

2 Interioridade arquitetônica

Em termos gerais, a interioridade arquitetônica, na abordagem de Peter Eisenman, diz respeito a todos aspectos imanentes da disciplina, isto é, trata-se da presença metafísica do signo arquitetônico. Esta seria uma estrutura conceitual dos significados da arquitetura, como por exemplo a ideia da tríade vitruviana de *firmitas, utilitas e venustas*.

A identificação da interioridade tem sido importante como base paradigmática para a manutenção da autonomia arquitetônica. No entanto, as estratégias teóricas e projetual do arquiteto não estão interessadas em imitar modelos pré-estabelecidos. Numa leitura de seus quarenta anos de trabalho, se podemos afirmar algo sobre a sua obra seria justamente o fato de que o fazer arquitetônico ocorre em seu processo crítico da interioridade da arquitetura, seja escrevendo ou projetando. É neste sentido que o reconhecimento de tal interioridade se torna relevante.

Para o desenvolvimento da questão, partiremos da abordagem de duas indagações do arquiteto a respeito da interioridade arquitetônica: “[...] como sabemos que existe tais condições preexistentes ou latentes na arquitetura, tal qual uma interioridade, e como elas afetam o objeto arquitetônico e nossa percepção dele?”¹

Como dito, a ideia de interioridade é, na concepção de Eisenman, condição única para uma autonomia crítica da arquitetura. Sendo assim, se faz necessário uma descrição mais detalhada da questão antes de analisarmos sua obra do ponto de vista de sua autonomia crítica. Para isso, abordaremos a ideia nos termos que o próprio autor expôs na introdução do livro *Inside Out*, no qual poderemos encontrar uma ideia sucinta deste conceito dentro da história da arquitetura.

No livro é feita a revisão de alguns textos do arquiteto publicados entre os anos 60 e 70, nos quais ele procura discutir sua obra a partir da polarização que ela provocara em seus críticos: entre um formalismo degenerado e a proliferação de modelos externos à arquitetura. Eisenman procura falar não como um historiador ou

¹ EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997., p. 06

teórico acadêmico, mas sim como um arquiteto que investiga o discurso interior da arquitetura. Ele não estaria interessado em um estudo de características essenciais ou de estratégias dialéticas para um entendimento do que deveria ser a arquitetura contemporânea.

Desde o século XV ao fim do século XIX, o estilo arquitetônico dominante era apresentado na forma de tratado categórico, que pressupunha um corpo de conhecimento universal e fixo, uma categoria imutável do ser, fundamentada na verdade irrefutável da matemática e das proporções musicais. Tais verdades são entendidas como modelos fixos que estariam comprometidos com um fim já determinado. Neste sentido, a única possibilidade de transformação seria possível apenas em relação aos meios. Sendo assim, o que Eisenman chama de interioridade da arquitetura estaria atrelada a um conjunto de princípios clássicos ou uma essência, onde tais regras seriam sempre inventadas por um sujeito objetivo. Estes elementos e regras, a despeito de todas as condições de mudança e invenção, foram vistos como imutáveis. Este estilo de apresentação manteve-se canônico até final do século XVII, quando autores distintos, tais como Perrault e Guarini, questionaram a universalidade deste princípio essencial. Perrault² teria quebrado com a concepção clássica de que certas ordens eram a priori belas. Sua alternativa teria sido radical para sua época ao declarar que proporções as quais seguiam as *regras da arquitetura* eram aceitas por que simplesmente nós as usamos. Isto sugere uma certa relatividade que – entre o que nós estamos acostumados e o que é visto para ser normal em qualquer tempo dado – poderia ser ainda constantemente mudado em qualquer tempo específico, relacionado à uma ideia imutável de uma percepção normativa. Há, neste caso, uma mudança na ênfase de uma verdade objetiva da construção, para uma verdade subjetiva do observador individual. Agora, o sujeito, ao invés de ser ideal e objetivo, torna-se real e psicológico. A ideia do que *parece ser normal* ou do que *nós estamos acostumados* estabelece a presença do *I [eu]* subjetivo como o centro do discurso. O uso de Guarini da frase *no olhar do observador* foi uma clara identificação de tal mudança.

