

Margens, Escalas, Rastros e Dobras

Sobre a exposição de
Peter Eisenman no MASP

Leonardo Katsuzo Oda

Margens, Escalas, Rastros e Dobras

Sobre a exposição de
Peter Eisenman no MASP

Leonardo Katsuzo Oda

trabalho final
de graduação
FAU USP

resumo

Em 1993, despontava na cena paulista uma exposição de arquitetura recebida pelo público ambigamente com entusiasmo e alarde. A mostra - dedicada à obra do arquiteto Peter Eisenman - trazia à uma audiência desacostumada com exposições de arquitetura e pouco familiarizada com o desconstrutivismo - a obra desse arquiteto ponta-de-lança da pós-vanguarda norte-americana. O presente estudo busca recuperar essa exposição - que em sua época não obteve a devida apreciação e assimilação - em seu diferentes aspectos. A esse estudo retrospectivo e de interesse documental, se soma uma pesquisa analítica da exposição, de caráter mais criativo.

abstract

In 1993 the architectural scene of São Paulo saw the emergence of an architecture exhibition which was received with both enthusiasm and astonishment received by the public. The exhibit (dedicated to the work of Peter Eisenman) brought to an audience unaccustomed to architectural exhibitions and unfamiliar with deconstructivism, the work of the American post-avant-garde architect. The present study seeks to recover this exhibition which in its time did not obtain proper appreciation and assimilation by the public. This retrospective study of the exposition is of documentary interest, to which we added an analytical research of more creative energy.

banca examinadora

Prof. Dr. Guilherme Wisnik (orientador)
Profa. Dra. Helena Aparecida Ayoub Silva
Profa. Dra. Rosana Helena Miranda

Dedico este trabalho à minha mãe,
Deise Tomoco Oda.

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de estender os meus agradecimentos ao meu orientador, Guilherme Wisnik. Agradeço igualmente a todos que me apoiaram ao longo do processo de conclusão da pesquisa, especialmente, Matheus Martins. Por fim, pela leitura do trabalho, agradeço a Ricardo Iannuzzi.

Sumário

Introdução	17
1. A exposição	23
1.1 O Departamento de Arquitetura do MASP	23
1.2 O Espaço Expositivo e os Quatro Conceitos	27
2. Os agentes envolvidos	43
2.1 O papel dos agentes	43
2.2 A história interpessoal dos agentes	48
2.3 A escolha dos autores	50
3. Os textos da catálogo	59
3.1 Uma Arquitetura do Caos: uma entrevista com Peter Eisenman, Nicolau Sevcenko	59
3.2 Urgência Distraída, Sophia Silva Telles	72
3.3 Margens da Arquitetura, Otília Beatriz Fiori Arantes	82
3.4 A Propósito da Exposição de Peter Eisenman, Anne Marie Sumner	93
4. Os projetos	98
4.1 Wexner Center for the Visual Arts & Fine Arts, The Ohio State University	98
4.2 Biocenter for the University of Frankfurt	102
4.3 Banyoles Olympic Hotel	109
4.4 Center for the Arts, Emory University	112
5. Recepção crítica	119
5.1 A recepção negativa do desconstrutivismo	123
Conclusão	132
Bibliografia	136
Lista de figuras	142
Anexos	147



17 5 '93

Introdução

No ano de 1993, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) abriga a exposição “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman” (18 de mai – 18 de jun.), a qual introduz, pela primeira vez, o trabalho do arquiteto desconstrutivista ao público brasileiro. Esse empreendimento rendeu à cena paulista uma exibição de qualidade ímpar, assim como uma importante produção textual relativa ao catálogo da exposição. O evento – ao qual integravam palestras do arquiteto no auditório do museu e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP – obteve grande número de espectadores, tanto na mostra quanto nas palestras. Apesar desse sucesso, o evento não deixou significantes marcas no meio arquitetônico ou na cultura da época.

Primeiramente, esse quadro contraditório representa uma oportunidade de pesquisa, a qual caberia buscar as razões dessa ausência de desdobramentos da exposição e, em última instância, as causas do seu insucesso no campo da cultura. Paralelamente, tratando-se de um evento que apresenta, pela primeira vez, a arquitetura desconstrutivista ao público nacional, é preciso considerar em que sentido isso está relacionado a esse insucesso.

Em segundo lugar – considerando que nos referimos a um fato relativamente esquecido da história – julgamos pertinente fazer um estudo retrospectivo da exibição. Desse modo, ao longo do trabalho, procuramos re-apresentar a mostra ao leitor, em seus principais elementos: projetos, expografia e catálogo. Além disso, falamos do contexto de sua realização, i. e., tudo o que permitiu que a exposição acontecesse: os atores envolvidos, as interlocuções consumadas e, de maneira geral, os acontecimentos que rodearam o evento.

Para além de uma simples retrospectiva, o trabalho enseja estudar a obra do arquiteto norte-americano; seu projeto e discurso. Com essa finalidade, empreendemos uma análise dos textos do catálogo e dos projetos arquitetônicos presentes na mostra.

É evidente, portanto, que essa investigação da obra do arquiteto parte da própria exposição, de modo que ela é tomada simultaneamente enquanto objeto de estudo e viés investigativo.

Ao pesquisar um acontecimento pouco lembrado pela historiografia, nos deparamos com certas dificuldades de ordem metodológica. Evidentemente, a falta de material bibliográfico é o primeiro obstáculo, de modo que frequentemente recorremos a outros meios. De fato, a maioria dos dados coletados advém de fontes não tradicionais, como conversas e documentos não publicados¹. A utilização desse tipo de informação implica certo rigor interpretativo, já que – como no caso das fontes orais – existe sempre um grau de imprecisão ou comprometimento pessoal.

Certamente, a maior parte do material levantado provém do arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP, onde se encontram os documentos, correspondências, desenhos e fotos da exposição de 1993. Essas fontes implicam uma filtragem das informações angariadas, selecionando aquelas relevantes para o trabalho. Em adição, ao trabalhar com fontes primárias, é necessário um maior esforço de análise e interpretação, uma vez que os dados não foram previamente tratados por outros pesquisadores.

Levando em conta o exposto acima, é evidente que o trabalho constitui uma pesquisa documental. Passados mais de 25 anos da exposição, buscamos recontar – à luz da atualidade – a história de “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman”. Ao fazê-lo, reconhecemos a significância do evento e a pertinência de se recuperar obra de um dos grandes nomes da arquitetura contemporânea.

¹ Dois episódios foram particularmente importantes e se encontram referenciados no trabalho: um encontro com a Anne Marie Sumner (26 abril 2018), curadora da expo, e um segundo com Sophia Telles (12 nov. 2018), uma das autoras do catálogo.



1. A exposição

Essa primeira parte do trabalho se dedica a apresentar algumas considerações iniciais do nosso objeto de investigação, a saber, a exposição de Peter Eisenman realizada no MASP em 1993. Antes de tratar das questões intrínsecas ao evento - os projetos, o catálogo - é preciso estabelecer alguns aspectos contextuais de sua realização. Com esse intuito, procuramos investigar a relação do evento com o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Nesse âmbito, buscamos localizar a relação com o museu, tanto como instituição, quanto como espaço expositivo. Nesse âmbito, desenvolvemos também a questão do espaço expositivo e da expografia da mostra. Essa questão será tratada em detalhe, uma vez que dela podemos depreender algumas das ideias centrais da mostra e da obra de Peter Eisenman.

1.1 O Departamento de Arquitetura do MASP

A exposição “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman” foi a primeira exposição Departamento de Arquitetura do MASP, idealizado pelo seu diretor na época, o professor Fábio Magalhães. A criação de uma seção do museu dedicada à arquitetura, alinha o MASP com os principais museus internacionais, os quais já reconheciam a importância da arquitetura enquanto fato cultural: questão que merece ser discutida, exposta e difundida. Segundo esse intuito:

Abrir uma seção de arquitetura no MASP significa contribuir para instaurar a discussão e produção da arquitetura no campo da cultura

ra. Embora esta seja uma questão claramente delineada no âmbito da produção e reflexão da arquitetura a nível internacional, o que se pode notar através das vigorosas programações dos principais museus de arte do mundo, no Brasil esta questão não é evidente.²

Nessa fala, fica claro o objetivo geral de reinscrever a arquitetura no campo da cultura. É visível também que, para o MASP, isso estava ligado a uma necessidade de rever os seus quadros museológico-curoriais e, de modo geral, se atualizar. Para a inauguração do Departamento de Arquitetura e para sua primeira exposição, fora escolhida a obra de Peter Eisenman, o que sob uma análise mais detalhada se mostra uma decisão informada segundo esses objetivos.

Peter Eisenman é um arquiteto cuja carreira é marcada por uma atuação plural, colocando-se sempre além do projeto de arquitetura. Ele é um dos raros casos de arquitetos que desenvolveram e alcançaram grande reconhecimento por sua obra literária, exposições e sua atuação enquanto editor e diretor. A partir disso, podemos destacar sua aguçada capacidade de comunicação, seja por meio de desenhos, projetos arquitetônicos, palestras, textos ou exposições – como é o caso do convite do MASP em 1993.

² SUMNER, A. M. *Proposta de uma diretriz conceitual para uma seção de arquitetura do MASP*. [proposição de novo departamento do museu]. Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP, 3 maio 1991.

Das exposições do arquiteto, uma nos interessa em particular: a exposição “*Cities of artificial excavation. The work of Peter Eisenman 1978–1988*”³, realizada no Canadian Center of Architecture (CCA), em 1994. Trata-se de uma exibição individual e de grande importância do arquiteto, mas o que mais interessa nela é o fato de ter sido um sucesso e representar uma mudança de rumos para o CCA. De fato, antes do evento, todas as exposições do instituto tratavam-se de arquitetura histórica e, atualmente, o CCA é reconhecido pelas suas exposições sobre arquitetura contemporânea.

Naturalmente, não se supõe que o sucesso da exposição de Eisenman foi o que guiou a mudança de direção do CCA. Pelo contrário, a mudança de direção do CCA foi o que provavelmente possibilitou a exposição de Eisenman, e esta fora a primeira de muitas outras sobre arquitetura e arquitetos contemporâneos. Simetricamente, o mesmo ocorreu no caso da exposição “*Malhas, Escalas, Rastros e Dobras*”: o MASP criou uma nova seção de arquitetura e Eisenman fora escolhido para inaugurar essa seção e traduzir os ensejos do que deveria ser um novo ciclo para o museu.

Tal paralelo não é por acaso. Ao passo que as exposições sobre arquitetura contemporânea apareciam cada vez mais nos programas dos museus, fez-se necessário escolher uma arquitetura, uma obra e um nome para dar voz aos desígnios dessa nova direção museológica-curatorial e sustentar as difíceis implicações da qualificação do termo “contemporâneo”. Tanto no caso do MASP, como no do CCA,

³ Cf. BÉDARD, Jean-François (Org.); BALFOUR, Alan et al. *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978–1988*. Canadian Center for Architecture. Rizzoli, 1994.

Eisenman fora escolhido para a primeira dessas exposições, inquestionavelmente abrindo o caminho para esse processo.

Em sua obra, o arquiteto desloca o sentido tradicional de função – ligado ao moderno –, propondo uma arquitetura que é já uma crítica à Arquitetura. Em outras palavras, a obra de Eisenman põe em crítica o funcionalismo e a relação forma-função. Assim sendo, trata-se inegavelmente de uma obra que medita sobre a sua própria condição, o que respalda os ensejos do MASP de que “(...) a arquitetura se reinscreva no campo da cultura, o que ela faz refletindo sobre seu lugar e significado”⁴.

O deslocamento do sentido tradicional de função gera a imagem de uma arquitetura na qual o pragmatismo funcional é fraco. Uma arquitetura que não se alinha e não pode ser lida segundo o paradigma do funcionalismo. Isso não significa que Eisenman pode (ou acredita poder) relevar a questão. Pelo contrário, trata-se de uma obra que aborda quase temáticamente o problema da tradicional relação forma-função. Considerando a inércia do meio brasileiro em relação à essa questão, entende-se como uma exposição sobre Eisenman poderia ser oportuna para a cultura arquitetônica da época.

4 SUMNER, A. M. Proposta de uma diretriz conceitual para uma seção de arquitetura do MASP. [proposição de novo departamento do museu]. Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP, 3 maio 1991.

1.2 O Espaço Expositivo e os Quatro Conceitos

Outro paralelo entre as exposições que aconteceram no Canadian Center of Architecture (CCA) e no MASP é relativo à expografia. As duas exposições possuem um projeto expográfico desconstrutivista, o que, juntamente com os projetos apresentados, proporcionam uma experiência de imersão do espectador. Na mostra, o espaço expositivo e a obra exibida adquirem uma inter-relação única, na qual o exposto e o espaço de exposição se contaminam mutuamente, gerando múltiplos sentidos de leitura e de experimentação.

O projeto expográfico consiste de quatro salas expositivas, cada qual apresentando um edifício de Eisenman, em seus vários desenhos e maquetes. Esses projetos foram escolhidos de maneira específica para representar certas conceituações da obra do arquiteto, à saber, os conceitos de malha, escala, rastro e dobra. Logo, as palavras do título da exposição se reportam respectivamente ao Centro Wexner (Universidade de Ohio), ao Biocentro (Frankfurt), ao Hotel Olímpico (Banyoles)⁵ e ao Centro das Artes (Universidade de Emory).

Quatro salas para quatro projetos, ilustrando os quatro conceitos do título. Evidentemente, ao nomear a exposição, Eisenman já estabelecia a direção curatorial do

5 Em conversa (26 abril 2018), A. M. Sumner fala que insistiu para que esse projeto estivesse na mostra. Peter Eisenman queria substituí-lo pelo projeto do Cincinnati College of Design, Architecture, Art and Planning. Esse posicionamento da curadora também pode ser encontrado na voz de F. Magalhães, em uma correspondência destinada ao arquiteto. MAGALHÃES, F. [Correspondência] Destinatário: Peter Eisenman. 19 jan. 1993, São Paulo. Carta.

empreendimento⁶. Conjuntamente com o arquiteto, coube a Anne Marie Sumner o papel fundamental de escolher os projetos, os quais desenvolvem tal ideia da mostra com perfeição⁷. Como veremos, a expografia não foge a esse gesto conceitual que perpassa a exposição e que se reproduz em todas as instâncias da mesma.

O projeto expográfico, de autoria do arquiteto americano Greg Lynn, consiste em quatro salas expositivas delimitadas por paredes em formato de “L”. Em cada uma delas, a sua forma original é transformada de maneira programada, segundo os conceitos de malhas, escalas, rastros e dobrar. Em outras palavras, essa forma base sofre a ação transformadora de uma série de procedimentos de ordem sintática, os quais estão relacionados às obras da exposição.

Assim, do mesmo modo que o Wexner Center surge da sobreposição de duas malhas, a sua forma em “L” correspondente se estrutura a partir da sobreposição de dois diagramas⁸. No desenho (fig.02), as linhas da forma base são rotacionadas seis graus, dando origem a uma nova configuração. Esse “L” rotado é então disposto sobre o original e, a partir desse reposicionamento, é encontrada a conformação final da estrutura. Esta mantém a geometria geral da forma base, porém carrega os rastros dos diagramas anteriores, o que verificamos através dos deslocamentos aparentes próximo aos vértices do arranjo final (fig.01).

6 EISENMAN, P. [Correspondência]. Destinatário: Fábio Magalhães. 02 set. 1992, Nova York. Carta.

7 DINKIN, L. S. [Correspondência]. Destinatário: Anne Marie Sumner. 04 mar. 1992, Nova York. Carta.

8 Ver análise do Wexner Center, p. 97.

No Biocentro, Eisenman parte de quatro figuras geométricas relativas a um sistema representacional oriundo da geometria molecular⁹. O arquiteto desloca essas figuras, gerando formas secundárias que sofrem transformações, incluindo uma mudança na sua escala. Similarmente, a parede planejada para o Biocentrum também apresenta deslocamentos seguidos de uma diminuição de escala. No desenho (figs.03 e 04), as linhas horizontais e verticais do “L” são transladadas, gerando novas estruturas de escala reduzida em relação ao original.

O projeto do Hotel em Banyoles inclui a proposição de um parque, cujo terreno é remodelado, a partir do desenho dos antigos lotes agrícolas do local. O arquiteto agencia os rastros desse passado na tentativa de introjetar, no desenho da paisagem, um vínculo com um momento anterior¹⁰. Na estrutura expositiva de Banyoles (fig.05), encontramos uma forma que aparenta estar suspensa entre dois momentos, como uma parada arbitrária em um movimento incompleto. O arquiteto introduz pontos de fratura nas faces verticais da estrutura em “L”, a partir dos quais ela é rotacionada ao longo de um plano definido na metade da altura da parede. O desenho resultante possui uma configuração fraturada, na qual os planos não mais se encontram. Em sua forma incompleta, o objeto final carrega as marcas das alterações infligidas, os rastros do que foi e do que passou.

Finalmente, no Center for the Arts, Eisenman parte de paralelepípedos ou “barras”, cujas superfícies são submetidas a um processo de dobradura. Essas deformações se

