


ACADEMIA

Accelerating the world's research.

TSCHUMI.TRABALHO.PDF

Pedro Caputo

Related papers

[Download a PDF Pack](#) of the best related papers 

uma cultura para outra. Saber que uma promessa continua a ser empenhada, ainda que ela não se mantenha em sua forma visível. Lugares em que o desejo se pode reconhecer e habitar.

[“Architecture Where Design Can Live: Jacques Derrida Interviewed by Eva Meyer” foi extraído de *Domus* n. 671, abr. 1986, pp. 17-24. Republicado com autorização do autor e do editor.]

1. Publicado em 1950, *Der Ursprung des Kunstwerk* é fruto de três conferências realizadas por Heidegger em 1936. Em português, M. Heidegger, *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, 1990. [N.R.T.]
2. No hebraico, *rosh*, isto é, chefe, cabeça, início. [N.T.]
3. *Balal* quer dizer misturar, confundir. [N.T.]

apresentação

BERNARD TSCHUMI . ARQUITETURA E LIMITES I

Em 1980 e 1981, a revista nova-iorquina de arte *ArtForum* publicou uma série de três números especiais sobre arquitetura, organizados e apresentados por Bernard Tschumi.¹ A maior parte dos artigos da série “Arquitetura e limites” foi escrita por autores que participam desta coletânea, como Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Anthony Vidler, Raimund Abraham e Kenneth Frampton.

Em uma breve introdução, Tschumi resume as principais questões teóricas em debate naquele momento: qual a característica peculiar ou a essência da arquitetura como disciplina? Será o uso (função) ou o processo de construção? Como se determinam as fronteiras da arquitetura? É verdade que temos de escolher entre o *genius loci* e o *Zeitgeist*, como preconizam os fenomenólogos e os historicistas (caps. 4 e 9), ou a escolha deve se dar antes entre as preocupações sociais e a autonomia? (cap. 8)

Um tema reiterado nos três ensaios introdutórios, e que os torna relevantes para a teoria e o projeto contemporâneos, é a crítica do formalismo. Em “Arquitetura e limites I”, Tschumi defende uma atitude de resistência ao “estreitamento da arquitetura como forma de conhecimento a uma arquitetura que é mero conhecimento da forma”. Para ele, a teoria e a crítica contemporâneas são, de modo geral, reducionistas e condicionadas por “ideologias” como o formalismo, o funcionalismo e o racionalismo.

O uso do conceito de *limite* no título da série é significativo. Tschumi explica no primeiro ensaio que “os limites são áreas estratégicas da arquitetura”, são a base a partir da qual se pode empreender uma crítica das condições existentes. Essa ideia é fundamental para a reflexão pós-estruturalista e desconstrucionista, uma vez que ambas propõem que os conteúdos marginais (de textos ou de disciplinas) são mais importantes do que a sua localização sugere. Isso implica dizer que com esforços cuidadosos é possível trazer à

luz os conteúdos reprimidos de uma obra e atingir uma nova interpretação. Tschumi recomenda que se use esse enfoque crítico para contestar as atitudes “reducionistas” que operam no sentido de eliminar as diferenças e atacar as obras de fronteira. As histórias da arquitetura que se baseiam em uma concepção linear da relação entre causa e efeito são exemplos do pensamento reducionista. Ele sustenta que, sem limites, a arquitetura não poderia existir: “Cancelar os limites [...] é cancelar toda a arquitetura”. Mas esses limites, apesar de necessários, parecem um convite à transgressão, o que Tschumi descreve como uma prática crítica válida.

Uma das afirmações mais controvertidas de Tschumi, desenvolvida mais longamente em “O prazer da arquitetura” (cap. 13), é que, estritamente falando, a utilidade pode não ser necessária para a *arquitetura*, ainda que, segundo ele, a *utilitas* seja um componente da construção. Só que ele estabelece uma distinção entre construção e arquitetura com base no papel do desenho em cada uma: enquanto a arquitetura depende da existência de desenhos e textos, a construção não precisa disso. Mais ainda, a arquitetura vai além da construção para tornar-se conhecimento. Muitos de seus contemporâneos pós-modernos também mobilizam essa diferença entre construção e arquitetura.

O artigo “Arquitetura e limites II” retoma alguns aspectos da tradição da disciplina para determinar se eles restringem o desenvolvimento da arquitetura, e “Arquitetura e limites III” focaliza as novas definições do programa em arquitetura.

1. Na época, a revista tinha uma perspectiva interdisciplinar e teórica, tendo publicado, por exemplo, os importantes artigos do teórico pós-moderno Jean-François Lyotard sobre o sublime e a arte moderna, relacionado em minha bibliografia.

BERNARD TSCHUMI

Arquitetura e limites I

Nas obras de escritores, artistas ou compositores notáveis por vezes encontramos elementos desconcertantes localizados à margem de sua produção, no seu limite. Esses elementos perturbadores e sem caráter destoam da atividade regular do artista. Contudo, essas obras muitas vezes revelam excessos e códigos ocultos que sugerem outras definições, outras interpretações.

O mesmo pode ser dito de gêneros inteiros da produção artística: certos trabalhos estão no limite da literatura, no limite da música, no limite do teatro. Tais situações

extremas nos informam sobre o estado da arte, sobre seus paradoxos e contradições. Mas as obras continuam a ser exceções, já que parecem dispensáveis – um luxo no campo do conhecimento.

Na arquitetura, essas obras “de limite” são não apenas historicamente frequentes, mas também indispensáveis: a arquitetura simplesmente não existe sem elas. Por exemplo, não há arquitetura sem desenho, da mesma forma que não há arquitetura sem textos; *Edifícios* já foram construídos sem desenhos, mas a arquitetura em si mesma vai além do processo de construção. As complexas demandas culturais, sociais e filosóficas que se desenvolveram ao longo dos séculos fizeram da arquitetura uma forma de conhecimento em si e por si. Da mesma maneira que cada forma de conhecimento usa modos diferentes de discurso, há também importantes expressões arquitetônicas que, apesar de não necessariamente construídas, nos informam com muito mais exatidão sobre a situação da arquitetura, suas preocupações e suas polêmicas, que os próprios edifícios de seu tempo. As gravuras de [Giovanni Battista] Piranesi sobre os cárceres, as aguadas de monumentos de [Étienne-Louis] Boulée influenciaram drasticamente o pensamento e a prática da arquitetura. O mesmo pode ser dito de certos textos e proposições teóricas sobre arquitetura. O que por certo não exclui o domínio do construído, posto que pequenas obras de natureza experimental muitas vezes viriam a cumprir um papel semelhante.

