UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

MARINA PEDROSO CORREIA

Volume em Miniatura:
John Hejduk e Veneza

São Paulo
2018

MARINA PEDROSO CORREIA

Volume em Miniatura:
John Hejduk e Veneza

Versão Original

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura.

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Leandro Silva Medrano

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 24 de agosto de 2018.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Correia, Marina
Volume em miniatura, John Hejduk e Veneza / Marina
Correia; orientador Leandro Medrano. - São Paulo, 2018.
296p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História
e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Hejduk, John, 1929-. 2. Geografia. 3. Identidade. 4.
Simplicidade. I. Medrano, Leandro, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>>

Nome: Marina Pedroso Correia

Título: **Volume em Miniatura: John Hejduk e Veneza**

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em Arquitetura.

Aprovado em: 19 de Julho de 2018.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Angelo Bucci
Função: Titular
Instituição: FAU - USP
Resultado: Aprovado

Profa. Dra. Laís Bronstein Passaro
Função: Titular
Instituição: UFRJ - Externo
Resultado: Aprovado

Prof. Dr. Leandro Silva Medrano
Função: Presidente
Instituição: FAU - USP
Resultado: Aprovado

Prof. Dr. Mario Arturo Figueroa Rosales
Função: Titular
Instituição: Associação - Externo
Resultado: Aprovado

Prof. Dr. Renato Luiz Sobral Anelli
Função: Titular
Instituição: IAU - USP
Resultado: Aprovado

Agradecimentos

Leandro Medrano
Angelo Bucci
Brad Horn
Claudia Kim
Erika Ribeiro
Fabiana Araújo
Grace Elisabeth Alli
Guido Zuliani
Harry Simino
Jamie Reilly
João Jonas Sobral
Ju Hyun Hwoang
Maria Lucia Gitahy
Marta Bogéa
Mary McLeod
Michael Hays
Natalia Castro
Patrícia Aranha
Reinhold Martin
Renata Araújo
Thais Nicodemo
Thiago Nicodemo
Stan Allen
Vardan Ovsepian
Yaarit Sharoni

Para minha mãe, Martha Pedroso.

ABSTRACT

The cultural transformations of the 1960s have permanently affected Western architecture. The discipline incorporated a series of experiences, which have challenged its field of action, critical dimension and social function. They configured a moment of inflexion in relation to the postulates that conducted the Modern Movement during the first half of the 20th century. The aim of this research is to contribute to the expansion of our understanding of non-hegemonic disciplinary practices in architecture since the 1960s. The hypothesis is that the critical dimension of some projects that followed this period reveal design strategies and concepts that could be considered alternative to post-critical thinking, a predominant framework attributed to the architectural production of the last decades of the 20th century. The projects "*The Thirteen Watchtowers of Cannaregio*" and "*House for the Inhabitant Who Refused to Participate*" designed by the American architect John Hejduk between 1974 and 1979 for the City of Venice are proposed as case studies. These projects present design strategies at architectural and urban scales that deviate from what could be understood as "classical postmodernity". They reveal methodologies that widely anticipate the repertoire of contemporary design practices. Recent theoretical discourses are engaged with three key concepts that compose an analytical framework: geography, identity and simplicity.

Title

Miniature Volume: John Hejduk and Venice

Keywords

John Hejduk, Geography, Identity, Simplicity, Criticism, Post-criticism.

RESUMO

As transformações culturais dos anos 1960 marcaram definitivamente a arquitetura ocidental. A disciplina passa a incorporar diversas experiências que questionam seu campo de atuação, sua dimensão crítica e sua função social. Trata-se de um momento de inflexão em relação aos postulados que conduziram o Movimento Moderno na primeira metade do século 20. O objetivo desta tese é contribuir para a compreensão das práticas disciplinares não hegemônicas verificadas na arquitetura desenvolvida a partir dos anos 1960. Parte-se da hipótese de que a dimensão crítica de alguns projetos desenvolvidos nesse período revela estratégias projetuais e conceituais que poderiam ser consideradas alternativas ao pensamento do período pós-crítico, que marcou a arquitetura produzida nas últimas décadas do século 20. Como estudos de casos, foram selecionados os projetos *"The Thirteen Watchtowers of Cannaregio"* e *"House for the Inhabitant Who Refused to Participate"*, ideados como um par entre os anos 1974 e 1979 pelo arquiteto americano John Hejduk na cidade de Veneza, na Itália. Esses projetos apresentam estratégias arquitetônicas e urbanas que se desviam do que pode ser entendido como "pós-modernidade clássica" e revelam metodologias de projeto que precedem grande parte do repertório projetual da arquitetura contemporânea. A partir do diálogo com discursos teóricos recentes, três conceitos-chave serão utilizados como estrutura para a análise: geografia, identidade e simplicidade.

Palavras-chave

John Hejduk, Geografia, Identidade, Simplicidade, Criticismo, Pós-criticismo.

ÍNDICE

Introdução [p.11]

Parte I

01. Do Crítico ao Pós-Crítico: Alternativas ao Movimento Moderno [p.18]

02. Cannaregio no contexto da obra de John Hejduk [p.41]

03. Prática e Teoria, Desenho e Palavra [p.71]

04. O Quadro 5: Projetos e Simultaneidades [p.81]

Parte II

05. Geografia [p.99]

05. A. Estética Geográfica

05. B. Veneza

05. C. 10 Immagini per Venezia

05. D. Análise Projetual

06. Identidade [p.163]

06.A. Objeto - Ação

06.B. Alteridade

06.C. Memória

06.D. Análise Projetual

07. Simplicidade [p.210]

07.A. Unidade

07.B. Ordem

07.C. Beleza

07.D. Análise Projetual

Conclusão [p.249]

Documentação Gráfica [p.253]

Lista de ilustrações [p.273]

Referências Bibliográficas [p.281]

INTRODUÇÃO

*The city is realized from politics through architecture.*¹
(MONEO, R. 1976:112)

As preocupações teóricas da arquitetura nas décadas de 1990 e 2000, focadas na integração de novas tecnologias e no processo de globalização cultural, resultaram no eclipse de alguns debates que surgiram a partir da década de 1960. Esses debates aparecem na produção teórica recente de historiadores norte-americanos, como um projeto aberto que chega à contemporaneidade de forma inconclusa. No centro dessas investigações, encontra-se a discussão sobre o potencial crítico da arquitetura e sua dimensão político-social. Na medida em que a arquitetura é capaz de participar de um projeto socialmente expandido - para além de efeitos de superação internos à disciplina, em contato com seu papel cultural mais amplo - ela pode ser considerada crítica. A delimitação de um período pós-crítico da arquitetura implica na dissociação entre a arquitetura e a esfera político-social.

Este trabalho se dedica a investigar o período de transição entre o pensamento crítico e o pós-crítico tal como ele ressurgiu recentemente no campo da teoria da arquitetura nos Estados Unidos, com o objetivo de ampliar o entendimento sobre a evolução da linguagem moderna da arquitetura no final do século 20. Para tanto, toma-se por necessário questionar o entendimento "clássico" da pós-modernidade da arquitetura através de textos contemporâneos que resgataram algumas destas questões recentemente, reformulando-as. Pode-se destacar *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again* de Reinhold Martin (2010) e *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde* de Michael Hays (2010). As duas publicações de 2010 reconhecem nesse período histórico o potencial de avançar, e possivelmente conciliar inquietudes teóricas e projetuais contemporâneas.

Com o intuito de rever o posicionamento da obra de John Hejduk nos debates de seu tempo, procurarei demonstrar que, ainda que o arquiteto seja frequentemente

¹ Tradução livre da autora: "A cidade é realizada a partir da política através da arquitetura."

classificado como pós-moderno, sua atuação permanece crítica. Interessa-nos aqui investigar o trabalho do arquiteto como um caminho de interpretação desse momento histórico. Os projetos *The Thirteen Watchtowers of Cannaregio* e *House for the Inhabitant Who Refused to Participate*, ideados entre 1974 e 1979 por John Hejduk para a cidade de Veneza foram escolhidos como estudo de caso. Estes projetos foram apresentados em 1978, no Seminario Internazionale di Progettazione Architettonica, organizado pelo Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza e pelo Assessorato alla Cultura Del Comunedì Venezia. O seminário deu origem a uma mostra e a uma publicação intituladas: *10 Immagini per Venezia*, de curadoria de Francesco Dal Co.

O projeto *The Thirteen Watchtowers of Cannaregio* forma um conjunto com *Waiting House* (uma casa em terreno próximo) e *House for the Inhabitant Who Refused to Participate* (uma casa em outro lugar na cidade). Esse conjunto urbano faz parte de uma trilogia de projetos para a cidade de Veneza que Hejduk desenvolveu e podem ser entendidos como um momento de inflexão no pensamento do arquiteto, que fundamentou as estratégias projetuais adotadas na fase mais madura de sua produção. Este trabalho se propõe a investigar as nuances e complexidades deste momento da obra de Hejduk, de forma a mapear os movimentos precursores de sua "arquitetura de pessimismo." Esse momento de transformação de sua linguagem pode ser entendido como um relato das tensões disciplinares de seu tempo, capaz de elucidar interpretações ainda não exploradas sobre a evolução da arquitetura moderna no contexto cultural dos Estados Unidos e da Europa. Parte-se da hipótese de que o campo teórico que Hejduk estabelece e as estratégias projetuais que adota, reiteraram a dimensão crítica da arquitetura deste período.

A análise dos projetos é feita a partir de três conceitos-chave: geografia, identidade e simplicidade. Os conceitos são apresentados tal como eles surgem em debates contemporâneos recentes e em relação aos discursos teóricos do período dos projetos estudados. Algumas categorias de análise são extraídas com o intuito de mapear as estratégias projetuais adotadas por Hejduk que possam confirmar a hipótese deste trabalho. No capítulo *Geografia* esses conceitos serão também analisados em relação às demais propostas apresentadas em *10 Immagini per Venezia*,

contextualizando a linguagem projetual de Hejduk em relação a produção dos demais arquitetos de sua época.

O capítulo *Geografia* concentra-se no desenho das bordas da intervenção, como ela se situa, continuando ou interrompendo seu lugar. Serão abordadas também as formas de representação do território e o conceito de estética geográfica. O capítulo *Identidade* trata da relação entre as esferas individual e coletiva e suas temporalidades, a partir da relação objeto-ação, dos princípios de alteridade e memória. O capítulo *Simplicidade* analisa os conceitos de unidade, ordem e beleza e os contextualiza nas estratégias projetuais adotadas por Hejduk anterior e posteriormente, que podem ser consideradas como precursoras e decorrentes do encontro do arquiteto com Veneza.

Figura 1 – Italian Sketch, John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1978.

Para que uma obra intelectual de algum valor consiga produzir de imediato efeitos amplos e profundos, carece existir uma afinidade secreta, e mesmo uma harmonia íntima, entre o destino individual de seu criador e o destino coletivo de seus contemporâneos. Os homens ignoram a razão por que cingem a obra de arte de glória determinada. Longe de serem peritos, creem descobrir nela um sem-número de qualidades que justifiquem tamanhos elogios. Mas o verdadeiro motivo de seus aplausos é algo incomensurável, é a simpatia.

Thomas Mann.
Morte em Veneza, 1912.

01. DO CRÍTICO AO PÓS-CRÍTICO: ALTERNATIVAS AO MOVIMENTO MODERNO

O movimento moderno da arquitetura, a partir dos anos 1960, abre caminho para um novo campo de investigações projetuais e teóricas que, apesar de seu caráter plural, passam a ser tratadas na historiografia da arquitetura como pós-modernas. Interessa-nos aqui investigar o trabalho de John Hejduk como um caminho de interpretação desse momento histórico, que aparece na produção teórica recente de historiadores norte-americanos, como um projeto aberto que chega à contemporaneidade de forma inconclusa. Esta pesquisa parte da hipótese de que a dimensão “crítica” de alguns projetos desenvolvidos nesse período revela estratégias projetuais e conceituais que poderiam ser consideradas alternativas ao pensamento do período “pós-crítico”, que marcou a arquitetura produzida nas últimas décadas do século XX.

Apesar das características híbridas do que ficou conhecido como pós-modernismo na arquitetura², é possível inferir algumas tendências articuladoras e questionamentos centrais que nortearam os debates teóricos deste período no eixo Estados Unidos - Europa. Estas se unem, em primeiro plano, por seu caráter discursivo e autorreflexivo, resultando no que poderia ser resumido como *arquitetura sobre arquitetura*. O distanciamento das vanguardas e do “pensamento utópico” é também uma das características centrais da produção deste período. A descrença num projeto de transformação social em grande escala e o enfraquecimento da noção de controle e poder, é uma das marcas desta transição.³ Há uma perda de fé na agência coletiva como um todo, que na obra de Hejduk é descrita como um partido (lugar intelectual-criativo) pessimista.

O pós-modernismo chega ao Brasil tardiamente, como um movimento de estilo na arquitetura, mais do que uma escola de pensamento, e não chega a influenciar os debates teóricos e as estratégias projetuais na mesma escala em que o faz nos Estados Unidos e na Europa durante as décadas de 1970 e 1980. Tanto no contexto hegemônico do norte, quanto no Brasil e em outras regiões do mundo, a própria existência do pós-modernismo na arquitetura é passível de questionamento. A

² BRONSTEIN, L. 2003, p. 45.

³ REINHOLD, M. 2010, p. xiv.

classificação da produção intelectual e artística deste período como ruptura ou continuidade com o projeto Moderno não é consensual. Esta posição oscila entre as várias disciplinas de humanidades e é debatida com nuances muito específicas e plurais em cada campo de conhecimento. Dentre as humanidades, a arquitetura surge, no entanto, como uma das manifestações artísticas mais concretas desses ideais e passa a ser utilizada por historiadores e sociólogos como uma alavanca do pós-moderno.⁴ Ela trouxe, em sua materialidade, o potencial de concretizar fisicamente certas abstrações que em outras esferas culturais apareciam menos tangíveis.

Dada a multiplicidade de linguagens projetuais e articulações teóricas deste período, a historiadora Mary McLeod, em *"Architecture and Politics in the Reagan Era: From Post modernism to Deconstructivism"* (1989), sugere haver mais facilidade em concordar sobre aquilo que o pós-moderno não é, do que por aquilo que, de fato, é. Segundo McLeod, a visão mais comum do pós-modernismo na arquitetura se refere à tendência em rejeitar a constituição formal e social do movimento moderno em direção a uma linguagem formal "mais ampla" frequentemente eclética, figural e historicista. Segundo a autora, o denominador comum mais possível da produção arquitetônica e da crítica pós-moderna é a busca pela comunicação, entendida como o desejo de fazer da arquitetura, como um veículo de expressão cultural. A classificação pós-moderna poderia ser atribuída àqueles que buscaram uma justificativa ideológica não no programa, na função ou na estrutura, mas no significado.

O debate acerca do potencial "crítico" da arquitetura nas últimas décadas do século XX está atrelado à sua dimensão político-social. Na medida em que a arquitetura é capaz de participar de um projeto socialmente expandido - para além de efeitos de superação internos à disciplina, em contato com seu papel cultural mais amplo - ela pode ser considerada crítica. Ou seja, a delimitação de um período pós-crítico da arquitetura implica na dissociação entre arquitetura e a esfera político-social. McLeod relata que, ainda que a relação entre estilo e ideologia tenha sido sempre complexa, ela se agrava no período pós-moderno por conta, em primeiro lugar, da dificuldade de definição e consenso sobre o que é o pós-moderno e, em segundo lugar, pelo surgimento de ciclos de consumo que fazem com que a definição dos significados

⁴ REINHOLD, M. 2010, p. xii.

políticos se transformasse com uma velocidade ainda maior, levando ao questionamento sobre a natureza do poder político da arquitetura.⁵

Para o presente trabalho, interessa investigar o período de transição entre o pensamento crítico e o pós-crítico não em si mesmo (não se pretende uma historiografia do pós-modernismo), mas tal como ele ressurgiu recentemente (mais em sua dimensão abstrata e teórica do que estilística) no campo da teoria da arquitetura nos Estados Unidos, com o objetivo de traçar certos caminhos do projeto moderno tal como ele chega à contemporaneidade e informar práticas projetuais no presente. Com o intuito de situar a obra de Hejduk nos debates de seu tempo, este trabalho toma por necessário questionar o entendimento "clássico" da pós-modernidade da arquitetura através de textos contemporâneos que resgataram algumas destas questões recentemente, reformulando-as. Procurarei demonstrar que, ainda que Hejduk seja frequentemente classificado como pós-moderno, sua atuação permanece crítica e não se alinha com o período chamado pós-crítico.⁶ Nesse sentido, ela pode ser entendida como não-hegemônica.

O termo "crítico" nos debates teóricos da arquitetura a partir da década de 1970 é utilizado para designar abordagens que consideram a arquitetura como um sistema de crenças e valores e que explora a relação entre a arquitetura e os processos materiais vigentes na sociedade.⁷ Segundo McLeod, até 1980 o pós-modernismo não era visto dentre os arquitetos como uma categoria crítica ou histórica, mas como um movimento polêmico com implicações sociais e estilísticas. Por isso passou a ser denominado "pós-crítico." Associados a esse movimento estavam principalmente as práticas que

⁵ MCLEOD, M. 1989, p. 680.

⁶ Segundo Kenneth Frampton, em depoimento a autora em 13/06/2018, a introdução do termo "pós-crítico" nos debates teóricos norte-americanos se deu por Robert Somol e Sarah Whiting. Recentemente, Somol e Whiting em *"Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism"* (2010) relatam que a disciplina foi absorvida e exaurida pelo projeto de criticidade. Eles sugerem uma nova abordagem ou uma alternativa ao projeto crítico: a arquitetura projetiva. O argumento se baseia na conexão entre a arquitetura crítica e a representação indexical e dialética como alternativa ao paradigma dominante. Os autores estabelecem um programa *projetivo* como uma forma de inserção da disciplina na cultura popular, sem que isso implique, necessariamente na submissão às forças do mercado. Reinhold Martin, em depoimento a autora em 29/07/2018, esclareceu que a delimitação de uma corrente pós-crítica na arquitetura é tão frágil como a pós-moderna, posto que o termo pós-crítico foi utilizado nos debates teóricos de forma não consensual. Martin não considera o pós-criticismo um lugar teórico primordial deste período, por ser demasiadamente difuso em sua definição. Kenneth Frampton apontou também não haver uma fonte historiográfica que tenha mapeado o surgimento e evolução do termo pós-crítico na atualidade. Nesta pesquisa, utilizou-se esta demarcação como contraposição direta ao criticismo.

⁷ MCLEOD, M. 1985, p. 07.

endossavam o uso de estilos e imagens históricos, que enfatizavam as propriedades cenográficas e decorativas da arquitetura, em oposição às de composição, e que rejeitavam os objetivos sociais do movimento moderno.⁸ O criticismo surge como reação ao retiro político de práticas da arquitetura, que na década de 1970 parecia estar alinhada com certo conservadorismo político que surgiu nos Estados Unidos e na Europa, em oposição aos movimentos políticos e teóricos do pós-guerra.

Dentre o conjunto de investigações recentes que interagem com os debates teóricos das últimas três décadas do século XX, pode-se destacar *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again* de Reinhold Martin (2010) e *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde* de Michael Hays (2010). As duas publicações de 2010 surgem de interesses teóricos e escolas de pensamento historiográfico distintas e, no entanto, reconhecem num mesmo período histórico o potencial de conciliar inquietudes teóricas e projetuais contemporâneas. Nas duas obras, a delimitação homogênea da crítica ao Movimento Moderno, surgida no final do século XX, aparece como uma tarefa impossível. Os debates teóricos e estratégias projetuais desta época são apresentados de maneira fragmentada, em justaposição, sugerindo um projeto aberto e inconcluso.

O lugar no mapa contemporâneo ocupado pelos legados do modernismo arquitetônico mal está fixado, e a virada pós-moderna da arquitetura ainda está por ser completamente historicizada. [...] Manifestadas estilisticamente, mas se desenvolvendo muito mais profundamente, todas essas experiências implicitamente admitiram que a relação entre arquitetura e verdade histórica só poderia ser resolvida intencionalmente e, nesse sentido, arbitrariamente - uma ruptura decisiva das narrativas modernistas dominantes. De fato, o que parecia mais historicamente verdadeiro era a relação contingente entre as formas culturais e a verdade histórica.⁹ (REINHOLD, 2010, p. xv)

Segundo a historiadora Joan Ockman, em um artigo de 2016 sobre *Complexity and Contradiction* de Robert Venturi, as preocupações teóricas da arquitetura nas décadas de 1990 e 2000, focadas na integração de novas tecnologias e no processo de

⁸ MCLEOD, M. 1985, p. 07.

⁹ Tradução livre da autora. “*The place on the contemporary map occupied by the legacies of architectural modernism is hardly fixed, and architecture’s postmodern turn has yet to be fully historicized.*” [...] *Manifest stylistically but running much deeper, all such experiments implicitly conceded that the relation between architecture and historical truth could only be resolved willfully and, in that sense, arbitrarily – a decisive break from modernist master narratives. Indeed what seemed most historically true was the contingent relation between cultural forms and historical truth.*”

globalização cultural, resultaram no eclipse de alguns debates apresentados na década de 1970. Ockman relata que Venturi sempre lutou para dissociar sua produção do rótulo pós-moderno e afirmava sua visão sobre a história da arquitetura como "antiutópica" e "antinostálgica." Em 2000, Rem Koolhaas entrevistou Venturi e Scott Brown e publicou o diálogo em *The Harvard Design School Guide to Shopping (2000)* com o título: "Relearning from Las Vegas." Ockman descreve o elogio de Koolhaas como "left-handed." Segundo Ockman, ele reafirma o estatuto canônico do texto original descrevendo-o como responsável pela virada da arquitetura "da substância ao símbolo" e ilustra as mudanças no contexto da prática da arquitetura desde a publicação primeira de *Complexity and Contradiction*. Em maio de 2001, a foto de Venturi aparece na capa da revista *Architecture* com a seguinte frase: "Eu não sou agora e nunca fui um pós-modernista."¹⁰ Ockman relata que o reaparecimento recente do texto de Venturi advém de um interesse contemporâneo pelas questões da autonomia disciplinar e do significado da forma.

[...] à medida em que a pós-modernidade começou a ser historicizada pela atual geração acadêmica, Complexidade e Contradição aparece novamente em relação a questões mais novas sobre a autonomia disciplinar e o significado da forma arquitetônica.¹¹ (OCKMAN, 2016, p. 491)

A vanguarda da década de 1970 é descrita por Michael Hays como um projeto arquitetônico que emerge de uma demanda histórica - um projeto que por razões históricas precisava ocorrer - mas falha. A falha é integral ao próprio projeto e conforma a impossibilidade da plena realização da arquitetura.¹² A condição de busca estabelecida pela vanguarda tardia e a impossibilidade da arquitetura levou à criação de uma nova ficção que separa a arquitetura do pragmatismo e da função. Esta nova ficção é a criação de uma realidade arquitetônica autônoma que não é linguística em termos pós-modernos. A impossibilidade da plena realização da arquitetura poderia, alternativamente, ser compreendida para a redefinição do propósito da arquitetura e seu status disciplinar. O que Hays descreve como o fracasso da vanguarda tardia é

¹⁰ Tradução livre da autora: "I am not now and never have been a postmodernist."

¹¹ Tradução livre da autora. "[...] as postmodernism itself has begun to be historicized by the current generation of scholars, Complexity and Contradiction looms into view again in relation to newer questions about disciplinary autonomy and the meaning of architectural form."

¹² HAYS, M. 2010, p. 21.

também a descoberta de uma nova condição para o pensamento e o desenho da arquitetura, vinculada à autonomia do imaginário.

A noção de desejo em *Architecture's Desire* está vinculada a um potencial latente que pode ser revelado através da arquitetura como um lugar de cultura e não apenas de tecnologia e economia. Michael Hays localiza na produção da vanguarda tardia da década de 1970 a atualização da *diferença arquitetônica*, nos termos de Derrida,¹³ e situa a arquitetura no domínio da representação cultural. Além da arte da construção e do domínio de uma prática profissional, a arquitetura é entendida como uma forma de negociar o real, através da qual Hays quer dizer:

Eu examino a arquitetura como um modo de negociar o real, o que entendo como o intervir no campo de símbolos e processos de significação no limite da própria ordem social – isto é, a arquitetura como um modo específico de produção simbólica, cuja tarefa primeira é a construção de conceitos e posições de sujeito, ao invés do fazer das coisas.¹⁴ (HAYS, 2010, p. 01)

A possibilidade de a arquitetura representar o real através de suas próprias ferramentas - operações formais - é o que lhe concede uma condição de autonomia. O conceito de autonomia de Hays se desdobra na proposição de uma estrutura ontológica para a arquitetura.

Se a ontologia é a teoria dos objetos e suas relações – uma estrutura dentro da qual ao ser em si pode ser dado alguma organização - então, eu acredito, a arte (em geral) e a arquitetura (especialmente) podem operar, e de fato o fazem, ontologicamente. A arquitetura é fundamentalmente um inquérito sobre o que é, o que poderia ser, e como este último pode acontecer. A arquitetura é uma maneira de alcançar o verbo "ser."¹⁵ (HAYS, 2010, p. 02)

Em "*Architecture's Desire*", Hays não situa o problema ontológico filosoficamente, mas historicamente, através de momentos na história da arquitetura em que ela opera filosoficamente. O filosófico reside na ambição da arquitetura de revelar o real, em busca das "*unidades mais básicas da arquitetura e suas lógicas combinatórias*." Ao

¹³ O autor menciona *Architecture and Difference* mais adiante em seu texto.

¹⁴ Tradução livre da autora. "[...] I examine architecture as a way of negotiating the real, by which I mean intervening in the realm of symbols and signifying processes at the limit of the social order itself – that is, architecture as a specific kind of socially symbolic production whose primary task is the construction of concepts and subject positions rather than the making of things."

¹⁵ Tradução livre da autora. "If ontology is the theory of objects and their relations – a structure within which being itself may be given some organization – then, I believe, art (generally) and architecture (especially) can and do operate ontologically. Architecture is fundamentally an inquiry into what is, what might be, and how the latter can happen. Architecture is one way of attaining the verb "to be."

abordar o período entre o final dos anos 1970 e os anos 80, Hays se concentra na obra de Aldo Rossi (fragmentos tipológicos), Peter Eisenman (molduras, planos e grades), John Hejduk (*wall houses* e aventuras nômades) e Bernard Tschumi (segmentos cinegramáticos). De acordo com Hays, esses momentos na história da arquitetura "moldam e desencadeiam o próprio impulso arquitetônico." Eles podem ser entendidos como "entidades e eventos" (Hays destaca a existência da arquitetura tanto fisicamente, quanto temporalmente) que só podem existir *arquitetonicamente* e não podem ser reduzidos (ou traduzidos) outros modelos de experiência e conhecimento. Esta "autoconsciência" contribui para firmar a arquitetura como um campo de conhecimento, cuja posição cultural pode ser considerada autônoma.

O trabalho de John Hejduk foi desenvolvido enquanto uma reforma teórica ocorria na arquitetura durante os anos setenta. Hays a descreve como uma "pesquisa linguística", que se desdobrou como "a tentativa não só de codificar a arquitetura como linguagem, mas também de derrubar a distinção entre o objeto da Arquitetura e o texto teórico."¹⁶ Hejduk inicia seus estudos de arquitetura na Cooper Union e no começo da década de 1950 ingressa no programa de mestrado na Harvard Graduate School of Design. Posteriormente, recebe uma bolsa Fullbright para estudar na Universidade de Roma, onde dá início a uma relação de proximidade com a cultura e arquitetura italianas que permeia toda a sua obra até sua fase mais tardia. A trajetória acadêmica de Hejduk em sua juventude é exemplar. Sua obra enquanto arquiteto jovem é descrita por Michael Sorkin como "de seu próprio tempo": "um tipo de modernismo organizado que buscou enriquecer formas pareadas com um sentido mais fecundo de forma e materialidade, sensualizando modestamente os modelos recebidos com um campo de pedras e curvas."¹⁷ De fato, o conjunto de projetos apresentado no Quadro 01 de *Mask of Medusa* demonstra uma formação alinhada com as premissas projetuais modernas e apresenta um vocabulário formal em continuidade com as linguagens de seu tempo. As similaridades com as estratégias de Le Corbusier caracterizam o seu ponto de partida. Nuances miesianas parecem adquirir força em sua obra ao longo do tempo. O interesse

¹⁶ HAYS, M. 1996, p. 08.

¹⁷ SORKIN, M. 1991, p. 182. Tradução livre da autora: "a sort of organized modernism that sought to enrich paired forms with a more fecund sense of shape and material, modestly sensualizing received models with a field of stones and curves."

por Mondrian e o legado de De Stijl aparecem também como uma forte influência na obra inicial do arquiteto.

Como uma disciplina compositiva, o paradigma Mondrianesco - o enriquecimento de um mínimo abstrato - era soberano. Como uma investigação arquitetônica mais estritamente, o modo miesiano, com sua fascinação pelos detalhes de pura intersecção e sua estratégia destilada de elementos, tomava conta.¹⁸ (SORKIN, 1986, p.182)

Em 1954, Hejduk ingressa como docente na Universidade do Texas (naquele momento sob a direção de Harwell Hamilton Harris), juntamente com Colin Rowe e com o pintor Robert Slutzky.¹⁹ Os três ficaram conhecidos como "The Texas Rangers." Em Austin, Hejduk desenvolve com Rowe e Slutzky a elaboração de 10 projetos de casas baseados na investigação da planta de nove quadrados das Villas de Palladio.²⁰ Estas investigações se entrelaçam com conceitos apresentados em *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947) por Colin Rowe.

Na introdução da publicação *Five Architects* (1975), que reúne projetos de Charles Gwathmey, John Hejduk, Michael Graves, Peter Eisenman e Richard Meyer, Colin Rowe analisa as premissas chave da arquitetura moderna, tal como estabelecidas na década de 1940. Em primeiro plano, Rowe ressalta a ausência de significado e que a arquitetura era nada mais que a ilustração do programa como a expressão direta de sua função social.²¹ Rowe sugere que o esvaziamento semântico da arquitetura na modernidade passará a ser uma de suas principais fragilidades. A arquitetura como abordagem racional do construir, como derivativo lógico de fatos funcionais e tecnológicos era, segundo Rowe, o resultado inevitável das circunstâncias do século XX. A intensidade da visão social da arquitetura em seguida foi dissipada, uma vez que a arquitetura moderna se proliferou pelo mundo, ao ser padronizada e tornar-se mais básica e econômica. O ideal de democratização da arquitetura moderna levou a uma rápida desvalorização de seu conteúdo. Nesse sentido, a arquitetura se afasta também de seu potencial utópico e se torna "uma decoração aceitável de um presente

¹⁸ Tradução livre da autora. "As a compositional discipline, the Mondrianesque paradigm – the enrichment of an abstract minimum – was paramount. As a more strictly architectural investigation, the Miesian mode, with its fascination for the details of pure intersection and its distilled strategy of elements, suffused."

¹⁹ Slutzky foi formado por Alberse desenvolveu sua linguagem artística com base no grupo De Stijl.

²⁰ O problema dos nove quadrados é uma dos principais legados pedagógicos de Hejduk. A exposição "The Education of an Architect: a Point of View" do MoMA, apresentou trabalhos de alunos de 1964 a 1971 e foi posteriormente publicada em forma de livro. A tese de mestrado de Jonas Delecave (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015) apresenta uma leitura aprofundada dessa publicação.

²¹ ROWE, C. 1975, p. 03.

certamente não-utópico." Rowe narra o surgimento de fases estilísticas desde a década de 1960, como uma evidência da impossibilidade da arquitetura utópica em seu presente. Essas correntes são, dentre outras, o neoclassicismo Miesiano, o *New Brutalism*, o *Team X*, e o *Futurist Revival*. Segundo Rowe, "o produto da Arquitetura moderna comparado com seu desempenho, o intervalo entre o que foi antecipado e o que foi entregue, ainda estabelece o ponto de partida para qualquer produção arquitetônica responsável."²² Ainda que esta evidência surja como um diagnóstico crítico, que resulta na impossibilidade da prática da arquitetura tal como imaginada nas primeiras décadas do século XX, Rowe relata essa transformação mais como uma espécie de evolução em continuidade com projeto moderno, do que como sua ruptura.

A crítica a modernidade de Tafuri foi apresentada em 1969 no artigo "*Per una Critica dell' ideologia architettonica*" no periódico *Contropiano*. O formato de criticismo ideológico se apoia no pensamento Marxista e na sociologia alemã do século XX, tal como desenvolvida pela Escola de Frankfurt. Este artigo, que discute o urbano no campo da arquitetura e da teoria política simultaneamente, se desdobra em *Projeto e Utopia* (1976), o texto mais impulsivo da obra de Tafuri. Apesar da crítica violenta que recebeu, a crítica ideológica de Tafuri abriu caminho para uma série de debates e investigações acadêmicas nos anos posteriores que terminaram por configurar uma trajetória fundamental da teoria da arquitetura das últimas três décadas do século XX.²³

No primeiro capítulo de *Projeto e Utopia*, Tafuri descreve uma divisão entre os profissionais no campo da arquitetura: por um lado os que buscam entender a realidade e assimilar seus valores e desconfortos, e por outro aqueles que desejam ir além da realidade e buscam construir novas realidades, novos valores e significados na esfera coletiva. Essa divisão decorre do surgimento da cidade capitalista e do entendimento da natureza através da razão e da sensação. A razão estabelece modelos de ordem da natureza, como o funcionalismo, a tipologia, a estrutura. A sensação são os efeitos emocionais da natureza, que também foram organizados de maneira científica desde o início da era moderna. Segundo Mary McLeod, o racional e o irracional não são duas

²² ROWE, C. 1975, p. 04. Tradução livre da autora. "*the product of modern architecture compared with its performance, the gap between what was anticipated and what has been delivered, still establishes the base line for any responsible contemporary production.*"

²³ MCLEOD, M. Programa do curso *Beyond Beauty: The Sublime and the Picturesque*, lecionado na Columbia University na primavera de 2018. Não publicado.

entidades distintas, mas duas respostas ao colapso dos modelos estéticos anteriores frente às novas contradições e tensões que surgem a partir das transformações econômicas, políticas, científicas e culturais do século XVIII.²⁴

Tafuri define o "drama" da arquitetura em sua contemporaneidade no retorno a "arquitetura pura", o que ele descreve como "forma sem utopia" ou o "sublime inútil." Tafuri questiona a funcionalidade do papel ideológico da arquitetura, enfraquecido pela inserção da produção construtiva nos planos globais.²⁵ Sua ideologia-manifesto postula que as novas tarefas da arquitetura são algo além dela mesma. Em sua "profecia apocalíptica," Tafuri afirma que quando o papel de uma disciplina deixa de existir, evitar essa realidade leva a "utopias regressivas", posto que não são capazes de avançar ou contribuir substancialmente para o desenvolvimento social. Este é entendido como as relações vitais de produção vinculadas aos processos de reorganização e consolidação da classe trabalhadora.

O caminho que Tafuri abre para o campo da arquitetura é de certa forma reduzido às relações econômicas atreladas às atividades de construção.

Partindo da crítica da ideologia, é necessário passar à análise das técnicas de programação e das maneiras em que essas técnicas realmente afetam as relações vitais de produção. Ou seja, devemos proceder a análises que, no campo das atividades de edificação, só hoje estão sendo empreendidas com a precisão e a coerência necessárias. Para aqueles que buscam ansiosamente um criticismo operativo, só posso responder com um convite para transformar-se a si mesmos em analistas de algum setor econômico precisamente definido, cada um com um olhar fixo em aproximar o desenvolvimento capitalista e os processos de reorganização e consolidação da classe trabalhadora.²⁶ (TAFURI, 1976, p. xi)

Ainda que no campo construtivo-econômico seja possível encontrar tarefas pertinentes ao arquiteto, a crise da função ideológica da arquitetura tal como descrita por Tafuri resulta na impossibilidade de "contra-espços" arquitetônicos, como a tarefa crítica que define o caráter do projetar na disciplina. Dessa forma, a essência do projeto

²⁴ MCLEOD, M. Programa do curso *Beyond Beauty: The Sublime and the Picturesque*, lecionado na Columbia University na primavera de 2018. Não publicado.

²⁵ TAFURI, 1976, p.170.

²⁶ Tradução livre da autora. *"From the criticism of ideology it is necessary to pass on to the analysis of the techniques of programming and of the ways in which these techniques actually affect the vital relationships of production. That is to say, we must proceed to analyses that, in the field of building activities, are only today being attempted with the necessary precision and coherence. For those anxiously seeking an operative criticism, I can only respond with an invitation to transform themselves into analysts of some precisely defined economic sector, each with an eye fixed on bringing together capitalist development and the processes of reorganization and consolidation of the working class."*

e da disciplina da arquitetura demanda uma forma de realização que deixou de ser viável, portanto a busca de uma alternativa é, em si mesma, uma contradição. Esse vazio crítico da arquitetura marcou o final do projeto moderno, que encontrava no pensamento e na forma da arquitetura uma função social e política.²⁷

A Casa Bye, de Hejduk de 1973, antecessora do projeto que é objeto de estudo desta pesquisa, é publicada por Tafuri no capítulo 07 de "Projeto e Utopia," o qual antecede o capítulo conclusivo "*Architecture and Its Double: Semiology and Formalism*", que analisa a relação entre semiologia e projeto e entre arte e criticismo. Tafuri busca as raízes históricas das investigações artísticas contemporâneas sobre teoria da linguagem e sistemas de comunicação para investigar os efeitos colaterais da ambiguidade resultante da manipulação arbitrária de signos. O autor aponta que o esvaziamento político é uma das consequências destas correntes:

O fato é que a descoberta da possibilidade de inflexionar sinais desprovidos de qualquer significado, de manipular relações arbitrárias entre "materiais" linguísticos em si mesmos mudos ou indiferentes, eliminou qualquer pretensão da arte como expressão ou protesto "político."²⁸ (TAFURI, 1976, p.156)

Tafuri descreve adiante que a independência do signo e sua manipulação formal, não diferentes dos experimentos associados ao formalismo russo, são a base não apenas da semiologia e da análise comportamental, mas também da passagem da arte de vanguarda aos campos de produção e publicidade. A fragilidade da arquitetura naquele momento deriva desta intersecção entre a análise linguística e o universo da produção. O vínculo com os mecanismos de produção na arquitetura a separa de seu caráter experimental e de "co-realidade."²⁹ Para o autor, a redução dos elementos da arquitetura aos signos resulta num processo de "entropia negativa" e afirma que a capacidade crítica destes experimentos deve ser medida frente à realidade concreta de um trabalho produtivo.³⁰ Por produtivo neste momento pode-se entender a busca efetiva de novas técnicas de comunicação entre "o homem e a máquina", cidade e

²⁷ No campo da teoria estética, Hegel estabelece que reside na correspondência entre a forma de arte e o desejo de uma época, ou o espírito de uma época, seu valor. A argumentação de Tafuri sobre a impossibilidade da arquitetura adota essa mesma lógica de correspondência entre a essência da arte e sua função coletiva.

²⁸ Tradução livre da autora. O autor, em passagem subsequente, escreve: *arte (arquitetura)*. Portanto entende-se que os conceitos de arte e arquitetura coincidem nesta citação.

²⁹ TAFURI, M. 1976, p.157.

³⁰ TAFURI, M. 1976, p.166.

tecnologia. Tafuri descreve a semiologia como uma ideologia da comunicação que apenas toma potência na medida em que opera em escala coletiva. A poesia da ambiguidade deveria resultar em contradições produtivas. “A poesia da ambiguidade corresponde perfeitamente ao projeto em que o público é protagonista do universo urbano pelo qual é administrado.”³¹ Tafuri aponta para um sistema público autogerenciado que pode apenas adquirir utilidade em sua dimensão política.

Figura 1.2 - Bye House, 1973, John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1973.³²

³¹ TAFURI, M. 1976, p.166. Tradução livre da autora.

³² Uma ilustração da Casa Bye (Wall House 02) de Hejduk é parte do capítulo 07 de Projeto e Utopia de Tafuri.

Ignasi Solà-Morales relata no artigo *Arquitectura Debil* de 1987 o carácter frágil da arquitetura como a possibilidade de uma nova condição estética. O termo *arquitectura frágil* o autor estabelece em paralelo aos conceitos *pensamento frágil* e *ontologia frágil* de Gianni Vattimo, como uma alternativa diagonal, uma "trajetória transversal oblíqua", ao fim linear do projeto Moderno, tal como apresentado por Tafuri.³³ O carácter plural da arquitetura produzida na década de 1970, segundo Solà-Morales, revela uma complexidade inerente ao projeto moderno. O autor sugere, assim, continuidade entre as linguagens projetuais emergentes e a modernidade, apresentando a crise do moderno não como algo novo, mas como o desenvolvimento do projeto moderno. Esta condição Solà-Morales aponta já ter sido identificada por Nietzsche (e resgatado por Heidegger) como o fim, ou o desaparecimento, de uma referência absoluta e da possibilidade de um sistema fechado, resolvido em si mesmo. Essa condição Moderna, em sua dimensão filosófica e cultural mais ampla, é muito anterior a arquitetura do século XX e pode ser associada, ao final do período medieval, à crise do "pensamento clássico", que aparece como a morte de Deus em Nietzsche, narrada em *Humano Demasiado Humano* (1878) como um final sem volta do encantamento que impulsionou a Modernidade. Essa força propulsora é exaurida no projeto em si. O que segue a partir dessa realização e fim é a possibilidade de uma nova base que não é mais sólida e assentada, mas flutuante, plural, fraca e em constante transformação. A arquitetura moderna, segundo Solà-Morales, se baseava numa ilusão de estabilidade correspondente às origens da Modernidade. À contemporaneidade resta, nos campos da arte e da arquitetura, a obrigação de tomar cada passo como ao mesmo tempo meta (finalidade) e condição presente (chão). Esta tarefa dupla pode ser entendida "em corte", como o carácter transversal da arquitetura das últimas décadas do século XX. A imagem da fragilidade do caminhar da arquitetura, que assenta seu chão ao mesmo tempo em que caminha sobre ele, pode ser entendida como o carácter autorreflexivo da arquitetura deste período, que se demora em seus próprios limites disciplinares como forma de delimitar e possibilitar um novo percurso. A fascinação deste período com a autonomia disciplinar está, portanto, atrelada a uma condição de fraqueza, como a ação

³³ SOLÀ-MORALES, I. 1987, p. 616.

defensiva de um sujeito inseguro. Solà-Morales resgata o papel cultural da arquitetura e sua fragilidade como uma forma potente de manifestação coletiva:

*Isso não para sugerir que, no mundo contemporâneo, as experiências estéticas estejam no centro do sistema referencial. Pelo contrário, elas continuam ocupando uma posição periférica; no entanto essa posição periférica não possui um valor marginal, mas um valor paradigmático. Experiências estéticas constituem, em certo sentido, o mais sólido, o mais forte modelo de - paradoxalmente, de fato - uma construção frágil do verdadeiro ou do real, e assim assume uma posição privilegiada dentro do sistema de referências e valores da cultura contemporânea.*³⁴ (SOLÀ-MORALES, 1997, p.617)

Michael Hays se refere a esse debate como a *Arquitetura na Era do Discurso*.³⁵ Segundo Hays, o deslocamento do centro da arquitetura para o campo da significação estreitou a relação entre a intenção do projeto e o significado do projeto, conformando um sistema de pensamento em que os significados não podem ser separados. A virada semiológica criticada por Tafuri aparece na leitura histórica de Hays como produtiva no sentido desse estreitamento. Hays defende que essa arquitetura, neovanguardista, que entendia a forma (volumes, pontos, linhas, planos, quadros e grids) como um sistema estruturado de signos, apresentou uma nova forma de *"significar o real para além da linguagem."* O resultado desse processo é um sistema fechado em si mesmo (*self-enclosed*), que permite uma realidade arquitetônica absolutamente autônoma e absoluta. Esse desengajamento social da arquitetura, crítica central de Tafuri que Hays descreve como "retração" e "negação pragmática da arquitetura", foi precisamente o que a liberou para a criação de uma nova ficção, que é sua própria realidade.³⁶

"O imperativo da arquitetura é captar algo ausente, traçar ou demarcar uma condição que está lá apenas latentemente. Em suma, minha tese é que, por muito tempo privada de seu valor de uso imediato, a arquitetura na década de 1970 se viu desafiada como um modo de representação cultural por uma mídia mais comercialmente lubrificada. Sentindo

³⁴ Tradução livre da autora.