9 Ver análise do Biocentro, p. 101.

10 Ver análise do Hotel Olímpico de Banyoles, p. 105.

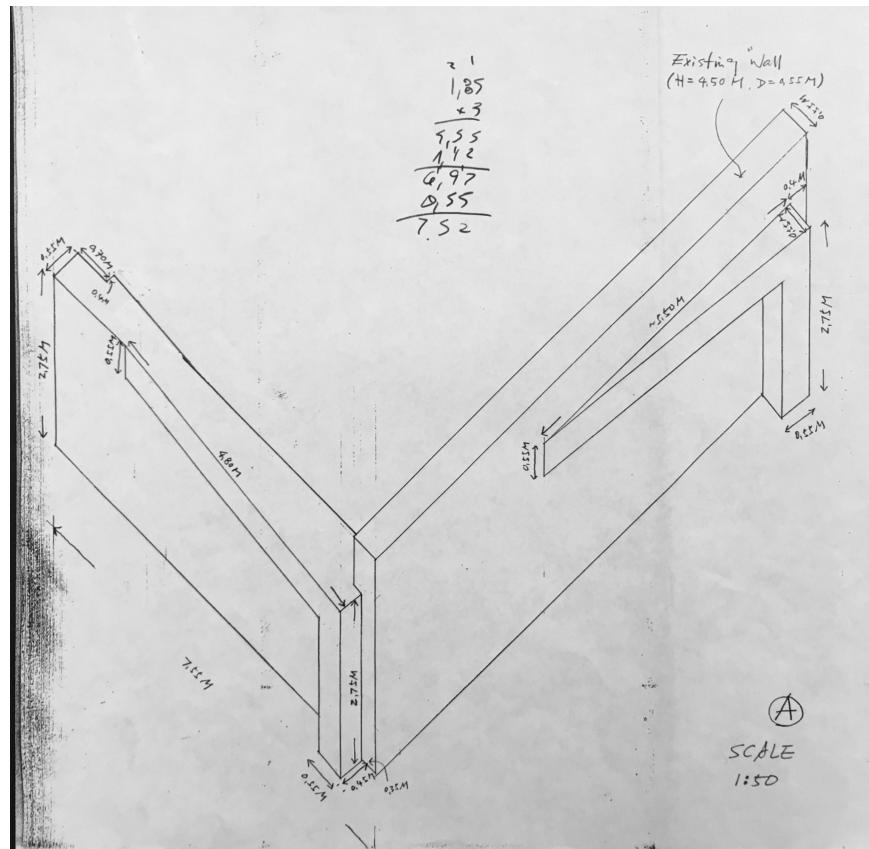


fig. 01 – axionométrica: Malhas

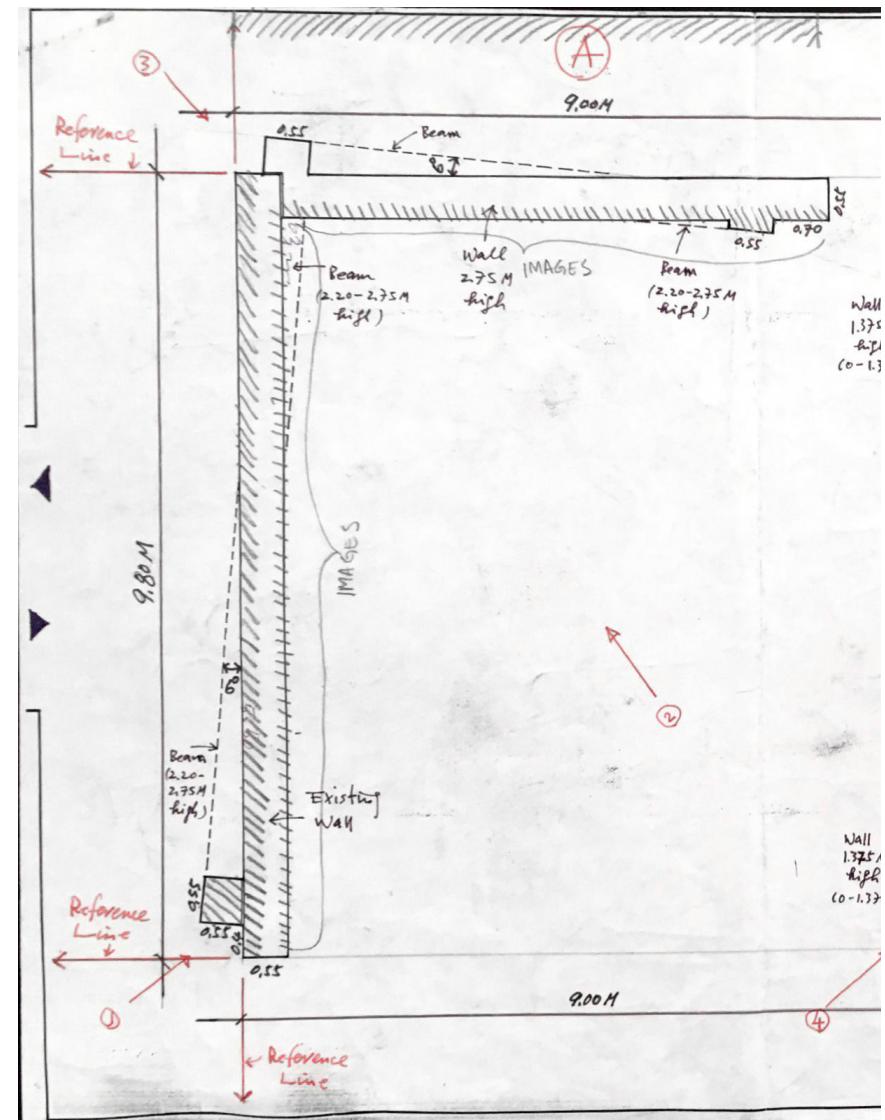


fig. 02 – planra: Malhas

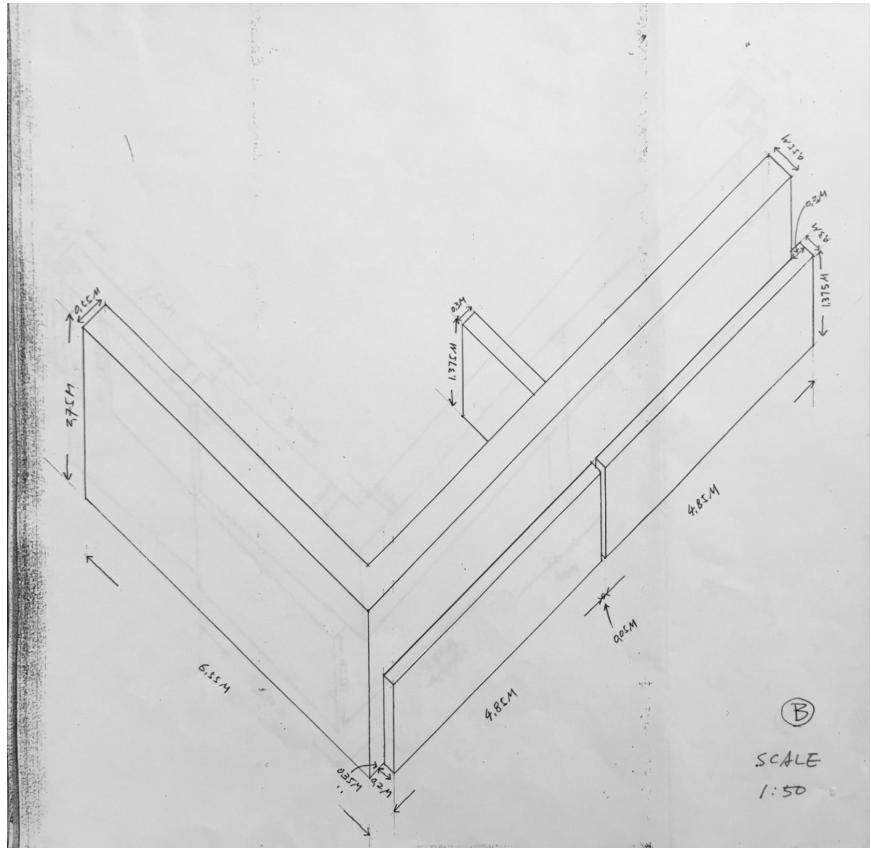


fig. 03 - axionométrica: Escalas

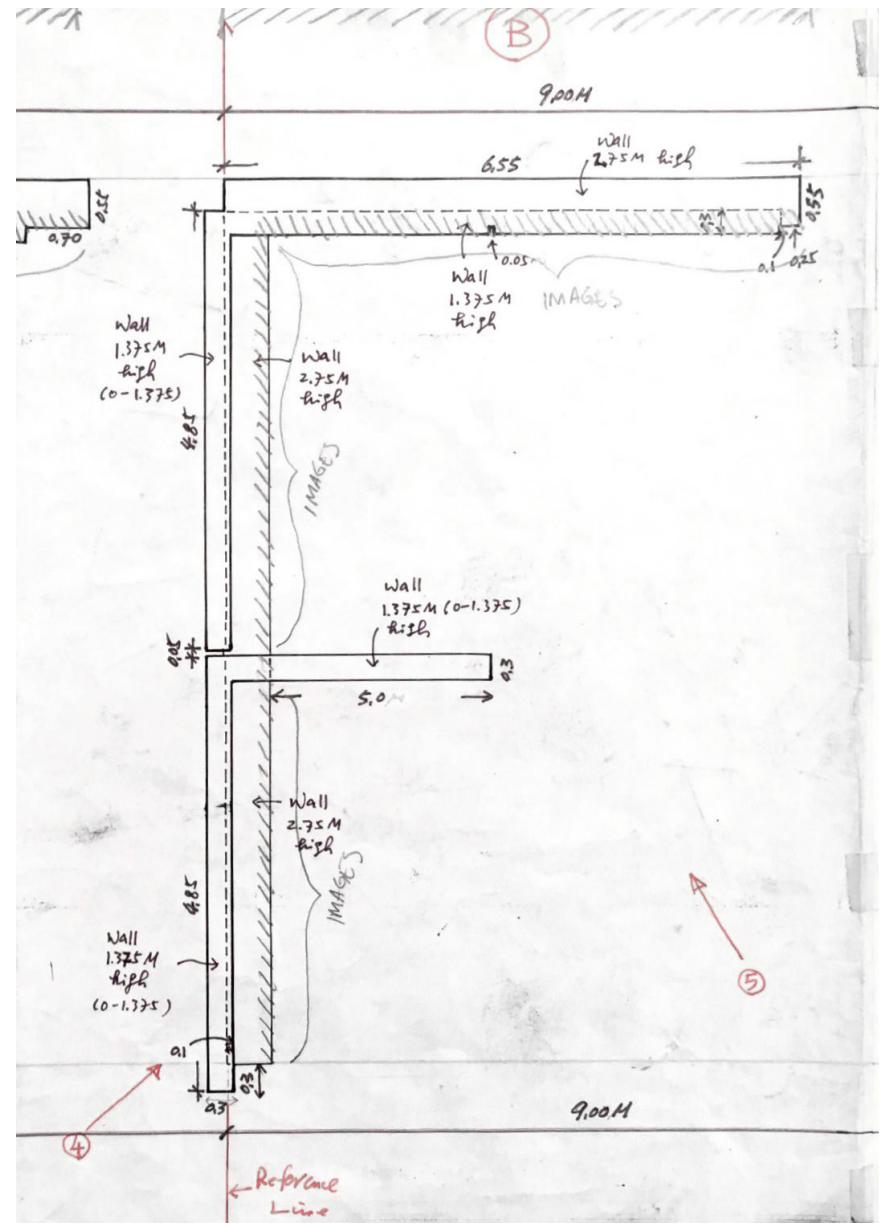


fig. 04 - planta: Escalas

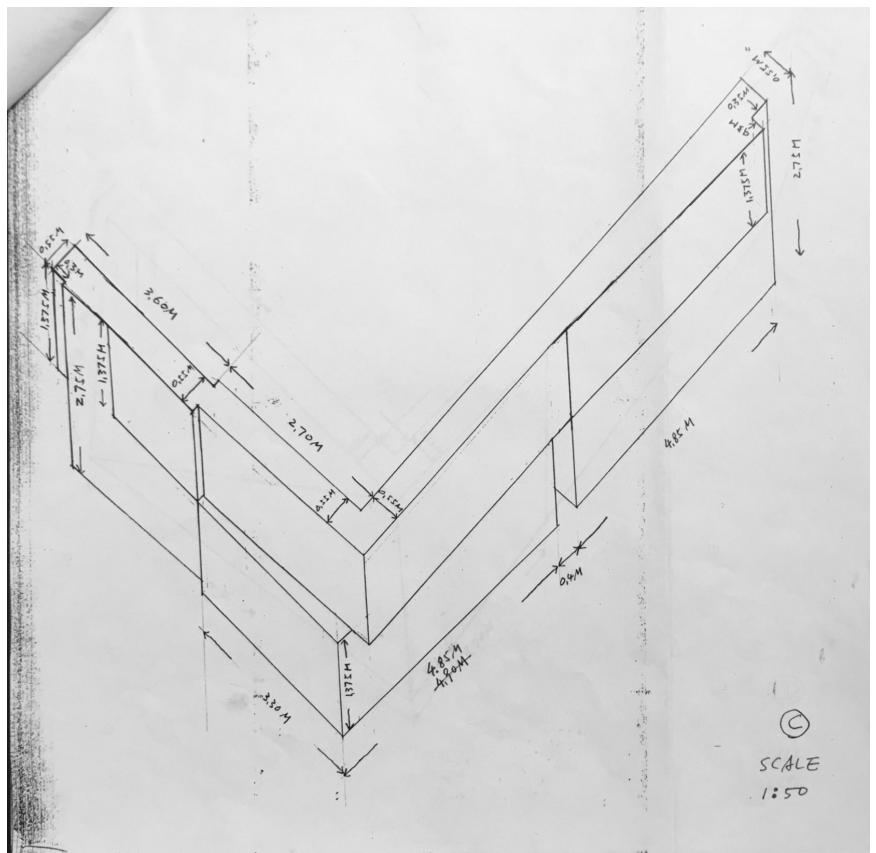


fig. 05 - axionométrica: Rastros

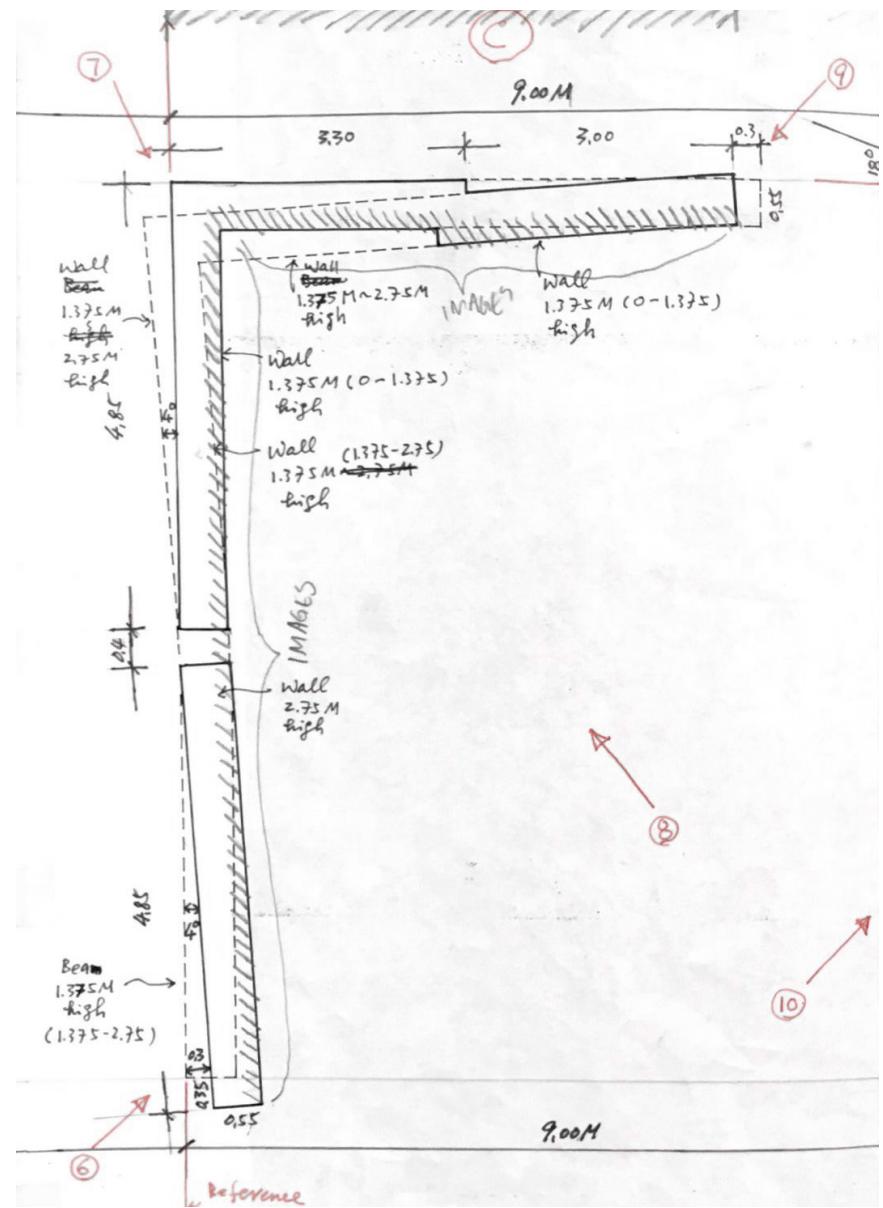


fig. 06 - planta: Rastros

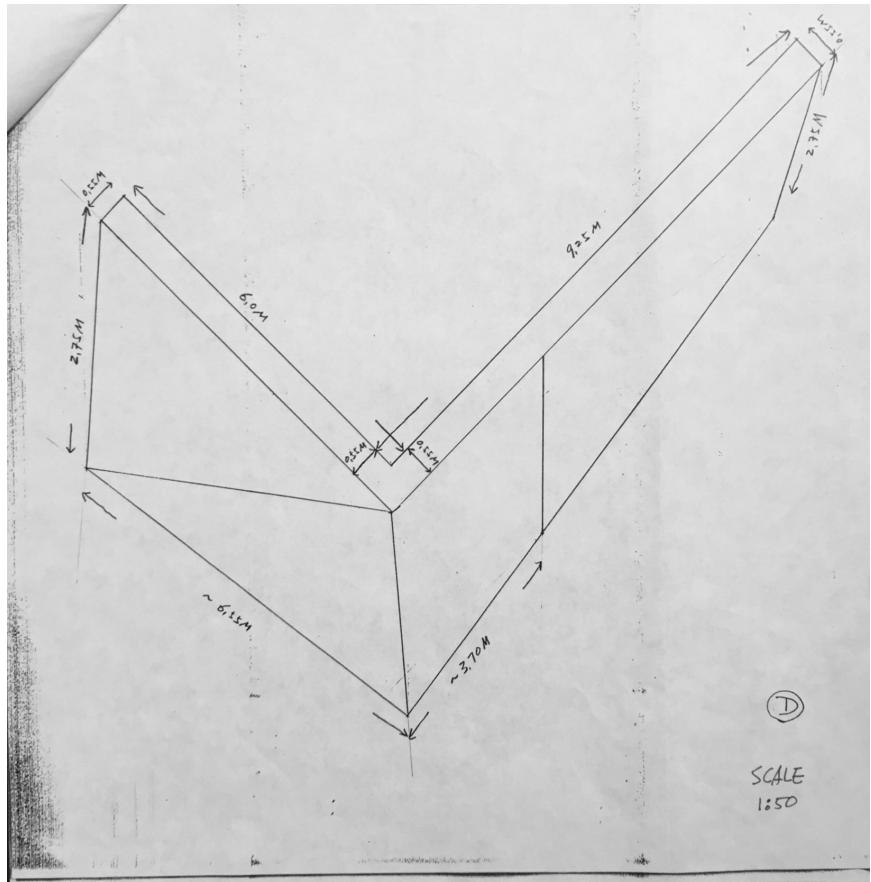


fig. 07 - axionométrica: Dobras

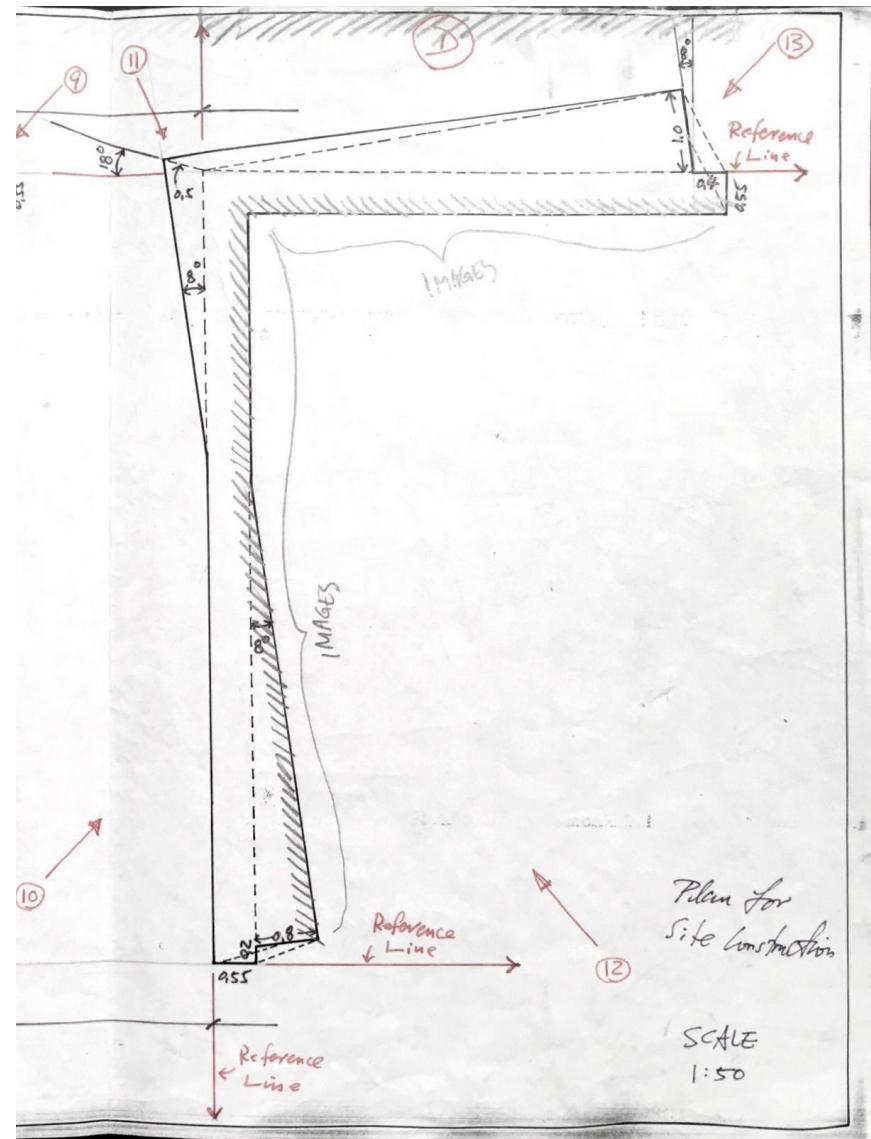


fig. 08 - planta: Dobras

reportam as variações encontradas nas onda de harmônicos musicais¹¹. Para a exposição, foi realizada uma parede estreita no topo e espessa na base (fig.07). Nesse caso, a forma bidimensional em “L” foi replicada, rotacionada e deslocada para trás do plano do “L” original (fig.06). Obtemos assim, dois desenhos – cujas linhas são inter-polares entre si – de modo que para uni-los numa única estrutura tridimensional, foi necessário dobrar as faces verticais da parede¹².

Levando em consideração o exposto até aqui, percebe-se que a intenção por detrás do projeto expográfico é de natureza demonstrativa. De fato, os conceitos (malhas, escadas, rastros e dobras) são aplicados e realizados na expografia. Dessa forma, o evento do MASP é conceitualmente diferente da maioria das exibições de arquitetura, as quais tipicamente apresentam – e não demonstram – a obra de um arquiteto.

Segundo A. M. Sumner, “na exposição de Eisenman, tudo era projeto – os quatro conceitos, o espaço-instalação das quatro salas que são já as quatro obras apresentadas (...)”¹³. Na mostra, a expografia não constitui apenas a ambiência na qual apreciamos as obras, o que é sugerido pelo uso do termo “espaço-instalação”. Além disso, a fala reitera a relação intrínseca entre os projetos e a expografia, a qual nos referimos anteriormente. De fato, a curadora vai mais além ao equivaler o espaço expositivo às obras propriamente ditas.

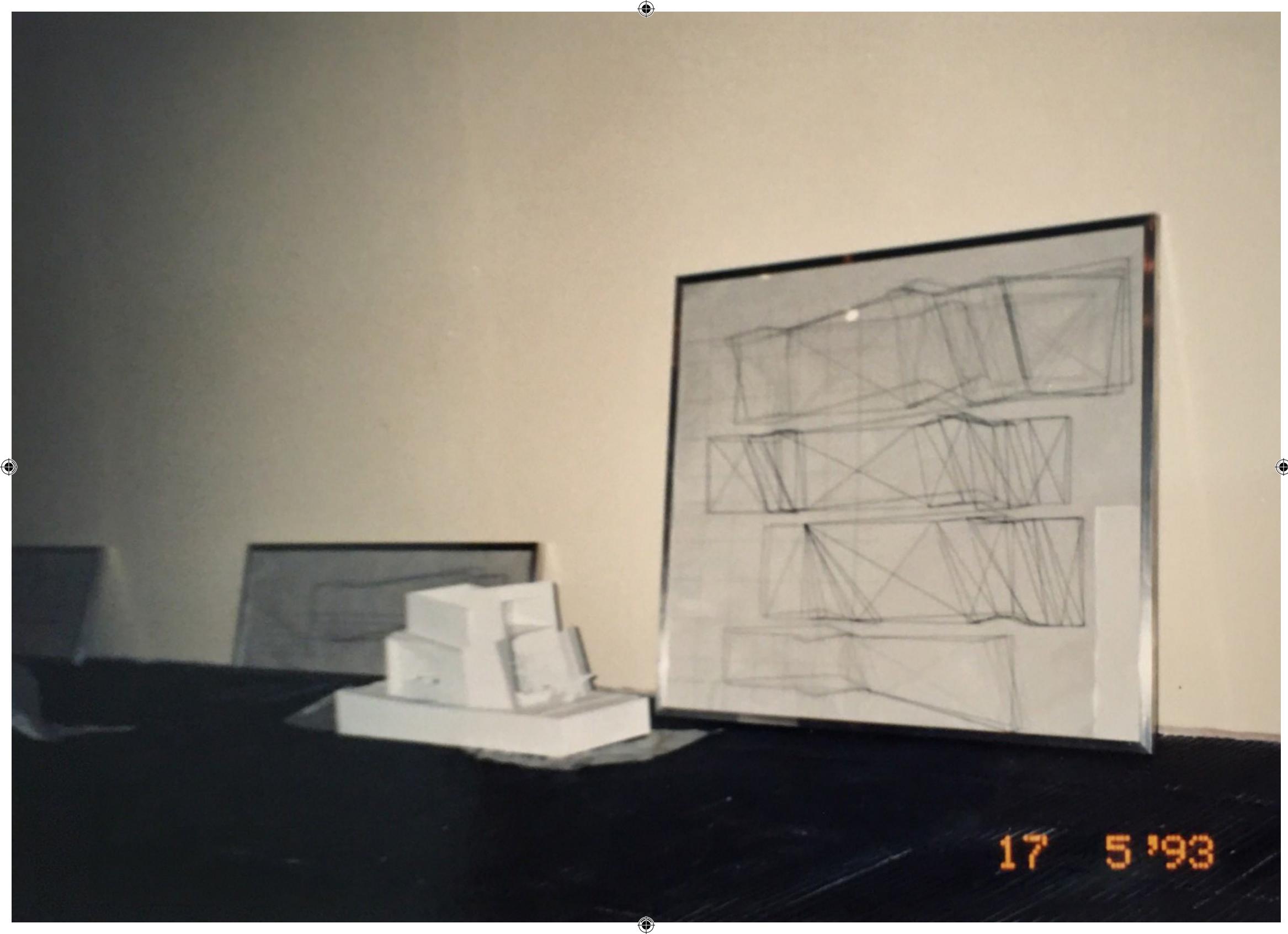
11 Ver análise do Center for the Arts, p. 109.

12 As maquetes das estruturas expositivas podem ser encontradas no Anexo, p.

13 SUMNER, A. M. A propósito da Exposição de Peter Eisenman. In: Sumner, Anne Marie (Org.). Malhas, Escadas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman. São Paulo, MASP, 1993, p.7

Essa constatação também aponta para uma revelação importante: o que a mostra expõe não são, *strictu sensu*, os quatro edifícios do arquiteto. De fato – a fim e a cabo – o que a exposição transmite é o discurso de uma arquitetura, o qual é latente nos conceitos de malhas, escadas, rastros e dobras.

Em conclusão, considerando a análise acima, é possível afirmar que os elementos da expografia constituem demonstrações dos conceitos sintáticos apresentados no título. Logo, é manifesta a forma com que tais estruturas se reportam ao gesto conceitual mais amplo que perpassa as várias instâncias da mostra. Fechando-se o ciclo: os espaços expositivos reverberam os projetos arquitetônicos, nos quais operam os conceitos do título demonstrados na expografia.



17 5 '93

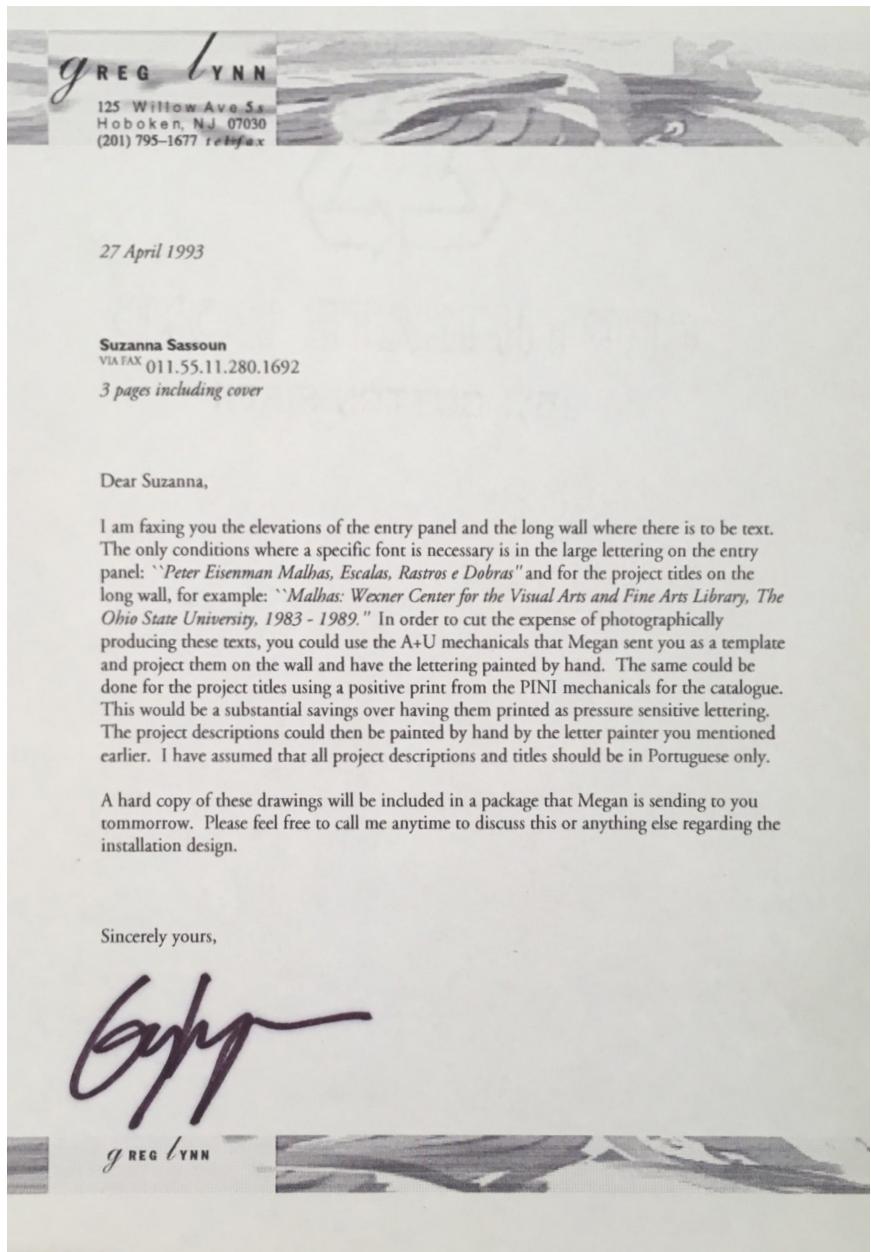


fig. 09 - carta de Greg Lynn para Suzanna Sassoun com especificações da expografia.

2. Os agentes envolvidos

Nessa etapa do trabalho, trataremos dos agentes envolvidos no evento da exposição, ou seja, os indivíduos e instituições que tomaram parte no empreendimento. Essa pesquisa foi dividida em três partes, nas quais abordamos sequencialmente o papel dos agentes, as relações entre eles e os horizontes de motivação que os implicaram no projeto de “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras”.

