, da filosofia e da literatura.

No projeto do Parc de La Villette poderam ser observadas a maior parte das categorias arquitetônicas estudadas em Tschumi, e existiram diversas outras que poderiam ser encontradas. Como foi dito anteriormente, Tschumi realizou uma série de experimentações projetuais que transpunham para arquitetura conceitos e ideias das críticas derridianas, de outros pós-estruturalistas, da literatura e do cinema. No projeto parque ele conseguiu coadunar seus estudos anteriores a uma série de novas experimentações.

Em um primeiro momento aproximou projetar a produzir um texto, e foi dos arquitetos que mais se aproximou de uma postura pós-estruturalista.

Sua poética arquitetônica se desenvolve por vezes na possibilidade de crítica arquitetônica pela inutilidade radical à submissão da arquitetura aos dogmas da função e do mercado. Algumas de suas obras não buscaram ser mais do que imagens que seriam consumidas pela mídia e que possivelmente não seriam construídas.

Sua arquitetura tem apelos à inclusão do irracional, ele explorou as ambiguidades presentes na obsessão pela racionalização. Sua abordagem como a de outros arquitetos pós-modernos se valia dos déficits de racionalidade, as insuficiências da razão para garantir os significados e os sentidos na arquitetura e na cultura.

INTRODUÇÃO

A seguir um elenco (incompleto) de categorias de análise e projetuais de Tschumi.

LISTA DE CATEGORIAS SELECIONADOS – BERNARD TSCHUMI

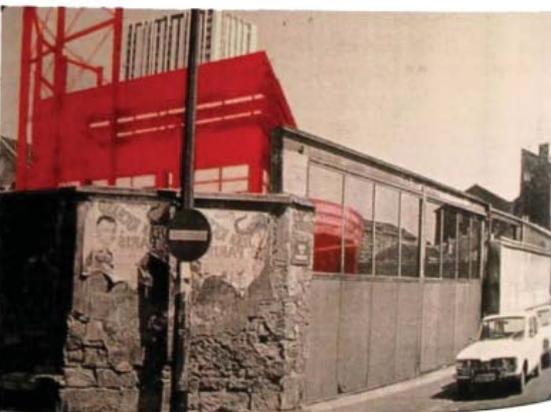
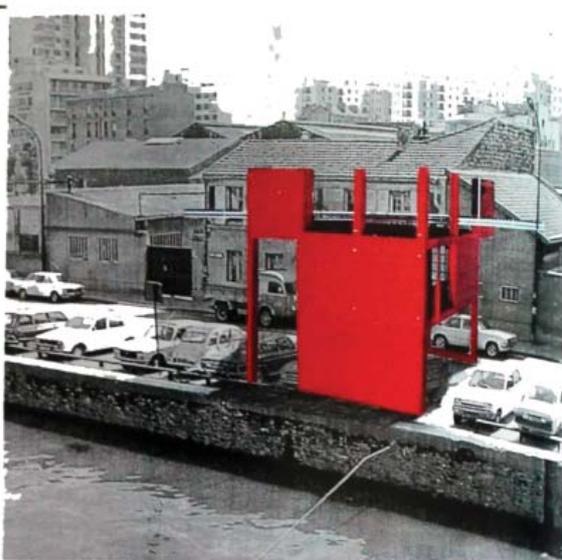
1. CENÁRIO E SENTIDO
2. CINEMATOGRÁFICO
3. COMBINAÇÃO
4. CONTAMINAÇÃO/ PERMUTAÇÃO
5. DESFAMILIARIZAÇÃO
6. DISJUNÇÃO
7. ESTRATÉGIAS PROJETUAIS DE TRANSFERÊNCIA
8. FOLIE
9. INCLUSÃO DE ELEMENTOS ESTRANHOS - JUSTAPOSIÇÃO
10. LABIRINTO
11. METÁFORAS
12. MONTAGEM
13. PROCESSO PROJETUAL
14. PROMENADE CINEMÁTICA/ PASSEIO
15. RECUSA DE SUPERFÍCIES FIGURATIVAS ASSOCIADAS À CONSTRUÇÃO TRADICIONAL
16. SEQUÊNCIAS PROGRAMÁTICAS
17. SOBREPOSIÇÃO/ SUPERIMPOSIÇÃO
18. TRANSFERÊNCIA
19. TRANSLOGAÇÃO
20. VIOLÊNCIA

CENÁRIO E SENTIDO

Tschumi pensou a arquitetura como um cenário, como uma máscara. Mostrou que o significado é sempre socialmente transparente, porque é socialmente produzido.

Procurou desregular o significado, bem como posterga-lo, diferi-lo, tornando-o insolúvel pela multiplicidade de significações que ele encerra.

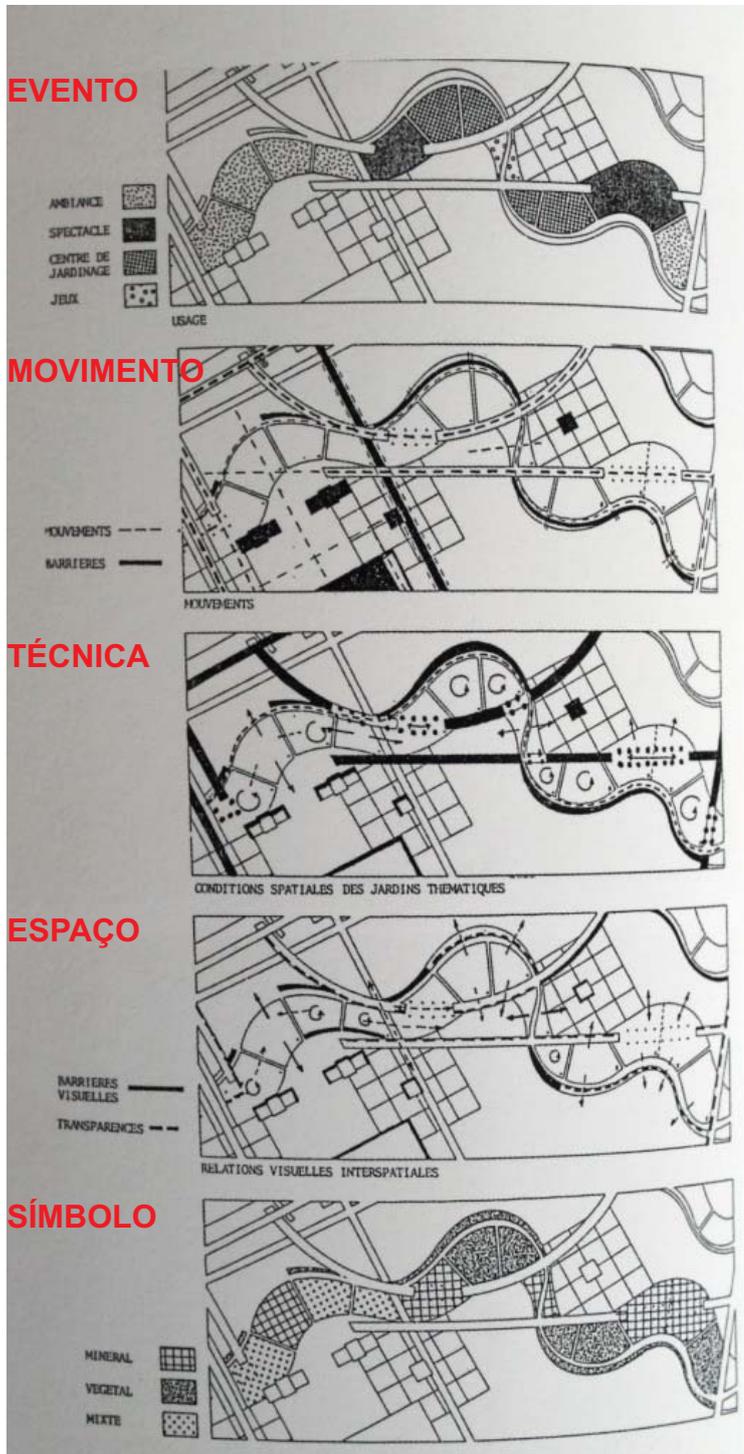
Em seus estudos para o projeto do Parc de La Villette ele produziu colagens, que inseriam as folies como elementos que invadiam, sobrepunham-se a cidade. Como mascaras que alteravam o significado, ou ainda mostrando a sua ficcionalidade.



Título da obra:
Parc de la Villette,
Paris, França,
competição, 1982-
83, concluído,
1988.

Fonte: TSCHUMI,
Bernard. *Red is not a
color*. New York,
Rizzoli, 2012, p. 146.

COMBINAÇÃO



Tschumi trabalhou com a combinação de elementos figurativos e abstratos (p.131). Também trabalhou com a combinação de categorias básicas como: ESPAÇO, MOVIMENTO, EVENTO, TÉCNICA e SÍMBOLO.

No projeto do Parc de La Villette trabalhando por camadas, Tschumi trabalhou as diferentes categorias (como pode ser observado na imagem ao lado). No primeiro quadro ele trabalhou o evento, depois, movimento, técnica, espaço e símbolo, cada quadro contém representações que simbolizam para resoluções arquitetônicas referentes a cada uma dessas categorias, que posteriormente seriam sobrepostas.

Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 57.

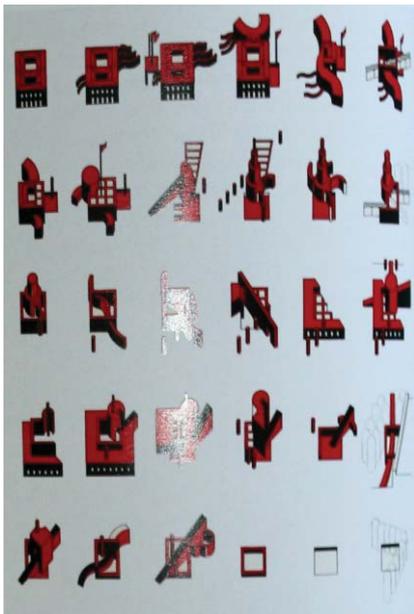
CONTAMINAÇÃO/ PERMUTAÇÃO

A CONTAMINAÇÃO é o deslizamento abrupto de uma realidade para outra. Essa categoria na obra de Tschumi refere-se à “contaminação” da metodologia pela psicanálise.

A CONTAMINAÇÃO acontece na literatura, e Tschumi a transfere para arquitetura através da PERMUTAÇÃO. A ideia de permutação aproxima-se a de “projeto automático” (influencias também do Surrealismo) e de “escrita automática”. procedendo essas operações de permutação com o desenho dos componentes do projeto. A PERMUTAÇÃO requer transformações discretas e individuais (individualizadas). Ela não é inocente, cada posição recebe uma CARGA.

Tschumi projetou as folies de forma semelhante a escrita automática, por uma série de combinações e transformações de formas primárias e elementos arquitetônicos produzindo objetos “diferentes”. A permutação de elementos nas folies, as diferenças de cargas atribuídas as composições configuraram um jogo de diferenças. Como colocou Derrida, no projeto as Folies seriam uma descontínua série de atrações. (DERRIDA, in: HAYS 1998).

Tschumi na obra do Parc de La Villette traz conteúdos, informações de outras áreas, externas à arquitetura. Criar uma arquitetura “radical” para nossa época, nos anos oitenta: descontínua, colada, fragmentada, sem limites, sem inícios e términos definidos.



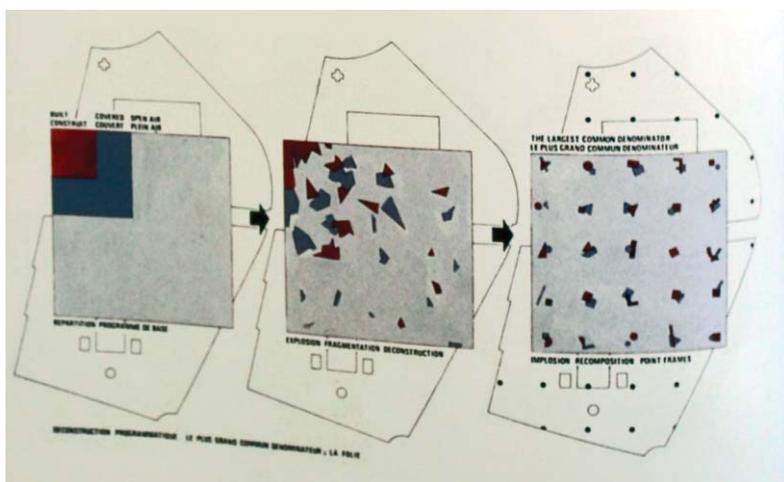
Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 126.

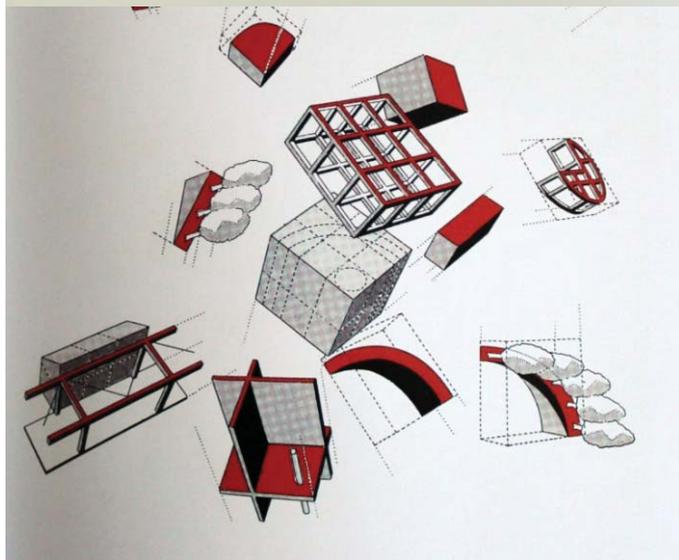
DESFAMILIARIZAÇÃO

Tschumi pretendeu através de sua arquitetura a dissolução do ideal de caráter da tradição clássica da arquitetura. O Parc de La Villette deveria ser “desnarrativo” e “desprogramático”, a composição (gramática da forma) relacionada à função (programação), enquanto ideias essenciais ao caráter, foram questionadas.

Na imagem Tschumi representa a ruptura com a programação do parque, com o programa de necessidades. Como se fosse uma explosão do conteúdo programático do parque, sucedido por uma recombinação dos fragmentos, produzindo formas e usos inusitados, estranhos a cultura arquitetônica, que desafiam o binômio forma-função da tradição arquitetônica.



Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 126.



Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 127.

DISJUNÇÃO

TSCHUMI (in: NESBITT, 2006) definiu a estratégia da disjunção como desdobramento de operações de transformação, inserção, superposição, distorção, descentramento. Ela possibilitou que suas obras rejeitassem ideais modernos e clássicos da arquitetura como, o de síntese (de totalidade) e o da oposição entre forma-uso.

No projeto do parque essa categoria pode ser melhor observada na ruptura entre a forma esperada e o uso esperado. Dando destaque aos processos e às operações transformativas.

A imagem abaixo representa os processos de transformação formal das folies que desconsiderava o uso, a utilidade. Ao fundo da imagem, a malha de “pontos” desconsidera os usos, é uma representação geométrica que não tem relação com outras partes do projeto, que tem uma “razão própria”. Uma malha que é justaposta a outras camadas determinando assim a posição das folies, abandonando a ideia de programa ou zoneamento da tradição modernista.



**Título da obra: Parc de la
Villette, Paris, França,
competição, 1982-83,
concluído, 1988.**

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a
color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 129.

ESTRATÉGIA PROJETUAL TRANSFERÊNCIA

Nesta categoria ele buscou a dissolução do caráter na arquitetura, através do distanciamento entre forma e função e objeto e significado.

Nesse sentido a camada do projeto do parque dos pontos seriam nexos, as linhas conexões e os planos plexos. O ponto, seria uma dobra sobre si, pontos desconexões, desencontrados, com faltas de relações, são conexos por linhas, por uma cadeia significativa que pode ser lida e interpretada (coerente ou incoerente). A combinação dos nexos com as conexões formam plexos. Os plexos combinados em diferentes planos de representação (diferentes campos de significação), por sua vez, formariam complexos.

Por essa estratégia que aproxima projetar arquitetonicamente a análises psicanalíticas Tschumi confrontou o binômio forma-função, a definição de um significado final, a obra completa, presentes na tradição arquitetônica.

**Título da obra: Parc de la Villette,
Paris, França, competição, 1982-
83, concluído, 1988.**



Essa categoria na obra de Tschumi assemelha-se à da transferência da psicanálise. A transferência seria uma ferramenta que procura uma reconstrução (mental) da totalidade da obra (do sujeito).