³⁵ HAYS, M. 2010, p. 02.

³⁶ Hays propõe uma mudança "do Imaginário espacial para os códigos e leis do Simbólico no campo mais amplo e não representacional do Real." O Real é entendido em termos dos escritos de Fredric Jameson e Slavoj Žižek sobre Lacan. De acordo com Jameson: "simplesmente a própria História." A história é entendida como uma projeção imaginária, que ele denomina de mapeamento cognitivo. A teoria do mapeamento cognitivo de Jameson se desenvolve a partir da tríade Imaginário-Simbólico-Real de Lacan e pode ser entendida como um "estágio de espelho" coletivo, descrito por Hays como um conjunto em que "as imediações afetivas da identidade estão em um jogo dialético com fechamentos alienantes e falsos reconhecimentos que são os subprodutos de qualquer representação." Nessa descrição, que está codificada através de vários discursos filosóficos, podemos extrair um sentido de erro ou fracasso na relação dialética entre as imediações afetivas e nossos erros de reconhecimento coletivos. Como se o diálogo cíclico do "estágio do espelho" estivesse ligado a uma busca de identidade que fracassasse. O espelho reflete. O palco age-finge.

a força de condições históricas transformadas e de uma sociedade de consumo desenvolvida, a arquitetura mais arrojada dos anos 1970 retraiu o enquadramento da identidade entre o objeto arquitetônico e a base sociomaterial (nisto, até agora, todos estão de acordo). [...] Essa retração é uma forma de negação pragmática que se alinha com as estratégias de resistência da vanguarda histórica - uma variante exigida por uma nova situação, mas que produz um impasse, já que a resistência parece não mais trazer mudanças (e é aí que Tafuri deixa [a argumentação]).³⁷ ” (HAYS, 2010, p.13)

Reinhold Martin, em *Utopia's Ghost: Architecture and Post Modernism, Again* (2010), concentra sua leitura sobre a "virada" da modernidade nos conceitos de produção e poder. Para Martin, a definição de um capitalismo tardio, tal como apresentado por Mandel e aplicado por Jameson, é fundamental para o entendimento das forças urbanas contemporâneas ao período pós-moderno. Nele, a categoria da arquitetura corporativa, como um mecanismo econômico viável da arquitetura é também central. Mandel descreve em 1972 que a corporação multinacional é o principal fenômeno do capital.³⁸

A análise de Martin se desloca entre dois eixos principais: um espacial e outro teórico. O espaço urbano é entendido em dimensão territorial e se desdobra a partir de duas figuras urbanas: redes e ilhas. O eixo teórico explora a reterritorialização do pensamento em si mesmo, no sentido de redesenhar os limites entre aquilo que é sabido e o que pode ser pensado: o exílio da utopia a um centro de introspecção dentro do imaginário urbano.³⁹ Segundo Martin, é possível entender a arquitetura durante o pós-modernismo como "uma forma de produção imaterial materializada," capaz de operar simultaneamente no eixo da representação e no eixo da produção. No entanto, o autor aponta que os sistemas de representação e produção utópicos modernos não estão mais disponíveis para a arquitetura. O fantasma da utopia é a possibilidade permanente de um retorno inesperado. Essa aparição latente que Martin descreve, sugere um projeto inacabado que chega à contemporaneidade como uma sombra.

³⁷ HAYS, M. 2010, p. 13. Tradução livre da autora. “*Architecture’s imperative is to grasp something absent, to trace or demarcate a condition that is there only latently. In short, my thesis is that having long since been deprived of its immediate use value, architecture in the 1970s found itself challenged as a mode of cultural representation by more commercially lubricated media. Feeling the force of changed historical conditions and a developed consumer society, the most advanced architecture of the 1970s retracted the frame of identity between the architectural object and the sociomaterial ground (on this, so far, all are in accord).[...]This retraction is a form of pragmatic negation that follows the historical avant-garde’s strategies of resistance – a variant demanded by a new situation, but one that produces an impasse, since resistance seems no longer to bring change (and this is where Tafuri leaves it).*”

³⁸ MANDEL, E. Late Capitalism, trans. Joris De Bres. New York: Verso, 1978, p. 09.

³⁹ REINHOLD, M. 2010: xvi: “An inside-out center within the urban imaginary.”

Martin atribui a autorreflexão disciplinar da arquitetura a definição central de sua condição pós-moderna. A obsessão "quase neurótica" com a própria história da disciplina resultou numa "arquitetura sobre arquitetura e nada mais."⁴⁰ Esse caráter metalinguístico da prática coincide com as outras formas de arte na época e parece ser o centro da "retomada pós-moderna" na contemporaneidade.

A tese de Martin resulta numa nova possibilidade de leitura do "retiro da arquitetura" (seu desengajamento de um projeto sociocultural revolucionário). Segundo Martin, o abraço exuberante do status quo⁴¹ no campo da arquitetura, permitiu sua participação em redes heterogêneas de poder, incluindo o biopoder (fundamental na tese do autor, pois se aproxima do capital vinculado a produção energética), em escala privada. Ao se permitir desvincular de uma função sociocultural coletiva, a arquitetura terminou por fortalecer o seu "outro", ou o seu avesso, desenvolvendo uma forma de autonomia vinculada ao capital privado que conquista um novo potencial de interação em escala coletiva. Essa liberação fortaleceu-a como disciplina, num processo que se deu através de uma lógica de negação produtiva:

*A formação discursiva que chamamos de pós-modernismo parece ser, portanto, uma combinação cruel de liberdade e servidão, verdade e mentiras. Assim sendo, de fato parece espelhar o jogo de sombras que suspeitamos ser a característica definidora de nossa era.*⁴² (REINHOLD, 2010, p. xv)

Em *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011), Pier Vitorio Aureli investiga a disposição autônoma e a inclinação autorreflexiva de nosso campo disciplinar na contemporaneidade, com referência a estratégias projetuais oriundas principalmente na década de 1970. A tese de Aureli articula princípios que aparecem também na revisão crítica de Hays e Martin do mesmo período e alcançou grande popularidade nos meios acadêmicos norte-americanos. Tornou-se uma espécie de *hit*, ou livro *pop*, dos *studios* de arquitetura e uma das principais referências teóricas contemporâneas discutidas em bancas de projeto. A proposta de Aureli aborda a dimensão física como condição de autonomia da arquitetura. A forma arquitetônica é entendida de dentro de si,

⁴⁰ REINHOLD, M. 2010, p. xviii.

⁴¹ REINHOLD, M. 2010, p. xiv.

⁴² Tradução livre da autora. "The discursive formation that we call postmodernism therefore seems a cruel combination of freedom and servitude, truth and lies. As such, it does seem to mirror the shadow play that we may suspect is the defining characteristic of our time."

separadamente da cidade. Aureli afirma tanto a diferenciação da arquitetura da cidade como sua relação unitária. Uma só pode ser entendida em relação à outra:

O termo absoluto tem a intenção de enfatizar, tanto quanto possível, a individualidade da forma arquitetônica quando esta forma confronta o ambiente no qual ela é concebida e construída. Eu uso absoluto não no sentido convencional de "pureza", mas em seu significado original, como algo sendo resolutamente si mesmo depois de ser "separado" de seu outro. Na busca da possibilidade de uma arquitetura absoluta, o outro é o espaço da cidade, sua organização extensiva, e seu governo.⁴³ (AURELI, 2011, p. ix)

O outro da arquitetura, a cidade, é referido não só na sua dimensão física, mas também em termos sociopolíticos. O ato de construção é um ato de separação, de delimitação seletiva, e é necessariamente político, uma vez que o terreno - o ambiente - é de natureza política. A separação da arquitetura só pode ser entendida em relação à urbanização, que Aureli define politicamente, nos termos de Ildefons Cerda, como *"o aparato de expansão e abrangência que está na base das formas modernas de governo."* O modo como a arquitetura se separa de seu outro é um ato de revelação da própria cidade. A essência da cidade é descrita por Aureli como uma forma política, sobre a qual o objeto arquitetônico intervém. A sobreposição formal e política neste ato de separação ou contraposição é o vir-a-ser da arquitetura.

É precisamente dentro da ascensão do espaço de urbanização que a arquitetura como projeto da(s) forma(s) finitas, e portanto separadas, pode ser lida como crítica, na medida em que tanto obedece ao princípio gerencial da urbanização quanto a sua lógica extensiva de total integração, ainda que torne explícita e tangível a inexorável separação da cidade, posto que a cidade é feita não só de fluxos, mas também de paragens, paredes, limites e divisões.⁴⁴ (AURELI, 2011, p. ix)

O projeto de Aureli de uma arquitetura absoluta aposta na alteração dessa dialética através da recuperação da arquitetura desta separação. Recuperar tem a ver com a crença de que a arquitetura não só contém o domínio do urbano, sendo capaz de estabelecer o sentido da cidade como um local de confronto político e fragmentação,

⁴³ Tradução livre da autora. *"The term absolute is intended to stress, as much as possible, the individuality of the architectural form when this form is confronted with the environment in which it is conceived and constructed. I use absolute not in the conventional sense of 'purity' but in its original meaning as something being resolutely itself after being 'separated' from its other. In the pursuit of the possibility of an absolute architecture, the other is the space of the city, its extensive organization, and its government."*

⁴⁴ Tradução livre da autora. *"It is precisely within the rise of the space of urbanization that architecture as the project of the finite, and thus separated, form(s) can be read as critical, inasmuch as it both obeys the managerial principle of urbanization and its extensive logic of total integration, yet makes explicit and tangible the inexorable separateness of the city, since the city is made not only of flows but also of stoppages, walls, boundaries, and partitions."*

mas também de excedê-lo. Nas teorias e utopias urbanas de Cerda, Hilbersheimer, Archizoom e Koolhaas, Aureli descobre a possibilidade da *absoluticidade* da arquitetura na escala da urbanização. A capacidade da arquitetura para superar o urbano configura uma compreensão da cidade como um arquipélago. O arquipélago é apresentado pelo autor como a separação entre partes legíveis que estão unidas pelo terreno comum que ocupam, simultaneamente. Essa convivência em separação, a partir de formas finitas e claramente delimitadas, contrasta com as utopias urbanas modernas que buscavam integração no processo de urbanização.

A legibilidade de partes arquitetônicas, como paragens (*stoppages*), é apresentada por Aureli como o oposto a edifícios icônicos. Os edifícios icônicos, como pontos de referência, têm a finalidade de uma arquitetura pós-política - uma arquitetura que funciona de acordo com as economias empresariais, mas que já não procura abordar o sentido da cidade ou a sua construção como manifestação cultural coletiva. Nos termos de Aureli, edifícios icônicos são "a vitória da otimização econômica sobre o julgamento político." Aureli defende a autonomia do projeto, como a prática da arquitetura que é capaz de propor uma ideia alternativa da cidade e não apenas confirmar as suas condições existentes. Nesse sentido, podemos entender o potencial da arquitetura de superar o urbano em sua forma física finita.

*[...] uma arquitetura absoluta deve reconhecer a separação política que, dentro do mar da urbanização, pode potencialmente ser manifestada através das fronteiras que definem a possibilidade da cidade. Uma arquitetura absoluta deve mapear essas fronteiras, compreendê-las, formalizá-las e, assim, reforçá-las para que possam ser claramente confrontadas e julgadas. Ao invés de ser um ícone da diversidade em si, uma arquitetura absoluta deve recusar qualquer ímpeto à novidade e aceitar a possibilidade de ser um instrumento de separação e, portanto, de ação política.*⁴⁵ (AURELI, 2011, p.45)

O resgate de Aureli da dimensão política da arquitetura, apagando o antagonismo entre a primazia da forma e a ação política é sedutora, mas pode ser entendido como uma oposição, ou negação radical, de certas complexidades inerentes a cidade contemporânea. As práticas projetuais a que Aureli se refere se estabeleceram em

⁴⁵ Tradução livre da autora. "[...] an absolute architecture must recognize the political separateness that can potentially, within the sea of urbanization, be manifest through the borders that define the possibility of the city. An absolute architecture must map these borders, understand them, formalize them, and thus reinforce them so that they can be clearly confronted and judged. Instead of being an icon of diversity per se, an absolute architecture must refuse any impetus to novelty and accept the possibility of being an instrument of separation, and thus of political action."

meio à crise do projeto moderno na arquitetura e foram consideradas há algumas décadas, pós-modernas. A tese de Aureli não chega a superar as questões já levantadas neste período. Segundo McLeod, tanto a modernidade quanto a pós-modernidade obscureceram as relações complexas entre forma e política. Ao ignorar as questões vinculadas à dominação e ao poder, a arquitetura deixou de se relacionar com temas de gênero, raça, ecologia e pobreza, temas centrais na sociedade contemporânea. Segundo a autora, a resignação política da arquitetura do final do século XX foi uma simples reversão da utopia moderna de total impotência no campo cultural. A arquitetura moderna se desenvolveu através da busca por inovação técnica, cultura em massa e engajamento com um projeto social mais amplo. Segundo McLeod, o pós-modernismo produziu uma versão *"mais reduzida, monolítica da arquitetura moderna, uma que afirma, até mesmo exagera, as preocupações sociais do movimento moderno."*⁴⁶ Em sua visão, a polaridade comumente inferida entre o modernismo/autonomia artística, entre pós-modernismo/cultura em massa ("contaminação cultural") não se sustenta. Mary McLeod resume a separação entre a estética e a política na arquitetura pós-moderna no seguinte par: *"there is nothing left to be done,"* portanto *"anything goes."*⁴⁷ A precedência formal, segundo a autora, a transformou num jogo superficial de linguagens e imagens ao redor de um conteúdo efêmero.⁴⁸

Aureli buscou restabelecer o potencial de atuação política da arquitetura através da legibilidade formal, separação e fronteiras através dos mesmos precedentes arquitetônicos que marcaram a corrente pós-estruturalista das últimas décadas do século XX. O período pós-moderno pode ser entendido em dois momentos: o historicista e o pós-estruturalista. O primeiro se concentra no uso de formas e estilos de caráter histórico na arquitetura.⁴⁹ A corrente pós-estruturalista foi uma nova tendência no desenvolvimento do pós-modernismo que defendia a fragmentação, a dispersão, a descentralização, a esquizofrenia e o distúrbio como novas metas. A partir desta condição, a arquitetura poderia retomar sua dimensão crítica.⁵⁰

⁴⁶ MCLEOD, 1989, p.681.

⁴⁷ Tradução livre da autora: "não resta nada a ser feito"; "vai qualquer coisa."

⁴⁸ MCLEOD, 1989, p.681.

⁴⁹ Sobre este tema, McLeod sugere: *"Three Kinds of Historicism"* de Alan Colquhoun.

⁵⁰ MCLEOD, 1989, p.691.

A proposição de autonomia apresentada por Aureli também encontra raízes na corrente historicista do período pós-moderno, especialmente no pensamento de Aldo Rossi. Segundo Rafael Moneo, um dos maiores legados de Rossi é o conceito de arquitetura autônoma. Esta escola de pensamento ficou conhecida como *Tendenza Neo-racionalista* e foi explicitamente apresentada por Rossi e seus seguidores através da Trienal de setembro de 1973. A defesa de Rossi da arquitetura como disciplina autônoma baseia-se no reconhecimento de que existe uma especificidade, um aspecto particular da arquitetura, que constitui um campo de conhecimento em si mesmo. Baseia-se na proposição de que, através do estudo da cidade, vista como uma expressão completa da arquitetura, podemos encontrar seus princípios fundamentais. *"Essa autonomia arquitetônica e a qualidade especial de seus princípios se tornam claras mediante uma explicação da forma da cidade."*⁵¹ Para Rossi, a compreensão da morfologia da cidade ocorre com o passar do tempo e aborda tanto o seu nascimento como a sua evolução.

De acordo com Moneo, a característica mais importante do *Tendenza* é sua ruptura com alguns princípios fundamentais do movimento moderno. A historiografia do movimento moderno colocou grande ênfase nos aspectos figurativos da arquitetura, estabelecendo continuidade entre a arquitetura e as outras artes plásticas. No pensamento de Rossi, isso era redutor do valor específico da própria arquitetura. O movimento *Tendenza* defendeu a legitimidade e independência dos princípios da prática da arquitetura e sua produção como a criação da própria cidade. A arquitetura pode não ser entendida através dos mesmos parâmetros de escultura ou pintura, considerados externos à sua própria lógica.

*Através da ideia de autonomia, necessária à compreensão da forma da cidade, a arquitetura se torna uma categoria de realidade. Rossi, como Alberti, Scamozzi e os arquitetos do Iluminismo, defende a arquitetura como expressão do pensamento. A tarefa da arquitetura, então, seria a explicação e conversão desse pensamento em realidade.*⁵²
(MONEO, 1976, p.108)

⁵¹MONEO, R. 1976, p. 107.

⁵² Tradução livre da autora. *"Through the idea of autonomy, necessary to the understanding of the form of the city, architecture becomes a category of reality. Rossi, like Alberti, Scamozzi, and the architects of the Enlightenment, defends architecture as an expression of thought. The task of architecture, then, would be the explanation and conversion of this thought into reality."*

Moneo atribui o fracasso da maioria dos projetos urbanos atuais a compreensão da cidade em termos de desenho arquitetônico, e não da própria arquitetura da cidade, como proposto por Rossi. Nesse sentido, o ato de construção exige a consideração de problemas morfológicos que implicam um conhecimento do lugar e uma interpretação da história. A cidade pode ser entendida como um "repositório da história." Ao contrário dos ideais modernistas, segundo os quais a direção foi encontrada em um conjunto de funções pré-ordenadas, a arquitetura da cidade se afasta da precedência do partido funcional, para o valor de materialização concreta, ou de que Rossi se refere como fato urbano, o uso e a função são entendidos através da lógica da própria forma, que assume significado e valor em sua dimensão pública e coletiva e na experiência da história.

A produção de fatos urbanos também é compreendida dentro da dinâmica econômica da cidade. Rossi reconhece que os fatos urbanos são produzidos sob a pressão de fenômenos econômicos como episódios. Essas forças econômicas impulsionam a evolução da cidade. A consideração de Rossi conforma uma visão materialista e dialética da história. *"The city is realized from politics through architecture."*⁵³ Nesse sentido, a ausência de dimensão política na arquitetura da época, tal como apresentada por McLeod em 1980, Tafuri em 1972, e muitos outros autores, poderia ser contestada.

Os arquitetos considerados historicistas precursores do pós-modernismo, assim como os pós-estruturalistas, não podem ser reunidos como um grupo homogêneo. Muitos arquitetos considerados pós-estruturalistas desenvolveram suas linguagens de forma independente e alguns nem chegaram a entrar em contato com a corrente historicista. No campo da arte, os pós-estruturalistas aparecem associados ao deconstrutivismo. Dos arquitetos classificados neste grupo pela exposição do MoMA *Deconstructivist Architecture* (1988), apenas Tschumi e Eisenman aceitaram o rótulo, pela proximidade com o pensamento de Jacques Derrida. A exposição foi de curadoria de Philip Johnson e Mark Wigley e reunia um grupo composto por Bernard Tschumi, Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Peter Eisenman, Rem Koolhaas e Zaha Hadid.

⁵³MONEO, R. 1976, p.112.

Dentre as várias manifestações artísticas que influenciaram a formação das linguagens destes arquitetos, pode-se destacar o construtivismo russo e o expressionismo alemão.⁵⁴ O deconstrutivismo, como reação ao pós-modernismo, retoma certas características modernas: a preferência por formas abstratas, a rejeição de continuidade e tradição, a fascinação pelo imaginário tecnológico, a rejeição do academicismo e sua retórica polêmica e apocalíptica, características reminiscentes do início do movimento moderno.⁵⁵ Apesar da rejeição de algumas características do pós-modernismo historicista, segundo McLeod, este grupo continua em dissidência com algumas premissas chave do movimento moderno: o funcionalismo, o racionalismo estrutural e a fé na regeneração social. O deconstrutivismo, assim como o historicismo, também opera formalmente em primeira instância e se afasta da formulação concreta de um projeto de transformação social.

Dentre os arquitetos nomeados por Wigley como deconstrutivistas, pode-se destacar ainda no trabalho de Eisenman e Tschumi uma relação distinta com a forma na arquitetura. Estes reconheciam no próprio processo de desenho, ou na ação de projetar, o desdobramento mais potente da arquitetura. A abordagem projetual de Eisenman e Tschumi é, dentre todas, a que mais se aproxima da prática de Hejduk. Nos exercícios acadêmicos da Cooper Union, Hejduk desenvolve essa metodologia como um projeto pedagógico. Esta abordagem se configura com precisão no exercício dos nove quadrados e nos projetos apresentados na exposição do MoMA *The Education of an Architect: A Point of View*, em 1971.

O pensamento de Peter Eisenman, assim como sua prática projetual, aparece em *Mask of Medusa* através de diálogos e referências que revelam uma fricção produtiva, uma tensão intelectual que avança a partir do desacordo entre os dois arquitetos. Em *The End of The Classical: The End of The Beginning, The End of The End*, Eisenman introduz três ficções como forma de entender a transformação da arquitetura desde o século XV: representação, razão e história. Representação incorpora a ideia de significado, a razão codifica a ideia de verdade e história "recupera a ideia do atemporal da ideia de mudança." Segundo Eisenman, antes do estabelecimento de uma arquitetura "moderna", a ideia de arquitetura "clássica" não poderia ser apreendida

⁵⁴ Ver Tafuri, A Esfera e o Labirinto, capítulo IV.

⁵⁵ MCLEOD, M. 1989, p.691.

como um sistema abstrato de relações. Até o início do século XX, o clássico era um estilo historicizado, entendido como a tradição da arquitetura, como arquitetura por definição. Eisenman afirma que a arquitetura moderna ainda operava de acordo com estas três ficções e a tradição. Neste sentido, a arquitetura moderna também pode ser entendida como clássica.

O distanciamento do funcionalismo é central para a crítica de Peter Eisenman ao projeto moderno. Segundo ele, a arquitetura moderna tentou se libertar do papel da representação pelo valor da função. A arquitetura não precisava representar outra arquitetura, mas poderia "encarnar apenas sua própria função", levando à afirmação redutora dessa mudança: a forma segue a função. O edifício foi liberado para manifestar a racionalidade de seu processo de produção e poderia simplesmente parecer-se com aquilo que *faz*. Essa tentativa de uma nova relação com o significado, formalmente redutora, foi descrita como um processo de abstração. Eisenman afirma, no entanto, que a tentativa moderna de representar o "realismo" com um objeto funcional era equivalente ao simulacro do clássico na representação renascentista. "O funcionalismo acabou sendo mais uma conclusão estilística, baseada em um positivismo científico e técnico, uma simulação de eficiência." ⁵⁶

⁵⁶ EISENMAN, P. 1984, p. 525. Tradução livre da autora.

02. CANNAREGIO NO CONTEXTO DA OBRA DE JOHN HEJDUK

Os projetos *The Thirteen Watchtowers of Cannaregio* (com *Waiting House*) e *House for the Inhabitant Who Refused to Participate* foram concebidos como um conjunto urbano, dentro de uma trilogia de projetos para a cidade de Veneza e configuram um momento de inflexão no pensamento de Hejduk, estabelecendo as bases projetuais e teóricas da fase mais madura de sua produção, definida pelo arquiteto como “arquitetura de pessimismo.” Esta engloba seus trabalhos mais conhecidos, como *Victims*, *Berlin Masque*, *Soundings* e *Vladvostok*. O projeto de Hejduk em Cannaregio é contemporâneo a *Cemetery for the Ashes of Thought*, projeto que o historiador Michael Hays utiliza para fundamentar sua crítica em *Architecture's Desire* sobre a contribuição de Hejduk aos discursos de seu tempo. Hays identifica em *Cemetery for the Ashes of Thought* as relações mais potentes do pensamento de Hejduk com sua contemporaneidade. Este projeto será comentado mais adiante em maior profundidade, mas nos interessa aqui ressaltar que os projetos *Treze Torres de Observação de Cannaregio*⁵⁷ e *Casa Para o Habitante Que Se Recusou a Participar*, aqui apresentados, configuram um ápice de tensão na obra do arquiteto, como as esculturas gregas que congelam o momento imediatamente anterior ao trágico.⁵⁸ Este trabalho se propõe a investigar as nuances e complexidades deste momento da obra de Hejduk, de forma a mapear os movimentos precursores de sua “arquitetura de pessimismo,” momento em sua obra caracterizado por máscaras e anjos.

Entre os projetos As Treze Torres de Observação, a Casa de Espera e a Casa para o Habitante que se Recusou a Participar, Hejduk estabelece uma relação de continuidade temporal, de forma que sua relação geográfica (a distância específica e localização no contexto da cidade) é menos importante do que sua relação funcional, ou narrativa. É possível se referir a esta relação como “programa narrativo” que opera simultaneamente em escala urbana (em sua dimensão coletiva e político-social) e

⁵⁷ *Watchtower* poderia ser, alternativamente, traduzido como “Torre-Relógio.” Adotou-se o termo *Torres de Observação*, de acordo com a tradução utilizada em italiano.

⁵⁸ A escultura Laocoonte, tal como descrita por August Schelling, é tomada aqui como referência. A antecipação do momento trágico, seu momento antecedente, é retratado ao invés do momento trágico em si. Nas concepções estéticas de escultura clássica na Grécia, a antecipação da morte é mais bela e potente do que a morte em si. Esse conceito de antecipação trágica é fundamental ao entendimento da narrativa programática proposta por Hejduk nos projetos em Cannaregio.

individual. A Casa de Espera⁵⁹ próxima às Treze Torres de Observação, se dedica a abrigar um cidadão que espera a morte de um de seus habitantes, para então tomar o seu lugar. A ideia de antecipação é concretizada pela existência da casa do cidadão em espera. Em outro local da cidade, Hejduk propõe *A Casa para o Habitante que se Recusou a Participar*. Esta se dedica a abrigar um cidadão que se nega a participar do programa narrativo das torres. Ela enfatiza, ao mesmo tempo, exclusão e autonomia social através de uma espacialidade compacta e independente. O urbanista e escritor Michael Sorkin descreve a experiência individual na torre como “*monumental, watchful solitude*.”⁶⁰ A condição de vigília, o isolamento, a alternância entre oclusões e continuidades visuais são temas centrais a narrativa crítica desenvolvida por Hejduk.

A relação de interdependência entre os edifícios, em dimensões programática, espacial e temporal, pode ser entendida como uma justaposição de realidades. Segundo Laís Bronstein, Hejduk adota uma posição crítica à noção clássica de unidade e, através de uma visão anticartesiana do corpo, substitui unidade por fragmentação no processo de transposição do objeto arquitetônico a escala urbana.⁶¹ Segundo a autora, enquanto Rowe utilizou o fragmento para compor, Hejduk utilizou-o para descompor, propondo “*estruturas fadadas a uma existência autônoma e errante*.”⁶² Essa conformação de um mundo dentro de outro mundo é a proposição de uma realidade que se define ao mesmo tempo a partir daquilo que inventa, traz como “novo”, e daquilo que nega e exclui. A construção de um novo cosmos para o homem contemporâneo é central no desenvolvimento da obra de Hejduk em Veneza.

⁵⁹ Este projeto é apresentado por Hejduk como *Waiting House* e também como *Wall House 04*.

⁶⁰ SORKIN, M. 1986, p.182.

⁶¹ BRONSTEIN, L. 2003, p.58.

⁶² GIUSTA, F. 2013, p.24.

As 13 Torres de Observação de Cannaregio

Treze torres posicionadas em uma fileira a quatro pés de distância. Cada torre mede 16' x 16' x 96' de altura.⁶³ Elas são construídas de alvenaria de concreto armado e um acabamento de cimento-estruque. A cor externa é basicamente um rosa veneziano, verde, cinza e branco. As portas e persianas são feitas de ripas de madeira; as peças de metal são cinza. Os toldos da janela são feitos de um pano verde.

As paredes internas das estruturas são de argamassa. Onze das torres são pintadas de cinza por dentro; uma das torres é pintada de preto por dentro; uma das torres é pintada de branco por dentro.

[...]

A cidade de Veneza seleciona treze homens, um para cada torre, para uma residência vitalícia. Um homem vive em uma torre e só ele é permitido habitar e entrar nesta torre. Um décimo quarto homem é selecionado para habitar a pequena casa localizada no campo.⁶⁴

Cada um dos treze homens da torre promete não revelar sua coloração interior.

A mesa de 16' x 3'⁶⁵ é colocada na frente da casa de campo e então cada dia é movida e colocada na frente da torre seguinte; quando um ciclo é completado, outro ciclo é posto em movimento.

Há duas pontes: uma é levadiça feita de madeira, a outra um ponde feita de pedra.

Após a morte de um dos habitantes da torre, o homem da casa de campo toma o seu lugar e outro é escolhido para habitar a casa de campo. Há duas pontes: uma ponte levadiça de madeira, a outra de pedra.

O campo é grande para começar. Mil e novecentos e setenta e nove lajes de 3' x 6'⁶⁶ maciços de pedras serão colocados no campo que contempla de baixo as Treze Torres de Observação de Cannaregio; com o passar de cada ano, outro maciço de pedra será adicionado. (HEJDUK, 1985, p. 82)⁶⁷

⁶³ 4,88m x 4,88m x 29,26m.

⁶⁴ O termo *campo* em Veneza se refere a um espaço urbano aberto, como uma praça, rodeado por edifícios.

⁶⁵ 4,88m x 0,91m.

⁶⁶ 0,91m x 1,82m.

⁶⁷ Tradução livre da autora: The 13 Watchtowers of Cannaregio

Thirteen towers placed in a row four feet apart. Each tower measures 16' x 16' x 96' high. They are constructed of reinforced-concrete masonry and a cement-stucco finish. The exterior color is basically a Venetian pink, green, grey and white. The doors and shutters are made of wood slatting; metal parts are grey. The window awnings are made of a green cloth. / The structures' interior walls are of cement. Eleven of the towers are painted grey inside; one of the towers is painted black inside; one of the towers is painted white inside. / [...] / The city of Venice selects thirteen men, one for each tower for life-long residency. One man lives in one tower and only he is permitted to inhabit and enter this tower. A fourteenth man is selected to inhabit the small house located in the campo. / Each of the thirteen tower men is pledged not to reveal his interior coloration. / The 16'x 3' table is placed in front of the campo house and then each day is moved and placed in front of a following tower; when a cycle is completed another cycle is put into motion. / Upon the death of one of the tower inhabitants, the man in the campo house takes his place and another is selected to inhabit the campo house. / There are two bridges: one a drawbridge made of wood, the other a bridge made of stone. / The campo is large to begin with. One thousand nineteen hundred and seventy-nine 3'x 6'stone slabs will be placed in the campo which underlooks the Thirteen Watchtowers of Cannaregio; with the passing of each year another stone slab will be added.

A Casa Para o Habitante Que Se Recusou a Participar

Em algum lugar em outra parte da cidade com vista para algum outro campo há uma casa habitada por alguém que se recusou a participar. Nesse campo há uma torre de pedra de 6' x 6' x 72'.⁶⁸

A casa do habitante solitário é composta por 12 unidades separadas. Cada unidade mede 6' x 6' x 9'. As unidades estão suspensas em uma parede.

Em cada unidade há um número 1, 2, 3, 4, 5, etc. A parede mesma é a 13ª unidade.

Unidade 1 contém uma pia de cozinha

Unidade 2 contém um fogão de cozinha

Unidade 3 contém uma mesa de jantar e cadeira

Unidade 4 contém uma geladeira

Unidade 5 contém uma cama

Unidade 6 contém uma mesa de estudo e cadeira

Unidade 7 está vazia

Unidade 8 contém uma poltrona

Unidade 9 contém uma pia de banheiro

Unidade 10 contém uma banheira

Unidade 11 contém um chuveiro

Unidade 12 contém um vaso sanitário

No nível exato da célula vazia do Participante em Recusa é afixado na torre do campo um espelho, o tamanho preciso da elevação da cela⁶⁹ oposta. Quando o habitante da casa está em seu quarto vazio, ele simplesmente se reflete no espelho da torre oposta.

Qualquer cidadão está autorizado a subir a escada e entrar na torre de pedra. Uma vez na torre o cidadão pode ver o habitante solitário do outro lado do campo dentro de sua cela. O cidadão pode observar sem ser observado.

Existe apenas um risco para o observador oculto. Outro cidadão pode liberar a porta basculante na torre consequentemente enclausurando dentro da torre o cidadão observador.

Entre casa e torre dentro do plano horizontal do campo é cortado um buraco de 3' de largura, 6' de comprimento e 6' de profundidade.⁷⁰ (HEJDUK, 1985, p.83)

⁶⁸ 1,81m x 1,81m x 21,94m.

⁶⁹ O termo *cell* em inglês pode designar uma cela (como em uma prisão), um cubículo ou uma célula. Hejduk nesse momento de sua descrição abandona o termo *unit*, usado na primeira parte da descrição do projeto.

⁷⁰ Tradução livre da autora: The House For The Inhabitant Who Refused To Participate

Somewhere in another part of the city overlooking some other campo there is a house inhabited by one who refused to participate. In that campo stands a 6' x 6' x 72' stone tower. / The lone inhabitant's house consists of 12 separate units. Each unit measures 6' x 6' x 9'. The units are suspended off a wall. / Under each unit is a number 1, 2, 3, 4, 5, etc. The wall itself is the 13th unit. / Unit 1 contains a kitchen sink / Unit 2 contains a kitchen stove / Unit 3 contains a dining table and chair / Unit 4 contains a refrigerator / Unit 5 contains a sleeping bed / Unit 6 contains a study table and chair / Unit 7 is empty / Unit 8 contains a living seat / Unit 9 contains a bath sink / Unit 10 contains a bathtub / Unit 11 contains a shower / Unit 12 contains a toilet / At the exact level of the Participant of Refusal's empty cell there is affixed upon the campo tower a mirror, the precise elevation size of the opposite cell. When the inhabitant of the house stands in his empty room he simply reflects himself upon the mirror of the opposite tower. / Any citizen permitted to climb the ladder and enter the stone tower. Once in the tower the citizen can see the lone inhabitant across the campo within his cell. The citizen can observe without being observed. / There is only one risk for the hidden observer. Another citizen may release the overhead tower door consequently enclosing within the tower the citizen observer. / Between house and tower within the horizontal plane of the campo is cut out a 3' wide, 6' long and 6' deep hole.

Figura 2.1 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 2.2 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.3 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.4 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.5 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.6 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
 Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.7 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.8 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.9 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.10 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.11 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.12 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.13 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.14 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.15 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.16 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.17 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.18 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.19 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.20 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.21 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.22 - House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 2.23 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

A proposta de Hejduk para Cannaregio foi apresentada em 1978, no Seminário Internazionale di Progettazione Architettonica, organizado pelo Instituto Universitário de Architettura de Veneza e pelo Assessorato alla Cultura Del Comune di Venezia. Um atelier de projeto intitulado *Venezia: la sua presenza e la sua negazione* foi organizado com o intuito de investigar hipóteses de intervenção na região oeste do distrito de Cannaregio. O seminário deu origem a uma mostra e a uma publicação intituladas: *10 Immagini per Venezia*, de curadoria de Francesco Dal Co. No seminário participaram também Aldo Rossi, Bernhard Hoesli, Carlo Aymonino, Gianugo Polesello, Luciano Semerani, Peter Eisenman, Rafael Moneo, Raimund Abraham, e Valeriano Pastor.⁷¹

Figura 2.24 - Catálogo da Exposição 10 Immagini per Venezia.
Fonte: DAL CO, 1980.

Os projetos foram publicados por John Hejduk no livro *Mask of Medusa* em 1985. *Mask of Medusa* é uma obra em si: um projeto artístico autobiográfico que reúne desenhos, textos e poemas, organizados de modo que desenho e palavra aparecem entrelaçados como uma só forma de expressão. Foi impresso pela editora Rizzoli em Nova York e, apesar de seu tamanho (23cm x 31cm x 3cm) e peso, possui um caráter

⁷¹ OCKMAN, J. 1995, p. 02.

delicado, pela textura de sua capa e páginas, e pela diagramação visual com grandes vazios entre as imagens. O projeto gráfico de Lorraine Wild se destaca por espaçamentos de parágrafos generosos que criam novos desenhos com as bordas de textos e entrevistas. Os textos aparecem descentralizados e ilustrações enigmáticas convivem com os desenhos de arquitetura. A sensação ao manipular o livro-objeto é a de tocar um desenho original, como se a obra se tornasse um desenho único, com espessura e opacidade. Ou talvez possa ser entendida como um livro-galeria, como sugere o editor Kim Shkapich. Este apresenta o livro como uma espécie de texto pedagógico, que contesta a natureza e os limites dos programas arquitetônicos, como uma galeria de desenhos e projetos "*na fronteira do enigmático*."⁷² O editor descreve a voz de Hejduk como um guia dentro de seu labirinto que traz ideias sobre a relação entre a arquitetura e as correntes socioculturais com novas perspectivas para a imaginação.

Em dois parágrafos intitulados "*Aspects of Segments*", Hejduk descreve a organização do livro em recortes determinados pelo tempo e por lugares. Essa organização deve ser entendida como uma leitura autobiográfica de sua obra. O tempo é organizado em *quadros* ("*frames*") das quais se derivam *campos*. O primeiro quadro *fixa* os anos de 1947 a 1954, anos de formação do arquiteto em Nova York (Faculdade de Arte e Arquitetura Cooper Union), Cincinatti (Faculdade de Arquitetura da Universidade de Cincinatti), Boston (Mestrado em Arquitetura na Universidade Harvard) e Roma (Universidade de Roma como bolsista da Fullbright). O segundo quadro, de 1954 a 1963, *cobre* o Texas (Universidade de Austin), Nova York (enquanto trabalhava no escritório I.M. Pei and Partners), Ithaca (Professor Assistente na Universidade Cornell) e New Haven (Crítico de Arquitetura na Universidade Yale). O terceiro quadro, 1963-1967, inclui o trabalho durante os anos de ensino na Cooper Union em Nova York. O quarto quadro, 1968-1974, o Bronx (retorno a seu bairro-cidade de origem). O quinto quadro, 1974-1979, Veneza. O sexto quadro, Poemas. O sétimo quadro, 1979-1983, Máscaras: Nova York-Berlim.

⁷² SHKAPICH, K. 1985. Contracapa.

Figura 2.25 - Capa do livro Mask of Medusa, 1985. Lorraine Wild.
Fonte: HEJDUK, 1985.

A edição traz dois prefácios: um de 1984 e outro de 1978, escritos por Daniel Libeskind, então diretor da Cranbrook Academy of Art, e reúne a produção de Hejduk entre 1947 e 1983 como arquiteto, artista e poeta. As publicações de Hejduk são obras em si mesmas. O arquiteto explica em Mask of Medusa: *“A drawing on a piece of paper is an architectural reality.”*⁷³ Hejduk sugere continuidade entre a arquitetura e seus modos de representação, de forma que não é possível separar desenho e realidade no projeto de arquitetura (entendido como campo de pensamento e ação criativa). Neste sentido, tanto o projeto construído quanto o projeto pensado existem: *“They are.”* A arquitetura como disciplina é apresentada em sua dimensão ontológica, como sugere Michael Hays na introdução de Chronotope (1996). Essa concepção disciplinar informou também a escolha de um projeto não construído como estudo de caso para esta pesquisa. O projeto, na visão de Hejduk, é não apenas uma forma de previsão e antecipação da realidade, mas a realidade em si.

⁷³ HEJDUK, J. 1985, p.69.