Ora celebrados, ora ignorados, essas obras de limite frequentemente constituem casos isolados em meio à produção comercial dominante, até porque o comércio não pode ser ignorado numa profissão cuja escala envolve clientes cautelosos e capitais cuidadosamente investidos. Assim como a pista secreta em um romance policial, essas obras são essenciais. De fato, o conceito de limites está diretamente relacionado com a própria definição da arquitetura. Que significa “definir” senão “determinar a fronteira ou os limites de”, assim como “estabelecer a natureza essencial de”?

No entanto, a popularidade atual do debate arquitetônico e a disseminação de seus desenhos em outros domínios do saber muitas vezes mascararam esses limites, direcionando a atenção unicamente para os aspectos mais óbvios da disciplina e reduzindo-a a uma visão *Fountainhead*² do heroísmo decorativo – uma postura que reduz os interesses da arquitetura a um *dictionnaire des idées reçues* e descarta as obras menos acessíveis, porém fundamentais, e pior ainda, deturpando-as ao associá-las a meras exigências do mercado publicitário.

Esse fenômeno atual não é absolutamente novo. O século xx contém tantas políticas reducionistas voltadas para a disseminação nos meios de comunicação de massa que atualmente dispomos de duas versões diferentes da arquitetura produzida neste século. Uma, a versão maximalista, voltada para as questões sociais, culturais, políticas e programáticas mais gerais; a outra, a versão minimalista, concentra-se em fatores como estilo, técnica e outros. Mas será que temos mesmo de optar entre essas duas versões? Será que devemos excluir projetos mais rebeldes e audaciosos como os de

[Konstantin] Melnikov ou de [Hans] Poelzig, por exemplo, em nome da preservação da coerência estilística do movimento moderno? Afinal de contas, essas exclusões são táticas arquitetônicas usuais. O movimento moderno iniciou seu ataque à Beaux-Arts na década de 1920, por meio de interpretações taticamente depreciativas da arquitetura do século XIX. Da mesma forma, os defensores do Estilo Internacional reduziram os interesses radicais do movimento moderno a maneirismos iconográficos homogeneizados. Hoje, as vozes mais representativas da arquitetura pós-moderna fazem a mesma coisa, só que às avessas. Centrando seus ataques no Estilo Internacional, elas criam polêmicas divertidas e um jornalismo cáustico, mas trazem muito pouca coisa de novo a um contexto cultural que há muito já incorporou as mesmas alusões históricas, os mesmos signos ambíguos e a mesma sensualidade que hoje expõem.

O pensamento arquitetônico não é uma simples questão de opor o *Zeitgeist* ao *genius loci*, de opor questões conceituais a questões alegóricas ou alusões históricas a uma pesquisa purista. Infelizmente, a crítica arquitetônica ainda é um campo muito pouco desenvolvido. Apesar de sua popularidade atual na mídia, a crítica em geral segue uma linha tradicional, em torno dos perfis “pessoais” e da “praticidade” das obras. Falta uma crítica temática séria, a não ser nas publicações mais especializadas. O pior de tudo é a parcialidade dos críticos quanto às interpretações reducionistas correntes e a tendência a supor que a pluralidade de estilos contribui para a complexidade do pensamento. Por isso não surpreende a ausência quase total de uma crítica mais consistente a respeito da frivolidade atual da arquitetura e do noticiário arquitetônico. “Os limites além dos quais algo deixa de ser possível ou permissível”³ foram a tal ponto estreitados que hoje deparamos com um conjunto de reduções altamente prejudiciais ao campo de ação da disciplina. O estreitamento da arquitetura como forma de conhecimento a uma arquitetura de mero conhecimento da forma só é comparável à derrocada das generosas estratégias de pesquisa em relação às táticas operacionais dos corretores políticos.

A confusão atual torna-se clara tão logo se distingue, em meio às bienais de Veneza e Paris, nas publicações de massa ou em outras celebrações públicas do debate arquitetônico, uma disputa internacional entre essa visão estreita da história da arquitetura e as pesquisas acerca da natureza e definição da disciplina. O conflito não é mera dialética, mas um conflito real que corresponde, no plano teórico, a batalhas práticas e cotidianas que se travam no interior dos novos mercados de trivialidades arquitetônicas, dos velhos *establishments* corporativos e da ambiciosa intelectualidade universitária.

Essas batalhas táticas já existiam no modernismo, que geralmente as ocultava por trás de ideologias reducionistas (formalismo, funcionalismo, racionalismo). A coerência que essas ideologias pressupunham revelou-se plena de contradições. Mas isso não é motivo para novamente despojar a arquitetura de suas preocupações sociais, espaciais e conceituais, e reduzir os seus limites a um território de “argúcia e ironia”, “esquizofrenia consciente”, “códigos duais” e “frontões interrompidos”.

As reduções também se dão de forma menos óbvia. O fascínio que os assuntos arquitetônicos despertaram no mundo das artes, evidenciado pela quantidade obsessiva de “referências arquitetônicas” e exposições de “escultura arquitetônica”, é equivalente à voga recente entre arquitetos de divulgar o seu trabalho em galerias renomadas. A única utilidade de tais obras é nos informar sobre a natureza mutável da arte. Invejar a “utilidade” da arquitetura ou, reciprocamente, invejar a liberdade do artista, em ambos os casos, demonstra ingenuidade e entendimento equivocado do trabalho do arquiteto e do artista. Se o ato de construir tem uma relação com a utilidade, a arquitetura não o tem necessariamente. Chamar de arquitetônicas as esculturas que se apropriam superficialmente do vocabulário dos frontões e escadas é tão simplório quanto chamar de pinturas as insípidas aquarelas de certos arquitetos ou os desenhos em perspectiva de firmas imobiliárias.

Essa inveja recíproca toma por base os limites estreitos de interpretações antiquadas sobre arte e arquitetura, como se cada disciplina tivesse uma atração inexorável pelos textos mais conservadores da outra. No entanto, as vanguardas dos dois campos às vezes desfrutam de uma sensibilidade comum, mesmo que os seus termos de referência sejam inevitavelmente distintos. Cabe notar que os desenhos arquitetônicos são, na melhor das hipóteses, um modo de trabalhar e de pensar a arquitetura, e que, por natureza, em geral se referem a algo que está fora deles (ao contrário dos desenhos artísticos que remetem unicamente a si mesmos, a sua materialidade e procedimentos).