Boa parte do argumento apresentado acima, desde a identificação das regras imutáveis da arquitetura, até a ideia de um sujeito psicológico, é também abordado por Alan Colquhoun em seu livro *Modernidade e Tradição Clássica*. No capítulo intitulado *Três Tipos de Historicismo*, Colquhoun está interessado em uma nova

² EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.ix.

consciência histórica que veio substituir a tendência anti-histórica do movimento moderno. Ele parte da definição de três tipos de historicismo: o primeiro seria “uma teoria da história de que todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado e de que todas as verdades são relativas; o segundo, uma atitude de preocupação com as instituições e tradições do passado; e o terceiro, uma prática artística que contempla o uso das formas históricas”.³

Colquhoun parte da definição de historicismo como aquele ligado ao romantismo alemão, ao idealismo e ao neoplatonismo. A *ideia* no idealismo alemão seria diferente do pensamento clássico do século XVII e XVIII, que guardava valores culturais originários de uma lei natural, um pensamento que podia ser encontrado em Hume e Montesquieu. Hume afirma: “A natureza humana sempre foi a mesma em qualquer lugar”⁴, logo, a arte e a arquitetura teriam então valores culturais fixos. Colquhoun aponta que o “surgimento da ciência empírica no século XVII levou certos teóricos a questionar as leis imutáveis da arquitetura immortalizadas nos escritos de Vitruvius”.⁵ Esta ainda não seria uma posição universal entre os teóricos, entretanto, a figura de Perrault é vista como um dos primeiros críticos desta rígida imposição de valores culturais arquitetônicos, cujas ordens e regras de proporção deviam sua autoridade à tradição.

“O idealismo da visão neoclássica da arquitetura era, portanto, absolutista e dependia de um misto de autoridade, lei natural e razão”.⁶ Já a visão historicista discutia a epistemologia da qual dependia esta visão da arquitetura, gerando uma interpretação totalmente diferente do ideal. O conceito de um ideal fixo e imutável era, no historicismo, um falso realismo. A cultura humana e suas instituições não eram mais vistas como da ordem do natural; estariam além da natureza, seja ela orgânica ou inorgânica. O homem passa a ser analisado no contexto de seu desenvolvimento histórico. O princípio vital e genético que governa os indivíduos e as instituições sociais não comportaria mais uma noção de leis fixas e externas. Assim, a razão humana não seria mais um reflexo fiel das verdades abstratas. “Era a racionalização de tradições e instituições sociais que haviam evoluído lentamente e

³ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*. Tradução: Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004., p.23.

⁴ Ibid., p.24.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

que variavam de acordo com o lugar e o momento”.⁷ O ideal surgiria então da experiência e da contingência histórica.

A noção de um ideal fixo para Colquhoun seria substituído pela noção de um ideal potencial, que estava de acordo com a nova ideia de evolução. Esta foi uma noção historicista que pretendia um “voo para o futuro”⁸, para onde os eventos históricos caminhavam. Como consequência, esta noção levou a uma ideia de história como um processo teleológico, em que todos os eventos históricos estavam predestinados ao fim. A história estava voltada agora, ao invés de uma passado normativo, para um futuro apocalíptico. Foram filósofos historicistas, em especial Hegel, que acabaram por estabelecer o determinismo histórico. Figuras como Leopold von Ranke e Wilhelm von Humboldt viram que esta tendência à esquematizar a história em períodos modulares com um fim predeterminado era tão incongruente quanto a noção clássica de lei natural, pois negava a liberdade de escolha do sujeito histórico tão caro aos historiadores. “O idealismo hegeliano, com sua ênfase sobre a teleologia histórica, substituiu a vontade do sujeito histórico pela vontade suprapessoal da história propriamente dita”.⁹

Entretanto, a noção hegeliana de determinismo histórico influenciou largamente a vanguarda europeia produzida no final do século XIX e início do século XX. Neste contexto, a arte e a arquitetura cumpririam seu papel histórico, olhando apenas para o futuro progressista e virando as costas para a tradição. Só assim, a arte e arquitetura estariam de acordo com o espírito de seu tempo [*zeitgeist*] e da história. Então, na arquitetura, isto ocasionou a geração de novas formas impulsionadas pelo desenvolvimento tecnológico que representavam simbolicamente o progresso social. Colquhoun conta como Sigfried Giedion, Nicolas Pevsner e Reiner Banham, os mais importantes historiadores do movimento moderno, contribuíram para estabelecer este aspecto do progresso vanguardista como uma premissa de um projeto de modernidade.

Esta questão se assemelha às preocupações de Eisenman, uma vez que aborda o problema da tradição como problema imanente e autônomo da disciplina arquitetônica. Para ambos, existe a persistência da tradição na disciplina autônoma, que implica na consciência de seus aspectos internos. Para Colquhoun, há uma busca

⁷ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*. Tradução: Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004., p.24.

⁸ Ibid., p.30.

