

5 Singularidade e Autonomia Crítica

A ideia autonomia crítica e singularidade da arquitetura foi desenvolvida por Eisenman em seu ensaio *Autonomy and the Will to the Critical*¹, publicado em 2000, na última edição da revista *Assemblage* [*Assemblage 41*]. A partir dele, iniciaremos nossa análise.

Não trataremos aqui da importância da revista no cenário da arquitetura contemporânea. Entretanto, levantaremos o questionamento que, naquele momento, se apresentava não só como uma revisão do debate gerado na *Assemblage*, mas como uma preocupação universal dos arquitetos a respeito do papel crítico dos textos teóricos vigentes e da autonomia arquitetônica.

Editores e autores da *Assemblage*, assim como da *Perspecta* e da extinta *Oppositions* - citando algumas das mais importantes - contribuíram para a ampliação dos limites dos cânones da disciplina, englobando aspectos extradisciplinares à arquitetura. Tais aspectos viriam contestar o tradicional conceito de autonomia e sua capacidade crítica.

No contexto desse debate, Sarah Whiting, preocupada com a questão, indaga: “[...] se uma multiplicidade de posições é permitida ou mesmo exigida, então como se julga o que constitui uma posição?”² Por sua vez, Michael Hays³ afirma que a teoria da arquitetura está apoiada em: primeiro, numa perda de sentido da unidade daqueles objetos arquitetônicos e textos críticos da tradição modernista; segundo, numa tentativa de romper com a distinção entre arquitetura, objeto de arte e texto crítico; e ainda, numa promessa de desordem da “alta hegemonia monolítica do modernismo e do dispositivo de autoafirmação ideológica”.⁴ Há então uma mudança de paradigma na teoria arquitetônica, na qual os objetos se tornam estruturas textuais, múltiplos e diferenciados. Surge, a partir desta consciência, o que Hays chama de *object-text* [*texto-objeto*], no qual o jogo intertextual de construção interna dos sentidos é evidenciado. Deste modo, o texto crítico deixa “de ser uma mera descrição

¹ EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. In: *Assemblage* n° 41. The MIT Press, 2000., p.90.

² WHITING, Sarah. *Critical Reflections*. *Assemblage* n° 41. The MIT Press, 2000., pp. 88-89. [tradução nossa]

³ HAYS, K. Michael. *Editorial*. *Assemblage* n° 5. The MIT Press, 1988., p.04.

⁴ Ibid. [tradução nossa]

interpretativa para alcançar o status de um *object-text*, uma ampla combinação de signos e códigos aberta a novas interpretações, jogos e reescrita”.⁵

[...] duplicação, heterogeneidade, esquizofrenia, alteridade e diferença são os *leitworts*⁶ do sujeito anti-humanista.⁷

Autonomy and the Will to the Critical é justamente uma reflexão sobre as possibilidades da escrita e da prática arquitetônica. Eisenman propõe uma crítica arquitetônica que é única e singular à disciplina, a qual, segundo Sara Whiting, é mais performativa e generativa do que descritiva.⁸

Neste ensaio para *Assemblage*, o arquiteto diz que a nossa referência para a definição do termo *crítica* sempre esteve atrelada à convicção do filósofo Immanuel Kant, na qual a *crítica* representa a possibilidade do conhecimento dentro do conhecimento. Assim, a faculdade do juízo em Kant possibilitaria uma ação crítica no interior de qualquer discurso. Na arquitetura, por exemplo, isto pode significar o ser dentro do ser. O problema é que a natureza desta contingência à ação crítica interna baseada em Kant implicaria “em alguma forma de julgamento que poderia ser visto como a condição dominante de espaço/tempo em qualquer momento na história”⁹ – o que pode ser traduzido aqui como uma estratégia em busca do novo e do original. A crítica pós-estruturalista à história como progressão – como um agente que historiciza o tempo na forma de *zeitgeist* – viria por em questão a ideia do novo e do original. Esta inversão do pós-estruturalismo da definição kantiana de *crítica* tem repercutido na arquitetura, permitindo uma concepção diferenciada de autonomia e singularidade.

Eisenman entende que uma autonomia crítica comporta dois tipos de resistências: uma que resiste à mudança mantendo o *status quo* – neste caso, a interioridade da arquitetura sedimentada em qualquer tempo – e a outra que resiste procurando deslocar o *status quo*.¹⁰ A questão é: se a singularidade autônoma da colagem e da abstração modernista – tal como foi proposta pelo formalismo greembergiano – não mais provê formas e processos de resistência, então quais seriam as formas de resistência hoje? A resposta do arquiteto é clara: aquelas que surgem de

⁵ Ibid.

⁶ *Leitworts* – do alemão: *motivo* em português, *motto* em inglês.

⁷ Ibid. p.5. [tradução nossa]

⁸ WHITING, Sarah. *Critical Refletions*. Assemblage n° 41. The MIT Press, 2000. pp. 88.

⁹ EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. In: Assemblage n° 41. p. 90. [tradução nossa]

¹⁰ Em concordância com o argumento de Jeffrey Kipnis. Em: EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. In: Assemblage n° 41. p. 90.

uma crítica interna da arquitetura. Esta seria uma pulsão crítica única [autônoma e singular] da interioridade arquitetônica, diferente da autonomia da arte moderna. A razão desta distinção passa pelo entendimento dos signos e seus significados. Apesar da importância do papel dos signos em todas as artes, eles não apresentariam a mesma condição de imanência existente na arquitetura.

Desta forma, uma clara distinção deve ser feita entre arte e arquitetura; esta diferença é revelada na maneira pela qual *figuração e abstração* são entendidas em cada caso. Na escultura, uma peça figurativa ou abstrata é dada por seu caráter autoevidente, não podendo ser o signo da escultura. Esta concepção, cuja peça revelasse de imediato como algo abstrato ou figurativo, serviria à todas as modalidades de arte. Pode-se também dizer que este algo representado ou abstraído não pode ser entendido como signo de uma categoria artística. Isto é, um rosto pintado numa tela, a ideia de rosto [como signo representado] não se configura como signo da pintura [um rosto poderia ainda ser representado por outros meios: num desenho ou mesmo numa máscara africana], assim como uma mão esculpida não é o signo da escultura, e como o sinal sonoro abstrato não é o signo da música.¹¹ Por outro lado, a ideia de coluna na arquitetura pode ser vista tanto como um elemento estrutural quanto o signo desta estrutura. Neste caso, o signo é imanente à sua própria existência e, por conseguinte, sua distinção não é autoevidente: é ambígua.

A imanência do signo arquitetônico seria um aspecto único como a própria singularidade da arquitetura. Tal singularidade, em razão de sua ambiguidade, passa a ser dotada de um potencial crítico. Isto quer dizer que a condição crítica, própria da imanência do signo, deve ser capaz de distinguir o que é uma instância única e uma instância original.

Tradicionalmente, a legitimidade da arquitetura tem sido validada pela sua capacidade de ser original. Entretanto, houve uma perda desta noção de valor de origem no pensamento contemporâneo. Isto aconteceu devido a uma mudança do paradigma humanista para o modernista e, mais radicalmente, do mecânico para eletrônico. Em ambos, o que está em jogo é descentralização do sujeito; do homem não sendo mais visto como o centro das coisas. Se no mundo moderno e mecanicista

¹¹ A relação entre sinal sonoro e signo musical é um campo ainda carente de definições. Teorias como a psicoacústica de Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz [1821-1894] e o tratado de Pierre Schaeffer [1910-1995] apontam para problemas de percepção e tradução do sinal. Isto é, o signo musical não seria, *a priori*, as notações musicais das partituras, mas símbolos sensoriais a serem traduzidos [construídos] a partir do sinal. Entretanto, para Eisenman, o que importaria mais neste caso é o aspecto autoevidente da abstração sonora.

o homem ainda guardava certa relação de causalidade e controle na produção dos objetos, no paradigma eletrônico teremos a exponencialização do deslocamento entre sujeito e realidade. Na realidade atual, computadores fazem computadores; computadores fazem arte. A arte de vanguarda do início do século XX já começava a assimilar estas transformações – o *readymade* de Marcel Duchamp já trazia problemas de definição entre arte e indústria, entre modelo e sua cópia, apontando para um enfraquecimento da economia dialética. Para Eisenman, a imposição de um *zeitgeist* [espírito do tempo] na arquitetura moderna – com suas projeções progressistas – fez com que a arquitetura tardasse a assimilar que tais mudanças implicavam numa perda da continuidade histórica e, portanto, mais uma vez, na perda da noção de valor de origem.

Esta ideia faz referência ao ensaio *A Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin, no qual é dito que a fotografia é um original, embora diferente daquele tipo de original feito a mão. Isto pode ser entendido no sentido de que, na fotografia, ainda existe uma relação entre objeto e sujeito, uma vez que o indivíduo ainda é capaz de controlar certos resultados, como contraste e cor. Esta relação entre objeto e sujeito é que está em jogo na definição de um ponto de origem; isto é, na definição de uma origem antropocêntrica e humanista para o objeto.