Voltemos à história. A tese da pseudocontinuidade da história da arquitetura, com seus momentos cuidadosamente determinados de ação e reação, apoia-se num entendimento precário da história em geral e da história da arquitetura em particular. Afinal de contas, a história da arquitetura não é linear e certas obras fundamentais não estão de modo algum aprisionadas a continuidades artificiais. Se a corrente dominante entre os historiadores descartou inúmeras obras por considerá-las “arquitetura conceitual”, “arquitetura de papelão”, espaços “poéticos” ou “narrativos”, chegou a hora de questionar sistematicamente as suas estratégias reducionistas. Colocá-las em questão não é simplesmente exaltar o que essas estratégias rejeitam. Ao contrário, significa entender o que as atividades de fronteira escondem e encobrem. Esse tipo de história e de reflexão crítica e analítica ainda está por se realizar. Não como um fato marginal (de poetas, visionários ou, pior, de intelectuais), mas como um fenômeno crucial para a natureza da arquitetura.

REPRESENTAÇÃO

Chamei de “reducionistas” as atitudes que negam as diferenças e os limites. Anular os limites (por meio do pluralismo, por exemplo) é anular toda a arquitetura, porque esses limites são as áreas estratégicas da arquitetura. Vimos que os desenhos arqui-

tetônicos geralmente fazem referência a algo fora deles, diferentemente dos desenhos que remetem apenas a si mesmos. Uma distinção semelhante ocorre em outro nível *interior* da arquitetura, quando a questão é se a arquitetura construída se refere a um significado expressivo ou a um conteúdo simbólico exterior, ou se ela fala somente de si mesma, de sua natureza e de sua condição intrínseca. A pergunta diz respeito, obviamente, à representação. Este primeiro artigo de uma série da *ArtForum* apresenta duas obras essenciais: um grupo de desenhos de John Hedjuk e uma exposição das ideias de Anthony Vidler. John Hedjuk trabalha tanto com os elementos da linguagem da arquitetura como com os seus meios de representação. Levando-os aos seus respectivos limites, Hedjuk sugere várias correlações arquetípicas entre materiais, função e representação. As análises de Anthony Vidler inauguram um campo metodológico em que a história das ideias, a história da linguagem e a história das ciências se cruzam e se misturam com a história da arquitetura. Ao lado de algumas outras, cada qual à sua maneira, as ideias de Vidler contribuíram significativa e continuamente para que “as coisas possuam, no grau máximo possível, uma qualidade ou atributo”,⁴ para que redefinam constantemente os limites que influenciam o desenvolvimento do pensamento arquitetônico, de modo a não “levá-lo a um fim”.⁵

[“Architecture and Limits I” foi extraído de *Artforum* 19, n. 4, dez. 1980, p. 36. Republicado com autorização do autor e da editora.]

1. “Definir”, *Oxford English Dictionary*.
2. *The Fountainhead* é um famoso romance de Ayn Rand, cujo protagonista é um brilhante arquiteto, Howard Roark, que ousa enfrentar sozinho a hostilidade de espíritos medíocres e sem originalidade. Publicado em 1943, o romance, que foi um sucesso de vendas, faz uma defesa apaixonada do individualismo e do potencial criativo das pessoas. [N.T.]
3. “Limite”, *Oxford English Dictionary*.
4. *Ibid.*, “limite”.
5. *Ibid.*, “definir”.

BERNARD TSCHUMI . ARQUITETURA E LIMITES II

Este é o segundo de uma série de três ensaios publicados em *Artforum* entre dezembro de 1980 e setembro de 1981. Em “Arquitetura e limites II”, Bernard Tschumi procura definir os limites da disciplina ao indagar se escala, proporção, simetria, composição, forma/função, tipos ideais/organização programática ou a tríade vitruviana são os temas que delimitam a arquitetura. No artigo, Tschumi afirma que esses elementos tanto podem ser essenciais à arquitetura como suscetibilidades que devem ser ultrapassadas. Ele examina detalhadamente cada um dos três

princípios vitruvianos da comodidade (*commoditas*), "estabilidade estrutural" (*firmitas*) e beleza (*venustas*), concluindo que a beleza desapareceu, a estrutura já não limita a arquitetura e as atitudes relativas à comodidade do corpo no espaço mudaram. Todo o restante do ensaio dedica-se precisamente ao tema do corpo no espaço.

Em comentários incisivos, Tschumi critica as ideias modernas sobre a "honestidade dos materiais" e a nostalgia pós-moderna pelas sacadas (*poché*) e paredes maciças. No ensaio anterior, "Arquitetura e limites I", o autor afirmara que essas preocupações tectônicas ou mesmo "construtivas" não são cruciais para a arquitetura. Neste, ele propõe que uma forma alternativa de considerar a "materialidade da arquitetura [...] está em seus sólidos e vazios, em suas sequências espaciais, articulações e colisões". Tal possibilidade poética ressalta o aspecto *coreográfico da experiência corporal* da arquitetura, que Tschumi descreve algumas vezes como "cinemática", a fim de salientar o movimento e a dimensão temporal. Central em sua proposição da arquitetura "como evento" é a ideia de que os corpos *constroem* o espaço por meio do movimento. Por exemplo, os espetáculos e as festividades, que reúnem um grande número de pessoas, criam visivelmente uma mudança na condição espacial das ruas da cidade.

Tschumi fala com entusiasmo sobre o *espaço*, que define de várias maneiras, como espaço físico, social e mental. As suas concepções de espaço e lugar (ver Derrida, neste capítulo) têm poucas relações com a dos fenomenólogos, como Christian Norberg-Schulz, que promovem o conceito de lugar para neutralizar as deficiências do espaço modernista. Para Tschumi, o problema não é propriamente o espaço, mas a sua programação em termos de função e não como evento.

Os conhecimentos de Tschumi sobre teoria linguística, pós-estruturalismo e psicanálise evidenciam-se aqui em sua tentativa de definir uma arquitetura interdisciplinar. Mas a conexão que ele propõe entre beleza e linguística estrutural não fica muito clara, como também não é clara a pretendida relação entre os pares pensamento-espaço e teórico-prático. Este último é discutido mais detidamente em "Questions of Space"¹ no que diz respeito ao modo como a arquitetura reúne os opostos concepção e experiência, material e imaterial. O conjunto de sua obra construída, cada vez mais extensa, visa fundir noções teóricas e experiência espacial. Objetivo para o qual, segundo Tschumi, concorrem os "eventos, desenhos e textos [que] expandem as fronteiras das construções socialmente justificáveis".

1. Bernard Tschumi, "Questions of Space", *Studio International* 190, n. 977, set.-out. 1975, pp. 136-142.

BERNARD TSCHUMI

Arquitetura e limites II

Os limites da arquitetura são variáveis: cada década possui os seus temas ideais e os seus próprios modismos confusos. Mas cada uma dessas mudanças e digressões periódicas suscita uma mesma questão: será que existem temas recorrentes, constantes especificamente arquitetônicas ou, ainda que permanentemente em pesquisa, uma arquitetura de limites?