A transferência seria pontos de ancoragem (o negativo da composição, a composição “na menos um”), e corresponderia a uma DISJUNÇÃO.

No projeto das folies a categoria de transferência pode ser observada como um estranhamento. Signos, elementos arquitetônicos repetem-se, o processo gerativo, as cores e os materiais produzem uma ideia de totalidade, de unidade ao mesmo tempo que trabalhadas de forma individual, uma totalidade fragmentada.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 119.

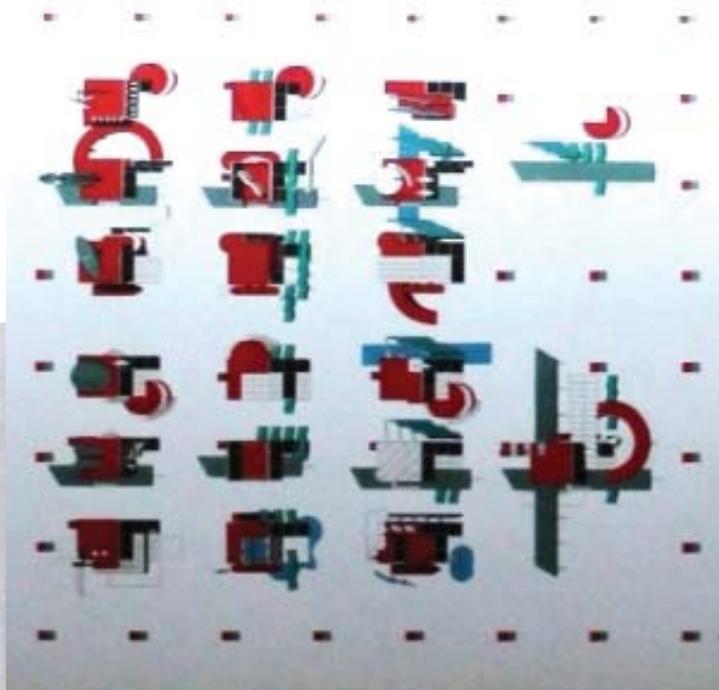
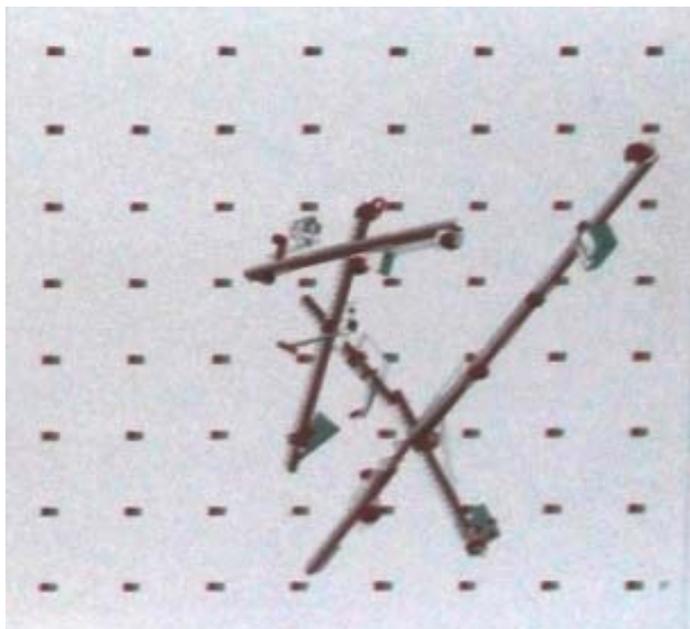
FOLIE

A folie é como um objeto autônomo fora de conotações históricas e aptas a receber novos significados.

Folie, ou “Loucura” transliterando para o português, essa categoria abrange disjunções e dissociações entre uso, forma e valores sociais. A loucura aparece ligada a des-razão.

A des-razão aqui como confronto ao racionalismo modernista que propunha uma fé sega na razão, de que ao se resolver o projeto funcionalmente ele estaria pronto. Des-razão no sentido de desvincular a forma da função, ou a função da forma.

**Título da obra: Parc de la Villette,
Paris, França, competição, 1982-83,
concluído, 1988.**



Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 128.

LABIRINTO

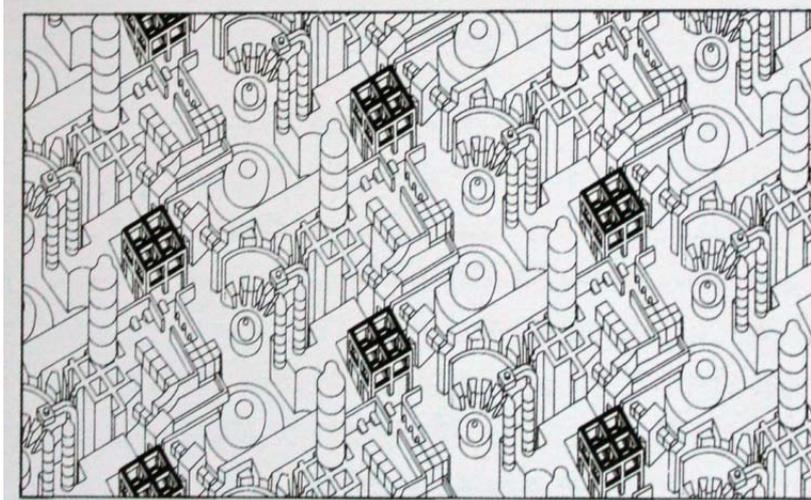
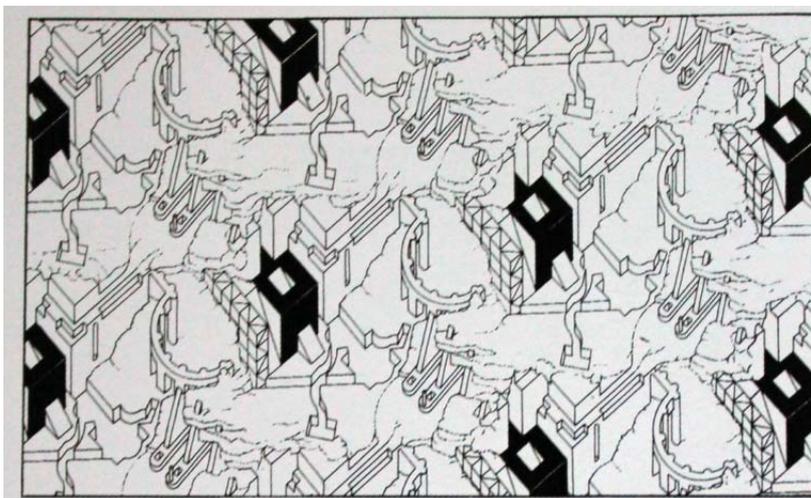
O projeto pensado como escritura, como labirinto, rejeita a “origem” durante o processo de desenvolvimento labiríntico do pensamento.

Não há “centro” nos projetos para que não se metaforize a noção de AUTORIA.

O labirinto, enquanto categoria a ser observada no projeto do Parc de La Villette, se dá na sua falta de uma origem (única), o começo que é sempre provisório, e não tem um fim, um fechamento, um significado último, uma definição.

No projeto do Joyce's Garden, Tschumi rejeitou as ideias modernistas de origem, de autoria, de obra acabada. Através de uma malha ortogonal que não dá uma “razão” clara de sua existência desafiou um sentido, ou um significado final.

**Título da obra: Joyce's Garden,
Projeto teórico, 1976-77.**



Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 57.

METÁFORAS

Essa categoria é uma das mais importantes na abordagem de Tschumi. Ele considera que não existiria verdade absoluta num projeto arquitetônico, pois qualquer significação poderia ter uma interpretação, a qual não reside no objeto ou nos materiais que compõem o objeto.

A metáfora mais importante que Tschumi quer desconstruir é uma metáfora romântica: da obra como propriedade do autor, da identificação entre autor e obra, que se dava no paradigma metafísico da arquitetura da transparência da relação entre forma e significado.

O Parc de La Villette foi projetado para não significar nada, uma arquitetura do signifiante, não do significado. Foi projetado para ser um puro jogo de linguagem, para ter uma pluralidade semântica.

Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 122-123.



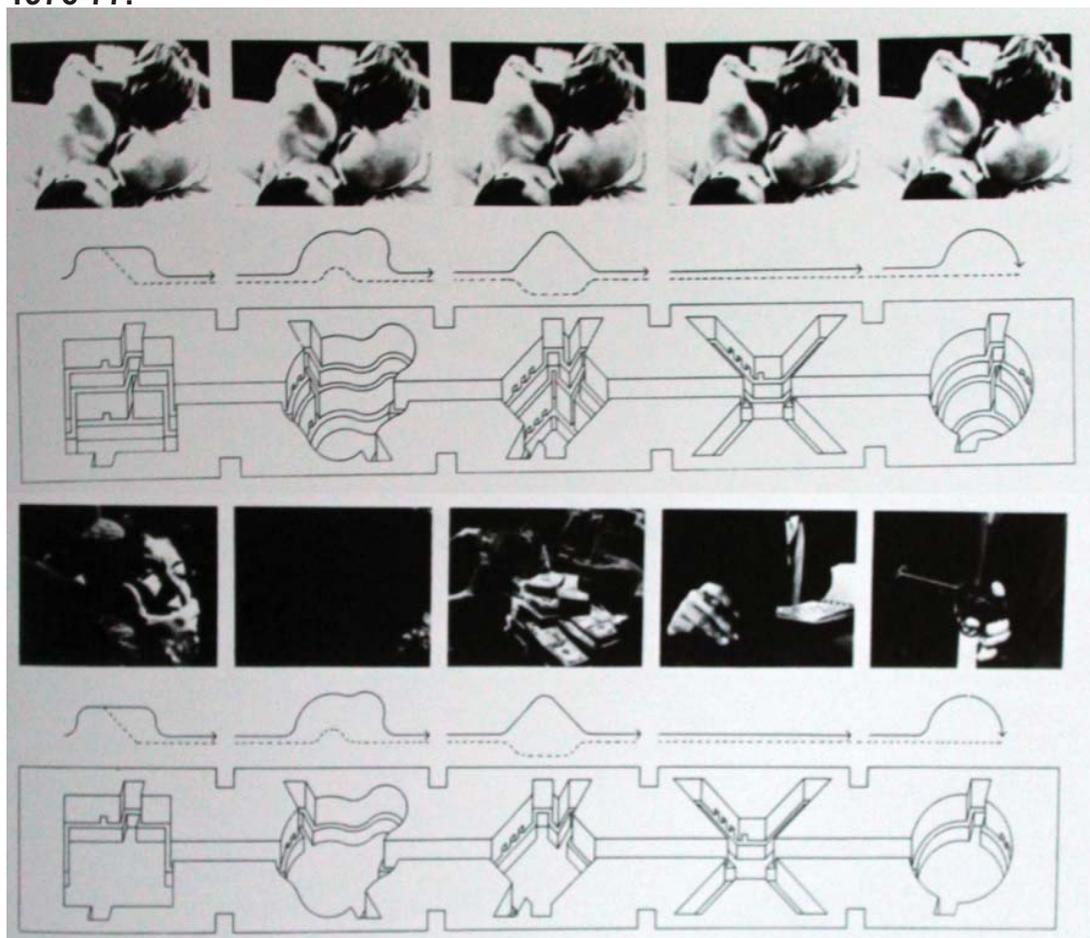
MONTAGEM

A abstração da trama como uma ferramenta de projeto sugere a disjunção entre o significativo arquitetônico e o significado programático, entre o espaço e o uso que é feito dele.

A trama tem que ser: antinatureza, antifuncional, abstrata, anticontextual, infinita, mas determinada.

A ideia de montagem vem da linguagem do cinema (que pressupõe partes autônomas e fragmentos), que são emendados uns nos outros formando sequências. Tschumi buscou trabalhar com a oscilação entre continuidade e descontinuidade.

Título da obra: Joyce's Garden, Projeto teórico, 1976-77.

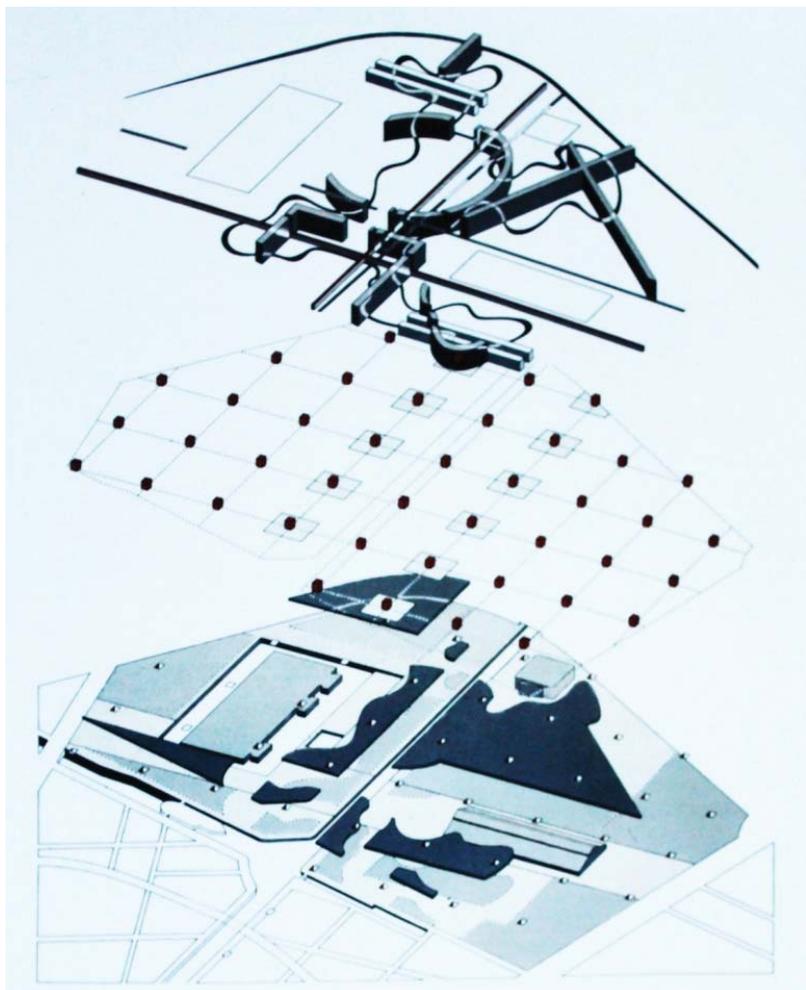


Fonte: TSCHUMI, Bernard.
Red is not a color. New York, Rizzoli, 2012, p. 56.

PROCESSO PROJETUAL

Para Tschumi assim como para boa parte dos arquitetos pós-modernos o processo projetual é tão ou mais importante do que o projeto acabado, do que a obra pronta. Por isso ele buscou sempre deixar rastros do processo na forma final. Seus projetos são como palimpsestos de uma série de operações, de conceitos que se cruzam e se sobrepõe até formar o texto, a trama arquitetônica.

Como pode ser observado na imagem ao lado, cada Layer, camada, já em si uma série de operações, de rastros delas. Essas camadas quando sobrepostas configuram um palimpsesto, um complexo de rastros de operações, que desafiam a definição de um significado totalizante, finalista.



Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 119.

PROMENADE CINEMÁTICA / PASSEIO CINEMATográfico

Como foi dito anteriormente pela continuidade e pela superimposição de cinegramas descontínuos criando um paradoxo, ou uma oscilação entre continuidade e descontinuidade.

A desconstrução deu-se na separação entre a arquitetura e sua própria teoria. A promenade cinematográfica se daria pela tensão e repouso: contrastes e encontros.

Tschumi realizou representações na forma de croquis que se aproximavam de uma sequência de tomadas. Nestas tomadas ele representou as observações de um usuário em movimento pelo parque. A distância entre as “tomadas” dariam uma ideia de intensidade do movimento ou ainda, de continuidade de objetos descontínuos.



Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 130.

RECUSA DE SUPERFÍCIES FIGURATIVAS ASSOCIADAS À CONSTRUÇÃO



The folies are designed by combining selected parts of the cubic envelope with movement vectors like ramps, staircases, or elevators.

Developing them becomes much like putting together the pieces of a game.



O projeto era voltado para uma leitura linguística, literária e psicanalítica da obra.

A estrutura conceitual do projeto de Tschumi nega qualquer relação causal entre programa e forma.

A desconstrução do ego do arquiteto marca do fim do “humanismo”.

Nas obras de Tschumi a análise de projetos requer, do **analista**, uma consciência crítica muito mais intelectualizada, em relação as de Eisenman.