Esta causalidade do sujeito interferindo de forma objetiva na realidade seria o que Eisenman chama de *paradigma mecânico*. Partindo do argumento de Benjamin, o paradigma mecânico lida com a mudança do valor da mão individual [a mão do pintor como um produtor original] para o valor da mão como intermediária; da criação individual para a mediação do múltiplo.

O que Eisenman acrescenta a este contexto é a ideia da mudança do paradigma mecânico para o *paradigma eletrônico*. No paradigma eletrônico a ação intermediária do sujeito torna-se ainda mais restrita ou nula. A inteligência artificial, que opera articulações mecânicas artificiais em linhas de montagem de indústrias automobilísticas, é um exemplo da existência de um sistema autônomo de produção com uma dimensão menor de *valor-adicionado* pelo individual.

O ponto que importa nesta discussão é que a fotografia no paradigma mecânico – com a manipulação de contraste, textura e tons – mantinha a possibilidade de interpretação do sujeito; isto é, manteria sua capacidade de gerar tanto *effect* [efeitos] como *affect* [afeto]. A quebra da relação direta entre indivíduo e objeto nos novos

meios de reprodução de massa [televisão, internet, etc] implicaria num enrijecimento de interpretação e a redução da produção de *affect*.

A distinção destes termos é desenvolvida de forma mais específica num ensaio de Eisenman chamado *The Affects of Singularity*. *Effect* seria algo produzido por um agente ou uma causa. O exemplo que pode ser observado na arquitetura reside na relação entre um objeto e sua função ou significado, isto é, na crença do efetivo da arquitetura moderna, na qual *a forma segue a função*. A arquitetura ocidental, a partir da Revolução Francesa, já começava a ser tratada como algo efetivo: “se é bom é efetivo: se é bom, serve a um número maior de pessoas”.¹² Isto implica na ideia de que um programa adequadamente elaborado em prol de uma viabilidade social seria uma boa arquitetura. *Affect*, no entanto, não seria necessariamente algo bom; seria mais o aspecto *subjetivo consciente de uma emoção* considerada distinta das transformações corpóreas. Em arquitetura, o termo *affect* é o reflexo dos sentidos [*sensate*] ao ambiente físico.

Num mundo no qual as pessoas estão obstinadas àquilo que é da ordem do *effect*, a capacidade do indivíduo de tornar consciente as sensações que surgem a partir de uma experiência sensível [*affect*] está comprometida.

Eu me lembro de estar uma noite em casa, antes do jantar, há dois anos, assistindo repentinamente o bombardeio à Bagdá. Esta ação foi intercalada com comerciais de bebidas e viagens. Eu me recordo do grotesco paradoxo de assistir pessoas sendo aniquiladas ao vivo, como se isso fosse feito para a televisão, unicamente para ser interrompido pela vida *normal*: comprar um carro, tomar uma cerveja.¹³

Eisenman acredita que ao assistirmos um noticiário da CNN ficamos anestesiados e afetivamente bloqueados, sem sabermos o que é real, os comerciais ou o bombardeio ao vivo. Ele expõe ainda: é possível ter qualquer resposta afetiva à tal justaposição?

O caráter de simulação da mídia, do meio de transmissão da TV, não poderia deixar de ser entendido como realidade; entretanto, o arquiteto a entende como um outro tipo de realidade, diferente daquela na qual a arquitetura desempenha o papel de abrigo. Este é um ponto importante, na medida que põe em questão o lugar da arquitetura no mundo *post-medium*; o mundo regido pela mídia eletrônica.

¹² EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.20. [tradução nossa]

¹³ Ibid., p. 21. [tradução nossa]

A perda da capacidade de representação da arquitetura vem sendo racionalizada [de forma efetiva] desde o século XV, com a mudança do paradigma teológico para o antropomórfico e do paradigma teocêntrico para antropocêntrico e mecânico. Na arquitetura, esta mudança é marcada pela invenção da perspectiva pelo arquiteto florentino Filippo Brunelleschi. Isto significou a possibilidade da representação do objeto tridimensional no plano bidimensional, como tradução da visão monocular do sujeito para o papel. Este foi o período em que a arquitetura poderia ser considerada uma *strong media* [mídia forte]. Para Eisenman, não há dúvida de que a arquitetura foi o *sine qua non* do paradigma mecânico, na medida em que foi a encarnação da resistência material às forças naturais. A arquitetura, em sua função de abrigo e delimitadora do espaço, foi um símbolo tanto real quanto metafórico do paradigma mecânico.

Esta ideia de *strong media* está associada a outra: *Strong Form, Weak Form*. A forma forte [*strong form*] seria a correlação face a face entre significado e função, significado e estrutura, e significado e forma, que a arquitetura vem mantendo no decorrer de sua história. A forma frágil [*weak form*] é arbitrária, indecível, excessiva e não tem ontologia ou teologia de valor, ou seja, nenhuma relação forte com a narrativa do tempo ou espaço. Esta ideia pode ser encontrada em qualquer discurso contemporâneo, pois geralmente trata-se da condição do excesso, isto é, nada depende da essência.

O argumento é que a arquitetura tem sido tradicionalmente uma disciplina da forma forte e, por isso, ela é também uma disciplina problemática, uma vez que carrega uma condição fraca do signo. Esta fraqueza ocorre por não haver na arquitetura um sistema de signos explícito, isto é, não há um sistema capaz de tornar clara ou transparente qualquer nuance emocional ou filosófica: “É difícil de expressar felicidade, tristeza, bondade, maldade”.¹⁴

Para o arquiteto, a literatura e a poesia tentam tornar opaca a relação transparente entre signo e significado. Por outro lado, no jornalismo, o texto é editado para esclarecer; para uma forte relação entre signo e significado. A linguagem tem uma forma muito distinta e transparente de representar a opacidade na literatura e na poesia. Na arquitetura, contudo, signo e significado sempre estiveram associados: “função, simbolismo, forma estética sempre foram ligados, consolidados, enquanto na

¹⁴ EISENMAN, Peter. *Strong Form, Weak Form*. In: *Re: Working Eisenman*. Great Britain: Academy Edition, 1993., p.51. [tradução nossa]

visão tradicional da linguagem eles estiveram separados”.¹⁵ Se no pensamento estruturalista¹⁶ tradicional o significado e o significante são vistos como entidades separadas, no pós-estruturalismo estes dois sempre estiveram juntos. Esta é uma situação semelhante a da arquitetura, porque nela eles sempre estiveram juntos.¹⁷

Desta forma, Eisenman procura uma transparência para esta opacidade, a fim de abrir uma contingência para o significado, “tem-se que desmembrar o signo e o significante. Tem-se que desmembrar a relação face à face entre estrutura, forma, significado, conteúdo, simbolismo, etc, de modo que seja possível produzir muitos significados. Este desmembrar é o que chamo um deslocamento”.¹⁸ A partir desta colocação surgem as seguintes questões: Por que nós queremos deslocar a arquitetura hoje? Por que é necessário separar função e estrutura do simbolismo, significado e forma? A resposta reside no fato de que no passado a arquitetura sempre representou a realidade: “Enquanto a linguagem foi um tipo de realidade, a poesia outro, e a música outro, a arquitetura foi talvez a condição irrevogável da realidade”.¹⁹ Agora, no mundo midiático da era digital, da virtualidade, se faz necessária a busca de outros significados possíveis para arquitetura.

A arquitetura, com a evolução urbana das grandes cidades a partir da Revolução Francesa, o compromisso de suprir as funções da sociedade e o surgimento de programas adequados à novos tipos de edifícios – biblioteca, prisão, hospital, escola pública e conjunto habitacional – passou a simbolizar menos tais funções. Assim, a natureza *effective* do mecânico tornou-se mais importante do que e a natureza *affective* do *medium*. “Enquanto mídia forte, a arquitetura era como *affect*; a mídia forte hoje, nos termos do jornalismo e da televisão comercial, está basicamente preocupada com *effect*: quão rápida, compacta e distinta a mensagem pode ser obtida?”²⁰

É importante observar que a conduta midiática atual provém de um comportamento coletivo e não mais de uma atitude individual ou pessoal. A mídia,

¹⁵ EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p. 21. [tradução nossa]

¹⁶ O estruturalismo ao qual nos referimos pode ser encontrado no *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand Saussure. Nele, o significante [forma – imagem acústica] só designará um sentido ou significado [conteúdo] determinado a partir de relações diferenciais [equivalências e oposições] dentro do sistema do signo linguístico; isto é, a imagem acústica [fala] terá seu sentido diferenciado quando relacionado à outra cultura.

¹⁷ Na arquitetura, independente do sistema estrutural, uma coluna sempre será a representação da coluna.

¹⁸ EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p. 21. [tradução nossa]

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., p. 23.

que é múltipla, pretende ser ela mesma afetiva substituindo *effect* por *affect*, ao mesmo tempo que suprime a possibilidade do *affect* individual. Deste modo, uma mensagem afetiva da mídia deve ser uma mensagem efetiva e tal indução viria a alterar nossa concepção de *affect* e de comportamento individual. “A mídia não pode tolerar a possibilidade de equívoco, da mensagem indevidamente obtida, do erro e da inexatidão, tudo que faz parte da possibilidade de *affect*”.²¹

Um caminho possível para arquitetura retornar ao reino do afetivo seria através da *singularidade*, no lugar da ideia de individual ou expressivo, ou de algum tipo de padronização ou repetição normativa. Enquanto mídia fraca, a arquitetura precisa recuperar a possibilidade de um discurso afetivo.