Evidentemente, não se supõe a possibilidade de tratar de todos os atores ligados ao evento, muito menos de desenvolver isso nos três níveis de recobrimento propostos. Desse modo, enquanto na primeira parte apresentamos vários desses agentes, nas partes subsequentes, limitamos o escopo de nossa inquirição aos principais atores, i. e., os nomes do catálogo. Portanto, é evidentemente que, no âmbito dos objetivos do trabalho, os autores do catálogo, possuem maior importância.

2.1 O papel dos agentes

O evento em questão envolveu diversos atores – indivíduos e instituições – os quais desempenharam diferentes papéis, no contexto da realização da mostra. Primeiramente, buscamos explicitar esses atores e fazer uma descrição de suas funções. Em relação às atividades desempenhados pelos agentes em questão, dispomos algumas colocações de ordem objetiva sobre a execução da exposição. Essa parte da pesquisa nos apresenta com uma retrospectiva dos trabalhos implicados no processo de concepção e produção do evento.

O episódio central que possibilitou a exposição foi a criação do Seção de Arquitetura do MASP. Em 1992, Fábio Magalhães, conservador-chefe do museu na época,

chama a arquiteta Anne Marie Sumner para co-criar um programa de exposições de arquitetura¹⁴. Esse convite de Magalhães está relacionado a uma experiência anterior com a curadora, a qual organizou e participou da exposição “Arquitetura Brasil: um concurso em Sevilha”¹⁵, realizada no MASP em 1991. Esse empreendimento foi de inteira iniciativa de Sumner, o que é intuível, já que o MASP ainda não possuía o seu programa de exposições de arquitetura¹⁶. O evento foi um sucesso de público e inspirou o convite de Magalhães.

No contexto do recém inaugurado departamento, foi realizada a exposição “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman”, a qual foi curada por Sumner. O evento estava inicialmente programado para 1992, mas acabou atrasando um ano por questões orçamentárias e de patrocínio¹⁷. Para a produção do evento foi

14 SUMNER, A. M. Proposta de uma diretriz conceitual para uma seção de arquitetura do MASP. [proposição de novo departamento do museu]. Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP, 3 maio 1991

15 SUMNER, A. M . Organização e Participação na Exposição Arquitetura Brasil: Um Concurso em Sevilha. 1991 (Organização e Participação).

16 Em conversa (26 abril 2018), A. M. Sumner fala de como ficou decepcionada com o resultado do concurso para o pavilhão da expo de Sevilha, do qual participou. O projeto modernista vencedor, dos arquitetos Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, não refletia a pluralidade presente nas outras propostas submetidas. Logo, foi essa deceção que motivou a arquiteta a fazer a exposição, na qual foram exibidas as propostas que não venceram o concurso.

17 MAGALHÃES, F. [Correspondência]. Destinatário: Peter

chamada a empresa Suzanna Sassoun & Associados, a qual na época prestava seus serviços a muitos museus do país, incluindo o MASP¹⁸. Pelas correspondências trocadas com a produtora da mostra (fig.09)¹⁹, sabemos que o projeto expográfico é de autoria de Greg Lynn.

Na época de sua criação, o programa de arquitetura do MASP contemplava a realização de duas exposições; uma mostra inaugural sobre a obra de Peter Eisenman e uma segunda sobre arquitetura brasileira, a qual se intitulava “Arquitetos do Brasil”²⁰. No entanto, devido aos altos custos da primeira exposição - cuja estimativa inicial era de U\$132.024²¹ - a Seção de Arquitetura do MASP se viu obrigada a abandonar o segundo projeto e, eventualmente, fechar as portas²². Vale destacar que, em razão dos custos elevados, a exposição de Eisenman contou com amplo patrocínio privado.

Em relação à estruturação da exposição, coube a Sumner e Eisenman selecionar os projetos a serem apresentados. A exibição também contou com a coordenação de

Eisenman. 16 dez. 1991, São Paulo. Carta

18 Cadernos de Arquitetura [Proposta de álbum de exposição]. Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP, 29 jul. 1992.

19 LYNN, G. [Correspondência]. Destinatário: Suzanna Sassoun. 04 mar. 1992, Nova York. Carta.

20 Cadernos de Arquitetura, Op. cit., p. 5.

21 Masp: “Peter Eisenman”. Pré-orçamento. [Pré-orçamento de exposição]. Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP, 3 maio 1991.

22 FARIA, A. Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço. USJT, São Paulo, p. 24, setembro/dezembro, 2017.

Megan McFarland e Juug-Kue Liou (Eisenman Architects).

A curadora foi também responsável por escolher os comentadores da exposição, cujas análises seriam publicadas no catálogo da mesma. Nesse âmbito, Sumner convida Sophia S.Telles, Otília B. F. Arantes e Nicolau Sevcenko.²³ Como veremos adiante, o ato dessa escolha se reporta a uma série de relações interpessoais e horizontes de motivação.

Além dos textos dos autores, o catálogo da exposição apresenta também os quatro projetos da mostra - em seus cortes, plantas e elevações - aos quais acompanham textos analíticos escritos por Sumner²⁴. O design do catálogo é de autoria do arquiteto Greg Lynn, o qual também fez o projeto expográfico da exibição.

A exposição estava programada para viajar para o Rio de Janeiro, o que acabou não ocorrendo²⁵. Em certo momento, o arquiteto norte-americano expressa o desejo de levar a exposição para o Museu Nacional de Belas Artes em Buenos Aires, mas isso tampouco foi levado adiante²⁶, de modo que a exposição ficou em São Paulo. De fato, isso representa uma oportunidade perdida, especialmente considerando o

alto custo do empreendimento, o que está ligado, entre outros fatores, aos gastos de deslocamento de todo o material para a América Latina.

As disposições tratadas até esse ponto nos dão uma noção dos agentes envolvidos no empreendimento e dos seus respectivos trabalhos. Esse registro possui uma importância historiográfica, na medida em que apresenta dados aos quais nos referimos em outras etapas da pesquisa. Além disso, introduzimos ao leitor alguns dos principais agentes que participaram do empreendimento da expo. Esse fato que tem continuidade na análise subsequente, na qual tratamos da relação entre os ditos agentes.

23 Os principais patrocinadores do evento foram empresas ligadas a construção, a arquitetura e a editoração. Alcoa, Gail, Hunter Douglas, Pini, Voko.

24 MAGALHÃES, F. [Abstract]. In. Sumner, Anne Marie (Org.). Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman. São Paulo, MASP, 1993, p. 2.

25 Em conversa (26 abril 2018), A. M. Sumner comenta a idiossincrasia do ocorrido, haja vista que a exposição não foi ao Rio de Janeiro em razão de problemas de custeio da passagem de avião de Cynthia Davidson, esposa do arquiteto.

26 McFARLAND, M. [Correspondência]. Destinatário: Anne Marie Summer. 06 jan. 1993, Nova York. Carta.

2.2 A história interpessoal dos agentes

Nessa páginas seguintes, apresentamos a história interpessoal dos atores envolvidos no evento, i. e., realizamos uma retrospectiva dos vínculos pré-existentes entre eles até o momento da exposição em 1993. Essa pesquisa subentende que esses vínculos foram essenciais para que esses indivíduos viessem a participar conjuntamente na exposição. Com efeito, no que tange o aspecto colaborativo desse projeto, as relações interpessoais entre os agentes explicam o vir-a-ser da exposição. Logo, consideramos importante estudar e registrar essas conexões: como se conheceram, seus vínculos profissionais e institucionais.

Inicialmente, convém comentar a relação entre a A. M. Sumner e S. Telles, a qual é provavelmente a mais antiga dentre as que tratamos.²⁷ Assim, nos anos 80, ambas eram docentes na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, na Pinacoteca do Estado. Devido a mudanças administrativas na instituição, ambas começaram a lecionar na Pontifícia Universidade Católica (PUC), como professoras no curso de arquitetura. Logo, percebemos que a associação entre a arquiteta e a historiadora se dá principalmente através do meio acadêmico, especificamente enquanto colegas de trabalho.

Em outra instância, observamos a relação de ambas com Otília Arantes. Tanto S. Telles, quanto A. M. Sumner, foram alunas da crítica de arquitetura, a qual também orientou a tese de mestrado das duas. Nesse ponto, encontramos não só o vínculo estabelecido com O. Arantes, mas

também uma reafirmação da relação entre a arquiteta e a historiadora, agora enquanto colegas de estudo.

No que concerne N. Sevcenko, não reparamos conexões significativas – pré-existentes a exposição – entre ele e os outros agentes em questão. Apesar disso, vale a pena salientar que o historiador não era estranho aos círculos sociais e intelectuais da arquitetura.

Por fim, é necessário retrair a conexão de Sumner com Eisenman, a qual é, certamente, a mais importante. Em 1985, a arquiteta trabalhou diretamente para Eisenman pelo período de duas semanas. Como veremos mais adiante, isso se deve ao interesse de Sumner pelo trabalho do arquiteto desconstrutivista, o que ultimamente a levou ao escritório de Eisenman em Nova Iorque. Evidentemente, esse episódio se reporta ao nascimento de “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras”.

Portanto, notamos como esses vínculos diretos foram importantes para a reunião desses atores em torno do evento em questão. Não se trata de fazer qualquer assunção de cunho determinístico, mas de mostrar que essas relações interpessoais contribuíram para possibilidade do vir-a-ser da exposição. Sem supôr qualquer aproximação afetiva entre os agentes, esses vínculos – por vezes articulados por meios institucionais e de trabalho – explicam como as diversas partes puderam vir a colaborar no projeto de “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras”.

27 Em conversa (12 nov. 2018), S. Telles comenta que a relação dela com a curadora remonta ao tempo delas junto ao movimento Liberdade e Luta (Libelu) – fim dos anos 70, início dos 80.

2.3 A escolha dos autores

Um dos saldos mais significativos da exposição foram os textos escritos para o catálogo. Entretanto – anterior a questão dessa produção textual – se apresenta o problema da escolha dos autores. Como se sabe, Anne Marie Sumner foi a responsável por essa escolha, cabendo agora investigar os objetivos e motivações que a orientaram. Evidentemente, as relações interpessoais explicitadas a pouco indicam a possibilidade da participação dos autores no catálogo. No entanto, isso não fala das competências e inclinações dos mesmos, nem das expectativas do MASP e da curadoria ao convidá-los para apresentar suas análises. Assim, as páginas seguintes se dedicam a retratar precisamente esses horizontes de motivação.

Segundo Anne Marie Sumner, os autores convidados para escrever no catálogo eram, sobretudo, aqueles capazes de tecer uma interlocução profícua com o trabalho do arquiteto norte-americano.²⁸ Considerando que, naquela época, não haviam muitos intelectuais da arquitetura familiarizados com o desconstructivismo e com a obra de Peter Eisenman, a afirmação da arquiteta é compreensível.

Apesar disso, essa é uma ideia desconfortável de se considerar: de que, em certo sentido, a nossa historiografia e crítica de arquitetura é parca ou atrasada. Não cabendo aqui tomar lados, a seguinte fala de Abílio Guerra nos apresenta uma versão mais ponderada da questão.

28 Conversa com A. M. Sumner (26 abril 2018).

(...) não existe na área de estudos históricos da arquitetura brasileira nenhuma obra que sequer se aproxime da produzida por luminares de outras áreas intelectuais, das quais citamos alguns nomes apenas para exemplificar: Renato Mezan e Maria Rita Kehl, na psicanálise; (...) Willi Bolle, na crítica literária; (...) Nicolau Sevcenko, na história. Talvez os intelectuais dedicados aos temas da arquitetura que mais se aproximem deste perfil seriam Sophia da Silva Telles e Otília Arantes, intelectuais brilhantes, com formações sólidas e trânsito em outras áreas do saber.²⁹

No trecho, A. Guerra procura resolver essa polêmica, afirmando que a área de estudos históricos da arquitetura brasileira não tem obras que se equiparem àquelas dos maiores pensadores de outras áreas. Dessa forma, o historiador da arquitetura relativiza o problema, que se torna mais uma questão de comparação, do que do valor *per se* da nossa crítica e historiografia.

Para além dessas colocações, a fala do historiador ratifica a afirmação de Sumner, uma vez que exime da problematização acima os nomes que a curadora selecionou para o catálogo da exposição. De fato, juntamente com Nicolau Sevcenko, A. Guerra coloca Sophia Telles e Otília Arantes no topo de suas áreas de atuação. Com efeito, observamos aqui

29 GUERRA, A. Historiografia da arquitetura brasileira (editorial). Vitruvius, São Paulo, 01 mar. 2001. Disponível em: <vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.010/905> Acesso em: 19 nov. 2019.

um dos horizontes de motivação que guiaram a escolha dos nomes do catálogo, i. e., o posicionamento desses intelectuais no campo da cultura, especificamente, da cultura arquitetônica.

Que os autores escolhidos por Sumner são intelectuais brilhantes é axiomático. Para além desse fato, tratam-se de profissionais de renome e reputação, fato que pode ser catalizado no interior dos interesses de uma instituição como o MASP e do seu recém inaugurado departamento de arquitetura. Logo, vemos que a escolha dos nomes do catálogo tem certa reverberação nas ambições da direção do museu ao inaugurar uma nova plataforma de promoção de exposições de arquitetura.

Evidentemente, o resultado fora uma publicação de alto nível, com direito a design de TW Lynn e textos de alguns dos maiores nomes da intelectualidade brasileira. Esse teor de excelência não se limita ao catálogo. Ao contrário, ele perpassa todas as instâncias do evento. Efetivamente, da expografia impecável às belas maquetes e desenhos do arquiteto, a exposição estava predestinada a ser um momento triunfante do museu, o que de certo modo o foi.

Paralelamente a escolha de intelectuais ilustres para o catálogo, esse fenômeno, i. e., a intenção de fazer uma exposição dessa magnitude, deve ser lido no interior dos horizontes de motivação do MASP. Naturalmente, essa argumentação não procura preterir a mostra – possivelmente uma das melhores exibições de arquitetura que a cena paulista já testemunhou – ou ainda sugerir que o museu não tinha em mente dar respaldo a um meio carente de contribuições culturais do gênero. Evidentemente, essa observação tem o intuito de trazer à compreensão as motivações que acompanharam o incuso do evento e que possibilitaram o vir-a-ser da exposição.

Em relação às escolhas de Sumner, é importante notar a pluralidade de atribuições que esse grupo de teóricos encarna. De fato, isso se apresenta tanto no que concerne a formação profissional desse intelectuais, quanto à linha de pesquisa e atuação. Essa pluralidade do grupo certamente instituiu bases para que as linhas interpretativas fossem mais abrangentes e não restritas ao repertório mais corrente do meio arquitetônico.

Assim, temos Otília Arantes, que possui diversas formações e especializações, majoritariamente nos campos da estética e filosofia da arte. A autora possui uma atuação relativa a esses campos, embora se destaque enquanto crítica e historiadora da arquitetura. Em relação ao seu convite para escrever no catálogo, é evidente que O. Arantes traz para o empreendimento o indispensável aporte teórico e filosófico que encontramos no discurso de Peter Eisenman. Dessa forma, é razoável imaginar que a escolha pela autora foi orientada em consideração a sua capacidade de interlocução com uma obra forjada do encontro entre filosofia e arquitetura.

Continuando, temos Sophia Telles que é formada em história e mestra em filosofia, sendo atuante como crítica e historiadora de arquitetura. A autora é reconhecida pelas suas eminentes análises projetuais, o que sugere que Sumner esperava que S. Telles trouxesse esse olhar para o catálogo. Vale recordar que o sua famosa análise do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE) é de 1990³⁰, ou seja, menos de um ano antes de Sumner convidar a crítica de arquitetura para escrever no catálogo.

Como veremos na nossa análise do texto de S. Telles, ela não faz uma análise projetual, nem uma reflexão que

³⁰ TELLES, S. S. Museu da Escultura. Revista AU, São Paulo, nº32, p. 44-51, out./nov., 1990.

implique esse olhar específico. De fato, segundo a autora, ela não considerou os projetos de arquitetura a questão principal da exposição, de modo que sua investigação se concentrou sobre o discurso da arquitetura de Eisenman e os quatro conceitos do título da mostra³¹. Apesar disso, é provável que o histórico das análises projetuais de S. Telles esteja por detrás do convite estendido a ela por Sumner.

Em relação a Nicolau Sevcenko, temos um intelectual com uma ampla formação relativa ao campo da história. O autor – cuja atuação se dá principalmente na área da história da cultura – era traquejado nos mais variados assuntos e conhecido pela habilidade ímpar de estabelecer nexos entre questões e disciplinas aparentemente desconexas. Interessantemente, essa observação encontra paralelo na figura do arquiteto protagonista da mostra, e não por acaso. De fato – como o próprio historiador nota em sua entrevista com Eisenman – o arquiteto flerta com uma miríade de assuntos: “(...) dos princípios do sublime e do grotesco, como, igualmente, às mais avançadas fronteiras da ciência, tais como as geometrias não-euclidianas e fractal, a biologia molecular, a teoria da catástrofe, o cubo Boolean e assim por diante”³².

Assim, não é difícil imaginar que essa caracterização que o historiador e o arquiteto partilham reflete às motivações de Sumner ao convidar N. Sevcenko. Efetivamente – como provavelmente Sumner previu – a entrevista, de

ambos os lados, é marcada por esse traquejo veloz que atravessa as diferentes falas, estabelecendo nexos de grande alcance no espectro dos diferentes campos ontológicos do conhecimento.

Finalmente, convém falar dos horizontes de motivação relativos ao engajamento de A. M. Sumner, ou seja, dos fatores que a levaram a trabalhar no escritório de Eisenman em 1985 e a convidá-lo a protagonizar uma exposição sobre a sua obra anos mais tarde. Como veremos, no cerne dessa questão está certamente a pesquisa de Eisenman no que concerne a possibilidade de uma autonomia da arquitetura.

Inicialmente, Sumner buscou essa questão no campo da arte. Como se sabe, a questão da autonomia – ou da liberação da função simbólica da arte – é um assunto presente na crítica americana desde os anos 60, o que é evidente na figura de Clement Greenberg³³.

Com efeito, Sumner não era estranha a essa discussão, tendo desenvolvido suas próprias investigações nesse mesmo viés, sendo oportuno notar a instigante reflexão da autora sobre as relações entre Minimalismo e Arquitetura.

É digno de menção o seu texto “A Arquitetura e o Rapto do significado”³⁴, no qual a autora defende uma arquitetura “(...) como lógica de raciocínio interior aos princípios da própria obra, sem vínculos com significados, métodos ou maneiras consagrados pela tradição”³⁵.

31 Em conversa (12 nov. 2018), S. Telles revela essa apreciação sobre a mostra. Como a crítica de arquitetura, nós defendemos esse mesmo posicionamento ao longo do trabalho.

32 SEVCENCO, N. Uma arquitetura do caos: uma entrevista com Peter Eisenman. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, MASP, 1993, p. 38.

33 Cf. GREENBERG, C. *A Pintura Modernista*. In: Cotrin, Cecília; Ferreira, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

34 SUMNER, A. M. *A Arquitetura e o Rapto do Significado*. Revista Óculum, N. 2, 1992.

35 Ibid., p. 23.

Assim, é evidente que esse foi o fio condutor que a levou a Eisenman, o qual é certamente o nome que representa – no campo da arquitetura – a questão da autonomia.

Considerando as disposições até esse ponto, entendemos os horizontes de motivação que guiaram os principais agentes da exposição, especificamente no que tange a escolha dos autores do catálogo. Simultaneamente, a nossa investigação mostra que o fato dessa escolha é um fenômeno que vai muito além do comentário inicial de Sumner, i. e., de que os nomes escolhidos para o catálogo eram aqueles capazes de analisar a obra do arquiteto desestrutivista. Como vimos, essas decisões foram informadas em uma miríade de atributos e interesses, os quais, ultimamente, estabeleceram as condições para que as belas análises do catálogo pudessem vir a ser.

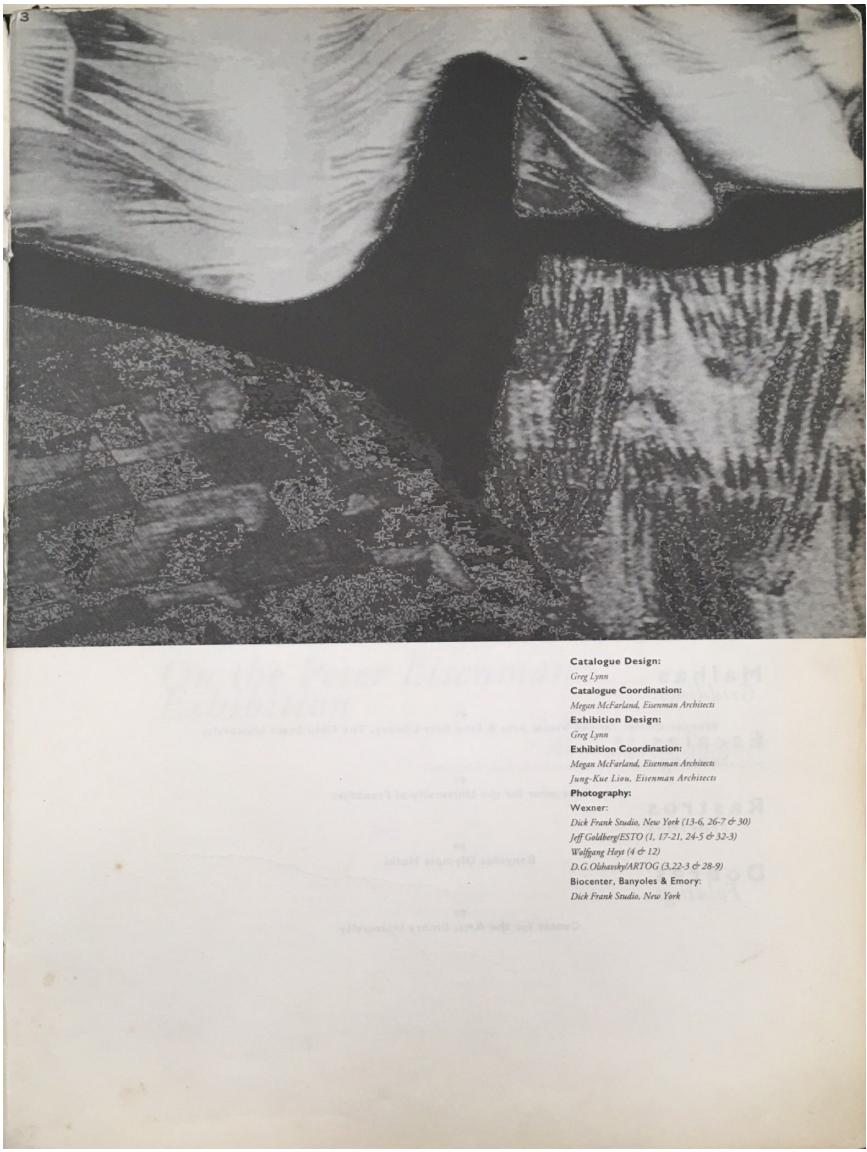


fig. 10 – catálogo da mostra.

3. Os textos da catálogo

3.1 Uma Arquitetura do Caos: uma entrevista com Peter Eisenman³⁶, Nicolau Sevcenko

A entrevista³⁷ de Sevcenko com o arquiteto americano aborda uma miríade de assuntos e temas, de diferentes áreas do conhecimento. Assim, o texto apresenta um largo campo de interesses, de modo que não convém esquadrinhar cada um deles. Contrariamente a essa tarefa melindrosa, consideramos mais profícuo buscar no texto um fio condutor, ao longo do qual estruturar a nossa análise.

Uma das anotações mais originais que aparecem na entrevista é a de que a arquitetura de Eisenman possui um “pressuposto negativo”. Segundo, Sevcenko: “(...) seu pensamento arquitetônico [de Eisenman] é pontuado por certos pressupostos negativos, já que é claro que seus objetivos não são nem formais, nem funcionais, nem teleológicos.”³⁸

Certamente, o que Eisenman propõe é precisamente a crítica dessa arquitetura, ou melhor, do sistema valorativo e de significação no qual a arquitetura está inscrita desde o século XV. Assim, talvez possamos falar de sua arquitetura como a-formal, pós-funcional e intemporal. Nas palavras do arquiteto: “(...) propor o fim do começo e o fim do fim é o mesmo que propor o fim dos inícios e fins dos

36 SEVCENKO, N. *Uma arquitetura do caos: uma entrevista com Peter Eisenman*. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, MASP, 1993, p.37-40.

37 A entrevista foi realizada em 18 de dezembro de 1992. MFARLAND, M. [Correspondência]. Destinatário: Anne Marie Sumner. 30 nov. 1992, Nova York. Carta.

38 SEVCENKO, N. Op. cit., p.37.

valores – significa propor um outro espaço “intemporal” de invenção”³⁹.

De modo reiterativo, o título desse texto – que anuncia o fim do clássico, do começo e do fim – secunda o argumento de Sevcenko relativo à presença de pressupostos negativos no pensamento do arquiteto. De fato, é perceptível que diversas ideias dele advém desse mesmo elã, que também é latente em certa tendência pela sufixação, e.g.: des-construção, des-leitura, a-formal, pós-funcionalismo.