Ao contrário de outras disciplinas, a arquitetura raramente apresenta um conjunto coerente de conceitos – uma definição – que evidencie tanto a continuidade de suas questões como as fronteiras muito sensíveis em suas atividades. Existem, contudo, uns poucos aforismos e preceitos que a literatura sobre arquitetura vem transmitindo ao longo dos séculos. Noções como as de "escala", "proporção", "simetria" e "composição" possuem conotações arquitetônicas específicas. A relação entre a abstração do pensamento e a substância do espaço – a distinção platônica entre o "teórico" e o "prático" – é constantemente lembrada; perceber o espaço arquitetônico de um edifício é perceber algo-que-foi-concebido. A oposição entre forma e função, entre tipos ideais e organização programática é igualmente recorrente, ainda que os dois termos tendam cada vez mais a ser considerados independentes.

Uma das equações mais persistentes da arquitetura é a trilogia vitruviana de *venustas, firmitas, utilitas* – "aparência atraente", "estabilidade estrutural", "acomodação espacial adequada". Essa trilogia foi repetida obsessivamente ao longo de séculos de preceitos arquitetônicos, embora nem sempre nessa ordem. Serão essas possíveis constantes arquitetônicas os limites intrínsecos sem os quais a arquitetura não existe? Ou sua permanência é a consequência de um mau hábito mental, de uma preguiça intelectual que persiste através da história? Será que a mera persistência confere a elas validade? E, se não for esse o caso, terá a arquitetura capacidade de deslocar os limites que a definem há tanto tempo?

O século XX rompeu com a trilogia vitruviana porque a arquitetura não podia continuar insensível à industrialização e ao questionamento radical das instituições (fossem elas a família, o Estado ou a Igreja) na virada do século. O primeiro termo da tríade – aparência atraente (beleza) – desapareceu paulatinamente do vocabulário à medida que a linguística estrutural se apoderou do discurso formal do arquiteto. Mas, de início, a semiótica arquitetônica apenas se apropriou dos códigos peculiares aos textos literários para aplicá-los aos espaços urbanos ou arquitetônicos, deste modo inevitavelmente permanecendo descritiva. Inversamente, as tentativas de construir novos códigos representaram a redução do edifício

a uma "mensagem" e o seu uso a uma "leitura". Boa parte da atual voga das citações de símbolos arquitetônicos do passado procede dessas interpretações simplistas.

Recentemente, pesquisas mais sérias vêm aplicando a teoria linguística à arquitetura, acrescentando um arsenal de conceitos, como seleção e combinação, substituição e contextualização, metáfora e metonímia, similaridade e contiguidade, segundo a terminologia de [Roman] Jakobson, [Noam] Chomsky e [Émile] Benveniste. Embora a sua manipulação exclusivamente formalista tenda a se esgotar se novos critérios não forem introduzidos de modo a possibilitar a inovação, os seus excessos podem muitas vezes vir a lançar uma nova luz sobre as fronteiras fugidias da "prisão" da linguagem arquitetônica.¹ No limite, essa pesquisa introduz uma preocupação relativa à noção de "sujeito" e com o papel da "subjetividade" na linguagem, diferenciando a linguagem como um sistema de signos da linguagem como um ato individualmente realizado.

O interesse pelo segundo conceito – a estabilidade estrutural – parece ter desaparecido durante a década de 1960, sem que ninguém se desse conta ou o tivesse discutido. Vigorava então o consenso de que tudo podia ser construído, contanto que se pudesse pagar os seus custos. E o interesse com relação à estrutura sumiu do rol das conferências e minguou no âmbito das revistas e cursos de arquitetura. Afinal de contas, quem está interessado em salientar que as pilastras dóricas do historicismo corrente são feitas de compensado de madeira pintada ou que os ornatos aplicados sobre paredes cegas visam conferir-lhes alguma substância metafórica?

A progressiva redução da massa volumétrica das construções ao longo de séculos representou para os arquitetos a possibilidade de compor, decompor e recompor volumes arbitrariamente, segundo leis formais e não estruturais. O interesse do modernismo pelo efeito das superfícies privou ainda mais os volumes de sua substância material. Hoje, a matéria dificilmente entra na substância das paredes, que foram reduzidas a placas de gesso ou de vidro, que mal permitem distinguir o lado de fora do lado de dentro. Esse fenômeno provavelmente não se inverterá e as razões dos que pregam o retorno à "honestidade dos materiais", ou às paredes maciças em *poché*, geralmente são mais ideológicas do que práticas. Mas é preciso notar que toda preocupação com a substância material tem implicações que vão além da mera estabilidade estrutural. A materialidade da arquitetura, afinal de contas, está em seus sólidos e vazios, em suas sequências espaciais, suas articulações e colisões. (Uma observação de passagem: alguns dirão que a preocupação com a conservação de energia substituiu a preocupação com a construção. Pode ser. As pesquisas sobre a conservação, passiva e ativa, de energia, energia solar e reciclagem de água, certamente desfrutaram uma notável popularidade, mas não afetam em muito o vocabulário geral das casas ou das cidades.)

O único juiz competente sobre o último termo da trilogia, "acomodação espacial adequada", é, naturalmente, o corpo, o seu corpo, o meu corpo – o ponto de partida e o ponto de chegada da arquitetura. A concepção cartesiana do corpo-como-objeto foi contraposta

pela visão fenomenológica do corpo-como-sujeito e a materialidade e a lógica do corpo se opuseram à materialidade e à lógica dos espaços. Do espaço do corpo para o corpo-no-espaço – a passagem é intrincada. E esse deslizamento, a brecha na obscuridade do inconsciente, algum lugar entre o corpo e o Ego, entre o Ego e o Outro [...] A arquitetura ainda não começou a analisar as descobertas vienenses da virada do século, se é que algum dia a arquitetura virá a informar a psicanálise mais do que esta informou a arquitetura.

O cheiro penetrante de borracha, de concreto, de carne; o gosto da poeira; o roçar desconfortável do cotovelo sobre uma superfície abrasiva; a sensação prazerosa de paredes felpudas e a dor de esbarrar em uma quina no meio da escuridão; o eco de um salão – o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no qual se age. E é o olho que enquadra – a janela, a porta, o ritual efêmero da passagem [...]. Espaços de movimento – corredores, escadas, rampas, passagens, soleiras; é aí que começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, as danças e os gestos que combinam a representação do espaço e o espaço da representação. Os corpos não somente se movem para o seu interior, mas produzem espaços por meio e através de seus movimentos. Movimentos – de dança, esporte, guerra – são a intromissão dos eventos nos espaços arquitetônicos. No limite, esses eventos se transformam em cenários ou programas, esvaziados de implicações morais ou funcionais, independentes porém inseparáveis dos espaços que os encerram. Assim, emerge uma nova formulação da velha trilogia, que, de certo modo, se sobrepõe aos termos originais, mas os amplia em outras direções. Distinções podem ser estabelecidas entre espaços mentais, físicos e sociais, ou, dito de outra forma, entre a linguagem, a matéria e o corpo. É certo que essas distinções são esquemáticas e, embora correspondam a categorias de análise reais e convenientes ("o concebido", "o percebido", "o vivenciado"), levam a diferentes abordagens e diferentes modos de notação arquitetônica.