Assim, é através da diferenciação entre *singularidade* e *expressão individual* que reside a possibilidade de se trazer o aspecto *affect* para a arquitetura. A princípio, esta distinção nos remete a duas questões: *porque a expressão individual não é mais válida e a singularidade não é meramente uma forma de expressão?*²² Eisenman acredita que a diferença está no coração da ideia de singularidade.

O crítico japonês Kojin Karatani elabora num ensaio intitulado *Singularity and Particularity* [1989] a concepção de que *singularidade* [*tandokusei*] é a diferença entre *I* [Eu], entendido como um sujeito individual e o *I* que pertence à categoria geral. É precisamente a diferença entre um *this I* [este eu] e todos *I's* que deve ser distinguida.

Singularidade, para Karatani, surge a partir de suas primeiras leituras de filosofia, nas quais ele intuía a falta do *this I*. Para ele, o discurso filosófico sempre operou com o *I* em termos gerais, isto é, o *I* como algo que é atribuído a milhões de pessoas as quais *this I* não está incluído. Entretanto, *this I* não seria algo especial, ele diz, *eu não sou especial*, e ainda, *this I* sente que *não sou ninguém*.

O que está em jogo aqui é o *this* no *this I* e não a consciência, o eu:

Portanto, ao invés de dizer que *this I* tem sido omitido do discurso filosófico, pode-se colocá-lo de outra forma; que *this thing* tem sido omitido do discurso filosófico. Por exemplo, quando eu digo *this dog*, não indica um cão em particular dentre o gênero *Canis* [em geral]. O “*this*”-ness deste cão chamado Taro, nada tem a ver com seus traços e características. É simplesmente *this dog*.²³

²¹ Ibid. EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p.23. [tradução nossa]

²² Ibid.

²³ Tradução do japonês para o inglês, por KOHSO, Sabu. *Translator's Remarks*. In: Karatani, Kojin. *Architecture as Metaphor, Language, Number, Money*. Cambridge & London: The MIT Press, 1995. p. xxiii. [tradução nossa]

Assim, Karatani nomeia “*this*”- *ness* [isseidade, condição de alteridade da presença] - de *this I* ou *this dog* - de singularidade, para distingui-la de *particularidade*. “Nós devemos distinguir [1] *I am* de [2] *this I am*: o *I* em [1] é único [um particular] dos *I*'s em geral, pertinente a qualquer um dos *I*'s, mas o *I* em [2] é singular, insubstituível por qualquer outro eu”.²⁴ *This I* não seria tão especial ao ponto de não poder ser substituído, no entanto, *this I* ou *this dog*, mesmo sem qualquer característica especial, seria ainda singular.

Deste modo, a conexão do *this* com o *I* não quer dizer que *este I*, o *me*, é especial. “Pelo contrário: está capturando o ego, a subjetividade individual, a personalidade, fora do *me*, que está no *this I*. Isto começa distinguir a ideia de singularidade da ideia de particularidade e individualidade. Embora eu saiba que sou como todos os outros, eu não sou ninguém”.²⁵ Novamente, o que está em jogo aqui é o *this* no *this I* e não o *I* como consciência. Para Eisenman, é a nomeação do *this I* feita por Karatani que é importante neste contexto. O que é o *this* do *this I*?²⁶

Karatani diz que “*this*”-*ness* do sujeito e objeto, *this I* ou *this thing* [esta coisa], nada tem a ver com seus traços e características formais ou físicas. O “*this*”-*ness*, de um *this I* ou um *this dog*, é uma singularidade, distinta da particularidade. Então é o *ness* do *this* que é a condição da singularidade oposta ao *I*.

Singularidade não quer dizer que uma coisa é única. Ao contrário da particularidade e individualidade, que são vistas como únicas em relação à generalidade, singularidade é uma condição que não é mais capaz de pertencer ao reino da generalidade. A singularidade de uma coisa é inseparável do ato de chamá-la pelo nome próprio. Dessa forma, a nomeação do *this thing* também começa a separar singularidade de particularidade.²⁷

Neste contexto, a busca da autonomia torna-se uma questão complexa e a ideia de *singularidade* como *signo da arquitetura* ganha relevância. A concepção de singularidade não implicaria em uma negação da interioridade arquitetônica, de sua função social ou estrutural; entretanto, ela busca o deslocamento do *signo arquitetônico* - do *signo de sua função estrutural*. Assim, o que está sendo proposto é

²⁴ Ibid.

²⁵ EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p.23.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p.24.

uma autonomia diferente da tradição formalista, uma que não poderia mais ser entendida nem mesmo dentro da semiótica ou do estruturalismo; pois, o que se pretende é justamente a desconstrução do *signo* de uma estrutura previamente determinada. Este deslocamento é o que Eisenman chama de *desmotivação do signo arquitetônico*. Este seria o movimento de abertura dos processos internos da arquitetura, portanto, crítico e autônomo.

Eisenman reconhece dois projetos de autonomia para arquitetura que não poderiam mais ser classificados como formalistas. Os dois surgiriam simultaneamente nos anos 60. Um seria o projeto italiano, concentrado nas figuras de Aldo Rossi e Manfred Tafuri; o outro, buscava a analogia arquitetônica na linguística e nas *estruturas profundas* [*deep structure*]; neste, o próprio Eisenman estaria envolvido.

Rossi e Tafuri, a despeito de haver diferenças entre suas teorias, invocaram uma reintrodução da história no discurso arquitetônico: “O projeto de Rossi está preocupado com desenvolvimento dos elementos arquetípicos que se repetem no decorrer da história – cúpulas, frontões, cilindros e outros – enquanto Tafuri propõe a história como uma condição autônoma fora do projeto arquitetônico”.²⁸ Desta forma, ambos negavam a energia propulsora do *zeitgeist*. Para os italianos, isto acontece no momento em eles estabelecem uma autonomia da história; para os estruturalistas foi a linguagem em si o elemento suporte da descontinuidade temporal. Entretanto, a concepção de tais projetos seriam ainda convencionais em relação ao discurso contemporâneo, embora conservem o mérito de terem ido além do formalismo modernista.

Podemos entender a partir destas considerações: primeiro, a estratégia de Eisenman de uma autonomia obtida através da singularidade como signo arquitetônico difere de suas formulações anteriores de uma *arquitetura conceitual* e de uma *estrutura profunda*; segundo, os dois projetos citados anteriormente foram criados a partir da relação da arquitetura com outras disciplinas - história e linguística.

A autonomia, agora entendida como a capacidade crítica da arquitetura, é a articulação possível dos processos dinâmicos de diferença entre ser e signo, dentro da própria arquitetura; assim, não é mais vista como categorias permanentes e universais.

[...] autônomo é aquilo que sempre se esforça para superar a resistência cognitiva entre signo e figuração.²⁹

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. Para Eisenman, isto implica que não pode haver signo dentro arquitetura sem alguma forma de figuração.

Isto é, por um lado, este empenho mantém a motivação interna dos signos, de seu devir figurativo; por outro, neste processo de "fluxo e refluxo entre figuração e abstração"³⁰, o signo presente torna-se desmotivado e singular, ofuscando a capacidade cognitiva em relação aos seus modos prévios de legitimação.

O aspecto crítico desta autonomia surge no momento em que o figurativo se apresenta como instância única e singular e deixa de operar como uma manutenção de valores existentes.

5.1

Projeto do Rebstockpark

O projeto do *Rebstockpark* foi resultado de uma competição realizada em 1991 para um empreendimento de 200 mil metros quadrados de escritórios e moradias. O projeto vencedor foi o de Peter Eisenman em parceria com o arquiteto paisagista Laurie Olin. A área destinada ao plano está situada à oeste do centro histórico de Frankfurt – onde está concentrada as principais atividades comerciais e financeiras da União Europeia. O site de Rebstock é adjacente à um *siedlung*³¹ projetado por Ernest May e foi anteriormente ocupado por um castelo, no qual se cultivava uvas e produzia vinhos. Na Segunda Guerra, os nazistas transformaram o espaço em uma pista de pouso, que foi depois bombardeada pelas forças aliadas, transformando-a numa área de cascalhos. Este contexto histórico do site somado aos seus aspectos físicos atuais – cercado por *autobahns*, linhas ferroviárias e a poucos minutos do aeroporto e do centro financeiro – aponta para uma série de transformações radicais do espaço, na qual a ideia de um modelo urbano estático não era mais possível.

³⁰ Ibid.

³¹ Assentamentos na forma de conjuntos habitacionais em áreas ainda não urbanizadas na Alemanha do pós-guerra para suprir a demanda de moradia da classe operária que crescia em ritmo acelerado nos anos de reconstrução. Ernest May era o arquiteto responsável de obras em Frankfurt na década de 1920, construindo mais de 15 mil unidades de *siedlungden* para cidade num período de cinco anos.



Figura 50| Vista de Satélite: Rebstockpark e Centro de Frankfurt.