⁹ Ibid., p.31.

da quebra da visão naturalista de progresso na noção de inevitabilidade histórica e a negação do conceito de “que qualquer sistema histórico é uma unidade orgânica que leva, fatalmente, ao progresso da humanidade”.¹⁰ Parece comum a Eisenman e Colquhoun, que todos os conceitos e sistemas de pensamentos precisam de uma crítica constante e consciente. Ou seja, uma história ciente tanto de sua própria história quanto crítica de si mesma.

Isto nos leva de volta ao argumento de Eisenman. A autoconsciência do sujeito, ciente de sua própria gênese e origem, como colocado no trabalho de Marx e Freud, notoriamente mudou a natureza e a possibilidade dos objetos autogerados [autônomos]; isto é, derivados das condições internas da mesma estruturalidade. No século XX, esta nova autoconsciência pôde ser vista em um estilo de escrita sobre a arquitetura, que enquanto parecia como um freio do passado, também situou ideias teóricas dentro de um contexto histórico do presente. A história, agora entendida como um poderoso agente crítico do presente, claramente se tornou um importante fator e uma tentativa de mediação entre este novo sujeito e o objeto clássico. Declarações como as de Mies van der Rohe que *a arquitetura é a vontade da época traduzida em aço e vidro*, ou de Le Corbusier *a casa é uma máquina de morar*, são manifestações que potencializam a ideia de *Zeitgeist*.¹¹ Em geral, os textos dos autores modernistas não poderiam mais ser vistos como tratados categóricos preocupados com essências. Seus ensaios e máximas seriam manifestações polêmicas ordenadas a favor ou contra o *Zeitgeist*, à uma concepção de historicismo presente, que sugere alguma forma de movimento inevitável para um futuro progressivo.

Justamente por isso, Eisenman situaria seus escritos como diferentes dos de Adolf Loos e de Corbusier, uma vez que não procuram estabelecer como a arquitetura pode prescrever o futuro. A ideia de Eisenman, com relação a arquitetura e o futuro, diz respeito mais a mudança de paradigma, no caso, a chegada da *Era Digital da Informação*. Os paradigmas teóricos que tem definido a interioridade da arquitetura “precisam ser reconsiderados com o intuito de acomodar as diversas possibilidades futuras previamente *desteiorizadas* e *desautorizadas*, assim como diversas possibilidades de revisões do passado”.¹²

¹⁰ Ibid., p.37.

¹¹ EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.x.

¹² IBID., p.xi. [tradução nossa]

Neste sentido, a reflexão de Eisenman sobre interioridade difere dos escritos de Aldo Rossi e Robert Venturi:

Rossi e Venturi procuraram retornar ao que viam como as tendências progressistas das polêmicas modernistas. Ao fazê-lo, eles focaram sobre os diferentes aspectos históricos das convenções clássicas da arquitetura. Rossi estava preocupado com tipos recorrentes e Venturi valorizava as nuances – a complexidade e as contradições – de tais tipologias.¹³

Ambos assumiam que a arquitetura funcionava como uma linguagem convencional focando nas normas suas variações. Neste sentido, eles recolocam a querela entre Blondel e Perrault: Rossi tende para tipos imutáveis e Venturi para o comum. Semelhantes à muitas teorias do século XIX, seus textos estavam mais interessados na revisão das polêmicas progressistas do moderno e na revalorização da história como discurso elucidativo na arquitetura que paralelo, ao imperativo histórico, pode ter esclarecido estas normas ou tipos.

Os textos de Eisenman do final da década de 1960 e início de 1970 seriam uma tomada diferente das condições operativas da história. Ele parece trabalhar tal deslocamento a partir da crítica contemporânea à arquitetura moderna. Isto pode ser identificado tanto na importância dada aos textos de Rossi e Venturi quanto aos de Colin Rowe e Manfredo Tafuri. Eisenman chega a declarar que seus textos seriam uma tentativa de estabelecer uma posição entre Rowe e Tafuri¹⁴, colocando a interioridade em um contexto diferente da historicidade de Tafuri, sem agregar o antagonismo de Rowe ao *zeitgeist*. Igualmente, o formalismo de Rowe é rejeitado, sem aceitar a posição de Tafuri de que todas as formas de execução são cúmplices no ciclo produtivo de capital. Sobre esta questão, o argumento de Tafuri já foi apresentado no capítulo anterior, entretanto, será brevemente desenvolvida a posição de Rowe.

A ruptura do *zeitgeist* coincide com o colapso do movimento arquitetônico moderno. A princípio, Rowe entende a arquitetura moderna como uma *arquitetura das boas intenções*¹⁵, isto é, uma arquitetura que sob influência do historicismo

¹³ Ibid., p.xi. [tradução nossa]

¹⁴ O posicionamento de Tafuri seria da ordem de um historicismo definido pela identificação do espírito da época, enquanto Rowe procura combater uma ideia de *Zeitgeist*.