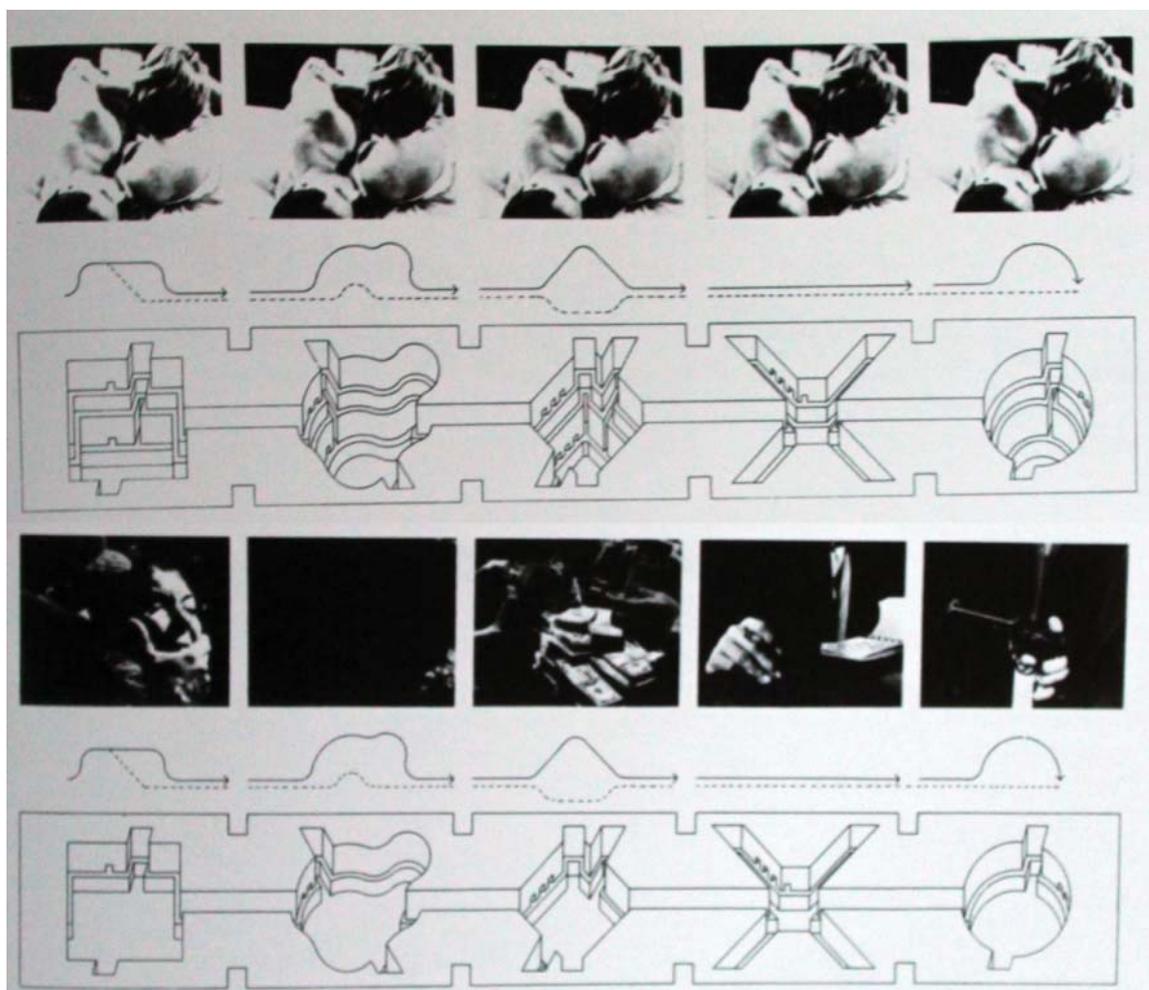
Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 132.

SEQUÊNCIAS PROGRAMÁTICAS

As sequências programáticas seriam um modo de composição adotado por Tschumi que era inovador a teoria e prática projetual. Ela permitiu-lhe pensar nos princípios de espaço, movimento e programa. Como pode ser observado no projeto Screenplays, com ideias do cinema, ele propôs novos modos de composição, sequências de colagens (COLISÕES) ou montagem de sequências (PROGRESSÕES), tentando resolver questões que envolviam os princípios de espaço e movimento. .

Título da obra: Screenplays, Projeto teórico, 1978.



Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 71.

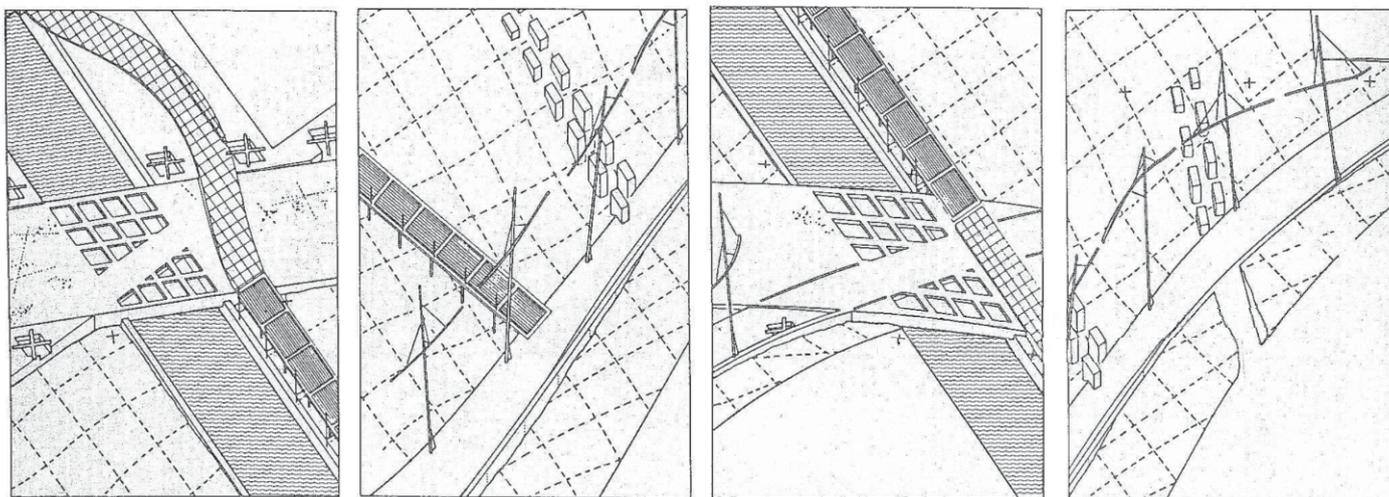
SOBREPOSIÇÃO / SUPERIMPOSIÇÃO

No projeto do Parc de La Villette Tschumi trabalha com sobreposição e superimposição de três camadas: do ponto, da linha e do plano (Kandinsky e Paul Klee). A superimposição é do “sujeito” (assunto) sobre um sistema e de sistema sobre sujeito. O sujeito arquiteto é apagado, só ficam as operações arquitetônicas “sem dono”.

Na imagem abaixo, Tschumi além de fazer a sobreposição dos três sistemas básicos de ponto, linha e plano, ele finaliza realizando uma superimposição das três mais a camada da cinemática arquitetônica. São tantas sobreposições, relações, rastros de processos que a figura do arquiteto, do autor se perde, fica apagada, e salienta-se para leitura o jogo de diferenças do projeto arquitetônico.

Fonte: PONS, Joan Puebla. Neovanguardias y representación arquitectónica. (Tese de doutorado) UPC, Barcelona, 2002. p. 163.

Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.



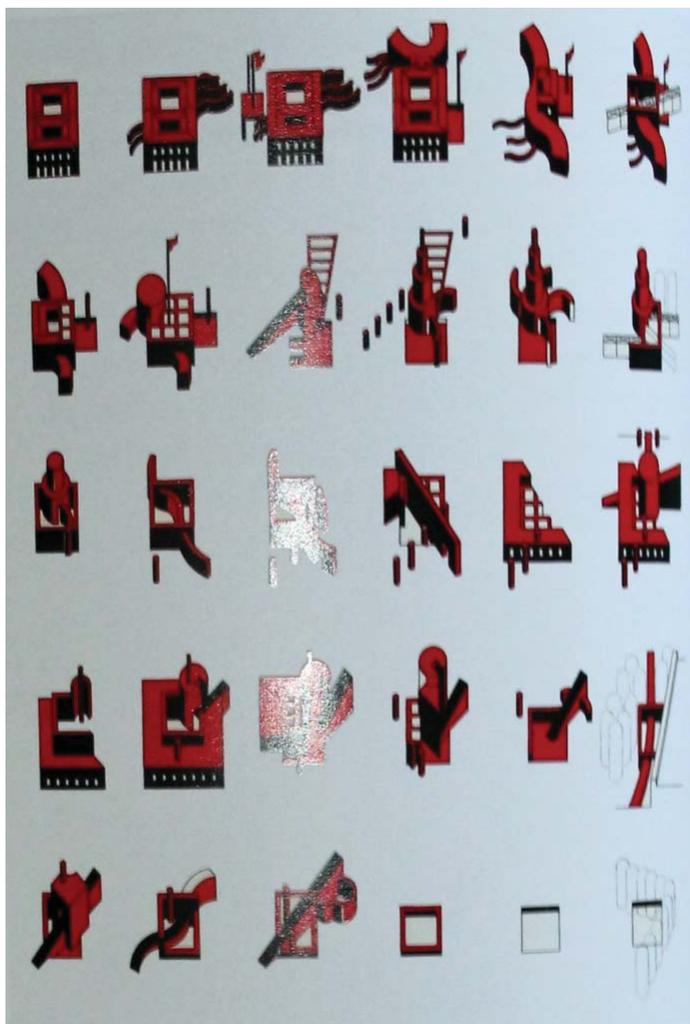
DÉTAILS DE LA SUPERPOSITION DES TROIS DIFFÉRENTS SYSTÈMES (POINTS, LIGNES, SURFACES). UN EXTRAIT DE L'INTERSECTION DE LA PROMÈNADE CINÉMATIQUE PAR LES ALLÉES D'ARBRES ET LA LIGNE D'O

TRANSFERÊNCIA

Essa categoria na obra de Tschumi assemelha-se à da transferência da psicanálise. A transferência seria uma ferramenta que procura uma reconstrução (mental) da totalidade da obra (do sujeito).

A transferência seria pontos de ancoragem (o negativo da composição, a composição “na menos um”), e corresponderia a uma DISJUNÇÃO.

No projeto das folies a categoria de transferência pode ser observada como um estranhamento. Signos, elementos arquitetônicos repetem-se, o processo gerativo, as cores e os materiais produzem uma ideia de totalidade, de unidade ao mesmo tempo que trabalhadas de forma individual, uma totalidade fragmentada.



Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 126.

TRANSLONGAÇÃO



A translongação pode ser dividida em redução, supressão, excisão, amputação, miniaturização (que são atributos) que podem ser selecionados, nas imagens de obras.

No projeto do Parc de La Villette, como pode ser observado na imagem da maquete, existem elementos e formas arquitetônicas que são translongadas de uma folie para outra. As formas primárias acabam transformando-se em formas complexas.

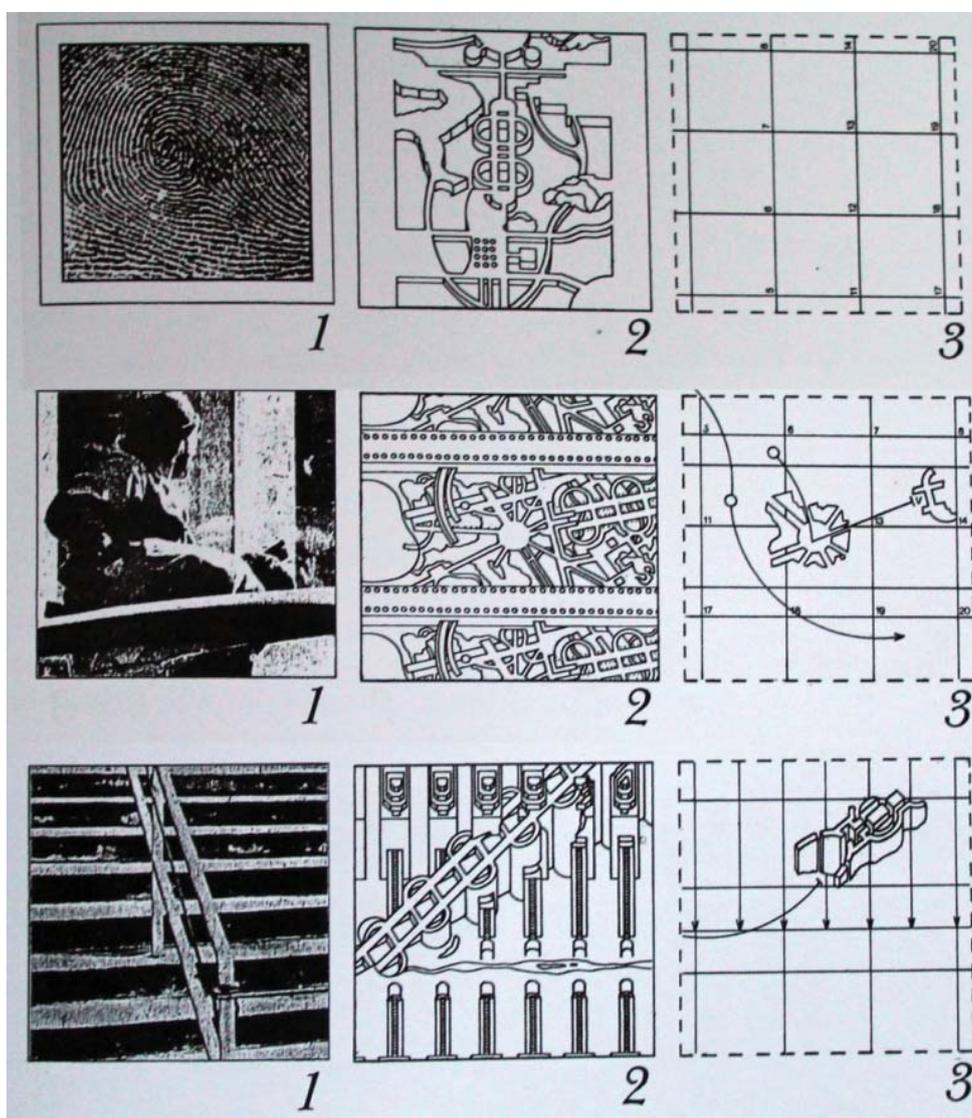
Título da obra: Parc de la Villette, Paris, França, competição, 1982-83, concluído, 1988.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. *Red is not a color*. New York, Rizzoli, 2012, p. 132.

VIOLÊNCIA

Na cultura tradicional e modernista da arquitetura aconteceu normalmente uma recusa em favor do espaço às expensas da ação. Tschumi desejou INVERTER isso, valorizando a ação, obtendo espaços incomuns, motivados pelas ações.

No projeto Manhattan Transcripts, ele representou uma ação transformadora do espaço, que seria uma força transformadora, deformadora, formando espaços não mais pautados em zoneamentos ou em funções.



Título da obra: **The Manhattan Transcripts**, Projeto teórico, 1977-81.

Fonte: TSCHUMI, Bernard. **Red is not a color**. New York, Rizzoli, 2012, p. 87.



Descontaminações da arquitetura, um ícone da desconstrução.

Apêndice G



Introdução

Na pesquisa além do levantamento fotográfico de duas obras desconstrutivistas de Paris (Apêndice E), e das análises das obras de Tschumi e Eisenman (Apêndice F e G), foram realizados ensaios sobre uma das obras de Peter Eisenman, tratando do problema da arquitetura desconstrutivista enquanto uma contaminação da metafísica da cultura arquitetônica.

Esses ensaios acabaram ficando em um nível de experimentações estéticas, por mais instável que os dados levantados pudessem parecer. Compreende-se que argumentar iconograficamente e iconologicamente sobre a desconstrução auxiliou a pesquisa a atender suas especificidades científicas, validando e levantando novos assuntos. Esses métodos seriam mais objetivos, e objetividade na prática argumentativa lida com argumentos lógicos e demonstráveis. Passando para outro momento da pesquisa, fez-se o uso de outro método, subjetivo, e através dos dados subjetivos obtidos pelas análises e tentou-se orientar o leitor a ver a desconstrução de forma aberta, e até provisória, empregando argumentos verossímeis (não lógicos).