Figura 51| Vista de Satélite: Rebstockpark.



Figura 52| Foto área: Rebstockpark.

Neste sentido, a ideia do projeto buscou reavaliar a concepção de um urbanismo estático, isto é, repensar aquele modelo de urbanismo que lida com objetos, mais do que com eventos. O caráter efêmero da realidade da Era da Mídia Eletrônica serviu para demonstrar que no mundo midiático e virtual, os objetos não são mais tão significativos quanto os eventos. Assim, a busca teórica/projetiva de Eisenman para a

realização de um espaço como evento foi objetivada partindo do modelo urbano do *siedlung* e da ideia de *dobra* inseridos no contexto do site. Esta foi uma estratégia que articulou eventos históricos com a possibilidade – através de softwares que geram malhas tridimensionais – de projetar os diagramas topográficos da *dobra*. Esta combinação seria capaz de produzir, através da forma, uma condição de *singularidade* de lugar e tempo. Segundo Robert Somol, tal condição seria “picos do presente, [...] uma coexistência de um presente do futuro, de um presente do presente e de um presente do passado”.³²

No projeto, a área destinada aos edifícios ocupa aproximadamente 3/7 [três sétimos] da área do parque. Eisenman mapeou a geografia local com duas grades 7x7 que marcavam tanto a área do parque quanto a área restrita da sua intervenção. A primeira seria uma grade menor de 7x7, mapeando o espaço a ser construído; a segunda seria uma grade maior – também de 7x7 – cuja dimensão corresponde ao dobro da célula [1x1] da grade menor. Isto é, a grade maior deriva da menor e sua amplitude cobre toda área do parque. A escolha de segmentos 7x7 foi feita devido à diferença existente entre as proporções dos limites de todo o terreno e o local específico da construção.

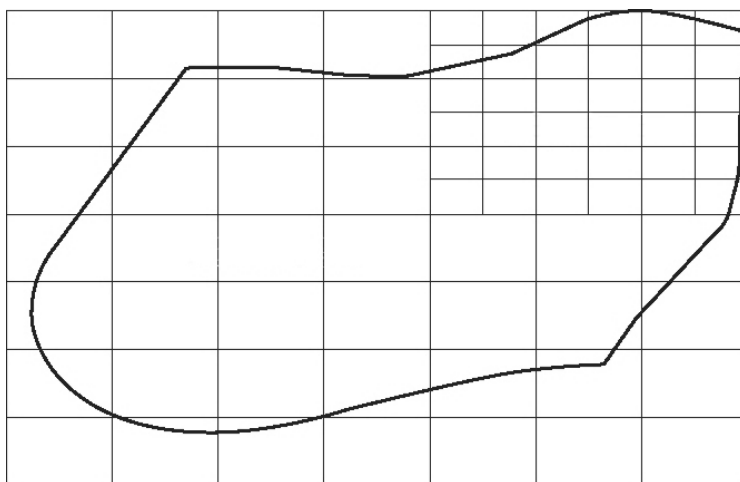


Figura 53| Grade 7x7: maior e menor.

É importante ressaltar que todo o site faz parte do projeto; o projeto paisagístico de Olin abrange todo o complexo. O local da intervenção de Eisenman exigiu uma grade mais detalhada com intuito de obter um maior detalhamento para a

³² SOMOL, E. Robert. *Texto Sonso, ou base diagramática da arquitetura contemporânea*. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: EESC-USP, 2007., p.187. [tradução: Octavio Lacombe]

projeção dos edifícios no terreno. Na verdade, podemos dizer que esta grade menor é a mesma da maior, pois a célula maior nada mais é do que continuidade da menor com o dobro do seu tamanho.

A seguir, foi projetado uma duplicata desta grade. Diferentemente da anterior, a nova grade foi distorcida de maneira a se ajustar ao traçado geográfico do terreno. Eisenman sobrepôs os dois tipos de grades – ortogonal e distorcida. A grade ortogonal foi suspensa tridimensionalmente a um nível cuja dimensão espacial é atribuída a restrição legal de coordenada limite da altura máxima de construção de Frankfurt; a grade distorcida permaneceu projetada no nível do terreno. Foram então criadas arestas de ligação entre os vértices da duas grades, formando uma trama complexa cuja forma se assemelha a uma superfície dobrada.

O arquiteto projetou ortogonalmente sobre a dobra o equivalente a uma planta de *siedlung*. O resultado é que na extrusão da planta, isto é, na projeção tridimensional do complexo, cada edifício foi tocado e distorcido pelo plano dobrado de acordo com sua posição site.

Em termos gerais, podemos dizer que o conceito de dobra e a problematização histórica da forma dos *siedlungen* foram a condição estratégica do arquiteto para obtenção de uma singularidade arquitetônica.

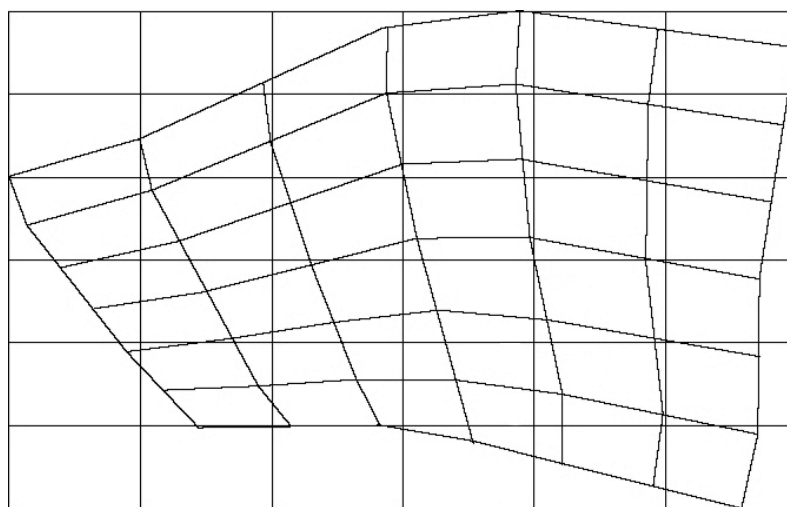


Figura 54| Duas grades maiores: ortogonal e distorcida.

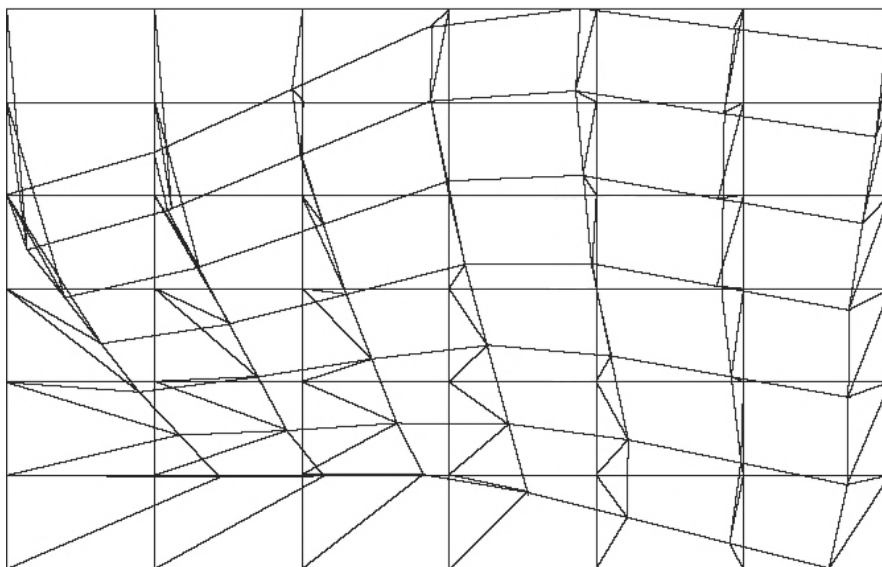


Figura 55| As duas grades ligadas pelos vértices, com a ortogonal acima da distorcida.

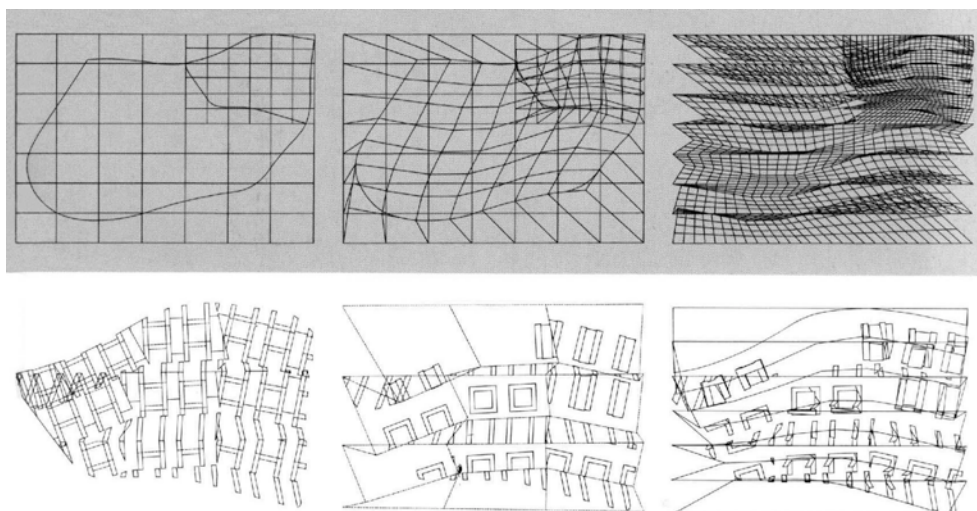


Figura 56| Projeção da planta ortogonal do *siedlung* na superfície dobrada.