Há uma evidente mudança no *status* da arquitetura, em sua relação com a sua linguagem, os materiais que a compõem, e com os indivíduos ou sociedades. A pergunta é como os três termos se articulam, e como se relacionam uns com os outros no âmbito contemporâneo da prática arquitetônica. Como o modo de produção da arquitetura alcançou um estágio avançado de desenvolvimento, também é evidente que já não é mais preciso aderir estritamente às normas linguísticas, funcionais ou materiais; podendo-se distorcê-las à vontade. Finalmente, o papel de incidentes isolados – tantas vezes descartados no passado – evidencia que a natureza da arquitetura nem sempre se encontra na construção. Eventos, desenhos, textos, expandem as fronteiras de construções socialmente justificáveis.

As mudanças recentes são profundas e ainda mal compreendidas. De modo geral, os arquitetos acham difícil aceitá-las, posto que intuitivamente percebem, como de praxe, que o seu ofício atravessa drásticas transformações. O historicismo arquitetô-

nico vigente é ao mesmo tempo parte e consequência desse fenômeno – tanto um sinal de medo como um sinal de fuga. Até que ponto essas explosões, essas mudanças nas condições da produção de arquitetura *deslocam os limites* das atividades arquitetônicas a fim de se adequarem a tais mutações?

TRÊS LIMITES

Na Europa e nos Estados Unidos, algumas obras são sintomáticas dessas mudanças recentes. Censuradas ora por sua falta de praticidade, ora por sua iconoclastia, ora por fugirem aos padrões da prática arquitetônica, essas obras são a um só tempo consequências objetivas e fatores de favorecimento dessas transformações. Não se trata de uma questão de “estilo” ou de “geração”. Elas não estimulam imitadores e adesões cegas propondo “como projetar uma casa”, ou “como reconstruir a cidade”, por meio de regras simples e instruções claras. Ao contrário, cada uma pretende à sua maneira fazer recuar os limites que a arquitetura se impôs a si mesma. A série fundamental de desenhos arquitetônicos de (Raimund Abrahām) explora os choques entre fronteiras, oposições entre o dentro e o fora, entre o vazio e o sólido, o artificial e o natural. As “colisões” irônicas que mostramos adiante jogam ao mesmo tempo com a força das massas e a sensualidade dos contrastes. A pesquisa de Peter Eisenman sobre a natureza da arquitetura e a sua linguagem é fundamental: preenche uma lacuna e explora os extremos. Os excertos dos diagramas transformacionais das *casas* apresentados neste artigo² são apenas uma parte de um conjunto bem maior de estudos e escritos teóricos. O papel de Kenneth Frampton como historiador crítico enfatiza as circunstâncias culturais e sociais da arquitetura. Sua polêmica fragmentária sobre o corpo incide sobre uma área quase “proibida” no campo do pensamento arquitetônico.

[“Architecture and Limits II” foi publicado originalmente em *Artforum* 19, n. 7, março de 1981, p. 45. Republicado com autorização do autor e da editora.]

1. Fredric Jameson, *Prison House of Language*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
2. Refere-se à edição original, da *Artforum*. [N.E.]

BERNARD TSCHUMI . ARQUITETURA E LIMITES III

Neste terceiro e último ensaio da série publicada pela *Artforum*, Bernard Tschumi volta ao tema da forma e do conteúdo; que, em arquitetura, geralmente se traduz na oposição entre forma e função. Tschumi afirma que nem o modernismo nem o historicismo pós-moderno (que ele claramente hostiliza, haja vista o epíteto de “falsa polêmica” com que o qualifica) trataram do problema da função ou das “preocupações programáticas”. Tanto o modernismo como o pós-modernismo abordaram exclusivamente a manipulação estilística ou formal, com base na concepção da obra arquitetônica como objeto. “A forma ainda segue a forma, só o significado e o quadro de referência diferem.”

Após uma análise da resposta da arquitetura à necessidade de novos tipos construtivos no século XIX, Tschumi descreve um recurso a “fatores de mediação, como os tipos ideais”. Entre outras coisas, isso o leva a concluir: “Não havia nenhuma relação causal necessária entre a função e uma forma subsequente, ou entre um determinado tipo construtivo e um determinado uso”.

Uma comparação muito interessante pode ser feita entre este ensaio e o editorial de Peter Eisenman “Pós-funcionalismo” (cap. 1), ao qual Tschumi parece referir-se no parágrafo inicial. Enquanto Eisenman concorda com a conclusão de Tschumi a respeito da ausência de conexão entre forma e função (desviando inclusive de seu caminho para testar essa ideia em seu próprio trabalho), em “Pós-funcionalismo” ele afirma que a maior complexidade programática existente no século XIX impedia o emprego dos tipos. Assim, para Eisenman, a função dominava a forma, situação que uma verdadeira arquitetura moderna deveria considerar.

Por volta de 1980, diz Tschumi, a função seria rejeitada pelos “neomodernistas” (inclusive por Eisenman), como um resíduo da tradição humanista, e pelos historicistas pós-modernos (que deveriam ser chamados de “neo-humanistas”), como parte da tradição modernista.

Para ele, “as preocupações programáticas foram dispensadas tanto como resquícios do humanismo quanto como tentativas mórbidas de ressuscitar doutrinas funcionalistas já obsoletas”.

O motivo dessa dupla rejeição é que ambas as tendências pretendiam enaltecer o formalismo e excluir as preocupações sociais da agenda da arquitetura pós-moderna. Eisenman, entretanto, argumentaria que a sua motivação era trazer a arquitetura de volta às suas preocupações primeiras, internas (cap. 4).

Opondo-se a essas duas concepções formalistas, a crítica de Tschumi visa substituir noções características do programa funcional do século XIX pela ideia de um programa ligado a um espetáculo ou a um evento. Tschumi sugere que não se deve conceber a arquitetura como um objeto (ou obra, em termos estruturalistas), mas como uma “interação do espaço com os eventos”. Para ele, a aplicação da semiótica à arquitetura exacerbou o hábito de objetivar a obra singular como objeto, ignorando sua complexa “intertextualidade”.¹ Tschumi propõe que se veja a arquitetura como uma atividade humana ou como

um texto aberto, em termos pós-estruturalistas. Usando o exemplo dos espetáculos e festividades, o autor imagina poder ver o corpo humano no centro das questões do espaço. A experiência do corpo que se move no espaço distingue a arquitetura da arte. Tschumi retoma o problema do corpo mais explicitamente em "O prazer da arquitetura" (cap. 13).