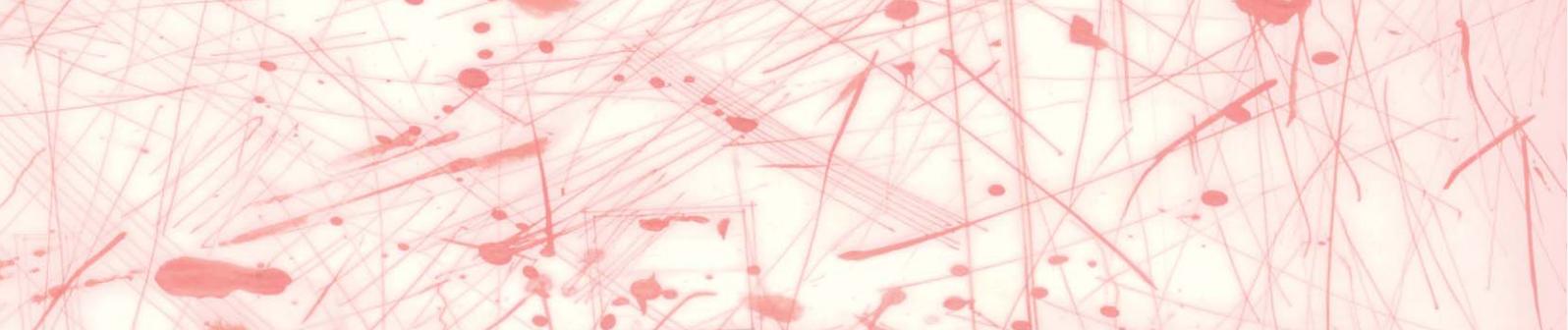
Não se objetivou aqui determinar ou descrever as razões de escolhas formais ou funcionais dos arquitetos nas obras estudadas. Mas sim, provocar o leitor a imaginar, a pensar, a sentir outras lógicas, outras racionalidades possíveis da desconstrução arquitetônica.

Na análise visual das obras foi importante o conceito de CONTAMINAÇÃO, que se aproxima a outros conceitos usados pelos arquitetos desconstrutivistas (já tratados em capítulos anteriores), como por exemplo, o de ESTRANHAMENTE FAMILIAR (freudiano) ou o de INJEÇÕES (de WOODS, 1993).

Seguindo o pensamento de Lyotard (XXXX) é possível pensar as contaminações das obras desconstrutivistas como figuras de discurso, já que são figuráveis.

Os arquitetos desconstrutivistas, se estivessem psicanalizando a perfeição das formas, diagnosticariam que ela é também monstruosa, seu oposto foi sempre ocultado em detrimento de um sistema regulador hegemônico. A perfeição passou a ser “monstruosa”. O arquiteto então desloca, coloca a vista, esse estranho que coexiste com o que é familiar. Usa uma estratégia de estranhamento. A distorção, estratégia frequentemente usada por arquitetos desconstrutivistas, mostrava que de forma inquietante como algo que pertence à forma original, como algo que estava latente, tinha uma potência do vir a ser, e que é revelada. (JOHNSON; WIGLEY, 1988).

Os procedimentos para estudo da forma arquitetônica partiram da ideia de que a práxis desconstrutivista contaminaria e daria a ver as questões ocultadas da tradição arquitetônica, e isso, a partir de oposições e diferenciações. A violação da perfeição, segundo CEJKA (1995), é próprio sentido da desconstrução arquitetônica.

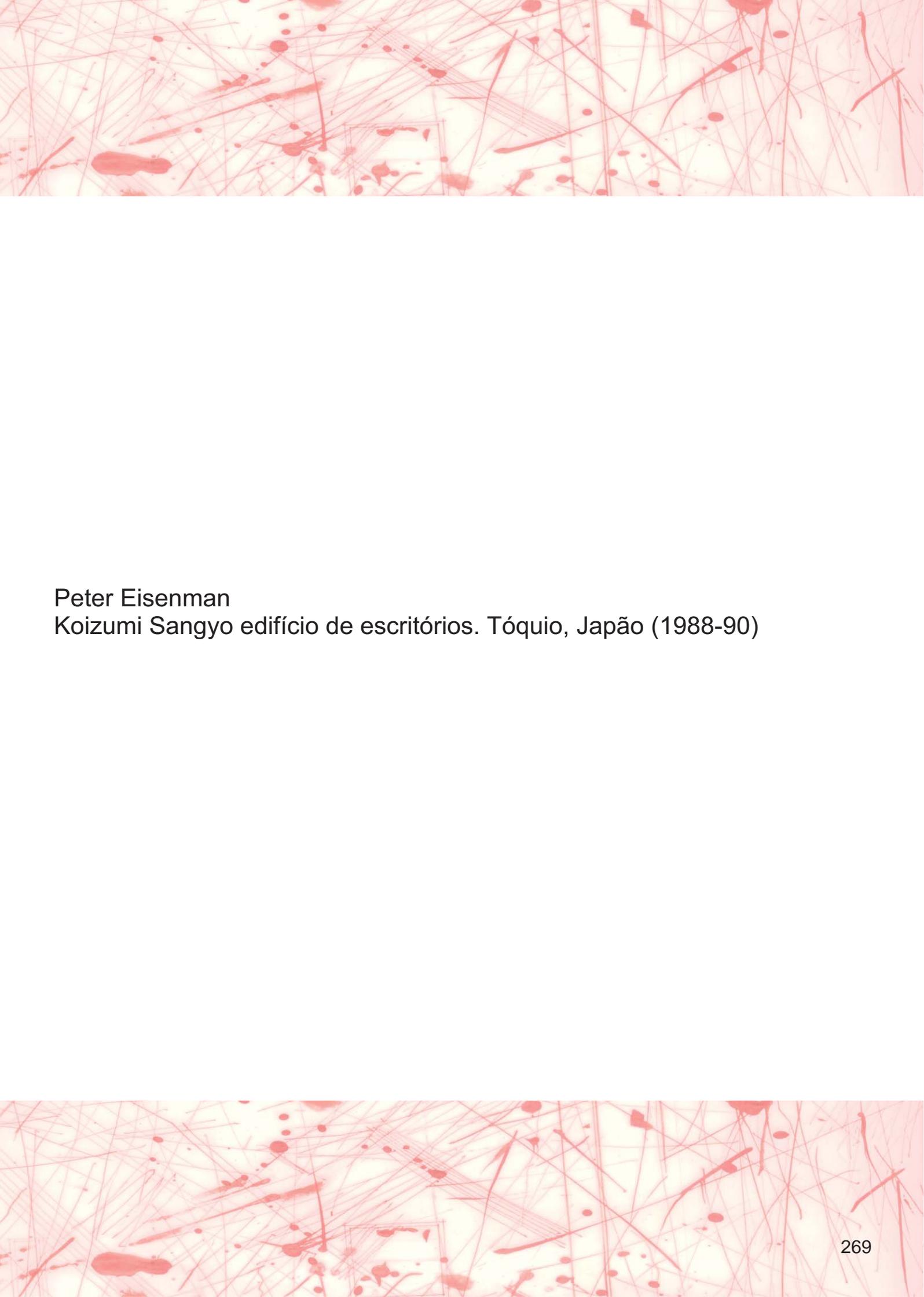


Segundo WIGLEY (in: SCHNITMAN, 1996) a desconstrução ocupa-se do familiar e do que está oculto nele, do não-familiar (UNHEIMLICH conceito freudiano) dentro do familiar. Na arquitetura, a desconstrução questiona as representações das edificações e as próprias edificações como agenciamentos de representação. A desconstrução questiona a metafísica da cultura arquitetônica, os valores e regras que determinam hierarquias e definem significados, verdades primeiras.

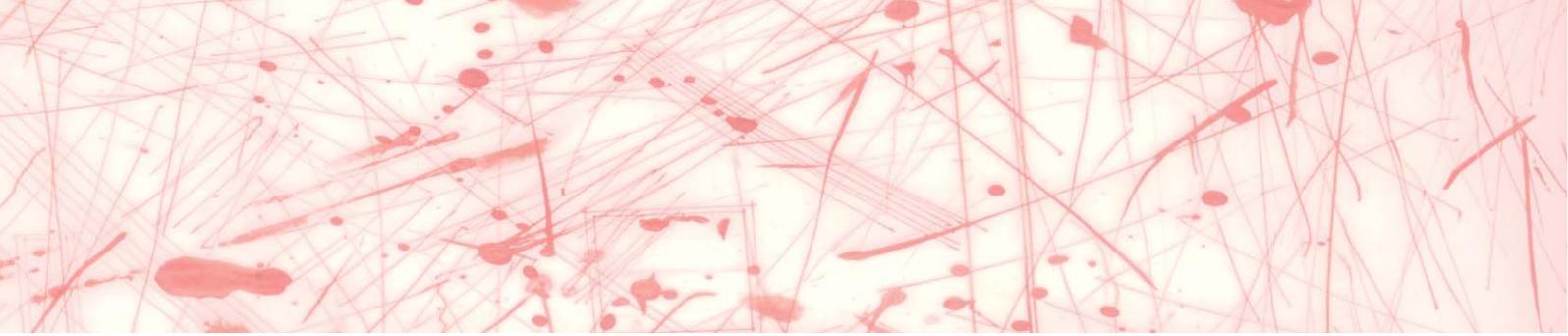
O discurso desconstrutivista foi aplicado pelos arquitetos na parte das estruturas dos sistemas que eram reprimidas, ou ocultadas, para manter o sentido primeiro, e assim, também, os vínculos daquilo que controlam. (WIGLEY, in: SCHNITMAN, 1996).

Esse procedimento de análise foi baseado principalmente nas proposições feitas por WIGLEY (in: SCHNITMAN, 1996) para ler o potencial desconstrutivo das imagens, das obras, em termos puramente formais. Primeiramente, identificaram-se as figuras básicas, o estranho, a violação da estrutura básica da figura (feitos por distorção e rompimento), e o comum, elementos ou partes compositivas que fazem parte da tradição arquitetônica. Posteriormente substituiu-se o “estranho” pelo “comum”, “descontaminando”. Uma vez descontaminada, a imagem reconstrói o discurso arquitetônico da tradição arquitetônica que é questionado. Selecionar e corrigir o contaminado, no final, o que se perde é o próprio conteúdo da desconstrução, sua colaboração para a cultura arquitetônica. A vocação da desconstrução é perder-se dissolver-se na multiplicidade de suas leituras e significações.

As obras analisadas e relacionadas foram a Koizumi Sangyo Office Building (1988-90), de Peter Eisenman, Tóquio, Japão, e a Cinemateca Francesa (1988-1994), de Frank Gehry, situada em Paris. Relacionar essas duas obras permitiu estabelecer, objetivar algumas diferenças entre as duas obras, e entre abordagens da desconstrução arquitetônica.

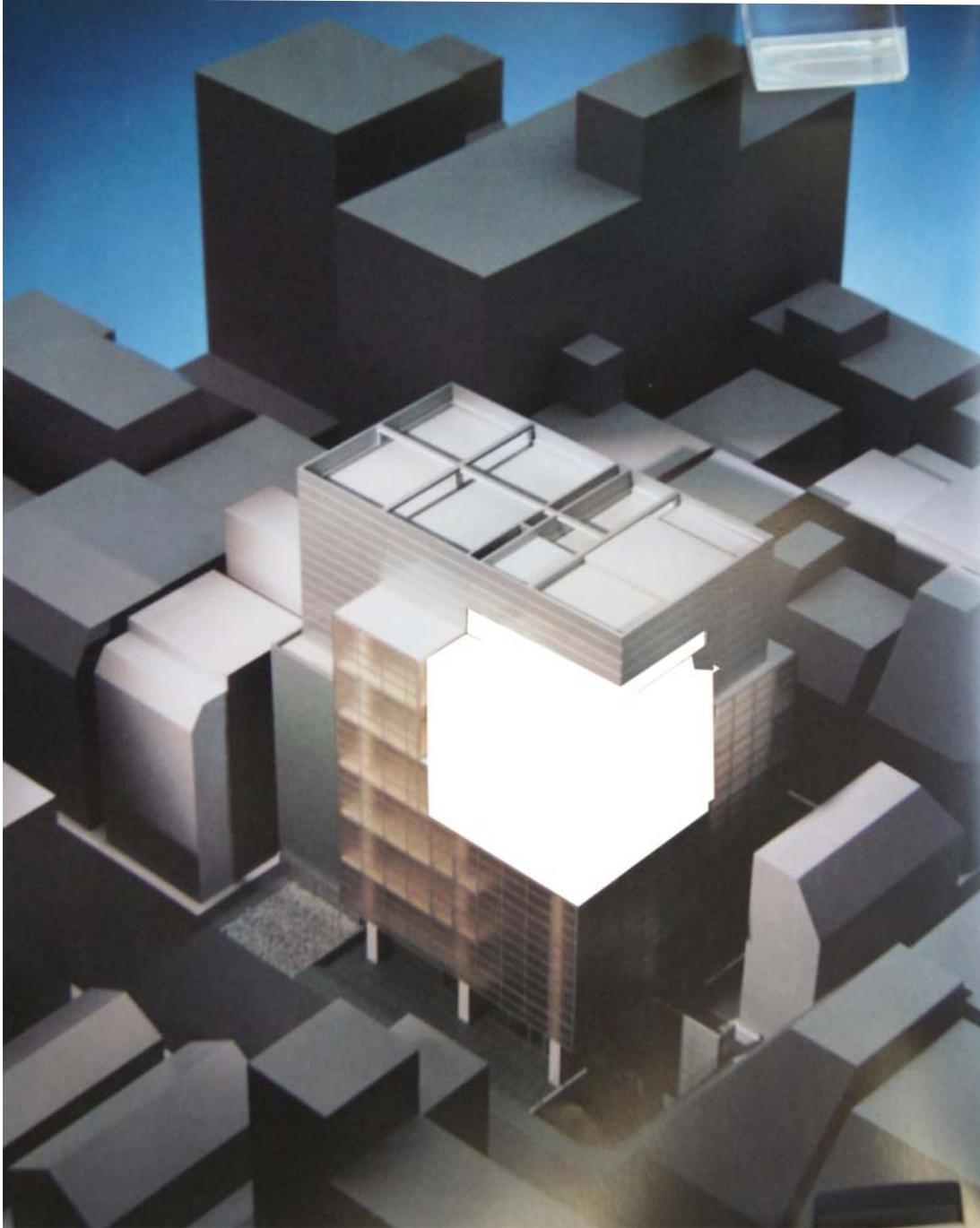


Peter Eisenman
Koizumi Sangyo edifício de escritórios. Tóquio, Japão (1988-90)