Figura 2.26 - Primeira e última ilustração no livro *Mask of Medusa*. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

MEDUSA

Nenhuma mitologia pode elaborar
a dor nas raízes
seu horror vem
quando as serpentes dormem
é então
que elas se cristalizam
em sal
é então também
que sua boca e seus olhos
se abrem
simultaneamente ⁷⁴

O caráter enigmático da obra de Hejduk, reconhecido tanto em seus desenhos quanto em seus poemas, configura uma linguagem que pode ser descrita como uma *subjetividade precisa*. A abstração de seu pensamento, aparentemente solta em composições arquitetônicas que tendem a um pluralismo de alta legibilidade (elementos múltiplos delimitados cada um em seu caráter e forma), opera num campo que não se reduz ao simbólico, ou à metáfora, mas se mantém espacial e tectônico. Nesse sentido, Stan Allen descreve a obra de Hejduk como *nothing but architecture*: apenas

⁷⁴ HEJDUK, J. 1985, p. 454. Tradução livre da autora: *No mythologies can elaborate / the pain at the roots / your horror comes / when the / serpents sleep / it is then / that they become glazed / in salt / it is then too / that your / mouth and eyes / open / simultaneously*

arquitetura.⁷⁵ O texto de Allen é praticamente um manifesto em defesa da qualidade arquitetônica que permeia todas as manifestações artísticas e intelectuais de Hejduk. Em *Mask of Medusa*, Hejduk cita Robbe-Grillet sobre Kafka:

O efeito alucinatório advém
da clareza extraordinária
e não do mistério ou da neblina. Nada
é fundamentalmente mais fantástico do que a precisão.⁷⁶

Hejduk descreve o projeto de elaboração de *Mask of Medusa* como um "fórum" inscrito na dualidade Estados Unidos - Europa, através dos pares: abstração - historicismo, individual - coletivo, liberdade - totalitarismo. Estas reflexões, que antecedem 1985, o ano da publicação, aparecem como legado dos projetos para a cidade de Veneza e direcionam a fase mais madura de sua produção criativa e intelectual, que o autor descreve como Arquitetura de Pessimismo.

É um fórum de meus argumentos internos. Os pensamentos tem a ver com a Europa e os Estados Unidos; abstração e historicismo; o individual e o coletivo; liberdade e totalitarismo; as cores preto, branco, cinza; silêncio e fala; o literal e o ambíguo; narrativa e poesia; o observador e o observado. Estou em dívida com a Itália e com a Cidade de Veneza por provocarem o ímpeto de minhas investigações. Eu suspeito que nesses últimos quatro anos minha arquitetura se movimentou de uma "Arquitetura de Otimismo" ao que eu chamo de "Arquitetura de Pessimismo."⁷⁷ (HEJDUK, 1985, p.82)

Em entrevista com Don Wall, Hejduk se descreve com um americano situado na tradição europeia: "Sou americano. Mas me situaria na tradição europeia. Esse é meu conflito."⁷⁸ Na mesma entrevista, Hejduk relaciona os Estados Unidos ao realismo, e este a um estado de pessimismo. É durante sua produção e diálogo com a cidade de Veneza que Hejduk articula essa posição. A contraposição entre o presente Americano e o Europeu é recorrente em seu discurso. Ao descrever a Casa, Hejduk explica essa dualidade: "*This breaking down into independent units, this achievement of ambiguity*

⁷⁵ ALLEN, S. 1996.

⁷⁶ HEJDUK, 1985, p.39. Tradução livre da autora: "*The hallucinatory effect derives / from the extraordinary clarity / and not from mystery or mist. Nothing / is more fantastic ultimately than precision.*"

⁷⁷ Tradução livre da autora. *Since 1974 Venice has preoccupied the nature of my work. / It is a forum of my inner arguments. The thoughts have to do with Europe and America; abstraction and historicism; the individual and the collective; freedom and totalitarianism; the colors black, white, grey; silence and speech; the literal and the ambiguous; narrative and poetry; the observer and the observed. I am in debt to Italy and to the City of Venice for provoking the impetus for my investigations. / I suspect in these past four years my architecture has moved from the "Architecture of Optimism" to what I call the "Architecture of Pessimism."*

⁷⁸ HEJDUK, J. 1985, p. 91. Tradução livre da autora. "*I'm an American. But I would place myself in a European tradition. That's my conflict.*"

through complete isolation of elements is, I might say, the American phenomenon, whereas Europeans achieve ambiguity through interlocking elements."⁷⁹ A justaposição de elementos a que Hejduk se refere muitas vezes é explicada através da obra do artista espanhol Juan Gris. No coração da contraposição Estados Unidos - Europa reside o conceito de coletividade, que Hejduk articula espacialmente entre separação (legibilidade e distinção), justaposição (acumulação) e temporalmente, através de narrativas de simultaneidade e paralelismo. Por paralelismo entende-se o desenvolvimento de narrativas programáticas interdependentes que operam no espaço separadamente. A noção de acumulação é desenvolvida por Hejduk de maneira original.

O acumular-se dos gestos compositivos, frente ao estupor da dimensão simbólica de Veneza e simultaneamente a construção de um pensamento primeiro, no qual é dominante o encontro entre a realidade e a possibilidade, materializam o início de uma abordagem inédita de John Hejduk no confronto da construção do projeto e da forma arquitetônica. Veneza, com suas cores e ritmos, com seu fascínio e mistério, é transfigurada ao interior do mecanismo de construção da forma arquitetônica."⁸⁰ (GIUSTA, 2013, p. 20)

O desdobramento do princípio de acumulação na obra de Hejduk também pode ser entendido como uma busca simultânea pela autonomia e a heterogeneidade. A legibilidade de sobreposições está vinculada ao reconhecimento de partes e aos princípios de identidade e multiplicidade. Robert Somol associa essas características à busca de uma linguagem autoconsciente na arquitetura. Segundo Somol, desde o princípio dos anos 1950 é possível identificar no trabalho de alguns arquitetos, como Rowe e Venturi, o surgimento de uma metalinguagem histórica atrelada ao maneirismo. Esta tendência levou a uma aproximação entre a arquitetura, a pintura e a poesia. Estas duas formas de arte ocupavam um lugar privilegiado na expressão dos ideais do "alto-modernismo" e do movimento que ficou conhecido como *New Criticism*. A poesia e a pintura aparecem na obra de Hejduk não como analogias a outras disciplinas, mas

⁷⁹ HEJDUK, J. 1985, p. 92.

⁸⁰ Tradução livre da autora. "*L'accumularsi dei gesti compositivi davanti allo stupore della dimensione simbolica di Venezia e simultaneamente la costruzione di un primo pensiero in cui il fare è dominato dall'incontro tra realtà e possibilità, materializzano l'inizio di un approccio inedito di John Hejduk nei confronti della costruzione del progetto e della forma architettonica. Venezia, con i suoi colori e ritmi, con il suo fascino e mistero, si è transfigurata ora all'interno dei meccanismi di costruzione della forma architettonica.*"

como com "anomalias coerentes e intensivas."⁸¹ Apesar da tentativa de muitos críticos de vincular a poesia e a pintura na obra de Hejduk a "exemplos" ou "notas de rodapé," Somol as apresenta como inseparáveis da arquitetura, como parte constituinte do projeto.

Figura 2.27 - Le Canigou. Juan Gris. 1921.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Gris. Acessado 11/03/2018.

Segundo Michael Hays, o pessimismo em Hejduk aparece como uma tarefa crítica, não como um fim em si mesmo. É um recurso para impulsionar seu pensamento e redirecioná-lo. Através das figuras de anjos uma "restauração negativa", ou reconstrução, é potencializada. No projeto em Lake Baikal, fase mais tardia da produção de Hejduk, Hays descreve *"anjos que ensaiam o estado de torna-se outra coisa enquanto alguns de nós, 'no solo', nos preocupamos demasiado em resolver o que já somos."*⁸² Esse descontentamento com o presente é o que caracteriza a arquitetura pessimista de Hejduk. Em sua arquitetura, narrativas programáticas, personagens e tipos ganham mais preeminência e passam a ser utilizadas como ferramentas para fortalecer o diagnóstico do negativo, do vazio do presente. Segundo Hays, uma reflexão mais profunda sobre o trabalho de Hejduk nos direciona ao questionamento fundamental sobre os limites da arquitetura e seu estatuto disciplinar.

⁸¹ SOMOL, R. 1996, p.102.

⁸² HAYS, M. 1996, p. 12.

Detlef Mertins reconhece na condição mimética da obra de Hejduk seu potencial crítico fundamental. Mertins toma a definição da arquitetura formulada por Wöfflin, segundo a qual a arquitetura expressa “o temperamento ou ânimo fundamental de uma época através da projeção aparentemente mediada dos sentimentos interiores sobre os objetos.”⁸³ O autor aponta que o trabalho de Hejduk questiona a relação problemática da arquitetura moderna com o conceito de mimesis. Segundo Mertins, a obra de Hejduk é capaz de negociar a recuperação da representação na arquitetura, absorvendo os resultados de uma busca antimimética sobre sua natureza. É nesse sentido que Hejduk se utiliza dos mecanismos representacionais *tipo, memória, corpo e imagem* e formula uma arquitetura capaz de colapsar dois séculos de busca pela transparência da forma e da expressão.⁸⁴

Hejduk descreve o fim da "era do otimismo" com base na transformação da pertinência de certas categorias funcionais na arquitetura, que passa a se distanciar dos "programas otimistas" da era moderna. Hejduk afirmou que quando os médicos curaram a tuberculose eles privaram a arquitetura moderna de um de seus melhores programas.⁸⁵ O arquiteto relata que, ao organizar seus projetos realizados entre 1947 e 1954 em *Mask of Medusa*, certos elementos recorrentes apareceram, particularmente com respeito à natureza dos programas, ou àquilo que o caráter dos programas revelava. Capelas, catedrais, cemitérios, pontes, alojamentos de ski, feiras municipais, centros de biologia e zoológicos representavam certos aspectos de uma época que estavam atrelados a estruturas religiosas e de recreação relacionadas ao final da segunda guerra mundial.⁸⁶

Segundo o arquiteto, a arquitetura passou a operar na sombra dos programas modernos. O tempo da era moderna descrito por Hejduk não engloba apenas a era industrial, mas se estende a um passado ainda mais distante, tocando no fim da Idade Média e no Renascimento.

Escolas, Hospitais. Luz do sol em toda parte. Os limites se abrem. A privacidade era mínima. Sem quartos. Sem cozinha. Espaço aberto. Não há necessidade de privacidade,

⁸³ MERTINS, M. 1996, p. 36. Tradução livre da autora. “*The fundamental temper or mood of the age through the seemingly mediated projection of inner feelings into objects.*”

⁸⁴ MERTINS, M. 1996, p. 28.

⁸⁵ ALLEN, S. 1996, p. 87.

⁸⁶ HEJDUK, J. 1992, p. 26. Tradução livre da autora. “[...] religious structures and recreation structures (*re-creation*).”

porque essa é uma visão otimista, muito utópica e cheia de luz, do futuro. Não houve uma força cultural contrária da mesma forma que tivemos na Idade Média, onde os programas de pessimismo existiam para desequilibrar os programas de otimismo. Agora estamos entrando em uma arquitetura de pessimismo. Eu não entendo isso como uma condição negativa, de maneira alguma. É simplesmente um estado psíquico necessário. Tem que haver um equilíbrio, um equilíbrio para que ambas as linhas estejam funcionando de maneira paralela e produtiva novamente, como na Idade Média, onde a simultaneidade de condições provocara certos argumentos não possíveis anteriormente.⁸⁷ (HEJDUK, 1985, p. 90)

Para Hejduk, a casa, como unidade individual, se torna cada vez mais relevante e a possibilidade do desenvolvimento de "programas pessimistas" é consequente de um estado psíquico coletivo e da busca de um equilíbrio social. É possível entender o par otimismo e pessimismo pela contraposição entre utopia e realismo. Este argumento está alinhado com os discursos teóricos vigentes em seu tempo, que culminam no texto de Manfredo Tafuri "Arquitetura e Utopia", anteriormente mencionado.

Segundo Michael Sorkin, esta aproximação aos programas de pessimismo levará Hejduk mais adiante a se distanciar também do programa habitacional unifamiliar, a casa, tomando forma mais radical através das máscaras.

*Seu trabalho recente também deixou para trás a centralização de certezas do programa arquitetônico recebido. Esse "pessimismo" é um que não mais encontra suficiência na "casa" como um arcabouço de pesquisa e não mais é capaz de tratar qualquer aspecto da arquitetura como, de fato, um mero dado. Muito de seu trabalho recente foi produzido sob a rubrica de "Máscara." A intenção, parece, por trás desta invenção é estender o lirismo de suas preocupações arquitetônicas às estruturas da vida.*⁸⁸ (SORKIN, 1991, p. 182)

Os projetos As Treze Torres de Observação e A Casa se situam precisamente antes dessa virada mais radical e podem ser consideradas proposições maduras e ao mesmo tempo equilibradas, centralizadas do contraponto realismo-utopia. Sorkin descreve a projeto As Treze Torres de Observação como uma interpretação

⁸⁷ Tradução livre da autora: "Schools, Hospitals. Sunlight everywhere. Boundaries open up. Privacy was at minimum. No bedrooms. No kitchens. Open space. No need to have privacy, because this was a very utopian, light-filled, optimistic view of the future. There wasn't a counterforce culturally in the same way as we had in the Middle Ages where the programs of pessimism existed to off-balance programs of optimism. Now we are entering into an architecture of pessimism. I don't take this as a negative condition at all. It's simply a necessary psychic state. There has to be an equilibrium, a balancing in order for both lines to be running in a parallel and productive way again, like in the Middle Ages, where simultaneity of conditions will provoke certain arguments not previously possible."

⁸⁸ Tradução livre da autora. "His recent work has also left behind the centering certitudes of the received architectural program. This "pessimism" is one which no longer finds sufficiency in "the house" as a research armature and which is no longer able to treat any respect of architecture as, in effect, a given. Much of the more recent work has been produced under the rubric of "Masque." The intent, it seems, behind this invention is to extend the lyricism of his architectonic concerns to the structures of life"

essencialmente "artística" cujo sucesso se apoia numa interpretação aguçada da tipologia da torre unida a um entendimento profundo do caráter do espaço veneziano, objetos de "fascinação persistente" de Hejduk.⁸⁹ De acordo com Sorkin, enquanto o projeto em Veneza se preocupava com os rituais de solidão, o projeto Berlim Masque se fixa num outro terreno. Este se caracteriza pela busca de "formas de propinquidade", que podem ser entendidas como modos de aproximação, ou encontro. A convivência e simplicidade das formas em Berlin Masque é descrita por Sorkin como um "carnaval de conciliação" que busca inventar uma atmosfera de contemplação e humildade ao mesmo tempo.⁹⁰ O autor evoca também a proximidade do projeto em Berlin com o "mal adjacente", o fantasma de Auschwitz materializado no edifício que foi sua sede, próximo ao local da proposta de Hejduk. Em entrevista com Don Wall, Hejduk confirma que as casas que desenhou após Element House, casa desenhada para sua filha, expressam uma arquitetura de pessimismo.

Figura 2.28 - Element House, 1971. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

⁸⁹ SORKIN, M. 1996, p.182. Sobre o uso de tipos: "In an age where historical and formal precedent is held suspect, it is perhaps necessary to make an affirmation that there exist certain formal constants which are the generators of a continuous creative evolution." (HEJDUK, 1985, p. 66)

⁹⁰ SORKIN, M. 1996, p.182.

O primeiro projeto em Veneza, que inaugura o quinto quadro de *Mask of Medusa*, foi intitulado *Cemetery of the Ashes of Thought*. O segundo chama-se *Silent Witnesses*. Este último, Hejduk descreve que abarcou 120 anos de arquitetura, comprimidos e reduzidos. Em contraponto ao que poderia parecer uma "condição metafórica" (sem descartar que a atribuição de metáforas seja possível), estas podem ser removidas, restando apenas a condição arquitetônica. Nesse sentido, os dois projetos podem ser entendidos como "redutores em natureza."⁹¹ Essa ação redutora, Hejduk relata como uma condição viável do século XX. A subtração, ou "encolhimento programático" aparece como resposta ou crítica a uma sobrecarga, ou *pastiches*, preponderantes em sua contemporaneidade.

⁹¹ HEJDUK, J. 1985, p. 85.

03. PRÁTICA E TEORIA, DESENHO E PALAVRA

Um desenho é como uma sentença em um texto, no qual a palavra é um detalhe... o detalhe assiste na incorporação do pensamento. (HEJDUK, 1996)⁹²

A "arquitetura pessimista" de Hejduk, como as máscaras e os anjos, são frequentemente marginalizadas como produção arquitetônica. Ela é muitas vezes entendida como um projeto artístico desengajado, que deixa de atuar em sua dimensão política e, portanto "crítica." No entanto, o radicalismo formal dos universos urbanos e arquitetônicos de Hejduk nesta etapa opera como uma crítica radical, cuja dimensão político-social se revela ainda mais profunda. Na fragmentação da arquitetura, que pode ser entendida nos termos de McLeod como sua amplificação através de formas e expressões geométricas livres, Hejduk intensifica o projeto "crítico" da arquitetura.

Stan Allen comenta que a avaliação mais convencional da obra de Hejduk aponta para um afastamento da prática em direção a teoria.⁹³ Em *Five Architects*, Philip Johnson descreve Hejduk como um teórico-deseñador.⁹⁴ A exposição "*Outside Practice*" de 1992 em Chicago serviu para reiterar essa visão. Esse deslocamento do campo contingente da prática de projeto ao da teoria pode também ser entendido como uma condição que potencializou a liberdade e a inovação no pensamento de Hejduk. Allen apresenta essa leitura da obra do arquiteto como resultante de uma confusão sobre o exercício do projeto: as dimensões especulativas e hipotéticas do trabalho de Hejduk foram confundidas com a teoria. Em contrapartida, Allen sugere o oposto, dizendo que nenhuma teoria sobrevive na obra de Hejduk, apenas o projeto. Segundo o autor, Hejduk não apresenta pensamentos abstratos sobre desenho, linguagem, narração ou edificação, mas sim desenhos, linguagens, narrações e edifícios em si. Allen descreve essa postura como uma forma de resistência a teoria, uma abordagem que não é anti-intelectual ou apática a construção do pensamento na arquitetura, mas

⁹² HEJDUK, J. apud ALLEN, S. 1996, p. 88.

⁹³ ALLEN, S. 1996, p. 80.

⁹⁴ Em conversa com Stan Allen em 17/05/2018, a autora pode confirmar que a publicação *Five Architects*, serviu, paradoxalmente, para achatar a interpretação da obra de Hejduk. Ao posicioná-la ao lado de outros quatro arquitetos de seu tempo e de sua cidade, a publicação revelou algumas características comuns, mas escondeu divergências que são talvez mais significativas do que aquilo que compartilham. A publicação talvez mais conhecida da obra de Hejduk, é também a mais controversa.

que permite conceber cada exemplo diretamente no fluxo da história, do fazer individual a um coletivo aberto, de maior amplitude disciplinar.

Figura 3.1 - Carimbo, Projeto Preliminar da Bye House. John Hejduk.
Fonte: Arquivo Canadian Center for Architecture (CCA).

Na visão de Allen, “o “campo de operações” de Hejduk, em contrapartida, produz algo como a teoria, mas mais fluido: um pensamento sistemático capaz de acomodar o status da arquitetura como uma disciplina não circunscrita.”⁹⁵ A contribuição da obra de Hejduk a arquitetura contemporânea reside em usar as ferramentas da arquitetura como forma de construção do pensamento. Nesse aspecto, é possível pensar a arquitetura como uma arte comunicativa que opera na esfera pública contemporânea.⁹⁶

De acordo com Somol, a prática projetual de Hejduk poder ser vista como uma “diferenciação contínua” do trabalho de Rowe e Venturi, assim como da linguagem de Eisenman. Segundo o autor, Hejduk oferece um caminho complementar a crítica de Eisenman ao formalismo de Rowe:

Em contraste com a busca inicial de Eisenman pela estrutura profunda da linguagem arquitetônica, Hejduk enumera enunciados específicos, efetuando a promessa da arquitetura, sugerindo que não pode haver ideal abstraído, nenhuma teoria generalizada do significado arquitetônico, divorciada de sua incorporação particular.⁹⁷
(SOMOL, 1996, p.103)

⁹⁵ ALLEN, S. 1996, p. 80. Tradução livre da autora. “Hejduk’s “field of operations” in turn produces something like theory, but more fluid: a systematic thought capable of accommodating architecture’s status as a non-circumscribed discipline.”⁹⁵

⁹⁶ MERTINS, D. 1996, p. 26.

⁹⁷ Tradução livre da autora: “In contrast to Eisenman’s early search for the deep structure of the architectural langue, Hejduk enumerates specific utterances, performing architecture’s parole, suggesting that there can be no abstracted ideal, no generalized theory of architectural meaning, divorced from its particular embodiment.”

Essa posição é consonante com a de Allen e reitera a indivisibilidade entre a construção do pensamento e o desenho na linguagem de Hejduk. Diferentemente de Eisenman, Hejduk não explora uma linguagem "codificada" na arquitetura, mas *"evoca o potencial desastroso do escrever na arquitetura, seus aspectos de materialidade e contingência, e sua confecção indecisa tanto como toxina quanto como cura."*⁹⁸ Esse deslocamento da sintaxe a ação (da gramática a performance) é apresentado por Somol como a mutação hejdukiana do formalismo americano do pós-guerra e vem acompanhado de outros movimentos: da planta a elevação, da geometria a narrativa, do modelo proporcional ao anômalo. Segundo Allen, a arquitetura de Eisenman atua como o registro de abstrações e procedimentos formais complicados, enquanto na obra de Hejduk, a forma é o resultado de uma série de manipulações simples e diretas a partir de elementos concretos. Allen descreve: "Por toda a sua precisão formal, isto não é uma operação geométrica, mas uma operação plástica."⁹⁹ A diferenciação entre geometria e plástica sugere uma oposição entre a transformação da forma através de uma intenção conceitual, abstrata, e a transformação a partir de um desejo compositivo. O termo "precisão formal" infere também a dimensão tectônico-funcional das operações compositivas de Hejduk.

Em *Mask of Medusa*, Hejduk se refere à arte e a arquitetura sem distinção: as artes são *"a incorporação"*¹⁰⁰ *de pontos de vista plásticos específicos.* A mente e a mão conformam uma unidade que trabalha com princípios primários de maneira a *"preenche-los,"* através da justaposição de relações básicas estabelecidas a partir de um vocabulário: ponto, linha e volume abrem a possibilidade de uma argumentação. A aproximação entre texto e projeto é uma das características mais fundamentais na prática de Hejduk. Segundo Allen, em sua obra a partir da década de 1970, o arquiteto subverte a oposição entre teoria e prática através do "colapso do privilégio discursivo da linguagem dentro do projeto." Isso significa que, ao invés de separar texto e projeto, numa relação convencional descritiva, em que o texto descreve e verifica o projeto, Hejduk incorpora a palavra escrita como constituinte da forma do projeto. Segundo

⁹⁸ ALLEN, S. 1996, p.90.

⁹⁹ ALLEN, S. 1996, p.90. Tradução livre da autora. *"For all its formal precision, this is not a geometrical operation, but rather a plastic operation."*

¹⁰⁰ Tradução livre da autora. *"Embodiment."*

Liebeskind, Hejduk articula a dissolução da dicotomia entre palavra e projeto, desenho e edifício, realidade e possibilidade.¹⁰¹ O arquiteto reformula a relação entre arquitetura e linguagem, eixo central dos debates teóricos da década de 1970. A dimensão literária da prática projetual de Hejduk não é linguística, nem semiótica. Para Hejduk, teoria não é um corpo estranho ou parasita, mas um domínio "propriamente arquitetônico."¹⁰²

Apesar de teoria e prática na arquitetura serem, a princípio, contínuas, as instituições acadêmicas e os escritórios de projeto nos Estados Unidos se afastaram na segunda metade do século XX.¹⁰³ Segundo Michael Hays, nas duas esferas houve um alto grau de especialização, que resultou na separação entre o trabalho intelectual e a prática profissional, gerando até oposição entre teóricos e projetistas. Tal efeito em nossa disciplina contribuiu para o afastamento da teoria crítica de sua relação "direta e formativa" com a prática profissional. De acordo com Hays, "em seus esforços para ser crítica, ela [a teoria] falhou em ser propositiva."¹⁰⁴

Reinhold Martin relata, em consonância com Fredric Jameson e Manfredo Tafuri, a divisão na arquitetura entre a prática e a tarefa crítica como um fenômeno típico do período pós-moderno. Para Jameson, o "populismo comercializado" do final do século XX é radicalmente diferente do "populismo opositivo" dos movimentos do princípio do século.¹⁰⁵ Segundo Martin, a arquitetura operou através de "mensagens mistas, não comprometidas, que sinalizavam o aceite da inevitabilidade histórica do desenvolvimento capitalista."¹⁰⁶ A tarefa crítica da arquitetura foi substituída pelo "neopragmatismo" e "tecnotriunfalismo." Seu pluralismo de linguagens deixou pouca margem ao desacordo, e terminou por confirmar a "celebração acrítica dos imperativos da prática", acompanhada por uma postura anti-intelectual. De acordo com Tafuri, as linguagens combativas, característica das vanguardas, conferiram a arquitetura moderna sua carga ética.

Martin aponta, no entanto, para o desenvolvimento de uma dinâmica neoliberal nas décadas de 1980 e 1990 que pode ser entendida como "o início de uma guerra que

¹⁰¹ LIEBESKIND, D. 1995, p. 07.

¹⁰² ALLEN, S. 1996, p. 88.

¹⁰³ HAYS, M. 1996, p. 07.

¹⁰⁴ HAYS, M. 1996, p. 07.

¹⁰⁵ JAMESON, F. p. 62.

¹⁰⁶ MARTIN, R. 2010:31

apenas começou.”¹⁰⁷ Ao contrário da melancolia tafuriana, Martin sinaliza que “as câmaras do espaço corporativo” ao mesmo tempo confortam e assombram, em processos assimcrônicos de reterritorialização. O autor usa o termo “*feedback loops*” para explicar a dinâmica cíclica de confrontos entre riscos geopolíticos e ambientais. Martin traz o conceito de ambientalismo expansivo de Foucault, uma mistura de efeitos naturais e culturais, como o sublime pós-moderno. É interessante notar, como a dissociação entre crítica e prática da arquitetura ecoa no campo social e natural, transformando a prática em um instrumento biopolítico da ordem econômica neoliberal. Martin ressalta a necessidade de analisar os desafios apresentados por uma nova concepção disciplinar ambiental, tanto nos discursos arquitetônicos quanto nos de política pública.

“Devemos também estar preparados para descartar qualquer distinção absoluta entre o que reside ‘dentro’ de uma disciplina e o que está ‘fora’ dela, sem descartar a noção da disciplinaridade como tal. Assim como acontece com os problemas do espaço e do território que já encontramos, proponho como alternativa que consideremos a questão da autonomia disciplinar como fundamentalmente topológica em seu caráter. Sob essa luz, o que a análise formalista em arquitetura, pintura ou literatura pode considerar ser um movimento para dentro, na direção de gramáticas e sintaxe do objeto estético enquanto objeto ou texto, também constitui um movimento para fora, em direção ao “ambiente” e tudo aquilo em que implica: a autonomia como condição para a imanência, ao invés de uma alternativa a ela.”¹⁰⁸ (MARTIN, 2010, p. 50)

A condição topológica da autonomia disciplinar apresentada por Martin pode ser entendida como uma mediação exterior, de superfície. Esse “movimento para fora” adquire um sentido duplo, apontando para o exterior tanto enquanto lugar físico (o limiar entre o espaço interno e o ambiente) quanto teórico, sugerindo a convergência entre campos disciplinares que podem estar tradicionalmente fora do escopo da arquitetura, como o de políticas públicas e tecnologias ambientais. Como base de seu argumento, o autor menciona a importância da obra *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical*

¹⁰⁷ MARTIN, R. 2010, p. 48.

¹⁰⁸ Tradução livre da autora: We must also be prepared to discard any absolute distinction between what lies “inside” a discipline and what lies “outside” it, without discarding the notion of disciplinarity as such. As with the problems of space and territory we have already encountered, I propose instead that we regard the question of disciplinary autonomy as fundamentally topological in character. In this light, what formalist analysis in architecture, painting, or literature might take to be a move inward, toward the grammars and syntax of the aesthetic object qua object or text, also constitutes a movement outward, toward “environment” and all that it implies: autonomy as a condition for immanence then, rather than an alternative to it.

Ecology de Tomás Maldonado, publicada em 1972 como tradução revisada de "La Speranza Progettuale" de 1970. Maldonado apresenta as rebeliões do final da década de 1960 através do conceito de "dinâmica de equilíbrio," que pode ser entendido como a tendência de um sistema a absorver e neutralizar conflitos.

No quinto capítulo de "A Esfera e o Labirinto", Tafuri analisa em profundidade a separação gradual da arquitetura de sua dimensão política. Segundo Tafuri, os processos de distribuição da propriedade, atrelados a leis de mercado e a indústria da construção, são agentes fundamentais desta separação. Em um anexo ao capítulo, o autor comenta as condições de ação social do arquiteto ao longo da história através da organização pré-capitalista descrita no texto de Martin Wagner "A Socialização da Atividade Construtiva." A organização do trabalho de construção da Idade Medieval é fundamental para o entendimento e o apreço da produtividade contemporânea, segundo Wagner. Os registros existentes estão atrelados às grandes catedrais e a igreja. A arte da construção era cultivada pela irmandade dos monastérios. A *fraternidade da construção* viajava de lugar em lugar e montava abrigos, acampamentos, construindo seus próprios alojamentos. Dez ou doze irmãos trabalhavam sob a vigília de um monge mestre de obras.¹⁰⁹ A partir do manuscrito de Erwin von Steinbach de 1270, os seguintes postulados organizavam as atividades construtivas da Igreja:

1. O cliente (*Bauherr*) era ao mesmo tempo o mestre de obras.
2. O construtor (*Baumeister*) era tanto artista quando chefe de trabalho.
3. Arquitetura era uma ciência oculta dos irmãos.
4. A educação dos novos assistentes acontecia durante a operação construtiva.
5. A honra da irmandade dependia do resultado bem sucedido do trabalho.
6. O trabalho era parte da crença da fé Católica.

Steinbach relata que este postulado estava em processo de dissolução. Novas leis de trabalho surgiam e tendiam a uma relação de hierarquia social que deslocava a ênfase do trabalho comunitário ao individual. É interessante ressaltar que o mestre de obras (*Baumeister*) é o arquiteto, cujas capacidades técnicas e artísticas eram desempenhadas em conjunto, compondo um mesmo campo de atuação. A convergência entre o cliente e o mestre de obras era uma condição fundamental para a

¹⁰⁹ TAFURI, M. 1978, p. 240.

realização das grandes catedrais, que eram as edificações de maior importância simbólica e coletiva. O mestre de obra era o retentor de uma imagem. Sua visão antecipada da realidade a ser configurada era considerada um poder oculto, como uma espécie iluminação ou intuição superior. A ruptura que se deu com o final da Idade Média entre a relação cliente e construtor se manteve até os dias de hoje e foi potencializada pelos processos de especialização na segunda metade do século XX.

Somol aponta para a distinção entre as dinâmicas da cidade liberal e medieval como uma chave para entender os abismos entre a prática e a teoria da arquitetura que Hejduk buscou conciliar. O autor descreve o conceito de cidade como um campo de batalha entre a visão medieval e liberal da sociedade e da política. O liberalismo construiu uma visão de mundo baseada em contradições complexas, enquanto a medieval se assenta no campo da "instrumentalidade neutra" da lei. A visão liberal enfraqueceu entidades intermediárias e associações entre o indivíduo e o Estado, "entre o evento e a estrutura".¹¹⁰ Na comunidade medieval, a autonomia da cidade e a individual eram a mesma coisa, de tal forma que não havia a oposição entre a liberdade individual e a segurança estatal. Na cidade liberal, a separação entre política e economia resultou na diminuição da vida pública e em processos de privatização que geram uma crescente desigualdade social. Segundo Somol, Hejduk reivindica certas posições pré-liberais que antecederam o alto-modernismo.

"[...] dada a fusão do liberalismo e do moderno no discurso do pós-guerra, a 'saída' de Hejduk consiste em enxertar o medieval com o surrealismo para salvar procedimentos históricos de vanguarda e paradigmas que foram desvalorizados, se não obliterados, nos cânones do alta modernismo."¹¹¹ (SOMOL, 1996, p. 113)

As mudanças de paradigma do início do movimento moderno serviram para revelar o poder ideológico do pensamento teórico na arquitetura. A marginalização da produção teórica na arquitetura, segundo Stan Allen, foi potencializada pela produção de manifestos, exposições didáticas e programas pedagógicos. "Para alcançar efetividade operacional, a separação essencial entre teoria e prática foi promovida. O

¹¹⁰ SOMOL, R. 1996, p. 111.

¹¹¹ Tradução livre da autora: "[...] given the fusion of liberalism and the modern in postwar discourse, Hejduk's 'way out' consists of grafting the medieval with surrealism to salvage historical avant-garde procedures and paradigms that had been devaluated if not obliterated within the canons of high modernism."

resultado foi manter e promulgar a noção clássica da teoria como códigos que podem ser escritos: hierárquicos e desengajados; sistemáticos e prescritivos.”¹¹² No período pós-guerra, as bases teóricas do modernismo (internacional e universal) se encontravam engessadas em um conjunto de diretrizes e códigos de prática profissional desarticulados e obsoletos. Nesse momento, o questionamento sobre os domínios da prática e da teoria ressurgem como um problema. Nesse momento, os programas do corporativismo capitalista multinacional passam a reformular as origens do modernismo, que advinha de uma "prática de negação de vanguarda." Dois caminhos eram possíveis: o modernismo tradicional ou buscar recuperar uma utopia espacial de vanguarda, que operava como nova-vanguarda e reescrevia de maneira auto-reflexiva as bases do modernismo do princípio do século XX. Allen sugere que Hejduk se posiciona de maneira a questionar as bases insatisfatórias do modernismo tradicional na busca de um novo sistema a partir de sua própria prática, uma que provoca e excede a descrição teórica. “Hejduk re-estrategiza o uso convencional da teoria, entendido como legitimação externa (uma atração à qual a arte não supre), através da sistematização interna da prática.”¹¹³ Hejduk reconhece que em sua época a arquitetura foi exaustivamente teorizada e afirma a impossibilidade de dissociar o pensamento da arquitetura de sua prática, buscando atrelar suas reflexões ao "espaço operacional e seus procedimentos." Segundo Allen, o especulativo e o prático, dissociados no modernismo e na tradição clássica, são produtivamente colapsados no trabalho de Hejduk.

Segundo Libeskind, os projetos de Hejduk só podem ser abordados através da consideração de sua originalidade e sua natureza poética. Libeskind descreve que apesar das causalidades formais que lhe são imanentes, os projetos de Hejduk se mantêm abertos a ruptura desconcertante e quase alucinante com o espaço, de tal maneira que a arquitetura não pode ser entendida apenas com um fenômeno físico e

¹¹² ALLEN, S. 1996, p. 82. Tradução livre da autora. *"In order to achieve operational effectiveness, the essential separateness of theory and practice was upheld. The result was to maintain and promulgate the classical notion of theory as writable codes: hierarchical and disengaged; systematic and prescriptive."*

¹¹³ ALLEN, S. 1996, p. 83. Tradução livre da autora. *"Hejduk re-strategizes the conventional use of theory understood as legitimization from outside (an appeal to that which art lacks) by systematizing practice from within."*

material.¹¹⁴ Ao resistir à pressão sobre a função do arquiteto, ou sua "funcionalidade", Hejduk recuperou uma realidade para a arquitetura que associa a *praxis* (como forma de conhecimento) à *poiesis* (artesanía). Essa conexão supera "a imitação cega do acaso" e inspira seu trabalho com a qualidade de uma dimensão radical e ética.

A obra do arquiteto exige agora, como pressuposto de um encontro genuíno, iniciativas de espírito e reflexão, que sejam libertadas da obediência a uma autoridade alternativa, seja a do Estado ou a do Ego. Seu trabalho busca curar a ferida na arquitetura que é resultado da penetração lacerante da prática por uma praticidade conveniente e sofisticada.¹¹⁵ (LIBESKIND, 1984, p.09)

Em uma análise comparativa da obra de John Hejduk e Enric Miralles (que faleceram no mesmo dia, 03 de julho de 2000), Stan Allen descreve a dualidade que Libeskind apresenta como "obediência livre" e "autoridade alternativa", como "uma mistura ímpar entre a arrogância e a humildade."

Ser um arquiteto requer uma combinação ímpar de arrogância e humildade. Arrogância para aceitar a responsabilidade de uma obra grande, complicada e cara; humildade para entender que a lógica e consistência não vem de um indivíduo, mas do conhecimento compartilhado da disciplina.¹¹⁶ (ALLEN, 2018, p. 05)

Segundo o autor, a carreira de Hejduk foi marcada pela dúvida. Hejduk era ciente da falibilidade de seu tempo, de ser parte uma geração que chegou tarde ao experimento moderno e não se via capaz de transpor as conquistas da geração de Mies van der Rohe, Le Corbusier e Frank Lloyd e Louis Kahn, trabalhos que transmitiam segurança, certeza e autoconfiança nas premissas do desenho. A noção do "tardio", de buscar respostas a perguntas já feitas, que ocupavam a sombra do moderno, era constante na reflexão de Hejduk. Segundo Allen, a nostalgia ao que Hejduk chamava de projeto moderno "panorâmico," o empurrou às margens.¹¹⁷ A resposta de Hejduk foi uma arquitetura de incertezas. Essa fragilidade, como expressa por Solà-Morales, é uma condição contemporânea que carrega o peso de uma consciência histórica

¹¹⁴ LIBESKIND, D. 1978, p.15.

¹¹⁵ Tradução livre da autora: "*The architect's work now demands, as a presupposition of a genuine encounter, initiatives of spirit and reflection that are freed from obedience to surrogate authority, be it that of the State or of the Ego. His [Hejduk's] work seeks to heal the rift wound in architecture that is a result of the lacerating penetration of practice by sophisticated expediency.*"

¹¹⁶ Tradução livre da autora. "*To be an architect requires an odd mix of arrogance and humility. Arrogance to take responsibility for a large, complicated and expensive piece of work; humility to understand that architecture's logic and consistency comes not from an individual but from the shared knowledge of the discipline.*"

¹¹⁷ ALLEN, S. 2018, p. 03.

profunda. Na arquitetura de Hejduk, a fragilidade e a coragem aparecem interpostas; a arrogância e a humildade se alternam como forma de sobrevivência criativa. Esse embate, segundo Giorgio Agamben, é o que define a condição de contemporaneidade.

[..] ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.¹¹⁸ (AGANBEM, G. 2009, p. 65)

¹¹⁸AGANBEM, G. 2009, p. 65.

04. O QUADRO 5: PROJETOS E SIMULTANEIDADES

“A arquitetura deve, por necessidade, depender de circunstâncias as menos fixas possíveis. Deve também colocar a realidade em uma estrutura. A chamada realidade é transformada.”¹¹⁹ (HEJDUK, J. 1985, p. 312)

O termo *frame* em inglês pode ser traduzido de muitas maneiras: quadro, moldura, estrutura, sistema, armação, caixilho, corpo, esqueleto, etc. O termo *quadro*, no que diz respeito a ordem do livro *Mask of Medusa*, parece mais adequado, posto que ao mesmo tempo emoldura e sustenta uma imagem, fixando-a. A tradução dos textos e conceitos de Hejduk é enigmática, porque o arquiteto utiliza as palavras em inglês com inclinações não convencionais, geralmente abstratas e muitas vezes ambíguas. Há sempre um reencontro semântico.

Grande parte dos desenhos originais de As Treze Torres de Observação de Cannaregio e Casa Para o Habitante Que Se Recusou a Participar estão arquivados no Canadian Centre for Architecture, em Montreal. Junto ao projeto das Torres foram arquivadas 32 páginas de um caderno de Hejduk e muitos croquis. Grande parte do material gráfico que não foi encontrado em publicações está incluído neste trabalho. Muitos desses desenhos trazem também especulações projetuais do projeto Cemitério Para as Cinzas do Pensamento. Uma descoberta inusitada nas páginas do caderno foi o poema *Miniature Volume*, publicado em *Mask of Medusa* na página de abertura do Quadro 07. Isso evidência a sobreposição de ideias e a justaposição dos quadros no processo criativo de Hejduk. Outra evidência dessa lógica não-linear é o reaparecimento dos croquis de 1962, que representa o colapso da hipotenusa na Casa Diamante, no verso do manuscrito do poema.

Stan Allen relatou acerca da conferência que gerou a publicação *Chronotope* de 1996 que a produção teórica sobre a obra de Hejduk foi por muitos anos restrita pelo próprio autor.¹²⁰ Hejduk era um assíduo curador de suas ideias e a grande parte dos textos publicados tinha origem em seus próprios círculos, por ex-alunos e colegas que de certa forma não adotavam uma posição crítica neutra, mas reproduziam um discurso

¹¹⁹ Tradução livre da autora. “Architecture must of necessity rely on the least fixed set of circumstances. It must also put reality into a frame. The so-called reality is transformed.”

¹²⁰ Entrevistado pela autora em 17/05/2018.

consonante, oriundos de um mesmo ambiente teórico.¹²¹ Nesse contexto, este trabalho buscou incluir croquis e desenhos originais, pois trazem a informalidade e o fluxo do pensamento não editado de Hejduk.

Figura 4.1 - Manuscrito do poema "A Miniature Volume". John Hejduk. 1974-1979.
Fonte: Arquivo CCA.

¹²¹ Michael Hays convidou uma série de historiadores, arquitetos e teóricos para refletir sobre a obra de Hejduk e transpor os círculos internos do autor. Dentre eles estava Robin Evans, que participou da conferência e infelizmente faleceu antes da edição de Chronotope.

A Miniature Volume

*how much does
your heart weigh
I don't know
perhaps as much as
a miniature volume
I would have to turn
it inside out
like a leather glove
my grandfather gave
me a sea conch
to hold I dropped it
stuck like a top
under the drift log
an armadillo shed tears
he held the fishing knife
and split the violin
down the middle
put his hand inside
and removed the air
the limp gut strings
entangled jelly fish
nets slipped the swells
a dead sailor
filled with water
like a glass vessel
a widow walked
exhaling iris aromas
she reached out
and hugged the fog
to her breasts
light beam caressed
moist surfaces
night lips blow
sound Nantucket horns*

Um Volume em Miniatura

quanto
seu coração pesa
eu não sei
talvez tanto quanto
um volume em miniatura
eu teria que virar
do avesso
como uma luva de couro
que meu avô me deu
uma concha do mar
para segurar e eu deixei cair
preso como uma tampa
abaixo de uma tora à deriva
um tatu derramou lágrimas
ele segurou a faca de pesca
e cortou o violino
pelo meio
colocou sua mão dentro
e removeu o ar
as cordas flácidas das vísceras
emaranharam redes de água-viva
deslizaram nas ondas
um marinheiro morto
encheu de água
como um jarro de vidro
uma viúva passou
exalando aromas de íris
ela alcançou
e abraçou a neblina
em seus seios
feixe de luz acariciou
superfícies úmidas
lábios noturnos sopram
som de sirenes de Nantucket¹²²

¹²² HEJDUK, J. 1985. p. 372. Tradução livre da autora.