À partir dessas considerações, é evidente que essa observação de Sevcenko – sobre os pressupostos negativos – foi o fio condutor escolhido para articular a nossa análise. Como veremos, essa ideia está implícita em diversas proposições do arquiteto e, de maneira geral, marca aspectos fundamentais de seu discurso e pensamento. Nas páginas seguintes, discorreremos sobre os procedimentos da desconstrução derridiana e a forma com que ela se apresenta no discurso do arquiteto norte-americano. Igualmente, investigaremos a maneira com a qual esse discurso constitui uma crítica e uma tentativa de ruptura com a “episteme clássica”⁴⁰.

A DESCONSTRUÇÃO

Ao versar sobre a Desconstrução, nos referimos primeiramente ao trabalho pós-estruturalista Jacques Derrida. Antes de tudo, é preciso compreender em que sentido a filosofia derridiana é uma crítica radical à tradição metafísica ocidental. Segundo o filósofo francês, a nossa cultura foi fundada sobre o pressuposto da existência de causas e razões primeiras que tradicionalmente entendemos como a verdade sobre o real, a qual seria acessível através da experiência do mundo. A primeira dessas suposições primordiais foi chamada de presença, “a permanência do que se apresenta a nós”⁴¹.

A filosofia da tradição ocidental se estrutura segundo um mecanismo de oposições binárias, nas quais cada termo possui prioridade lógica e metafísica: presença/ausência; identidade/diferença; vida/morte; dentro/fora. Esses pares de opostos não dialéticos supostamente regem o nosso entendimento e, a partir deles, se desenvolve a cultura.

Primeiramente, Derrida identifica que dentro dessas relações pareadas, não existe “equivalência” ou simetria entre os termos. Em outras palavras, existe sempre uma prioridade ou hierarquia que ressurge dessa tensão binária, de modo que um termo sempre passa a ter preponderância sobre o outro. Assim, as dimensões da “presença”, “identidade”, “vida” são dominantes sobre “ausência”, “diferença”, “morte”. Essa diferença encontrada no interior desses pares é o que o filósofo chama de *différance* e,

39 EISENMAN, P. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. In: NESBIT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica: 1965-1995. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 247.

40 Peter Eisenman busca em Foucault o termo “episteme”. O arquiteto utiliza o termo para se referir ao período ininterrupto, desde o séc XV, de prevalência das crenças humanista no campo da arquitetura.

41 MUGERAUER, R. Derrida e depois. In: NESBIT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p.199.

ao contrário do que postula a metafísica da presença, a *différance* é que é primordial.⁴²

Segundo Derrida, esses conceitos binários são artifícios que nos gratificam com a ficção de uma dimensão metafísica e de uma verdade objetiva a ser lograda. A metafísica, enquanto metafísica da presença, oculta a evidência da *différance* a fim de ocultar a ausência, a diferença, a morte e assim por diante. Isso nos conforta com a imagem de um mundo inteligível, abarcável e acalentado pela positividade da presença.

Para o filósofo, no entanto, é necessário que nos arrisquemos a viver uma impostura, que nos defrontamos com a natureza imponderável e ininteligível do mundo. Sendo assim, a ilusão de estabilidade do que é constante e imutável deve dar lugar a uma atitude honesta de enfrentamento da situação e libertação do sujeito cognoscente. Em vista dessa atitude, é que situamos a desconstrução, que nada mais é que a técnica de libertação em relação à metafísica da presença. O trecho seguinte, de Robert Mugerauer, descreve a mecânica da desconstrução derridiana.

A desconstrução procede por deslocamentos, uma estratégia que consiste em situar violentamente a diferença. O passo fundamental no deslocamento é inverter a relação dos termos binários e pôr em questão o sistema do qual procedem. Por exemplo, enquanto no Ocidente o par binário “significado/significante” ficou encoberto pela

42 Derrida, J. A Escritura e a Diferença. São Paulo, Perspectiva, 2011.

*prioridade atribuída ao “significado” como realidade objetiva e transcendente, secundando pelo “significante”, elemento dependente e subsequente, vimos que Derrida inverte a relação entre os dois e explica o significado como elemento ausente (diferente do significante presente e sempre protelado). Isto é, o significado é em si mesmo um significante. Assim, o termo tradicionalmente subordinado se torna dominante para a interpretação do outro e a *différance* é momentaneamente enfatizada (embora não restaurada).⁴³*

É precisamente em relação à essa estratégia da desconstrução que devemos entender a colocação de Nicolau Sevcenko, que observa que o pensamento de Eisenman “é pontuado por certos pressupostos negativos⁴⁴”. Tal pressuposto não é “negativo” simplesmente por conta da sufixação dos conceitos empregados por Eisenman. Como veremos, isso também está associado à inversão de relações hierárquicas e de dominância implicadas na desconstrução.

DESCONSTRUÇÃO EM PROCESSO

Até o momento, investigamos a desconstrução derridiana e sua mecânica. A seguir, convém mostrar a desconstrução em processo, ou seja, a forma com que ela opera. Em relação a isso, buscamos explicitar a maneira

43 MUGERAUER, Robert. Derrida e depois. In: NESBIT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995. São Paulo, Cosac Naify, 2008 p. 205.

44 SEVCENKO. Op. cit., p. 37.

com que o procedimento da desconstrução desloca as relações hierárquicas e de dominância. Por fim, desenvolvemos essas mesmas questões em relação a obra e o discurso de Peter Eisenman. Primeiramente, vamos falar da desconstrução em processo, para o qual utilizaremos um exemplo metafórico.

Na fotografia, temos uma imagem (foto) e um negativo dela, os quais na metáfora em questão representam os dois termos de uma relação binária. A imagem é o produto final, sendo mais importante que o negativo. Em outras palavras, a imagem possui uma prioridade.

Suponhamos agora que possamos inverter essa relação hierárquica, que possamos “tratar” o negativo enquanto imagem. Como se sabe, o negativo é uma anti-imagem da foto, possuindo as suas relações espaciais trocadas, ou seja, o negativo é revertido (direita/esquerda) e invertido (figura/fundo) em relação à imagem. Ao pender a relação à favor do negativo, atribuímos o valor peremptório da imagem a ele, que passa a ser dominante e não mais subordinado a ela. Logo, o fundo ganha valor de figura; o contingente passa a ser atribuído e explicado como uma figura.

No exemplo, o negativo metaforiza o termo secundário, enquanto posição, o qual é deslocado da mesma. Ao afirmar que o pensamento de Eisenman é marcado por pressupostos negativos, devemos nos reportar a essa posição e ao sentimento dessa atitude (poderia-se dizer de negação).

Dando continuidade ao exemplo da fotografia, se colocássemos esse negativo em um museu, isto é, como uma obra de arte, estariíamos adotando uma postura (ou impostura) de viés desconstrutivista. De fato, uma vez que a fotografia é tradicionalmente mais importante que o negativo, a experiência do espectador seria contaminada por

um sentimento de estranheza, de que “algo não está como deveria”. Portanto, é evidente no exemplo que a desconstrução implica uma atitude crítica essencial a contestação de valores pré-constituídos e relações hierárquicas.

Como Sevcenko assinala, Eisenman toma, enquanto fundamentos básicos de orientação, aqueles que seriam os menos compatíveis com a construção arquitetônica, a saber: instabilidade, incerteza, contingência⁴⁵. No entanto, isso está em conformidade com a atitude implicada na desconstrução. De fato, pode-se dizer que estabilidade, certeza e conteúdo são precisamente os conceitos que uma arquitetura desconstrutivista tentaria pôr em crise.

Entretanto, o que significa para a arquitetura pôr em crise esses conceitos? Como o arquiteto pode aplicar a desconstrução *em obra*? Presumivelmente, tanto a questão dos efeitos de uma desconstrução, quanto de como realiza-la dependem dos *à priori*s visados e da criatividade do próprio arquiteto. No entanto, para melhor entendimento, podemos escolher um conceito apriorístico a ser deslocado e um exemplo prático desse deslocamento.

Consideremos a ideia de estabilidade, a qual é um dos princípios fundamentais da arquitetura desde tempos imemoriais. Quando Vitrúvio fala em *firmitas*, ele se refere à estabilidade da arquitetura, porém não no sentido físico, ou seja, a capacidade da edificação ficar de pé. Obviamente, o mestre tratadista não está dizendo que a construção deve ser feita de modo a não ruir. Pelo contrário, ele se refere à

45 SEVCENKO, N. Uma arquitetura do caos: uma entrevista com Peter Eisenman. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, MASP, 1993, p. 37.

tectônica da obra, à capacidade da arquitetura de simbolizar a sua própria solidez.

Em seu pensamento arquitetônico, Eisenman reconhece que esse simbolismo é um imperativo da arquitetura clássica (incluindo a modernidade arquitetônica) e uma resposta às inerências do que ele denomina o paradigma mecânico⁴⁶. No entanto, a mudança na conjuntura filosófico-cultural do século XX, ao que ele chama de paradigma eletrônico, daria ocasião à arquitetura de renunciar a sua própria estabilidade. Segundo o arquiteto:

(...) é preciso uma nova simbolização no interior do paradigma eletrônico e este simbolismo reside precisamente nestas coisas que são a antítese da estabilidade, do fechamento, da construção ou da habitação.⁴⁷

Na busca dessa nova simbolização, o arquiteto reconhece a possibilidade de descontextualizar os elementos arquitetônicos, ou seja, de deslocá-los do texto da cultura ocidental que lhes atribui valor e significado. No exemplo da estabilidade, uma estratégia desestrutivista seria a de descontextualizar os elementos que efetivamente estabilizam o objeto arquitetônico, por exemplo, a coluna.

No projeto do Wexner Center, existe uma coluna que fica pendurada no ar, isto é, ela não chega a encostar-se no

46 EISENMAN, P. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBIT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica: 1965-1995. São Paulo, Cosac Naify, 2008 p. 600.

47 SEVCENKO, N. Op. cit., p. 37.

chão (fig. 09). Ao criar esse elemento arquitetônico peculiar, uma espécie de coluna incompleta, Eisenman esvazia o elemento de seu significado tradicional, tornando-se momentaneamente um signo vazio. Em outras palavras, ele descontextualiza esse elemento arquitetônico.

Vale lembrar que, o que confere significado ao elemento da coluna, não é a sua propriedade estrutural (a habilidade de sustentar a edificação). De fato, uma coluna adossada e sem papel de sustentação ainda nos remete à ideia de “coluna”. Certamente, o que importa é o poder de simbolizar essa capacidade de sustentação, seja ela existente ou não.

Segundo Eisenman, a coluna é uma inscrição funcional: ela inscreve a arquitetura de modo a torná-la conhecida e dotá-la de certas características e valores, particularmente aqueles associados à função⁴⁸. Assim, a coluna – assim como o fechamento – inscrevem a arquitetura da “estabilidade” – tradicionalmente entendida como um valor universal –, o que o modernismo chamou de verdade arquitetônica.

Sendo assim, ao suspender a coluna do chão, Eisenman desloca o poder simbólico da arquitetura em favor da “instabilidade”, a qual passa a ocupar o lugar da “estabilidade”. Ao inverter essa relação binária, o arquiteto põe em questão a prioridade da estabilidade enquanto significado da arquitetura. Essa inversão é uma atitude de negação, pois nega algo que, no regime da cultura arquitetônica ocidental, é tomado como uma verdade.

Considerando o exposto, é evidente que a desestruturação representa um aporte teórico importante para a arquitetura, uma vez que desvela horizontes perceptivos e

48 EISENMAN, P. Op. cit., p. 603.

reflexivos antes encobertos. Evidentemente, a desconstrução não se trata de um método projetual. De fato, ela apenas suspende – no âmbito da percepção e do entendimento – certas relações de dominância, as quais estamos submetidos. A desconstrução não indica soluções de projeto, mas revela discursos reprimidos. Assim, cabe ao arquiteto imaginar as possibilidades desses discursos e ensaiar formas de inscrevê-los na arquitetura.

O PÓS-FUNCIONALISMO

Embora o conceito de estabilidade seja apriorístico na tradição clássica, com a ascensão do modernismo, ele fora incorporado ao fundamento mais amplo da função. Como Eisenman elabora no texto “O pós-funcionalismo”⁴⁹, o funcionalismo do séc. XX deve ser entendido como uma extensão das crenças humanistas, não podendo agir enquanto fundamento para uma nova consciência da arquitetura.

*(...) o funcionalismo nada mais é que uma fase tardia do humanismo, não uma alternativa a ele. E, nesse sentido, não se pode continuar a vê-lo como uma manifestação direta do que se chamou de “sensibilidade moderna”.*⁵⁰

49 EISENMAN, P. O pós-funcionalismo. In: NESBIT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica: 1965-1995. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

50 EISENMAN, P. Op. cit., p. 99.

No excerto, ao falar da “sensibilidade moderna”, o arquiteto reconhece que em algum momento do século XX houve uma mudança fundamental do pensamento ocidental – a qual podemos designar como a virada do humanismo para o modernismo. Entretanto, segundo Eisenman, essa virada não ocorreu na arquitetura, de modo que o funcionalismo não pode ser reputado como a expressão arquitetônica dessa mudança. Em outras palavras, a chamada arquitetura moderna não seria verdadeiramente moderna.

O funcionalismo, enquanto princípio de significação, deu vazão a profundas transformações na arquitetura, a qual passou a ser norteada pela máxima “a forma segue a função”. No entanto, para o arquiteto, isso não pode ser tido como a marca fundacional da modernidade arquitetônica, haja vista que essa arquitetura funcionalista preserva o papel simbólico-representacional característico da arquitetura desde o séc. XV. De fato, a marca do modernismo – como no caso da pintura⁵¹ e da escultura – é essa vontade de conquista da própria autonomia, de libertação da função simbólica. Logo, é evidente que o funcionalismo não poderia constituir essa via de emancipação da arquitetura, uma vez que ela continua a simbolizar algo, i.e., a função.

Como a coluna sem papel estrutural, mas que ainda inscreve a arquitetura de solidez e estabilidade, o que faz a arquitetura ser funcionalista não é a eficácia ao comportar o programa ou a eficiência de suas estruturas, mas a capacidade da arquitetura de representar essas relações através

51 Cf. GREENBERG, . A Pintura Modernista. In. Cotrin, Cecília; Ferreira, Glória. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

da forma. Como é patente na fórmula modernista “a forma segue a função”, a forma é reduzida à posição secundária do significante, enquanto a função é elevada à posição de significado e fundamento da arquitetura.

Em termos da teoria desestrutivista, temos um par binário, no qual “função” é o termo dominante e “forma” o termo submisso e dependente do outro. De dentro dessa relação, a função passa a se projetar como uma verdade arquitetônica, simultaneamente um princípio a ser seguido e um valor em si. Como já vimos, a desestruturação se encontra na atitude de inversão dessa hierarquia e na negação da *prioridade* do termo dominante, no caso, a função. Essa atitude de negação, quando inserida no interior da relação forma/função, é o que Eisenman chamou de pós-funcionalismo.

Como o nome já diz, o pós-funcionalismo é uma negação do funcionalismo, em particular, da sua capacidade de fundar uma nova consciência para a arquitetura. Ele é a própria atitude de pôr em crise, de questionar a condição de *a priori* da função. Nesse ponto, nos deparamos novamente com a intuição de Nicolau Sevcenko, ao falar dos pressupostos negativos no discurso de Eisenman. De certo, essa ideia se encontra subsumida na impostura que é o pós-funcionalismo.

(...) o pós-funcionalismo é um termo de ausência. Ao negar o funcionalismo, sugere determinadas alternativas teóricas, (...) mas não se propõe a suprir o funcionalismo (...)⁵²

No trecho, Eisenman se refere ao pós-funcionalismo como um “termo de ausência”, o que está ligado ao fato do conceito não possuir uma natureza propositiva. Assim, embora negue o funcionalismo, ele não busca suplantá-lo. De fato, no texto “O Pós-funcionalismo” (1976), publicado na revista *Oppositions*, Eisenman ainda não apresenta a possibilidade da arquitetura como um discurso independente. No seu editorial, o arquiteto simplesmente manifesta que a função reprime as potencialidades da arquitetura. Por outro lado, em “O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim” (1984), o arquiteto já revela suas aspirações por uma arquitetura liberta de sua função simbólica.

As considerações expostas até aqui demonstram como o funcionalismo não poderia realizar o salto epistemológico que Eisenman enseja para a arquitetura, i. e., a passagem do humanismo para o modernismo. Efetivamente, essa constatação está na base do seu discurso arquitetônico e dos seus anseios por uma autonomia da arquitetura.

3.2 Urgência Distraída⁵³, Sophia Silva Telles

Como foi mencionado anteriormente, Sophia Telles não só era uma crítica interessante para desenvolver a parte relativa à análise projetual, como também essa era a expectativa dos organizadores do catálogo. À revelia dos ensejos destes, a autora sequer menciona os projetos da mostra; sua investigação se debruçando sobretudo sobre o discurso do arquiteto norte-americano.

Os QUATRO CONCEITOS

Como sabemos, a exposição apresenta quatro conceitos: Malhas (*Griddings*), Escalas (*Scalings*), Rastros (*Tracings*)⁵⁴ e Dobras (*Foldings*). Em primeiro lugar, a autora nota o problema da tradução, haja vista que, dos quatro gerúndios do título proposto pelo arquiteto, obtemos quatro substantivos. De fato, o título da mostra não pode ser entendido como um Nome, isto é, uma palavra sob a qual se agrupa um conjunto de ideias. Na realidade os conceitos são, rigorosamente, operações, sentido presente na forma verbal em inglês e que se perde na tradução.

Como a autora sugere, é possível entrever ainda uma perda de significado relativa à forma sequencial dos verbos.

53 TELLES, S. S., *Urgência Distraída*. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, MASP, 1993, p.9-14.

54 Não é incomum encontrar na bibliografia em português a tradução “traço” para designar o conceito de *trace*. Como os textos do catálogo utilizam “rastro”, nós mantivemos esse emprego ao longo do trabalho.

“Na língua inglesa, a sequência dos quatro gerúndiosarma inicialmente um sentido próximo ao de uma ação desdobrada em diferentes situações”⁵⁵. Essa conotação verificada no original nos reporta a qualidade operativa desses conceitos e a aptidão projetual dos mesmos.

Ela aventa ainda que, em português, os conceitos perdem o senso ou intuição de movimento que encontramos na declinação dos verbos em inglês. Logo, a Escala resulta da construção da medida e a Malha, do ato de reticular. Esse predicado do título de certo modo se perde nos substantivos.

*Sem os artigos nenhum dos substantivos (...) implica o aspecto final da medida, esta ou aquela forma – uma proporção determinada para as Escalas, as dimensões para as Malhas. Os substantivos nomeiam operações espaciais em um momento de suspensão indefinido.*⁵⁶

São os dois outros termos – Rastros e Dobras – que sugerem uma imagem temporal aos nomes do título e recuperam essa qualidade dos verbos em inglês. Como explica Sophia Telles:

*“Rastros” é uma palavra que tanto pode ser lida no sentido de “vestígios”, traços de algo que está atrás, como pode ser lida no sentido de pistas, sinais do que está à frente, marca de algo latente.*⁵⁷

55 TELLES, S. S. Op. cit., p. 10

56 Ibid., p. 10.

57 Ibid., p. 10.

*[Foldings] é uma ação diferida entre um movimento interior – a Dobra como um voltar-se sobre si mesma – e um movimento exterior – o desdobrar-se em dobradas, em dobraduras.*⁵⁸

Ao explicar as palavras do título, a autora procura depreender certas conotações – ausentes na tradução – as quais sinalizam ao leitor as propriedades essenciais dos conceitos apresentados. Ao falar da utilização do gerúndio, a autora sugere que esses conceitos implicam ações. De fato, como vimos anteriormente, eles se referem a operações que Eisenman emprega em seus projetos e que efetivamente “agem” no desenho.

Em adição, Sophia T. também depreende das palavras uma marca de temporalidade. Primeiramente, isso sugere que tais ações se desenvolvem em diferentes situações. Notadamente, Eisenman se vale desses conceitos não como à priori, mas segundo intenções projetuais, frequentemente atreladas a situações específicas. Assim, ao sobrepor duas malhas no Wexner center (o qual analisaremos futuramente), Eisenman articula dois desenhos urbanos diferentes.

Em segundo lugar, essa marca de temporalidade implica que essas ações são diferidas no tempo – especificamente em relação a rastros e dobradas. Esses conceitos operam sobre o desenho, agenciando relações temporais. Logo, no Hotel de Banyoles, o arquiteto opera a história local através da divisão (rastros) de antigos lotes agrícolas.

Por fim, vale mencionar que tais conceitos podem agir simultaneamente e interagir numa mesma obra. De fato, “os conceitos (...) transitam, se justapõem, interagem

em ato. Malhas, escalas, rastros e dobradas são frequentemente concomitantes”⁵⁹. Com efeito, em Banyoles, malhas e rastros se justapõem no desenho dos antigos lotes agrícolas da região⁶⁰.

Portanto, a partir do que foi exposto, é clara a forma com que esses conceitos operam. Efetivamente, não se tratam de ferramentas projetuais. Na realidade, eles constituem balizas de projeto, dispositivos que agenciam certas relações a serem materializadas no desenho.

A VISÃO RACIONALIZADORA E O ESPAÇO DOBRADO

Diferentemente de Malhas e Escalas – palavras do léxico da arquitetura – Rastros e Dobras são originários da disciplina da filosofia. De fato, embora os termos designem procedimentos sintático-operacionais da obra de Eisenman, eles também se reportam a um aporte teórico, do qual o arquiteto se vale na construção de seu próprio pensamento.

No trecho seguinte, embora S. Telles não explice a progenitura dos termos, a crítica de arquitetura faz referência ao esse cabedal teórico. Interpolando os diferentes discursos (de Eisenman e Deleuze), a passagem é certamente uma das mais densas de seu texto.

(...) Essa propriedade extensível da Dobra como que amortece a distinção espacial en-

59 SUMNER, A. M. A propósito da Exposição de Peter Eisenman. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, MASP, 1993, p. 7.

60 Ver análise do Hotel Olímpico de Banyoles, p. 105.

tre o interno e o externo e fratura o sentido de Visão como uma qualidade do espaço, subsu-mindo-a ao “não visto” do Tempo, às dobras, aos traços, às camadas de significação em contínuo movimento.⁶¹

Primeiramente, a autora atribui à Dobra a possibilidade de amortecer a distinção espacial entre o interno e o externo. Segundo Eisenman, buscar o amortecimento dessa distinção é essencial para que a arquitetura supere a concepção clássica de seu discurso. Assim, se “a interioridade da arquitetura, mais do que qualquer outro discurso, definiu uma hierarquia da visão articulada por um lado interior e um lado exterior⁶²”, a minoração da condição antitética dessa relação é *sine qua non* para uma desconstrução do texto arquitetônico.

Desde a assimilação da perspectiva no séc. XV, a arquitetura vem sendo dominada por uma mecânica da visão, fundada nessa polarização - sempre estamos “dentro” ou “fora” na arquitetura. Essa visão limita profundamente as nossas ideias de forma e espaço, as quais permanecem subsumidas numa certa relação sujeito-objeto e em uma concepção antropocêntrica de mundo.

Quando empregamos o termo visão, devemos inferir a faculdade particular que liga o ato de ver ao de pensar. Na arquitetura, essa visão está associada a uma posição do

61 TELLES, S. S., Urgência Distraída. In: Sumner, Anne Marie (Org.). Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman. São Paulo, MASP, 1993, p. 10.

62 EISENMAN, P. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBIT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica: 1965-1995. São Paulo, Cosac Naify, 2008 p. 603.

sujeito que lhe permite compreender e ter controle sobre a mesma, seja ela a posição do sujeito-arquiteto seja do sujeito-usuário. Por isso, essa visão coloca o sujeito no centro e é sempre um olhar para e nunca um “olhar de volta”.

Essa ideia, de um espaço que olha de volta para o sujeito, pressupõe um “sujeito outro”, deslocado e desatrelado dessa visão racionalizadora, monocular e antropocêntrica. Em outras palavras, esse novo olhar implica desassociar o sujeito da racionalização do espaço. Obviamente, não se sugere com isso uma formulação irracional do espaço, mas uma cujo discurso não seja o da razão classicista.

Ao imaginar esse “espaço outro”, Eisenman ensaia inscrever a arquitetura de discursos externos. Na busca por um espaço não subordinado a construção mental da visão, o arquiteto encontra na dobra deleuziana a possibilidade de um olhar multidirecional e reversível, de um sujeito no qual o ato de ver e o de pensar não estariam ajuntados na forma tradicional e classicizante da visão.

Suponhamos por um momento que se pudesse conceber a arquitetura como uma “tira de Moebius”, com uma continuidade ininterrupta entre interior e exterior. O que isso significaria para a visão? Gilles Deleuze propôs exatamente essa possibilidade de continuidade com a ideia da dobra. Para Deleuze, o espaço dobrado articula uma nova relação entre o horizontal e o vertical, a figura e o fundo, o dentro e o fora – todas essas estruturas articuladas pela visão tradicional.⁶³

63 EISENMAN, P. Op. cit., p. 605.

Nesse espaço dobrado, não encontramos mais a ligação entre o olho e o pensamento, o que Eisenman chama de “visão do intelecto”⁶⁴. Assim, o sujeito perde a sua função discursiva, isto é, não é mais requerido que ele compreenda ou interprete o espaço. Isso não quer dizer que o ambiente se torna inacessível, mas somente que ele não busca mais ser entendido segundo a forma tradicional da visão.