¹⁵ ROWE, Colin. *The Architecture of Good Intentions, towards a possible retrospect*. Italy: Academy Editions, 1994., p.8.

hegeliano e equipada de todas inovações e transformações dos últimos séculos, buscou a conexão entre arte e vida, entre arquitetura e sociedade.

Rowe retorna ao século XV para indicar que a partir de 1400, a noção de tempo linear, a qual marca os períodos cronologicamente, “tem sido frequentemente a bandeira de advertência para importantes mudanças de estilo”.¹⁶ Seriam exemplos disto a arte de Brunelleschi, Donatello e Masaccio na Florença renascentista; a exuberância barroca de Caravaggio e Carracci na Roma de 1600; e a turbulência cultural e artística parisiense de 1800, caracterizada por uma explosão das vanguardas.

A partir de 1900, o que se tem é uma variedade de estímulos – a psicologia freudiana, a música atonal, a relatividade, o balé russo, o verso livre, a pintura cubista, o jazz¹⁷. A arquitetura, por sua vez, se manifestou neste período como uma resposta às inovações tecnológicas e mecanicistas, procurando se adaptar ao *temperamento da época*. Logo se tornou áspera, esplêndida, metálica, claramente fria e exata. Sua conexão com os movimentos de vanguarda artística se daria graças a herança do Romantismo do binômio arte e vida, no qual Rowe já podia estipular uma conexão intrínseca entre a forma de seus edifícios e a condição da sociedade.

Arquitetura e sociedade tornaram-se possíveis através da conjunção do pensamento determinista da tecnologia de produção com o pragmatismo social. Isto quer dizer que o aspecto técnico à serviço do programa de necessidades sociais era o que viabilizava a forma arquitetônica. Havia, neste momento, um espírito cético e classicista de orientação claramente utópico e voltado para o futuro, no qual a arquitetura deveria se adequar a uma estratégia de inovação constante por meio da objetividade e abstração.

Uma vez que a ideia da *arte como reflexo da sociedade* se tornou o novo paradigma, não era difícil supor que a arquitetura viria a se estabelecer na efetivação desta regra. Rowe então coloca a pergunta: [...] “deveria ser surpresa que, apesar de um antagonismo geral inicial, a nova arquitetura rapidamente descobrisse um apoio poderoso e devotado?”¹⁸ Nestes termos, a consagração da arquitetura pode ser entendida por apresentar uma explícita vocação para trabalhar a serviço da sociedade e para assimilação da tecnologia das máquinas na construção.

¹⁶ *Ibid.*, p.10.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* [tradução nossa]

A partir de 1950, o movimento moderno começa a desmoronar. Com o fim da Segunda Guerra e a ida dos principais arquitetos do modernismo para os EUA – principalmente a figura de Walter Gropius – seus ideais foram questionados em meio ao capitalismo avassalador da indústria de construção americana. Neste contexto, a arquitetura começa a se tornar um produto, uma mercadoria altamente vendável que reduziu toda competição a um estado de impotência criativa, silenciando a hostilidade dos críticos.¹⁹ Neste sentido, a *arquitetura das boas intenções* não teria sido, em seus 40 anos, uma bênção absoluta.

Em defesa de um formalismo puro para arquitetura e principalmente contra a ideia de *zeitgeist*, Rowe diz que o uso da narrativa histórica – produto da especulação hegeliana – como justificativa para arquitetura moderna é contrária ao etos almejado pelo modernismo.

Pois, no fim, não eram as ideias de Hegel, opacas como são, cruciais tanto para a história da arte moderna quanto para a arquitetura moderna? [...] a respeito da arquitetura moderna, [...] não era o caso de *you cannot make it without the zeitgeist*?²⁰

Para Eisenman, a arquitetura para existir num contexto crítico, deveria ser capaz transgredir o *zeitgeist*, mas sem ter que aboli-lo tal como sugere Rowe. Desta forma, a história apesar de ser vista como um incontestável agente de informação seria, no entanto, apenas um dos vários agentes possíveis. A história não é vista num sentido imperativo nem muito menos nostálgico, mas, antes, como uma condição que pode ser chamada de interioridade normativa a ser transgredida.

Qualquer estudo de interioridade arquitetônica também exige uma contextualização da relação da história com a condição teórica do sujeito da interioridade. Enquanto qualquer transgressão é em si mesma crítica de qualquer imperativo histórico, quer progressivo ou operacional, o *zeitgeist*, particularmente na condição de agente que informa a ideia do que é considerado normativo em qualquer tempo específico, poderia ser visto como o objeto principal a ser deslocado. Entretanto, o *zeitgeist* é posto como periférico à tese central dos ensaios de Eisenman. O trabalho do arquiteto estaria mais centrado na questão da natureza das supostas condições normativas do tipo e da historicidade anterior que pressupõe uma

¹⁹ Ibid., p.13.