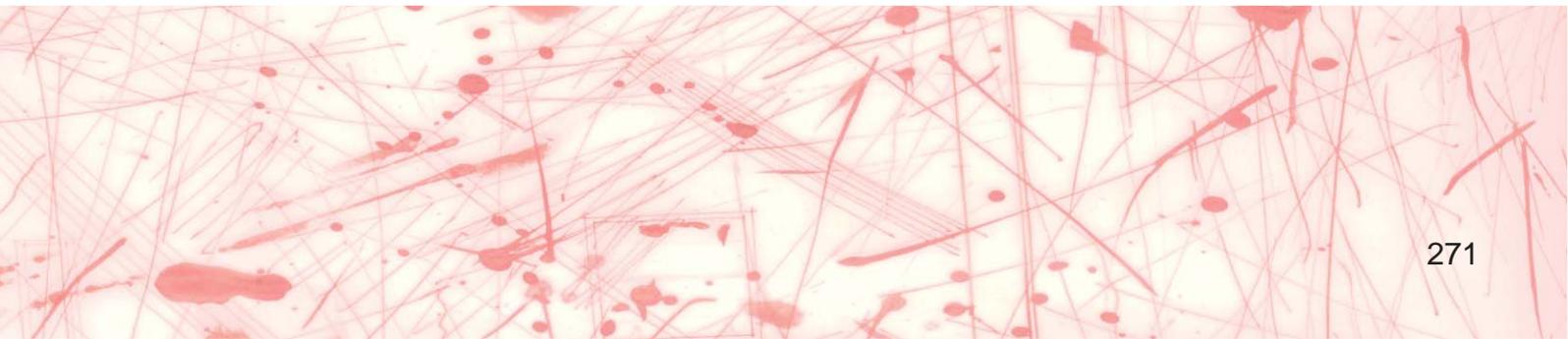


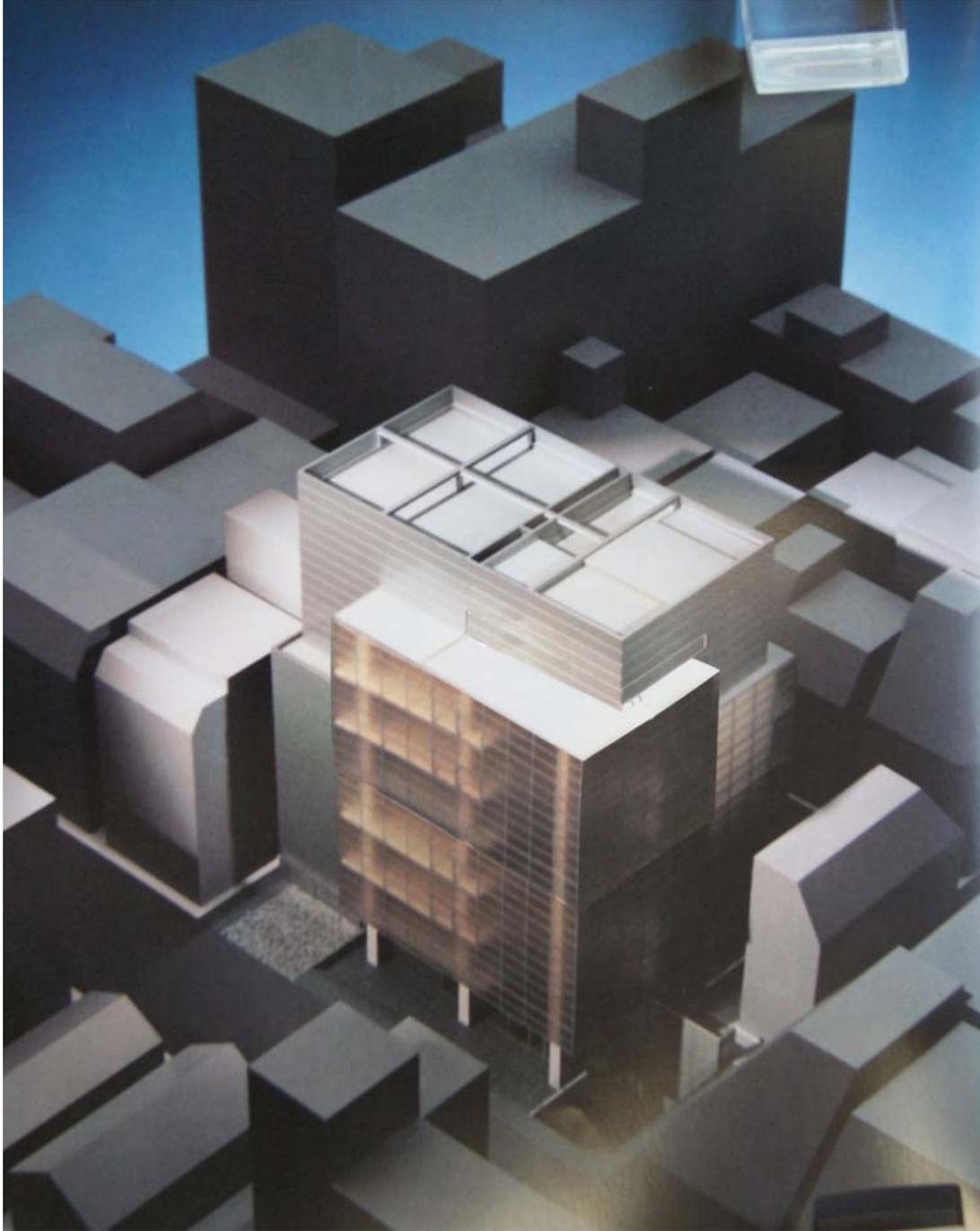
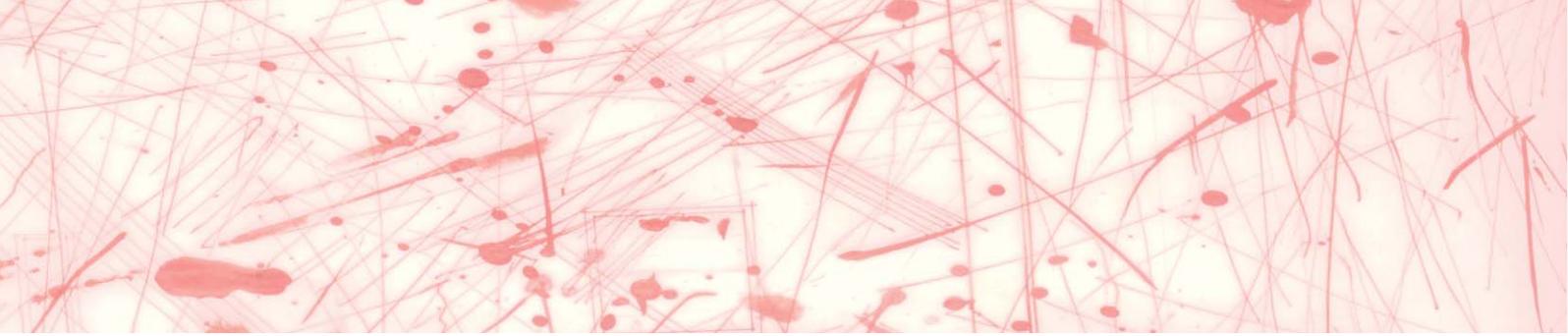
Fonte: Blurred Zones: Investigations of the interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998/
with essays by Andrew Benjamin... (et al.). New York, The Monacelli Press, 2003, P. 83.



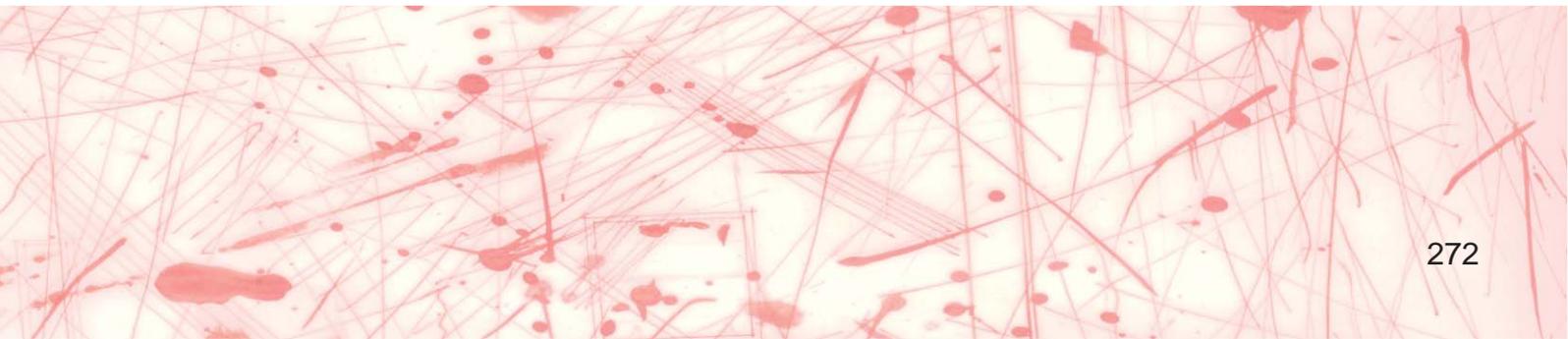


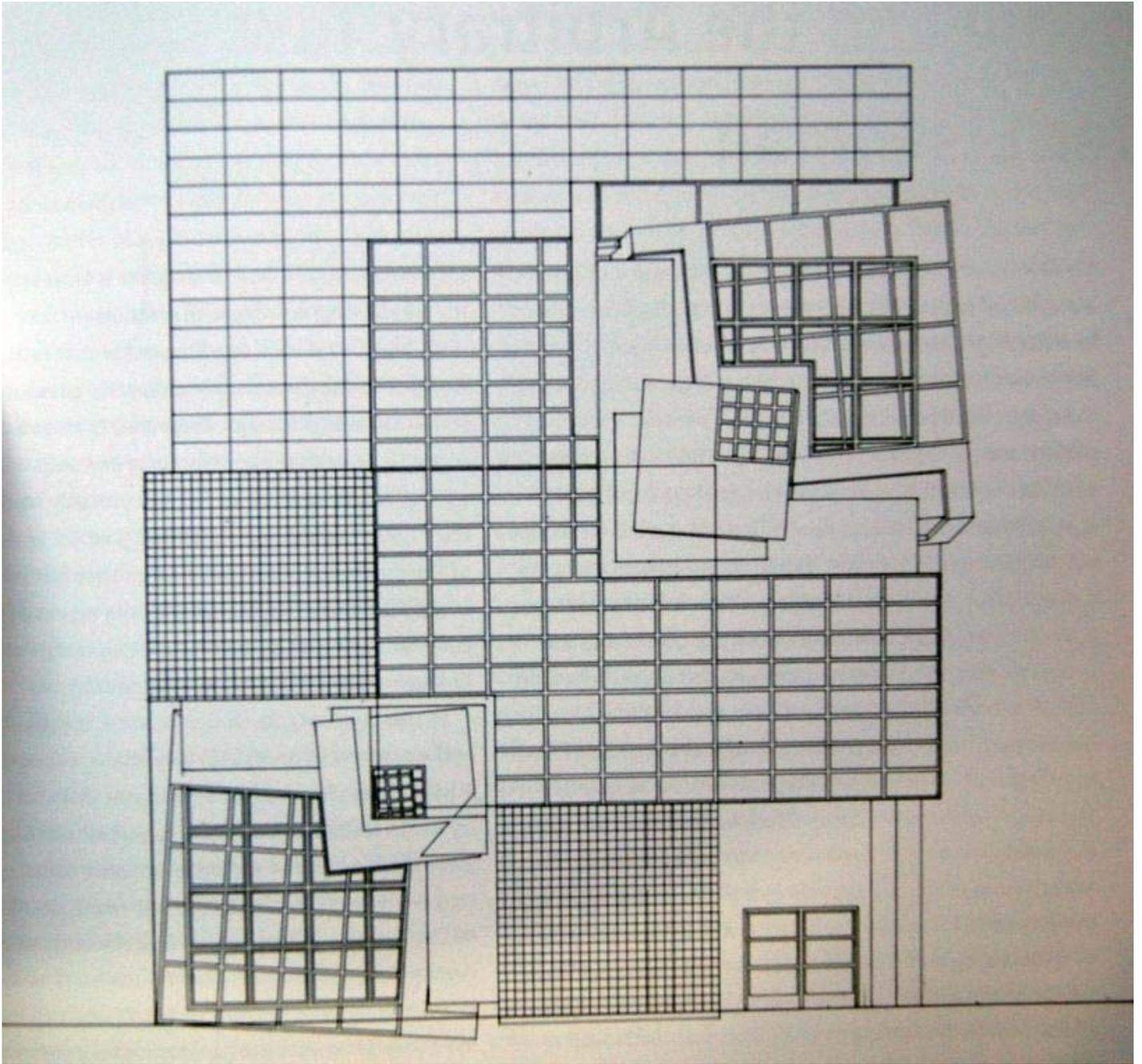
Fonte: Imagem editada pelo autor.



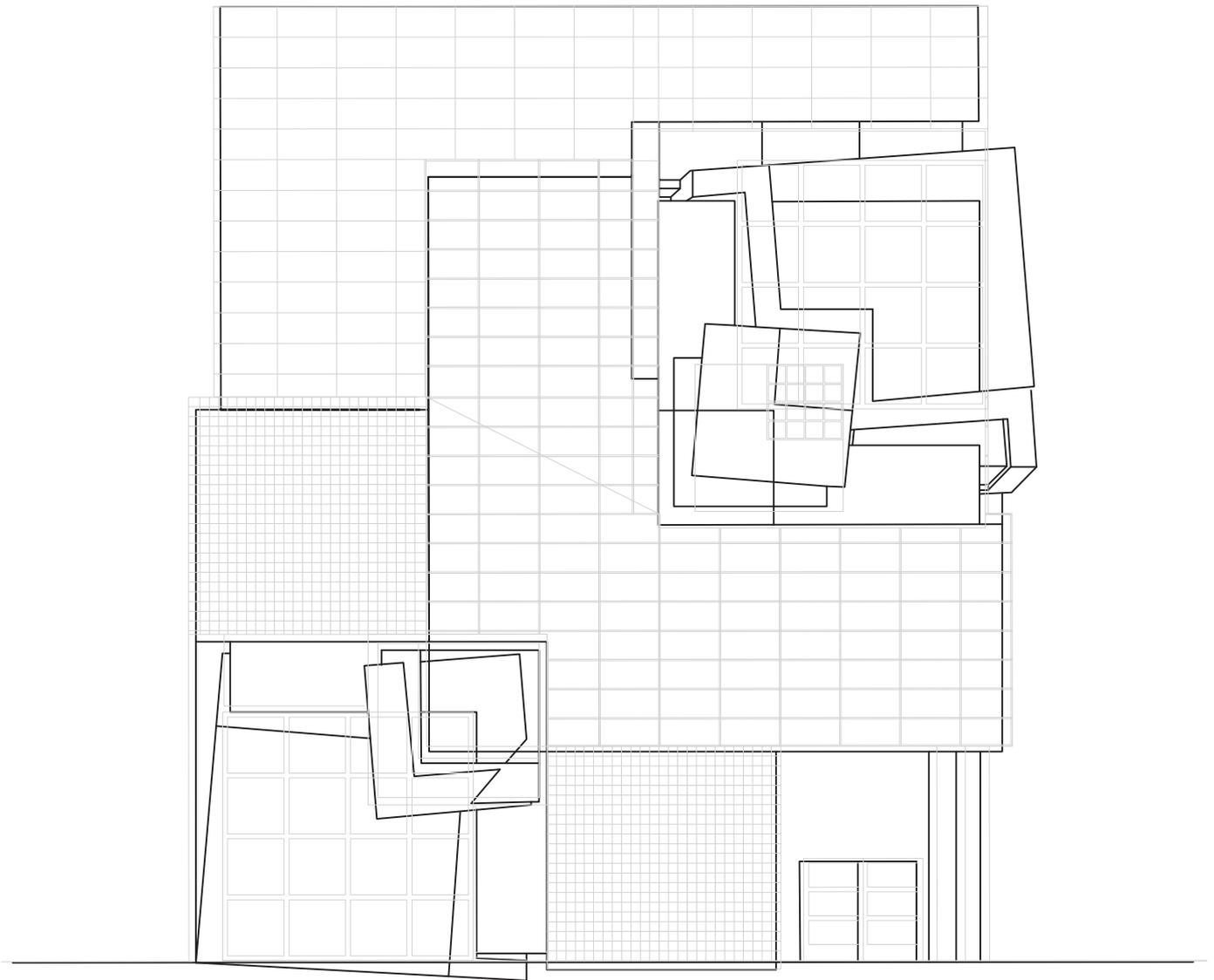


Fonte: Imagem editada pelo autor.