Evidentemente, essa idéia ecoa uma mudança no interior da arquitetura, em específico, no que tange a relação entre o projeto e o espaço físico. A título de exemplo, podemos dizer que uma linha no desenho não estabelece mais uma relação de escala com o espaço do mundo real. Desse modo, a relação entre ambos não reflete mais a lógica da razão, mas uma outra ordem de coisas, o que o arquiteto chama de “lógica prototípica”.

Segundo o arquiteto, essa ordem é a característica de um espaço que não mais significa, mas do qual ainda é possível apreender alguma coisa. O espaço dobrado devolve algo para o sujeito, uma “aura”⁶⁵, ao que S. Telles se referiu como o “não-visto” do Tempo⁶⁶. Em outras palavras, ao sujeito é concedida a possibilidade de um olhar anteriormente indisponível – pois é algo oculto pela nossa visão, logo um “não-visto” – e que revela a arquitetura sob uma nova luz.

(...) a contemplação é a possibilidade de ver o que permanece oculto pela visão. A contemplação abre a possibilidade de enxergar

64 Ibid., p. 605.

65 Ibid., p. 605.

66 O arquiteto utiliza a expressão “não-visto” em certa ocasião.
Ibid., p. 605.

*aquilo que Blanchot chama de a luz adormecida na escuridão. Não é a luz da dialética entre claro e escuro, mas a luz de uma alteridade que jaz oculta na presença(...)*⁶⁷

No trecho, Eisenman anuncia as potencialidades dessa contemplação, a qual é reprimida pela visão racionalizadora, e que vai além do mero aspecto cognitivo da mesma. No que concerne a arquitetura, isso implica um projeto, no qual o sujeito não pode mais conceber o ambiente em termos de uma lógica racional do espaço. Isso encontra um início primitivo nos projetos dobrados do arquiteto, nos quais o espectador é apresentado com uma organização geométrica complexa, que não pode ser experienciada segundo a ordem cartesiana da grelha.

Considerando o exposto, é perceptível a forma particular com que Eisenman introduz discursos externos na arquitetura. A dobra, não só é um dispositivo operacional relativo ao projeto, mas também um conceito – oriundo da filosofia – que opera no discurso da arquitetura. Essa constatação também sugere o aspecto transitivo de sua obra, no qual o discurso se revela no projeto e vice-versa.

*Uma operação já está em andamento, dentro e fora da arquitetura, entre os textos. Este é o sentido único que se pode prescrever para a obra de Peter Eisenman: seus projetos e seus escritos funcionam em conjunto, em um processo contínuo e reversível (...)*⁶⁸

67 Ibid., p. 607.

68 TELLES, S. S., Urgência Distraída. In: Sumner, Anne Marie

Ao descrever esse caráter transitivo, S. Telles nivela o projeto e o discurso de Eisenman, os quais funcionam conjuntamente. No entanto, é digno de nota que a autora não inclui a obra construída nesse comentário. De fato, no âmbito da reflexão do arquiteto, a construção fica frequentemente em segundo plano, de modo que a representação e o discurso da arquitetura adquirem uma prioridade sobre o edifício real. Evidentemente, essa observação é indicativa das intenções de Eisenman em favor de uma autonomia da arquitetura.

Similarmente, a superação da visão racionalizadora, relativa às inerências do espaço dobrado, pode ser lida nesse mesmo viés. Efetivamente, se as relações entre desenho e espaço físico não são mais guiadas pela lógica da razão, ou seja, o projeto deixa de representar instâncias da realidade, o desenho adquire uma existência própria e independe do espaço real. Portanto, percebemos que a substituição da forma tradicional da visão está igualmente alinhada com esse intento de emancipação da arquitetura.

Por fim, a questão da autonomia da arquitetura, deve ser entendida no interior de um projeto maior de superação da “episteme clássica”⁶⁹: o período ininterrupto, desde o séc XV, de prevalência das crenças humanista no campo da arquitetura. Isso se manifesta na ficção de que “o sentido e o valor [da arquitetura] se encontram fora do mundo de uma

(Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, MASP, 1993, p. 11.

69 EISENMAN, Peter. O Pós-funcionalismo. In: NESBIT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica: 1965-1995*. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 232.

arquitetura ‘tal como é’, onde a representação remete a seu próprio significado em vez de ser a mensagem de outro significado anterior⁷⁰. Para o arquiteto, essa “postura” (de uma arquitetura “tal como é”) é necessária para que a arquitetura supere a concepção clássica de seu discurso, se tornando afinal verdadeiramente moderna.

70 EISENMAN, P. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. In: NESBIT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica: 1965-1995*. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 232.

3.3 Margens da Arquitetura⁷¹ - Otília Beatriz Fiori Arantes

Como observamos anteriormente, Otília Arantes, dentre os autores do catálogo, seria a escolha mais óbvia para falar sobre o caráter teórico da obra de Eisenman, particularmente no que concerne o seu constante recurso ao pensamento filosófico. Considerando a formação em filosofia da autora e sua carreira como crítica de arquitetura, era esperado que seu texto fosse aquele a desempenhar esse papel, isto é, de traduzir ao leitor as difíceis implicações desse intercruzamento entre filosofia e arquitetura.

Sem apresentar grandes dificuldades com as conceituações difusas do discurso pós-estruturalista, Otília Arantes estabelece a relação entre a obra do arquiteto e esse cabedal teórico. No entanto, na medida em que a autora o faz, ela também se posiciona contra esse “projeto” eisenmaniano, o que é verificável ao longo de todo o texto, ora de maneira sugestiva, ora de modo categórico.

Assim, é possível afirmar que o texto de Otília Arantes faz uma crítica à obra de P. Eisenman – em ambas as acepções da palavra – isto é, primeiramente investiga os fundamentos e razões da obra e em seguida discorda de aspectos da mesma⁷². No que concerne esse aspecto do seu texto, buscaremos retraçar esses posicionamentos da crítica de arquitetura.

71 ARANTES, O. Margens da Arquitetura. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, MASP, 1993.

72 Obviamente, não se quer dizer que a autora desconsidera a obra do arquiteto norte-americano. O interesse aqui é contrastar a linha interpretativa da autora, ao que observamos até o momento, especialmente, em relação aos outros autores do catálogo.

CONSTRUÇÕES IMATERIAIS

A primeira parte do texto de Otília, se concentra na primeira fase de obras do arquiteto americano, a famosas casas que Eisenman projetou nos anos 60 e 70. De modo efetivo, a autora abre o seu texto falando sobre a exposição, *Les Immatériaux* (1985) de curadoria de J. F. Lyothard, onde foram expostas os desenhos e maquetes das casas em questão.⁷³ Ao fazê-lo, Otília já sugere a relação – não declarada – existente entre o desconstrutivismo e o pós-modernismo arquitetônicos, ou ainda, que “o desconstrutivismo (...) emergiu, em grande parte, do mesmo élan que o pós-modernismo”⁷⁴. Essa colocação é digna de menção, haja vista que os expoentes do desconstrutivismo primeiramente surgiram na cena arquitetônica internacional como opositores do pós-modernismo, especialmente em relação à linha neo-historicista do movimento.

Noutra instância, “*Les Immatériaux*” propõe uma qualidade paradoxal a essa arquitetura: uma arquitetura imaterial. Primeiramente, isso se refere à materialidade das casas construídas, ou melhor, a qualidade não-matérica delas. Simultaneamente, o termo sugere algo sobre o desenho e a maquete – os quais são naturalmente imateriais, ao menos em relação ao que correntemente denominamos “materialidade arquitetônica” – mas que no âmbito dessa “desmaterialização” da obra construída, aparecem sob uma nova luz.

73 NOËL, C.; CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE, *Les immatériaux : Album d'exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

74 McLEOD, M. *Architecture et politique sous Reagan, du postmodernisme au déconstructivisme*. In. Criticat, Paris, Printemps, N° 11, 2008, p.106.



De fato, nesse contexto, a maquete e o desenho não mais anunciam a obra construída – enquanto objeto final – sendo eles mesmos o objeto a que se referem; a maquete torna-se “(...) signo de si própria e de sua aparição”⁷⁵. Por outro lado, o edifício real passa a ser tomado enquanto maquete, ou seja, enquanto algo que se refere à outra coisa, perdendo assim o seu status de finalidade do processo arquitetônico.

Projeto e obra se apresentam com os papéis trocados: não é o desenho que anuncia a obra, mas é esta última ou a maquete⁷⁶ que estão a serviço do entendimento do desenho e que servem para ilustrar o plano, a elevação, o corte.⁷⁷

No trecho, fica claro o papel fundamental da representação na obra de Eisenman. De certo, a problematização apresentada liberta os dispositivos de representação de sua função tradicional, os quais adquirem existência própria. Nitidamente, isso está em acordo com os anseios do arquiteto por uma autonomia da arquitetura.

75 ARANTES, O. Margens da Arquitetura, 1993, p. 17, apud. NOËL, Chantal; CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE, Les immatériaux : Album d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

76 No excerto, autora não estende o argumento da inversão de papéis a maquete. No entanto, tal qual o desenho, ela tradicionalmente constitui uma forma de representação da obra. Logo, consideramos que a maquete também participa dessa inversão, ou seja, passa a ser ilustrada pela obra construída.

77 ARANTES, O. Op. cit., p.19.

Simultaneamente, essa inversão de papéis retira o enfoque da obra, a qual faz parte do mundo real. De fato, arquitetura construída não só atende a demandas reais, mas também é aquela que experienciamos. Nesse ponto, Otília revela ter um problema com esse projeto eisenmanniano, em que “o edifício representa a representação sobre a folha de papel”⁷⁸.

Como resultado – se é que se pode falar assim – ao contrário de volumes fechados, uma arquitetura em abismo, labiríntica (...), espaços inconclusos, formas sem função, quando muito destinadas a provocar no observador um sentimento de estranheza.⁷⁹

Na passagem, Otília demonstra preocupação com uma arquitetura que desloca o seu sentido de sua forma material. Antecipando as feições de uma nova arte pela arte, a crítica identifica em Eisenman o radicalismo de uma arquitetura hermética, incomunicativa e indiferente aos requisitos programáticos e sociais. Segundo a autora:

(...) Nada mais é diretamente legível, seus edifícios não querem dizer nada, não os anima nenhuma vontade de significação, enfim não comunicam mensagem alguma. (...)⁸⁰

78 ARANTES, O. Margens da Arquitetura. In: Sumner, Anne Marie (Org.). Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman. São Paulo, MASP, 1993. p. 19.

79 Ibid, p.19.

80 Ibid, p. 20.

Em conclusão, observamos que a perda da materialidade da arquitetura não significa apenas uma mudança na experiência fenomenológica das obras, ou ainda a constituição de uma arquitetura auto-referente. Para a crítica, em Eisenman, isso também implica a produção de uma arquitetura intransitiva, que não estabelece vínculos com o usuário, com qualquer lugar ou tempo. Essa constatação de O. Arantes tem um peso considerável e traz ao leitor uma outra questão: a Arquitetura – não sendo mais publicamente reconhecida – ainda é dotada de sentido?

RELACIONES INVERTIDAS: PROCESSO E OBJETO

Falamos a pouco da inversão de papéis entre o projeto e a obra construída. Esse fenômeno também pode ser lido como uma forma de deslocamento do fazer arquitetônico, abandonando o objeto construído enquanto *telos* e imputando ao processo *a prioridade* que antes era legada ao objeto. Ao argumentar em favor dessa ideia – ou seja, da inversão da relação tradicional entre processo e objeto – Otília A. assinala a afinidade de Eisenman pelo arranjo em série (casas I, II, VI, X, Ia [El Even Odd]) e identifica nesse ponto uma ressonância das neo-vanguardas artísticas dos anos 60 e 70, particularmente o minimalismo⁸¹. Certamente, o melhor exemplo desse efeito se encontra na obra de Donald Judd

81 Otília A. fala também da arte conceitual, a qual conjuntamente com o minimalismo “bania (...) as marcas de qualquer objetualidade”. Embora a afirmação seja certamente adequada, no que concerne o argumento da afinidade de Eisenman pelo arranjo em série, é mais apropriado restringir referência ao minimalismo.



(ao lado), onde antevemos não só a escolha pela série, mas também o aspecto imaterial do objeto.

(...) não se pode deixar de identificar naqueles movimentos [minimalismo, arte conceitual] (...) os primeiros impulsos de um gesto que desemboca na continuação virtual em série (...) esse rumo em que o objeto começa então a perder sua materialidade, enquanto vai ganhando importância cada vez maior – para além ou aquém dos objetos – o próprio ato de concepção e elaboração(...)⁸²

Esse fenômeno da continuação virtual em série é perceptível nas casas, as quais se apresentam como uma sucessão de exercícios de linguagem, fato que o arquiteto sugestivamente sinaliza através do nome das obras, eles

82 ARANTES, O. Op. cit., p. 18.

mesmos reduzidos a simples números (I, II, IV, X, I Ia). Obviamente, cada uma dessas casas constitui uma encomenda de um cliente e cada projeto se desenvolve até o ponto em que é tomado como finalizado, a partir do qual outro projeto se inicia e assim sucessivamente. No entanto, o conjunto de obras nos apresenta com a imagem de uma série: uma coleção de elementos transformados que remetem a um mesmo conceito ou conjunto de ideias.

A leitura das casas enquanto elementos de uma série que poderia continuar indefinidamente, sendo cada projeto mero efeito duma parada aleatória - ao invés da síntese de um processo projetual - também revela a inversão de valores entre o processo e o objeto. Assim, “o percurso (...) é mais importante que os objetos que possam dele resultar, o que faz de suas casas apenas momentos dessa trajetória”⁸³.

Considerando essa característica do trabalho de Eisenman, é evidente que o processo torna-se preponderante sobre o objeto. Esse fato é resultado de um deslocamento do processo, invertendo a relação tradicional entre processo e objeto. Assim, aquele que antes era o termo dominante (objeto) perde a sua prioridade em relação ao termo submisso (processo), passando a ocupar a sua posição secundária.

Em relação a essa inversão no interior do binário processo/objeto, O. Arantes entende que a reabilitação do processo está associado à um distanciamento manifesto entre a arquitetura e o indivíduo. Segundo a autora, “O purismo processual de Eisenman (...) restaura a distância estética que os arquitetos modernos desejavam abolir”⁸⁴.

83 Ibid., p. 18.

84 Ibid., p. 20

Nessa fala, a autora se refere ao intento dos arquitetos modernos de que uma arquitetura funcional - na medida que introduz um componente prático na sua relação com o usuário - se comunicasse imediatamente com ele, na medida em que lhe fala direto a razão. Essa observação encontra reverberação no comentário de Arantes sobre o aspecto intransitivo da obra do arquiteto.

De fato, para a autora, a arquitetura proposta por Eisenman “(...) não tolera esse nivelamento neo-iluminista”⁸⁵, o que estaria associado a uma arquitetura incomunicativa. Nessa fala é também latente as feições de um elitismo de linguagem de um arquiteto que declara “(...) guerra à banalização da linguagem arquitetônica”⁸⁶.

Em relação a isso, a crítica de arquitetura chega a um prognóstico mais grave. Ao entrever em Eisenman a tentação formalista que acompanhou a Arquitetura Nova - que, ultimamente, marcou o esvaziamento de sua energia utópica, sobrevivendo apenas enquanto forma à sua função extinta - a autora sugere uma identificação congênita dessa arquitetura com a abstração capitalista⁸⁷.

Considerando o exposto, vemos que o texto de Arantes nos apresenta com uma ponderação sobre os custos dessa autonomia da arquitetura, ao menos no que concerne os moldes propostos por Eisenman. Ela vislumbra nessa arquitetura “processual” e imaterial do arquiteto os traços de uma abstração na qual o sentido e o poder transformador da arquitetura se encontram protelados por uma forma em constante recobrimento.

85 Ibid., p. 20.

86 Ibid., p. 20.

87 Ibid., p. 21.

3.4 A Propósito da Exposição de Peter Eisenman⁸⁸ – Anne Marie Sumner

Como mencionamos no início da análise dos textos do catálogo, o texto de Sumner é o único que aborda mais diretamente a produção projetual de Eisenman. Por essa razão, deixamos a presente análise por último – embora o texto da curadora seja a peça de abertura do catálogo – uma vez que investigaremos questões relativas aos projetos da mostra, os quais serão desenvolvidos no capítulo subsequente. Com esse intuito, falaremos, em nível de generalidade, dos conceitos operacionais da arquitetura de Eisenman e de suas implicações no seu projeto. Assim:

Os conceitos, nos quatro projetos, transitam, se justapõem, interagem em ato. Malhas, escadas, rastros e dobras são frequentemente concomitantes. Na exposição, foram pensados como detonadores de pensamento, como balizas para a percepção e inteligibilidade da obra de Peter Eisenman.⁸⁹

No excerto, a curadora apresenta os quatro conceitos da mostra, os quais, configuram dispositivos que o arquiteto trabalha através dos seus projetos. Desse modo: o “(...) Wexner Center se estrutura na ideia de malha duplamente (...)”⁹⁰, o Emory Arts Center encontra sua tônica no “(...)

88 SUMNER, A. M. A propósito da Exposição de Peter Eisenman. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, MASP, 1993. p.5-8.

89 Ibid., p. 7.

90 Ibid., p. 7.

bizarro movimento da dobra (...)"⁹¹, o Banyoles Hotel é informado segundo “(...) três condições temporais de rastros (...)”⁹² e o Biocentro replíca e articula “(...) figuras em escalas variáveis (...)"⁹³.

Primeiramente, é importante compreender que os conceitos não são ferramentas projetuais. De fato, eles não constituem algo que se aplica ao projeto e que o arquiteto utiliza segundo conveniências de ordem funcional, programática ou formal. Na realidade, esses conceitos frequentemente se revelam no projeto, ou seja, eles são “latências de projeto”.⁹⁴ Como veremos nas análises projetuais da próxima parte, esse processo é frequentemente acompanhado de uma inscrição, na arquitetura, de discursos externos.

Ao falarmos em discursos externos, nos referimos à horizontes de significação que não se reportam a forma clássica (incluso o moderno) do discurso arquitetônico. Logo, questões de tipo, função, programa, não tomam parte nesse processo. A título de exemplo, no Biocenter, Eisenman organiza o projeto a partir de figuras oriundas da biologia molecular. Embora o programa e os usos do edifício possam estar ligados a esse campo da ciência, não são eles o objeto da inscrição. Ao contrário, o que se encontra inscrito é o sistema representacional em questão, o qual está implicado no discurso da biologia molecular.

Igualmente, é importante entender que esses conceitos

não são *a priori*s, uma vez que não buscam significar. Além disso, eles tampouco possuem um caráter prescritivo, não podendo sugerindo a proposição de um fundamento ou verdade arquitetônica.

À partir do exposto, entendemos que os conceitos operacionais de malhas, escalas, rastros e dobras são dispositivos que balizam certas relações que podem ser captadas no interior do projeto arquitetônico. Vale destacar que os conceitos também podem interagir ou se sobrepor num mesmo desenho.

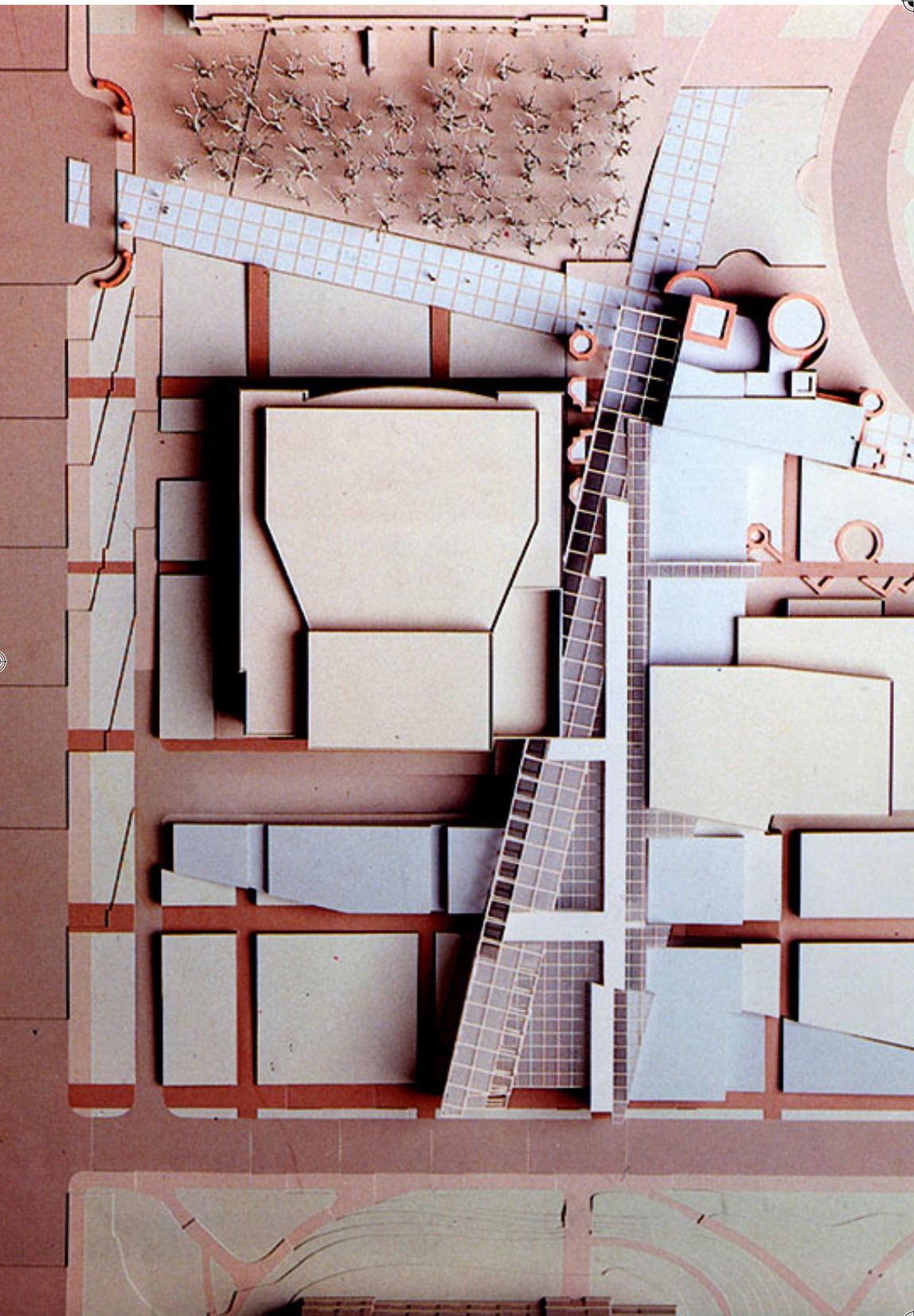
Após essas considerações de ordem geral sobre os conceitos da mostra, cabe à nossa pesquisa localizar esses conceitos nas obras de Eisenman. Assim, nas páginas seguintes, apresentaremos as análises projetuais das obras arquitetônicas expostas na mostra.

91 Ibid., p. 7.

92 EISENMANARCHITECTS. Banyoles Olimpic Hotel. [S.I] [1989?]. Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>>. Acesso em: 20 nov. 2019

93 LYNN, G. Biozentrum. CCA, jan. 2014. Disponível em: <cca.qc.ca/en/events/41348/biozentrum>. Acesso em: 21 nov. 2019.

94 SUMNER, A. M. Op. cit., p. 7.



4. Os projetos

4.1 Wexner Center for the Visual Arts & Fine Arts, The Ohio State University

O Wexner Center for the Arts é um edifício que articula uma galeria de arte contemporânea e um laboratório de pesquisas em arte. O centro se localiza em um terreno do campus universitário que é limítrofe a cidade de Columbus. A escolha do terreno é fundamental para se compreender o projeto, uma vez que ele articula os tecidos urbanos da cidade universitária a oeste e do bairro à leste⁹⁵.

A Universidade Estadual de Ohio data do século XIX, tendo se assentado longe da cidade de Columbus, conforme o conceito de campus universitário comumente empregado nos Estados Unidos. O grid do mesmo foi estabelecido com vinte e um quarto graus de deslocamento em relação ao grid da cidade. Na medida em que o campus precisou se expandir, o seu grid externo foi estendido no sentido norte-sul, à partir do Oval - uma área não ocupada em formato oval que se encontra no centro desse tecido. Com isso, reforçou-se o grau de separação entre o campus e a cidade. Com o crescimento da malha urbana de ambos os tecidos urbanos, os dois grids se encontraram, evidenciando a desconexão já existente. O terreno escolhido por Eisenman se encontra precisamente nesse ponto onde as diferentes malhas se chocam⁹⁶.

95 SUMNER, A. M. Rastros: Centro Wexner de Artes Visuais e Biblioteca de Belas Artes, Universidade Estadual de Ohio, Columbus. In. Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman. São Paulo, MASP, 1993, p. 42

96 EISENMANARCHITECTS. Wexner Center for the Visual Arts. [S. I.]. [1989?]. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Wexner-Center-for-the-Visual-Arts-and-Fine-Arts-Library-1989>.