O poema *A Miniature Volume* apresenta características formais consonantes com algumas estratégias projetuais de Hejduk. A primeira se revela no próprio título: o alto contraste de escalas em justaposição (o volume e a miniatura, como a pequena casa ao lado da Torre em Cannaregio e a Casa em miniatura próxima ao Cemitério para as Cinzas do Pensamento). A segunda estratégia é a de continuidade: um fluxo contínuo conecta os versos no sentido vertical gerando ambiguidades e um entrelaçamento de percursos, como, por exemplo, entre os três versos: como uma luva de couro que meu avô me deu uma concha do mar. Há uma sobreposição entre o início e o fim de cada imagem que os versos traçam. As letras todas minúsculas e a ausência de pontuação sugerem, como a linha do horizonte, um infinito antes e outro depois. O poema sugere um movimento circular gradativo do coração para a pele, e do corpo ao mar. Nas imagens que o poema constrói, através de palavras como "peso", "lágrima", "deriva", "avesso" e "lábios noturnos", há nuances "escuras", similares a invenção programática do Quadro 5, como o Cemitério, a Torre e a espera da morte e se encaixam na invenção pessimista-crítica do arquiteto.

O Quadro 5 é organizado em duas partes: *Section A* e *Section B*. A Seção A é composta pelos projetos *Cemetery for the Ashes of Thought*, *Silent Witness*, *Thirteen Watchtowers of Cannaregio/with Wall House 4*, *House for the Inhabitant Who Refused to Participate* e *New Town for the New Orthodox*. A Seção B é composta pelos projetos *BX 1936 House*, *The City of The Angels/Day-Night House*, *Dilemma House*, *Todre House* e *North East South West House*. O projeto *Cemetery for the Ashes of Thought* será analisado a seguir, porque traz certas relações projetuais e conceituais fundamentais ao entendimento da proposta de Hejduk para Cannaregio. O projeto *Wall House 03* do Quadro 04 será analisado pela relação precursora que estabelece com o projeto *Wall House 04*, *Waiting House*. Na apresentação do projeto de Cannaregio, Hejduk faz referência à continuidade teórica e metodológica entre os projetos *Wall House 03* e *Cemetery for the Ashes of Thought*, apresentados em 1975.¹²³ Eles podem ser entendidos como um prólogo de Cannaregio.

¹²³GIUSTA, F. 2013, p. 25.

Cemitério para as Cinzas do Pensamento

Figura 4.2 - Cemetery for the Ashes of Thought, 1974-1979. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

*The Molino Stucky Building's exteriors are painted in black. The Molino Stucky Building's interiors are painted in white. The long, extended walls of the Cemetery of the Ashes of Thought are black on one side and white on the other side. The top and end surfaces of the long extended walls are grey. Within the walls are one foot square holes at eye level. Within each one foot square hole is placed a transparent cube containing ashes. Under each hole upon the wall there is a small bronze plaque indicating the title, and only the title of a work, such as Remembrance of Things Past, The Counterfeiters, The Inferno, Paradise Lost, Moby Dick, etc. Upon the interior of the walls of the Molino Stucky Building are small plaques with the names of the authors of the works: Proust, Gide, Dante, Milton, Melville, etc. In the lagoon on a man-made island is a small house for the sole habitation of one individual for a limited period of time. Only one individual for a set period of time may inhabit the house, no others will be permitted to stay on the island during its occupation. The lone individual looks across the lagoon to the Cemetery for the Ashes of Thought."*¹²⁴
(HEJDUK, J. 1985, p.80)

¹²⁴ Tradução livre da autora: O exterior do Molino Stucky Building é pintado em preto. Os interiores do Molino Stucky Building são pintados de branco. As longas e estendidas paredes do Cemitério das Cinzas do Inferno são negras de um lado e brancas do outro lado. As superfícies superior e final das longas paredes estendidas são cinza. Dentro das paredes há buracos de um pé quadrado ao nível dos olhos.

O projeto Cemitério para as Cinzas do Pensamento foi desenvolvido entre 1974 e 1979. Algumas características comuns podem ser ressaltadas: a composição a partir de elementos múltiplos, dispostos em uma relação espacial de escala urbana, a temporalidade fenomenológica através de percursos estendidos em eixos (aqui horizontal, enquanto na torre o percurso é vertical), a morte, a contemplação e a espera como temas centrais. O conceito de "cinzas do pensamento" é uma manifestação física e arquitetônica da realidade do pensamento. Há uma sobreposição semântica entre o desfazer do pensamento, que se transforma em cinzas e deve ser enterrado, como forma de retenção de sua memória, ou preservação. Nesse sentido, o Cemitério é um conjunto de ideias que configura um novo programa arquitetônico. A invenção programática se transforma numa ferramenta crítica. O enterro da ideia seria uma incisão em corte sobre a superfície da cidade, uma violação de seu plano inferior, sob a cota 0.00. A arquitetura do Cemitério se resolve acima da linha do solo e em transparência, com a finalidade de preservar em um plano superior aquilo que existia apenas de forma imaterial.

O desenho de Hejduk frequentemente se realiza na ambiguidade, ou contraponto, entre o que existe em forma física e o que existe conceitualmente. Esse contraponto resulta na continuidade entre um e outro conceito de realidade. Nesse sentido, é possível pensar a arquitetura em sua dimensão ontológica, que diz respeito ao existir. Essa condição de realidade atribuída ao desenho (projeto)¹²⁵ arquitetônico configura um status disciplinar para a arquitetura que não é convencional, posto que desafia a primazia da dimensão tectônico-funcional que guiou o desenvolvimento da arquitetura

Dentro de cada buraco de um pé quadrado é colocado um cubo transparente contendo cinzas. Sob cada buraco na parede há uma pequena placa de bronze indicando o título, e apenas o título de uma obra, como *Remembrance of Things Past*, *The Counterfeiters*, *The Inferno*, *Paradise Lost*, *Moby Dick*, etc. No interior da parede. paredes do Molino Stucky Building são pequenas placas com os nomes dos autores das obras: Proust, Gide, Dante, Milton, Melville, etc. Na lagoa em uma ilha artificial é uma pequena casa para a única habitação de um indivíduo por um período limitado de tempo. Apenas um indivíduo por um determinado período de tempo pode habitar a casa, nenhum outro será autorizado a permanecer na ilha durante a sua ocupação. O indivíduo solitário olha através da lagoa para o cemitério para as cinzas do pensamento."

¹²⁵ Os termos "projeto" em português e "design" em inglês geralmente formam um par na maioria das traduções. No entanto, o termo "projeto" implica em antecipações e planejamentos pelos quais a palavra "design" não se responsabiliza. A palavra desenho é sugerida aqui com alternativa neutra e este impasse.

desde o Movimento Moderno, aproximando-a de seus efeitos imateriais capazes de atuar criticamente no âmbito sociocultural.

*The architect is responsible to create the spirit of a thought. And to translate through whatever medium is available a sense of place, whether it be a text, in a drawing, in a model, in a building, in a photograph, or in a film. The Architect concerns himself/herself, with the mysteries of space and of form, and is also obligated to invent new programs. It is essential that the Architect creates works that are thought provoking, sense provoking, and ultimately life provoking. Or more precisely, life giving, to what appears to be at first inanimate materials. The Architect enters into the social contract in the deepest sense. To search for human qualities and human values which give spirit.*¹²⁶ (HEJDUK, 1985, p.41)

Em *Architecture's Desire*, Michael Hays descreve o afastamento da arquitetura da sua capacidade de "apreender algo ausente, de traçar ou demarcar a condição que está ali apenas latente" como uma retração: um processo de negação pragmática vinculado ao valor comercial e a sociedade de consumo, que deixou de atuar com estratégias de resistências, como o fez a vanguarda moderna. Nesse sentido, Hays propõe uma revisão da tese de Tafuri e Rowe que orientou os discursos pós-críticos, através de uma nova relação entre a arquitetura e "o real", baseada em seu potencial de revelar condições latentes.¹²⁷ Segundo o autor, o projeto Cemitério para as Cinzas do Pensamento articula essa contra-resposta crítica.

O projeto é entendido por Hays como uma evolução da Cidade Análoga de Aldo Rossi. Em 1973, Hejduk viajou a Zurich e conheceu Rossi na Eidgenössische Technische Hochschule (ETH), onde Rossi lecionava. Foi nesta ocasião que Hejduk viu uma série de projetos de Rossi, como as residências em Gallartese (1970), a escola em Fagnano Olona (1972) e o Cemitério de São Cataldo em Modena (1971). O encontro com Rossi foi "um vinco" no caminho de Hejduk. Segundo Hays, o maior legado do encontro das arquiteturas de Rossi e Hejduk não foram suas semelhanças, mas suas discrepâncias. Rossi parecia conter em alguns elementos geometricamente precisos, finitos, categorizados como "tipos", toda a dimensão imaginária do desenho arquitetônico. Para Hejduk, a definição de Rossi se excedia em seu intuito de conter.

¹²⁶ Tradução livre da autora: "O arquiteto é responsável por criar o espírito de um pensamento. E por traduzir, através de qualquer meio disponível, um sentido de lugar, seja texto, desenho, modelo, prédio, fotografia ou filme. O Arquiteto preocupa-se com os mistérios do espaço e da forma e também é obrigado a inventar novos programas. É essencial que o Arquiteto crie trabalhos que sejam instigantes, provocadores de sentido e, em última instância, provocadores da vida. Ou mais precisamente, dar vida, ao que parece ser, a princípio, materiais inanimados. O arquiteto entra no contrato social no sentido mais profundo. Para procurar qualidades humanas e valores humanos que dão espírito."

¹²⁷HAYS, M. 2010, p. 12.

Segundo Hays, Hejduk via heterogeneidades e singularidades que a geometria não poderia apreender: *"The deamons of the analogous city were whispering to him. And he wondered about unleashing all that Rossi had suppressed."*¹²⁸ O projeto *Cemetery for the Ashes of Thought* e Wall House 3 foram uma resposta preliminar a esse encontro. Segundo Hejduk, o projeto se afirmava por aquilo que lhe era ausente. Ao colocar o vazio no centro, Hejduk evocava através do objeto arquitetônico um desejo de preenchimento, de recuperação.

*What I am doing is I am the questionnaire upon the question. I am the interrogation upon interrogator. so when Rossi and all those things in Europe are going on, the totalitarian stuff which has to do with deep political and social meanings, the I answer it with The Cemetery for the Ashes of Thought. [...] The Cemetery for the Ashes of Thought was one man's confrontation with that whole European condition.*¹²⁹ (HEJDUK, 1985, p. 85)

A condição europeia para Hejduk estava atrelada a escala coletiva e buscava um diálogo com a sociedade e um projeto de construção cultural mais expansivo. O conteúdo do Cemitério, as Cinzas dos Pensamentos que ele guarda, é um manifesto muito mais cultural do que político. Nesse sentido, é possível reconhecer como Hejduk se afasta do que chama *"totalitarian stuff"*, respondendo ao impasse político europeu com o conteúdo de sua própria cultura, de diversas épocas e origens geográficas como Proust, Gide, Dante, Milton e Melville. A separação entre o conteúdo, verticalmente enterradas na espessura das paredes paralelas, e os autores, cujos nomes estariam gravados em placas de bronze no edifício histórico, sugere uma impossível correspondência. Hejduk não estabelece uma relação espacial legível entre cada obra e seu autor. Essa separação reitera a dimensão coletiva e o pensamento individual como um legado social.

Os caminhos longitudinais são passagens comprimidas, estreitas, entre paredes sólidas de 30 cm de espessura. A relação proporcional entre a parede e o espaço-entre é de alto contraste.

¹²⁸ HAYS, M. 2010, p. 102.

¹²⁹ Tradução livre da autora: "O que estou fazendo é o questionário sobre a questão. Eu sou o interrogatório do interrogador. Então, quando Rossi e todas essas coisas na Europa estão acontecendo, o material totalitário que tem a ver com profundos significados políticos e sociais, o eu respondo com o Cemitério das Cinzas do Pensamento. [...] O Cemitério das Cinzas do Pensamento foi o confronto de um homem com toda essa condição europeia."

Figura 4.3 - Recorte de uma reprodução da planta. Cemetery for the Aches of Thought, 1974-1979. John Hejduk. Fonte: Arquivo CCA.

A caixa de vidro é uma miniatura inserida numa parede longa, que termina num horizonte distante. A altura da parede é inferior ao embasamento do edifício existente e não o toca. Sua materialidade sugere continuidade com a cidade histórica, mas sua geometria a define como um elemento separado e novo. Imagina-se no plano do olhar, uma constelação de cubos transparentes que podem ser vistos, mas se confundem conforme as paredes se acumulam no olhar do observador que se posiciona em direção perpendicular. O caráter funcional das paredes se restringe a armazenar as cinzas ao nível do olhar do observador. Sua forma parece ser predominantemente determinada por um desejo de experiência espacial, de compressão horizontal.

Ao fim da passagem pelo espaço-entre, há um lago, um raso corpo de água que cria um gradiente de separação, desde a cidade histórica, através dos pensamentos (história social) em direção ao indivíduo. A água é o elemento de transição da esfera social ao isolamento individual. A realidade dessas entidades sociais é tanto física quanto simbólica. Nesse sentido, pode-se identificar uma total correspondência entre significado e forma na obra de Hejduk, em correspondência fenomenológica - de

qualidades espaciais, e temporalidade sequencial - que não se relaciona como por analogia ou metáfora. Segundo Stan Allen, o Cemitério para as Cinzas do pensamento marca uma nova articulação entre teoria e prática na obra de Hejduk, que surge como consequência inevitável de sua crítica a teoria anteriormente formulada.¹³⁰

Figura 4.4 - A casa como miniatura: o encolhimento do individual opera crítica social. Cemetery for the Ashes of Thought, 1974-1979. John Hejduk. Fonte: Arquivo CCA.

Wall House 3

¹³⁰ ALLEN, S. 1996, p.88.

Figura 4.5 - Wall House 3, maquetes. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

O projeto *Wall House 3* é inserido como uma miniatura na cidade, em contraposição a monumentalidade do Cemitério para as Cinzas do Pensamento. Ele pode ser entendido como uma síntese entre os projetos *Wall House 1* e *Wall House 2*. Ele abre também caminho para a *Wall House 4* (*Waiting House*, parte do projeto Treze Torres de Cannaregio) que, como a *North East South West House*, introduz elementos multidirecionais que atribuem maior neutralidade a composição.

A característica mais emblemática das Casas Parede é o plano que Hejduk insere, de maneira sempre legível, entre "o chegar" e "o habitar." Os estudos iniciais da tipologia residencial de Hejduk combinam estratégias formais modernas clássicas, que se assemelham ao vocabulário de Le Corbusier e Mies van der Rohe. A recorrência do *grid* na obra de Hejduk pode ser reconhecida nas Casas Parede pela proporção quadrada do plano, que define uma constante proporcional como um pano de fundo

para os objetos variantes. Hejduk explica a composição através da temporalidade e compressão. A parede é o momento presente, um limiar, um momento rápido na arquitetura que pode ser antecipado (vivenciado em quadros subsequentes de aproximação), mas se desfaz quando o encontramos. Hejduk descreve a parede como um novo espaço:

*The new space was that space which was the quickest, the most fleeting, the most compressed, the shortest distance, the present. It was meant to heighten the fact that we are continuously going in and out of the past and future, cyclical. We never stop to contemplate the present for we can not; it passes too quickly. [...] this house had to do with the "idea" of the present, the celebration of the two dimensional; it was leading and condensing to a point. It had to do with time.*¹³¹ (HEJDUK, J. 1985, p. 59)

O cruzar da parede se dá após um percurso estendido de chegada. Através de uma passarela ou túnel, o indivíduo se afasta da realidade do entorno e se concentra em "aproximar-se." Essa concentração é possível pela legibilidade do plano da parede e sua frontalidade. Sua simplicidade e opacidade apagam e escondem a complexidade dos espaços comuns da casa. Hejduk descreve os elementos de circulação que antecedem a parede como o passado. A qualidade tectônica da parede é caracterizada por Hejduk por sua planaridade, materialidade e cor: concreto armado, que toca o chão e sustenta a estrutura da casa do outro lado, o futuro.

Os elementos de circulação, passarelas, escadas e elevadores, são volumétricos. Na *Wall House 2* a circulação é estendida no sentido horizontal. A proporção alongada que Hejduk explora é característica de seus projetos anteriores, como a *Grandfather House* e a *Extension House*. Nota-se uma busca por separações, por distinguir esferas programáticas, como momentos de percepção do espaço que não podem ser sobrepostos. As proporções dos elementos de circulação remetem a escala individual: a passagem é para uma só pessoa. O espaço da casa, do outro lado, é um espaço que emoldura o entorno, mas o faz ainda de maneira contemplativa e introspectiva. É interessante notar que a transparência diminui no volume da casa progressivamente da *Wall House 1* para a *Wall House 3*. A organização individual também aumenta: o arquiteto propõe unidades funcionais mínimas, como cápsulas, na *Wall House 3*, em

¹³¹ Tradução livre da autora: "O novo espaço era aquele espaço que era o mais rápido, o mais fugaz, o mais comprimido, o mais curto, o presente. Era para aumentar o fato de que estamos continuamente entrando e saindo do passado e do futuro, cíclicos. Nós nunca paramos para contemplar o presente porque não podemos; passa depressa demais. [...] essa casa tinha a ver com a "ideia" do presente, a celebração do bidimensional; estava levando e condensando a um ponto. Isso tinha a ver com o tempo."

contraste com espaço livre aberto das Casas 1 e 2. A parede é entendida por Hejduk como um domínio coletivo, que se apoia no plano da cidade. A suspensão é uma estratégia de isolamento, de individualismo. Essa hierarquia social em corte é uma característica recorrente na obra de Hejduk. A geometria irregular do espaço da casa é uma busca por fluidez. A opacidade da parede se opõe ao metal e vidro reflexivos do outro lado. Liebeskind reconhece em Wall Houses um dilema existencial vinculado a um deslocamento da condição de habitar. Segundo o autor, surge através das casas a temática do abandono, central nos projetos posteriores do arquiteto. Liebeskind vincula a o abandono a um deslocamento, ou desenraizamento, que gera oscilação e hesitação.

*Surely the fragility of the wall conceived only in its essential reflectivity shows that the doubling of solitude has become the fundamental indicator of a new valuation of architectural sensibility. Yet it is an indicator which by its very fragility becomes the omen of an alternative life in which oscillation and hesitation are resolutely institutionalized in a rite whose liturgy consists of uncertainty and the need of dépaysement.*¹³²
(LIBESKIND, 1985, p. 17)

Outras características de *Wall House 3* que se intensificam posteriormente na obra de Hejduk são o biomorfismo e a figuração. É possível reconhecer uma qualidade orgânica na composição da forma, como o desenho de um perfil delimitado e único, distinto das composições mais abstratas da fase inicial da obra de Hejduk, articuladas por formas puras e universais. A redundância dos elementos de circulação também preconiza o fortalecimento do caráter a-funcional da arquitetura de Hejduk, que será abordado em maior profundidade nos capítulos a seguir.

¹³² Tradução livre da autora: “Certamente a fragilidade da parede concebida apenas em sua refletividade essencial mostra que a duplicação da solidão tornou-se o indicador fundamental de uma nova avaliação da sensibilidade arquitetônica. No entanto, é um indicador que, pela sua própria fragilidade, se torna o presságio de uma vida alternativa em que a oscilação e a hesitação são resolutamente institucionalizadas em um rito cuja liturgia consiste em incerteza e necessidade de recolhimento.”

Figura 4.6 – Plantas, Wall House 3. 1978. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Wall House 1

Wall House 2

Wall House3

Figura 4.7 - Maquetes Digitais. 2010.
Fonte: Imagens da autora.

Figura 4.8 - Corte da parede estrutural, Bye House, 1974. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

Figura 4.9 - Vista da parede estrutural. Bye House, 1974. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

PARTE II

CAPÍTULO 05 | GEOGRAFIA

O arquiteto pode fazer várias representações em uma folha de papel preta e bidimensional. Ele é capaz de desenhar imagens de idéias em sua superfície. Ao desenhar plantas, elevações ou cortes, ele está basicamente fazendo anotações que correm paralelas à superfície do papel. Ele também é capaz de fazer perspectivas isométricas e axonométricas na superfície, cada uma dando uma conotação de profundidade diferente, variando da superficialidade de uma isométrica para a profundidade estendida de uma perspectiva. Todos são especificamente reais (lápiz e papel), todos são representações de adventos propostos, e todas são ilusões em relação ao espaço e à profundidade. Embora a perspectiva seja a ilusão mais elevada - enquanto a representação de um plano pode ser considerada a mais próxima da realidade - se a considerarmos como substantivamente notacional, a chamada realidade da arquitetura construída só poderá vir a existir por meio de um sistema notacional. Em todo caso, desenhar em um pedaço de papel é uma realidade arquitetônica.¹³³ (HEJDUK, 1985, p. 69)

Os projetos de Hejduk em Veneza podem ser entendidos como um momento de inflexão na obra do arquiteto, no qual as estratégias projetuais do início de sua carreira culminam e ao mesmo tempo apontam novas direções. Segundo Allen, a obra inicial de Hejduk apresenta certo equilíbrio entre a *"invenção pessoal e a especificidade disciplinar - entre a arrogância do criador e a humildade frente à história."*¹³⁴ Os projetos em Cannaregio, ainda mais que o Cemitério para as Cinzas do Pensamento, apresentam uma mediação equilibrada entre a linguagem fantástica, a narrativa programática crítica, e a cidade existente. Esse diálogo - o desenho das bordas da intervenção, como ela se situa, continuando ou interrompendo um lugar - é o tema central do capítulo a seguir.

¹³³ Tradução livre da autora. *The architect can make a number of representations on a black, two-dimensional sheet of paper. He is able to draw images of ideas upon its surface. In drawings plans, elevations or sections, he is basically making notations that run parallel to the paper's surface. He is also able to make isometrics, axonometrics and perspectives into the surface, each one giving a different depth connotation ranging from the shallowness of an isometric to the extended deepness of a perspective. All are specifically real (pencil and paper), all are representations of proposed comings, and all are illusions regarding space and depth. Although the perspective is the most heightened illusion – whereas the representation of a plan may be considered the closest to reality – if we consider it as substantively notational, the so-called reality of built architecture can only come into being through a notational system. In any case, drawing on a piece of paper is an architectural reality.*

¹³⁴ ALLEN, S. 2000, p. 05.

05.A. Estética Geográfica

Como um historiador, geógrafo, ou arqueólogo, o arquiteto atua sobre o ambiente construído ou natural através de um campo cartográfico, que é composto ao mesmo tempo por um conhecimento científico e por ficções. O arquiteto-historiador-cartógrafo ordena em hierarquias legíveis os conteúdos que interessam a determinada questão projetual. O desenho da cidade advém de uma interpretação histórica contingente, posto que é também informada pela subjetividade do autor. Nesse sentido, o debate sobre as formas de representação do território urbanizado ou natural, deve ocorrer em um campo multidisciplinar, ampliando o entendimento da ação projetual para sua dimensão estético-geográfica.

A dimensão estético-geográfica da arquitetura pode ser entendida como a extrapolação do contexto através de sua apreensão sensível, incluindo os efeitos imateriais subjetivos de um entorno e seu registro em estratégias projetuais específicas. Hashim Sarkis, através das revistas *New Geographies*, publicadas entre 2009 e 2014 na Harvard Graduate School of Design, reuniu uma série de debates acerca das transformações urbanas desde o final do século XX em busca de um novo paradigma de relação contextual para o desenho da cidade. Segundo Sarkis, a recente reconfiguração de sistemas informacionais criou novos padrões de relações entre organizações sociais, economias, políticas, urbanização e ecologias em todo o mundo. Esses sistemas sugerem uma aproximação de distâncias, na medida em que as culturas se tornam cada vez mais intercambiáveis e apreensíveis em escala global. Segundo Sarkis, arquitetos e planejadores atualmente buscam modelos alternativos que possam resultar em uma nova linguagem projetual, capaz de aproximar a arquitetura das formas de vida e percepção contemporâneas.¹³⁵ Na visão do autor, os debates que surgiram no final do século XX não foram capazes de conciliar a especificidade e a multiplicidade. Sarkis sugere o desenvolvimento de estratégias de intervenção capazes de ir além das mediações específicas de um lugar, e atuar em relação a um imaginário territorial expandido, em escala global.

¹³⁵ SARKIS, H. 2011.

A noção de estética geográfica, tal como apresentada em *New Geographies*, advém do conceito de cidade-mundo do filósofo Michel Serres. Segundo Serres, a cidade contemporânea não deve ser interpretada como uma manifestação de decadência, do desaparecimento de uma ordem da cidade moderna, mas pode ser entendida como uma rede cosmopolita.¹³⁶

The image of a city-world predates the advent of globalization, but it has yet to come into consciousness as a representative visibility. (HÉNAFF, 1997)

Serres sugere que o sistema de valores da sociedade pós-industrial, baseado na decadência e em oposições contínuas, possa ser substituído por um novo ponto de partida. O conceito de cidade e não-cidade é substituído pelo de uma paisagem global, da dimensão do mundo natural. Nele, o cultivado e o selvagem se alternam. Segundo Serres, a cidade deve ser apreendida do exterior, *extra-muros*. Fora de si e dentro do mundo. Nos termos do filósofo, o local já não existe, ou é definido por sua relação com um centro. A cidade metropolitana, constituída dentro da ordem de controle de reinos e impérios foi definida por uma condensação de poder em centralidades políticas, militares ou administrativas. Esse modelo não é mais possível.

Nas linhas de Serres, Marcel Hénaff explica que as transformações que observamos nas formas urbanas, como consequências de novas formas de habitar a cidade e viver, transcendem o escopo ambiental e questões de gestão populacional. Elas devem ser entendidas com relação à distribuição de poder, que não mais se organiza através de grandes estruturas administrativas, mas está vinculado ao controle de redes.

*[...] if the city spreads out and loses its nice architectonic organization and its monumental majesty, it is not because of some regrettable decadence or the sole negligence of urban planners. It is because all our relations to natural space and to the built environment are changing. Urban architecture is obliged to think about the residence of humans, the visible and collective forms of their presence on Earth, in the context of relations with the natural world and in changes in the conditions of the relations of humans among themselves. The city will no longer be this well-circumscribed monumental formation, this island of order in an uncertain landscape. It is already a landscape itself, the archipelago of constructions in the variety of the spaces of the world.*¹³⁷ (HÉNAFF, 1997)

¹³⁶ HÉNAFF, M. 1997.

¹³⁷ Tradução livre da autora: "[...] se a cidade se esparrama e perde sua bela organização arquitetônica e sua majestade monumental, não é por causa de uma decadência lamentável ou da negligência exclusiva dos planejadores urbanos. É porque todas as nossas relações com o espaço natural e com o ambiente construído estão mudando. A arquitetura urbana é obrigada a pensar sobre a residência dos seres

A integração da arquitetura com a paisagem, a ecologia, o planejamento e as ciências sociais é uma exigência dessa nova estrutura, mas o impacto no nível da forma arquitetônica e da geometria da cidade não foi sistematicamente compreendido.¹³⁸ Nessa busca, o debate sobre a relação da arquitetura com o contexto é central. A arquitetura pós-moderna historicista da década de 1970 estabeleceu uma relação mimética com o contexto, da qual as práticas projetuais buscaram se afastar ao longo da década de 1980.

*Rejecting contextualism – as a form-giving strategy, as a set of externalities that influence design (be they typological, material or stylistic) – has evolved into rejecting context outright. Such externalities have been dismissed as irrelevant or overbearing, and if ever brought to the design table, they were placed in sharp contrast to, or in conflict with, the integrity of the architectural project. Either the architectural object buried its head in its own context or it exaggerated its uniqueness from its surroundings.*¹³⁹ (SARKIS, 2011)

Segundo Sarkis, a arquitetura e o desenho urbano podem ser entendidos a partir do deslocamento entre dois extremos: rejeição e reprodução do entorno.¹⁴⁰ Para o arquiteto, a autonomia da arquitetura, celebrada pelo descolamento do contexto, não responde às exigências ambientais e sociais contemporâneas. Recentemente, esta tensão aumentou ainda mais e novas categorias de contexto (à escala da paisagem, do urbanismo e do regionalismo) foram identificadas entre a cidade e a periferia. Sarkis propõe a estética geográfica como uma abordagem projetual intermediária entre o contextualismo e a total rejeição do entorno. A estética geográfica promove uma síntese a que a arquitetura aspira: entender as características físicas e sociais que tornam o local de intervenção distinguível.

O desdobramento físico desses conceitos, como estratégia projetual, segundo Sarkis, implica em uma série de operações geométricas que aumentam a nossa

humanos, as formas visíveis e coletivas de sua presença na Terra, no contexto das relações com o mundo natural e nas mudanças nas condições das relações entre os seres humanos entre si. A cidade não será mais esta formação monumental bem circunscrita, esta ilha de ordem numa paisagem incerta. Ela já é uma paisagem em si, o arquipélago de construções na variedade dos espaços do mundo.

¹³⁸SARKIS, H. 2011.

¹³⁹SARKIS, H. 2011. Tradução livre da autora: A rejeição do contextualismo - como uma estratégia de dar forma, como um conjunto de externalidades que influenciam o projeto (seja tipológico, material ou estilístico) - tem evoluído para a rejeição do contexto como um todo. Tais externalidades foram descartadas como irrelevantes ou arrogantes e, se alguma vez foram trazidas para a prancheta, foram colocadas em alto contraste, ou em conflito, com a integridade do projeto arquitetônico. O objeto arquitetônico ou enterrava sua cabeça em seu próprio contexto ou exagerava sua singularidade ao destacar de seu entorno.

¹⁴⁰SARKIS, H. 2011.

consciência da espacialidade do mundo. Sarkis as organiza em estratégias de projeto que articulam quatro elementos principais:¹⁴¹

1. *The horizon line: the limit of our experience but also its frontier of possibilities.*
2. *The ground line: the certainty of continuity but also of friction against mobility.*
3. *The skyline: the negative of the horizon.*
4. *The raised line: the constructed ground from which the relationship among the different lines could be re-constructed, the thickness of the inhabited world and the sum total of all verticality.*¹⁴²

Em sua análise de modelos de arquitetura modernos que contribuíram para a concepção de uma "arquitetura de mundo," Sarkis apresenta a seguinte categorização: microcosmo, mundos parciais, visibilidade, mundos invisíveis e paralelos. Estas operações configuram o que pode ser descrito como uma geografia estética em arquitetura. A proposição de Sarkis preenche uma lacuna entre as teorias de urbanização em escala territorial e as estratégias projetuais, criando um vínculo direto entre a reflexão teórica e o desenho arquitetônico.

*The geographic aesthetic suspends architecture between autonomy and total immersion to explore different means by which the exchange between architecture and its context could happen. This exchange is no longer guided by the "mimetic impulse" of contextualism but by the very displacements that allow forms of art to interrogate forms of life. To be engaged – to effectively synthesize the social and the physical, to address the larger globalized scale, to aspire for more positive ecological impact, and to provide the framework for broader possibilities of effective action – architecture has to maintain the position of being strategically disengaged.*¹⁴³ (SARKIS, H. 2011).

O desvicular descrito por Sarkis pode ser entendido como um retiro crítico adotado como ponto de partida, que antecede a reprodução de modelos vigentes de intervenção física. A estética geográfica de Sarkis se destaca por terminar no campo da ação

¹⁴¹ Apresentados na Exposição *"The World According to Architecture"*, na FAUUSP em 2016.

¹⁴² Tradução livre da autora: 1. A linha do horizonte: o limite da nossa experiência, mas também a sua fronteira de possibilidades / 2. A linha do solo: a certeza da continuidade mas também a fricção contra a mobilidade. / 3. O Skyline: o negativo do horizonte. / 4. A linha elevada: o terreno construído a partir do qual a relação entre as diferentes linhas poderia ser reconstruída, a espessura do mundo habitado e a soma total de toda a verticalidade.

¹⁴³ SARKIS, H. 2011. Tradução livre da autora: "A estética geográfica suspende a arquitetura entre a autonomia e a imersão total para explorar diferentes modos em que a troca entre a arquitetura e seu contexto possa acontecer. Esta troca não é mais guiada pelo "impulso mimético" do contextualismo, mas pelos próprios deslocamentos que permitem às formas de arte interrogar formas de vida. Para se engajar - sintetizar efetivamente o social e o físico, abordar a escala globalizada mais ampla, aspirar a um impacto ecológico mais positivo e fornecer a base para possibilidades mais amplas de ação efetiva – a arquitetura tem de manter a posição de estar estrategicamente desvinculada."

projetual, enquanto a maioria das formulações críticas contemporâneas não alcança essa especificidade, sendo portanto menos instrumental ao desenho da cidade.

No campo da cartografia, algumas investigações críticas e teóricas no final do século XX trazem reflexões que também podem ser instrumentais na escala da arquitetura. Estas apontam para um movimento em direção a uma "política geral da espacialidade" e para o estudo cultural das formas literárias, artísticas e ideológicas do mapeamento.¹⁴⁴ Bruno Bosteels problematiza a relação entre a cartografia e a subjetividade artística. Segundo o autor, a dimensão mais importante da cartografia reside em sua capacidade e ordenar "territórios existenciais," e revelar os mundos da superfície irregular da terra. Bosteels relata que, ainda no final do século XX, os mapas eram frequentemente valorizados de acordo com sua exatidão referencial e científica e não são considerados obras de arte. "Um mapa, então, nunca é apenas um espelho da natureza. Não é nem uma imitação adequada nem um reflexo transparente de um território estável já existente em outro lugar."¹⁴⁵

De acordo com Bosteels, uma teoria da cartografia deve explicar as múltiplas articulações do social e do subjetivo e buscar modelos capazes de revelar como o desejo e a produção, a loucura e o trabalho, se cruzam no território. O projeto cartográfico é, no limite, um desfazer de nós através da legibilidade das relações sociais identificadas numa representação bidimensional.

Horácio Capel, um dos geógrafos mais importantes da atualidade, descreve o processo de investigação científica como a união entre a observação e a experimentação. Segundo Capel, a filosofia da natureza não pode basear-se em "formas vagas e poéticas, mas ao mesmo tempo não pode negar a diversidade das forças da natureza, que configuram um "todo animado" que obedece um "impulso."¹⁴⁶ Capel descreve um equilíbrio entre a sistematização, como relato daquilo que pode ser medido e ordenado, e o reconhecimento de fatos "impulsores," que podem ser observados e sentidos.

¹⁴⁴ BOSTEELS, B. 1998, p. 146.

¹⁴⁵ BOSTEELS, B. 1998, p. 147. Tradução livre da autora. *"A map, then, is never just a mirror of nature. It is neither an adequate imitation nor a transparent reflection of a stable territory already existing elsewhere."*

¹⁴⁶ CAPEL, H. e VILLALOBOS, J. 2010, p. 33.

A geografia brasileira das últimas décadas do século XX é marcada pelo marxismo e por um afã conceituador, de modo que houve uma explosão de novas terminologias e "conceitos geográficos" neste período. Mais recentemente, Junia Furtado apresentou em "O mapa que representou o Brasil" (2013) a intencionalidade dos mapas através de conceitos sistematizados por Harley e Woods. Estes, trazem a perspectiva de desconstrução do mapa como um instrumento de verdade. Em "*Deconstructing the Map*", Harley discute a relação entre cartografia e arte e faz referência ao papel do historiador nessa aproximação.

[...] tendemos a trabajar con base en la premisa de que los cartógrafos parten de una forma "científica" o "objetiva" de creación del conocimiento. Por supuesto que los cartógrafos piensan que tienen que decir esto para seguir teniendo credibilidad; sin embargo, los historiadores no tienen esa obligación. Es mejor que nosotros partamos de que la cartografía casi nunca es lo que dicen los cartógrafos. (HARLEY, 1988)

Assim como o historiador, o arquiteto atua no campo cartográfico no limiar entre o relato científico e a ficção, compondo o desenho da cidade como uma forma de interpretação histórica. Bosteels descreve a dimensão ficcional dos mapas através do conceito de "transversalidade", tal como apresentado por Felix Guatarri. Segundo Bosteels, esta pode servir como base a uma "invenção ontológica e ético-política", operando através das separações do sujeito e do objeto, do discurso e da prática, do material e da semiótica. "Mais do que nunca, hoje a natureza tornou-se inseparável da cultura e temos de aprender "transversalmente" a pensar as interações entre os ecossistemas, a mecosfera e os universos sociais e individuais de referência."¹⁴⁷

A transversalidade de Guatarri advém do conceito *ecosofia*, apresentado pelo autor em "As Três Ecologias." A ecosofia aparece no campo da arquitetura recentemente como base teórica do conceito "urbanismo ecológico," título de uma conferência e publicação organizadas por Mohsen Mostafavi e Gareth Doherty na Harvard Graduate School of Design, em 2009. O livro *Ecological Urbanism* (2010) se baseia na premissa de que a arquitetura pode fornecer uma chave sintética para conectar a ecologia e o urbanismo, e desenvolver métodos imaginativos e práticos para abordar as consequências da mudança climática e a sustentabilidade no ambiente urbano. A ecologia é entendida como um projeto ético-político, de acordo com a

¹⁴⁷GUATARRI, F. 1989, p. 135.

ecosofia, no qual o meio ambiente, suas relações sociais e a subjetividade humana aparecem entrelaçados.¹⁴⁸

No campo de "*landscape architecture*"¹⁴⁹ nos Estados Unidos, o debate acerca da subjetividade na representação do território se expandiu nas últimas décadas também através da obra de Charles Waldheim *Landscape Urbanism* (2006). No ensaio "*Aerial Representation and the Recovery of Landscape*", anterior a *Landscape Urbanism*, Waldheim explica a relação entre o projeto paisagístico e a representação paisagística como codependentes, e que esta deve ser entendida como um mecanismo de construção do espaço:

The world is visually prefabricated through its potential for being seen. Perhaps even more than in any other field or cultural endeavor, the picturing of the landscape has become synonymous with the discipline itself, as if landscape only existed through its picturing.
(WALDHEIM, 1999, p. 127)

Segundo Waldheim, o advento da fotografia aérea é central para a mudança da percepção da paisagem global. A fotografia aérea, como a cartografia, inaugura uma nova época de imaginação da superfície do mundo, que mudou o significado e o status da prática da paisagem. Waldheim nomeia essa consciência *subjetividade aérea*.

Um dos primeiros projetos de urbanos e paisagísticos identificados sob este enfoque foi o Concurso Internacional de Faróis de Colombo em Santo Domingo, República Dominicana. Um jovem e ainda desconhecido arquiteto britânico, Joseph Le Gleave, entre 1929 e 1931, ganhou uma competição pelo projeto de um farol em comemoração a "descoberta" de Colombo das Américas. Os diagramas de Gleave antecedem os escritos de Le Corbusier sobre urbanismo e aeronaves.

Segundo Waldheim, o projeto não é tão importante pela execução do monumento como um edifício, mas pode ser considerado um modelo claro da capacidade de se pensar a paisagem como uma construção monumental, entendida na escala da cartografia. Waldheim distingue este projeto também por ser uma das primeiras propostas arquitetônicas projetadas não a partir de uma experiência corporativa de espaços no solo, mas da perspectiva remota e desapegada de um sujeito em visão

¹⁴⁸ MOSTAFAVI, M. 2014, p. 22.

¹⁴⁹ Frequentemente traduzida como "paisagismo," a disciplina "*landscape architecture*" nos Estados Unidos opera em uma escala ambiental e infraestrutural mais expansiva do que a disciplina tradicional paisagismo no Brasil atualmente.

aérea. Essa relação entre subjetividade e propriedade inaugura um padrão de prática cultural fundado na *“noção de um objeto de visão aérea como espectador-consumidor.”* Essa prática foi posteriormente evidenciada na escrita dos futuristas e usada pela Propaganda Soviética e Fascista. Uma de suas primeiras manifestações teóricas foi o livro *Aeronaves* de Le Corbusier, descrito por Waldheim como uma *“especulação sobre a utilidade da observação aérea para revelar o fracasso das cidades e o potencial de novas práticas de planejamento.”*¹⁵⁰

Figura 5.A.1 - Vista aérea dos Faróis de Colombo, Santo Domingo. J.L. Gleave, 1970.
Fonte: WALDHEIM, C. 1999.

Waldheim observa que, embora o registro objetivo da fotografia tenha se solidificado no século XX, por visões alinhadas com a de Le Corbusier, no século IX surgiram outras abordagens mais amplas sobre o alcance da fotografia. Le Corbusier destacava a falta de "sentimentalismo pitoresco" à representação aérea como precisamente o que a tornava adequada como ferramenta de planejamento urbano. Dentre as visões no século XIX ofuscadas pelo racionalismo moderno, está o entendimento da fotografia como uma espécie de desenho, como a pintura da paisagem. Waldheim se refere a este debate como “a tensão histórica entre o cênico e o métrico.” A “divisão entre o belo e o verdadeiro”, que aparece não apenas no contexto

¹⁵⁰ WALDHEIM, C. 1999, p. 125.

da representação da paisagem, mas deve ser entendida como uma discussão mais ampla na qual os modos de representação podem ser entendidos como produção cultural. Segundo Waldheim, a divisão moderna entre o cênico e o métrico aumentou a distância entre as práticas de planejamento e desenho da paisagem.¹⁵¹

Já no século XIX, a industrialização e os desenvolvimentos tecnológicos relacionados ao transporte e a comunicação causavam sérias rupturas com modelos anteriores de urbanização, que eram mais alinhados com as especificidades e ritmos da geografia natural. A ideologia capitalista em desenvolvimento desde o século XIX buscou criar as condições para a expansão do comércio, adaptando as estruturas espaciais e econômicas a suas novas tarefas, adequando-as às necessidades de expansão nos países centrais e na periferia. Segundo Milton Santos, a geografia desempenhou um papel central nessa transformação. O geógrafo descreve um processo de modernização que reforçou estruturas sociais desiguais. Para Santos, a ideia de *região* deveria estar no centro de um debate renovado da geografia, de tal modo que pudesse ser entendido como uma reconstituição social a partir da relação entre território local e território expandido.¹⁵² Santos aponta que no contexto da economia mundial do final do século XX, a *região* não é mais uma realidade viva dotada de uma coerência interna, mas é, principalmente, definida do exterior. Segundo o autor, a *região* deixou de existir em si mesma e um debate renovado sobre a possibilidade de uma nova geografia geral deveria retomar um projeto interrompido de conciliação entre a especificidade local e os sistemas mundiais expansivos.