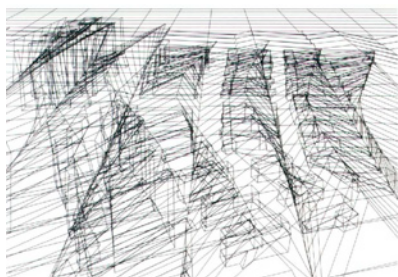


Figura 57| Maquete e diagrama tridimensional das formas geradas.



Figura 58| Planta baixa de implantação do projeto Rebstockpark.



Figura 59| Planta baixa do projeto Rebstockpark.

A Alemanha, especificamente Frankfurt, traçou transformações espaciais de grande impacto e influência no urbanismo moderno. Foi a partir destas transformações que Eisenman retirou parte dos argumentos usados no seu processo teórico e projetivo. A princípio, foi identificado dois tipos urbanos: o bloco perimetral [*perimeter block*], do início do século XIX, e o *Siedlung*, do final do século XIX.

O bloco perimetral comportava a ideia de pátio interno. Os blocos ou quarteirões, seja das áreas de perímetro habitacional ou das quadras comerciais, eram compostos de maneira a formarem espaços descobertos, delimitados e enclausurados pelas construções existentes em seu perímetro. Estes espaços internos, assim como o espaço das ruas, eram definidos como um tipo de espaço positivo. Tais espaços, dentro de uma relação *figure/ground* [figura/fundo] seriam tomados como *figure* e os objetos arquitetônicos como *ground*. Isto é, os espaços das ruas e dos pátios eram tomados como imagens positivas em primeiro plano, enquanto a arquitetura era a parte posterior da paisagem.

Neste sentido, a forma do *Siedlung* trouxe uma nova atitude à estrutura urbana, invertendo a lógica da cidade do século XIX, na qual o vazio era positivo e o edifício negativo. A abordagem desta transformação exige que façamos uma breve consideração sobre o contexto do surgimento dos *Siedlungen*.

No pós-guerra alemão [1918] – momento que coincide com a proclamação da República de Weimar – a economia do país estava quebrada e as cidades arruinadas devido à sua derrota no conflito. O país enfrentou sérias dificuldades em sua reconstrução, face ao crescimento acelerado da população e às imposições exigidas pelo Tratado de Versalhes [1919]. Só em 1924, com o incentivo econômico internacional, a Alemanha pôde retomar o seu crescimento. Entretanto, em 1919, já havia se formado em Berlim uma organização presidida por Walter Gropius, César Klein e Adolf Behne sob o nome *Arbeitsrat für Kunst* [Conselho dos trabalhadores da arte]. Este grupo propunha a dissolução das academias, a extinção da influência do estado sobre o ensino de arquitetura e o uso de museus como espaço de educação popular.³³ Este movimento era endossado também pelos arquitetos Erich Mendelsohn, Adolf Meyer, Hans Poelzig e os irmãos Max e Bruno Taut.

As ideias do conselho estavam de acordo com as ideias do então Partido Social Democrata alemão que, apoiado na ideologia Marxista, se demonstrava preocupado com o modo de vida dos trabalhadores – nos aspectos profissionais, físicos e intelectuais. Operários e sindicatos contavam com uma estrutura de solidariedade social realizada através cooperativas que buscavam suprir de forma autônoma as necessidades da comuna; “uma contrassociedade, dentro da qual se pode nascer, viver e morrer”.³⁴ Este modelo de ação social fechada viria, de certo modo, a inspirar a concepção dos *Siedlungen*. Neste contexto, os *Siedlungen* podem ser vistos como a conjugação dos interesses do proletariado com as aspirações dos *Arbeitsrat für Kunst* à uma arte do futuro.

Já no final do século XIX, surgiram na Alemanha grandiosos bulevares, avenidas e *allées*³⁵ que avançavam além do tecido urbano existente. Mas foi a partir de 1925, com a melhoria da economia alemã, que a produção da habitação popular, por sua demanda e escala, torna-se relevante, ultrapassando os limites do espaço urbano construído numa escala significativa. Seria, então, nestes espaços não construídos do território, que o Partido Social Democrático investiria em programas de construção comunitária.

Em Frankfurt, havia uma condição favorável a esta empreitada: uma lei de expropriação de terrenos – promovida antes da primeira guerra por seu burgomestre

³³ KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990., p.33.

³⁴ Ibid.

³⁵ *Allée*: palavra francesa que significa *alameda* - via povoada por árvores, trânsito de pessoas e espaço de convivência, um tipo de parque linear.

Franz Ernst Bourchard Adickes – que permitia as comunas tomarem posse de amplos territórios ainda não urbanizados.³⁶ É neste contexto que o arquiteto Ernst May assume o comando dos serviços de construção de Frankfurt entre 1925 e 1930, realizando mais de 15 mil *Siedlungen*. Boa parte desta produção foi construída na zona norte da cidade “separadas do núcleo tradicional por um cinturão verde: uma nova Frankfurt autônoma e imersa no campo, dotada de escolas, centro comerciais e restaurantes”.³⁷ É a partir desta nova estrutura espacial que se desenvolve o *siedlung* alemão.

O que está em jogo neste espaço de vazio urbano dos *siedlungen* é que as edificações se tornaram, inevitavelmente, o *primeiro plano* da paisagem. Desta forma, os jardins localizados na parte posterior das construções - os pátios internos – podem ser vistos como meros espaços vazios.



Figura 60| Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.



Figura 61| Tornowgeland Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.

³⁶ BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006., pp.348-488.

³⁷ Ibid. p.488.



Figura 62| Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.



Figura 63| Bruchfeldsstrasse Siedlung. Frankfurt. Arquiteto: Ernst May.

May entende que a evolução do quarteirão da cidade tradicional até as experiências em Frankfurt ocorreu, a princípio, com a liberação da parte interna do quarteirão, passando a ser um espaço público coletivo. A esse respeito, Eisenman está mais interessado nas transformações das possibilidades de leitura das estruturas formais destes espaços, do que em suas mudanças de uso. Isto é, está mais interessado na maneira pela qual a leitura do *ground* no *Siedlung* é diferenciada - o *ground* deixando de ser o objeto arquitetônico e tornando-se um *datum* neutro da figura urbana de outrora.

O *Siedlung* foi uma nova forma linear que podia ser estendida infinitamente em uma direção; um conjunto habitacional geminado, cujas faces frontal e posterior eram iguais, formando uma faixa linear, na qual não se pode identificar hierarquia entre fachadas. Neste sentido, tudo seria frontalidade, já que os apartamentos eram

introduzidos nos dois lados de uma linha conceitual; uma linha que não tinha hierarquia ou consideração pelas ideias tradicionais de lugar e do reino público e privado. Deste modo, está eliminada a possibilidade da ideia de um pátio interno. O espaço restante, que antes era parte positiva - pátio interno - para o objeto arquitetônico, torna-se agora um mero resíduo de espaço. Assim, o *ground* torna-se um espaço vazio e, assim, os objetos construídos se destacam e oscilam sobre um fundo que não está mais ativo.³⁸

A ideia suposta no *Siedlung* de que tudo era um único plano de fachada – uma vez que não se pode fazer distinção entre a parte frontal e posterior da construção – renunciava ao padrão em prol de uma condição autônoma da forma, trazendo um novo princípio para a tipologia dos edifícios por ser diferente de qualquer outra construção anterior. Esta autonomia da arquitetura gerada pelo *Siedlung* era uma negação dos padrões e dos privilégios de terra, podendo ser vista como uma encarnação ideal do discurso socialista da época. “No mundo do *Siedlung*, todas as pessoas e lugares eram iguais. Seja de modulação espacial ou identidade individual, a diferença era homogeneizada em favor de uma ideia implacável”.³⁹

Com a devastação das cidades europeias após a Segunda Guerra Mundial, surge uma demanda de soluções urgentes e, com isso, a idealização totalizadora do *Siedlung* passaria a ser problematizada. Embora o problema da acomodação populacional permanecesse, a solução para esta nova demanda precisava ser diferente. A autonomia fria e racional do *Siedlung* não seria o bastante para restaurar o tecido urbano. “No voo da realidade cruel do pós-guerra alemão, o *Siedlung* foi abandonado e a nostalgia pitoresca do bloco perimetral retornou como uma evocação do passado, agora, projetado dentro de um presente futuro”.⁴⁰

Uma nova tarefa mais complexa tornou-se o desafio do desenvolvimento urbano na era do pós-guerra. A forma do bloco perimetral dos centros urbanos históricos é adotada como uma possível solução e se tornou a unidade básica de uma teoria conhecida como Contextualismo, a tendência do urbanismo Pós-Moderno. Eisenman é crítico deste urbanismo pós-moderno e está preocupado com o fato de que a

³⁸ EISEMAN, Peter. *Unfolding Events: Frankfurt Rebstock and the Possibility of a New Urbanism*. In: *Re: Working Eisenman*. Great Britain: Academy Edition, 1993., p.60.