Com o intuito de articular o campus universitário e a cidade vizinha, Eisenman sobrepõe os seus respectivos grids (fig. 12). Dessa convergência de malhas, o arquiteto erige o edifício, o qual se reporta a ambos os contextos referidos. O terreno do projeto ainda conta com dois edifícios pré-existentes: o Weigel Hall e o Mershon Auditorium.

Em seu projeto, esses dois edifícios são articulados por uma dupla galeria em forma de cruz. Esse amplo espaço de circulação envirado se apresenta como um grid espacial que lembram andaimes. Esse elemento do projeto é orientado (em planta), segundo o grid da cidade a leste. A partir do grid a oeste, Eisenman ergue os outros volumes do Wexner Center, os quais apresentam uma forma topográfica.

A proposta do arquiteto procura integrar os contextos urbanos – a cidade, o campus e o Oval – através da articulação da geometria deles. A dupla galeria em forma de cruz estabelece uma relação entre os edifícios pré-existentes, ao mesmo tempo em que cria uma conexão direta entre a cidade e o campus. A partir dessas considerações, observamos como o conceito de malhas opera no desenho do Wexner Center. Esse projeto é impressionante, especialmente considerando as dificuldades apresentadas pelo sítio, o qual – vale mencionar – foi uma escolha do arquiteto.

No que concerne à materialidade do edifício, o arquiteto optou por empregar um tijolo vermelho, o que estabelece uma relação temporal com o sítio. De fato, até 1959 ali se localizava um armazém e os tijolos vermelhos fazem referência a esse fato. Além disso, no pavimento da parte externa do edifício à sudeste, encontramos formas semicirculares que retomam à elementos do armazém. Essas formas foram desenhadas com as peças que compõem o pavimento da parte externa. Essas formas devem ser lidas como rastros de um passado, que o arquiteto rehabilita

no desenho do novo edifício.⁹⁷

Na análise acima, percebemos como, no projeto Wexner Center for the Arts, Eisenman se vale dos conceitos operacionais de malhas e rastros para criar um desenho que estabelece nexos com, respectivamente, os tecidos urbanos adjacentes e o passado do sítio. Através de operações de ordem puramente formal e sintática, ele encontra a possibilidade de um projeto que faz considerações de ordem urbanística e de memória.

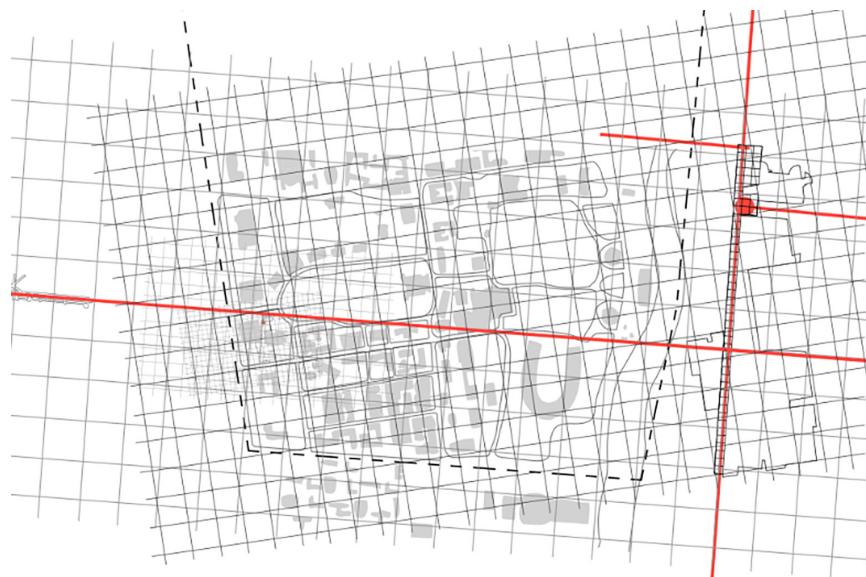
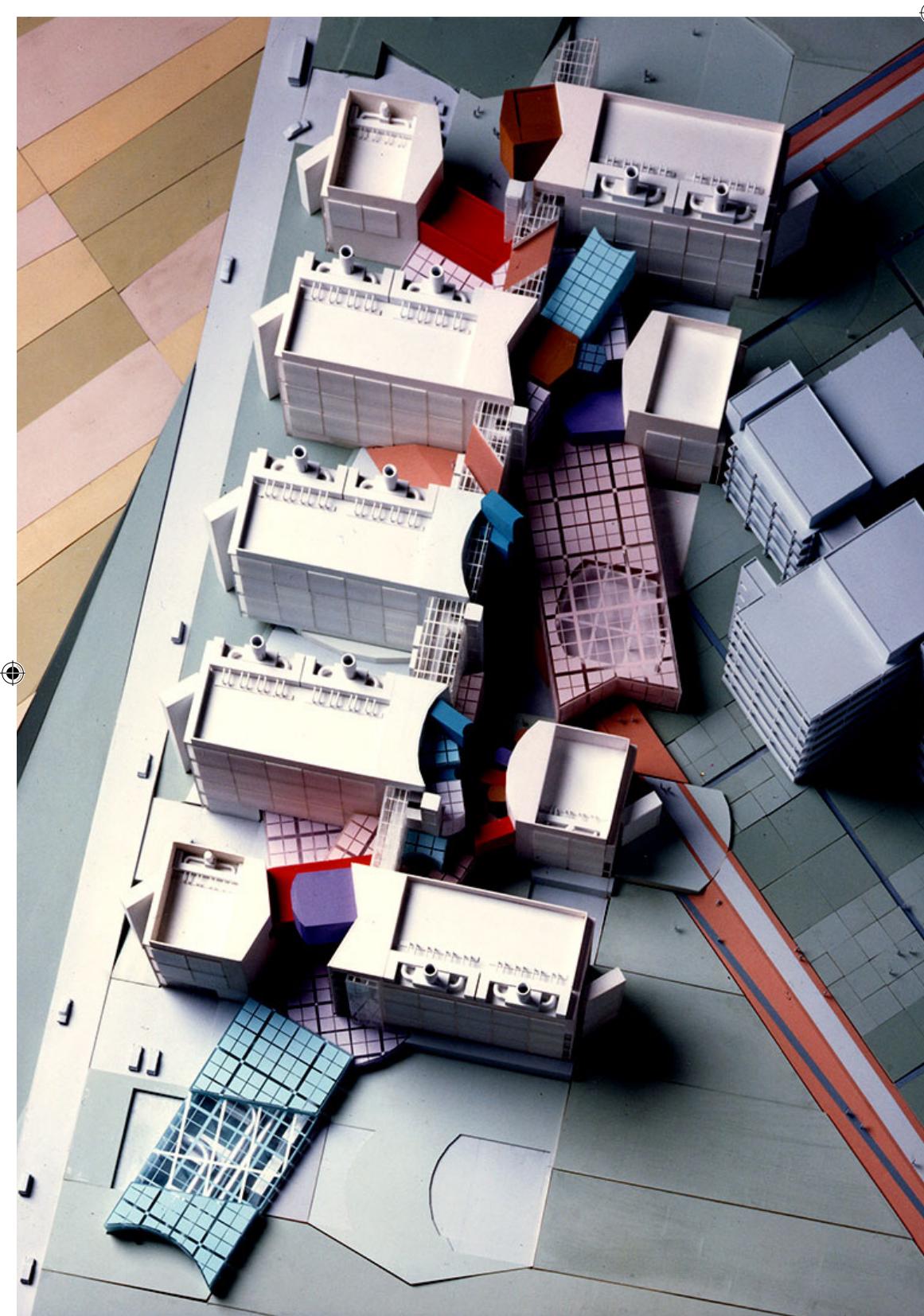


fig. 12 – sobreposição de malhas: campus e cidade.

⁹⁷ WORKMAN, J. Walking the Wexner, experiencing deconstruction. Carolina do Norte, Trinity College, Duke University, 2008, p. 7.



4.2 Biocenter for the University of Frankfurt

O projeto do Biocenter atende a necessidade de expansão dos espaços de pesquisa e suporte da Universidade de Frankfurt. O empreendimento de 32.500m² proposto acoche uma escala e condições programáticas que exigiam um projeto flexível e que atendesse à possibilidade de futuras ampliações. Considerando essa diretriz projetual, Eisenman propõe um complexo de edifícios - em oposição a uma única grande edificação - os quais são dispostos de maneira enfileirada e em pares. O complexo é unido por um pátio externo no térreo e por uma galeria envolvida que atravessa o projeto longitudinalmente, unindo os blocos nos outros andares.

No Biocenter, o arquiteto busca estabelecer uma analogia entre processos biológicos e arquitetônicos, ao se valer de quatro figuras geométricas correntemente utilizadas na biologia para representar as bases nitrogenadas do DNA. As faces dessas formas se encaixam seguindo o modelo (C-G e A-T)⁹⁸. Ao utilizar as figuras na forma base dos edifícios, o arquiteto preserva essa relação existente entre elas, a qual diz respeito aos processos biológicos implicados.

Os edifícios do complexo são dispostos em uma ordem particular, relativa à sequência com que as bases em questão aparecem na cadeia de DNA da proteína colágeno, a qual é responsável pela força tênsil das estruturas biológicas, como os ossos. De fato, no Biocenter encontramos uma ambiguidade única entre estrutura e ornamento. Evidentemente, nesse projeto, o poder simbólico do ornamento não advém do emprego de formas sobrepostas à estrutura, mas da própria forma dela.

⁹⁸ As bases nitrogenadas se associam em pares: Citosina se liga à Guanina e Adenina se liga à Timina. O arquiteto mantém essa relação existente entre as figuras, ao utilizá-las nas formas dos edifícios.

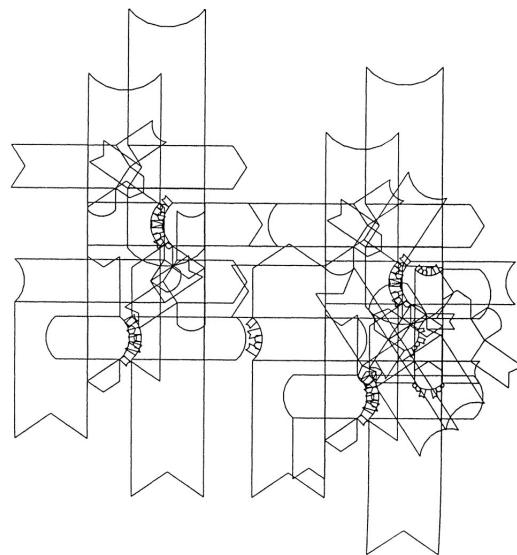
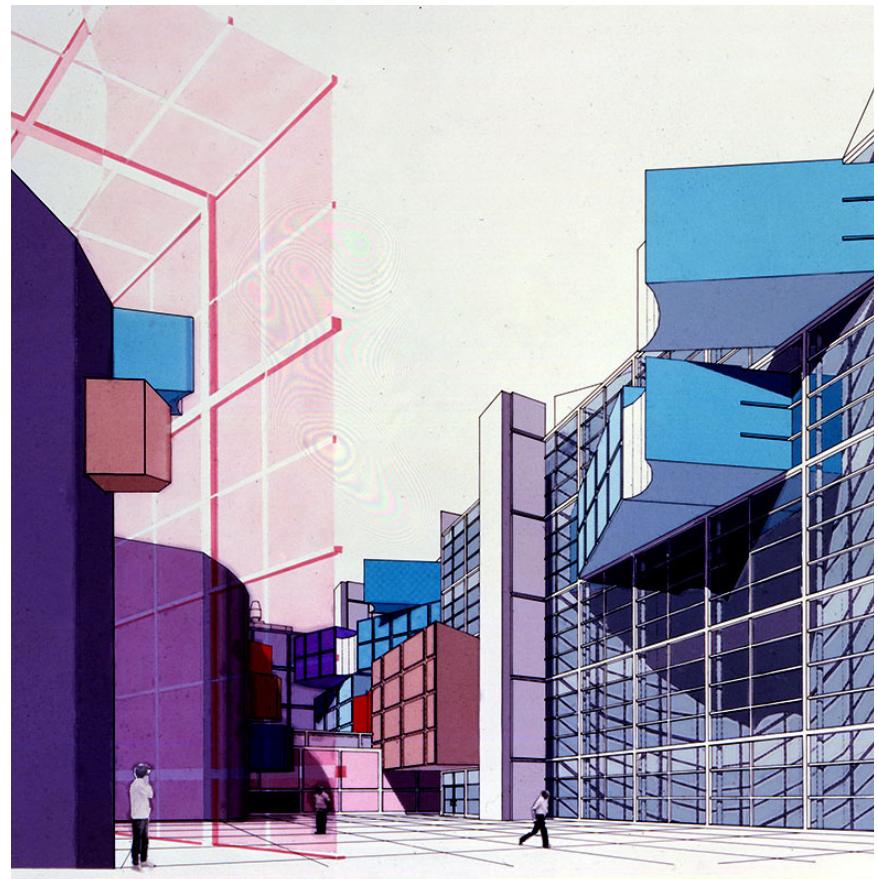


fig. 13 – reprodução de escalas segundo padrão fractal

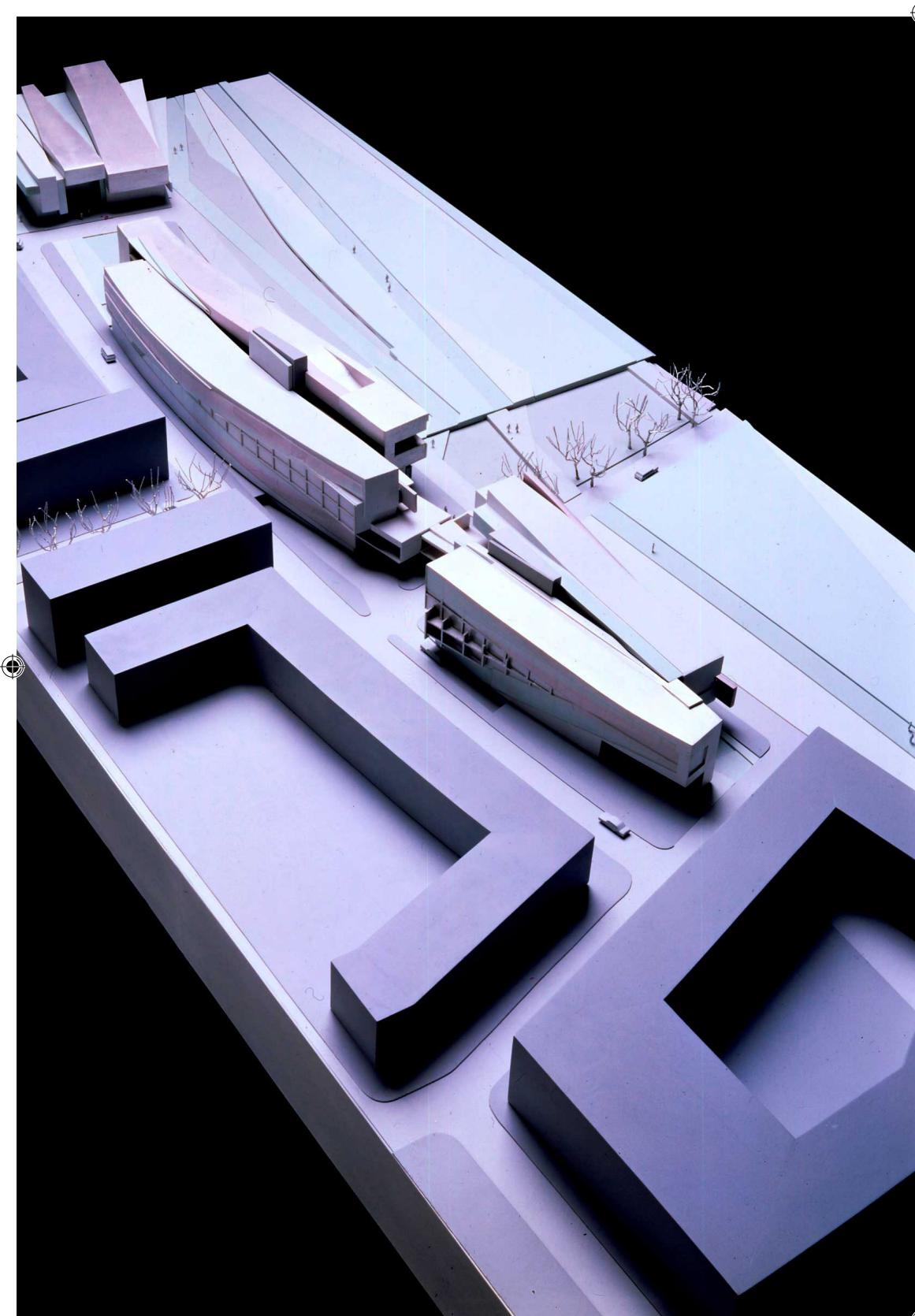
A estratégia projetual do Biocenter parte da estrutura base formada pelos cinco pares de edifícios, os quais sofrem uma série de transformações progressivas. Para tal, Eisenman se vale dos três processos mais básicos envolvidos na produção proteica: replicação, transcrição e translação. Cada um desses processos descrevem ações que no trabalho do arquiteto são traduzidos enquanto ferramentas de projeto. Esses conceitos operacionais são aplicados sobre a forma base do Biocentrum, gerando as outras estruturas e figuras que encontramos no projeto, por exemplo, os volumes que se destacam das faces internas dos blocos de edifícios. Assim, “ao arquitetonicamente submeter as figuras da biologia aos mesmos processos que elas descrevem, as fronteiras interdisciplinares entre a arquitetura e a biologia são diluídas”.⁹⁹

99 EISENMANARCHITECTS. Biocenter. [S.I] [1987?]. Disponível



Nos projetos da fase anterior de Peter Eisenman (anos 60 e 70), encontramos uma clara disposição a um formalismo auto referencial, ou seja, a busca pela autonomia da arquitetura, particularmente em relação ao discurso da função. No entanto, a partir dos anos 80, passamos a encontrar em seus projetos a inscrição de discursos externos à Arquitetura, como no caso do Biocentrum, onde o discurso da biologia molecular é introjetado na própria matriz criativa da obra.

em: <eisenmanarchitects.com/Biocenter-1987>. Acesso em: 20 nov. 2019.



4.3 Banyoles Olympic Hotel

O projeto foi uma proposta para um concurso de um hotel que seria construído em ocasião das Olimpíadas de 1992. O sítio escolhido se situa entre o complexo da Vila Olímpica e o lago Banyoles, onde foram realizadas as provas de remo.

Primeiramente, o projeto se destaca pela forma complexa do edifício, com suas formas arqueadas sobre uma paisagem projetada e igualmente singular. Ambos, o edifício e o parque em frente, partem da busca por uma “arbitrariade” única as circunstâncias do projeto em questão, de modo que a geometria do seu desenho, não poderia advir duma matriz cartesiana.

Esse projeto possui um lastro de significado que se projeta no tempo, tanto simbolicamente quanto em termos da memória do sítio. O parque proposto apresenta uma geometria triangulada, que é resultado da manipulação do terreno à partir de rastros do passado, especificamente, a divisão dos lotes agrícolas que ocupavam a área na virada do século XX.

Em outro momento, a arquitetura do edifício busca simbolicamente os rastros de um futuro, ao explorar em sua forma uma relação com os eventos que ali se aconteceriam. Assim, os volumes curvos do edifício nos remetem a padrões de deslocamento que antecipam as provas de remo, a serem realizadas no lago Banyoles. Anne Marie Sumner descreve esse padrão como o “movimento dual de um casco de oito remos ao deslizar sobre a água, com seus assentos se deslocando para trás quando o casco se projeta para frente”¹⁰⁰.

100 SUMNER, A. M. Rastros: Hotel Olímpico de Banyoles,

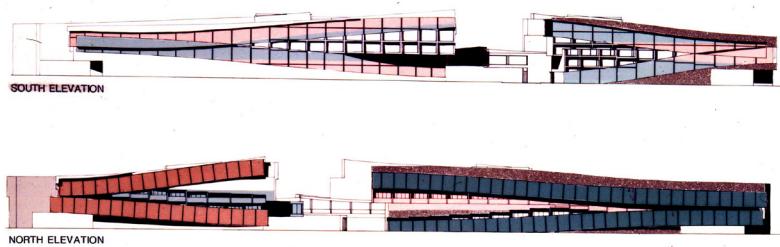


fig. 14 - elevações

A cada instante, ao longo da volumetria longilínea do edifício, as linhas perimetrais do projeto sofrem torções e mudanças de fase, estabelecendo um desenho que desafia a ordem cartesiana e busca uma relação com a paisagem circundante. De fato, o projeto de Eisenman para o Hotel Olímpico de Banyoles é uma ideia irremediavelmente específica, tanto ao lugar, quanto ao tempo para o qual fora proposta.

Banyoles, Espanha. In. Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman, São Paulo, maio, 1993, p. 60.

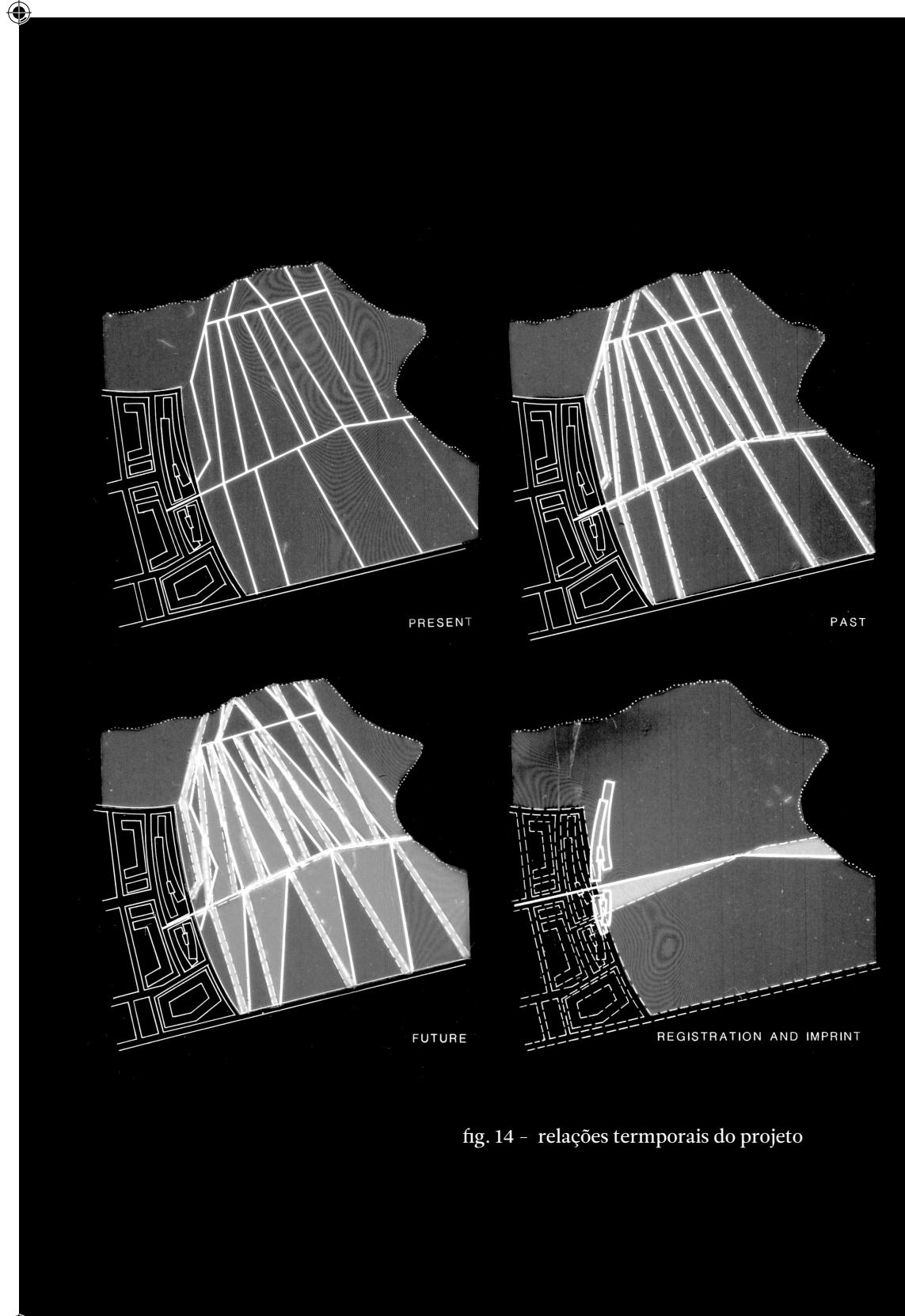


fig. 14 - relações temporais do projeto



4.4 Center for the Arts, Emory University

O projeto para o Centro de Artes da Universidade de Emory é localizado em um extremo do campus da Universidade de Emory. O projeto é composto por um edifíciometiculosamente articulado, o qual constituiria uma extensão do programa de artes da universidade: cursos de teatro, cinema e música.