²⁰ Ibid. [tradução nossa]

autonomia arquitetônica. Se estas normativas se pretendem imutáveis, como no paradigma clássico ou se elas podem ser atualizadas e adaptadas por gostos ou crenças atuais, o argumento se desenvolve mais em como estas condições se tornaram ativas em qualquer trabalho de arquitetura, para reivindicar algum tipo de autonomia possível que se apresenta tanto como uma condição contingente quanto como uma condição a priori.

Tentando responder a seu próprio questionamento sobre a possibilidade da existência de uma condição preexistente ou latente na arquitetura, Eisenman recorre aos exemplos de Le Corbusier e Colin Rowe. A arquitetura, afirma Corbusier, acontece quando uma janela é muito grande ou muito pequena para um cômodo ou fachada. Há, nesta ideia, uma suposição a priori de alguma regra clássica ou normativa. Já Colin Rowe, ao citar a tensão criada pelo painel em branco no centro da fachada da Villa Schwob, de Le Corbusier²¹, em La Chaux de Fonds, estaria supondo um estado a priori ou alguma condição normal de menor tensão, que poderia tanto ser um princípio clássico quanto um dado convencional. Os dois exemplos parecem apontar para alguma forma de condição interior da arquitetura.

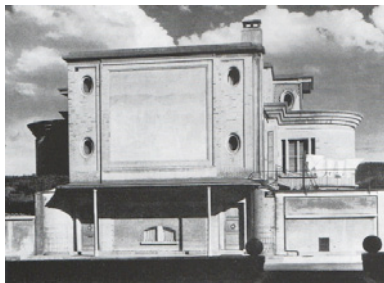


Figura 01| Le Corbusier: Villa Schwob em La Chaux de Fonds

Ao mesmo tempo que tem ciência da existência de uma interioridade da arquitetura, Eisenman traz para a discussão o questionamento da sua gênese: caso exista realmente uma anterioridade ideal, ela se encontra agora questionada e transgredida? É dentro de tal questionamento que o trabalho do arquiteto parece querer se realizar. Textos como *O Pós-Funcionalismo* [1976] e *O Fim do Clássico: o Fim do Começo, o Fim do Fim* [1984] começam a demonstrar que a natureza das normativas, das relações estáveis na arquitetura, são tradicionalmente invenções de uma interioridade fictícia, definida em termos formais e geométricos, que explica as

²¹ EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.xii.

próprias formas específicas. Em suas estratégias críticas, o arquiteto está atento ao fato de que na maioria das transgressões e deslocamentos de uma norma [seja do clássico ou do moderno], logo tendem a ser incorporadas à condição de normalidade.

Num sentido, as condições normativas são abstrações ou ao menos reduções do objeto empírico dentro de alguma *forma tipo*. Isto não implicaria a consideração de elementos isolados que compõem o edifício, tais como paredes, colunas, pisos e outros, mas, principalmente, a dimensão abstrata dos códigos de representação, tais como plantas, cortes e elevações.

Assim, a história e a teoria da arquitetura em qualquer tempo dado estaria contida em duas categorias limitadas: ou no contexto das regras clássicas de composição ou nas pressupostas relações normativas. O clássico tem assumido no decorrer do tempo, o status de condição natural. As relações normativas, através de uma continuada e progressiva historicização, também assumem tal naturalidade semelhante, mas em um sentido diferente.

O clássico e o moderno, ao contrário do que se supõe, compartilham características similares – geometria, estabilidade e normalidade – que reprimem outras possibilidades para uma interioridade da arquitetura.²² O estudo destas repressões inconscientes, que tem formado a base da teoria crítica desde o século XIX, tem raramente incluído a arquitetura. Isto está de tal modo inserido em um contexto crítico que, para Eisenman, pareceu possível afastar-se dos paradigmas tradicionais da arquitetura e tentar descrever sua condição interior através de um outro paradigma considerado como fora da arquitetura - o paradigma linguístico.

Sempre que os termos *interioridade* e *anterioridade* têm sido previamente rompidos no contexto da arquitetura, presume-se que eles estavam preocupados com a possibilidade de comunicar, de alguma forma, a relação daquela interioridade com o objeto arquitetônico. [...] Neste sentido, a arquitetura se colocou como uma linguagem e, de fato, no ideal clássico, a arquitetura foi concebida como um léxico estável, no qual sempre guiaria à uma forma estável de corporificação. O uso do paradigma linguístico desafiou a corporificação inerente ao paradigma clássico, remetendo o significado, a figuração e a representação da arquitetura de volta ao paradigma modernista, sem a clássica nostalgia inerente da arquitetura para regras e essências. A possibilidade para tal retorno não viria de um repertório de estilos clássicos, mas principalmente de um repertório de signos linguísticos ou semióticos.²³

²² Ibid., p.xiii.