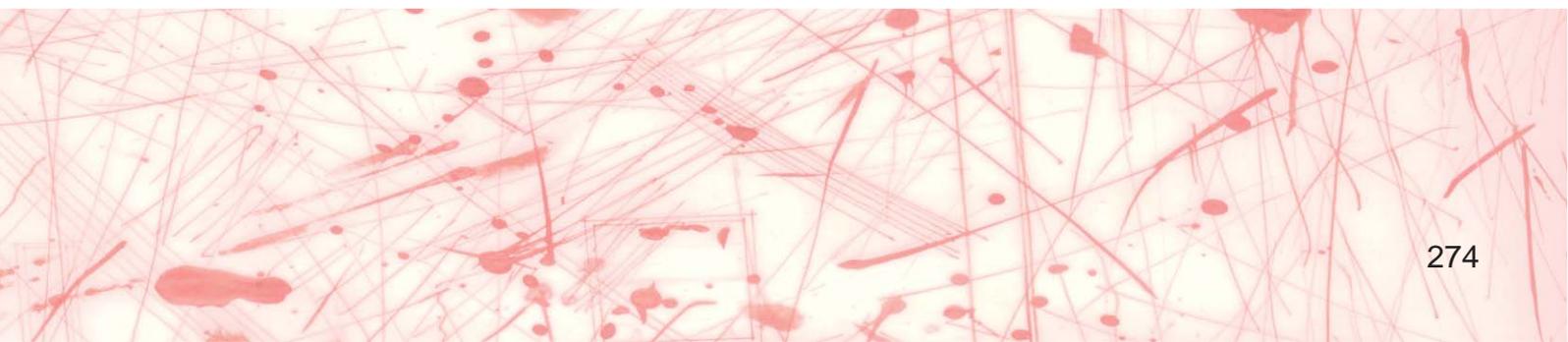


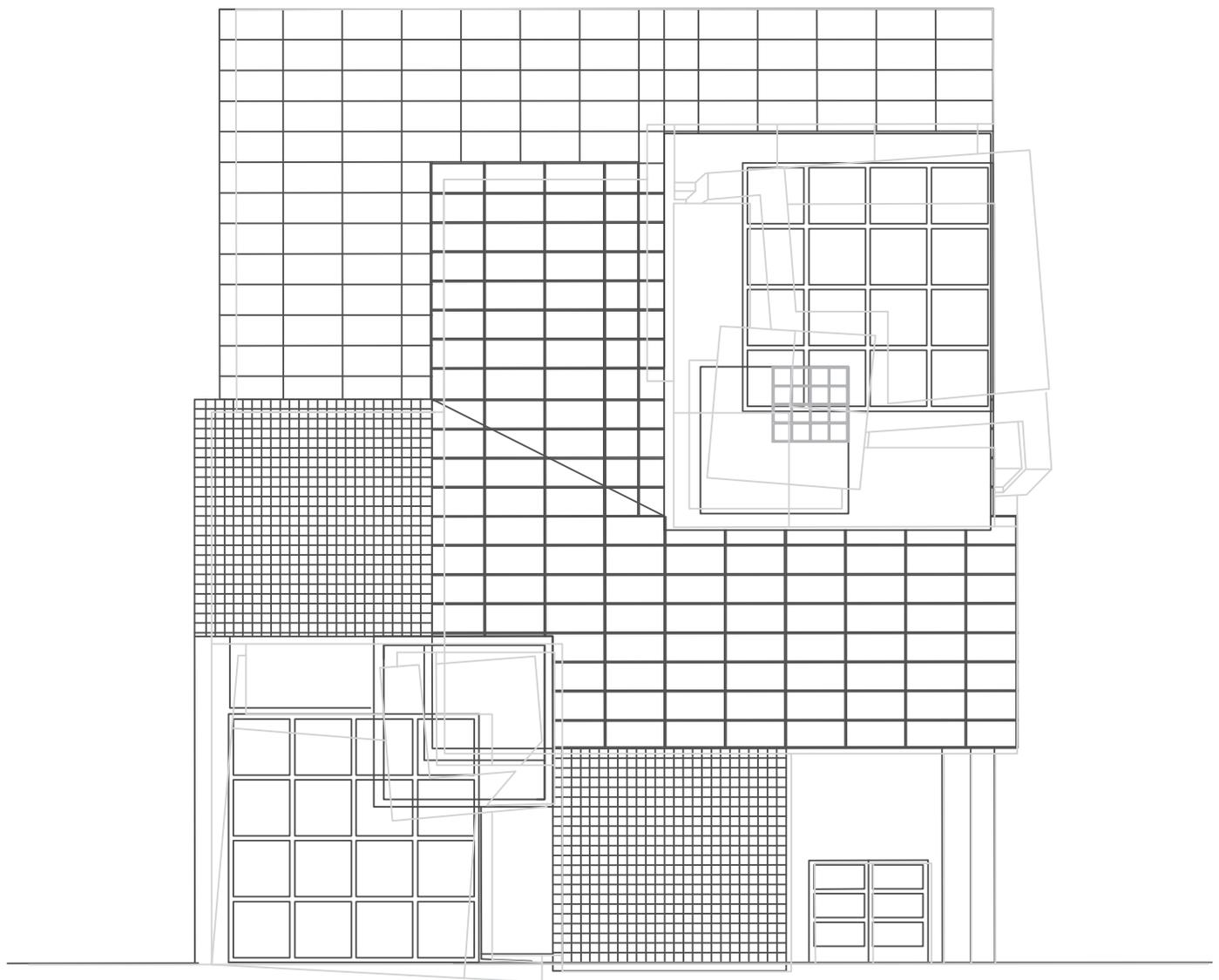


Fonte: Blurred Zones: Investigations of the interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998/ with essays by Andrew Benjamin... (et al.). New York, The Monacelli Press, 2003, P. 93.

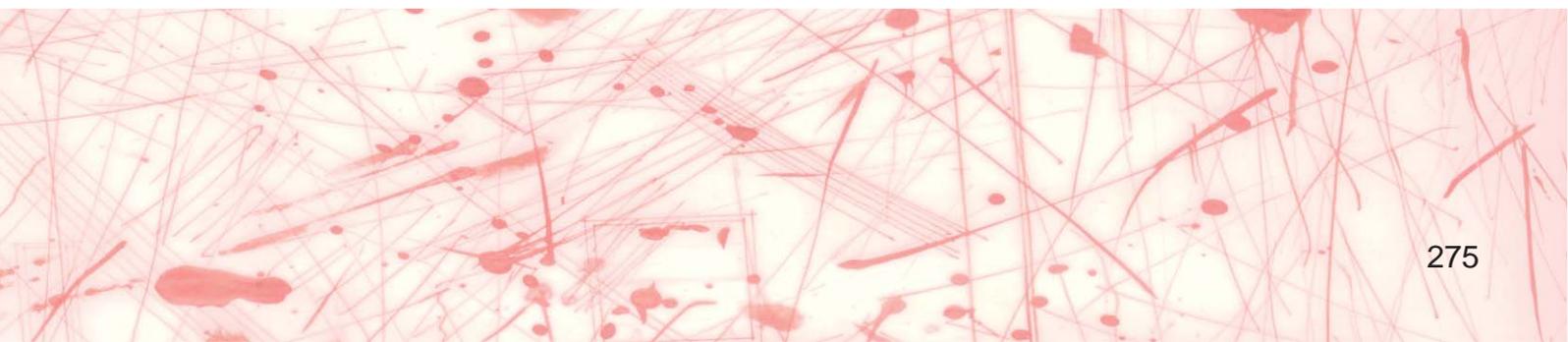


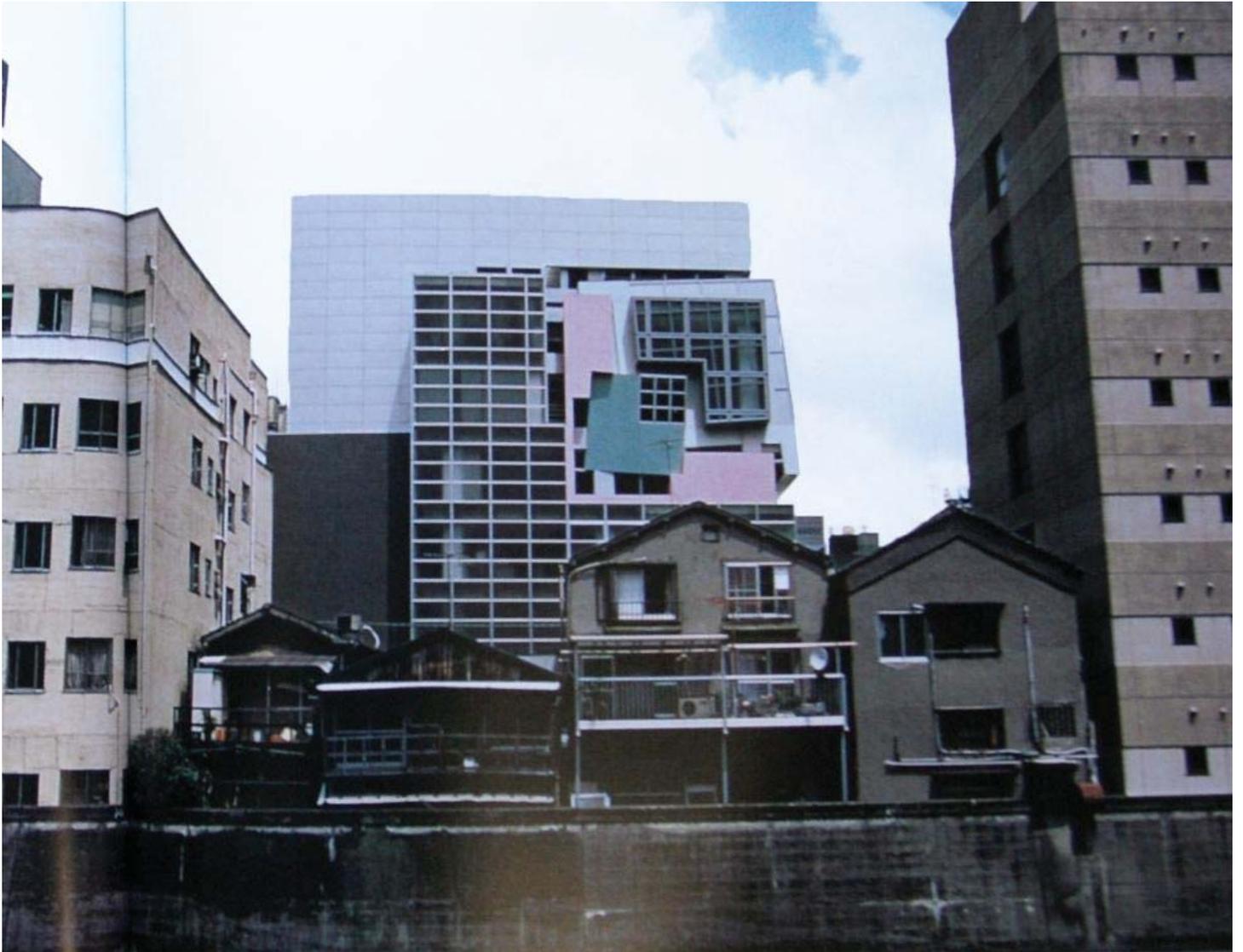
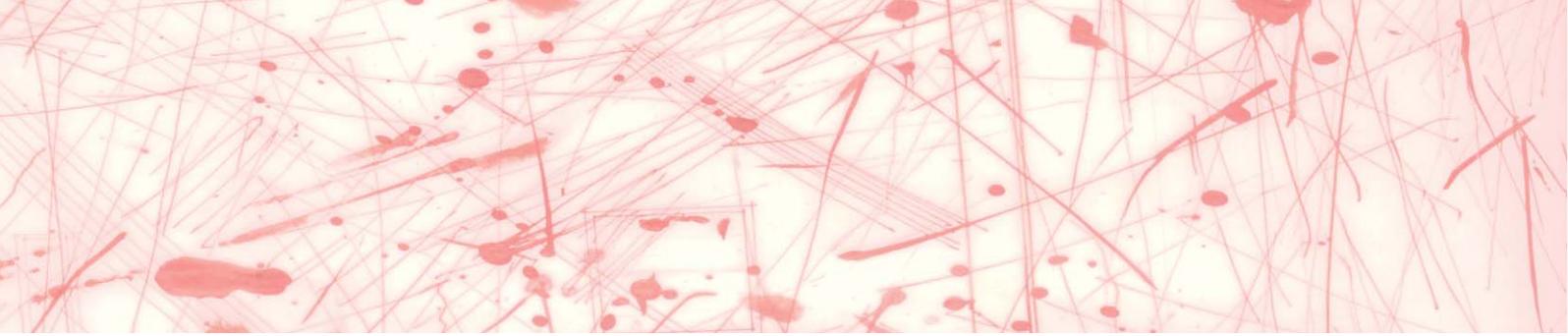
Fonte: Imagem editada pelo autor.



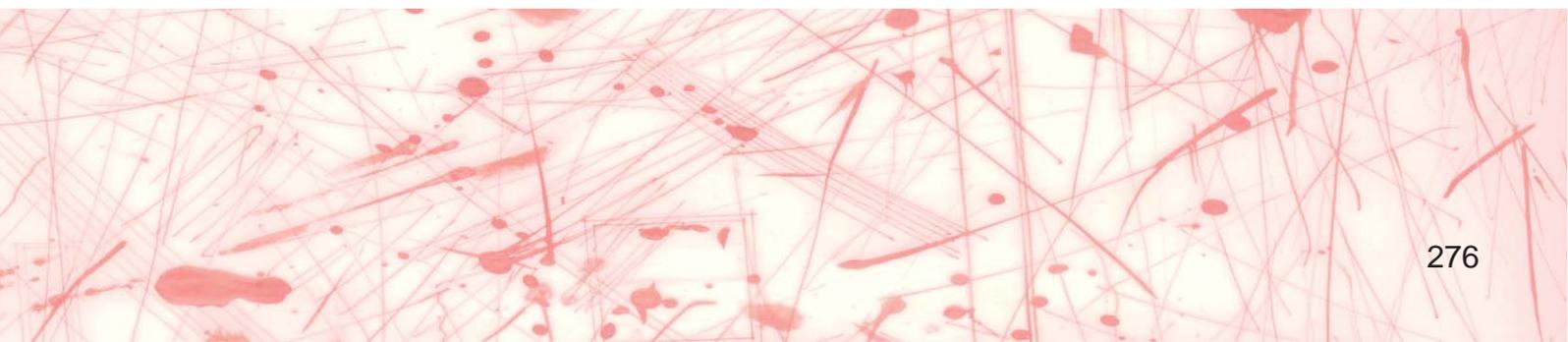


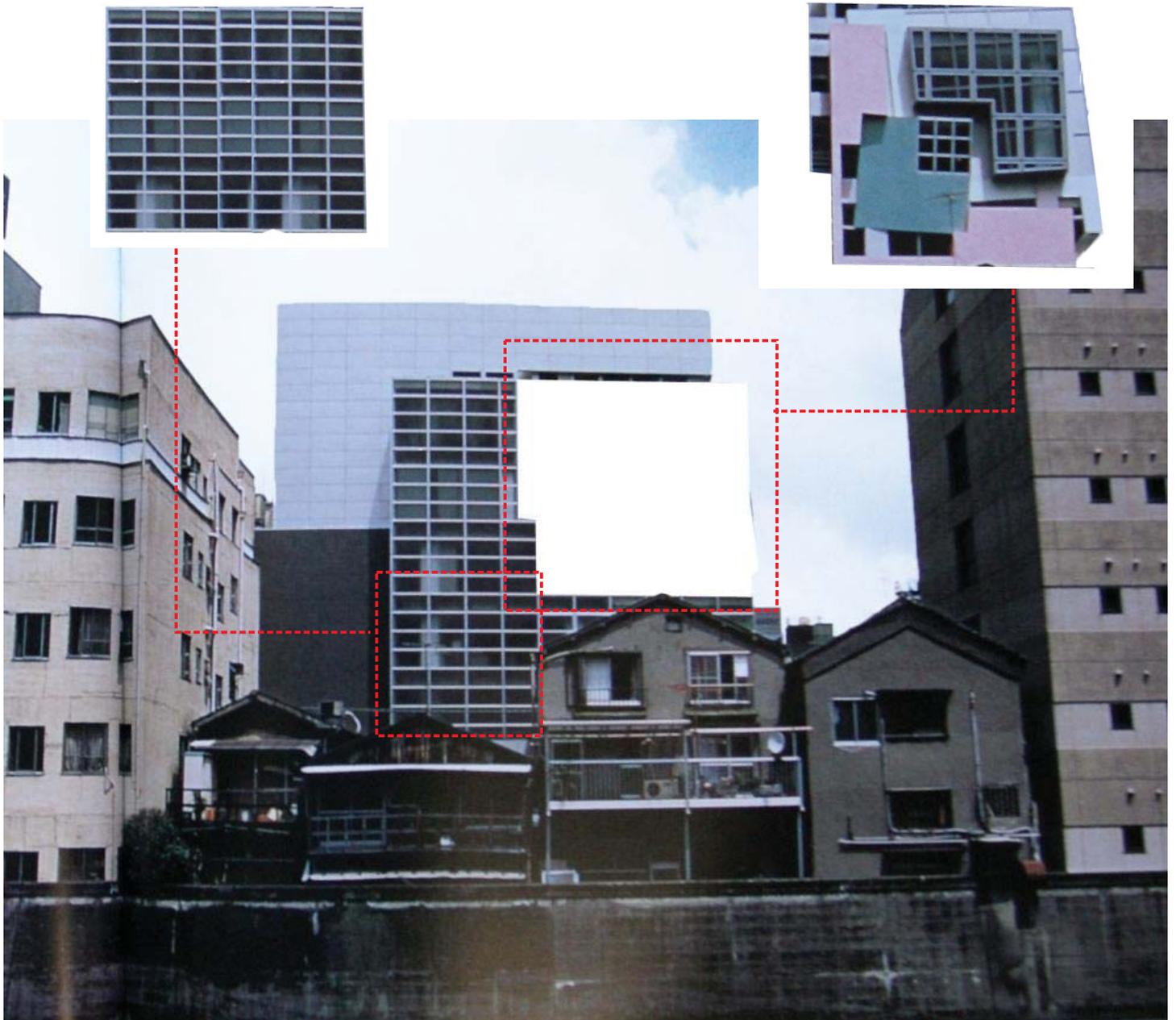
Fonte: Imagem editada pelo autor.