O projeto está estrategicamente posicionado e tem o objetivo de servir de conexão entre o ambiente universitário e a comunidade que o circunda, seja através de mostras e exibições ou pelo fato de constituir um ponto natural de acesso ao campus. Na passagem a seguir, encontramos uma descrição dos processos implicados na concepção do Centro das Artes.

Localizado num extremo do campus da Emory University, o sítio do Centro posiciona-se de modo a servir de conexão entre a comunidade e a universidade, tanto através das exibições voltadas para esta comunidade quanto pelo fato de se constituir, fisicamente, enquanto ponto de acesso natural ao campus. O Centro situa-se na periferia sudeste do campus, ancorado de um lado por um já existente estacionamento multinível e projetando os seus espaços sobre um outeiro natural. Uma calçada de pedestres atravessa o outeiro, passando, em direção rumo norte, pelo saguão do prédio, seguindo por cima de um dos muitos barrancos do campus e, finalmente, desembocando no museu de arte da universidade e localizado no histórico quadrângulo

(sic) de Hornbostel. Este quadrangulo (sic) é baseado num tradicional sistema de malha, o qual, ao se estender ao sul do sítio do Centro, sofre deformações provenientes da topografia natural do terreno. A deformação inicial das linhas dessa malha assemelha-se a uma onda básica de seno, cujas amplitude e frequência espelham a topografia do barranco. Quando as ondas harmônicas são estendidas para o centro, elas comprimem e deformam as superfícies contínuas das “barras” do prédio, dobrando-as em configurações múltiplas.¹⁰¹

Essa complicada descrição dos processos transformacionais implicados no projeto do Centro de Artes, apresenta uma sequência de manipulações formais das “barras” que organizam o edifício. Essas manipulações se reportam ao desnível do terreno à sul, sobre o qual o edifício se assenta, mas apenas indiretamente. Na realidade, as deformações das barras que organizam o edifício se dá num momento posterior. O arquiteto interpreta a deformação da malha referida no texto em termos de harmônicos musicais, devido a similitude encontrada entre as linhas da malha e a onda senoidal. Essas ondas produzem deformações em dobradura ao longo das barras. Tais dobraduras ocorrem em diferentes graus de intensidade, o que se reporta novamente a onda senoidal. Essa introdução de deformações privilegia o sentido norte-sul.

101 SUMNER, A. M. Dobras: Centro das Artes Emory University, Atlanta, Georgia. In. Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman. São Paulo, MASP, 1993, p. 70.

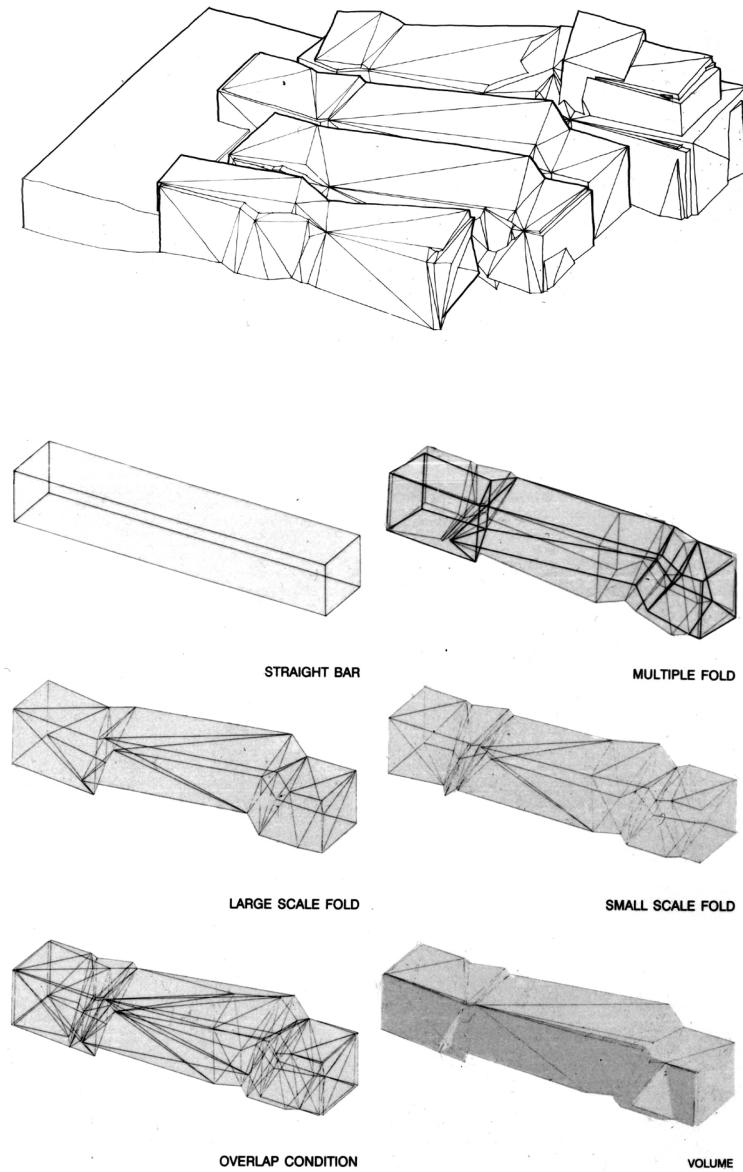


fig. 15 – processo de alteração da forma.

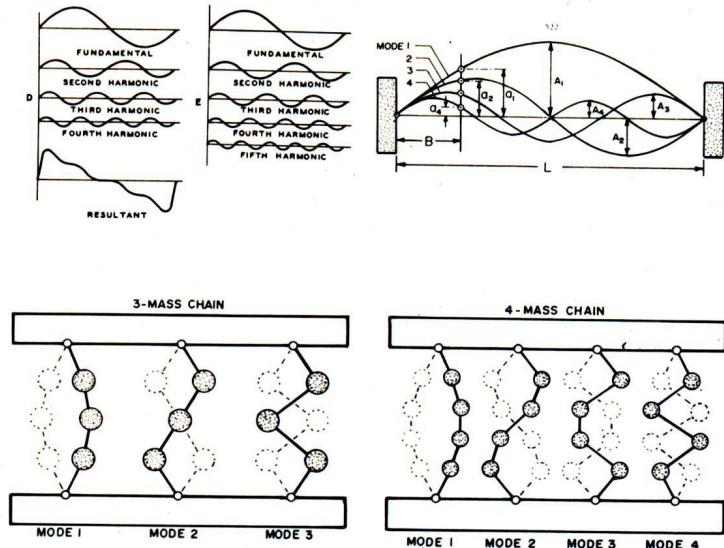


fig. 15 – interpretação das variações harmônicas.

Em razão disso, o edifício fica semi-enterrado no barranco, uma vez que a deformação também altera a forma das “barras” na direção vertical e em direção ao solo.

A despeito das complicações do processo projetual do arquiteto, o que nos interessa nessa descrição das manipulações formais é a associação com as ondas harmônicas. Efetivamente, assim como no Biocentro, o arquiteto se vale de um discurso externos à arquitetura para orientar os processos que dão forma ao edifício. De fato, do mesmo modo que a Dobra é um conceito da filosofia e, portanto, extrínsico ao discurso arquitetônico, no projeto do Centro das Artes, o arquiteto introduz uma relação com a música.

Além disso, similarmente ao caso do Biocentro, no projeto em questão, esse discurso externo é depreendido do programa do edifício, i. e., um centro de artes

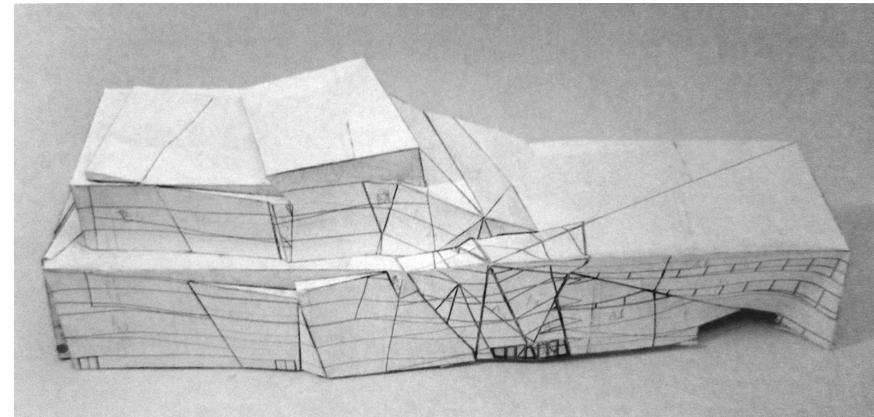


fig. 16 – maquete de estudo

- especialmente ligado à música e ao teatro. Como já foi mencionado anteriormente, essa vontade de inscrever a arquitetura de discursos externos marca a produção do arquiteto pós anos 80.

No entanto, no projeto do Biocentro, esse discurso se manifesta na utilização de formas estáveis, quanto que, no Centro em Emory, a inscrição é o próprio processo de manipulação da forma. Assim - considerando a inversão da relação tradicional processo-objeto, da qual falamos anteriormente - é possível compreender o projeto em Emory como uma evolução dos intentos apresentados, quatro anos antes, no Biocentro.



5. Recepção crítica

Considerando o que foi exposto até esse ponto, é evidente que, embora a exposição não tenha tido um impacto duradouro na cultura arquitetônica da época, ela possuía um grande potencial, haja vista que colocava em discussão uma obra que desafiava não só as preferências estéticas do meio, mas o próprio entendimento do que é Arquitetura. De fato, a obra de Eisenman, em última instância, recoloca precisamente a questão “o que é arquitetura?”, ou ainda, a questão mais radical “como fazer arquitetura?”.

Infelizmente, a recepção da exposição não permitiu um aprofundamento da discussão que tocasse essas questões, de modo que o evento, nas palavras de Sophia Telles, “passou batido”¹⁰². Portanto, é seguro de se dizer que a exposição da obra de Peter Eisenman teve uma recepção negativa no meio brasileiro¹⁰³.

Primeiramente, é importante destacar que esse fato não é um reflexo da qualidade do evento em questão ou mesmo do seu tema, ou seja, a obra do arquiteto norte-americano. Na realidade, essa recepção está relacionada

102 Conversa com S. Telles (12 nov. 2018).

103 Cabe salientar que quando falamos em recepção, não nos referimos à impressão causada pela exposição, nem ao sucesso de público dela, uma vez que esses fenômenos são de natureza efêmera. A recepção crítica é o reflexo de uma assimilação, por parte do meio arquitetônico, do evento da exposição. Em outras palavras, a recepção implica a constatação de uma marca duradoura, geralmente acompanhada de reverberações significativas, do evento em questão. Na ausência de fenômenos que projetam o acontecimento da exposição para além do período de sua realização, falamos em uma recepção negativa.

às implicações negativas do predicado “desconstrutivista” no cenário arquitetônico brasileiro. Em outras palavras, tal rejeição é uma reação imediata e desprovida de criticidade, em oposição a uma resposta de um meio que se propôs a verdadeiramente assimilar e ponderar os conteúdos da exposição. Logo, recepção negativa do evento é, antes de tudo, um fenômeno de superfície¹⁰⁴.

Cabe a este estudo, portanto, compreender a forma dessa recepção negativa e suas causas. A resistência ao desconstrutivismo possui vários lugares de atuação, mas ela sempre remonta à mesma questão: a hegemonia da Arquitetura Moderna na historiografia e cultura dominantes da arquitetura brasileira do século XX. Ao longo do último século, o modernismo foi ininterruptamente predominante no cenário da arquitetura brasileira. Esse processo remonta ao início do século, sendo o sucesso do modernismo tal que, a partir da década de 1930, Arquitetura torna-se sinônimo de Arquitetura Moderna.

Diferentemente do que ocorreu em muitos países, no Brasil a assimilação do moderno foi total. Em outras palavras, o modernismo se instaurou sistematicamente em todas as esferas de atuação: construção, ensino, pesquisa etc. Não cabe a esse estudo investigar a recepção e a assimilação do Modernismo no Brasil – não por acaso um tema já amplamente abordado pela nossa historiografia – sendo suficiente compreender aqui que o moderno é hegemônico e que isso está no germe da recepção negativa de toda e qualquer arquitetura alternativa à moderna,

incluso o desconstrutivismo.

Assim, percebemos que a exposição “Malhas, Escalas, Malhas e Dobras na Obra de Peter Eisenman” nunca teve chance de alcançar uma recepção positiva no meio brasileiro. De fato, a forma hegemônica da nossa arquitetura moderna restringe o horizonte de possibilidades do meio e isso explica a recepção negativa da exposição. Em outras palavras, as causas responsáveis pela mostra não ter atingido um grau significativo de assimilação são completamente extrínsecas ao evento propriamente dito. Efetivamente, isso está antes associado a recepção negativa do desconstrutivismo como um todo e não às questões relativas à exposição em específico. Nas páginas seguintes, abordaremos a forma dessa recepção negativa do desconstrutivismo no Brasil.

5.1 A recepção negativa do desconstrutivismo

Mais proveitoso do que apurar as causas da rejeição ao desconstrutivismo – ligadas ao moderno – é identificar a expressão dessa recepção negativa. Ao tratarmos da recepção de qualquer manifestação arquitetônica, a primeira fronteira de investigação é a imprensa, especificamente, os artigos de jornais e revistas especializados. Portanto, um estudo desse gênero deve começar pelo levantamento dos artigos publicados sobre o desconstrutivismo¹⁰⁵. O gráfico apresentado (fig. 17) representa a evolução dessas

104 Talvez a melhor evidência disso seja o fato de que, no contexto da época, “desconstrutivismo” sistematicamente significava “pósmodernismo”.

105 O estudo abrangeu artigos sobre o desconstrutivismo em geral, assim como sobre obras e arquitetos associados a essa linha arquitetônica pela historiografia.

QT.
ARTIGOS

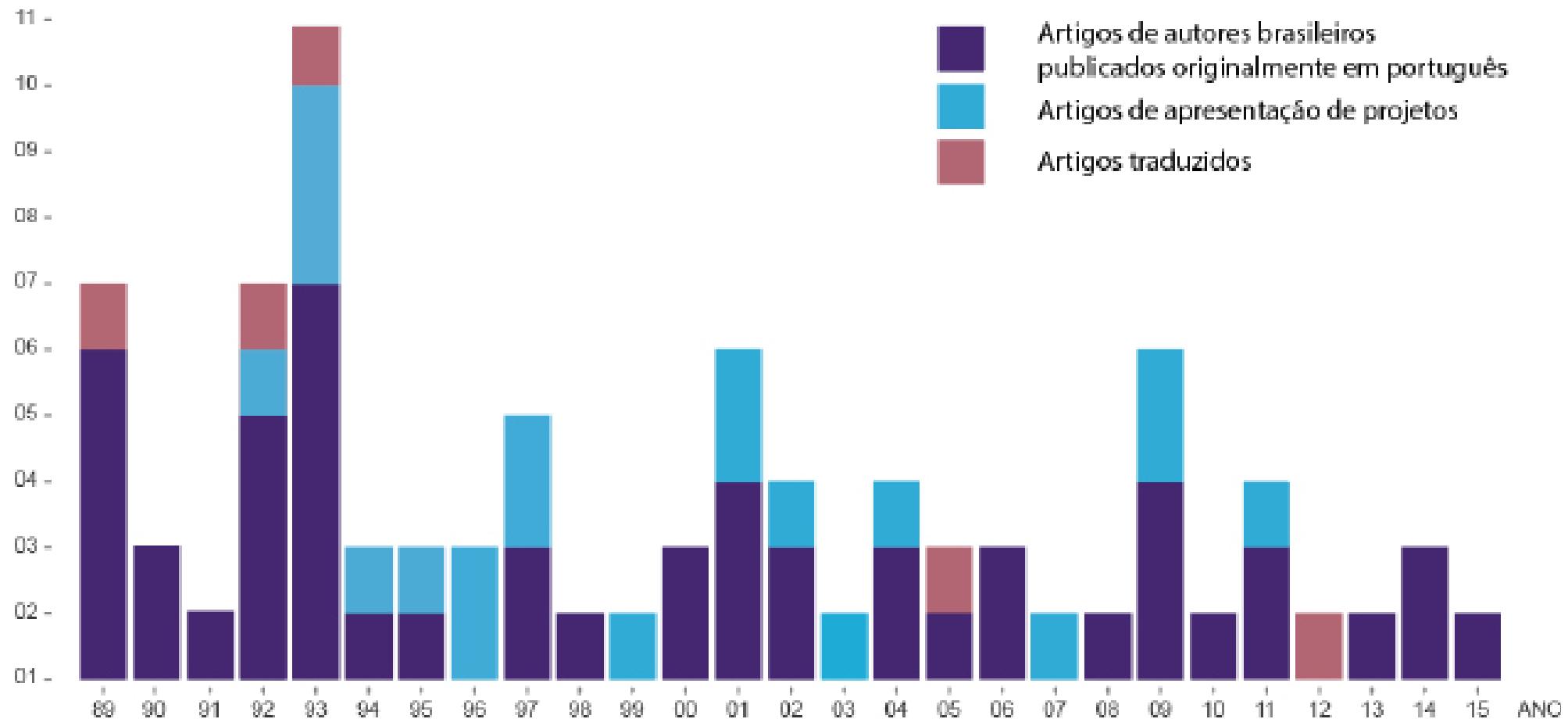


fig. 17 – levantamento de artigos sobre o desconstrutismo em São Paulo.

publicações, em São Paulo, ao longo do tempo¹⁰⁶.

Inicialmente, observamos que a quantidade de artigos por ano não é muito expressiva. Em 1994, apenas um ano após a exposição no MASP, somente duas matérias foram publicadas na imprensa paulista. Esse dado ratifica o diagnóstico de que a recepção do desconstrutivismo é negativa, mas também nos permite entrever a forma evasiva com que tal fenômeno se manifesta. De fato, ao pesquisador, cabe perceber que o objeto de sua inquisição não são os discursos, i. e., os textos em questão, mas a ausência de discurso.

Diferentemente do que se possa imaginar, a recepção negativa de expressões artístico-culturais não se encontra prioritariamente em textos cujo autor se opõe ou critica tais manifestações. Ao contrário, o fenômeno se apresenta principalmente sob a forma de um silêncio por parte do meio. No caso do desconstrutivismo no Brasil, esse silêncio é reflexo de uma indisposição frente a essa linha arquitetônica, de maneira que não se trata de um simples vazio de discurso, mas de discursos reprimidos. Assim, no âmbito deste trabalho, é necessário tensionar essa ausência e buscar no vazio os não-ditos sobre o desconstrutivismo no contexto brasileiro.

Analizando o gráfico, é perceptível que, após 1993, a relação artigos/ano decai exponencialmente e se mantém a níveis baixos até 2015¹⁰⁷. Esse quadro geral de ausências

106 O levantamento foi limitado à São Paulo por questões de viabilidade do estudo. Inicialmente, havia a intenção de expandir a pesquisa para incluir as publicações relativas aos veículos de imprensa cariocas, uma vez que Eisenman estava inicialmente comprometido a palestrar no Rio de Janeiro. Isso não ocorreu, de modo que desconsideramos expandir o escopo da pesquisa.

107 Restringimos o escopo da investigação ao ano de 2015, uma vez que não encontramos indícios de que pudesse haver qualquer

estabelece a tônica de um meio editorial resistente ao desconstrutivismo e ao sucesso internacional de seus principais expoentes. Em meados dos anos 2000, vários dos arquitetos ao qual nos referimos – isto é, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Coop Himmelblau, Zaha Hadid, Bernard Tschumi – já haviam adquirido grande prestígio internacional. Essa falta de publicações verificada no início do século também reitera essa posição da mídia de arquitetura no Brasil.

O recorte temporal do levantamento se inicia em 1988, uma vez que antes disso o desconstrutivismo não aparece nos jornais e revistas de arquitetura. Esse fato se verifica, pois a arquitetura desconstrutivista só passa a ser conhecida internacionalmente após a exposição “Deconstructivist Architecture”¹⁰⁸, realizada no MoMA em 1988. Esse importante evento lançou o desconstrutivismo mundo afora, o que justifica o maior número de publicações nesse ano.

Observando o gráfico, é perceptível que a produção de artigos tem alguns picos, particularmente em 1993, 2001 e 2009. Esses picos não contradizem o quadro geral observado, muito menos revelam uma recepção positiva ao desconstrutivismo. De fato, esse maior número nas publicações é reflexo de acontecimentos pontuais, não sendo suficientes para sugerir uma mudança do meio editorial ou de nossa cultura arquitetônica.

Evidentemente, o pico de 1993 está vinculado a exposição “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter

mudança da tendência apresentada pelo gráfico. O ano de 2015 foi escolhido apenas porque o edifício Vitra, de D. Libeskind, foi inaugurado nesse ano.

108 JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. *Deconstructivist Architecture: catálogo de exposição*. Nova York, The Museum of Modern Art, 1988.

Eisenman”, a qual obteve razoável exposição da mídia. Em 2001, o arquiteto desestrutivista Bernard Tschumi ganha o concurso do novo MAC, de modo que o projeto ganhou algum espaço nas revistas. Finalmente, em 2009, o escritório americano Diller Scofidio + Renfro ganha o concurso do MIS com um projeto desestrutivista. Em 2015, é inaugurado, em São Paulo, o edifício Vitra do arquiteto Daniel Libeskind, mas aparentemente este não obteve grande cobertura da imprensa especializada.

Quanto ao conteúdo dos artigos levantados, pode-se afirmar que a maioria deles não atinge o grau de profundidade e criticidade necessários para sugerir uma assimilação do desestrutivismo que beneficiasse significativamente a nossa historiografia e cultura arquitetônicas.¹⁰⁹ No gráfico, percebemos ainda que várias dessas publicações são artigos de apresentação de projetos, ou seja, que apenas divulgam os projetos em suas plantas, cortes e elevações. Esse tipo de matéria, embora tenha a sua utilidade, não apresenta ao público qualquer leitura dos projetos que retratam, de modo que possuem um papel muito secundário na assimilação da arquitetura desestrutivista na cultura dominante.

Além dos artigos de apresentação de projetos, encontramos igualmente, publicações traduzidas. Esses escritos apresentam ao leitor investigações de grande substância criativa, sendo a maior parte de autores internacionais de renome, tais como Jacques Derrida e Peter Eisenman. Esses textos se concentram nos primeiros anos do período abordado, o que provavelmente se deve ao fato do meio editorial

de arquitetura não possuir familiaridade com a arquitetura desestrutivista. Esses artigos, embora num primeiro momento tenham servido para introduzir essa arquitetura e seu discurso ao público, obviamente não representam uma assimilação do desestrutivismo pelo meio arquitetônico brasileiro. Com efeito, tratam-se de ensaios de autores estrangeiros. Além disso, a maioria deles foi produzida em ocasião das exposições do MoMA e do MASP, de modo que não voltam a aparecer com frequência após 1993.

Como mencionamos anteriormente, a recepção negativa opera através de um silêncio do meio arquitetônico. Isso apresenta ao pesquisador com um vazio de discurso que – embora possa ser interpretado e esmiuçado, como fizemos até este ponto – limita o espectro das constatações possíveis. Assim, não é possível (ou profícuo) realizar um estudo específico sobre a recepção da exposição “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman”. Por essa razão, nos limitamos a abordar a recepção do desestrutivismo.

Efetivamente, não havendo registros que respaldam a constatação de que houve uma assimilação significativa da exposição na cena arquitetônica, nos encontramos restritos a captar a expressão da recepção negativa do desestrutivismo e a diagnosticar a causa do mesmo, i. e., a forma hegemônica do modernismo no Brasil. Logo, como observamos, embora a exposição tenha visto alguns reflexos – e.g., as publicações realizadas em ocasião da mostra – estes são repercussões de caráter efêmero, não podendo representar uma assimilação por parte do meio.

No entanto, convém lembrar que a mostra foi um sucesso de público e que o evento se fez segundo os mais altos padrões de excelência. Esse fato sugere que, embora a mostra não tenha se projetado significativamente para

109 Em relação a esse aspecto qualitativo, certamente nenhum dos textos em questão se equipara às exemplares análises produzidas para o catálogo da exposição realizada no MASP em 1993.

além do período de sua realização, ela tenha visto uma reação inicial considerável. Com efeito, a exposição foi, desde sua abertura, envolta em um ar de polêmica. Essa impressão é manifesta em uma matéria da imprensa generalista, cuja chamada anuncia: “Masp abriga polêmica arquitetura de Eisenman”¹¹⁰. Além disso, aparentemente a palestra do arquiteto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo contou com um “boicote” de alguns dos docentes da instituição, o que é implícito no fato de que nenhum dos professores atendeu ao evento¹¹¹.

Em relação às considerações expostas, é patente que o desconstrutivismo apresenta uma recepção negativa na cena arquitetônica brasileira. Além disso, por extensão, é possível afirmar que a exposição tampouco conseguiu imprimir marcas duradouras no nosso meio. Essas constatações refletem as inerências de um meio no qual o moderno é profundamente arraigado.

110 FILHO, A. G. MASP abriga polêmica exposição de Eisenman. Folha de S.Paulo. [circa 1993]. In. Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

111 Em conversa (2017) com Guilherme Wisnik, ele relata que no dia da palestra de Eisenman houve um “pique” da parte de alguns professores da instituição. Estes se postaram na frente da sala da palestra com o intuito de sugerir os alunos a não participar.