³⁹ EISENMAN, Peter. *Folding in Time: The singularity of Rebstock*. In: Eisenman, Peter. *Written the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.26. [tradução nossa]

⁴⁰ Ibid.

nostalgia e o sentimentalismo Kitsch do Contextualismo nunca levou em conta a realidade múltipla e diversa da vida contemporânea.

Um novo setor imobiliário e uma tecnologia de estandarização nasce a partir da ideia de sistema de produção em massa, da multiplicidade e da repetição, paralela à demanda por saúde, higiene e a necessidade emergente de habitação para as massas. Consequentemente, tornou-se necessário repensar a tipologia da forma urbana e em particular o bloco perimetral, tão apreciado pelos arquitetos pós-modernos e notório nos projetos do IBA.⁴¹ O discurso destes se fundamentava justamente na crítica à padronização e à perda de identidade da arquitetura modernista. Neste sentido, os projetos do IBA significaram o resgate do espaço público como *figure*, relacionando os limites da forma à qualidade da vida pública derivada da construção da cidade como fato coletivo. Assim, o espaço público do bloco perimetral era visto pelos arquitetos do IBA como o *genius loci*⁴², como um resgate de uma realidade passada.

Por sua vez, o discurso crítico de Eisenman aponta que, embora fosse anteriormente a parte mais importante do urbanismo alemão, o bloco perimetral apresentava agora dois problemas igualmente importantes para o espaço público: primeiro, sua adaptação a um padrão urbano obsoleto de ruas fez de cada repetição única, mais do que padrão; segundo, o bloco perimetral era enclausurado, comprometendo a ventilação das quadras e do espaço urbano como um todo, desta forma, em desacordo com as novas preocupações por saúde e higiene.⁴³

A partir desta análise crítica, o modelo do *siedlung* – por aspecto autônomo da sua forma em relação ao espaço – pode ser visto como um programa arquitetônico e urbano possível para atualidade. Segundo Eisenman, a concepção de tipo do *siedlung* não estava errada, apenas inadequadamente conceituada. O que está sendo proposto é uma reconcepção das características de individualidade e repetição encontradas no *siedlung*; o reprocessamento destes aspectos como uma possível solução para o espaço urbano contemporâneo alemão.

⁴¹ IBA – *Internationale Bauausstellung Berlin* [Exposição Internacional da Construção de Berlim] foi um conjunto de intervenções urbanas em Berlim ocorridas na década de 1980. Havia diferentes posturas por parte dos arquitetos que participaram da exposição em relação ao bloco perimetral; entre aqueles que defendiam e experimentaram a ideia do bloco, podemos destacar dois importantes: Aldo Rossi e Rob Krier.

⁴² O termo *genius loci* foi criado pelos romanos para definir o espírito do lugar. Em *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi, o termo designa os aspectos socioculturais do espaço urbano; tanto a fenomenologia do lugar quanto a arquitetura como linguagem.

⁴³ EISENMAN, Peter. *Folding in Time: The singularity of Rebstock*. In: Eisenman, Peter. *Written the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.26

Para Eisenman⁴⁴, a releitura da ideia de unidade do *Siedlung* pode ser vista na mudança do papel da expressão individual. Toda a questão estaria associada ao conceito de repetição e, neste contexto, a repetição não envolveria apenas o espaço, mas também o tempo: o tempo entendido como uma progressão linear. Passamos de um tempo no qual os eventos aconteciam um após o outro – uma coisa de cada vez – para um outro de expressão múltipla e de caráter heterogêneo – tudo ao mesmo tempo agora. Esta mudança ocorre na identificação de uma realidade *post-medium* já descrita por Rosalind Krauss⁴⁵, de um mundo regido pela mídia capaz de afetar nossa percepção da realidade e, portanto, nossa maneira de ver a arquitetura.

O espaço no qual os *siedlungen* eram implantados estava fora do perímetro urbano e no Rebstockpark ele está cercado por vias de trânsito intenso – *autobhans* e ferrovias. De qualquer forma, nos dois casos o espaço encontra-se isolado: um pela falta de urbanização; no outro pelo excesso. Este seria o contexto do *Rebstockpark*: uma ilha autônoma como no *siedlung*. Entretanto, o projeto teve que lidar ainda com um outro tipo de contexto, dado por um mundo midiático e que demanda uma outra noção de autonomia para arquitetura, uma capaz de abranger a ideia de evento.

A ideia é que, numa realidade midiática, a arquitetura deve agora lidar com o problema do evento. Isto não implica que arquitetura agora deveria se equipar de dispositivos de mídia para ser experimentada como evento. Neste sentido, concertos de rock – como o espetáculo multimídia *ZooTV*⁴⁶ – seriam considerados a única forma de evento arquitetônico. Neles, vários telões exibem múltiplas imagens do que acontece no palco, grandes efeitos visuais, videoclipes e mensagens subliminares numa combinação de luz, som e movimento. Este é um tipo de evento cujo aparato eletrônico tem atraído as pessoas, mais do que a arquitetura ou a própria música. Por isso, à arquitetura não caberia a concepção destes espaços. Entretanto, ela pode propor uma alternativa, um outro tipo de evento, “um cujo o deslocamento do ambiente estático não é meramente um revestimento eletrônico, mas um cuja a interpretação do ambiente é problematizada, onde o evento surge entre o signo e o objeto”.⁴⁷ A mídia trata apenas da condição autônoma da reprodução eletrônica. Ela não lida com o fato

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ver capítulo de introdução., p 20.

⁴⁶ Turnê do disco *Acthung Baby*, em 1992, da banda U2. O conceito, concebido pelo designer Willie William, procurava chamar a atenção para o efeito de dessensibilização provocado pela mídia de massa.

⁴⁷ Ibid.

físico ou com a interpretação; pelo contrário, ela quer provocar o obscurecimento do plano perceptivo.

Neste contexto, a ideia de evento é crítica para a discussão de singularidade e, portanto, da autonomia; ela implicaria um tipo diferente de temporalidade, avesso ao tempo narrativo ou dialético. Seria justamente este tempo *outro* e sua condição *fora do tempo*, que nos levaria à uma ideia de evento e de singularidade. Eisenman, para o projeto do Rebstock, busca a geração deste par *evento/singularidade*, na tentativa de restaurar a qualidade anterior de individualidade perdida no *Siedlung*, sem ter que recorrer à noção estática de singularidade do século XIX. Neste sentido, a definição de singularidade seria distinta daquilo que é individual, específico ou particular. Isto nos remete à ideia já desenvolvida, de que se o particular pode ser definido em relação ao geral, a singularidade não pode. “A singularidade é sempre outra, sempre diferente. A singularidade é uma individualidade não mais capaz de pertencer ao reino do múltiplo [...]”.⁴⁸ A singularidade oferece a possibilidade de que uma repetição gere cópias diferentes entre si. Ela reside mais nesta alteridade [condição outra - *otherness*] do *time* de uma tal *this thing*, e menos em sua forma ou espaço.

A noção de *dobra* - envolvendo ideias de *singularidade* e *evento* - aparece aqui como a estratégia teórica do arquiteto para o deslocamento do tempo linear, no sentido de abrir a possibilidade tanto para novas estruturas urbanas quanto para as estruturas existentes [*Siedlung*]. “Em tal deslocamento, o novo, mais do que ser fundamentalmente diferente do velho, é ao contrário visto como ligeiramente fora de foco em relação ao que existe”.⁴⁹

Foi G. W. Leibniz quem primeiro concebeu a matéria como explosiva. Ele virou as costas para o racionalismo Cartesiano e disse que no labirinto do contínuo, o menor elemento não é o ponto, mas a dobra. [...] Na ideia de dobra, a forma é vista como contínua, mas também articulando uma possível nova relação entre vertical e horizontal, figura e fundo, quebrando a ordem cartesiana do espaço existente.⁵⁰

⁴⁸ EISENMAN, Peter. *Folding in Time: The singularity of Rebstock*. In: Eisenman, Peter. *Written the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.29. [tradução nossa]

⁴⁹ EISEMAN, Peter. *Unfolding Events: Frankfurt Rebstock and the Possibility of a New Urbanism*. In: *Re: Working Eisenman*. Great Britain: Academy Edition, 1993., p.60. [tradução nossa]. Argumento de Gilles Deleuze em *Le Pli* [A Dobra] interpretado por Eisenman.

⁵⁰ Ibid.