²³ Ibid. [tradução nossa]

Eisenman estaria utilizando a linguagem para abrir a interioridade da arquitetura à algo diferente do léxico clássico. Desta forma, está implícito uma quebra da ideia de uma arquitetura baseada apenas em fundamentos históricos ou figurativos. Com esta ruptura, outras definições de interioridade arquitetônica tornam-se possíveis. Então, esta concepção, desdobrando-se em seus ensaios a partir da década de 1970, tornou-se um veículo para escapar das limitações formalistas tão características de seus primeiros textos.

Em síntese, o recurso do paradigma linguístico surgiu em função do descontentamento com o poder explicativo do paradigma clássico arquitetônico. Embora Eisenman considere que a arquitetura tenha sido sempre um sistema fraco de signos, uma vez que não existe consenso acerca da linguagem e dos sistemas de regras para o estabelecimento de uma relação distinta entre significante e significado, isso não quer dizer que a relação entre estes não poderia se tornar mais ativa na determinação da forma e do espaço de uma construção. Contudo, diferente das várias referências a uma linguagem arquitetônica ou *architecture parlante*²⁴, o uso do paradigma linguístico como um modelo alternativo possível para uma interioridade arquitetônica, não ocorreu por completo. Presumiu-se ainda que abordá-la a partir do exterior seria uma estratégia para abrir as repressões inconscientes, subjacentes aos paradigmas clássicos e modernos. O que não foi reconhecido era como os paradigmas linguísticos também seriam baseados nas mesmas relações estáveis dos paradigmas arquitetônicos. Na verdade, o paradigma semiótico acabou se revelando tão estável quanto o clássico. Isto então levanta a questão da diferença entre a arquitetura e linguagem, em particular, a diferença entre signo linguístico e signo arquitetônico.

Jacques Derrida, segundo Eisenman²⁵, argumentou não poder haver uma relação preferencial entre um significante e seu significado. Isto porque na arquitetura, como na linguagem, um significante já está tradicionalmente comprometido com o signo. Neste sentido, não existe significante transcendental, nenhum signo que vem antes de todos os signos. Este argumento tem implicações importantes para a disciplina, na medida em que o signo e o significante sempre estiveram presentes na arquitetura - que a coluna e o signo da função da coluna sempre estiveram presentes, mas que nesta

²⁴ O termo *architecture parlante* ou *speaking architecture* diz respeito ao conceito de edifícios que se autorreferem, ou seja, que explicam sua própria função ou identidade. Originalmente associado à Claude Nicolas Ledoux, o termo foi ainda usado para fazer referência à outros arquitetos parisienses Étienne-Louis Boullée e Jean-Jacques Lequeu.

²⁵ EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997., p.09

presença da coluna literalmente sustentando algo, existem duas mensagens um tanto conflitantes. “Uma é o signo de algo que sustenta e a outra é a função simbólica de sustentar; ninguém realmente sabe exatamente o que uma coluna está fazendo entre seu fato e sua ficção”.²⁶ Embora haja a suposição normativa da função estrutural da coluna por causa da presença de seu signo e sua realidade, ela sempre está incorporada com o significado e, portanto, mediada. Na verdade, a coluna arquitetônica como signo daquilo que sustenta o edifício não é transparente ao observador mediano. Desta forma, em oposição ao sinal linguístico, que é inicialmente transparente, o sinal arquitetônico seria simultaneamente uma presença tanto opaca quanto transparente.

O tema da transparência e da opacidade na arquitetura pode ser analisado através da concepção de dois autores ligados ao trabalho de Eisenman: Colin Rowe e Rosalind Krauss.

Rowe, em parceria com Robert Slutzky, escreve *Transparency: Literal and Phenomenal* [Transparência: Literal e Fenomenal]. Nele, o termo *transparência literal* indica uma literalidade da qualidade de transparência que pode ser observada em materiais como vidro. Por sua vez, o termo *transparência fenomenal* indica uma transparência das relações que não são físicas. Isto é, trata-se da nossa capacidade de interpretar abstrações formais a partir de um objeto real – como nas relações das camadas de superfícies sobrepostas da Villa Stein, de Le Corbusier, em Garches.