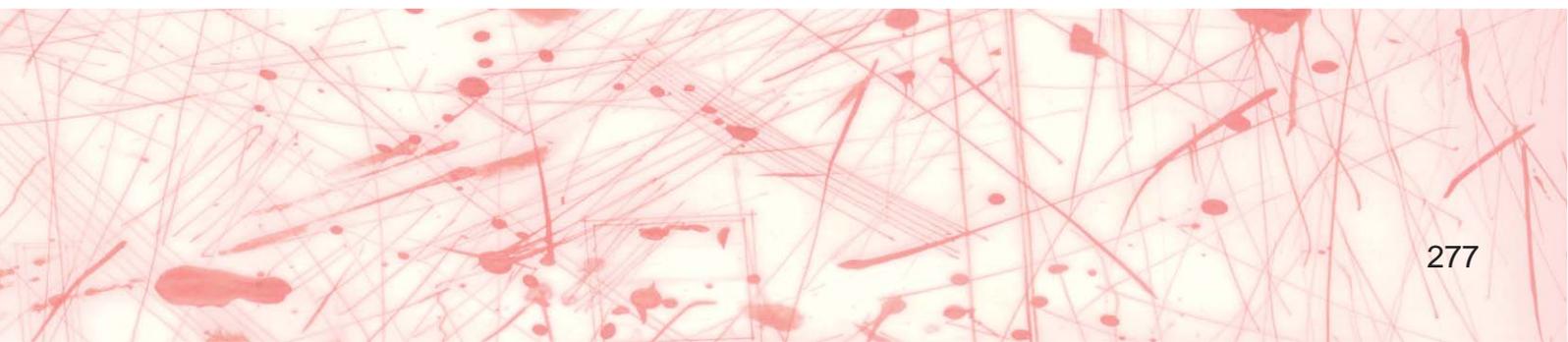


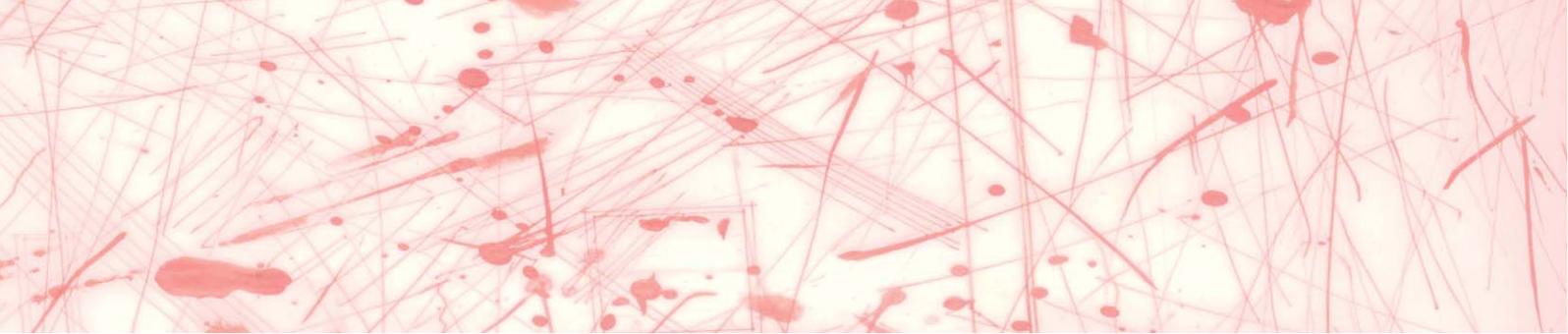
Fonte: Blurred Zones: Investigations of the interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998/ with essays by Andrew Benjamin... (et al.). New York, The Monacelli Press, 2003, P. 85.



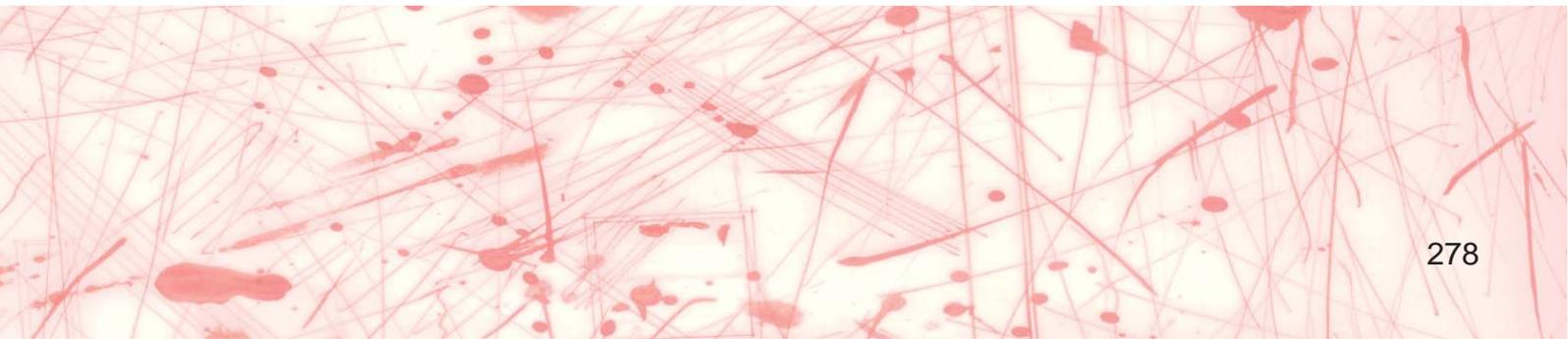


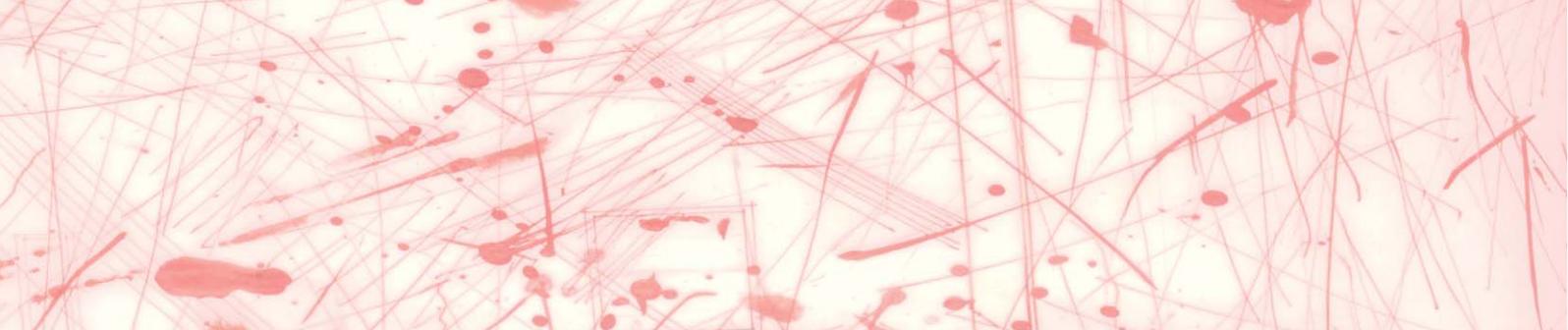
Fonte: Imagem editada pelo autor.





Fonte: Imagem editada pelo autor.



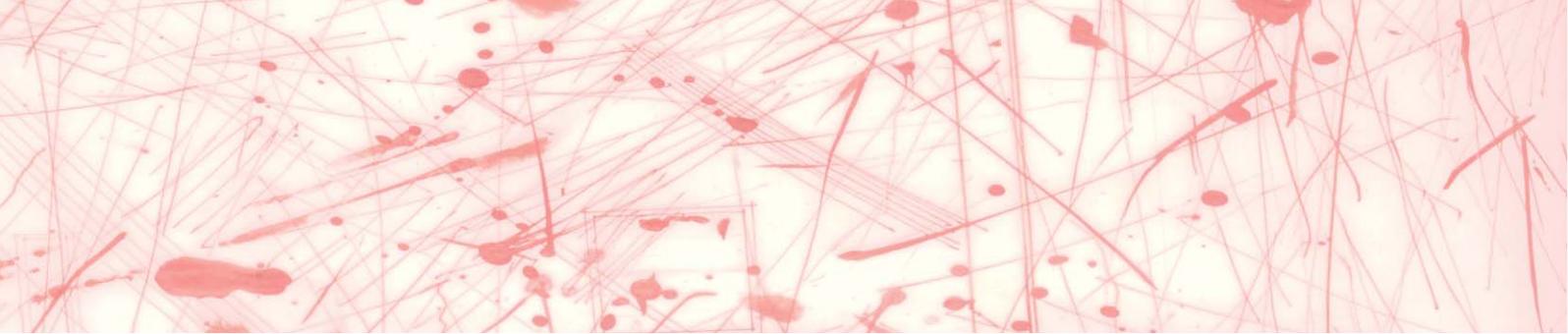


Peter Eisenman

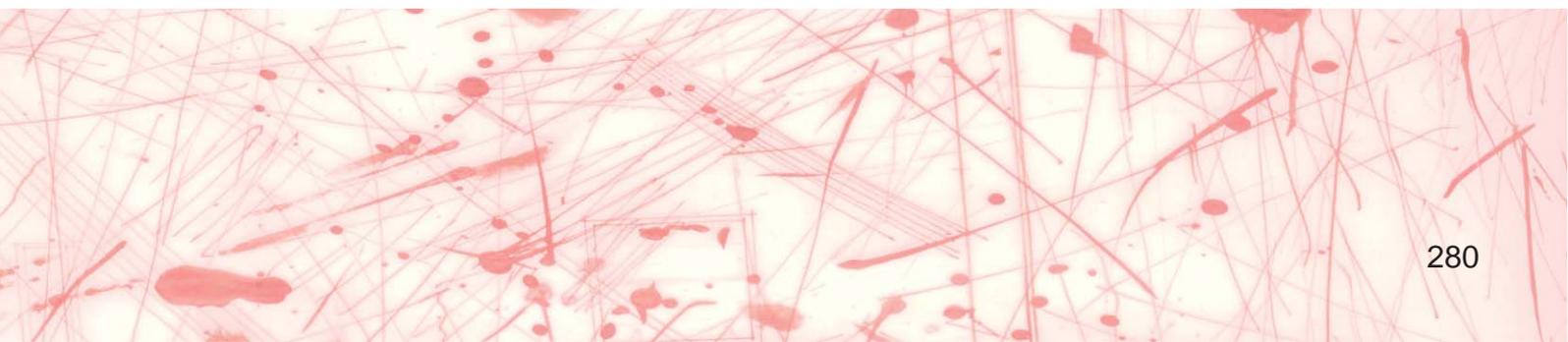
Na obra de Eisenman é possível observar que ele parte de uma figura básica, e que, por uma série de transformações nessa estrutura. Ele chega a um resultado final, que também é uma sobreposição de camadas. Essa sobreposição leva o observador a um exercício de imaginação por remeter, deixar rastros do processo gerativo, provocando um estranhamento, dando a ver que contaminações estavam contidas dentro do familiar. Ele cria as sobreposições de camadas usando diagramas. Afirma que a arquitetura enquanto representação do real esta cheia de contaminações, que a racionalidade na arquitetura tem sempre um pouco de “irracionalidade”, e que ela nunca é uma racionalidade “pura”.

Na obra estudada, Eisenman usa operações de transformação da forma como rotação (deslocamento de eixos ortogonais), escalonamento, adição, subtração e sobreposições. Operações simples, a partir de formas também simples, e de forma racional, ou seja, metódicas. Ele chega a uma forma complexa, um desafio à imaginação que entra no jogo da transformação da forma, no jogo de ler e dar significados a obra.

Peter Eisenman quer desconstruir o Modernismo a partir da objetivação do próprio Modernismo. Propondo uma abordagem da arquitetura, próximo do método crítico kantiano, tentou mostrar as condições de possibilidade da arquitetura modernista.

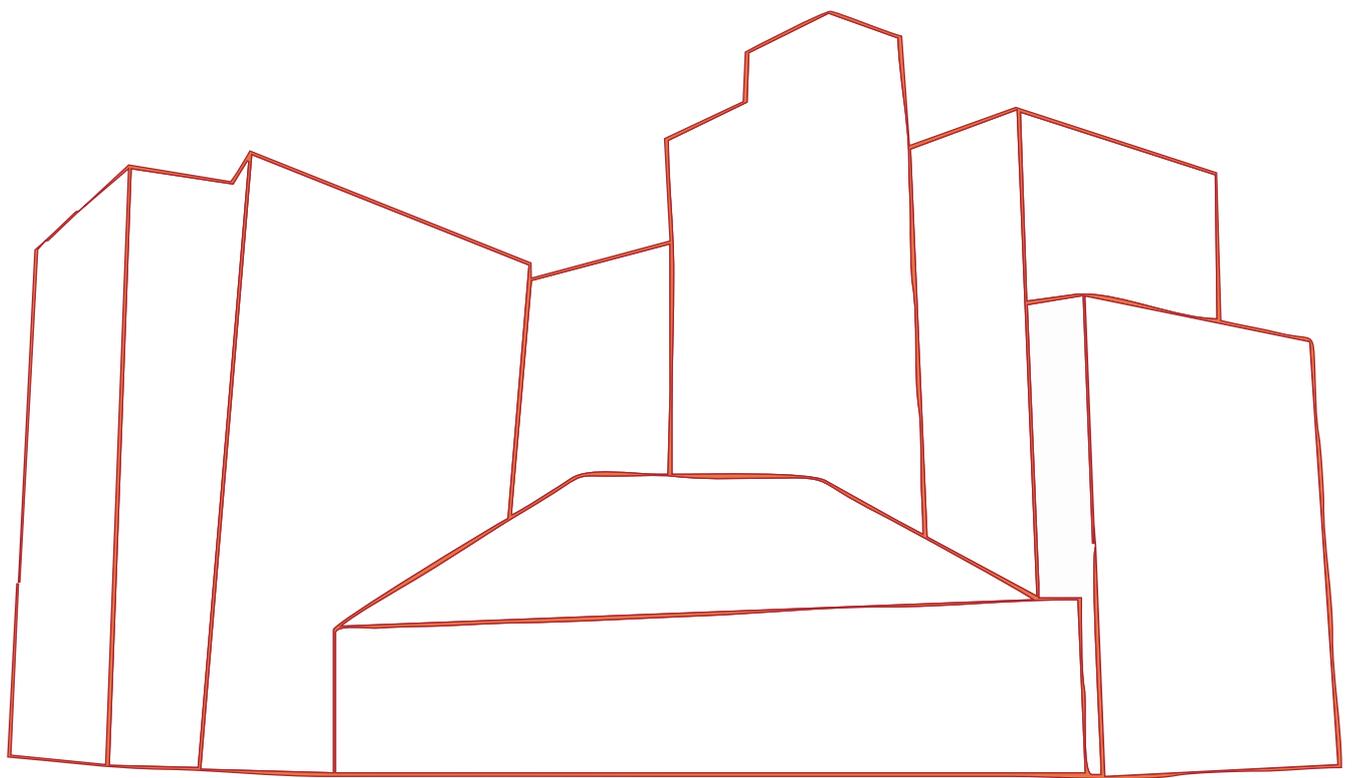


Frank Gehry
Cinematheca Francesa. Paris, França (1988 - 1994)