O pós-estruturalismo de Tschumi é influenciado por Michel Foucault (ao adotar a ideia de "corte epistemológico", uma ruptura entre períodos descontínuos na história do saber) e pela desconstrução propugnada por Jacques Derrida. O que o atrai no pós-estruturalismo e na desconstrução é que "[...] põem em xeque a ideia de um conjunto unificado de imagens, a ideia de certeza e, é claro, a ideia de uma linguagem identificável".²

Não é necessário haver uma linguagem identificável, já que para ele a arquitetura não ilustra pensamentos. Tschumi afirma que a ideia da arquitetura como ilustração é apenas mais uma das muitas interpretações reducionistas que a arquitetura deverá abandonar se pretender superar o modernismo.

1. Essa ideia é tomada de empréstimo a Roland Barthes e Julia Kristeva: "intertextualidade" é uma teia ou rede de relações entre os componentes de um *signo*, ou entre uma obra individual e as obras que a precedem ou a cercam, e das quais depende seu significado.
2. Bernard Tschumi, "Six Concepts", in *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1994, p. 87.

BERNARD TSCHUMI

Arquitetura e limites III

Programa: informação descritiva, previamente preparada, sobre qualquer série formal de procedimentos, como uma cerimônia festiva, um curso acadêmico etc. [...], uma lista dos itens ou "números musicais" de um concerto etc., na ordem de execução; por extensão, o conjunto dos números musicais, o espetáculo como um todo [...].¹

Um programa arquitetônico é uma lista de requisitos utilitários; indica as suas relações, mas não sugere nem a combinação nem a proporção entre eles.²

Discutir a noção de programa nos dias de hoje é entrar em um terreno proibido, um terreno que foi deliberadamente interditado há décadas pelas ideologias arquitetônicas. As preocupações programáticas foram dispensadas como resquícios do humanismo e como mórbidas tentativas de ressuscitar doutrinas funcionalistas já obsoletas. Essas

críticas são reveladoras porque sugerem uma crença enraizada num aspecto específico do modernismo: a primazia da manipulação formal em detrimento de considerações sociais ou utilitárias, uma primazia que mesmo a arquitetura pós-moderna atual se recusou a desafiar.

Recordemos rapidamente alguns fatos históricos de base à noção de programa. Embora o desenvolvimento setecentista de técnicas científicas baseadas na análise estrutural e espacial já tivesse induzido os teóricos da arquitetura a considerar o uso e a construção como disciplinas separadas e, por isso, a enfatizar a pura manipulação da forma, a noção de programa continuou a ser por muito tempo um aspecto importante do processo arquitetônico. Implícita ou explicitamente relacionados com as necessidades do período ou do Estado, os requisitos aparentemente objetivos do programa em grande parte refletiam valores e culturas particulares. Foi o que se passou com os programas da Beaux-Arts para as "Cavaliarias para um Príncipe Soberano", de 1739, e para o "Festival Público para as Núpcias de um Príncipe", de 1769. O crescimento da industrialização e da urbanização logo criaria os seus próprios programas. Lojas de departamentos, estações ferroviárias e galerias foram programas do século XIX nascidos com o comércio e a indústria. Geralmente complexos, esses programas não resultaram de imediato em formas precisas, e muitas vezes foi necessário buscar a mediação de fatores como tipos construtivos ideais, arriscando-se a uma completa disjunção entre "forma" e "conteúdo".

As primeiras críticas virulentas do movimento moderno às fórmulas vazias do academicismo condenaram essas disjunções juntamente com o conteúdo decadente da maioria dos programas da Beaux-Arts, vistos como pretextos para receitas repetitivas de composição. Não se faziam críticas ao conceito de programa em si mesmo, e sim ao modo como ele refletia uma sociedade obsoleta. Ao contrário, nexos bastante estreitos entre novos conteúdos sociais, tecnologias e geometrias puras anunciavam uma nova ética funcionalista, que acentuava, num primeiro nível, a solução de problemas em vez da sua formulação; isto é, que a boa arquitetura deveria originar-se do problema objetivamente peculiar do edifício, do local e do cliente, de um modo orgânico ou mecânico. Em um segundo nível, mais heroico, as pressões revolucionárias das vanguardas futurista e construtivista combinaram-se com as dos pensadores sociais utópicos do começo do século XIX para criar novos programas. "Condensadores sociais", cozinhas comunitárias, clubes de trabalhadores, teatros, fábricas, ou mesmo *unités d'habitation* correspondiam a uma nova visão da estrutura da sociedade e da família. De modo frequentemente ingênuo, acreditava-se que a arquitetura refletiria e ao mesmo modelaria a sociedade do futuro.

Contudo, no início da década de 1930, um novo contexto social nos Estados Unidos e na Europa favoreceu a criação de novas formas e tecnologias em detrimento de preocupações programáticas. Por volta dos anos 1950, a base ideológica original da arquitetura moderna se esvaziara, em virtude, de certo modo, do virtual fracasso de

seus fins utópicos. Por outro lado, a arquitetura encontrou novas bases nas teorias do modernismo que se desenvolveram na literatura, na arte e na música. O princípio “a forma segue a forma” tomou o lugar de “a forma segue a função”, e logo se fizeram ouvir as críticas ao funcionalismo por parte dos neomodernistas, por razões ideológicas, e dos pós-modernistas, por razões estéticas.

De todo modo, uma quantidade suficiente de programas conseguiu funcionar em edifícios concebidos para fins completamente diferentes, comprovando o argumento simples de que não havia nenhuma relação causal necessária entre uma função e uma forma subsequente, ou entre um dado tipo construtivo e um uso específico. Para os modernistas inveterados, quanto mais convencional fosse o programa, melhor; esses programas convencionais, com suas soluções fáceis, abriam espaço para a experimentação de estilo e linguagem, como fez Karl Heinz Stockhausen, que usou hinos nacionais como matéria-prima de transformações sintáticas.

A academização do construtivismo, a influência do formalismo literário e o exemplo da pintura e da escultura modernistas contribuíram para a redução da arquitetura a simples componentes linguísticos. A máxima de Clement Greenberg, de que o conteúdo se dissolveu tão completamente na forma que as obras de arte ou de literatura não podem ser reduzidas no todo ou em parte a outra coisa senão a si mesmas [...] o assunto ou o conteúdo tornaram-se algo a ser evitado como uma praga quando aplicada à arquitetura, excluiu ainda mais a reflexão sobre os usos. Finalmente, na década de 1970, a grande crítica modernista, que enfatizava as qualidades intrínsecas de objetos autônomos, aliou-se à teoria semiótica para fazer da arquitetura um simples objeto da poética.