Figura 02| Le Corbusier: Villa Stein em Garches

²⁶ Ibid. [tradução nossa]

Villa Stein é um bom exemplo da concepção de transparência fenomenal em Rowe. Nela, podemos interpretar a transparência fenomenal a partir das flutuações contínuas entre as superfícies paralelas no conjunto da fachada. Isto pode ser observado na leitura de relações formais que acontecem: no recuo da superfície do pavimento térreo em relação às lajes em balanço; na reintrodução do alinhamento da superfície vertical do térreo na cobertura, através de duas paredes livres que limitam o espaço do terraço; na forma como a superfície planar de vidro alinha-se com a parede da fachada, ao mesmo tempo que sugere, nem tanto por sua transparência literal, um outro nível imaginário de plano, passando por trás dele como se fosse uma continuidade da parede do térreo.



Figura 03 Le Corbusier: Villa Stein em Garches

Segundo Rowe²⁷, Le Corbusier estaria mais interessado nas características planares do vidro do que de sua transparência literal. De fato, os planos de vidro colaboram para que a mente projete uma camada a mais, paralela à fachada, como revela, em certo grau, o interior da edificação. Este aspecto pode ser entendido como uma possibilidade de ligação entre duas entidades distintas, uma *literal* e uma *fenomenal*, na qual uma não anula a outra.²⁸

Rosalind Krauss, em um texto dedicado às primeiras obras de Eisenman, *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*²⁹, parte da problematização de que o formalismo do século XX foi a conversão estratégica da transparência em opacidade [o primeiro relacionado a tudo o que não era arte e o segundo a tudo que era arte] e contou com uma taxonomia de

²⁷ ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparency: literal and phenomenal. The Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays*. Cambridge MA: The M.I.T. Press, 1976., pp.167-168.

²⁸ Ibid.

²⁹ KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.180.

dispositivos para *desfamiliarizar* o objeto artístico.³⁰ Este ensaio já indicava, de alguma maneira, uma transição do formalismo ao pós-estruturalismo no trabalho do arquiteto.

Krauss coloca que o tipo de leitura formalista converteu transparência em opacidade. Os termos inicialmente são atribuídos ao sentido dado por Sartre. A transparência estaria associada à ideia de prosa, na qual o sentido se releva através da sequência de palavras e no decorrer da leitura. A opacidade seria da ordem da poesia, da frase-objeto, do isolamento da palavra como um objeto, como a palavra *but* na poesia de Mallarmé:

To flee, to flee there, I feel that birds are drunk

*But, oh, my heart, hear the song of the sailors.*³¹

Para Sartre, a palavra *but* profere uma objeção e uma disjunção entre frases dentro da poesia, entretanto, ela por si só, não faz objeção a algo preciso. *But*, assim, reforça o sentido espacial, tornando-se uma imagem da disjunção. Para os formalistas, a distinção entre transparência e opacidade serviu para diferenciar entre tudo o que não era arte e o que era. Neste sentido, eram opostas à inclusão de Sartre da prosa escrita na categoria de transparência. Os formalistas viam na prosa o status de literatura. Para eles, a prosa escrita teve que recorrer a dispositivos que reprimiram o parco interesse do leitor para ficção. O formalista russo Viktor Shklovsky frequentemente citava uma passagem do jornal de Tolstoi sobre uma *limpeza de quarto*. Para a vida que foi rotinizada ou mecanizada pelo comércio ordinário com palavras e coisas, o trabalho de arte ofereceu uma percepção renovada. Contra esta *ameaça da vida* de banalização das coisas do mundo, “a arte poderia forçar uma conscientização através do que Shklovsky chamou de *desfamiliarização* ou *estranhamento*”.³² O que está em jogo aqui é como o texto em prosa de Tolstoi sobre uma atividade rotineira, passa a despertar o interesse do leitor. Isto acontece quando começa a haver na ação, um elemento de estranhamento que surge através do jogo da estrutura das palavras:

³⁰ HILDNER, Jeffrey. *Formalismo: Move + Meaning*¹. New York: ANY Magazine, n°11, 1995.

³¹ Trecho de uma poesia de Mallarmé. Citado em: KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.168.

³² KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.168.

I was cleaning a room, and meandering about approached the divan and couldn't remember whether or not I had dusted it [...] I could not remember and felt that it was impossible to remember, so that if I had dusted it and forgot - that is, had acted unconsciously - then it was the same as if I had not.