No início do século XX, os urbanistas buscaram estabelecer novos paradigmas que casavam um "determinismo geográfico", com o espírito instrumentalista da modernidade que Le Corbusier guiava. Essa vertente foi combatida por alguns urbanistas, como Patrick Gueddes e Lewis Mumford. Para eles, uma nova forma de organização regional deveria ser promovida para evitar as operações utilitárias dos desenvolvimentos metropolitanos sobre a geografia natural, que destruíam ordens locais mais orgânicas e privilegiavam o papel econômico de um sistema de valores de troca.¹⁵³

¹⁵¹ WALDHEIM, C. 1999, p. 131.

¹⁵² SANTOS, M. 2002, p. 39.

¹⁵³ KATSIKIS, N. 2014, p. 02.

Figura 5.A.2 - Global Fabric of Ground and Marine Transportation Networks.
Nikos Katsikis, Urban Theory Lab, Harvard GSD, 2014. Fonte: KATSIKIS, 2014.

A obra de Kevin Lynch, "A imagem da Cidade" de 1960 foi uma das críticas ao racionalismo moderno no campo da representação territorial de maior impacto no contexto de planejamento urbano. Ainda que de forma inconclusa, Lynch desenvolveu uma metodologia que buscava incluir a subjetividade no desenho da cidade, abordando o desafio da compressão temporal na apreensão da paisagem urbana.

Lynch descreve a imagem da cidade como uma série de imagens percebidas em sequência, por um sujeito em movimento, numa ordem cinematográfica que não pode ser continuamente sustentada. A imagem da cidade é uma composição destes fragmentos. Para Lynch, a qualidade visual de uma cidade é uma imagem mental mantida por seus moradores. A legibilidade da paisagem urbana determina a clareza com a qual uma parte da cidade pode ser reconhecida e organizada em um padrão coerente.¹⁵⁴

"*A Imagem da Cidade*" explora as maneiras em que um ambiente físico vívido e integrado é capaz de produzir uma imagem nítida, e desempenhar um papel social ao fornecer o substrato para símbolos e memórias coletivas. Lynch, ao longo de seu texto, faz inúmeras menções a um sentimento de segurança que o reconhecimento do ambiente físico pode produzir. Através dessa segurança emocional, ligada a um senso

¹⁵⁴ LYNCH, K. 1960, p. 02.

de familiaridade, o homem é capaz de estabelecer uma relação harmoniosa entre si e o mundo exterior, ao contrário do medo que advém da desorientação.

Lynch reconhece ser talvez impossível que as cidades configurem um *continuum* legível, e indica também o valor da surpresa, da mistificação e do labirinto como contrapontos sensoriais. No entanto, esses momentos de desorientação, ou confusão, devem ser apenas momentos em um todo visível. É pelo contraste que as experiências de desorientação podem se tornar significativas. Uma imagem coerente precisa estar no pano de fundo para que uma cidade ou um momento se torne notável.

*The world may be organized around a set of focal points, or be broken into named regions, or be linked by remembered routes. Varied as these methods are, and inexhaustible as seem to be the potential clues which a man may pick out to differentiate his world, they cast interesting sidelights on the means that we use today to locate ourselves in our own city world.*¹⁵⁵ (LYNCH, 1960, p. 07)

O conceito *cidade mundo* na teoria de Lynch se dá através da apreensão do ambiente construído como um sistema aberto. A imagem da cidade é, de preferência, adaptável à mudança e permite ao indivíduo investigar e organizar a realidade.

Imageability é uma qualidade de um objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte no observador e está intimamente ligada à capacidade de corrigir imagens na mente, ou memorabilidade (embora Lynch não faça uso direto do termo "memória" em sua escrita). A capacidade de representação também pode ser descrita como "legibilidade" ou maior visibilidade dos objetos, que podem ser apresentados de forma acentuada e intensa aos sentidos.

*The sensuous grasp upon such surroundings would not merely be simplified, but also extended and deepened. Such a city would be one that could be apprehended over time as a pattern of high continuity with many distinctive parts clearly interconnected. [...] The city of Venice might be an example of such a highly imageable environment.*¹⁵⁶ (LYNCH, 1960, p.10)

¹⁵⁵ Tradução livre da autora: "O mundo pode ser organizado em torno de um conjunto de pontos focais, ou ser quebrado em regiões nomeadas, ou ser ligado por caminhos rememorados. Ainda que esses métodos possam ser tão diversos, e que as possíveis pistas que um homem pode escolher para diferenciar o seu mundo possam ser inesgotáveis, eles iluminam os meios que usamos até hoje para nos localizar em nossa própria cidade mundo."

¹⁵⁶ Tradução livre da autora: "A compreensão sensual sobre tais ambientes não seria meramente simplificada, mas também estendida e aprofundada. Tal cidade seria uma cidade que poderia ser apreendida ao longo do tempo como um padrão de alta continuidade com muitas partes distintas claramente interligadas. [...] A cidade de Veneza pode ser um exemplo de um ambiente altamente imaginável."

O sistema que Lynch desenvolve, pressupõe um mapeamento complexo do ambiente construído como ponto de partida, sem partir de uma *pré-visão* da cidade ideal, física e objetiva, como na tradição moderna de urbanização. Lynch inverte a lógica do projeto pela inclusão da subjetividade e da adaptabilidade, propondo um processo de desenho urbano não-linear, capaz de incluir fatores imateriais e dialogar com a mutabilidade, o afeto e imperfeição na composição das cidades.

A qualidade instrumental da teoria de Lynch está presente ao longo do desenvolvimento de sua teoria sob o conceito de "pistas" para o projeto urbano. Essas pistas baseiam-se na constatação de "temas comuns" ou "referências repetidas e certas características gerais" das quais podemos derivar categorias de interesse e inferir qualidades sobre as quais o projetista pode operar.¹⁵⁷ A proposição de Lynch, segundo Sarkis, apesar de afirmar uma forte ligação entre imageabilidade e o bem-estar social, termina sendo vaga e não chega a formular uma alternativa concreta de metodologia de desenho urbano. Sarkis assinala que o período de tensões sociais e raciais crescentes nos anos 1960 e 1970, foi a causa da crítica mais comum do trabalho de Lynch, que o classifica como ingênuo e ambíguo.¹⁵⁸ A premissa de Lynch não está baseada na certeza, mas na busca de meios para operar em um mundo de incertezas, abordando a perda e a desorientação como resultado de um ambiente adoecido. Ele propõe, alternativamente, que uma articulação de descontinuidades, perdas e pluralidades possam ser pré-condições para uma democracia pluralista.

¹⁵⁷ LYNCH, K. 1960, p. 105.

¹⁵⁸ SARKIS, H. 1998, p. 04.

05. B. Veneza

Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.
(CALVINO, 1972, p. 82)

A conciliação da visão histórica da cidade de Veneza, quase mítica por sua "unidade sempre-renascente", com os violentos processos de transformação de sua malha urbana durante a segunda metade do século XX, aparece na década de 1970 como um paradoxo.¹⁵⁹ A cidade de Veneza, no contexto europeu, é vista como um modelo de resistência às transformações modernas, desde a Renascença até o século XIX.

A intervenção urbana no contexto de Veneza evoca imediatamente a complexidade de sua história. Para aproximar-se de sua essência, se faz necessário mapear suas sucessivas modificações. Segundo Vittorio Gregotti, *"all description of context is in fact the description of a field of conflict."*¹⁶⁰ O arquiteto descreve o diálogo projetual de transformação da cidade como "dialético e distante" e indica que quase todas as intervenções físicas na cidade estão atreladas a questões de autenticidade e patrimônio.

A ameaça constante das enchentes é uma qualidade ambiental que atribuiu a Veneza uma condição de fragilidade, que ao lado de seu exotismo histórico, a coloca em um lugar de espera e ansiedade frente aos movimentos de suas fortes marés.¹⁶¹ A prevalência da morte em Veneza é reconhecida em diversos campos culturais e está atrelada a epidemias de cólera e dificuldades de sobrevivência em meio aos desastres naturais. Essa condição, adquiriu ao longo de sua história uma dimensão mitológica: a morte e o amor, *thanatos* e *eros*, aparecem atrelados ao imaginário da cidade com frequência, como na ópera "Tristão e Isolda" de Wagner, nos filmes "Senso" e "Morte e Veneza" de Luchino Visconti, e "Casanova" de Fellini. Veneza é, ao mesmo tempo, sedução e catástrofe, amor e tragédia.

As imagens de água na cidade abriam o filme "Casanova" de Fellini, de 1978. Como muitas das criações de Fellini, as personagens se delineiam dentre as máscaras

¹⁵⁹ GREGOTTI, V. 1985, p. 13.

¹⁶⁰ GREGOTTI, V. 1985, p. 13.

¹⁶¹ PLANT, M. 2002, p. 2.

e o carnaval. Casanova era desmascarado como um manequim sexual quase patético, um simulacro.¹⁶² O filme de Fellini interage com a Veneza de Visconti, que havia transformado a cidade em alegoria da decadência em "Morte em Veneza."¹⁶³ A água caracteriza a cidade apenas por reflexos na primeira imagem do filme. O recurso permite revelar, sem mostrar, um lugar improvável e anunciar as peripécias de uma personagem que não se revela nu, mas está sempre mascarada. Casanova realiza a fantasia masculina de seduzir todas as mulheres do mundo, vivenciando uma sexualidade sem repressões. Ele veste máscaras, maquiagens e perucas - talvez alcance o reverso do masculino. Fellini se dedica a desmascará-lo, mostrá-lo como um homem incapaz de amar mais que a própria fantasia. Os artifícios de filmagem brincam com artificialidade e o superficial, como o mar de plástico, a Ponte de Rialto cenográfica e as águas congeladas do Grande Canal. Fellini, como um grande ilusionista, devolve Veneza à irrealdade.¹⁶⁴

A vitalidade sensual de Veneza foi projetada internacionalmente novamente nos círculos do mundo pop em 1984 com o vídeo "*Like a Virgin*" de Madonna. O leão de São Marco e a "cidade sacrossanta" antiga circularam na mídia da década de 1980, evocando o erotismo carnavalesco de Fellini. As imagens polêmicas do vídeo trazem Manhattan e a luz da lua em Veneza sobrepostas. As duas cidades-ilha conversam em imagens simbólicas profusas em referências históricas e religiosas, compondo cenas irônicas de "virgindade simulada", dando continuidade ao irrealismo felliniano.

¹⁶² PLANT, M. 2002, p. 386.

¹⁶³ CARLOS, C. 2016.

¹⁶⁴ CARLOS, C. 2016.

Figura 5.B.1 - Federico Fellini, *Casanova*, 1977.
Film Still. PEA produzioni Europe e Associate and FAST Films.
Fonte: PLANT, 2002.

Na década de 1970, a fragilidade da cidade de Veneza estava em evidência e se sobrepunha às visões nostálgicas da cidade antiga. A necessidade de pensar novas estratégias de reabilitação e transformações contrastava com a visão do futuro da cidade na primeira metade do século, que a historiadora Margareth Plant descreve como "*dov'era, com'era*": a cidade deveria apenas manter-se tal como já existia.¹⁶⁵ Nas regiões de Cannaregio e Giudeca se concentraram a maioria dos estudos para intervenções, principalmente focados em habitação. Alguns projetos no período entre 1979 e 1987 foram construídos, como o conjunto habitacional em Mazzorbo, de Giancarlo De Carlo e os projetos de habitação social em San Giobbe e em Cannaregio de Vittorio Gregotti. A prática de exposições de projetos se intensificou também na década de 1970 em Veneza e se dava principalmente através do Instituto de Arquitetura, que tinha Vittorio Gregotti como diretor.

¹⁶⁵ PLANT, M. 2002, p. 379.

Com o intuito de abrir o debate para novos planejamentos da cidade, um volume da revista de arquitetura *Rassegna* em 1979 foi dedicado ao tema "*Veneza città della Modernità*." A maioria dos ensaios foi escrita por membros do Instituto de Arquitetura e destacavam a busca por novas estratégias de transformação para a cidade. No ensaio "*Venice and the New Modernism*", Vittorio Gregotti enfatiza que, ainda que a cidade tivesse aparentemente se mantido como um dos exemplos mais ricos da cidade antiga, ela sofreu profundas transformações no século XIX, que deixaram sobreposições mal resolvidas, que exigem intervenções delicadas, como microcirurgias.¹⁶⁶

Após um período de quatro anos de afastamento devido ao ativismo político que praticava, Aldo Rossi passou a fazer parte do Instituto de Arquitetura em 1975. A voz de Rossi no contexto cultural da cidade aparecia com inflexões trágicas, sombrias, que manifestavam inquietude e ansiedade. A consciência histórica da cidade não era romantizada: "*This old environment... is a reminder of old poverty and it is dear to us as evidence of a people's pain...*"¹⁶⁷ A cidade aparece como evidência de uma crise do passado. A cidade de Veneza conforma uma imagem difusa, aberta a um efeito imediato de certo encantamento e fantasia, que esconde uma realidade física frágil. A cidade confunde realidade e virtualidade. Em sua condição geográfica e morfológica de lagoa, a cidade cresceu em si mesma, auto-refinando seus mecanismos de reabsorção de maneira que "*aceita e metaboliza elementos de estranheza dentro de um irrealismo*."¹⁶⁸

Em 1982, a revista *Rassegna* desenvolveu, junto a Comuna de Veneza e o departamento de planejamento, um novo projeto cartográfico: uma enorme vista aérea fotográfica da cidade. O projeto foi chamado de "*Venezia forma Urbis*." A imagem aérea reinterpretava uma tradição particularmente veneziana de vistas aéreas através da nova tecnologia *cibachrome*.¹⁶⁹ As fotos foram tiradas a mais ou menos 1000 metros de altitude, na orientação oeste-leste, compondo um total de 358 partes, sendo 196 do centro histórico.¹⁷⁰ O produto final foi o *Atlas de Veneza*, que trouxe 186 fotos ao lado de mapas geométricos, equivalentes em escala. O mapa foi considerado uma

¹⁶⁶ GREGOTTI, V. 1985, p. 13.

¹⁶⁷ ROSSI, A. 1985, p. 19.

¹⁶⁸ MONTUORI, M. 2004, p. 01.

¹⁶⁹ PLANT, M. 2002, p. 392.

¹⁷⁰ PLANT, M. 2002, p. 392.

ferramenta fundamental para o planejamento da cidade. As imagens revelavam uma malha densa, harmoniosa, interrompida por espaços de respiro, entrecortados pelos canais. A continuidade da malha construída parecia idêntica ao mapa de 1500 de Jacopo de' Barbari.¹⁷¹ O projeto de representação aérea da cidade veio acompanhado do desejo de transformação que se intensificou na década de 1970 e ajudou a evidenciar a qualidade difusa da cidade-lagoa e a necessidade de olhar para suas regiões periféricas.

Vittorio Gregotti e Bernardo Secchi, a partir de 1980, publicaram uma série de artigos na revista *Casabella* que sintetizaram muitos dos debates que se desenvolveram na Itália durante a década de 1970. Eles abordam fundamentalmente a "condição de mudança" da cidade, em busca de novas bases teóricas e linguagens projetuais para os processos de transformação urbana. No artigo "*Progetto di Suolo*", Secchi identifica "recessos" nas estruturas sociais e econômicas do mundo ocidental, que levaram a mudanças dramáticas na ocupação do solo. Como resultado de vários fenômenos, como o fim dos movimentos migratórios, o desaquecimento da construção civil nas áreas urbanas (a criação de novas centralidades) e a extensão da paisagem das periferias metropolitanas, se deu também a formação de periferias internas: "grandes vazios que surgem de repente dentro de tecidos densos e compactos."¹⁷² O surgimento de novos padrões de ocupação do solo é resultado de um fenômeno referido por Secchi como a principal hipótese da modernidade: o crescimento da cidade, a expansão da área construída em seu entorno, a emergência do novo que é continuamente adicionado ao que já existe, até que seja sufocado, substituído, transformado e eventualmente negado.

Modern town planning and architecture become a scientific research programme: an attempt to re-interpret materials deriving from experience within a theoretical and technical framework which is capable of foreseeing and thus controlling the flow of events, and not only the properties of the objects under study (with their relations), but also and especially the structure of the relations between them. [...] the progressive shifting of the focus of attention from the morphological structure of the city and of the territory to economic and social structures, the transformation of the town planner into an economist, a sociologist, a historian or a philosopher are all intimately related to the

¹⁷¹ PLANT, M. 2002, p. 393.

¹⁷² SECCHI, B. 1986, p. 520.

*experience of growth and to this fundamental experience of the new, of the emergence of something which has been added to what is existing.*¹⁷³ (SECCHI, 1984, p. 08)

Desde os primeiros estabelecimentos do planejamento moderno até o passado recente, as disciplinas do urbano trabalham com métodos projetuais direcionados a descoberta de relações duradouras e estáveis e a definição de tipos e séries universais, frequentemente ordenados por repetição. Segundo Secchi, a legitimação do programa, através de uma unidade neutra universal, foi uma alternativa projetual que almejou a permanência e a manter-se válida para além de sua contingência histórica. Essa narrativa baseada na ideia de melhoria, de uma estabilidade visionária, considera o crescimento um confronto à ordem, uma referência negativa ou, como Secchi relata, um pesadelo. O crescimento empurrou os tecidos da cidade para além do alcance da nossa visão, em direções inesperadas que transformam a percepção da cidade em uma série de eventos parciais, dissolvidos em múltiplos episódios. Esse novo tema, da cidade composta de partes que não necessariamente se referem a um todo, traz à tona a relação integrativa entre história e memória, capaz de alcançar a unidade a partir da fragmentação. A densificação e o crescimento têm desafiado a percepção coerente da cidade, como uma unidade feita de partes integradas e organizadas por hierarquias previsíveis, na direção da composição de um campo mais suave de relações sociais. Somos direcionados para uma noção de camadas e substituições, dentro da qual a geometria da cidade, ou o objeto arquitetônico, só pode ser entendido como um sistema de relações dentro de um certo contexto social e físico limitado.

*The spaces within which we will live the coming decades are largely already built. Now the theme must be that of providing a sense and a future by continuously modifying the city, the territory and the existing materials. This presupposes a modification of our design methods.*¹⁷⁴ (SECCHI, 1984, p. 09)

¹⁷³ Tradução livre da autora: Urbanismo e arquitetura moderna tornam-se um programa de pesquisa científica: uma tentativa de reinterpretar materiais derivados da experiência dentro de um arcabouço teórico e técnico capaz de vigiar e controlar o fluxo de eventos, e não apenas as propriedades dos objetos sob estudo (com suas relações), mas também, e especialmente, a estrutura das relações entre eles. [...] o deslocamento progressivo do foco de atenção da estrutura morfológica da cidade e do território para as estruturas econômicas e sociais, a transformação do urbanista em economista, sociólogo, historiador ou filósofo estão intimamente relacionados com a experiência de crescimento e esta experiência fundamental do novo, do surgimento de algo que é adicionado ao existente.

¹⁷⁴ Tradução livre da autora: "Os espaços nos quais viveremos nas próximas décadas já estão em grande medida construídos. Agora, o tema deve ser o de prover um sentido e um futuro, modificando continuamente a cidade, o território e os materiais existentes. Isso pressupõe uma modificação de nossos métodos de projeto."

Além da complexidade de nossos territórios, Secchi sugere o estabelecimento de relações simples entre o que poderia ser considerado “suave e maleável” e o que é “duro.” Essa classificação pode variar de cidade para cidade e também pode ser entendida como “negociável” e “não negociável”. Podemos pensá-la em termos de propriedades físicas e relações visuais, mas também como um gradiente de adaptação ou resistência; como um padrão de reação que também pode ser aplicável às condições econômicas e políticas.

É possível pensar em um processo de modificação através de um método diferente de fazer projetos, no qual é dada atenção ao problema do significado, das relações com o contexto existente, sua história e processos sociais, com suas leis, fatos simples e materiais. Um planejamento de “grãos mais finos” pode ser empregado sem aspirar a transcender uma situação imediata por meio de ferramentas de projeto tradicionais consolidadas, mas criando uma articulação de espaços e discursos inseridos em um processo temático mais específico.

*This means abandoning great mapping exercises, the great architectural and infrastructural gestures on the territory, acting instead on the intermediate areas, on the interstices, on the gaps between the “hard” parts, reinterpreting the “malleable” areas [...] Today this means exposing oneself to a high intellectual risk. It might also mean finding a reason for a greater ethic-political commitment.*¹⁷⁵ (SECCHI, 1984, p. 13)

¹⁷⁵ Tradução livre da autora: Isso significa abandonar grandes exercícios de mapeamento, os grandes gestos arquitetônicos e infraestruturais no território, atuando nas áreas intermediárias, nos interstícios, nas lacunas entre as partes “duras”, reinterpretando as áreas “maleáveis” [...] Hoje isso significa expor-se a um alto risco intelectual. Também pode significar encontrar uma razão para um maior compromisso ético-político.

05.C. 10 *Immagini per Venezia*

O projeto *10 Immagini per Venezia* foi um dos primeiros de uma série de estudos para a região oeste de Cannaregio, área adjacente a estação de trem Santa Lucia e considerada periférica, dada a distância do centro histórico. Organizada por Francesco Dal Co em 1978, a iniciativa buscava ampliar os paradigmas de intervenção na cidade e aproximá-la de um imaginário renovado, capaz de reinventar a imagem da cidade para além da reprodução da malha urbana existente. "*10 Immagini per Venezia*" foi um Seminário Internacional de projeto em 1978 e uma exposição em 1980. O escopo da iniciativa era "promover um confronto entre posições culturais diversas sobre um tema projetual de particular interesse para Veneza, e também ativar um campo de opiniões, a partir da elaboração concreta de projetistas de diversas formações."¹⁷⁶

O Seminário passou por um período de elaboração e de discussões, que permitiu aos vários projetistas esboçar, durante sua estadia em Veneza, no ano de 1978, algumas hipóteses iniciais de trabalho. Inicialmente, o Seminário convidou os professores de Composição Arquitetônica da I.U.A.V.: Carlo Aymonino, Gianugo Polesello, Valeriano Pastor, Aldo Rossi, Luciano Semerani e Gino Valle, e os arquitetos estrangeiros: Raimund Abraham, Peter Eisenman, John Hejduk, Rafael Moneo, Bernhard Hoesli e Oswald Mathias Ungers. Por motivos diversos, alguns não chegaram a concluir suas propostas e os 10 projetos incluídos foram de Raimund Abraham, Carlo Aymonino, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernhard Hoesli, Rafael Moneo, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello,¹⁷⁷ Aldo Rossi e Luciano Semerani.¹⁷⁸

¹⁷⁶ PASTOR, C.A.V. 1980, p. 02.

¹⁷⁷ Concino omite a participação de Giuseppina Marcialis, co-autora da proposta com Gianugo Polesello, tal como apresentada na página 128 da publicação.

¹⁷⁸ Equipes de projeto, tal como apresentadas em *10 Immagini per Venezia*: Raimund Abraham: Kevin Bone e Joseph Levine / Carlo Aymonino: VannaFraticelli, Carlo Magnani / Peter Eisenman: David Buege, John Nambu e Joan Ockman. / Bernhard Hoesli: Beat Affolter, Gérard Butz, Daniel Gerber, Jürg Jansen, Luca Maraini, Theo Meyer, Andy Raeber, Bruno Scheuner, Tobistoekli, UrsulaZ'Graggen. / Valeriano Pastor: Maria Pia Cunico, Lorenzo Marcolin, Silvio Paolini, Renato Rizzi. / Gianugo Polesello e Giuseppina Marcialis: Pier Luigi Grandinetti e Franca Piccaluga. / Aldo Rossi: Aldo De Poli, Giulio Dubbini, Marino Narpozzi. / Luciano Semerani: Adriano Cornoldi e Filippo Messina.

Figura 5.C.1 - Cannaregio em 1661.
Fonte: 10 Immagini Per Venezia, 1980.

Ennio Concino apresentou Cannaregio na introdução ao Seminário, como uma área dinâmica periférica, que incluía pontos terminais de circulação, vitais para a área continental da cidade, bem como a área onde o hospital de Le Corbusier havia sido projetado. Na década de 1970, o projeto não construído para o hospital de Le Corbusier já tinha adquirido um status místico.¹⁷⁹ O foco em Cannaregio era parte de um interesse recorrente em ativar as áreas mais externas da cidade, como resposta a uma lei de zoneamento que fez com que a construção na área de São Marco se fizesse quase impossível.

¹⁷⁹ DAL CO, F. 1980, p. 12.

Figura 5.C.2 - Cannaregio em 1846.
Fonte: 10 Immagini Per Venezia, 1980.

O organizador, Dal Co, em sua descrição das premissas do projeto, evocava Ruskin, Simmel, Hofmanns, Thal e Mann, apresentando a cidade como um lugar de "efeitos desestabilizadores", marcada por "intersecções de aventuras."¹⁸⁰ Dal Co convidava os arquitetos a desenvolver "mediações modernas ainda que pela ausência espetacular do novo", sugerindo um moderno Veneziano a partir de uma releitura do local e da inovação. Em sua introdução a exposição, Dal Co descreve, citando Simmel: "A decadência preserva como "imagens sem alma" a aparência de Veneza."

*"La decadenza è dunque conservazione: Venezia in essa si preserva non come storica circolarità ruskiniana, ma come ultimo territorio dell'esperienza ove i significati si annullano e l'avventura dell'essere si realizza nella più totale sradicatezza."*¹⁸¹ (DAL CO, 1980, p.10)

¹⁸⁰ DAL CO, F. 1980, p. 10.

¹⁸¹ Tradução livre da autora: A decadência é, portanto, a conservação: Veneza é preservada não como circularidade ruskiniana histórica, mas como o último território da experiência onde os significados são

Segundo Dal Co, a vida histórica atravessa o tempo de Veneza sem entrar em conflito com a renovação de seus simulacros.¹⁸² Em sua existência, Veneza conheceu um tempo histórico muito particular, que de certa forma anulou a evidência do surgimento do moderno. Dal Co evidencia uma crise das ferramentas de desenho, de tal forma que estas pareciam estar "hibernadas" e "mitificadas" e sugere que as questões fundamentais que a arquitetura moderna não foi capaz de resolver, parecem ter sido removidas "numa elegante pirueta crítica" para abrir caminho ao florescimento do "pós-moderno." Para Dal Co, o significado da disciplina foi afetado pelo esmagamento de práticas, técnicas e racionalidades, e a arquitetura não está vinculada à prática. Esta visão obriga a arquitetura a enfrentar sua desconstrução: "seu corpo morto em fragmentos."¹⁸³

Na visão de Dal Co, uma leitura rápida das imagens mais representativas de cada proposta, comunica dois temas comuns: a solidão e a incerteza.¹⁸⁴ O organizador reconhece "meditações exotéricas" e "declarações programáticas vinculadas à melancolia", que conduzem a estratégias que advertem "limitações e incongruências." Outra característica comum é um sentido de fascínio, que dá cores a uma nostalgia às vezes representada de forma grotesca. A oscilação, a incerteza e a inclinação nostálgica não chegam a impedir "o confronto com o objeto do projeto em si". Dal Co, em inflexões poéticas, diz que os dez projetos cumprem a "máxima de Sade," segundo a qual "o único sistema para multiplicar e dilatar o espaço do desejo consiste apenas em estabelecer limites".

aniquilados e a aventura do ser é realizada na mais total erradicação. [O autor faz referencia a Cacciari, "Metropolis", Roma 1973. pp197-197.]

¹⁸² DAL CO, F. 1980, p. 22.

¹⁸³ DAL CO, F. 1980, p. 22. *"Le crisi contemporanea degli strumenti progettuali viene così ibernata, per un verso, e mitizzata per l'altro. Le fondamentali domande alle quali l'architettura moderna non ha saputo rispondere risultano in tal modo rimosse, mentre con un'elegante piroetta la critica predispone il terreno per disinibito fiorire del "pos-moderno." In realtà ciò di cui l'architettura moderna si è maggiormente preoccupata è oggetto di un mistificante ritegno da parte dei progettisti contemporanei. Si tratta appunto del progressivo trascorrere del senso della disciplina nel frantumarsi delle pratiche, delle tecniche, delle conoscenze che la motivano, del sempre più chiaro dispiegarsi di un processo che se "libera" il progetto da una parte cospicua di responsabilità, lo costringe in realtà ad assumersi interamente il più gravoso dei doveri: analizzare in maniera disincantata il proprio corpo in frammenti."*

¹⁸⁴ DAL CO, F. 1980, p. 22. *"[...] il panorama che i progetti finiscono per prospettare non manca di fascino, dominato come esso è dalle tinte a una nostalgia che giunge ad esibirsi in una rappresentazione che, in alcune casi, sfiora il grottesco."*

Nas nuances das propostas apresentadas, Dal Co reconhece Veneza "em sua presença e a sua negação", de maneira que despertam uma reação contrária, voltada a uma transgressão que "reconhece a arquitetura em sua condição presente de fetiche." Para Dal Co, essa condição advém de uma expressão extrema de uma forma mistificada do *poder* do projeto. Essa expressão parte de um início auto-impositivo de regras para o jogo da exclusão. Dal Co descreve esse jogo como um "jogo de inspiração literária, cujos procedimentos são narrativos."¹⁸⁵

É possível entender a qualidade de fetiche dos projetos, descrita pelo organizador, como resultante de posturas auto-reflexivas, como se muitos dos projetos falassem sobre o próprio projeto, em uma metalinguagem. A maioria das propostas não aborda apenas a cidade, de forma objetiva ou instrumental, mas propõe uma metodologia de abordagem clara, que constrói uma espécie de manifesto projetual ao mesmo tempo em que interagem com as especificidades do local.

As descrições dos projetos, às vezes em tom de justificativa, explicam o que é notável e claro nas imagens mesmas. Talvez, pela oclusão dos processos de modernização, Veneza tenha sido o palco perfeito para uma experimentação "desencantada" e em certo sentido atemporal. A cidade, por sua neutralidade, por não ter se envolvido com linguagens modernas que eram naquela época para muitos incontestáveis, permitiu um tipo de experimentação mais livre, que parte do contexto em si e não se atem a uma predeterminação. Há uma condição de vazio em Cannaregio que é tanto física quanto cultural. Nesse sentido, é possível entender a presença e a negação de Veneza a que Dal Co se refere.

A percepção da cidade, nas linhas de Bernardo Secchi, é conformada por uma série de eventos parciais, dissolvidos em múltiplos episódios, que se alternam, em processos contínuos de superação e sobreposição. A imutabilidade da cidade histórica europeia é desafiada: os projetos revelam a construção de novas realidades incertas, de temporalidades sobrepostas que não reproduzem a malha histórica, mas a contestam. É possível interpretar a cidade em sua qualidade cênica. Peter Brook, em "A Porta Aberta" descreve o vazio como uma precondição da intervenção criativa:

¹⁸⁵ DAL CO, F. 1980, p. 23.

Para que alguma coisa de relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. [...] nenhuma experiência nova e original é possível se não houver espaço puro, virgem, pronto para recebê-la.[...] Tradição, no sentido que damos a palavra, significa "imutabilidade." Toda forma é mortal. Não há forma, inclusive a nossa, que não esteja sujeita a lei fundamental do universo: a lei do desaparecimento. (BROOK, 2005, p.11)

Figura 5.C.3 - Região de Cannaregio em Veneza.
Fonte: Google Maps. Acessado em 26/05/2018.

Figura 5.C.4 - Mapa de intervenção.
Fonte: 10 Immagini Per Venezia, 1980.

Zonizzazione destinazioni d'uso CANNAREGIO OVEST

Limite della zona interessata dal P.P.	
a) AREE PUBBLICHE	
Viabilità pedonale di progetto	
Viabilità acqua	
Viabilità acqua di progetto	
Viabilità automobilistica	
Portici	
Giardini, parchi, verde di arredo stradale	
Giardini con attrezzature sportive	
b) AREE PER SERVIZI O ATTREZZATURE COLLETTIVE, PUBBLICI O DI INTERESSE PUBBLICO	
	con numero
Uffici	1
Scuole materne e asili nido	2
Scuole dell'obbligo	3
Scuole medie superiori e istituti superiori	4
Istituti universitari e di ricerca scientifica	5
Insedimenti comunitari	6
Insedimenti culturali e ricreativi	7
Insedimenti sportivi	8
Chiese ed istituzioni religiose	9
Stazioni ed impianti ferroviari	10
Stazioni ed impianti marittimi	11
Stazioni ed impianti di pubblico trasporto	12
Impianti per la nettezza urbana	13
Impianti idrici e simili	14
Centrali elettriche e simili	15
Servizi di vigilanza	16
Insedimenti militari	17
Mercati	18
Ospedali, attrezzature sanitarie e assistenziali	19
Cimiteri	20
Carceri ed istituti di pena	21
Alloggi sostitutivi	
c) AREE PER ATTIVITA' ECONOMICO-PRODUTTIVE	
Industrie	
Artigianato	
Cantieristica	
d) AREE PER LA RESIDENZA	
Residenze ed attività connesse	
Integrazione funzionale	

Figura 5.C.5 - Legenda do mapa de intervenção.
Fonte: 10 Immagini Per Venezia, 1980.

05.D. Análise Projetual

Os projetos de *10 Immagini per Venezia* e a proposta de Hejduk serão analisados em conjunto a seguir através de três categorias desenvolvidas com base nas reflexões acima apresentas: transposição, resistência e impulso. Essas categorias serão descritas a partir de estratégias projetuais específicas, identificadas nos projetos por sua predominância.

A categoria *transposição*, diz respeito à espacialidade do mundo, a condição de região, e a escala territorial expansiva. Trata-se da capacidade de deslocamento, de transgressão escalar, de "saltar" (*skip*) mediações apenas imediatas de um entorno. Essa categoria envolve principalmente o conceito de estética geográfica de Sarkis, com base em Serres e Hénaf (cidade-mundo), e os conceitos de geografia geral e região de Milton Santos. Transposição é um substantivo feminino e pode ser definido como a alteração na ordem das palavras de uma oração, como a mudança de tom em um trecho de música, como uma operação matemática pela qual se transpõe um termo de um membro de uma equação para outro. Dentre os sinônimos de transposição estão: deslocamento, salto, mudança, alteração e inversão.¹⁸⁶

A categoria *resistência* aborda a maleabilidade de um projeto, seus limites, sua capacidade de resistir ou adaptar-se, tanto no sentido de uma relação física com uma realidade pré-existente, quanto em suas dinâmicas de desaparecimento. Nesta categoria, analisaremos as maneiras em que o projeto media um campo de conflito. Ela envolve a dimensão ético-política do projeto, bem como sua "temporalidade intencionada," que diz respeito a um desejo, ou disposição, de transformação proporcionada pelo projeto. Tomamos como base o conceito de negociação de Bernardo Secchi e de transversalidade (ecosofia) de Félix Guatarri. Resistência é um substantivo feminino e pode ser definido como a qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo, a aptidão para suportar a fadiga e o esforço, a defesa contra um ataque, uma oposição ou recusa de submissão à vontade de outrem, organização civil ou militar empenhados em combater o inimigo com ações de sabotagem ou guerrilha, quociente de uma diferença de potencial aplicada às

¹⁸⁶ Esta e as demais definições a seguir são referências do dicionário online de Português: <https://www.dicio.com.br>, acessado em 25/05/2018.

extremidades de um condutor pela intensidade da corrente que ela produz quando o condutor não é dotado de força eletromotriz. Dentre os sinônimos de resistência estão: obstinação, relutância, renitência, teimosia e longevidade.

A categoria *impulso* diz respeito aos sentidos, a performance, a ação e a capacidade de interação do projeto, em dimensão cênica, espetacular, legível, fantástica e irracional. O conceito de impulso advém do princípio de geração natural, tal como apresentado por Horácio Capel e está atrelado também ao desenvolvimento subjetivo de um princípio de ação, abarcando a dimensão cênica, no sentido do par cênico-métrico de Waldheim, da legibilidade de Lynch, da subjetividade cartográfica de Bosteels e do irrealismo de Fellini. Impulso é um substantivo masculino, e pode ser definido como a ação de impelir e o resultado dessa ação, a força vertical dirigida de baixo para cima que sofre todo corpo mergulhado num fluido, um grupo de oscilações de altíssima frequência que se sucedem periodicamente no tempo, o peso dos arcos ou das abóbadas sobre os suportes em uma edificação, uma necessidade imperiosa, muitas vezes irresistível, que leva certos indivíduos à prática de atos irrefletidos, ímpeto.

Transposição

Dentre as propostas para Cannaregio, os projetos que revelam estratégias predominantes de transposição são: Raimund Abraham, Peter Eisenman e Rafael Moneo.

O projeto de Raimund Abraham parte do desenho da geografia de Veneza em escala 1:5000. Em seguida, esse desenho é sobreposto a outro desenho da cidade em escala 1:2000. O arquiteto articula uma correlação entre as duas escalas, através de um eixo vertical "Y": uma linha contínua que toca os dois desenhos em duas escalas distintas. A primeira estratégia transpositiva de Abraham é a representação do projeto, a composição do desenho em si, organizado a partir de dois eixos (Eixo "X": Cannaregio *Ovest a Misericordia - S. Michele* e eixo "Y" *Campaniledi S. Marco*), que organizam e relacionam os elementos regionais. A intervenção em Cannaregio-Oeste reage ao estabelecimento desses eixos fisicamente.

A segunda estratégia é a introdução de elementos "na escala da cidade", como o elemento 01, "*Muro dei Viaggi Perduti*", que tem 500 metros de comprimento, 17,5 metros de altura e 2,5 metros de largura. Abraham explica que este edifício traz a "função simbólica e física que separa as áreas do século XIX e XX transformadas tecnologicamente do centro histórico da cidade." ¹⁸⁷

A terceira estratégia é a extrapolação física do terreno, com projetos que invadem a cidade, propondo um pensamento integrado não limitado ao terreno delimitado. Os elementos 6, 7 e 8, que estabelecem um conjunto chamado "*Ospedale*", composto por "*Casa della Speranza*", "*Case della Nascita*" e "*Case del Non Ritorno*", e o elemento 09, "*Torre della Sapienza*". O elemento 01 também atua nessa dimensão.

¹⁸⁷ ABRAHAM, R. 1980, p. 34.

Figura 5.D.1 - Planta: redução do desenho original com sobreposição.
Fonte: Raimund Abraham. 10 Immagini per Venezia, 1980.

A quarta estratégia é tipológica, e está atrelada a morfologia de *piazzas*, torres e porto, pelos elementos 2, 3, 5, 5 e 9. As tipologias estabelecem correspondências sensoriais a outros locais importantes da cidade. As tipologias, ainda que legíveis em sua origem universal, se tornam únicas e específicas por cortes violentos que marcam acessos, canais e eixos geográficos.

No artigo "*Negation and Reconciliation*" de 1982, Abraham descreve a conquista do lugar, como um imperativo em sua arquitetura.

If anything, my own work owes its origin to the principle of intervention and decomposition as the quintessence of the primal architectural event, a principle which is totally antithetical to any form of aesthetic or historical manipulation. Ort ("site") originally meant, in the German language, the pointed end of a lance and suggests a gathering together. IT IS THE CONQUEST OF THE SITE, the transformation of its topographical nature, that manifests the ontological roots of architecture. The process of design is only a secondary and subsequent act, whose purpose is to reconcile and harmonize the consequences of the initial intervention, collision, and negation. (ABRAHAM, 1982, p. 02)

Figura 5.D.2 - Cidade da Dupla Visão.
Fonte: Raimund Abraham. 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 5.D.3 - Projeto 2 /3/4/5: Cittadella Duplice Visione
 Fonte: Raimund Abraham. 10 Immagini per Venezia, 1980.

A proposta de Peter Eisenman, trata o terreno como um campo aberto cujos eixos geométricos estão definidos por um *grid*, que toca a cidade de maneira imperativa. A sobreposição do *grid* sobre o solo da cidade, e suas articulações em corte, criam uma relação geométrica baseada em continuidade, na construção da superfície da cidade como um horizonte contínuo. A transposição se dá pela indiferença, pela universalidade da malha geométrica. Eisenman, como Abraham, propõe eixos entre intervenções que extrapolam o terreno sugerido, utilizando-os para afetar o *grid* e criar uma "especificidade geográfica." Sua estratégia implica também na mutação das tipologias universais reproduzidas no local, por determinações regionais. Eisenman estipula o *grid* como uma extensão da proposta de Le Corbusier para o hospital. O escritor Yve-Alain Bois descreveu a abordagem de Eisenman: *"a discourse on memory and anti-memory, decentering, displacement, absence, and reinvented history."*¹⁸⁸

O hospital de Le Corbusier (1964-1965) aparece nas propostas de Eisenman e Moneo como um fantasma. Ele afeta os dois projetos não apenas pelo *grid*, mas também em corte. No projeto de Eisenman isso se dá através do uso de escavações artificiais (estratégia mais tarde utilizada em seus projetos em Berlim) e no projeto de Moneo através de uma trama de novos canais que recortam a superfície da cidade. Os dois arquitetos afirmam a realidade do projeto não construído de Le Corbusier, algo que aconteceu em outro tempo e em outro lugar. Há portanto uma transposição temporal e cultural que afeta a geometria das intervenções.

Figura 5.D.4 - Corte. Peter Eisenman.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

¹⁸⁸ EISENMAN, P. 1994.