Deleuze⁵¹, em seu livro *Le Pli* [A Dobra], afirma que a primeira condição para o acontecimento [evento] de Leibniz é a ideia de extensão. Eisenman argumenta que esta extensão é o movimento filosófico de superfície ao longo do plano, mais do que um mergulho na profundidade. Isto é, o movimento crítico do acontecimento ocorreria tanto na extensão de uma superfície planar quanto em um espaço profundo [sem fundo], como é visto na relação figura/fundo. Outro ponto importante é que nos estudos matemáticos de variação, a noção de objeto é mudada; não é mais definida por uma forma essencial. Isto significa que uma forma essencial, tal qual o conceito de um cubo – cuja definição é dada pela igualdade dos seis lados de seu volume tridimensional – não é mais possível nas variações infinitesimais da matemática. Desta maneira, não pode mais haver o objeto conceitualizado, dando lugar ao que Deleuze chama de objeto funcional. “Quando a matemática toma a variação como objeto, é a noção de função que tende a se desligar, porém, a noção de objeto também muda e se torna funcional”.⁵²

Aqui, a noção de objeto funcional é complexa; portanto, torna-se relevante tentarmos analisar um pouco de como isto acontece dentro de uma abstração teórica. Em seus textos matemáticos, Leibniz diz que um grupo de curvas seria dependente de um ou vários parâmetros.⁵³ Ou seja, no lugar da ideia de reta única que toca uma curva dada em um ponto determinado, tem-se o que seria a procura de uma curva tangente entre uma infinidade de curvas, em uma infinidade de pontos. Dentro deste contexto e na determinação de um ponto fixo, uma curva tangente nunca é tocada; ela é *tocante*.⁵⁴ Assim, há uma inversão da leitura da tangente, na qual a reta passa a fazer parte da família infinita de curvas tocadas. Segundo Deleuze, a existência desta série de curvas implicaria – além dos parâmetros constantes – na redução para uma única condição variável das variáveis possíveis da curva tocante; isto é, para a dobra. Trata-se de uma curva tangente e tocante cuja fixação arbitrária – entre o excesso de parâmetros das curvas – é a dobra.

Poderíamos dizer que o excesso e a multiplicidade de parâmetros enfraquece a relevância do parâmetro único; neste sentido, o evento de uma curva tangente seria

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Le Pli Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988., p.105.

⁵² Ibid., p.25. [tradução nossa]

⁵³ Um parâmetro seria o valor concreto, eleito arbitrariamente, que substitui uma variável.

⁵⁴ Argumento de Michel Serres. Em: Deleuze, Gilles. *Le Pli Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988., p.25.

caracterizado por sua singularidade e, novamente, não podendo ser mais entendido como objeto essencial, mas como objeto funcional: um *objéctil*.⁵⁵

Assim, este novo objeto funcional, sem uma forma essencial, Deleuze nomeia como um objeto/evento, um *objéctil*. O *objéctil* não estaria mais preocupado com a construção do espaço, mas com uma *modulação temporal* que implica numa variação contínua da matéria, caracterizada através da ação da dobra.

É importante ressaltar que, neste caso, o objeto funcional difere da tradicional funcionalidade associada ao objeto arquitetônico – sua função estrutural ou programática. Em termos gerais, o *objéctil* é justamente a condição crítica do objeto de autogerar diferenças em sua repetição; esta seria sua funcionalidade pura. No caso de *Rebstockpark*, repete-se o tipo arquitetônico do *siedlung*, posicionando as unidades repetidas no site que tangenciam a superfície dobrada da malha tridimensional, dotando cada unidade de uma característica própria, uma singularidade autônoma e funcional, cujo objeto não pode ser reduzido a uma forma essencial. Neste caso, a malha tridimensional do Rebestock, funcionaria como um tipo de diagrama; isto é, a malha dobrada aparece como um diagrama espacial de projeção cujo eixo cartesiano – que vem sendo usado pela arquitetura desde a concepção do espaço grego – encontra-se distorcido e deslocado.

Foi através da concepção de dobra que Eisenman acreditou ser possível reorientar o que já existia em Frankfurt. Neste contexto, Rebstock pode ser tomado como uma *leitura intensiva* [termo apontado por John Rajchman⁵⁶ em referência à Deleuze]. Esta não seria uma leitura interna formal, nem uma leitura externa contextual, mas um encontro experimental: “Uma leitura intensiva libera *cumplicidades* despercebidas entre dois espaços que permanecem *divergentes* e *singulares* ou *implicações* comuns entre duas coisas que permanecem *diferentemente dobradas* ou *constituídas*”.⁵⁷

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *Le Pli Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988., p.26.

⁵⁶ RAJCHMAN, John. *Perplication: On the Space and Time of Rebstockpark*. In: *Blurred Zones*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.151.

⁵⁷ Ibid. [tradução nossa]. A respeito dos termos *intensidade* e *implicações*: estes estão diretamente associados ao argumento de Deleuze em *Perplicação, Implicação, Explicação* [em: *Diferença e Repetição* p.353-356]: Deleuze não trata da arquitetura, mas das ideias, e identifica nelas uma relação de intensidade *implicada* dentro da problematização entre diferença individual e diferença individuante. Esta intensidade *implicada* exprime a totalidade cambiante das ideias, o conjunto das variáveis das relações diferenciais. Entretanto, ela exprime todas as relações possíveis de maneira *confusa*, e só sendo *claro* o que é da ordem do *envolvente*. A implicação compreende tanto o *envolvente* quanto o *envolvido*, a *profundidade* e a *distância*. *Envoltantes* como profundidade [diferença individuante]; *envolvidos* como distâncias [diferenças individuais].

Deste modo, a dobra torna-se o lugar de todas as condições imanentes reprimidas do urbanismo existente, carregando o potencial de reestruturá-lo, não para destruí-lo, mas para o definir em uma nova direção. Partindo da dobra, o limite pode ser visto agora como algo mais do que uma mera linha divisória; ele ganha uma dimensão volumétrica [expansão] e é neste espaço *entre* que ocorre a mediação de reestruturação dos polos, tais como o velho e o novo, transporte e chegada, comércio e habitação. Estes polos são trabalhados por Eisenman no projeto para Rebstock: entre a grade distorcida, na conformação da morfologia atual do terreno e o seu passado histórico de tipo arquitetônico; entre o tipo de isolamento do *siedlung* [cercado por um vazio urbano] e as vias de tráfego intenso do parque; e, por fim, entre o tipo de repetição e padronização moderna e a imposta hoje, por um mundo midiático. Neste sentido, a dobra é usada não apenas como um dispositivo formal, mas como uma maneira de projetar novas organizações sociais dentro de um ambiente urbano existente.

Rajchman⁵⁸ traz para esta discussão a referência de dois autores importantes para o arquiteto: Robert Venturi e Colin Rowe. O argumento é sobre *complexidade* e a maneira pela qual o termo estabelece uma diferenciação entre as estratégias de Eisenman e as de Rowe e Venturi. Eisenman se baseia numa ideia de complexidade próxima a de Deleuze. O complexo em Deleuze difere de Venturi por não estar apoiado numa ideia de contradição, que reduz a complexidade na totalidade e simplicidade dos elementos composicionais, mas difere de Rowe por entender que a colagem cubista e a percepção gestáltica reduzem a profundidade à uma simultaneidade de *figura/fundo*. No caso de Rowe e Venturi, o que se vê é uma subordinação da diversidade em prol de uma unidade, numa *tolerância das ambiguidades*, mais do que a unidade como contingência, suportando uma divergência potencial. Por contraste, a concepção de *complexidade-divergência* de Deleuze envolve uma noção de *distância* ou *distanciamento*, que nos leva à ideia de *perplicação*.

Perplicações são aquelas dobras cruzadas que introduzem um distanciamento criativo no centro das coisas. Tal distância é a separação - o que Deleuze chama de *disparidade*.⁵⁹

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ RAJCHAMAN, John. *Perplications*. In: *Re: Working Eisenman*. London: AD Academic Editions; Berlin: Ernest & Sohn, 1993., p.117.

Em Rebstock, perplicação pode ser entendida como uma complicação espacial gerada pelo cruzamento dos segmentos de ligação entre os vértices da malha ortogonal suspensa e a malha distorcida projetada no terreno; a projeção da planta do *siedlung* entraria como um terceiro elemento não dialético em conjunção com a superfície dobrada, desconstruindo a forma para uma vice-dicção [do francês *vice-diction*].⁶⁰ Rajchman diz que a perplicação na estratégia de Eisenman seria equivalente ao que Tadao Ando quer dizer na passagem: “Para chegar... a um lugar, você tem que... explodi-lo... você tem que olhar para dentro dele e encontrar as sementes do novo”.⁶¹

Deve-se *diferenciar* um espaço ou explodi-lo para encontrar a complexidade da qual ele capaz e, de um modo oposto, a complexidade profunda ou intensa de um espaço é mostrada naqueles momentos que o mantém, fora de si mesmo, para que ele possa ser dobrado novamente. Nas palavras de Eisenman: “Deve-se fazer presente em um espaço sua *fraqueza* implícita ou seu *potencial* para reestruturação”.⁶² Os princípios de sua perplicação são, portanto: primeiro, não existe espaço e lugar que não seja de alguma maneira *fraco*; e, segundo, a fraqueza é sempre imperceptível [opaca] e anterior ao ponto de vista que se tem, normalmente, sobre o espaço ou lugar.