Masp abriga a polêmica arquitetura de Eisenman

ANTONIO GONÇALVES FILHO
Da Reportagem Local

O norte-americano Peter Eisenman, 60, um dos nomes mais polêmicos – e premiados – da arquitetura, chega hoje ao Brasil para expor quatro dos seus mais importantes projetos no Masp e fazer duas palestras e uma conferência, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

De Nova York, pelo telefone, ele concedeu uma entrevista exclusiva à Folha, em que classifica Oscar Niemeyer de “gigante da arquitetura” e defende suas propostas para uma nova arquitetura.

* * * * *

Folha - Você diz que a arquitetura jamais elaborou uma teoria apropriada sobre o modernismo. Poderia definir o que significa modernismo e pós-modernismo para você?

Peter Eisenman - Eu acho que o modernismo tem a ver com a mudança de relação entre sujeito e objeto. Tradicionalmente, o sujeito tinha uma relação mediada pelo autor, tempo, lugar ou algum tipo de mediação entre o tema e o objeto dessa arquitetura. No modernismo, essa mediação é removida e o sujeito tinha uma relação direta, física, com o objeto. O pós-modernismo retorna aquela experiência de mediação anterior e coloca ainda mais ruídos nessa relação entre sujeito e objeto, não um ponto de vista singular e menos linear, mas um foco mais abrangente sobre a complexa condição do significado. Essa condição não é a mesma que existia antes do modernismo, dentro do tradicional e clássico pensamento humanista. Isso justifica o fato de não haver subtração desse significado complexo a nenhuma verdade pré-estabelecida, valores pré-existentes ou condições nor-

O grotesco carrega a emoção do bonito e do feio, do preto e do branco. Ele é condição de instabilidade. Combina os dois, mas não é nenhum.

Folha - A proposta do minimalismo de varrer das telas e da escultura toda a representação metafórica parece não ter encontrado eco na arquitetura pós-moderna. Até mesmo o seu edifício Nunotani pode ser inserido nessa categoria, considerando que o projeto establece uma analogia com a formação geográfica do Japão. A arquitetura está condenada à representação?

Eisenman - Acho que o problema da arquitetura é exatamente esse: ela sempre terá de significar algo ou se parecer com alguma coisa. O que temos de fazer é justamente desabilitar essa concepção. Você olha uma coluna e já pensa logo num edifício público. Vê uma torre e pensa numa igreja. Não dá para ser de outro jeito, porque teremos de alcançar uma condição de ausência absoluta para fugir dessa representação.

Folha - Mesmo assim seus projetos perseguem a monumentalidade, como o Greater Columbus Convention Center.

Eisenman - Bem, eu estava falando sobre edifícios públicos, sobre como eles se parecem e define, necessariamente seu uso como museus, igrejas, prefeituras. Minha idéia de edifício monumental não é a de uma construção que deva se parecer com alguma coisa, mas que sugira diversos níveis de leitura. O que o Columbus Convention Center faz é destruir a hierarquia de valores, o logocentrismo e o falogocentrismo dos edifícios públicos. Não é um monumento no sentido do século 19, como a Torre Eiffel.

Assim, o objeto não faz referência a nenhuma espécie de valor elemento. Ele está num estado de livre flutuação.

Folha - Toda vez que a palavra instabilidade é usada para definir arquitetura, torna-se inevitável a evocação das imagens de “O Gabinete do Doutor Caligari”. Seu projeto para o edifício Nunotani, em Tóquio, faz lembrar “Caligari” por causa de suas linhas tortas relacionadas às distorções de caráter psicológico do personagem do filme de Robert Wiene. Essa é a ideia que você tem de desestruturação em arquitetura?

Eisenman - “Caligari” é um filme expressionista, está inserido dentro de uma estética modernista, em que sujeito e objeto têm uma relação direta. O Nunotani pode parecer um edifício expressionista, mas não há de modo algum a interferência do sujeito, mas sim a tentativa de livrar o objeto do primado da razão. Eu, na verdade, jamais usei o termo desestruturação em arquitetura. Isso é invenção da crítica. O fato do Nunotani parecer um edifício a ponto de cair não significa que ele tem algo a ver com desestruturação. Seu aparato conceitual pode ter algumas similaridades com desestruturação, mas o que tentei fazer foi desestabilizar o objeto em termos do que em arquitetura se chama firmeza.

Folha - Você recomenda em seus textos que a arquitetura deve explorar o que está “entre” as coisas, como David Salle faz na pintura e Cindy Sherman na fotografia. Você usa especificamente a palavra grotesco para sugerir uma nova alternativa arquitetônica. O que ela significa para você?

Eisenman - O que eu quero dizer com “entre” equivale ao conceito do indeterminado, a natureza de um objeto que está entre o estático e o dinâmico, o presente e o ausente, uma espécie de vibração. A arquitetura sempre lida com o presente. Então, precisamos de algo que faça a intermediação entre a estabilidade e a instabilidade, o que eu chamo de condição do “entre” ou condição do presente, do momento. Fago referência ao grotesco como uma poética em oposição ao sublime.

Folha - Quando você fez o projeto para o Nordliches Deichhaus em Düsseldorf, Alemanha, justificou sua proposta como um projeto que estabeleceu uma relação entre a cidade medieval, protegida por muralhas, e a contemporânea, cercada por uma cortina de radar. Você acha que a restauração de antigos modelos é inevitável? A nostalgia vai matar a arquitetura?

Eisenman - Eu acredito que a restauração de antigas formas não significa necessariamente nostalgia. Marcel Proust diz, em “Em Busca do Tempo Perdido”, que não há nada tão antigo quanto o mais moderno entre os modernos edifícios, que conservam em sua essência a tradição do antigo.

Folha - Algum já disse que você é o David Lynch da arquitetura. O que você acha disso?

Eisenman - David Lynch tenta encontrar no cinema, através do humor, da perversão e do excesso, o equivalente ao que eu chamo de arquitetura “afetiva”. Aceito a comparação. Creio que minha arquitetura quer provocar através do excesso, da sensualidade e do inusual.

Folha - Você se refere ao filósofo francês Jacques Derrida com frequência em seus textos. Que importância tem Derrida e a “desconstrução” para sua arquitetura?

Eisenman - Primeiro, Jacques e eu trabalhamos num projeto chamado La Villette. Basicamente, eu já “fazia” Derrida antes mesmo de o conhecer. Ele é muito provocativo e me sinto estimulado e desafiado por suas idéias, mas não vejo necessidade de traduzir literalmente em arquitetura as suas idéias.

Folha - Você conhece o Brasil? Qual a sua opinião sobre a arquitetura de Oscar Niemeyer e Brasília?

Eisenman - Será a minha primeira visita ao Brasil, mas conheço um bocado a arquitetura de Niemeyer, por quem tenho o maior respeito. Niemeyer é um gigante da arquitetura. Ele exprime bem o “Zeitgeist” da arquitetura contemporânea e é o verdadeiro herdeiro de Le Corbusier.



17 5 '93

Conclusão

Chegando ao fim da nossa investigação, é manifesta a impressão de que o acontecimento de “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman” foi uma faca de dois gumes. Em um primeiro momento, isso diz respeito ao seu promotor, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que viu suas expectativas dissipadas na concretização desta que foi uma das mais ilustres e mais caras exposições de arquiteturas já realizadas na capital paulista. Em seu texto “Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço”, Agnaldo Farias apresenta um relato fascinante:

(...) em conversa com Sumner, Eisenman, para surpresa dela, confessou que a exposição havia superado todas as suas expectativas e que, nunca, em nenhum lugar houvera realizado uma exposição daquela qualidade (leia-se tão completa e tão custosa)¹¹²

Esse comentário informal de Eisenman reflete primeiramente a excepcionalidade do evento que foi além de todas as expectativas do arquiteto norte-americano. Em princípio, para o MASP, isso significou um incontestável triunfo do seu programa de exposições de arquitetura. Por outro lado, como nota A. Farias, a mostra foi excessiva também no que tange o seu custo. De fato, o desfecho não poderia ser mais irônico, haja vista que a magnitude dos recursos envolvidos na realização do evento, fizeram deste o primeiro e o último do

¹¹² FARIAS, A. Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço. USJT, São Paulo, set./dez., 2017, p. 25.



recém inaugurado departamento de arquitetura do museu.

Noutro momento, a exposição apresenta um caráter dúbio em relação a contradição de sua própria circunstância. De um lado, ela surge em um meio que poderia se beneficiar imensamente do discurso que ela agrupa e, de outro, ela enfrenta a indisposição e a suspeição do dito meio, em relação às noções que ela quer transmitir. Com efeito, a mostra da obra de Eisenman incorporava um grande potencial para a cultura arquitetônica brasileira, especialmente considerando o aspecto hegemônico do nosso moderno e os cacafonismos da nossa arquitetura tardo-moderna, herdados do período pós-Brasília e ainda presentes no meio da época.

Indubitavelmente, o evento da mostra constitui uma oportunidade perdida, uma vez que, como vimos, não foi capaz de surpassar à resistência intransponível do nosso meio à qualquer proposição alternativa às inerências do modernismo arquitetônico brasileiro. A consequência foi que, como proferiu S. Telles, a expo “passou batido”, não deixando nada além das belíssimas análises do catálogo¹¹³.

Por fim, se a exposição não encontrou reverberações significativas na imprensa especializada, nos reconfortamos com a ideia de que ela tenha encontrado alguma anuênciam em trabalhos acadêmicos como este. Sabemos, no entanto, que não há pesquisas que se dedique a fazer uma retrospectiva dos acontecimentos da expo de 1993. Isso denota a originalidade e a importância de registro do estudo, o qual esperançosamente desejamos que chegue às mãos dos que deste precisem ou queiram.

113 É lamentável que não haja, no arquivo do MASP, um registro fotográfico da mostra. As poucas fotografias existentes são da montagem da exposição, as quais usamos para ilustrar o caderno deste trabalho.

Bibliografia

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Margens da Arquitetura. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman: catálogo de exposição*. São Paulo, MASP, 1993.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. Brasil. Arquiteturas Após 1950. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- EISENMAN, Peter. A arquitetura e o problema da figura retórica. In: NESBIT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965–1995*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- EISENMAN, Peter. O pós-funcionalismo. In: NESBIT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica: 1965–1995*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- EISENMAN, Peter. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. In: NESBIT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965–1995*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBIT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965–1995*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- JOHNSON, Philip. WIGLEY, Mark. Deconstrucctivist Architecture: catálogo de exposição. Nova York, The Museum of Modern Art, 1988.
- McLEOD, Mary. Architecture et politique sous Regan, du postmodernisme au déconstructivisme, Paris, *Criticat*, n° 11, 2013, p.100–117.
- MUGERAUER, Robert. Derrida e depois. In: NESBIT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965–1995*. São Paulo, Cosac Naify, 2008 p.199.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman: Álbum de exposição. São Paulo, MASP, 1993.
- SEGAWA, Hugo Massaki. Eisenman e o flying circus, *Revisita Projeto*, São Paulo, jun. 1993, n. 164.
- SEVCENKO, Nicolau, Uma arquitetura do caos: uma entrevista com Peter Eisenman. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman: catálogo de exposição*. São Paulo, MASP, 1993, p. 37–40.
- SUMNER, Anne Marie. A propósito da exposição. In: Sumner, Anne Marie (Org.). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman: catálogo de exposição*. São Paulo, MASP, 1993, p. 5–8.
- SUMNER, A. M. A Arquitetura e o Rapto do Significado. *Revista Óculum*, N. 2, 1992.
- TELLES, Sophia Silva. Museu da Escultura. *Revista AU*, São Paulo, n°32, p. 44–51, outubro/novembro, 1990.

TELLES, Sophia Silva. Urgência distraída. In: Sumner, Anne Marie (Org.). **Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman: catálogo de exposição**. São Paulo, MASP, 1993, p. 9-14.

WORKMAN, John J. Walking the Wexner, experiencing deconstruction. Carolina do Norte, Thrinity College, Duke University, 2008.

ZEIN, Ruth Verde. Eisenman entre nós : um arquiteto muy entretenido, **Revista Projeto**, São Paulo, ago. 1993, n. 166, p. 96.

Lista de figuras

1 - Montagem da exposição Nº1 [fotografia]. [1993?].
Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

2 - Montagem da exposição Nº2 [fotografia]. [1993?].
Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

3 - Axionometria Nº1 [desenho]. [1993?]. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

4 - Planta Nº1 [desenho]. [1993?]. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

5 - Axionometria Nº2 [desenho]. [1993?]. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

6 - Planta Nº2 [desenho]. [1993?]. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

7 - Axionometria Nº3 [desenho]. [1993?]. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

8 - Planta Nº3 [desenho]. [1993?]. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

9 - Axionometria Nº4 [desenho]. [1993?]. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

10 - Planta Nº4 [desenho]. [1993?]. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

11 - Montagem da exposição Nº3 [fotografia]. [1993?].
Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

12 - LYNN, G. [correspondência] (04 mar. 1992), Nova York. Carta. Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

13 - Malhas, Escalas, Rastros e Dobras [catálogo de

exposição]. (1993). Fonte: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman: Álbum de exposição. São Paulo, MASP, 1993, p. 3.

14 - EISENMAN, P. Casa II [arquitetura]. (1970). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Casa II. Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>>. Acesso: 20 nov. 2019.

15 - JUDD, Donald.Untitled (seis cubos). [escultura]. (1974). Fonte: Minimalism.Space.Light.Object,Sydney Morning Herald Column. Sydney, fev., 2019. Disponível em: <www.johnmcdonald.net.au/2019/minimalism-space-light-object/>. Acesso em: 20 nov 2019.

16 - EISENMAN, P. Wexner Center for the Visual Arts & fine Arts Library [arquitetura]. (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Wexner Center. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Wexner-Center-for-the-Visual-Arts-and-Fine-Arts-Library-1989>. Acesso: 20 nov. 2019.

17 - Diagrama Wexner Center [desenho]. (S. I.). Fonte: archcollege. Disponível em: <www.archcollege.com/arch-college/2019/4/43958.html> .Acesso: 20 nov. 2019.

18 - Biocenter [maquete]. (1987). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Biocenter. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Biocenter-1987>. Acesso: 20 nov. 2019.

19 - Diagrama Biocentro [desenho]. Fonte: Eisenman, P. Diagram Diaries. Thames & Hudson, Nova York, 1999.

20 - Biocenter [desenho]. Fonte: EISENMANARCHITECTS. Biocenter. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Biocenter-1987>. Acesso: 20 nov. 2019.

21 - Banyoles Olympic Hotel [maquete]. (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

22 - Cortes Banyoles Olympic Hotel [desenho] (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

23 - Diagrama N°1 Banyoles Olympic Hotel [desenho] (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

24 - Banyoles Olympic Hotel [maquete]. (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

25 - Diagrama N°2 Banyoles Olympic Hotel [desenho]. (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

26 - Diagrama N°3 Banyoles Olympic Hotel [desenho]. (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

27 - Diagrama N°4 Banyoles Olympic Hotel [desenho]. (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

28 - Diagrama N°5 Banyoles Olympic Hotel [desenho]. (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

29 - Banyoles Olympic Hotel [maquete de estudo]. (1989).
Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em:
<eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

30 - Banyoles Olympic Hotel [maquete]. (1989). Fonte: EISENMANARCHITECTS. Banyoles. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Banyoles-Olympic-Hotel-1989>. Acesso em: 21 nov. 2019.

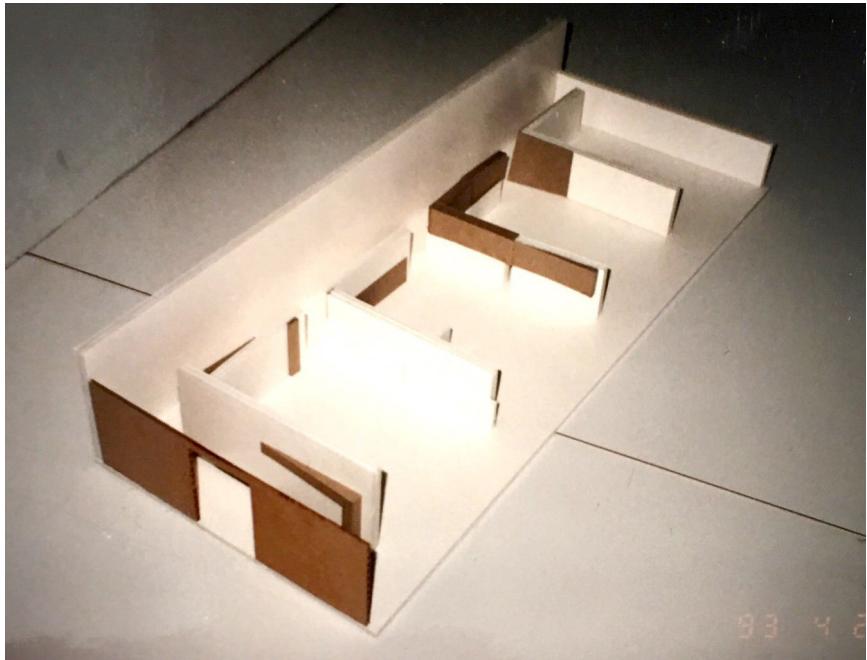
31 - Levantamento de artigos sobre o desconstrutivismo [gráfico]. Fonte: elaborado pelo autor, 2018.

32 - FILHO, A. G. MASP abriga polêmica exposição de Eisenman [artigo de jornal]. Folha de S.Paulo. [circa 1993].
Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

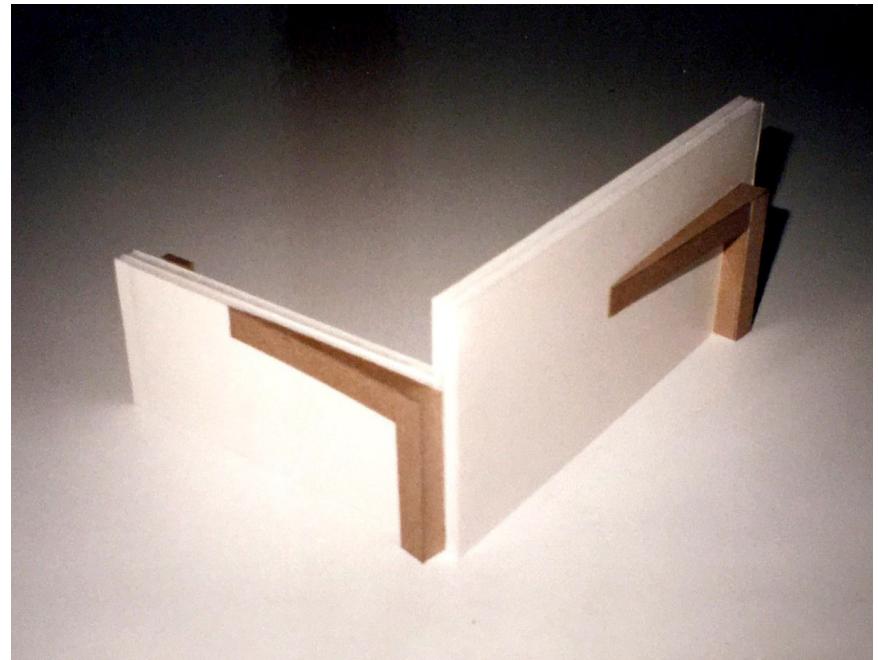
33 - Montagem da exposição N°4 [fotografia]. [1993?].
Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

34 - Montagem da exposição N°5 [fotografia]. [1993?].
Fonte: Documental: 1993 – Exposição Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman (caixa 15, pasta 80). Arquivo histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

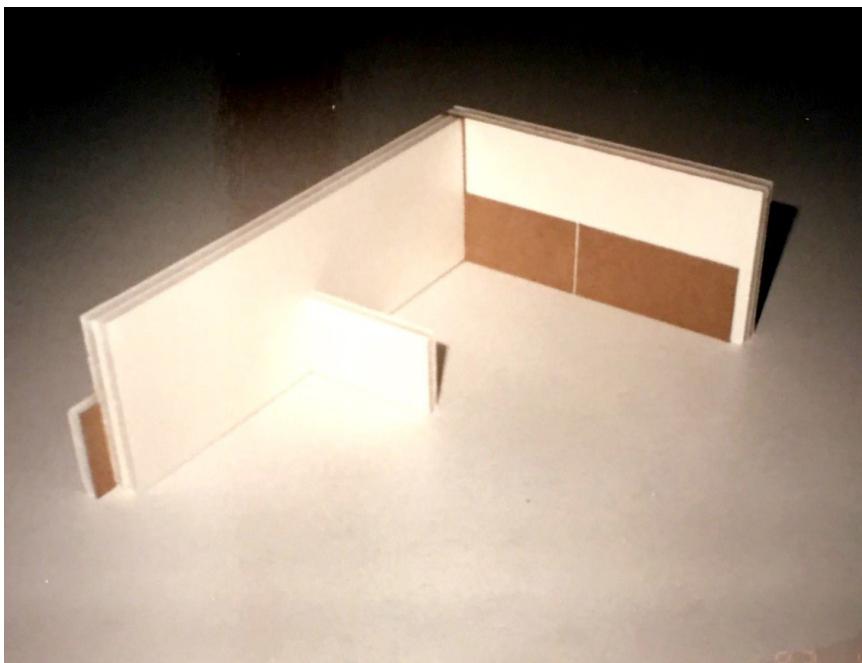
Anexos



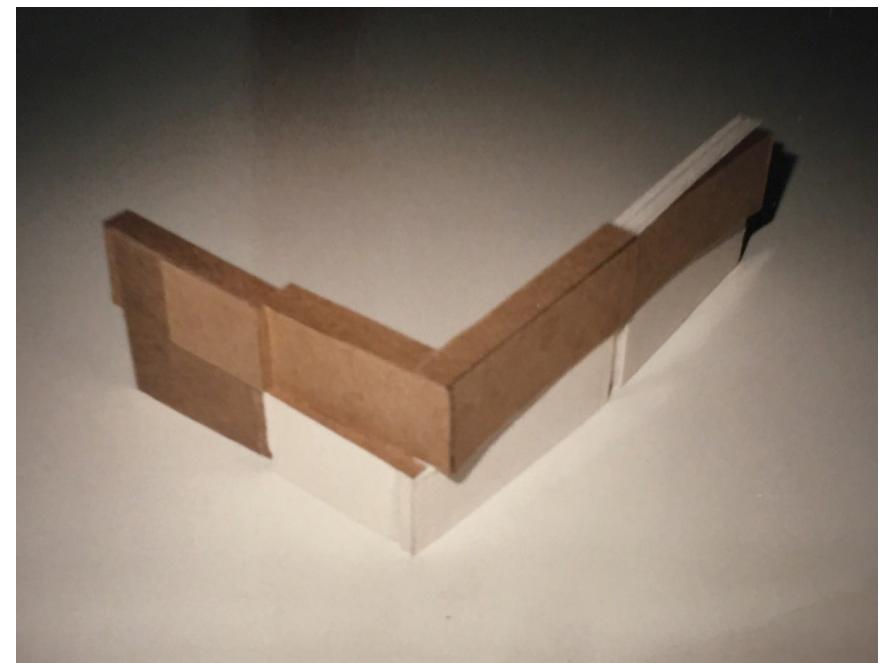
anexo A - maquete do espaço expositivo



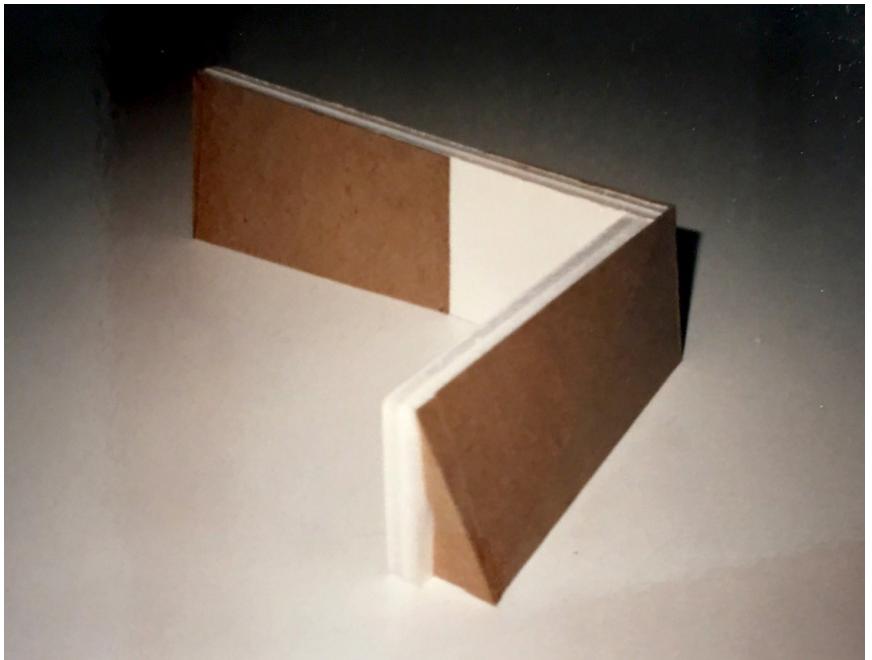
anexo B- maquete Malhas



anexo C - maquete Escalas



anexo D - maquete Rastros



anexo E - maquete Dobras



17 5 '93