Figura 5.D.5 - Implantação. Peter Eisenman.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 5.D.6 - Implantação. Rafael Moneo.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 5.D.7 - Maquete. Rafael Moneo.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

A qualidade de transposição na proposta de Hejduk se dá através do desenho da paisagem, entendido pela relação com o horizonte da cidade e seu *skyline*. Hejduk apresenta o projeto como uma sobreposição de duas escalas: a da cidade histórica e a das torres. Há um desejo de horizontalidade na representação: a linha do solo é contínua horizontalmente, mas sugere camadas geológicas (temporais) no sentido vertical. Na perspectiva aérea (apresentada em *Mask of Medusa*, mas não incluída no catálogo da exposição), Hejduk sugere que as relações geográficas do projeto são mais relevantes do que Veneza em si. A apresentação de sua proposta não inclui uma implantação clara, de modo que não é possível entender onde precisamente cada elemento seria inserido. "*Somewhere in another part of the city overlooking some other campo there is a house inhabited by one who refused to participate.*"¹⁸⁹ O que é estabelecido pelo autor com precisão são as relações de proximidade e distância entre os elementos, dispostos em diálogo com uma cidade quase fictícia. Na perspectiva aérea, a cidade de Veneza é um lugar universal, organizado em uma série de camadas: monumento (cidade histórica), campo (vegetação), plano interrompido por um canal, as Torres, outro canal, a Casa da Espera (*Waiting House, Wall House 4*) e a malha urbana contínua que termina no horizonte emoldurado pela topografia. Hejduk cria um lugar fictício, em que a cidade histórica é ortogonal e delimita a intervenção que acontece no centro, de maneira a construir uma delimitação cênica. Na escala do edifício-torre, Hejduk propõe o último andar como uma plataforma de observação, em que o habitante tem acesso a uma vista expansiva da cidade.

Figura 5.D.8 - The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, John Hejduk.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

¹⁸⁹ HEJDUK, J. 1985, p. 355.

Figura 5.D.9 - Perspectiva. The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. John Hejduk.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

A obra de Hejduk se concentra, segundo Michael Hays, como talvez nenhuma outra prática, na relação entre a ação subjetiva e o contexto objetivo.¹⁹⁰ O contexto pode ser apreendido como pano de fundo e como formador de novos eventos e novas realidades. Os sujeitos são ao mesmo tempo fixos e mutantes. Eventos podem ser repetidos e revertidos, em novas relações de temporalidade e de espacialidades individuais e coletivas.

Grande parte das obras de Hejduk não está situada em um local físico específico. Exceto pela Wall House 2, que foi desenvolvida até a etapa de projeto executivo para a família Bye, num terreno específico em local não urbano, todas as Wall Houses são apresentadas numa topografia abstrata. Em suas narrativas, Hejduk sugere um entorno, mais ou menos natural, e descreve como a arquitetura responde a certas variações que ele mesmo propõe, a partir de relações sócio-espaciais universais. Isso

¹⁹⁰ HAYS, M. 1996, p. 10.

faz com que seus projetos reapareçam em contextos distintos e se sobreponham. Essas aparições, que quebram a linearidade temporal em sua obra, Hejduk reproduz em *Mask of Medusa*. Um exemplo é a página 238, em que o arquiteto inclui um croquis de Cannaregio entre o projeto Texas House 7 e ao poema Texas, do início da década de 1960. Outra evidência é a miniaturização das Wall Houses 3 e 4 nos projetos Cemitério para as Cinzas do Pensamento e Treze Torres de Cannaregio.

*What is important is that there is an ambience or an atmosphere that can be extracted in drawing that will give the same sensory aspect as being there, like going into the church and being overwhelmed by the Stations of the Cross (a set of plaques which exude the sense of a profound situation). You can exude the sense of a situation by drawing, by model or by good form. None is more exclusive than the other or more correct. They are.*¹⁹¹ (HEJDUK, 1985, P.58)

Figura 5.D.10 - Planta. The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. John Hejduk.

Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

As visões urbanas de planejamento são, para Hejduk, utopias baseadas em um ideal de permanência e estão fadadas a obsolescência. Como resposta, Hejduk propõe a criação de realidades não estáticas, como objetos nômades radicais, que geram ambiguidades na relação tradicional objeto-contexto da arquitetura. Essa linguagem urbana é mais claramente conformada nos projetos de Hejduk em Berlim e em Vítimas. Segundo Somol, Hejduk revela certas tensões reprimidas pelo Modernismo, relativas a

¹⁹¹ HEJDUK, J. 1985, p. 58.

modelos políticos pré-liberais.¹⁹² Somol descreve as máscaras de Hejduk como "*pre-operatic*" e "*popular mixed media*," as máscaras combinavam teatro, dança, mímica, acrobacias e mágica. As estratégias urbanas de Hejduk são para Somol uma crítica de uma corrente do pós-guerra, segundo a qual a noção de mídia, performance e teatralidade representavam o esvaziamento do alto modernismo, consideradas antitéticas ao projeto de reconstrução da modernidade no pós-guerra. Segundo Somol, Hejduk propõe uma espécie de "surrealismo medieval," de inclinações futuristas.¹⁹³ Hejduk via o planejamento urbano em sua época como uma impossibilidade.

I don't believe that there has been any really creative or essentially new town planning or city planning since the nineteenth century. This is the first time I've become interested in town planning, with the knowledge, let's say, that I have the real sense that it's an impossibility. (SOMOL, 1996, p. 127)

Outra característica da proposta de Hejduk que pode ser entendida como uma estratégia de transposição é a dispersão dos edifícios pela cidade, de maneira similar a Eisenman e Abraham, mas sem um eixo geométrico. A relação se dá através das formas de habitar os edifícios em si, relações temporais e existenciais interdependentes: habitar em condições de espera, morte, recusa e negação. Na proposta de Hejduk para Veneza, as relações de dispersão programática (intensificadas em Vítimas e Berlim) são "ensaiadas". Elas aparecem em Cannaregio através de movimentos, narrativas que descrevem a relação entre as ações dos habitantes em partes distintas da cidade.

¹⁹² SOMOL, R. 1996. p. 126.

¹⁹³ SOMOL, R. 1996, p. 127.

Resistência

A categoria *resistência* aborda a maleabilidade de um projeto, seus limites, sua capacidade de resistir ou adaptar-se, tanto no sentido de uma relação física com uma realidade pré-existente, quanto em suas dinâmicas de desaparecimento. Nesta categoria, serão analisadas as maneiras em que o projeto media um campo de conflito em instâncias física, temporal e social. Dentre os projetos apresentados em *10 Immagini per Venezia* seria possível traçar um gradiente de resistência e identificar, tanto no diagnóstico (a formulação do "problema") quanto na geometria de cada proposta, abordagens mais ou menos maleáveis. Trataremos dos projetos de Bernhard Hoesli e Gianugo Polesello e Giuseppina Marcialis, que parecem, dentre todos, colocarem as dinâmicas de resistência em maior evidência.

O projeto de Gianugo Polesello e Giuseppina Marcialis toma a adjacência a estação de trem Santa Lucia como uma condição determinante do projeto. Os arquitetos propõem a extensão de um grande canal, cruzado por caminhos de pedestres e canais mais estreitos, que penetram na ilha S. Giobbe e chegam a uma grande "praça-galeria" onde as atividades da cidade se desenvolvem. O projeto promove um grande espaço cívico, entendido como um terminal de barcos com serviços de apoio a estação ferroviária e comércio, com a intenção de criar uma nova vitalidade na região. A parte voltada ao canal existente é dedicada a habitação, programa inicialmente sugerido para a região nos planos de desenvolvimento da cidade. A qualidade infraestrutural da proposta, que dialoga com o terminal ferroviário existente de forma a potencializar suas demandas latentes, por um gradiente, ou transição de usos, através de um grande espaço cívico, pode ser entendido como uma solução equilibrada entre resistência, maleabilidade e temporalidade. A condição neutra do edifício o faz passível de adaptação ao longo do tempo. Sua funcionalidade é secundária a sua espacialidade.

Figura 5.D.11 - Planivolumetria. Definição de um caminho natural e corpo de água.
Gianugo Polesello e Giuseppina Marcialis
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 5.D.12 - Edifício Praça-Galeria.
Gianugo Polesello e Giuseppina Marcialis
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 5.D.13 - Planta do Edifício Praça-Galeria.
Gianugo Polesello e Giuseppina Marcialis
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

O projeto de Bernhard Hoesli parte de uma análise extensa da cultura de Veneza, revelando qualidades sociais e tensões que deveriam ser potencializadas ou resolvidas na estratégia de intervenção. *"La tensione tra forze incompatibili offre l'occasione per diversi incidenti di invenzione e di interesse."*¹⁹⁴ Hoesli articula uma crítica direta a cultura da arquitetura da época, dizendo, em primeiro plano, que Veneza não é local para manifestações pós-modernas autorais e defende a preservação da vitalidade própria, encontrada. *"Rinnovarla non comporta né criticarla, né contraddirla o cambiarla. Vogliamo conservare la sua vita intrinseca e adattarla alle eventuali esigenze odierne. Venezia non è un campo per grandi gesti personali POST-MODERNI, ancorché creativi, abili e poetici."*¹⁹⁵ Na descrição do arquiteto, se pode notar não apenas uma atitude conciliadora frente ao presente da cidade, mas também a seu futuro.

Figura 5.D.14 - Implantação. Bernhard Hoesli.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

¹⁹⁴ HOESLI, B. 1980, p. 78.

¹⁹⁵ HOESLI, B. 1980, p. 78.

O projeto organiza a área oeste de Cannaregio em quatro partes, sendo ao sul localizados os núcleos habitacionais e ao norte áreas de atividades portuárias e comerciais. De maneira similar a Polesello e Marcials, Hoesli cria um novo eixo hídrico na ilha e compõe um gradiente de determinação programática do público ao privado, em relação ao mar. O grande espaço cívico Veneziano acontece no encontro da nova geometria com a cidade existente e celebra o novo canal, emoldurando-o de maneira quase monumental. É possível inferir que nesta proposta, a água é o monumento. O caráter infraestrutural se relaciona diretamente com a maleabilidade do projeto e sua longevidade. A água dá continuidade a lógica da cidade e apoia as dinâmicas do entorno.

Figura 5.D.15 - Maquete. Bernhard Hoesli.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 5.D.16 - 4 Estratégias. Bernhard Hoesli.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

As estratégias de resistência podem ser entendidas em três instâncias: física, temporal e social. Dentre os projetos apresentados na categoria *transposição*, o de Abraham é o que mais se afasta dessas características, por seu caráter formal específico, que responde a determinações programáticas, ainda que críticas e fantásticas. Abraham trabalha com uma temporalidade fixa, como um curador de dinâmicas sociais. Nas propostas de Eisenman e Moneo, as articulações geométricas são neutras, em prismas, organizadas por Moneo em eixos ortogonais e por Eisenman em eixos assimétricos. A neutralidade potencializa sua capacidade de transformação, já que a especificidade formal pode ser entendida como funcionalmente redutora. O projeto de Eisenman, pelo espaço vazio que oferece, pode ser mais propenso a adaptação e ao aparecimento de novos usos não previstos. O projeto de Moneo ocupa, enquanto o de Eisenman desocupa.

A proposta de John Hejduk é estática fisicamente e maleável temporalmente. Ela pode ser situada em lugar parecido ao de Abraham no que diz respeito a sua capacidade de interação, adaptação e transformação física. Os três edifícios propostos, ainda que organizados por geometrias simples, são espacialmente definidos com precisão: a torre em planta mede 16'x 16' (4,87m x 4,87m). O entrelaçamento entre as funções na cidade, dispersas entre os três edifícios compõe uma "solução": o arquiteto apresenta um quadro definido, um cenário de relações a se desenvolverem, que de certo modo "responde" ao desafio projetual: habitação e imagem na região oeste de Cannaregio. Em escala urbana, o projeto opera como uma utopia: um *cosmos* imaginado, com começo, meio e fim. Isso pode ser entendido como "otimista" na lógica conceitual de Hejduk, sendo que o "pessimismo" em sua obra está atrelado a uma abertura, quase cênica, de relações possíveis, elementos mutantes que são vividos como eventos. A proposta de Cannaregio não é uma máscara, nem um *chronotope*. São três edifícios fixos, ainda que em um lugar abstrato. Nesse sentido, o projeto em Cannaregio carrega duas leituras e está exatamente no limiar entre o moderno e a invenção de Hejduk: por um lado é determinado, e por outro temporal.

Stan Allen descreve essa dualidade nos seguintes termos:

A new sense of time pervades the work of construction which provokes yet a new paradox. If Hejduk, by this redefinition of practice on his own terms disappears as authoritative individual author, he reappears as architect in the broadest, that is metaphysical and

theological, sense of the term – a form-giving figura capable of structuring vast assemblages from a distance. From a position of withdrawal, Hejduk wills others to carry out his work, even if he is not present to do so.” (ALLEN, S. 1996, p. 86)

Figura 5.D.17 - *House for The Inhabitant Who Refused to Participate*. John Hejduk.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

O edifício *House for the Inhabitant Who Refused to Participate* é inserido em uma malha urbana pré-existente de maneira a não tocá-la. A fachada é definida por um plano contínuo, típico das *Wall Houses*, que esconde a infraestrutura da casa. Há uma série de interstícios: laterais (o edifício não toca os vizinhos), entre as unidades da Casa (cada atividade ocorre em um dos 12 volumes suspensos na fachada, invadindo o *campo*), entre os andares, entre os elementos de circulação e entre os elementos estruturais. Esse descolamento resulta em uma alta legibilidade do novo em relação ao existente. Na complementação da geometria do *campo*, através da inserção da casa, Hejduk adota uma estratégia de continuidade, mas o faz sem perder a legibilidade e a diferenciação entre a cidade histórica e o novo edifício. Por isso, a casa pode ser entendida como uma inserção leve e maleável. Por outro lado, as torres cravam na

paisagem da cidade um marco de diferenciação rígido, que evoca permanência física, ainda que seja habitado por um programa cíclico.

A temporalidade da proposta de Hejduk, pode ser entendida pelos ciclos dos habitantes, como formas de desaparecimento, que ensaiam as características cênicas de sua obra mais tardia. Os habitantes se movem entre os elementos internos a cada edifício e entre os edifícios pela da cidade através do tempo. *"The 16'x 3' table is placed in front of the campo house and then each day is moved and placed in front of a following tower; when a cycle is completed another cycle is put into motion."* A mesa que se move em frente às torres cada dia é um elemento que representa a esfera coletiva, a sociabilidade ausente entre os habitantes das torres que vivem em isolamento.

A dimensão sócio-política, uma terceira instância da categoria resistência, se manifesta no projeto através da relação de propriedade e privacidade. Michael Hays interroga sobre essa dimensão da obra de Hejduk na introdução do livro *"Chronotope*

Privacy and the accumulation of private "stuff" is just a bourgeois attempt to shore up a self that is inevitably "deterritorialized" by material life. The thematic of individuality and loss, then, is integral to the question of disembodied privacy versus concrete social life. (HAYS, M. 1996, p. 19)

Impulso

A categoria *impulso* diz respeito aos sentidos, a performance (atuação) e a capacidade de interação do projeto, em dimensão cênica, espetacular, legível, fantástica e irracional. Dentre os projetos apresentados em *10 Immagini per Venezia*, pode-se destacar o de Raimund Abraham, o de Valeriano Pastor e, em menor grau, o de Aldo Rossi.

A apresentação de Valeriano Pastor parte de uma narrativa em primeira pessoa, na qual o arquiteto descreve o projeto de maneira emotiva, de tal forma que é possível imaginar um italiano nervoso falando com as mãos, a busca de uma solução que não é possível frente à pergunta formulada. *"Eu não acredito que seja necessário construir casas ou construir qualquer outra coisa em Veneza hoje antes de ter reequilibrado o uso de artefatos existentes."*¹⁹⁶

¹⁹⁶ PASTOR, V. 1980:105. Tradução livre da autora. Original: *"Non credo sia necessario costruire case né costruire qualsiasi altra cosa oggi a Venezia prima di aver riequilibrato l'uso dei manufatti esistenti."*

Pastor questiona a geração do projeto em si, criticando a ausência de um plano funcional e econômico que integre o novo projeto a dinâmicas existentes na cidade. O arquiteto procede por formular sua abordagem projetual a partir da relação entre a forma e a "experiência e densidade de significações" da cidade. Pastor descreve um conjunto de materialidades e morfologias complexo e heterogêneo, aproximando o projeto de uma vivência cultural, questionando seu "nó problemático", desafiando uma temporalidade estática, através de paisagens "de ser e fluir."¹⁹⁷

Essa pesquisa projetual particular, desde a montagem inicial de imagens, até a permutação final de elementos para dar forma a diferentes padrões - interpretando e desenvolvendo o que pareciam ser gramáticas gerativas - foi conduzida da maneira que me pareceu mais próxima a estrutura do espaço veneziano, definindo os termos de um projeto a ser desenvolvido como uma "conto", esperando para se tornar real outros protagonistas com experiências vitais e com o impulso de coisas necessárias, interpretando o que me parece a contraface da estrutura veneziana, dotada de um forte caráter empírico, fortemente racional, e no entanto articulados sobre a incerteza do experimento e não sobre a certeza de ver.¹⁹⁸ (PASTOR, 1980, P. 108)

A fragmentação é uma das características mais marcantes do projeto. O arquiteto trabalha com eixos assimétricos e desenvolve padrões geométricos que se repetem em aglomerações. O projeto é apresentado como processo, a partir de uma sequência (que o arquiteto chama de "variações") de forma que poderia ser considerado ao mesmo tempo historicista (aparecem tipologias clássicas) e deconstrutivista. Talvez o caráter do projeto de Pastor lhe atribua o adjetivo de "pós-moderno" com grande facilidade, porém a sobreposição geométrica em muitos dos desenhos apaga a legibilidade de elementos que frequentemente é mantida pela "pós-modernidade clássica", como Rossi e Venturi. Texturas e cores aparecem em meio a geometrias sobrepostas, de maneira expressiva e "não resolvida."

¹⁹⁷ PASTOR, V. 1980, p. 105.

¹⁹⁸ PASTOR, V. 1980, p. 108. Tradução livre da autora. *"Questa particolare ricerca progettuale, dall'iniziale al montaggio di immagini, alla finale permutazione di elementi per dare corpo a patterns diversi - interpretando e sviluppando quelle che sono sembrate grammatiche generative - è stata condotta nel modo che mi pareva più vicino nel processo alla struttura dello spazio veneziano, impostando i termini di un progetto da sviluppare come un "racconto", attendendo per farsi reale altri protagonisti con esperienze vitali e con l'impulso di cose necessarie; interpretando quella che mi sembra la controfaccia della struttura veneziana, dotata di forti caratteri empirici, fortemente razionale nonostante questo, articolata sull'incertezza dell'esperire piuttosto che sulla certezza del vedere."*

Figura 5.D.18 - Componentes do sistema primário. Valeriano Pastor.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 5.D.19 - Segunda implantação das variações 1:500. Valeriano Pastor.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Figura 5.D.20 - Variações sobre a plataforma. / Complexidade da plataforma: a fazenda urbana.
Valeriano Pastor. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

Rossi apresenta a premissa fundamental de seu projeto pela *"abolição das ligações existentes pela ponte rodoviária e ferroviária entre Veneza e o continente, de maneira a reativar e reforçar a ligação marítima."*¹⁹⁹ Rossi introduz um canal amplo no terreno de intervenção e redesenha a borda da região portuária. Em sua proposta, é marcante a repetição de elementos tipológicos simples, cuja materialidade e elementos decorativos constroem uma narrativa histórica, considerada "autêntica" pelo arquiteto. É possível, no entanto, interpretar o projeto para além da funcionalidade e organização tipológica, de modo que sua constituição formal se torna um *background* para sua intenção primeira: a de fortalecer a identidade da cidade, o caráter de Veneza, por suas relações marítimas. A imagem que abre sua apresentação traz um gradiente de horizontes marítimos, de orlas em sobreposição, que criam uma sensação de Veneza. Dessa maneira, a neutralidade dos edifícios opera como um enquadramento cênico, através do qual a cidade acontece. A simplicidade da composição geométrica de Rossi estabelece uma relação de contraste com a cidade existente, de modo a torná-la legível e vê-la tal como já existe.

Figura 5.D.21 - Colagem: particular do edifício no Canal Grande, com seus monumentos Venezianos ao fundo. Aldo Rossi. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

¹⁹⁹ ROSSI, A. 1980, p. 138.

Figura 5.D.22 - Planimetria da área com as sombras; com as intervenções do projeto. Aldo Rossi.
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.

O projeto de Raimund Abraham, aborda a dimensão projetual sensorial e fantástica através de um diagnóstico crítico do imaginário da cidade, que se apresenta de forma programática e física, como o "Muro das Viagens Perdidas", "A Cidade da Visão Dupla" e o "Hospital," a "Casa do Não Retorno" e a "Torre do Conhecimento." Pode-se entender a cidade como um campo, ou palco, literário, onde narrativas fantásticas são inscritas. O que é notável, é que essas relações não são apenas simbólicas, mas físicas. O "Muro das Viagens Perdidas" tem 17.5 metros de altura e 500 metros de comprimento e toca o terminal ferroviário ao centro. O edifício é descrito pelo arquiteto como uma barreira simbólica e física que separa a área dos séculos XIX e XX. O muro é uma tentativa de reestruturar a escala e a grandiosidade do canal histórico. Ele pode ser entendido como um portal, ou uma transição em escala monumental.

Figura 5.D.23 - Muro das Viagens Perdidas. Raimund Abraham.
Fonte: 10 immagine per Venezia, 1980.

Figura 5.D.24 - Torre do Conhecimento. Raimund Abraham.
Fonte: 10 immagine per Venezia, 1980.

O projeto de John Hejduk opera como impulso de maneira similar a Abraham, ao construir espaços codificados, ou cenários, que recebem *performances* de habitantes imaginados. O projeto de Hejduk é em todos os momentos cênico. Os temas: morte, espera e recusa trazem nuances escuras que sugerem uma ligação com um plano emocional e irracional.

Segundo Joan Ockman, a partir da década de 1970, Hejduk se afasta do racionalismo herdado pelo modernismo, e se aproxima do lado dionisíaco de sua personalidade. No artigo "*Architecture as Passion Play*", Ockman relata que sua poética se desenvolveu a partir de uma série de referências de inspirações ecléticas e atemporais, que fortaleceram seu caráter literário e metafísico, como o existencialismo e o teatro do absurdo, os romances de Robbe-Grillet, o onirismo lírico de Rilke, o surrealismo de Kafka e Calvino, a escolástica medieval e um catolicismo supersticioso.²⁰⁰

A composição cênica de Hejduk se dá por simultaneidade, já que se dispersa pela cidade, em um conjunto de edifícios e situações. Hejduk descreve a simultaneidade

²⁰⁰ OCKMAN, J. 1997, p. 10.

como um fenômeno complexo em relação à capacidade da retina de “assegurar relações caleidoscópicas.”²⁰¹ O desenho a partir de um sujeito em movimento, que caminha pela cidade está tradicionalmente associado à tradição de desenho da paisagem inglesa chamada “*the picturesque*.” O pitoresco pode ser entendido como uma forma de ver a natureza, que decide sobre as capacidades de uma paisagem se transformar em quadros.²⁰² Somol sugere que Hejduk trabalha com essas referências em resistência, ou disputa, contra o academicismo na arquitetura que explorava apenas tipologias ideais.²⁰³ Na obra de Hejduk, há um movimento que se afasta do edifício em si, para o efeito sobre habitante-observador. Esse movimento implica também em dispersão, já que o edifício mesmo não é capaz de conter todo o universo que delinea, mas é um aparato para ocorrências simultâneas que extrapolam seu perímetro construído.

Movido por visão anticartesiana do corpo e por uma crítica à noção clássica da unidade, Hejduk substitui unidade por fragmentação no que diz respeito ao objeto em si e na transposição destas ideias para a escala urbana. Diferentemente do ideal urbano de Colin Rowe, em que o fragmento é utilizado para compor, na visão urbana de Hejduk este é utilizado para descompor, criando estruturas fadadas a uma existência autônoma e errante. (BRONSTEIN, 2003, p.58)

A qualidade “errante” descrita por Lais Bronstein foi explorada por Anthony Vidler como “*vagabondage*”. Para o autor, a mobilidade no urbanismo de Hejduk (que aparece em Veneza de forma ainda preliminar) advém de um estranhamento que opera também como uma crítica social e política.²⁰⁴ A figura do sujeito errante, nômade, que caminha pela cidade em condições de desorientação e exclusão, é uma figura “sem estado, sem domicílio”, que passa a adquirir um atributo potencialmente criminal, sem ordem, sem função. Essa qualidade a-funcional, “*vagabond imagination*” como descrita por Vidler, é um estado de desejo poético, a imagem de um artista que não pertence, que estranha o mundo ao redor, e nesse retiro encontra um impulso criativo. Vidler defende a dimensão crítica da arquitetura de Hejduk através da personagem do “*flâneur*” de Walter Benjamin. “*In thus identifying himself with the tradition of vagabondage, Hejduk seems*

²⁰¹ HEJDUK, J. 1985, p. 71.

²⁰² HUSSEY, C. 1967, p. 02. Essa “forma de ver”, foi resgatada na literatura recente por Yve-Alain Bois em relação ao trabalho de Richard Serra.

²⁰³ SOMOL, R. 1996, p. 105.

²⁰⁴ VIDLER, A. 1992, p. 209.

self-consciously to activate all its potentially critical roles, roles that derive from the confrontation of a fixed context with an unfixed roving subject."²⁰⁵

A relação entre propriedade privada e o sujeito público aparece no centro da narrativa de Hejduk. Os habitantes das torres não podem receber visitantes. Toda sociabilidade se dá fora dos edifícios, através da cidade. A mesa que se move pela praça, a cada dia, é um dos cenários desse encontro. No entanto, a propriedade do espaço individual é público, estatal: pertence a cidade de Veneza. *"The city of Venice selects thirteen men, one for each tower for life-long residency. One man lives in one tower, and only he is permitted to inhabit and enter this tower."*²⁰⁶ Em sua narrativa, Hejduk promove uma série de confrontos, situações de tensão entre o coletivo e o privado. Essa fricção é tanto espacial, enfatizado pelos interstícios, quanto programático. Na descrição de *House for the Inhabitant Who Refused to Participate*, Hejduk inscreve uma tensão, como um risco latente na delimitação público-privado na torre ao centro da praça:

Any citizen is permitted to climb the ladder and enter the stone tower. Once in the tower the citizen can see the lone inhabitant across the campo within his cell. The citizen can observe without being observed. There is only one risk for the hidden observer. Another citizen may release the overhead tower door consequently enclosing within the tower the citizen observer. (HEJDUK, 1985, p. 355)

Ao narrar um evento possível como forma de descrever a arquitetura, Hejduk apaga a separação entre a materialidade do edifício em si e o movimento das relações que o edifício desencadeia. Nesse sentido, é possível reconhecer uma estratégia de impulso. Ela se dá no limiar entre o objeto e as relações sociais, entre a geometria e a ação. O conceito de mobilidade na arquitetura de Hejduk é central no processo de transformação de sua linguagem arquitetônica ao que ele denominou "arquitetura de pessimismo." Em Veneza, Hejduk ainda trabalha o programa habitacional através de edifícios. A mobilidade está no sujeito. Em seus projetos posteriores, as estruturas em si são móveis, o que pode ser entendido como uma radicalização da característica cenográfica de sua arquitetura. No caso de Cannaregio, a legibilidade e a autonomia dos edifícios contribuem para um efeito de estranhamento e separação entre o novo e a cidade existente.

²⁰⁵ VIDLER, A. 1992, p. 210.

²⁰⁶ HEJDUK, J. 1985, p. 345.

Figura 5.D.25 - Croquis, Thirteen Watchtowers of Cannaregio. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

Figura 5.D.26 - Croquis, Thirteen Watchtowers of Cannaregio. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

CAPÍTULO 06 | IDENTIDADE

A tarefa do habitar não pode ser alcançada por um esforço isolado e ninguém pode dar tempo ou identidade a si mesmo. Ser encarado pelos outros e encarar o outro dá acesso a coisas que são mais do que as puras aparências, configurações e formas. A arquitetura de Hejduk é permeada pela noção radical de que *a coisa* é também um emblema, um meio de ação relacionado aos outros, de que a intimidade que o habitar pressupõe já é uma intimidade com alguém.²⁰⁷ (LIBESKIND, 1978, p. 18)

A arquitetura de Hejduk aproxima o desenho de um edifício (objeto) a uma forma de agir. É possível entender as relações entre os habitantes e os edifícios em Cannaregio por meio da relação entre a ação subjetiva e o contexto objetivo.²⁰⁸ Essa relação, se baseia em princípios de proximidade, simultaneidade e alteridade: o reconhecimento do espaço individual e do espaço compartilhado ao longo do tempo, do *eu* em relação ao *outro*. Essa dualidade deve ser entendida como o par indivíduo - sociedade. Nesse sentido, o projeto é para Hejduk uma forma de ação política, que não deixa de se apresentar como crítica. Seu criticismo se dá, no entanto, por caminhos não convencionais. Hejduk explora as relações humanas através do *outro*, que se apresenta em sua obra de uma forma tanto mítica (como Medusa, seus poemas e posteriormente as máscaras), quanto funcional (a relação entre os edifícios, entre os espaços interiores, exteriores e suas temporalidades).

A dimensão existencial que Hejduk aproxima da questão habitacional se afasta de definições da "vida ideal", da busca de uma visão delimitada sobre aquilo que viver e morar deve ser, e salta para uma crítica social: aquilo que os indivíduos podem ser. Hejduk se ocupa em dar forma à identidade do homem em sua condição mais simples.²⁰⁹ O projeto em Cannaregio estabelece espacialidades que afirmam o deslocamento do sujeito a um lugar de exclusão, por gradientes de retiro de seu ambiente social.

²⁰⁷ Tradução livre da autora. *The task of dwelling cannot be achieved by a lonely effort and no one can give time or identity to himself. Faced by others and facing them gives access to things other than pure appearances, shapes or forms. Hejduk's architecture is permeated by the radical notion that the thing is also an emblem, a means of action related to others, that the intimacy which dwelling presupposes is already an intimacy with someone*

²⁰⁸ HAYS, M. 1996, p. 10.

²⁰⁹ LIBESKIND, D. 1978, p. 17.

No capítulo a seguir, analisaremos a relação entre objeto e ação (o edifício como ator), o conceito de alteridade (através do princípio de alegoria) e memória (em relação à construção da história). Estes conceitos abrirão caminhos para a análise projetual.

06.A. Objeto e Ação

It's true that the force exerted by a brick unto another brick, the spin of a wheel onto an axis, the balance of a lever onto a mass, the gearing down of a force through a pulley, the effect of fire on phosphorus, all of those modes of action seem to pertain to categories so obviously different from the one exerted by a 'stop' sign on a cyclist or that of a crown over an individual mind that it seems perfectly reasonable to put material and social entities on two different shelves. Reasonable but absurd, once you realize that any human course of action might weave together in a matter of minutes, for instance, a shouted order to lay a brick, the chemical connection of cement with water, the force of a pulley unto a rope with a movement of the hand, the strike of a match to light a cigarette offered by a co-worker, etc. Here the apparently reasonable division between material and social becomes just what is obfuscating any enquiry on how a collective action is possible.
(LATOUR, 2005, p. 70)

A ação social pode ser delegada a diferentes tipos de atores que são capazes de levar uma ação adiante a partir de outras ações. Em "*Making objects participants in the course of action*", Bruno Latour descreve uma cadência de ações da qual o objeto participa. De acordo com a corrente teórica ator-rede, o ator é definido a partir do papel que desempenha, do quão ativo, repercussivo é, e quanto efeito produz na sua rede. Pessoas, animais, coisas, objetos e instituições podem ser um ator. Já a rede representa interligações de conexões – nós – onde os atores estão envolvidos.²¹⁰ Ainda que pensada sob a luz das novas tecnologias do século XXI, a teoria ator-rede estabelece premissas entre o homem e o objeto ainda pouco exploradas que podem servir para iluminar novas relações possíveis no campo da arquitetura.²¹¹

A produção de redes e associações surge da relação de mobilidade estabelecida entre os atores humanos e não humanos que se dá na convergência dos novos meios de sociabilidade que aparecem com a cultura digital, como por exemplo as redes

²¹⁰ LETICIA, L. 2006, p. 46.

²¹¹ FALLAN, K. 2008, p. 83.

sociais e as comunidades virtuais.²¹² Atores não humanos e humanos agem mutuamente, interferem e influenciam o comportamento um do outro.

O sociólogo Thomas Gieryn buscou entender "*o que fazem os edifícios*" através do sistema teórico de Latour.²¹³ Sua pesquisa aponta que a instrumentalidade da teoria ator-rede estaria no campo da tecnologia, propondo abordar edifícios como "artefatos tecnológicos." Gyerin apaga a diferença entre tecnologia e arquitetura como objetos de estudo. Outros estudos reforçam a posição Gyerin e definem o artefato como construído através de redes sociotécnicas.²¹⁴ Gyerin sugere uma nova abordagem que parte do início da arquitetura moderna e examina a "casa como máquina de morar" nos termos de Latour, como uma construção tecnológica em rede que engloba autores de vários tipos, atuando em cadências contínuas.

As soon as the word 'construction' succeeds in gaining some of the metaphoric weight of building, builders, workers, architects, masons, cranes and concrete poured into forms held by scaffolds, it will be clear that it is not the solidity of the resulting construct that is in question, but rather the many heterogeneous ingredients, the long process, the many trades, the subtle coordination necessary to achieve such a result.
(LATOUR, 2003, p. 28)

Na cadeia de associações entre as ações humanas e não humanas, o edifício construído é apenas um momento. No campo da arquitetura, o sistema de Latour pode ser estendido para as ações de planejar, desenhar e construir, entendendo o fazer da arquitetura como uma cadeia de processos ao longo do tempo, não como a finalização de uma obra construída.

Um dos aspectos mais controversos do uso da teoria ator-rede no campo da arquitetura é atribuir ação a atores não humanos, ao inanimado.²¹⁵ Kjetil Fallan aponta que essa resistência se dá principalmente pela divisão entre intencionalidade e ação, que implica em "lógicas internas", fatores subjetivos que definem a intenção que antecede a ação. Ainda assim, o autor aponta que no campo da arquitetura se encontra o maior potencial de desenvolvimento do conceito do artefato-autor.

No campo da filosofia, a teoria da ação se desenvolveu principalmente a partir da epistemologia, da ética e da metafísica. O filósofo Donald Davidson, em "*Actions*,

²¹² LATOUR, B. 2011, p. 797.

²¹³ FALLAN, K. 2008, p. 87

²¹⁴ FALLAN, K. 2008, p. 87.

²¹⁵ FALLAN, K. 2008, p. 92.

Reasons, Causes" (1963) descreve uma ação como "um comportamento causado por um agente em uma situação específica."²¹⁶ Os desejos e crenças levam ao comportamento corpóreo. A inclusão de crenças e desejos na causa da ação é tomada por outras correntes filosóficas, como a de Michael Bratman, como problemática. Bratman sugere um entendimento "básico" da intenção, nas linhas de Wittgenstein: *"What is left over if I subtract the fact that my arm goes up from the fact that I raise my arm?"*²¹⁷

Kathleen Lennon identifica nos sistemas explicativos da ação três ordens filosóficas: física, psíquica e linguística.²¹⁸ Segundo Lennon, as explicações das ações conformam um modelo de compreensão da interação humana: explicamos nossas ações em termos de crenças e desejos que constroem o conteúdo intencional. Procuramos entender o propósito da atividade a partir do ponto de vista do agente. Essas crenças e desejos (intitulados "pró-attitudes") são individuais e circunstanciais. Uma "psicologia do senso comum" diz Lennon, pode ser entendida como um sistema explicativo causal: *Intentional descriptions turn out to be indispensable modes of characterizing aspects of reality, and capturing law-like connections between them, which purely physical descriptions could not capture.*²¹⁹

Na escala urbana, a relação entre a ação e o objeto (cidade), foi polemizada pelas práticas da corrente situacionista, liderada por Guy Debord na França no final da década de 1950. Anthony Vidler estabelece uma relação direta entre a linguagem de Hejduk e essa corrente.²²⁰ As atividades dos situacionistas desenvolveram técnicas para deslocar e reposicionar os significados em relação aos objetos e aos textos e se

²¹⁶ DAVIDSON, D. 1963.

²¹⁷ WITTGENSTEIN, L. §621.

²¹⁸ LENNON, K. 1990, p. 13. A ordem física é aquela da matéria e dos eventos no tempo, espaço e localização. São explicados em termos de causa como um processo contínuo de descrição. Na ordem física, as leis da natureza são válidas em qualquer lugar e sempre, para o mundo físico é regido por um sistema de uniformidades físicas invariavelmente ao longo do espaço e do tempo. Essas regularidades imutáveis podem ser aplicadas diretamente à descrição da ação como modelos de neuro estruturas sistema físico de entrada e saída. A segunda ordem é a do reino psíquico em que os estados de consciência são o postulado de existência e explicações são dadas em termos de razões, individualmente diferenciadas. Ação pode ser aqui explicado em relação às circunstâncias em que ocorrem, levando em consideração o ponto de vista do agente de vista como intenção, crenças e inclinações. A terceira ordem é a ordem linguística, na qual o vocabulário e a sintaxe são as entidades existentes que devem ser explicadas em termos de implicações. Dentro deste quadro, as descrições de ação estão sujeitas às regras da linguagem e do significado.

²¹⁹ LENNON, K. 1990, p. 13.

²²⁰ VIDLER, A. 1992, p. 211.

articulavam como um manifesto contra a cultura "espetacular", que incluía a arquitetura e o urbanismo modernos.

Debord definia como o *espetáculo* as relações sociais entre as pessoas mediadas por imagens. A consequência dessas relações significava uma "inversão concreta da vida" e um movimento autônomo de não-vida. Resultava na paralização da história e da memória e no abandono da história com base no tempo histórico, um efeito de falsa consciência do tempo.²²¹ A construção das situações que o grupo articulava, tinha como objetivo atingir "as ruínas do espetáculo moderno."²²²

O projeto situacionista se baseava numa doutrina de interação, que combatia a passividade através da construção ativa de situações, a partir de uma concepção do tempo como "algo que se vive" e não apenas uma passagem.²²³ Na primeira edição do *Internationale Situationniste*, publicado em 1958, a situação construída era descrita como "um momento de vida concreta, deliberadamente construída pela organização coletiva de um ambiente unitário e um jogo de eventos." Debord afirmava que o projeto de vaguear pela cidade não deveria ser determinado por um plano pré-concebido, mas pelas atrações ou contra-atrações da cidade mesma.²²⁴ Era necessário que o sujeito se desprendesse dos motivos usuais para o movimento e a ação, como um desapego da própria identidade.

O grupo visava cumprir uma missão de agitar e polemizar contra a esterilidade e a opressão das dinâmicas econômicas e políticas. O método foi organizado em três estratégias:

1. Psicogeografia: o estudo dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente ou inconscientemente organizado pelas emoções e comportamentos dos indivíduos.
2. Dérive: um modo de comportamento experimental atrelado às condições da sociedade urbana: uma técnica de passagem em trânsito por vários ambientes.
3. Détournement: retorno de elementos estéticos preexistentes; a integração do urbanismo unitário presente ou passado; a teoria do uso combinado das artes e das técnicas de construção de um meio social em relação dinâmica com experimentos comportamentais.²²⁵

²²¹ DEBORD, G. 1995, p. 158.

²²² ALBRIGHT, D. 2003, p. 91.

²²³ ALBRIGHT, D. 2003, p. 92.

²²⁴ WOLLEN, P. 2001, p. 125.

²²⁵ ALBRIGHT, D. 2003, p. 96.

Figura 6.A.1 - Piano House, John Hejduk. 1954-1963.
Fonte: HEJDUK, 1985.

O *dérive* de Debord buscava gerar novos itinerários na cidade, que fossem imprevisíveis e baseados no acaso e na espontaneidade dos impulsos subjetivos do viajante urbano. Debord revelava também uma inclinação por vagar por lugares estranhos e obscuros, como uma jornada onírica, um convite a romper regras e tabus. A aproximação "ao acaso" de Guy Debord corresponde à teoria do "acaso subjetivo" de André Breton, apresentada em sua obra *Nadja* (1928), que traça uma série de caminhos sem objetivo por Paris, demarcados por padrões de atração e repulsão a certos edifícios, ou tipos de edifícios.²²⁶

Os situacionistas se posicionavam diretamente contra a lógica urbana funcionalista, que repartia o edifício por categorias, como estrutura, divisórias,

²²⁶ WOLLEN, P. 2001, p.125.

fechamentos, e a cidade em distritos destinados a grupos e atividades específicas. Os situacionistas questionavam essas hierarquias através da própria lógica da natureza:

Is it for example the human skeleton which supports the muscular system? Or do the muscles support the skeleton? Is it the stalk or is it the sap which is the supporting principle in a tulip? Can a skeleton stand without muscles; can muscles hold a skeleton up without blood? Can a tulip stand up without help from its sap?
(WOLLEN, 2001, p.126)

Uma das manifestações artísticas mais completas dos ideais situacionistas foi o filme *"La Societdu Spectacle"* (1973). O filme sobrepunha os textos do tratado situacionista com imagens de filmes amadores, filmes militares no difundidos, filmes de moda, comerciais, pornografia e filmes hollywoodianos. A crtica elaborada de Debord expunha as fissuras entre o cinema e a ideologia.²²⁷

Os situacionistas viam a paisagem urbana "psicogeogrfica" como um meio de revelar e combater dinmicas sociais capitalistas. Embora no tenham sempre se interessado em rotular suas aes como inerentemente "artsticas", as metodologias, teorias e obras (de arte) deixadas para trs influenciaram profundamente os tericos e artistas de sua contemporaneidade.²²⁸ Nos Estados Unidos, Vito Acconci desenvolveu uma srie de instalaes a partir de princpios similares aos dos situacionistas franceses. Na instalao *"Where We Are Now (Who Are We Anyway?)"* em 1976 na Sonnabend Gallery em Nova York, Acconci aproxima objeto, ao, palavra e pblico. A instalao participativa se concentrava em um objeto: uma mesa comunal de 12 metros de comprimento, que se estendia de uma escada interna atravs de uma janela aberta, atravessando a galeria. A mesa se torna uma espcie de prancha de mergulho no mundo.²²⁹ Um relgio soava, junto voz de Acconci, convidando todos a uma reunio

Everybody!
We are the people. We have the people. We make the people.... And then you say left and then you say right and then you say behind and then you say ahead and then you say save and then you say destroy and then you say
revolt and then you say revise and then you say....
(Clock tick)
Now that we should...
And what do you think, Bruce?
Now that we want to...
And what do you think, Dianne?