Segundo Rajchman, se na visão arquitetônica ou urbana de Venturi e Rowe permanece uma questão de *descobrir* uma *unidade* imperceptível em uma diversidade de elementos perceptíveis, no projeto para Rebstock isto se torna uma questão de *indexar* uma *disparidade* imperceptível no que se apresenta como uma totalidade

⁶⁰ O termo *vice-diction* pode ser encontrado na obra *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze. Ele é baseado no cálculo diferencial e infinitesimal de Leibniz do que é não-essencial entre elementos essenciais. A ideia de Deleuze seria promover uma distinção na maneira pela qual Leibniz e Hegel ultrapassam o orgânico. O argumento se apoia no fato de que o *essencial* e *não-essencial* - uno e múltiplo, igual e desigual, idêntico e diferente - são inseparáveis. Hegel partiria do *essencial* como gênero; “e o infinito é o que põe a cisão no gênero e a supressão da cisão na espécie. O gênero é, pois, ele próprio e a espécie, o todo é ele próprio e a parte.” Leibniz parte do *não-essencial* - do movimento, do desigual, do diferente. “É o não-essencial, em virtude do infinitamente pequeno, que é agora posto como espécie e como gênero”; esta *quase-espécie oposta* contém o outro apenas em propriedade e não mais em essência. Neste sentido, *vice-diction* aparece como uma lógica distinta daquela fundamentada no princípio da contradição: “Este procedimento do infinitamente pequeno, que mantém a distinção das essências [na medida em que uma desempenha para a outra o papel de não-essencial], é totalmente diferente da contradição; é preciso, portanto, dar-lhe um nome particular, o de vice-dicção [*vice-diction*].” [GILLES, Deleuze. *Diferença e Repetição*. Edições Graal. 2009. p.79-80. Tradução: Luiz Orlandi & Roberto Machado]

⁶¹ ANDO, Tadao. *Tadao Ando: The Yale Studio and Current Works*. New York: Rizzoli International, 1989., p.19. [tradução nossa]

⁶² RAJCHAMAN, John. *Perplications*. In: *Re: Working Eisenman*. London: AD Academic Editions; Berlin: Ernest & Sohn, 1993., p.117.

perceptiva.⁶³ Isto é, trata-se de tornar claro e transparente a fragilidade existente entre as polaridades existentes na arquitetura – forma e significado, forma e função, etc.

Apesar de ser seu livro mais arquitetônico [pela contemplação da filosofia de Leibniz, supondo que esta formule a ideia do edifício Barroco], Deleuze investiga em *Le Pli* novas formas de *dobrar, desdobrar e redobrar*, levantando a questão do informe na música, pintura e escultura, mas não na arquitetura. O que seria então uma arquitetura informe? Para Rajchman, a dobra do *Rebstockpark* pode ser considerada uma tentativa de Eisenman de trazer para a arquitetura e urbanismo contemporâneos a ideia de um dobrar sem fim, ao infinito, descobrindo algo desaperecebido, implícito em seu próprio trabalho e pensamento: “Enquanto Deleuze inventa uma nova filosofia do informe ou uma arte *informel* [do francês, informal] de pensamento, Eisenman, também com *Rebstockpark*, inventa uma arquitetura do informe ou uma maneira *informel* de construção e projeção”.⁶⁴

Informe, pode ser o que o arquiteto chama de excesso. Neste sentido, uma arquitetura informe seria aquela que ultrapassa, transborda e excede os limites da grade cartesiana. Em *Rebstock*, a grade não desaparece, permanece como elemento para o discurso e a arquitetura de Eisenman. A estratégia é encontrar algo implicado na grade que vaza e transborda, ligando-a ao exterior. O argumento é que existe uma *complexidade* ou um potencial para dobra que não está contido dentro de uma moldura; pelo contrário⁶⁵, uma moldura [*frame*]⁶⁶ ou grade só existe dentro de uma *complexidade* virtual maior que a excede. É a partir deste excesso implícito em um espaço que surge a ideia de dobra para arquitetura, como uma possibilidade para o momento de reestruturação da grade, como virtualidades de todas as complexidades *molduradas* [*framed*].

Este excesso na arquitetura vai além dos paradigmas vitruvianos - *firmitas, utilitas e venustas* - na medida que não pode mais ser lido simplesmente como a adequação da forma à estrutura, lugar ou função, mas que permite a forma se deslocar de tais determinantes e dobrar-se livremente.⁶⁷ A condição do *informe* seria então,

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., p.115. [tradução nossa]

⁶⁵ Ibid., p.118.

⁶⁶ *Frame* [moldura] é um termo de Jaques Derrida encontrado no seu livro *A Verdade da Pintura*. Aqui é utilizado por Eisenman para discutir a grade na arquitetura. Derrida diz que o sonho de um espaço completamente sem moldura é vão e que a *desconstrução* não seria este sonho; por sua vez, Eisenman entende que se não há espaço sem moldura não pode existir uma arquitetura sem grades.

⁶⁷ RAJCHMAN, John. *Perplication: On the Space and Time of Rebstockpark*. In: *Blurred Zones*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.154.

este espaço intenso que surge a partir dos intervalos dos elementos articuladores do espaço limitado e do lugar tradicional, no qual ocorre o evento de uma energia livre, aplainada e rizomática, que excede a moldura do site, do planejamento e do programa.

Tais ideias sobre a dobra de Rebstock, declara Rajchman, seriam distintas da estratégia de superposição de Eisenman – a mesma utilizada nos projetos do Cannaregio, IBA e Chora L Works. Estes projetos ainda preservariam a simultaneidade de figura e fundo. A superposição, neste sentido, não teria encontrado uma profundidade *sem fundo*. “Ao invés disto, Eisenman começa a trabalhar em Rebstock com um tipo de *complicação* que não é mais uma questão de justaposição linear em um espaço vazio ou *tela*, mas supõe a aparência de uma grande irrupção *transmorfogênica* no espaço tridimensional”.⁶⁸ Rebstock é um espaço livre de saliências perceptíveis e dobrado, mais do que um espaço de colagem, perdendo seu aspecto retilíneo ou Cartesiano. Seria ainda um deslocamento pontual para um local multilinear e aplainado e de noções de traço e arqueologia, para noções de envelopamento e realidade.

Em Rebstock, as unidades habitacionais e comerciais não mais figuram como extrusões descontínuas de um espaço plano e gradeado [...] Elas parecem restos de uma irrupção que saiu do solo e retornou a ele, sugerindo que tal ocorrência *catastrófica* pode surgir novamente em outro lugar, na calma solidez das coisas.⁶⁹

O movimento flutuante da dobra tridimensional de Rebstock não pode ser capturado em sua totalidade num plano figura/fundo. O plano é somente um ponto de vista, uma abertura em um movimento que, já que é *aplainado*, não pode ser *desenhado* como em uma projeção coordenada.

De fato, Eisenman acha que toda a relação com os desenhos projetivos muda. A dobra não pode ser projetada a partir de uma combinação de plano e seção, mas requer um modelo topológico e envolve outro tipo de signo: o índice [indicador]. Neste caso, o dedo indicador proverbial aponta para algo não visto, para um movimento virtual que não destruiria o lugar, mas o *moldaria novamente*, começando-o em outras direções.⁷⁰

⁶⁸ RAJCHAMAN, John. *Perplications*. In: *Re: Working Eisenman*. London: AD Academic Editions; Berlin: Ernest & Sohn, 1993., p.118. [tradução nossa]

⁶⁹ RAJCHMAN, John. *Perplication: On the Space and Time of Rebstockpark*. In: *Blurred Zones*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.154. [tradução nossa]

⁷⁰ Ibid., p.155. [tradução nossa]

Rajchman nos oferece uma noção mais profunda e precisa das estratégias de Eisenman neste projeto, principalmente pela leitura que faz de Deleuze. Entretanto, sua ideia de que os projetos de superposicionamento do arquiteto estabeleceriam ainda uma relação figura/fundo nos parece um tanto controversa. Devemos interrogar se tais projetos promovem ou não a dissolução do binarismo existente entre figura e fundo.

Como foi apresentado anteriormente, o superposicionamento do Cannaregio em Chora L Works [cada uma de suas grades em escalas distintas], ainda por se tratar de um projeto não construído, indica uma característica de indecidibilidade ontológica na sua percepção. Lugar e tempo são postos em questão e as coordenadas cartesianas existentes estão deslocadas de tal forma pelo espacejamento, distanciamento e rotação, que parecem comprometer qualquer leitura objetiva, isto é, qualquer escala hierárquica dentro do plano projetivo dos desenhos. Se a dissolução de figura/fundo em Eisenman está atrelada à ideia do que ele chama de opacidade, logo o superposicionamento que ocorre em La Villette pode ser visto também como da ordem da opacidade, na medida em que a superposição das malhas promovem uma abertura para tal indecidibilidade e para nuances inesperadas na percepção arquitetônica.

A questão a ser colocada é a seguinte: Eisenman, nos projetos de superposicionamento, pretendia gerar opacidade ou transparência? Nos parece que a resposta deveria ser positiva em ambos os casos: a opacidade é importante como um campo virtual ilimitado, a partir do qual o arquiteto pode projetar e teorizar, abrindo a possibilidade de transparência para o *affect* e novos sentidos para arquitetura.