Mas a arquitetura não era diferente da pintura ou da literatura? Não poderiam o programa ou o uso fazer parte da forma, ao contrário de um assunto ou conteúdo? O formalismo russo não se diferenciava do modernismo de Greenberg justamente porque, em vez de banir as considerações de conteúdo, jamais viria a contrapor forma e conteúdo, mas começara a percebê-los como a *totalidade* dos vários componentes da obra? O conteúdo também podia ser formal.

Boa parte da teoria do modernismo arquitetônico (que surgiu principalmente nos anos 1950 e não nos anos 1920) tinha em comum com o modernismo a busca da especificidade da arquitetura, daquilo que era exclusivamente característico da arquitetura. Mas como essa especificidade foi definida? Ela incluía ou excluía o uso? É bem significativo que o desafio imposto pelo pós-modernismo arquitetônico às escolhas linguísticas do modernismo nunca tenha atacado seu sistema de valores. Discutir “a crise da arquitetura” em termos puramente estilísticos era uma falsa polêmica, uma manobra inteligente para dissimular a falta de preocupação com relação ao uso.

Se não é irrelevante distinguir entre uma arquitetura autônoma e autorreferencial, que transcende a história e a cultura, e uma arquitetura que reflete precedentes histó-

ricos ou culturais e contextos regionais, é preciso notar que ambas remetem à mesma definição da arquitetura como manipulação formal ou estilística. A forma ainda segue a forma, apenas o significado e o quadro de referências são diferentes. A não ser pelos meios estéticos diversos, ambas concebem a arquitetura como um objeto de contemplação, facilmente acessível à percepção crítica, ao contrário da interação do espaço com os eventos, que normalmente não é objeto de comentários. Assim, paredes e gestos, colunas e figuras raramente são vistos como parte de um único sistema de significação. Aplicadas à arquitetura, as teorias da leitura geralmente são estéreis, porque reduzem a disciplina a uma arte da comunicação ou a uma arte visual (o assim chamado código único do modernismo ou o código duplo do pós-modernismo), deixando de lado a “intertextualidade”, que faz da arquitetura uma atividade humana altamente complexa. A multiplicidade de discursos heterogêneos, a constante interação de movimento, experiência sensual e acrobacias conceituais refutam o paralelo com as artes visuais.

Se hoje em dia quisermos nos ater a uma ruptura epistemológica com o que é geralmente chamado de modernismo, então sua contingência formal também deve ser posta em questão. Isso não implica de forma alguma um retorno a concepções que opõem forma e função, a relações de causa e efeito entre programa e tipo, a visões utópicas ou às diversas ideologias positivistas e mecanicistas do passado. Pelo contrário, significa ir além das interpretações reducionistas da arquitetura. A habitual exclusão do corpo e de sua experiência de todo discurso sobre a lógica da forma é um exemplo que vem bem a propósito.

As *mise-en-scènes* de Peter Behrens, que organizou cerimônias na comunidade de *Mathildenhöhe*, projetada por Josef Maria Olbrich; os cenários de Hans Poelzig para *O Golem*; os projetos teatrais de László Moholy-Nagy, combinando cinema, música, cenários e ações, congelando simultaneidades; as exibições de acrobacia eletromecânica de El Lissitski; as danças gestuais de Oskar Schlemmer; e a “Montagem de atrações” de Konstantin Melnikov, que se transformaram em verdadeiras construções arquitetônicas – tudo isso fez explodir a ortodoxia restritiva do modernismo arquitetônico. Havia, é claro, precedentes – as festividades renascentistas, as festas revolucionárias de Jacques-Louis David e, mais tarde, e de maneira mais sinistra, o Comício de Nuremberg e a Catedral de Gelo de [Albert] Speer.

Mais recentemente, desvios do discurso formalista e a renovação do interesse por eventos arquitetônicos têm tomado uma forma programática imaginária.³ Por outro lado, os estudos tipológicos começaram a discutir o “efeito crítico” dos tipos construtivos ideais nascidos historicamente da função e posteriormente transformados em novos programas estranhos à finalidade original. Neste último número de uma série de três ensaios, “Arquitetura e limites” apresenta três arquitetos⁴ cujo interesse em eventos, cerimônias e programas sugere um possível afastamento tanto em relação à ortodoxia modernista como ao *revival* historicista.

["Architecture and Limits III" foi originalmente publicado em *Artforum* 20, n. 1, set. 1981, p. 40. Cortesia do autor e do editor.]

1. *Oxford English Dictionary*.
2. Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*. Paris: 1909.
3. Esses projetos começaram a aflorar durante a última década e incluem as Cidades Ideais do Superstudio às Treze Torres de Canareggio, de John Hejduk.
4. Tschumi, Rem Koolhaas e Alan Plattus. [n.o.]

apresentação

BERNARD TSCHUMI . INTRODUÇÃO: NOTAS PARA UMA TEORIA DA DISJUNÇÃO ARQUITETÔNICA

Este pequeno ensaio articula os temas desconstrucionistas do deslocamento (*displacement*) e da deslocalização (*dislocation*) com a obra construída de Bernard Tschumi. Ao sintetizar teoria e projeto, foi usado como introdução ao método de Tschumi e a seus quatro projetos publicados em *Architecture and Urbanism*. O constante interesse do arquiteto em descobrir e trabalhar nos limites da arquitetura o conduz a uma estratégia de disjunção: o desdobramento de operações transformativas como as de compressão, inserção, transferência, superposição, distorção e descentramento. A disjunção leva a uma rejeição da síntese ou totalidade e se relaciona com a ênfase dada ao processo nos escritos de Peter Eisenman. Resistindo à condição de estagnação [*stasis*], Tschumi põe deliberadamente em execução as dimensões críticas e desestabilizantes do conflito. Disjunções estão contidas, por exemplo, nas relações homem/objeto, objeto/eventos, eventos/espço.

Outra maneira pela qual Tschumi tenta expandir a disciplina da arquitetura é transgredindo as suas fronteiras. (Ver "Arquitetura e limites I, II e III", neste capítulo.) Ele importa do cinema técnicas de edição como a "dissolução" e a "montagem", de modo a desafiar as representações gráficas convencionais. Devido à sua duração temporal, o cinema oferece possibilidades para a narrativa e revela inusitadas relações entre os eventos e o espaço. O seu projeto para o Parc de la Villette, com sua "promenade cinemática", teve grande repercussão, seja por ter sido premiado em um concurso internacional, seja como uma parte construída dos "Grands Projets" do governo Mitterrand.