²²⁷ ALBRIGHT, D. 2003, p. 98.

²²⁸ SANNICANDRO, J. 2008, p. 03.

²²⁹ HUDSON, S. 2003, p. 08.

*Now that we wouldn't do anything else...
And what do you think, Michael?
Now that we can't help it...
And what do you think, Ruth?
Now that we're back to normal...
And what do you think, Phil?* ²³⁰

Figura 6.A.2 - "Where We Are Now (Who Are We Anyway?)"
Fonte: Vito Acconci 1976. <http://sfaq.us>

A instalação de Acconci é aberta, "*open-ended*", e se desenvolve entre palavra e objeto, o individual e o comum. A instalação se baseia no limite da arquitetura, do som, do texto e da interação participativa, questionando a separação dos meios de expressão artística.

Robert Somol sugere que na arquitetura de Hejduk, revelar o potencial de vibração de um objeto é mais importante do que o objeto em si.²³¹ Nesse sentido, há uma inconclusão, ou convite: o habitante é a variável determinante. A obsessão de Hejduk com nomear e encenar encontros, através de instruções específicas sugere uma

²³⁰ LINKER, K. 1994, p. 91.

²³¹ SOMOL, R. 1996, p. 104.

conexão com a prática do *nominalismo*, de acordo com o qual a ideia de inscrição substitui a ideia de fabricação. *"More significant than the official rhetoric of crafting the detail, then, is the act of singing the detail as readymade, revealing its potential to vibrate through larger institutional and disciplinary mechanisms."*²³²

Somol cria um paralelo entre a lógica do detalhe arquitetônico de Hejduk e seu urbanismo, de modo que a materialidade na escala do objeto coincide com a materialidade em escala urbana. Para o autor, o partido urbano de Hejduk se diferencia da "cidade análoga" de Rossi e *"Collage City"* de Rowe e está baseado em anomalias, ou estranhamentos. Somol explica que Hejduk se concentra em elementos e detalhes urbanos específicos, como os toldos, as varandas, as torres, escadas, patamares, ductos, etc., expondo a arquitetura como uma coleção de partes, uma unidade composta de fragmentos. Essa composição por elementos simples, segundo Somol, também está vinculada a uma posição crítica frente aos processos de produção: *"Hejduk revisits an auratic vision of production."*²³³

Ao atribuir legibilidade às partes, Hejduk afirma a expressividade e o gesto compositivo. Somol descreve essa estratégia como estética e política, na medida em que articula uma crítica das formas de produção e organização da cidade. Hejduk utiliza elementos simples, modulares, pré-fabricados, que podem ser agregados e multiplicados. A visão de Somol abre caminho para entender a estratégia de desenho urbano de Hejduk como uma fricção entre o anômalo e o comum, entre o *outro* e o *eu*.

²³² SOMOL, R. 1996, p. 104.

²³³ SOMOL, R. 1996, p. 104.

Figura 6.A.3 - Bell Tower, Berlin Masque. 1981. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

06. B. Alteridade

No nível exato da célula vazia do Participante em Recusa é afixado na torre do campo um espelho, no tamanho preciso da elevação da cela oposta. Quando o habitante da casa está em seu quarto vazio, ele simplesmente se reflete no espelho da torre oposta.²³⁴ (HEJDUK, 1985, p. 82)

A tensão entre o individual e o coletivo na obra de Hejduk é uma das forças que impulsionam a formulação de sua "arquitetura de pessimismo." Essa tensão é articulada tanto pela definição do habitante, quanto pelo seu "outro." Hejduk estabelece uma dualidade entre participação e não-participação. É possível entender esse movimento através do conceito de alteridade: a identificação do eu a partir do outro. Hejduk estabelece essa dualidade também através da função do observador. As torres são a manifestação física da observação constante da cidade.

Em sua obra posterior a Cannaregio, a presença de formas e personagens arquetípicas, frequentemente míticas, é intensificada. Mas já em Cannaregio é possível reconhecer uma condensação de significados, através de formas simples que atuam como agentes significantes e compõem os programas narrativos.

O ponto de partida mais claro para entender o conceito de alteridade na obra de Hejduk é o mito de Medusa, que abre e fecha sua obra *Mask of Medusa*. Em sua origem, Medusa é Gorgó, um dos três deuses na mitologia grega que são figurados por uma máscara, junto a Dionísio e Ártemis.

Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, o confronto com a morte, esta morte que o olho de Gorgó impõe aos que cruzam seu olhar, transformando todo ser que vive, move-se e vê a luz do Sol em pedra imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas.²³⁵ (VERNANT, 1991, p.12)

Duas características são fundamentais a representação de Gorgó: a facialidade e a monstrosidade.²³⁶ Contrariamente às convenções figurativas da Grécia na época arcaica, Gorgó é sempre representada em face, como uma máscara simples que encara de frente o espectador que a observa. Seus traços humanos são desfigurados,

²³⁴ Tradução livre da autora. At the exact level of the Participant of Refusal's empty cell there is affixed upon the campo tower a mirror, the precise elevation size of the opposite cell. When the inhabitant of the house stands in his empty room he simply reflects himself upon the mirror of the opposite tower.

²³⁵ VERNANT, J. 1991, p. 12.

²³⁶ VERNANT, J. 1991, p. 39.

causando um efeito de inquietude e estranheza, uma monstruosidade que oscila entre dois polos: o horror do que é terrificante e o risível do grotesco.²³⁷ O rosto em máscara pressupõe uma alienação em relação a si mesmo, um controle por parte dos deuses, a projeção de uma alteridade radical, um afastamento.²³⁸ Anthony Vidler no texto "*The Mask and The Labyrinth: Nietzsche and the (Uncanny) Space of Decadence*" investiga a definição do estranho ("*uncanny*") tal como ele aparece na filosofia da arte no século XIX. Segundo Schelling, a origem do estranho pode ser encontrada na filosofia da religião e na poesia.²³⁹ O estranho surge como uma força a ser superada. A origem da poesia é o resultado de uma inicial supressão, a subjugação civilizada do mistério, do mito e do ocultismo. O estranho é tudo o que "*deveria permanecer secreto, oculto, latente, mas que veio à luz.*"²⁴⁰

O estranhamento que aparece nas dualidades que Hejduk encena em Cannaregio se dá através da incorporação de um vocabulário alegórico. A alegoria implica tanto o reconhecimento de que a verdade existe, como a percepção do que não está totalmente acessível. Aparece como um modo de expressão em resposta a uma condição humana de exílio da verdade. Na obra de Hejduk, a fé na obtenção de uma verdade exilada é o que motiva a criação de eventos. O diagnóstico de um estado presente de perplexidade desencadeia um impulso alegórico.

A palavra alegoria tem origem em dois termos da língua grega: *altos* (outro) e *agourein* (falar). Uma explicação simples poderia ser que a alegoria diz *a* e significa *b*. Na antiguidade retórica, a alegoria é teorizada como um ornamento do discurso, uma operação construtiva que até a Idade Média, na cultura ocidental, era comumente reconhecida como um artifício dos poetas. A expressão alegórica é uma técnica metafórica que representa e personifica abstrações.²⁴¹ Em uma construção alegórica, não há ambiguidade ou múltiplos significados de um único sinal, mas uma coexistência de significados: "*duas leituras claramente definidas, mas mutuamente incompatíveis,*

²³⁷ VERNANT, J. 1991, p. 40.

²³⁸ VERNANT, J. 1991, p. 104.

²³⁹ VIDLER, A. 1992, p. 56.

²⁴⁰ VIDLER, A. 1992, p. 56.

²⁴¹ HANSEN, J.A. 2006, p. 07.

confronto.”²⁴² Alegoria é um ato de reversão através das substituições metafóricas. Ela expõe a lógica oculta de dois significados que estabelecem um diálogo.

A análise alegórica de mitos de Claude Levi-Strauss revela que a função do mito é resolver os conflitos das sociedades primitivas, mantendo-as em suspensão.²⁴³ A suspensão da contradição que a alegoria possibilita alcança o objetivo do mito: fornecer um modelo lógico capaz de superar uma contradição.

O princípio de alegoria na obra de Hejduk se desdobra literalmente, através de caracteres reconhecidos: figurações frequentemente vinculadas a tipologias: casa, torre, bloco, laje, teatro, portão, pavilhão, jardim, labirinto, rua, praça, ponte, máquina, etc. A facialidade e os biomorfismos são características da obra mais tardia de Hejduk que estão também atreladas ao princípio de alegoria. As máscaras que Hejduk define para cidades são estratégias de figuração que compõem personagens através de arquétipos. Elas partem de uma entidade universal para, em seguida, deformá-la ou formalizá-la para uma função específica. A fusão de arquétipos e intenções específicas (vinculadas aos programas narrativos) gera uma dualidade entre fantasia e realidade.

É possível entender essa fusão também através do esquema alegórico de Roland Barthes, no qual dois significados geram um terceiro, que o autor denomina "obtusos." No sistema de Barthes, a significação pode ser entendida em três níveis.²⁴⁴ O primeiro é informativo, referencial ou literal. Ele denota uma realidade. O segundo nível de significado é simbólico: o óbvio ou *“aquilo que se representa naturalmente à mente.”* Pode ser entendido também como retórico. O terceiro significado é "obtusos":

*The obtuse meaning is a signifier without a signified, hence the difficulty in naming it. My reading remains suspended between the image and its description, between definition and approximation. If the obtuse meaning cannot be described, that is because, in contrast to the obvious meaning, it does not copy anything. – how would you describe something that does not represent anything?*²⁴⁵ (BARTHES, 1978, p. 66)

O terceiro significado pode ser entendido como um disfarce, ou uma máscara que marca uma ausência de significado através de uma nova ficção.

²⁴² OWENS, C. 1980, p. 61.

²⁴³ LEVI-STRAUSS, C. 1963, p. 229.

²⁴⁴ OWENS, C. 1980, p. 75.

²⁴⁵ Tradução livre da autora: O significado obtuso é um significante sem significado, daí a dificuldade em nomeá-lo. Minha leitura permanece suspensa entre a imagem e sua descrição, entre a definição e aproximação. Se o significado obtuso não pode ser descrito, é porque, ao contrário do óbvio, ou seja, não copia nada. - Como você descreveria algo que não representa nada?

Na teoria de Walter Benjamin, a alegoria é descrita como uma expressão da “intuição súbita”: um tipo de experiência que emerge de uma compreensão do mundo como transitório, que vem a ser através do tempo, um mundo que “não é conclusão.”²⁴⁶ Para Benjamin, a alegoria não é apenas uma expressão externa da falta de permanência, mas é a própria experiência interior, como intuição.

A dualidade alegórica, como forma de alteridade, nos termos de Walter Benjamin, também está inscrita na experiência da aura de uma obra de arte, ela “repousa na transposição de uma resposta comum das relações humanas para as relações entre o objeto inanimado ou natural e a pessoa. Perceber a aura de um objeto que buscamos significa investi-lo com a capacidade de olhar para nós em retorno.”²⁴⁷ Na atitude alegórica, a que Benjamin se refere como “*Anschaung*” o sujeito não busca revelar uma beleza, ou plenitude, mas reconhece a falta de plenitude no mundo. Trata-se de uma visão desencantada do mundo, que reconhece ausências.²⁴⁸ Essa insatisfação está de acordo com o que Hejduk chamou de arquitetura do pessimismo. O pessimismo aparece não como um fim, mas como um meio para uma nova reflexão, capaz de apontar novos caminhos. Nesse processo de redirecionamento através da ausência, do negativo, está uma possível superação do presente.

A alteridade é abordada nos escritos de Ernesto Laclau “*Universalism, Particularism, and the Question of Identity*” através do conceito de “falta constitutiva.” Laclau afirma que nas últimas décadas do século XX se deu a intensificação de um processo de substituição de lugares universais pela multiplicação de novas, e “não tão novas”, identidades.²⁴⁹ Essa proliferação o autor entende como um embate entre o universalismo e o particularismo. Laclau sugere que o aumento de particularismos não é solução para os problemas das sociedades contemporâneas. Ao contrário, é ao manter contato com uma “harmonia preestabelecida” que o particular se faz capaz de

²⁴⁶ BENJAMIN, W. 1977, P. 160.

²⁴⁷ BENJAMIN, W. 1977, P. 188.

²⁴⁸ A expressão *desencantamento do mundo* se baseia na concepção de *desmagificação* da sociedade de Max Weber. Weber designa um processo histórico de desmagificação da realidade que ocorre através do desencantamento religioso. A magia é substituída por uma prática religiosa fundada na ética. O mundo deixa de ser concebido como permeado por forças ocultas que podem ser manipuladas magicamente para ser controlado apenas através da ciência e da tecnologia. PIERUCCI, A. 2004.

²⁴⁹ LACLAU, E. 1992, P. 84.

construir uma identidade própria.²⁵⁰ Segundo Laclau, uma "identidade diferencial" só se estabelece em relação a um contexto. Ao afirmar-se ela afirma, necessariamente, também o contexto. O contrário também acontece: não é possível destruir uma identidade particular sem destruir o contexto em que ela se insere. O universal é parte de uma identidade particular na medida em que eu me reconheço como insuficiente, na medida em que algo me falta e essa falta passa a ser constitutiva. *"The universal emerges out of the particular not as some principle underlying and explaining it, but as an incomplete horizon suturing a dislocated particular identity."*²⁵¹

Em *"The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society"*, Marshall Berman afirma que a fragilidade do individualismo que se sentiu na década de 1960 deve ser entendida como uma continuação do moderno, desde o século XVIII, quando o homem passou a sentir a modernização como uma "força histórica irreversível" e a buscar formas sistemáticas de entender seu potencial humano.²⁵²

06. B. Memória

O caráter urbano da arquitetura de Hejduk sugere uma relação entre forma e função que não é direcionada pela eficiência, mas pela acumulação de eventos como maneira de afetar e construir imaginários. Esse processo de acumulação se define a partir da memorabilidade de eventos e lugares. A arquitetura sugere a construção, ou escrita de possíveis histórias. A memória e a história foram ao longo do século XX no ocidente posicionadas em dois eixos distintos: realidade e ficção, respectivamente.

Na década de 1960 houve uma proliferação de "discursos da memória", como consequência da descolonização de novos movimentos sociais que buscavam historiografias alternativas e revisionistas.²⁵³ A busca de outras tradições e a tradição de "outros" venho acompanhada por inúmeros postulados sobre o fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, etc.

²⁵⁰ LACLAU, E. 1992, P. 87.

²⁵¹ LACLAU, E. 1992, p. 88.

²⁵² BERMAN, M. 1970, p. XVII.

²⁵³ HUYSEN, A. 2002, p. 01.

Na visão de Andreas Huyssen, o foco contemporâneo sobre a memória e a temporalidade se deu em paralelo ao surgimento de trabalhos inovadores nas categorias de espaço, mapas, geografias, fronteiras, rotas de comércio, migrações, deslocamentos e diásporas, no campo dos estudos culturais pós-coloniais. Esses trabalhos ajudaram a deslocar o foco da problemática do tempo e da memória para a categoria do espaço como uma chave para o momento pós-moderno.

Segundo Huyssen, a obsessão contemporânea pela memória levanta a seguinte questão: "Será o medo do esquecimento que aciona o desejo de recordar, ou será o contrário?" O autor sugere que as primeiras abordagens sociológicas da memória coletiva, como a de Maurice Halbwachs, definem formações relativamente estáveis das memórias sociais e não dão conta da "*dinâmica de médios*," sua temporalidade, memória, tempo vivido e esquecimento.

Para o autor, o que está em questão é a transformação lenta, mas não tangível, da temporalidade em nossas vidas, e que se produz, fundamentalmente, através da interação complexa entre fenômenos como as transformações tecnológicas, os meios de comunicação em massa, os novos padrões de consumo e a mobilidade global. Huyssen sugere que "a virada memorialista" possa ter uma dimensão benéfica e produtiva.

*Por mucho que nuestra preocupación por la memoria sea un desplazamiento de nuestro miedo al futuro, y por más dudosa que nos pueda resultar hoy la proposición que afirma que podemos aprender de la historia, la cultura de la memoria cumple una importante función en las actuales transformaciones de la experiencia temporal que ocurren como consecuencia del impacto de los nuevos medios sobre la percepción y la sensibilidad humanas.*²⁵⁴ (HUYSEN, 2002, p. 09)

Hugo Achugar aponta que na base do discurso sobre uma nação, independente da disciplina ou de sua dimensão pública ou privada, está a posse de um patrimônio comum resultante da negociação em torno do esquecimento realizado ou disposto a ser realizado por uma comunidade. O autor reitera a posição de Hannah Arendt e Claude Lefort, que definem a existência de um espaço onde os seres humanos se reconheçam como iguais como o pré-requisito para a aparição de um mundo comum, "*de um mundo que não é um, mas que é o mesmo*", pois está aberto a múltiplas perspectivas.²⁵⁵

²⁵⁴ HUYSEN, A. 2002, p. 09.

²⁵⁵ ACHUGAR, H. 2001, p. 158.

A cidadania – ou seja, o conjunto de cidadãos iguais e visíveis – reivindica seu direito a narrativa, reivindica seu direito de contar o conto, de contar a história. Uma história que não é a história de uns silenciando a história de outros, mas a história resultante de uma negociação. (ACHUGAR, 2001, p.158)

Segundo o autor, essa negociação tem o poder de resolver as fricções entre o esquecimento e a memória.

Edward Said, em *Invenção, Memória e Lugar* descreve o uso da memória como um instrumento governante para a reconstrução de um "passado desejável e recuperável."²⁵⁶ O uso da memória, segundo o autor, está atrelado a um frágil senso de identidade que surge no final do século XX, momento de rápidas mudanças, de sociedades de massas grandes e difusas, de nacionalismos concorrentes. O autor também sugere que nossos mecanismos tradicionais de controle diminuíram em eficácia, à medida que as ligações religiosas, familiares e dinásticas se enfraqueceram. A busca por uma identidade coletiva clara e coerente está ligada ao desejo de definir o lugar do indivíduo no mundo. A dissolução das fronteiras entre os territórios culturais representou um enorme desafio não só para o estabelecimento de referências individuais dentro de uma ordem social coletiva, mas também para a manutenção do controle político.

[...] a memória coletiva não é uma coisa inerte e passiva, mas um campo de atividade em que os eventos passados são selecionados, reconstruídos, mantidos, modificados e dotados de significado político.²⁵⁷ (SAID, 2002, p. 251)

A distância entre a experiência vivida e a memória também desafia a autenticidade da memória histórica. Maurice Halbwachs afirma que a necessidade de escrever a história só surge quando o sujeito já está muito distante no passado para permitir o testemunho daqueles que preservam sua lembrança.²⁵⁸ Há uma descontinuidade no processo de recolhimento que torna impossível que a história seja considerada memória. Segundo Halbwachs, a história obedece a uma necessidade didática de esquematização, separando incrementos de tempo ou épocas, com intervalos que são demarcações intelectuais, desconectados de um fluxo real de fatos. Na construção de

²⁵⁶ SAID, E. 2002, p. 245.

²⁵⁷ Tradução livre da autora. [...] *collective memory is not an inert and passive thing, but a field of activity in which past events are selected, reconstructed, maintained, modified, and endowed with political meaning.*

²⁵⁸ HALBWACHS, M. 1980, p. 139.

uma narrativa periódica, a história está mais interessada nas diferenças do que nas semelhanças. No entanto, as semelhanças são primárias para a constituição da memória. A história é, nesse sentido, um resumo do passado, reduzindo os eventos a termos comparáveis, ela constitui uma imagem única e total do passado.²⁵⁹

Hallbwachs descreve um processo de compressão, que interage com a memória não apenas através do tempo histórico. A constituição de uma imagem totalizadora é um instrumento inerente da memória. Além do reino de um enquadramento histórico redutivo, a memória pode ser definida pelo colapso das experiências em um plano, como imagem, como representação.

Na definição grega clássica da memória, a composição das imagens que servem para reconstituir o todo implica uma conexão extremamente estreita com o lugar. O espaço é fundamental para configurar na mente uma imagem clara que possa se relacionar com experiências ou sensações específicas. Este sentido de compressão no ato de lembrança define-se espacialmente.

Nos tempos que precederam a impressão, uma memória treinada era extremamente importante para a arte da retórica e o uso da arquitetura era uma parte fundamental do método de memorização. Oradores costumavam andar silenciosamente em prédios vazios enquanto preparavam seus discursos. Eles usaram a técnica de atribuir um lugar a fragmentos de fala, a fim de melhorar a capacidade de entregar longos discursos com precisão. A imaginação do antigo orador percorria o espaço enquanto ele fazia um discurso, extraíndo de lugares memorizados as imagens que ele lhes atribuiu. A arte clássica da memória é descrita por Francis Yates como uma "escrita interna."²⁶⁰ De acordo com Yates, a arte da memória clássica, refere-se à memória como uma técnica, não como uma narrativa cultural de um momento coletivo na história. A inclusão da memória na história, como apresentamos anteriormente, é um projeto moderno.

Pierre Nora investigou a relação entre memória e história através da noção de "*lieux de mémoire*". O autor fala da "aceleração da história" como um deslizamento cada vez mais rápido do presente para o passado histórico e sugere uma ruptura de

²⁵⁹ HALLBWACHS, M. 1980, P. 143.

²⁶⁰ YATES, F. 1966, P. 22.

equilíbrio à medida que percebemos que tudo e qualquer coisa pode desaparecer.²⁶¹

Nossa sociedade se encontra profundamente absorvida em sua própria transformação e renovação, que, inerentemente, valoriza o novo sobre o antigo, o jovem sobre o velho, o futuro sobre o passado."²⁶² A aceleração da história nos deslocou do "aconchego da tradição" - uma referência do ancestral - para uma sensibilidade histórica, ou noção de nossa autoconsciência como uma continuação de algo que já aconteceu, como consequência daquilo que já começou. Nesse processo, passamos de uma memória real, social e não-violada, para uma prática de organização do passado, construindo a história.

Nora faz uma forte distinção entre a história vivida e "a operação intelectual que a torna inteligível." A distinção entre história vivida, como processo em que estamos inseridos, e a escrita da história, como representação desse processo, é um rompimento chave que emerge com a Modernidade. A oposição entre memória e história acontece como um distanciamento - a mediação entre uma experiência vivida e sua narrativa - que influencia profundamente nossa reconstrução do passado e a legibilidade de seus traços.

Memória e história, longe de serem sinônimos, parecem estar agora em uma oposição fundamental. A memória é a vida, levada por sociedades vivas, fundadas em seu nome. Ela permanece em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente das suas deformações sucessivas, vulnerável a manipulação e apropriação, susceptível de permanecer latente e ser periodicamente retomada. A história, por outro lado, é a reconstrução, sempre problemática e incompleta, do que não é mais. A memória é um fenômeno perpétuo, um vínculo que nos liga ao presente eterno; a história é uma representação do passado.²⁶³ (NORA, 1989, p. 08)

Segundo Nora, o movimento historiográfico moderno tentou "dominar" a memória. A busca por incluir a memória na história, ou transformá-la em objeto de estudo, também significa o fim de uma tradição de memória. A história questiona seus próprios

²⁶¹ NORA, P. 1989, P. 07.

²⁶² NORA, P. 1989, p. 12.

²⁶³ Tradução livre da autora. *"Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past."*

procedimentos para se tornar maleável à inclusão da memória, e ao tentar explicar analiticamente suas causas subjetivas, silencia a memória.

Em *A Invenção da Tradição* (1983), Eric Hobsbawn e Terence Ranger explicam que a compreensão da tradição, identidade e autoridade está diretamente ligada a um processo de invenção, ou edição seletiva, que valida ou desconsidera a experiência histórica. A escrita da história revelada como um ato de invenção reitera a memória histórica e suas representações como um exercício tendencioso. A invenção da tradição é um método para usar a memória coletiva seletivamente manipulando certos pedaços do passado nacional, suprimindo outros, elevando outros ainda de uma maneira inteiramente funcional.²⁶⁴ Nos termos de Hobsbawn e Ranger, a invenção da tradição usa a repetição (de comportamento, regras ou valores) como uma forma de estabelecer uma ligação ao passado através de um sentido de continuidade.²⁶⁵ As tradições inventadas utilizam os fatos históricos como um "*legitimador da ação e do cimento da coesão grupal*."²⁶⁶ A noção de invariância é fundamental para estruturar uma nova leitura do passado histórico.

Edward Casey explica a relação entre memória e lugar através do conceito de "*embodiment*".²⁶⁷ Os locais, como um *grid*, criam um campo de pontos de referência ao longo do qual a mente vagueia. O estabelecimento de referências permite ao sujeito situar uma experiência, viver nela, habitá-la. A força de uma memória específica está diretamente ligada à capacidade de conectá-la a um determinado lugar. O potencial de memorização de um lugar, em oposição ao local, relaciona-se à sua capacidade de abrigar um determinado evento, contendo-o. A legibilidade do que ele retém é o que concede seu efeito.

O limite físico do lugar, sua capacidade de conter, como um vaso, também pode ser entendida em referência ao corpo vivido. A presença física do corpo é momentânea, mas a memória se move através do tempo, recriando ou eternizando uma experiência física. Casey se refere a isso como "portabilidade". Para que um lugar seja memorável, ele deve se tornar um "lugar transportável."²⁶⁸ As características do lugar que pode

²⁶⁴ SAID, E. 2002, p. 244.

²⁶⁵ HOBSBAWN, E.; RANGER, T.O. 1983, p. 01.

²⁶⁶ HOBSBAWN, E.; RANGER, T.O. 1983, p. 12.

²⁶⁷ CASEY, E. 2000, p. 182. O termo pode ser traduzido como encarnação ou incorporação.

²⁶⁸ CASEY, E. 2000, p.190.

atribuir-lhe a portabilidade, ou capacidade de ser lembrado e transferido para a realidade de um tempo diferente, está ligada à reação do indivíduo a ela: como ela o afeta. A afeição é relativa a uma reação simpática, que mais frequentemente se relaciona com um senso de familiaridade, de não estranhamento ou segurança, de ser contido, mantido. Casey refere-se a isso como "*attuned space*": "*Um espaço com o qual sente afinidade em um nível muito básico.*" ²⁶⁹

A apreensão expansiva de uma dada paisagem é delimitada pelo horizonte, a linha entre a terra e o céu que encerra uma determinada região. Os lugares também carregam um "horizonte interno"²⁷⁰ que define um limite interno mais imediato, como um limite do que pode ser apreendido. A concatenação de "momentos horizontais" constitui uma "cena", o equivalente episódico-temporal de uma paisagem.²⁷¹ Casey se refere a esse fenômeno como "aura". Em contraste com o local, ou espaço físico, é a dimensão poética de um lugar o que o torna memorável.

Os discursos da memória surgem na arquitetura na década de 1960 com inquietudes similares às da sociologia e da filosofia apresentadas. O discurso teórico de Aldo Rossi, reuniu algumas destas reflexões em *A Arquitetura da Cidade* em 1966. Aldo Rossi investiga a relação entre memória e significado na arquitetura através do conceito de artefato urbano e seu valor como manifestação artística. O artefato urbano é compreendido ao longo do tempo: ele transcende as demandas momentâneas de função e estilo, permanecendo na cidade como uma infraestrutura física significativa. A noção de artefato implica uma resiliência que pode não ser integral - alguns valores e usos específicos dos edifícios permanecem ao longo do tempo, outros podem desaparecer. O mais importante é a qualidade de um edifício, que não se restringe a atributos técnicos ou a sua legibilidade formal. O artefato urbano é apresentado por Rossi através de quatro temas principais: individualidade, *locus*, desenho e memória.²⁷² A combinação desses aspectos, como eles são tecidos e compõe uma morfologia urbana específica, define o caráter de um artefato urbano.

²⁶⁹ CASEY, E. 2000, p. 192.

²⁷⁰ CASEY, E. 2000, p. 204.

²⁷¹ CASEY, E. 2000, p. 204.

²⁷² ROSSI, A. 1966, p. 32.

A primeira questão que surge na definição de Rossi de um artefato urbano em relação a sua unicidade e individualidade diz respeito a sua qualidade artística e um possível diálogo de mão dupla (causa e efeito) que a arquitetura é capaz de estabelecer na com a cidade. A qualidade de condicionar e ser condicionado parte de pressupostos similares aos que informam a teoria ator-rede de Latour.

[...] Há algo na natureza dos artefatos urbanos que os torna muito semelhantes - e não apenas metaforicamente - a uma obra de arte. São construções materiais, mas não obstante o material, algo diferente: embora sejam condicionadas, também condicionam. (ROSSI, 1966, p. 32)

O trabalho de Camillo Sitte é uma referência importante na concepção do artefato urbano. Rossi, como Sitte, apresenta princípios estéticos de apreensão sensorial como parte de um método de urbanismo: *“Só aquilo que um espectador pode ter em vista, o que pode ser visto, é de importância artística: por exemplo, uma rua única ou uma praça individual.”*²⁷³

Através de Sitte, Rossi aborda a classificação e a tipologia de edifícios, como momentos, ou partes da cidade na composição de todo o seu conjunto. *Tipo* é entendido por Rossi como o que é permanente e complexo, como um princípio lógico, anterior a uma forma específica que o constitui. Ele pode ser entendido como uma constante subjacente que pode ser encontrada em todos os artefatos arquitetônicos, dentro de um momento analítico da arquitetura. A identificação de tipos na arquitetura é uma operação lógica redutora, através da qual as constantes mais valiosas podem ser extraídas e relacionadas a uma qualidade extemporânea.

Os artefatos são, segundo Peter Eisenman, *“os dados definitivos e verificáveis dentro da cidade real.”*²⁷⁴ Ele concede autonomia a cidade real. Eisenman apresenta em *“The Houses of Memory: The Texts of Analogy”* as fissuras do movimento moderno através da análise dos textos de Rossi, em busca do estabelecimento de uma nova relação entre tempo e significado na arquitetura. Segundo Eisenman, o tempo do historicismo durante o período modernista substituiu o princípio de evolução natural das cidades. Eisenman revisa os principais conceitos apresentados por Rossi como uma crítica ao movimento moderno. Rossi revela uma geração progressivamente mais

²⁷³ ROSSI, A. 1966, p. 35.

²⁷⁴ EISENMAN, P. 1982, p. 04.

distante do positivismo da arquitetura moderna que, por conta do colapso do tempo histórico, é deixada à deriva num presente incerto. Eisenman reconhece no trabalho de Rossi a proposição de uma nova relação entre objeto e sujeito, que supera um fracasso modernista.

A cidade como um artefato pode ser entendida como uma estrutura, ou armação, da história ao longo do tempo, capaz de registrar as ações que ocorreram e apontar ao que poderá acontecer na cidade.²⁷⁵ Rossi utiliza a tipologia como um instrumento, como um aparelho de medição do tempo, tornando-a um artefato coletivo, entendido como uma "casa gigante feita pelo homem", uma versão ampliada da casa individual. A fabricação desta casa é resultado de uma produção coletiva (a cidade entendida como manufatura feita pelo homem) e dos efeitos do tempo - o tempo literalmente atua sobre esse objeto e o transforma em um artefato autônomo.

A atuação do tempo é abordada por Rossi através do conceito de permanência. A habitação e os monumentos são considerados as duas principais permanências na cidade. Habitação é definida como uma ordem coletiva que persiste ao longo do tempo (Rossi exclui casas individuais deste escopo). O monumento possui uma função simbólica diretamente relacionada ao tempo, em oposição à função convencional, apenas relacionada ao uso. Permanências na cidade nem sempre são consideradas patológicas por Rossi, elas também podem ser "propulsoras".

Elas servem para trazer o passado para o presente, proporcionando um passado que ainda pode ser experimentado. Artefatos como o Teatro em Aries ou o Palazzo della Ragione em Pádua tendem a se sincronizar com o processo de urbanização, porque não são definidos apenas por uma função original ou anterior, nem por seu contexto, mas sobreviveram justamente por causa de sua forma - uma que é capaz de acomodar funções diferentes ao longo do tempo.²⁷⁶ (EISENMAN, 1982, p. 06)

Rafael Moneo em "*Aldo Rossi: The idea of Architecture and the Modena Cemetery*" situa a relevância da proposição de Rossi no contexto do debate teórico e da produção arquitetônica dos anos 70 na Europa. Segundo Moneo, o maior legado do pensamento de Rossi é o conceito de arquitetura autônoma. Esta escola de pensamento ficou conhecida como *Tendenza* neo-racionalista e foi explicitamente apresentada por Rossi e seus seguidores através da exposição Triennale de setembro

²⁷⁵ EISENMAN, P. 1982, p. 05.

²⁷⁶ EISENMAN, P. 1982, p. 06. Tradução livre da autora.

de 1973. O projeto do Cemitério de Modena também é considerado uma das mais potentes manifestações da teoria de Rossi como prática de arquitetura.

Figura 6.B.1 - Aldo Rossi, Cemitério de Modena. 1971.

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.070/370>. Acessado 25/05/2018.

A defesa de Rossi da arquitetura como disciplina autônoma baseia-se no reconhecimento de que existe uma especificidade ou um aspecto particular da arquitetura que constitui um campo de conhecimento em si mesmo. Baseia-se na proposição de que, através do estudo da cidade, vista como uma expressão completa da arquitetura, podemos encontrar seus princípios fundamentais. "Essa autonomia arquitetônica e a qualidade especial de seus princípios se tornam claras mediante uma explicação da forma da cidade."²⁷⁷ Para Rossi, a compreensão da morfologia da cidade ocorre com o passar do tempo, abordando tanto o seu nascimento como a sua evolução.

De acordo com Moneo, a característica fundamental da *Tendenza* repousa na sua ruptura com alguns princípios fundamentais do Movimento Moderno. O grupo *Tendenza* defendeu a legitimidade e a independência dos princípios da prática da arquitetura e sua produção como a criação da própria cidade. Eles propõem a diferenciação entre a

²⁷⁷ MONEO, R. 1976, p.107.

arquitetura e as demais artes, afirmando que a arquitetura não pode ser entendida através dos mesmos parâmetros de escultura ou da pintura, considerados externos à sua própria lógica.

Através da idéia de autonomia, necessária à compreensão da forma da cidade, a arquitetura se torna uma categoria de realidade. Rossi, como Alberti, Scamozzi e os arquitetos do Iluminismo, defende a arquitetura como expressão do pensamento. A tarefa da arquitetura, então, seria a explicação e conversão desse pensamento em realidade. (MONEO, 1976, p. 108)

Moneo identifica em Rossi a descoberta dos princípios fundamentais, ou normas internas, da arquitetura através da experiência da própria cidade e sua inteligibilidade e memória. Como instrumento, o conceito de tipologia torna-se central no questionamento da arquitetura moderna articulado por Rossi. A evolução da forma da cidade, que pode ser decifrada através da análise tipológica, só pode ser compreendida ao longo do tempo. A noção de tipo implica uma pré-existência, uma referência da forma, a partir da qual a especificidade acontece. Moneo refere-se à "categoria arquitetônica da permanência" como uma das proposições subversivas de Rossi. Os monumentos da perspectiva proposta por Rossi adquirem uma dimensão real e um imediatismo que perturba qualquer visão conservadora da cidade descrita em termos de imobilidade e inalterabilidade.²⁷⁸

No sistema teórico-projetual de Rossi, a história da cidade acontece no presente, como uma constelação de intervenções diversas e específicas que se tornam relevantes através da memória. Elas podem ser percebidas como sinais ativos, que podem transformar um local específico em um lugar. Um lugar é reconhecido em referência a um apoio coletivo, um significado que liga os indivíduos em um determinado momento no tempo. Moneo ressalta a visão da cidade de Rossi como um "repositório da história". Ao contrário da prática modernista, direcionada por um conjunto de funções pré-ordenadas, a arquitetura da cidade sugere o desapego da precedência funcional, em direção a materialização concreta de fatos urbanos. Nesse contexto, o uso e a função são entendidos através da lógica da própria forma, que assume significado e valor em sua dimensão pública e coletiva através da experiência da história. A produção de fatos urbanos é parte das dinâmicas econômicas, sociais e

²⁷⁸ MONEO, R. 1976, p. 110.

políticas que impulsionam a evolução da cidade. *"The city is realized from politics through architecture."*²⁷⁹

Para Peter Eisenman, a arquitetura moderna tentou se libertar do papel da representação pelo valor da função. A arquitetura não precisava representar outra arquitetura, mas poderia "encarnar apenas sua própria função", levando à afirmação redutora dessa mudança: a forma segue a função. O edifício foi liberado para manifestar a racionalidade de seu processo de produção e poderia simplesmente parecer-se com o que faz. Essa tentativa de uma nova relação com o significado foi formalmente redutora - ela se deu a partir de um processo de abstração.²⁸⁰ Eisenman afirma, no entanto, que a tentativa moderna de representar o "realismo" com um objeto funcional era equivalente ao simulacro do clássico na representação renascentista. "O funcionalismo acabou sendo mais uma conclusão estilística, baseada em um positivismo científico e técnico, uma simulação de eficiência."²⁸¹

Em *"The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End"*, Eisenman descreve que a arquitetura desde o século XV esteve sob a influência de três ficções: a representação, a razão e a história. A representação incorpora a ideia de significado, a razão codifica a ideia de verdade e história *"recupera a ideia do atemporal da ideia de mudança."*²⁸² Antes do estabelecimento de uma arquitetura "moderna", o conceito "arquitetura clássica" não poderia ser apreendido como um sistema abstrato de relações. Até o início do século XX, o clássico era um estilo historicizado, entendido como a tradição da arquitetura, como arquitetura por definição. Eisenman afirma que a arquitetura moderna ainda operava de acordo com as três ficções dentro dessa tradição. Neste sentido, a arquitetura moderna também pode ser entendida como clássica.²⁸³

Em uma visão geral da primeira das três ficções, Eisenman explica que a representação antes da Renascença coincidiu com a linguagem e que a partir da Renascença a arquitetura passa a operar por referências, como simulacros.

²⁷⁹ MONEO, R. 1976, p. 112.

²⁸⁰ EISENMAN, P. 1984, p. 525.

²⁸¹ EISENMAN, P. 1984, p. 525.

²⁸² Tradução livre da autora. "[...] recovers the idea of the timeless from the idea of change."

²⁸³ EISENMAN, P. 1984, p. 524.

O significado da linguagem estava em um "valor original" transmitido dentro da representação; em outras palavras, a maneira em que a linguagem produziu o significado poderia ser representada dentro da linguagem. As coisas eram; verdade e significado eram auto-evidentes. O significado de uma catedral românica ou gótica era em si mesmo; era *de facto*. Os edifícios renascentistas, por outro lado - e todos os edifícios depois deles que pretendiam ser "arquitetura" - receberam seu valor representando uma arquitetura já valorizada, sendo simulacros [...].²⁸⁴ (EISENMAN, 1984, p.524)

Eisenman chama a ficção da história de "simulação do atemporal." A interpretação linear do presente e do passar do tempo como um movimento adiante é uma invenção do Renascimento. Desde a Antiguidade até a Idade Média, *"a arte não buscou sua justificação em termos do passado ou do futuro; era inefável e atemporal."*²⁸⁵ Segundo Eisenman, dentro da linearidade de uma narrativa temporal, o movimento moderno substituiu uma ideia universal de relevância por um ideal universal da história. Esse imperativo histórico está inserido em um diálogo entre a representação da função e a forma arquitetônica. Para Eisenman, a intenção da arquitetura moderna era a referência a um certo *zeitgeist*.

[...] no uso clássico da réplica de um período do passado, é comum evocar o atemporal como a expressão de um tempo presente. Portanto, no *zeitgeist* do argumento, sempre haverá um paradoxo não reconhecido, uma simulação do atemporal através da réplica de uma temporalidade pontual.²⁸⁶ (EISENMAN, P. 1984:529)

Como estratégia teórico-projetual, Peter Eisenman apresenta em *"The City of Artificial Excavation"* o conceito *vazios de memória*, *"memory voids"*, também descritos como antimemória. Antimemória é o fundamento teórico do projeto *The City of Artificial Excavation* em Berlim. Eisenman reivindica uma alternativa que não é nostálgica ou sentimental. Ele sufoca a memória ao mesmo tempo em que aumenta seus desaparecimentos, através de um processo de escavação artificial, superposição e substituição. O solo é considerado um sítio arqueológico ao qual uma malha se sobrepõe, como um meio de acesso ao artefato arqueológico. A malha é uma

²⁸⁴ Tradução livre da autora: *"The meaning of language was in a 'face value' conveyed within representation; in other words, the way language produced meaning could be represented within language. Things were; truth and meaning were self-evident. The meaning of a Romanesque or gothic cathedral was in itself; it was de facto. Renaissance buildings, on the other hand - and all buildings after them that pretended to be 'architecture' - received their value by representing an already valued architecture, by being simulacra [...]."*

²⁸⁵ Eisenman, P. 1984, p. 528. Tradução livre da autora.

²⁸⁶ Tradução livre da autora. *"[...] it is seen in the classical use of the replication of a past time to invoke the timeless as the expression of a present time. Thus, in the zeitgeist argument, there will always be this unacknowledged paradox, a simulation of the timeless through a replication of the timeful."*

geometria sem história, um campo neutro e artificial que dialoga e se intersecta com o solo arqueológico. Esta operação cria um local de sobreposições e emendas, que revelam o lugar simbólico (e sua relação com o Muro de Berlim), criando uma *"energia urbana intensificada."*

Estas torres estão em processo de crescimento ou de desaparecimento? A arquitetura não prevê essas adições e subtrações. Outros desvanecimentos da memória em que o novo projeto em si se torna um fragmento de história; poderiam acontecer. A arquitetura admite essas possibilidades sem preconcebê-las. Mas o objeto projetado para um determinado espaço nem progride nem olha para trás; está suspenso no momento arqueológico do presente.²⁸⁷ (EISENMAN, 1994, P.80)

Eisenman desenvolve o conceito de antimemória como uma reação, ou provocação, à abordagem historicista. O arquiteto contesta a reconstrução de uma imagem progressista e ideal do futuro, baseada em uma recomposição perfeita a partir de valores do passado. A antimemória não prevê. Ela nega a eficácia da memória e aceita a obscuridade da realidade do passado. A antimemória reconhece a memória e não tenta apagá-la. A memória e a antimemória trabalham em conjunto para produzir *"um objeto suspenso, um fragmento congelado de nenhum passado e nenhum futuro, um lugar [...] de seu próprio tempo."*²⁸⁸

Figura 6.B.2 - Habitação em Checkpoint Charlie - Berlin IBA.
Fonte: Peter Eisenman (1980-1981)

²⁸⁷ Tradução livre da autora. *"Are these towers in the process of growing or of disappearing? The architecture does not predict this additions and subtractions. Further erasures of memory in which the new project itself becomes a fragment of history; could ensue. The architecture admits of these possibilities without preconceiving them. But the object designed for this space neither progresses nor looks back; it is suspended in the present archaeological moment."*

²⁸⁸ EISENMAN, P. 1994, p. 76.