Eu estava limpando um quarto e, divagando, me aproximei do divã, e não conseguia lembrar se havia ou não tirado seu pó [...] Eu não consegui lembrar e senti que era impossível fazê-lo, se havia o espanado e esqueci - isto é, eu havia agido inconscientemente - então, foi o mesmo como se eu não tivesse feito.³³

Segundo Krauss, a análise de Shklovsky apresenta uma taxonomia das estratégias de *desfamiliarização* dentro da própria forma de romance: *retardation*, *double plotting*, *episodic composition* e *baring of the device*. Tais estratégias implicam em forçar a atenção do leitor aos reais processos da escrita exibindo diretamente a subestrutura técnica da história.³⁴ A crítica moderna, mais especificamente a de Clement Greenberg, também forçará esta convergência da arte para o que é da ordem da opacidade. A mesma oposição entre transparência e opacidade persiste no caso de Greenberg. A arte realista e ilusionista que havia dissimulado o *medium*, usando a arte para esconder a arte, seria transparente. Neste sentido, o modernismo seria considerado opaco: a superfície plana, a forma do quadro, as propriedades do pigmento que levam o observador a ver a pintura como um objeto superficial. No caso da arquitetura, ou melhor, dos arquitetos modernistas, despindo seus edifícios de ornamentos eles forçaram a experiência do observador às *verdades dos materiais*: vidro, concreto e aço. Segundo Krauss, a exposição dos materiais do edifício – apenas em seu caráter sensível – não forçavam ainda um procedimento cognitivo de *desfamiliarização*, tal como vimos no *baring of the device* de Shklovsky.

Krauss entende que o formalismo crítico de Colin Rowe – especialmente o ensaio citado sobre transparência – introduz a ideia da arquitetura como um texto a ser lido. Neste sentido, *transparência fenomenal* indicaria na arquitetura a transformação de transparência em opacidade vista no *but* de Marllamé. Isto é, a *transparência*

³³ Trecho de um texto de Tolstoi. Citado em: KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.168. [tradução nossa]

³⁴ KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.169.

fenomenal seria equivalente à opacidade de Sartre. A ideia de Krauss é que, como no caso do *but*, um elemento arquitetônico isolado tem um significado próprio, mas pode ganhar um outro sentido dentro das relações semânticas da estrutura de um edifício. O que está em jogo é a ambiguidade que remete ainda as flutuações interpretativas vistas nas relações da fachada da Villa Stein, de Le Corbusier. A superfície da fachada estaria sendo analisada por Rowe como uma pintura cubista; ou seja, vista como uma superfície plana de *campo uniformemente ativado* “que serve tanto como catalisador quanto neutralizador das imagens sucessivas que o observador vivencia”.³⁵

A distinção entre uma *transparência literal* e uma *fenomenal*, Krauss chama de objeto real e objeto virtual. O objeto real é aquele materializado [fossilizado] no tempo e no espaço, enquanto o objeto virtual seria a capacidade do observador ou leitor de organizar e refletir. É a partir deste objeto virtual que o observador constrói o *hermeneutic phantom* [fantasma hermenêutico]: “um conjunto de leituras ou interpretações que ele [o observador] substitui pelo objeto real”.³⁶ Krauss acredita que quando Rowe cria um objeto virtual, através da transparência fenomenal, como a soma de várias interpretações alternativas a partir de uma fachada, ele está suprimindo o objeto real de um edifício, criando um outro tipo de figuração mental, a criação de um objeto transcendental.

Supondo válida a hipótese de Krauss de que a transparência fenomenal corresponde ao objeto virtual e transcendental, poderíamos intuir que tal objeto seria uma nova interioridade criada para arquitetura. Por sua vez, à Eisenman caberia a transgressão desta interioridade. Neste sentido, a quebra deste objeto transcendental na arquitetura exigiria uma incursão fora dos limites da disciplina. Segundo Eisenman³⁷, como a arquitetura significa e representa, se tornará central e relevante à qualquer reposicionamento da interioridade arquitetônica os recentes desenvolvimentos da filosofia e da linguística. Ele identifica no trabalho de Gilles Deleuze uma busca pelo que está fora da filosofia; não obstante, seu trabalho implica na investigação do que está fora da arquitetura, com o intuito de abrir seu interior. Embora esta abertura seja considerada teórica e processual, não é nem sistemática nem metodológica. Longe de querer registrar qualquer conceito, o que está em

³⁵ ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparency: literal and phenomenal. The Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays*. Perspecta 13, 1971., p.268.

³⁶ KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.171.

³⁷ EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. . New Haven: Yale University Press, 1997., p.10

questão é a abertura de possibilidades. Esta ideia – que pode ser melhor nomeada como uma interioridade complexa da arquitetura – levou a uma investigação incessante das implicações da interioridade em ambos, objeto e sujeito. Embora o formal ou o formalismo se refiram a alguns aspectos da autorreferência ou autonomia, nenhuma destas construções tenta deslocar a natureza formal da interioridade arquitetônica.