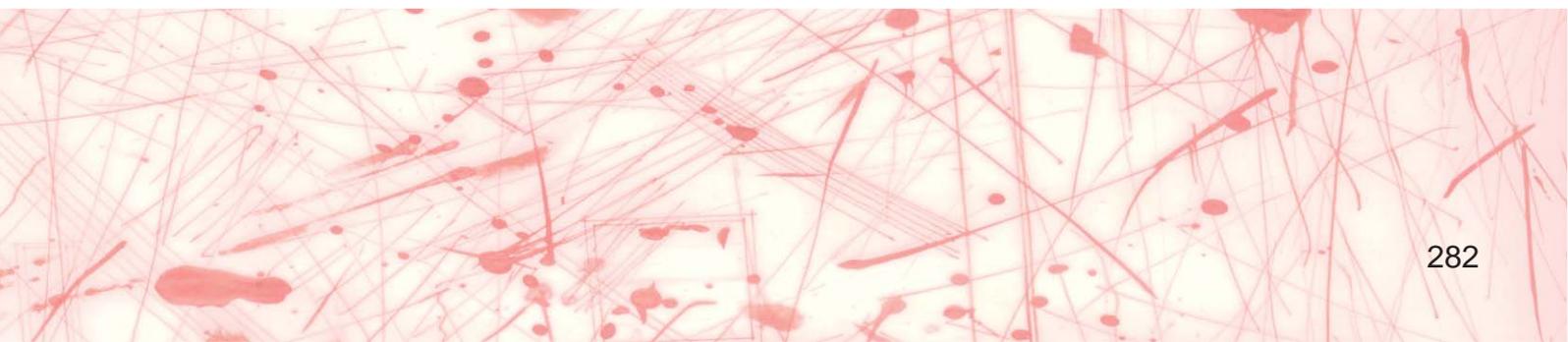


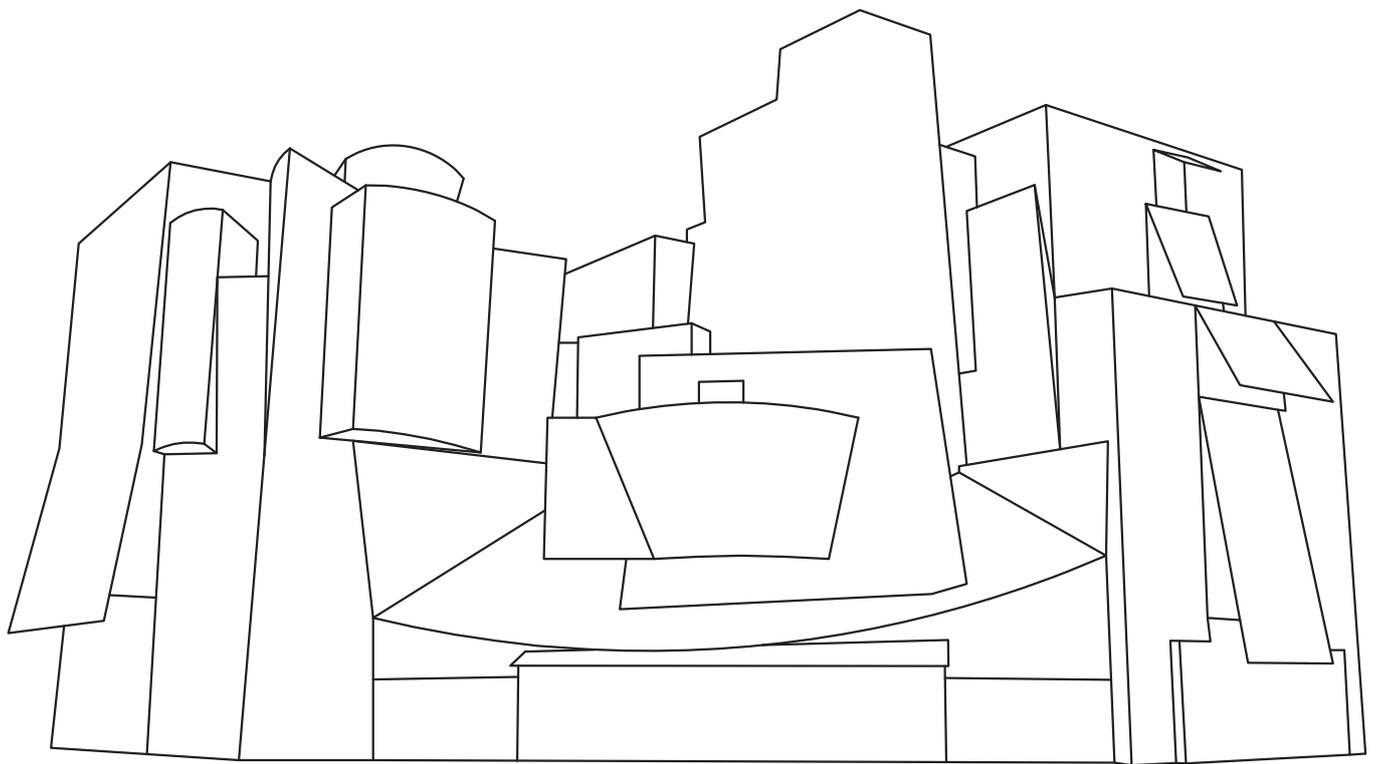


Fonte: Foto do autor. Cinemateca Francesa, Paris, França, 26 de janeiro de 2012.

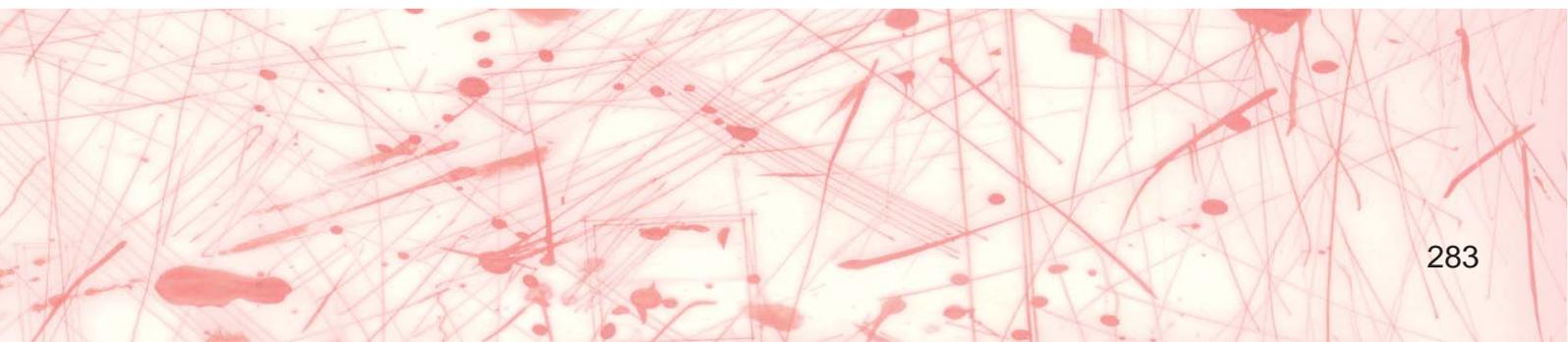


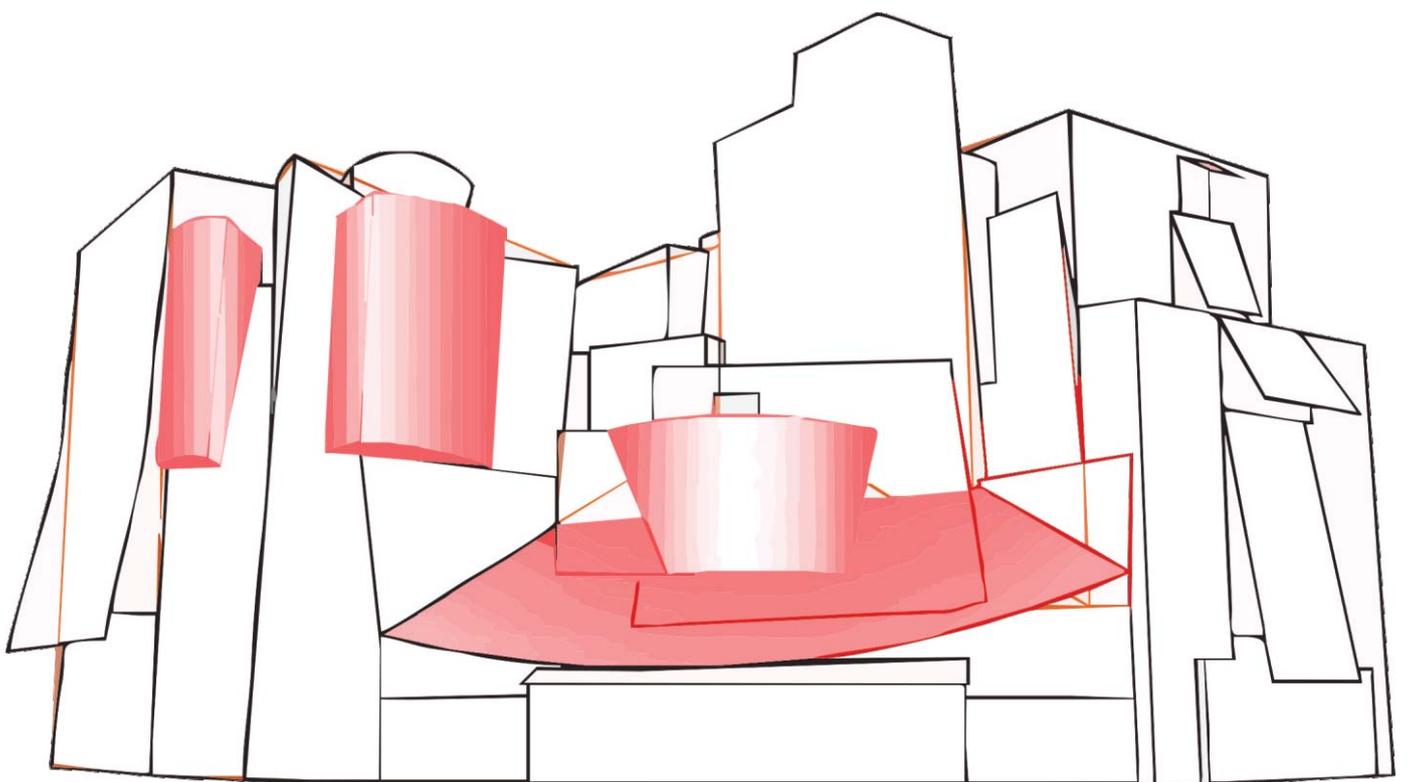
Fonte: Desenho do autor a partir da imagem da obra.



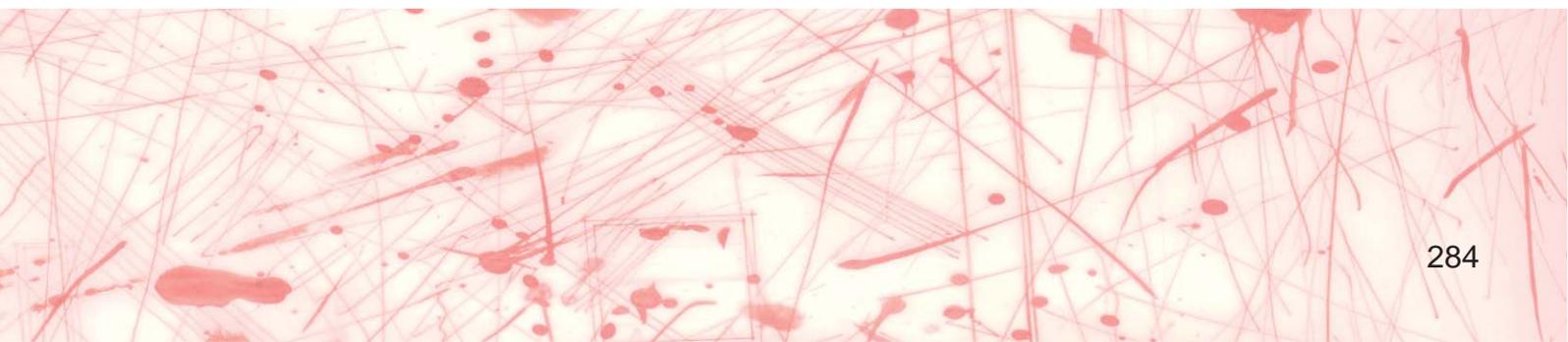


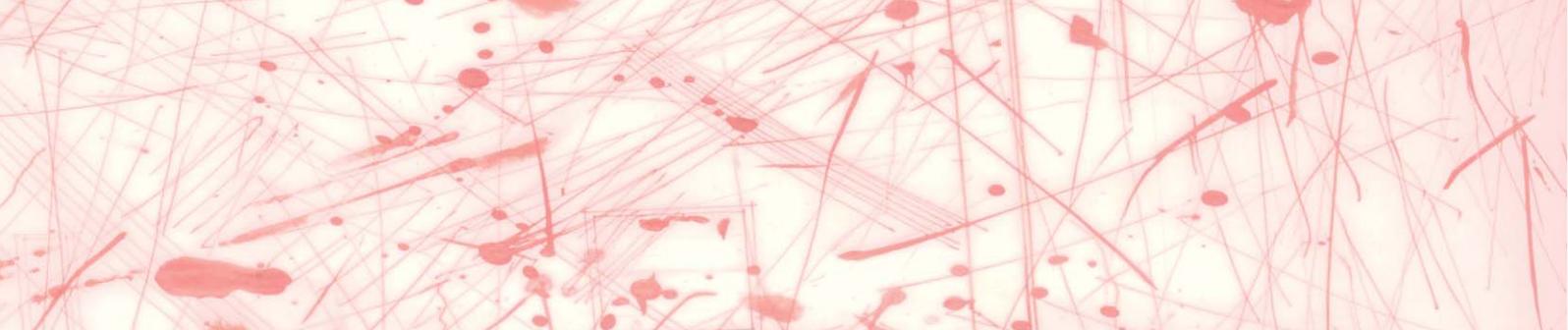
Fonte: Desenho do autor a partir da imagem da obra.





Fonte: Desenho do autor a partir da imagem da obra.





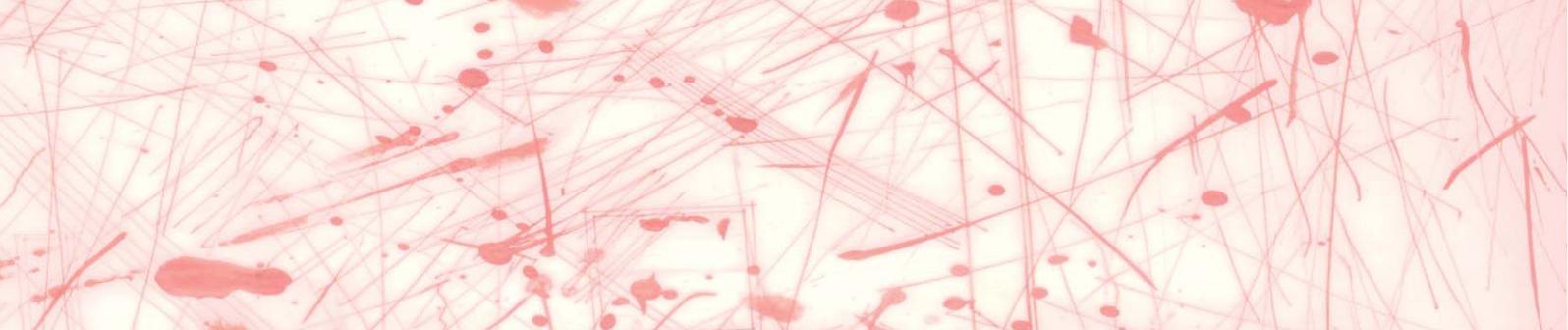
Frank Gehry

“Gehry paga um preço figurativo, não somente funcional, por suas predileções formais e vincula-se a uma gama preconcebida de efeitos que empobrece o seu trabalho.”
(BENEVOLO, 2007, p.205)

Na tentativa de aplicar os procedimentos de análise na obra de Gehry foi constatada uma impossibilidade, ou uma diferença que não permitiu que o estudo pudesse se desenvolver segundo as ideias de WIGLEY (in: SCHNITMAN, 1996). A partir da análise foi possível observar que obra foi produzida por espécie de “colagem” de diferentes figuras geométricas, iconografias próprias que o arquiteto desenvolveu, e que aplicou de forma a gerar uma série de subtrações e adições, chegando a uma forma final resultante dessa “colagem”.

Gehry em seu discurso arquitetônico tem uma ideologia que não compreende a arquitetura como tendo um papel de conscientização social. Ele faz de conta que a arquitetura não é ícone, que ela representa edifícios acabados. Ele produz uma arquitetura frívola, na medida em que produz uma arquitetura como se não houvesse interesses, que ele simplesmente faz experimentações e criações, e por isso ele é ideologista. Isso pode ser inferido a partir das críticas de BENEVOLO (2007) e BERNARDELE (1994).

Sua arquitetura é voltada para um público que consome arquitetura por ela mesma, o produto acabado, enquanto produto para um consumo de massas, é a arquitetura que desafia a tradição construtiva e emprega materiais inovadores.



Considerações

As proposições de “descontaminações” buscam auxiliar a visualização dos procedimentos desconstrutores. Produzindo uma ficção, outra imagem, acabou salientando-se, dando a ver os “rastros” das diferenças entre as duas possibilidades, as transformações realizadas no edifício, no discurso tradicional da arquitetura.

Na obra de Eisenman a figura de discurso foi a contaminação, ou ainda a metaforização da capacidade da arquitetura de produzir significados, ela como metalinguagem, a sua ficcionalidade. Já na obra de Gehry a figura de discurso é a desconstrução, a figuração de um prédio desconstruído.

Contudo, as análises das duas obras servem para ilustrar que mesmo obras classificadas como pertencendo à tendência desconstrutivista possuem discursos, fundamentações ideológicas bem diferentes. A arquitetura do espetáculo da Desconstrução pode propiciar reflexões e produção e de uma cultura arquitetônica menos ingênua. Bem como o contrário também ocorre, a Desconstrução enquanto figura do discurso ligado às práticas econômicas, enseja uma superficialidade e uma frivolidade que pouco acrescenta a disciplina arquitetônica, servindo mais aos modismos do mercado.