BERNARD TSCHUMI

Introdução: notas para uma teoria da disjunção arquitetônica

ORDEM

Toda obra teórica, quando "deslocada" para o domínio do construído, ainda conserva seu papel dentro de um sistema geral ou aberto de pensamento. Assim como nos projetos teóricos de The Manhattan Transcripts, de 1981, e no do Parc de la Villette, atualmente em construção, o que se discute é a noção de unidade. Da forma como foram concebidos, esses projetos não têm começo nem fim. São antes operações, compostas por repetições, distorções, sobreimposições etc. Apesar de possuírem uma lógica interna própria – seu pluralismo não é destituído de objetivos –, é impossível descrever tais operações unicamente com relação a transformações internas ou sequenciais. A ideia de ordem é permanentemente questionada, desafiada e levada ao extremo.

ESTRATÉGIAS DE DISJUNÇÃO

Embora não se deva entender a noção de disjunção como um conceito arquitetônico, seus efeitos se imprimem no local, no edifício, e mesmo no programa, de acordo com a lógica deslocalizadora que rege a obra. Para definir disjunção, para além do seu sentido nos dicionários, temos de insistir na ideia de limite, de interrupção. Os Transcripts e La Villette empregam diversos elementos de uma estratégia de disjunção, que toma a forma de uma exploração sistemática de um ou mais temas: por exemplo, molduras e sequências, no caso dos Transcripts, sobreimposição e repetição, no caso de La Villette. Essas explorações nunca podem ser conduzidas abstratamente, *ex nihilo*; o trabalho se desenvolve no âmbito da disciplina da arquitetura, ainda que consciente dos outros campos: literatura, filosofia e até a teoria do cinema.

LIMITES

A noção de limite é evidente na obra de [James] Joyce, de [Georges] Bataille e de Antonin Artaud, que trabalharam na fronteira entre a filosofia e a não filosofia, a literatura e a não literatura. A atenção atualmente dada à abordagem desconstrucionista de Derrida também indica um interesse pelo trabalho que se realiza no limite: conceitos usados da maneira mais rigorosa e interna à disciplina, mas também a sua análise de um ponto de vista externo, de modo a investigar o que tais conceitos e sua historicidade ocultam como repressão e dissimulação. Esses exemplos sugerem a necessidade de examinar o problema dos limites na arquitetura. Eles me fazem lembrar que meu próprio prazer nunca nasceu da contemplação de edifícios, de grandes obras arquitetônicas da história ou do presente, mas, ao contrário, de sua (des)montagem. Parafra-seando Orson Welles: "Eu não gosto de arquitetura; eu gosto de fazer arquitetura".

NOTAÇÃO

O trabalho sobre a notação realizado em *The Manhattan Transcripts* foi uma tentativa de desconstruir os componentes da arquitetura. Os diferentes modos de notação ali utilizados destinavam-se a apreender os domínios que, apesar de normalmente excluídos da maior parte da teoria arquitetônica, são indispensáveis para se trabalhar nas margens ou nos limites da arquitetura. Embora nenhuma modalidade de notação, matemática ou lógica, seja suficiente para transcrever toda a complexidade do fenômeno arquitetônico, o progresso da notação arquitetônica está ligado a uma renovação da arquitetura e dos conceitos de cultura que a acompanham. Uma vez desmantelados os componentes tradicionais, a remontagem é um longo processo; o que não se deve permitir, sobretudo, é o retorno a um empirismo formal daquilo que fundamentalmente se constituía em uma transgressão dos cânones clássicos e modernos. É isso que explica o uso da estratégia disjuntiva tanto nos *Transcripts* como em *La Villette*, em que os fatos quase nunca se conectam e as relações de conflito são cuidadosamente preservadas em detrimento da síntese ou da totalidade. O projeto nunca se realiza, assim como as fronteiras nunca são definidas.

DISJUNÇÃO E VANGUARDA

Conforme assinala Derrida, os conceitos filosóficos ou arquitetônicos não desaparecem da noite para o dia. A despeito da antiga voga do "corte epistemológico", as rupturas sempre se dão no interior de um velho tecido constantemente desmontado e deslocado, de forma tal que essas rupturas induzem a novos conceitos ou a uma nova estrutura. Na arquitetura, a disjunção implica que nenhuma das partes, em

momento algum, pode transformar-se em uma síntese ou totalidade autossuficiente, mas que cada parte leva à outra e toda construção é desestabilizada pelos vestígios, nela, de uma outra construção. A disjunção também pode ser constituída por vestígios de um evento, de um programa e pode levar a novos conceitos, pois um de seus objetivos é compreender um novo conceito de cidade, de arquitetura.

Se fôssemos qualificar uma arquitetura ou um método arquitetônico como "disjuntivo", os seus denominadores comuns seriam os seguintes:

- rejeição da noção de "síntese" em favor da ideia de dissociação, de análise disjuntiva;
- rejeição da oposição tradicional entre uso e forma arquitetônica em favor da sobreposição ou justaposição de dois termos, que podem ser submetidos de modo independente e equivalente a métodos idênticos de análise arquitetônica;
- ênfase dada, como um método, à [dissociação] à [superposição] e à [combinação], que desencadeiam forças dinâmicas capazes de se expandir para todo o sistema arquitetônico, explodindo os seus limites e, ao mesmo tempo, sugerindo uma nova definição.

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

["Introduction: Notes towards a Theory of Architectural Disjunction" foi publicado em *Architecture and Urbanism* n. 216, set. 1988, pp. 13-15. Cortesia do autor e da editora.]

1. O Parc de La Villette foi construído na década de 1980. [N.E.]

apresentação

PETER EISENMAN . A ARQUITETURA E O PROBLEMA DA FIGURA RETÓRICA
Este ensaio, publicado pela revista japonesa *Architecture and Urbanism*, foi originalmente apresentado em uma conferência na Universidade de Yale, em 20 de fevereiro de 1987. Eisenman inicia sua exposição com uma citação de Sigmund Freud, anunciando assim a sua orientação psicanalítica. A citação contém uma reflexão sobre a natureza diacrônica da cidade de Roma, comparando-a aos registros psíquicos de um indivíduo. A analogia de Freud foi certamente considerada fecunda por Roland Barthes (em "Semiology and Urbanism") e Aldo Rossi (em *A arquitetura da cidade*), para quem a cidade é um repositório para a memória coletiva. Eisenman retoma essa ideia ao final do ensaio quando fala em *tracel* [tracel]: uma "condição de ausência [que] aceita ou