Os vazios-memória podem ser entendidos como momentos intersticiais que marcam o fim da história e o começo da memória, como um organismo de "presenças e ausências." Ele termina e começa nas lacunas históricas - no momento entre "uma série de histórias e a próxima."²⁸⁹ Para Eisenman, a cidade europeia poderia ser entendida como uma manifestação desse vazio-memória. Segundo o arquiteto, a demolição do tecido histórico durante a guerra, seguida por um processo de reestruturação orientado pelos ideais do Movimento Moderno, levou a uma rápida perda de identidade.

Segundo Eisenman, o fracasso moderno de entender, aprimorar ou conservar os centros históricos foi compensado por uma tendência fetichista no período pós-moderno. A recomposição desses fragmentos históricos foi feita como um embalsamamento, como ossos em um museu: "[...] a história foi reduzida a uma forma de nostalgia. E refletia uma ansiedade em relação ao presente que ainda não era reconhecida."²⁹⁰ A cidade de Berlim é apresentada por Eisenman como uma alternativa a estes modelos. É o *locus* de um vazio histórico, como um registro da continuidade e do fim da história do Iluminismo.

Figura 6.B.3 - Habitação em Checkpoint Charlie - Berlin IBA.
Fonte: Peter Eisenman (1980-1981)

²⁸⁹ EISENMAN, P. 1994, p. 73.

²⁹⁰ EISENMAN, P. 1994, p. 73. Tradução livre da autora. "[...] history was reduced to a form of nostalgia. And it reflected an unacknowledged anxiety toward the present."

06. D. Análise Projetual

A partir dos debates teóricos apresentados neste capítulo, alguns conceitos-chave serão utilizados para situar o projeto de Hejduk em relação ao princípio de identidade: a dinâmica objeto-ação e o antiespetacular, a inversão alegórica (alteridade e o significado obtuso), as dinâmicas de esquecimento, o conceito de portabilidade (horizontes internos), a autonomia (artefato) e as permanências propulsoras (Eisenman). Esses princípios em Cannaregio podem ser reconhecidos em três escalas: cidade, edifício e objeto. Essas relações serão analisadas através de duas atividades principais: observação (encontros entre o individual e o coletivo através do olhar, das relações de privacidade e vigília) e percursos (caminhos entre os edifícios que definem "quadros" e experiências de encontro com os novos edifícios e seus habitantes).

As Treze Torres estão posicionadas a quatro pés de distância umas das outras, aproximadamente 1,20 metros, uma passagem considerada mínima na escala do edifício e estreita na escala urbana. O espaço-entre é o suficiente para garantir a legibilidade da separação entre os elementos múltiplos, sem perder a planaridade do conjunto (que delimita um retângulo). O acesso se dá através do espaçamento das torres, um espaço de compressão e escuridão.

One elevation consists of windows with awnings, window with sun protector, balcony, telescope and venting holes. One elevation consists of loading-pulley system, sets of sliding doors and venting holes. One elevation consists of one door and exposed beam ends. One elevation consists of exposed beam ends. (HEJDUK, 1985, p. 345)

As fachadas laterais, que potencialmente se observam, são opacas, como *medianeras*, nos níveis superiores. A separação das torres tem duas funções: garantir a individualidade de cada torre e ao mesmo tempo defini-las como um conjunto urbano. Há uma ambiguidade entre o singular e o múltiplo. As torres são percebidas no *skyline* da cidade como um só plano, devido à continuidade mantida pelo espaçamento estreito.

O croquis abaixo indica uma investigação de afastamentos em duas escalas: 1/4"=1' e 1/8"=1' (equivalem a 1:48 e 1:96). O desenho em escala 1/8"=1' revela uma especulação do espaço-entre, introduzindo um canal. Esse caminho, não adotado, evidencia do processo de projeto, reitera a intencionalidade da estratégia vigente: as

fachadas cegas e o espaço-entre como um recurso de legibilidade, a ser visto frontalmente e ou no horizonte da cidade. O espaço-entre, de extrema verticalidade e compressão, não convida: é austero e obscuro.

Figura 6.D.1 - Croquis. The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. 1974-1979. John Hejduk, Fonte: Arquivo CCA.

O direcionamento da vista do habitante, controlada a partir das paredes laterais opacas, apoia uma estratégia recorrente nos projetos de Hejduk: a facialidade. A facialidade opera tanto como espessura (como membrana, pele, fina) quanto como figura. Esse aspecto será abordado em maior profundidade mais adiante, mas cabe aqui ressaltar que há uma ambiguidade entre a volumetria e o plano. As torres têm uma base cúbica e no entanto são representadas sempre em elevação frontal, de modo que sua planaridade é mais enfatizada do que sua volumetria. A ambiguidade entre planos e volumes é uma das estratégias projetuais de Hejduk que pode ser entendida como auto-reflexiva, como meta-arquitetônica: o arquiteto manifesta no próprio projeto a ação

de projetar, como um poeta que escreve sobre escrever, ou um pintor que faz um quadro sobre a pintura. A evidência mais clara dessa estratégia são as *Wall Houses*: casas sobre paredes.

Figura 6.D.2 - Las Meninas. Diego Rodríguez De Silva Y Velázquez. 1656.
Fonte: <https://www.museodelprado.es>

No que diz respeito à observação, a torre apresenta um gradiente de aberturas: duas pequenas, próximas ao solo, uma maior na altura do dormitório, vertical, e um terraço aberto, ao alto, descrito por Hejduk como um observatório. A janela vertical que está localizada no nível do dormitório dá acesso a uma pequena varanda. O movimento de rotação, entre a horizontalidade da cama e a verticalidade da abertura, não é casual na linguagem de Hejduk.²⁹¹ A pequena varanda sugere uma conexão direta entre o edifício novo e a cidade histórica, como tipologia. Sua materialidade estabelece uma

²⁹¹ O arquiteto desenvolve os conceitos de tempo horizontal e tempo vertical em relação ao corpo. No projeto *Chronotope* esse tema é desenvolvido em maior profundidade.

conexão com o vernacular veneziano: "*The doors and shutters are made of wood slatting; metal parts are grey. The window awnings are made of a green cloth.*" Hejduk reproduz a escala doméstica através desse único gesto de varanda, que interrompe a volumetria pura, de caráter infraestrutural, da torre.

A observação nas torres é descrita por Hejduk como contemplativa e pode ser entendida como inútil (sem uso ou valor de produção), a observação da passagem do tempo. A observação nas torres sugere lentidão. Nesse sentido, as torres podem ser entendidas como um aparato de exclusão e confronto com a temporalidade acelerada e as dinâmicas de esquecimento, ao retardar os processos de substituição. Hejduk cria uma "encarnação" (no sentido de *embodiment*, matéria, presença física) de cada etapa da vida do habitante. O habitante em vigília, o habitante em espera e o habitante em recusa: Watchtowers, Waiting House, e *House for the Inhabitant Who Refused to Participate*.

A observação no projeto *House for the Inhabitant Who Refused to Participate* é mais íntima e também imperativa. A casa organiza diversas funções em espaços delimitados, de modo que em cada um dos volumes suspensos se desenvolve uma cena. Doze possibilidades e um só habitante: enquanto uma atividade é desenvolvida as outras doze são ausentes. A transparência na fachada permite que os vestígios da situação não ativa sejam permanentemente expostos. Os cenários permanecem abertos e podem ser vistos pelos habitantes da cidade na praça.

Figura 6.D.3 - Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

Figura 6.D.4 - Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

A casa do habitante solitário é composta por 12 unidades separadas. Cada unidade mede 6' x 6' x 9'.²⁹² As unidades estão suspensas em uma parede.

Em cada unidade há um número 1, 2, 3, 4, 5, etc. A parede mesma é a 13ª unidade.

Unidade 1 contém uma pia de cozinha

Unidade 2 contém um fogão de cozinha

Unidade 3 contém uma mesa de jantar e cadeira

Unidade 4 contém uma geladeira

Unidade 5 contém uma cama

Unidade 6 contém uma mesa de estudo e cadeira

Unidade 7 está vazia

Unidade 8 contém uma poltrona

Unidade 9 contém uma pia de banheiro

Unidade 10 contém uma banheira

Unidade 11 contém um chuveiro

Unidade 12 contém um vaso sanitário

(HEJDUK, 1985, p. 82)²⁹³

O habitante da Casa está condenado à perda de privacidade, a ser sempre ator mediante um público. No croquis acima, Hejduk escreve "*Silent Witnesses*", título de um projeto seu posterior. O arquiteto atribui a qualidade de testemunha ao observador, sugerindo cumplicidade no ato de vigília. A relação entre o individual e o público na dinâmica da casa contrasta com o isolamento das torres. Essa diferença de dá por uma relação em corte: a vida do habitante que se recusou a participar está entre o primeiro e o terceiro pavimentos, enquanto a vida do habitante da torre de observação se conecta com o horizonte da cidade e adquire transparência apenas em uma cota mais elevada.

Na dinâmica entre recusa e exclusão, Hejduk cria uma inversão. Na sociedade contemporânea do espetáculo, nos termos da crítica de Debord, o cidadão que participa é aquele que vive por imagens, por encenações, enquanto o cidadão que contesta essa dinâmica estaria fadado ao isolamento. Hejduk inverte esses papéis. Nesse sentido, o caráter alegórico pode ser reconhecido. A relação entre a vida em isolamento e a recusa é ambígua; sugere o oposto ao óbvio.

²⁹² 1,81m x 1,81m x 2, 74m.

²⁹³ Tradução livre da autora.

Figura 6.D.5 - Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

A observação se manifesta também fisicamente pela presença da torre no meio da praça. Em frente ao espaço 07, um volume vazio, sem função. A torre, do outro lado reflete a imagem do habitante. A torre é como uma câmera, um aparato de observação unidirecional: um cidadão qualquer pode subir na torre para observar o habitante em recusa sem ser visto. A perversidade do cidadão, que observa na torre escondido, coloca-o sob o risco eminente de tornar-se prisioneiro de seu impulso observador. A porta é o agente de risco. Hejduk atribui ação ao próprio objeto com um sentido de assombro. *"There is only one risk for the hidden observer. Another citizen may release the overhead tower door consequently enclosing within the tower the citizen observer."*

A qualidade de objeto-ator também pode ser atribuída ao espelho. O espelho é o princípio de alteridade em sua forma mais literal. É ao mesmo tempo inversão e reencontro. A proximidade da torre e a possibilidade de ver-se em um outro edifício, reproduz a proximidade entre edifícios da cidade europeia antiga, em que as ruas estreitas propiciam intimidade e vigília. O espelho pode ser entendido no projeto de

Hejduk como uma forma de sugerir uma outra realidade, um processo de transformação: um reencontro individual que se dá por inversão.

Figura 6.D.6 - Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

Figura 6.D.7 - Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. John Hejduk.
John Hejduk, 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.

O diagrama de Lacan é retomado por Roland Barthes no contexto da semiologia na década de 1970. Michael Hays apresenta essa relação em *"Architecture's Desire"* através da correspondência entre a tríade real - imaginário - simbólico e olhar - imagem - sujeito. Hays afirma que a parede de Hejduk (em *Wall Houses*) é uma construção simbólico-imaginária.

For Hejduk as for Lacan, the image-screen is an apparatus of the Imaginary/Symbolic necessary for our social and cultural existence - a historically generated repertoire of images and codes through which we as social subjects are constructed in something like an architectural mirror stage [...]. (HAYS, 2010, p. 101)

Figura 6.D.8 - Diagrama do Campo Visual. Jacques Lacan. 1973.
 Fonte: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis

Figura 6.D.9 - *Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman*
 Fonte: Albrecht Dürer. ca. 1600. www.metmuseum.org

O espelho de Hejduk em Cannaregio sugere uma inversão entre o habitante e a cidade. A cidade, que sempre observa o habitante, devolve uma imagem do habitante que não é ele mesmo, mas um outro. Tomando o diagrama de Lacan como base, seria possível entender que no sistema de Hejduk, imaginário (imagem) e o sujeito (simbólico) podem ser um só. Não se trata de uma tradução simbólica da realidade através da representação, no par imaginário-simbólico de Hays, mas de um reencontro com a realidade por um processo de estranhamento, que avança para a composição de um outro sujeito, um homem em transformação. Há portanto apenas o real e a imagem. O simbólico, por associação, representação, transformação (no sentido de Rossi) é suprimido pelo par realidade (objeto, edifício) - sujeito (habitante). Michael Hays descreve o projeto de Eisenman em Cannaregio como um objeto simbolizado, ou um

objeto "autorizado pelo simbólico arquitetônico."²⁹⁴ O projeto de Hejduk em Cannaregio não trabalha por referência, como Rossi e Eisenman, mas através da atuação da forma: apenas a configuração do edifício. No sentido de Stan Allen: *"nothing but architecture."*²⁹⁵

A relação objeto-ação se dá também através da materialidade das praças em frente as 13 torres e a casa. Hejduk define que 1979 maciços de pedra (0,91m x 1,82m) devem ser colocados no "campo" sob as torres, e a cada ano, um maciço deve ser adicionado. *"One thousand nineteen hundred and seventy-nine 3'x 6' stone slabs will be placed in the campo which under looks the Thirteen Watchtowers of Cannaregio; with the passing of each year another stone slab will be added."*²⁹⁶

Hejduk propõe um memorial da passagem do tempo através da acumulação dos maciços. A contagem do tempo é literal, é uma ação que transforma a cidade fisicamente, não de maneira simbólica. Como uma ampulheta que não simboliza o tempo, mas "encarna" o tempo. Uma estratégia parecida pode ser identificada no memorial ao holocausto de Peter Eisenman em Berlin (1998-2005). Nesse projeto, o arquiteto transpõe o passado (a opressão, o número de judeus mortos) a uma experiência espacial. A relação significado-forma não se dá por referência, como em seu projeto em Cannaregio, mas pelas proporções da intervenção física em si. O projeto de Hejduk em Cannaregio pode ser entendido a partir de uma mesma lógica espacial.

Figura 6.D.10 - Corte - *Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe*
Fonte: Peter Eisenman Architects 1998-2005. www.eisenmanarchitects.com

²⁹⁴ HAYS, M. 1996, p. 76.

²⁹⁵ ALLEN, S. 1996.

²⁹⁶ HEJDUK, J. 1985.

No campo em frente à casa, Hejduk desenha um padrão modular de pavimentação. Esse padrão, universal, estabelece um horizonte interno à praça, por sua continuidade no plano do solo. Essa continuidade é interrompida pela escavação de um dos módulos. A escavação tem as proporções do corpo humano: é o fantasma da morte do habitante em recusa. No desenho do "campo", Hejduk desenha uma pessoa deitada próxima a escavação, marcando a relação entre a modulação e a escala humana.

Figura 6.D.11 - *Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe*
Fonte: Peter Eisenman Architects 1998-2005. www.eisenmanarchitects.com

Between house and tower within the horizontal plane of the campo is cut out a 3' wide, 6' long and 6' deep hole. (HEJDUK, 1985, p. 82)

As relações temporais que Hejduk estabelece através da cidade, nos espaços abertos, entre os edifícios e também nos espaços interiores podem ser entendidas pela composição de quadros, momentos de transição inscritos na geometria dos edifícios em

suas relações urbanas. Na escala da cidade, as torres são posicionadas entre dois canais, em uma numa ilha. Hejduk descreve pontes²⁹⁷ e as representa em algumas ilustrações. Atrás das torres, do outro lado da ilha, está a *Waiting House*. Na frente das torres está a mesa.

O percurso pelas torres é vertical e cada espaço caracterizado de modo a compor uma imagem independente, uma seqüência de cenas. Junto ao acesso está uma lareira. No caminho entre os níveis, que Hejduk não desenha em corte, a estrutura e as instalações hidráulicas são aparentes. Há uma gradação de cores que define o caráter de cada um dos pequenos espaços de banho, de estar, de dormir e de observar. Hejduk indica também uma separação entre o perímetro da torre e os espaços interiores. Estes, mudam de tamanho, ainda que a torre seja contínua em seu exterior. Isso sugere que a espacialidade interna precede a lógica estrutural, ainda que as vigas metálicas horizontais acomodem esse movimento em planta. Não há colunas, apenas vigas entre as paredes estruturais externas. O tempo das transições na torre é o tempo de cada dia. Sua organização sugere um movimento temporal cíclico.

A *Waiting House* se esconde atrás das torres, como uma miniatura. A relação entre a pequena casa e as torres é similar a relação entre a casa e o cemitério no projeto *Cemetery for the Ashes of Thought*. A casa demarca o fim de um percurso, como o último quadro. A representação do interior da casa é uma justaposição entre a planta e o corte. Essa ambiguidade reafirma o caráter meta-arquitetônico do projeto. O desenho da casa advém dessa sobreposição. O ambiente interno é único e transparente. O acesso é por um caminho, que leva ao "campo", depois há um cilindro de circulação vertical, que leva a um pequeno patamar, onde o habitante encontra o plano da parede, atravessa-o e chega em casa. Essa gradação é a similar às *Wall Houses* 1,2 e 3 e pode ser entendida como uma estratégia de memorabilidade, como demarcações que trazem consciência às ações cotidianas. *"Architecture can be observed both from a distance and internally (close-up); we can become internally ingested by it, become part of its interior."*²⁹⁸

²⁹⁷ HEJDUK, J. 1985, p. 345. *"There are two bridges: one a drawbridge made of wood, the other a bridge made of stone."*

²⁹⁸ HEJDUK, J. 1985, p. 69.

A ingestão do habitante pela arquitetura descrita por Hejduk resulta no prolongamento do acesso.²⁹⁹ O chegar e o entrar são ações geralmente automáticas que aqui se dão em um tempo estendido. Há uma desaceleração. No contraponto de Pierre Nora entre história e memória (o narrado e o vivido), pode-se dizer que Hejduk desenha para a extensão, ou intensificação, das vivências cotidianas. Esse tempo estendido se aplica às funções de movimento na arquitetura: o chegar.

Figura 6.D.12 - Planta. *Waiting House*. 1974-1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

The 16'x 3' table is placed in front of the campo house and then each day is moved and placed in front of a following tower; when a cycle is completed another cycle is put into motion. (HEJDUK, 1985, p. 82)

A mesa em frente às torres é o espaço de convivência dos habitantes da torre, situado no "campo" aberto. A contraposição entre a escala da torre e a escala da mesa é de contraste, como miniaturização. A torre individual se opõe a mesa, frágil e coletiva.

²⁹⁹ A dimensão antropomórfica da arquitetura, quase antropofágica, se desenvolve nas ilustrações da publicação *"Architectures in Love"* (1995).

A mesa é a reafirmação da fragilidade do encontro social, ela é encolhida frente ao isolamento individual - a escala monumental da torre a oprime.

Em um outro lugar na cidade, na praça onde se situa a casa do habitante que se recusou a participar, há uma escada. Hejduk não menciona a escada em suas descrições, e é curioso notar que na proposta de Eisenman para Cannaregio um objeto similar também aparece solto em meio à composição geométrica organizada por um *grid*. A escada é um caminho para lugar nenhum, ou em direção a uma queda abrupta: o último patamar é estreito. Por outro lado, a escada é um teatro - é a possibilidade de observar a observação. O habitante que sentar na escada pode observar a dinâmica entre a casa e a torre.

Figura 6.D.13 - Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. John Hejduk, 1974-1979.
Fonte: Arquivo CCA.

Nessa sequência de ações, Hejduk comunica uma série de determinações sociais, que estão articuladas na arquitetura em si. A apresentação do projeto pelo texto, ao mesmo tempo descritivo e performático, como um roteiro, potencializa a dimensão fantástica da arquitetura. O edifício é uma fábrica de possibilidades, um envelope para

que certas vivências sejam desencadeadas. Esse cenário, que todas as arquiteturas constroem, costuma ser apresentado de forma neutra. Hejduk incorpora a imaginação de ações possíveis na apresentação do projeto, criando uma unidade entre processo de desenho e projeto final, entre a especulação e uma possível alternativa. O texto de Hejduk comunica de forma transparente a imaginação ensaiada no croquis.

Libeskind sugere um paralelismo na obra de Hejduk entre a ordem humana e a ordem funcional. É possível afirmar que a ordem humana, as interações sociais, precedem a determinação funcional. *"To inquire into the implications of an architecture which starts by formulating a parallelism between human order and functional order, but which moves toward a dialectic of extrovert and introvert dwelling is thus one's task."*³⁰⁰

Segundo Libeskind, o desejo de possibilitar certas ações define as categorias de uso do espaço. A ordem funcional é extraída da ordem humana. A crítica ao funcionalismo da arquitetura é respondida por Eisenman através das "permanências propulsoras" (como uma forma de arqueologia do presente) que evocam uma relação histórica não linear. Hejduk formula essa crítica através da encenação da vida do habitante, o que pode ser entendido como "narrativa programática." Essa estratégia, de alcançar a forma arquitetônica a partir de uma formulação crítica de modos de agir, formas de interação entre edifício e habitante, indivíduo e coletividade, se afasta das premissas funcionalistas modernas e também das significações "pós-modernas" clássicas, como a historicista de Rossi e a deconstrutivista de Eisenman.

A estratégia moderna de inscrição de ações no desenho do espaço pode ser entendida através da cozinha de Frankfurt, desenvolvida por Margarete Schütte-Lihotzky em 1926. O projeto da cozinha foi pensado a partir de percursos e relações de distâncias, extraídos de um mapeamento das ações na cozinha, de modo a gerar máxima correspondência entre a disposição dos objetos e os movimentos do corpo humano no espaço.

Nesse modelo, a utilidade e a funcionalidade determinam a geometria. No caso de Hejduk, essa simulação de ações se dá a partir de uma premissa de crítica social. Sua arquitetura não reproduz formas de viver consensuais, mas promove certas fricções entre o espaço social e o espaço individual. Nesse sentido, ela é desestabilizadora.

³⁰⁰ LIBESKIND, D. 1978, p. 17.

Figura 6.D.14 - A cozinha de Frankfurt. Margarete Schütte-Lihotzky, 1926.
Fonte: MuseumAngewandteKunst (<http://www.museumangewandtekunst.de>)

CAPÍTULO 07 | SIMPLICIDADE

What is there more mysterious than clarity?
(VALERY, 1956, p. 107)

No projeto de John Hejduk em Cannaregio é possível identificar um caráter simples, que pode ser visto como ingênuo, ou até mesmo infantil. Sua linguagem pictórica, de texturas e atmosferas difusas, delineia elementos simples e legíveis. Uma das marcas da linguagem projetual de Hejduk foram suas investigações geométricas por variações sistemáticas, como as casas diamante e o problema dos nove quadrados. Os projetos adquiriam densidade e, através de processos de acúmulo geométrico e subtrações, uma síntese sofisticada. Sua arquitetura em Cannaregio se desprende da complexidade geométrica que Hejduk explorou no início de sua carreira e que talvez seja o caráter de sua arquitetura que mais o aproximou do grupo que ficou conhecido como *New York Five*.

A simplicidade, como qualidade arquitetônica, se aproxima de uma percepção clara e precisa, do apenas necessário, sem excessos e sem camadas. A simplicidade pode também ser entendida como uma forma de sofisticação, atrelada a um processo de depuração. O processo de depuração pode advir tanto de uma complexidade subjacente, no sentido de síntese, quanto da maturidade do imaginário de um autor capaz de um impulso subjetivo nítido e simples. O simples pode ser entendido também como um processo de *des-sobreposição* estratégica, de subtração das camadas que escondem: o revelar do que é primordial, ou essencial. A simplicidade pode coincidir com o primitivo - aquilo que é *"o primeiro a existir; no momento inicial ou na origem de; original."*³⁰¹ O simples é definido como *"aquilo que se opõe ao que é composto; constituído por elementos homogêneos."*³⁰² A simplicidade, como impulso ou como caminho criativo percorrido e filtrado, como método ou finalidade, adquire validade - uma empatia comum - por certo encantamento que é capaz de provocar.

³⁰¹<https://www.dicio.com.br>, acessado em 25/05/2017.

³⁰²<https://www.dicio.com.br>, acessado em 25/05/2017.

07. A. Unidade

Nos debates teóricos do final do século XX, a simplicidade aparece sempre em relação ao seu oposto: a complexidade. Desde o início do século XXI a tecnologia e os novos sistemas em rede instigaram novas leituras de *Complexidade e Contradição* (1966), de Robert Venturi. Segundo Joan Ockman, para uma nova geração de arquitetos que se consideram pragmáticos, ou se autodescrevem *pos-críticos*, as teorias de Venturi reaparecem.³⁰³

[...] mesmo se o livro de Venturi representar apenas uma instância superficial ou metafórica das teorias da complexidade que hoje prevalecem nas ciências como a computação, a economia e a biologia, ele parece ainda pertencer genealogicamente a uma mudança intelectual mais ampla da simplicidade à complexidade, que se cristalizou no início dos anos 1960.³⁰⁴ (OCKMAN, 2016, p. 02)

A obra "*Complexity and Contradiction*", ainda que em sua época tenha sido recebida como radical, em retrospectiva pode ser considerada similar a outros textos importantes da mesma época, como "*The Death and Life of Great American Cities*" de Jane Jacobs (1961) e "*Notes on the Synthesis of Form*", de Christopher Alexander (1964).³⁰⁵ Uma das principais bases conceituais de Venturi, sua definição de sistemas complexos, advém de Herbert Simon, teórico de sistemas e da ciência da informação.

Robert Venturi, em "*Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto*" critica a linguagem da arquitetura "moderna ortodoxa", convidando o desenho ao híbrido, ao ambíguo (invés do puro), ao inovador e inconsistente (ao invés do articulado), a riqueza de significados e aquilo que pode ser implícito (ao invés do direto e claro). Em meio a maleabilidade das justaposições que Venturi prescreve, o arquiteto afirma que um imperativo deve ser mantido: a verdade do projeto está em sua totalidade, ou nas implicações de sua totalidade.³⁰⁶ Para Venturi, o projeto deve incorporar "*a unidade difícil da inclusão ao invés da unidade fácil da exclusão*".³⁰⁷ Venturi argumenta a favor

³⁰³ OCKMAN, J. 2016, p. 02.

³⁰⁴ Tradução livre da autora. "[...] even if Venturi's book represents only a superficial or metaphorical instance of the complexity theories that prevail today in sciences such as computation, economics, and biology, it nonetheless appears to belong genealogically to the general intellectual shift from simplicity to complexity that crystallized in the early 1960s."

³⁰⁵ OCKMAN, J. 2016, p. 02.

³⁰⁶ VENTURI, R. 1966, p. 23. Tradução livre da autora.

³⁰⁷ VENTURI, R. 1966, p. 23. Tradução livre da autora.

da unidade ao invés da separação de elementos, tal como postulada pela modernidade clássica. "[...] *aesthetic simplicity which is a satisfaction to the mind derives, when valid and profound, from inner complexity.*"³⁰⁸

Para Venturi, a complexidade também não nega que a simplificação seja parte de um processo analítico, como metodologia capaz de gerar uma arquitetura complexa. Venturi afirma que a arquitetura de Alvar Aalto e Le Corbusier rejeitou a simplificação redutora e privilegiou a complexidade do todo. Venturi afirma também que a irracionalidade de uma parte pode ser justificada pela racionalidade resultante do todo.³⁰⁹ Assim, em várias instâncias, o argumento de Venturi se desenvolve a partir da relação entre a parte e o todo. A validade da contradição depende da legibilidade do todo. Esse desejo de inteireza, de não-separação, pode ser entendido como uma forma de simplicidade: um todo simples é capaz de reter um interior complexo.

No prólogo da publicação "*Territórios*" de Ignasi Solà-Morales (2002), Saskia Sassen reitera a premissa do arquiteto, de acordo com a qual a arquitetura consiste em facilitar o trânsito e o intercâmbio entre diferentes redes: "*son estas yuxtaposiciones las que deben facilitarse, constituirse, hacerse visibles através de estructuras arquitectónicas.*"³¹⁰ Segundo Sassen, nossa realidade está constituída por redes e malhas que acumulam lugares para interconexões, e fica claro que o domínio do ambiente construído no presente supera a arquitetura, tal como definida pela Modernidade clássica.

Essa falta de alcance do desenho da arquitetura e sua instrumentalidade tradicional (seus modos de representação) é conciliada por Solà-Morales através do princípio "arquitetura líquida", que aceita a instabilidade como base para uma arquitetura "no lugar de um evento", que captura a intersecção entre o urbano e o arquitetônico, suas energias e dinâmicas, de modo que a arquitetura não se apresenta como solução estática, mas como mediadora de transformações. Para Sassen, Solà-Morales executa uma operação analítica ao justapor os conceitos de arquitetura líquida e *terrain vague* como um novo caminho para a arquitetura.

³⁰⁸ VENTURI, R. 1966, p. 26.

³⁰⁹ VENTURI, R. 1966, p. 31.

³¹⁰ SASSEN, S. 2002, p. 08.

A arquitetura líquida de Solà-Morales é uma resposta às condições problemáticas da arquitetura na cidade contemporânea: fenômenos não-arquitetônicos, as redes, tecnologias e fluxos, definem a arquitetura. A multiplicidade e a sobreposição aparecem como recursos projetuais na definição de arquitetura líquida.

Una arquitectura basada en la intuición del devenir como durée, como multiplicidad de la experiencia de los espacios y los tiempos, ha de fundarse en esta continuidad del múltiple en la cual los acontecimientos no fijan objetos, ni delimitan espacios, ni detienen tiempos. Al contrario, la experiencia moderna del espacio/tiempo en la consciencia desvela la continuidad y la multiplicidad, de modo que lo que están espacios fijos se convierten en permanentes dilataciones, de la misma manera que lo que eran tiempos cronometrables se convierten en flujos, en experiencias de lo durable. (SOLÀ-MORALES, 2002, p.129)

Os *terrain vagues* trazem ausências e a condição de abandono como princípios geradores de uma arquitetura capaz de se renovar e interagir com a cidade contemporânea. Solà-Morales investiga como a fotografia pode informar nossa percepção do espaço através da comunicação de seus afetos: experiências que vão além do físico ao psíquico, conformando um lugar de fascínio. A compreensão das cidades como *terrain vague* aproxima a manifestação física da forma arquitetônica a consciência de movimento, oscilação, instabilidade e flutuação. A palavra *vague* também traz, em suas raízes latinas, a referência a *vaccus*, ou *vacant*. Nesse sentido, Solà-Morales afirma que as cidades podem ser entendidas como o espaço do vazio e do desocupado, bem como o que é livre, disponível, não engajado.³¹¹ Os *terrains vagues* da cidade trazem um potencial evocativo, ou uma promessa, dentro de seus vazios e ausências. A ausência de um uso definido, ou atividade, de um determinado lugar incorpora nele um senso de liberdade e expectativa - um desejo.

Solà-Morales sugere o desvio dos olhos da "apoteose do objeto" ou da realização da forma construída em direção a uma paisagem de sensibilidade ilimitada e surpresas descobertas, "sem formas fortes representando poder." Esse interesse se origina da imaginação romântica embutida em nossa sensibilidade contemporânea:

Estranhos em nossa terra, estranhos em nossa cidade, nós, habitantes da metrópole, sentimos os espaços não dominados pela arquitetura como reflexos de nossa própria insegurança, de nossas vagas errâncias através de espaços ilimitados que, em nossa posição externa ao sistema urbano, ao poder, à atividade, constituem uma expressão física do nosso medo e insegurança e nossa expectativa pelo outro, pela alternativa, pelo utópico, e pelo futuro. (SOLÀ-MORALES, 1995, P. 121)

³¹¹ SOLÀ-MORALES, I. 1995, p. 119.

Solà-Morales aproxima essa sensibilidade ao conceito freudiano "*unheimlich*"³¹², referindo-se à experiência de deslocamento do indivíduo como a impossibilidade de assumir a sua interioridade e a sua identidade - um sentimento de estranhamento. Na visão do arquiteto, a arquitetura é um instrumento de organização e poder, capaz de trazer para o "espaço estranho" os elementos de identidade necessários para tornar a cidade reconhecível. Solà-Morales aponta para uma convergência, ou "cumplicidade contraditória" como resposta no campo da arquitetura a razão tecnológica e suas forças homogeneizadoras.

Como pode a arquitetura agir nos terrain vague sem se tornar um instrumento agressivo de poder e razão abstrata? Sem dúvida, através da atenção à continuidade: não a continuidade da cidade planejada, eficiente e legitimada, mas dos fluxos, das energias, dos ritmos estabelecidos pelo passar do tempo e da perda de limites. Marquand propõe a noção de continuidade em contraste com a clareza e distinção com que o mundo estranho se apresenta a nós. Do mesmo modo, devemos tratar a cidade residual com uma cumplicidade contraditória que não destrua os elementos que mantêm sua continuidade no tempo e no espaço. (SOLÀ-MORALES, 1995, p. 121)

A proposição de Solà-Morales se baseia em justaposições complexas, não delimitadas, que possam coexistir e interagir com os fluxos da cidade contemporânea. Assim como Venturi, Solà-Morales sugere imagens ambíguas, não conclusas, como um novo lugar possível para a arquitetura.

Sanford Kwinter, no capítulo "*The Complex and the Singular*", em *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture* (2001) analisa as relações temporais da arquitetura nas últimas décadas do século XX. Kwinter propõem duas esferas capazes de responder aos sistemas e forças que moldam a vida cotidiana: micro-arquiteturas e macro-arquiteturas. Kwinter afirma que a disciplina não avança enquanto se mantém no domínio do "desejo da forma", ou na composição do objeto, e sugere que a disciplina se posicione como "*pertencente a uma série de desenvolvimentos*".³¹³ Ao estabelecer-se num campo de relações, a arquitetura perde seu status soberano: "*a unidade clássica da arquitetura moderna*".³¹⁴ Essa virada que

³¹² A palavra é composta pelo par "*un*", prefixo de negação, e "*heimlich*", adjetivo que significa "doméstico" ou pertencente ao "lar" (*Heim* = *home* em inglês) *Unheimlich* é geralmente traduzido ao inglês como *uncanny*, e ao português como *estranhamento*, ou *inquietante*. Na origem da palavra é, no entanto, possível reconhecer uma definição mais simples, e até espacial, de *unheimlich*: "o não-em-casa".

³¹³ KWINTER, S. 2001, p. 14.

³¹⁴ KWINTER, S. 2001, p. 14.

Kwinter descreve pode ser entendida como uma espécie de crise da unidade do objeto arquitetônico.

Kwinter descreve como *micro-arquiteturas*, as relações que são menores do que o objeto, que o saturam e o compõem. *Macro-arquiteturas* são as relações e sistemas mais extensivos do que o objeto em si, que operam em um domínio organizacional. Na visão do autor, todo entendimento da arquitetura deve considerá-la como um evento: como um elemento inseparável de um mundo de forças e ações, em constantes fricções. A visão do mundo como uma constelação de forças ativas, ao invés de realidades fixas, convida a um tipo de intervenção que incorpora processos em movimento. A teoria de Kwinter reposiciona o conceito de energia e de princípios ativos como base para uma arquitetura de transformações.

[...] these particular clusters of action, affectivity, and matter - what I am calling "practices" - correspond less to formed and distinct objects than to a specific regime (of power or effects) that for a given time inhabits the social field. (KWINTER, 2001, p.14)

É possível identificar no sistema de Kwinter (2001) regras similares às de Venturi (1966) e Solà-Morales (1995). Talvez não seja correto entender a complexidade da cidade contemporânea como um novo desafio, ainda que a tecnologia tenha intensificado o movimento informacional, e sim como um momento contínuo não-superado que aponta no sentido da dissolução da unidade do objeto arquitetônico. Perdura nesses discursos um pessimismo em relação ao projeto arquitetônico, como o desenho de edificações, e um afastamento da arquitetura em seu estado mais simples. O edifício se desfaz e a arquitetura parte em direção a novas mediações, marcadas pela receptividade de processos extra-arquitetônicos.

A unidade como estratégia de simplicidade (em oposição ao plural complexo) surge na teoria de Pier Vittorio Aureli em *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011) através do conceito de arquitetura autônoma. Para Aureli, a forma arquitetônica pode ser entendida dentro de si mesma, separadamente da cidade. Aureli afirma tanto a diferenciação da arquitetura da cidade como sua relação unitária. Uma só pode ser entendida em relação à outra.

The term absolute is intended to stress, as much as possible, the individuality of the architectural form when this form is confronted with the environment in which it is conceived and constructed. I use absolute not in the conventional sense of "purity" but in its original meaning as something being resolutely itself after being "separated" from its

*other. In the pursuit of the possibility of an absolute architecture, the other is the space of the city, its extensive organization, and its government.*³¹⁵ (AURELI, 2011, p. ix)

O outro da arquitetura, a cidade, é referido não só na sua dimensão física, mas também em termos sociopolíticos. Segundo Aureli, o ato de construção é um ato de separação, de delimitação seletiva, e é necessariamente político, uma vez que o terreno - o ambiente - é de natureza política. A sobreposição formal e política neste ato de separação ou contraposição é o vir-a-ser da arquitetura.

*It is precisely within the rise of the space of urbanization that architecture as the project of the finite, and thus separated, form(s) can be read as critical, inasmuch as it both obeys the managerial principle of urbanization and its extensive logic of total integration, yet makes explicit and tangible the inexorable separateness of the city, since the city is made not only of flows but also of stoppages, walls, boundaries, and partitions.*³¹⁶ (AURELI, 2011, p. x)

O condição absoluta da arquitetura, para Aureli, afirma a arquitetura como capaz de conter o domínio do urbano - estabelecer o sentido da cidade como um local de confrontação política e fragmentação - mas também de excedê-lo. A superação do urbano configura na cidade um sistema de ilhas, como um arquipélago. O arquipélago é apresentado pelo autor como a separação entre partes legíveis da arquitetura, que podem ser entendidas como paragens (*stoppages*). Aureli defende a autonomia do projeto e a prática da arquitetura como capaz de propor uma ideia alternativa da cidade, não apenas reafirmar suas condições existentes.

A tese de Aureli pode ser entendida como o oposto ao contextualismo de Rossi. No entanto, o conceito de arquitetura autônoma apresenta características similares ao de "artefato urbano", previamente discutido. Ambas as teorias conferem ao projeto de arquitetura uma qualidade de unidade intensificada: como se o objeto fosse capaz de comprimir e reter a multiplicidade das relações urbanas materiais e imateriais, físicas e

³¹⁵ Tradução livre da autora: O termo absoluto tem a intenção de enfatizar, tanto quanto possível, a individualidade da forma arquitetônica quando esta forma é confrontada com o ambiente no qual ela é concebida e construída. Eu uso o absoluto não no sentido convencional de "pureza", mas em seu significado original, como algo sendo resolutamente ele mesmo depois de ser "separado" de seu outro. Na busca da possibilidade de uma arquitetura absoluta, o outro é o espaço da cidade, sua extensa organização e seu governo.

³¹⁶ Tradução livre da autora: É precisamente dentro da ascensão do espaço de urbanização que a arquitetura como projeto das formas finitas, e assim separadas, pode ser lida como crítica, na medida em que obedece ao princípio gerencial da urbanização e à sua extensa lógica de total integração, embora torne explícita e tangível a inexorável separação da cidade, já que a cidade é feita não só de fluxos, mas também de paragens, paredes, limites e divisões.

sociopolíticas. Essa recuperação do papel da forma arquitetônica, do desenho como uma ilha potente, condensadora, na cidade, é o centro da tese de Aureli, que aparece para muitos como uma reivindicação do potencial crítico da forma arquitetônica. A tese de Aureli é uma mediação alternativa ao par complexidade-simplicidade. O autor reconhece no objeto arquitetônico um potencial de síntese que pode ser, potencialmente, simples.

A complexidade dos fluxos e dinâmicas sociais que determinam a arquitetura na escala coletiva, segundo o arquiteto Juhani Pallasmaa, também surtem efeitos na percepção individual, como a intensificação de imagens, pensamentos, associações, lembranças e emoções. Na conferência intitulada: *"The Complexity of Simplicity: The Inner Structure of the Artistic Image"* (2013), o arquiteto afirma que o imaginário artístico e a vida mental não coincidem com a racionalidade e a lógica.

Segundo o arquiteto, a noção de complexidade implica tanto em algo caótico e não resolvido, quanto na unidade de um fenômeno multifacetado. A dinâmica entre complexidade e simplicidade nas artes se confronta com uma realidade: o significado fundamental das obras artísticas e arquitetônicas sempre transcende a condição material. Ela é uma mediação entre horizontes de percepção, sentimento e razão. Pallasmaa afirma que um "edifício profundo" guia e emoldura nossa percepção, nossas ações, pensamentos e sentimentos, ao invés de ser em si um objetivo. O edifício projeta uma narrativa épica da vida e da cultura humanas. Como consequência, toda a complexidade da vida se torna parte até das obras mais simples de arte e arquitetura.

Pallasmaa menciona que Barnett Newman (artista americano da corrente do expressionismo abstrato) nomeava como *"onements"* alguns quadros que consistiam em apenas uma linha sobre um pano de fundo monocromático. O pintor condensava uma multiplicidade de experiências existenciais em uma só imagem, em um todo indivisível. Não há elementos, apenas a singularidade da obra. Segundo o arquiteto, a dificuldade em determinar se algo é simples ou complexo numa obra de arte surge do fato de que toda imagem artística - pintura, poema, uma composição musical ou o espaço arquitetônico - existe simultaneamente em duas dimensões: enquanto fenômeno material, no mundo físico, e como imagem mental da experiência individual.

Nesse sentido, Pallasmaa vê a simplicidade como uma "complexidade labiríntica." Uma obra de arte ou de arquitetura é, em sua visão *"um rizoma mental sem fim."*

Figura 7.A.1 - Onement I. Barnett Newman (1948)
Fonte: <http://academics.smcvt.edu>. Acessado 30/05/2018.

Em torno da arte de Newman, pode-se destacar a crítica de Clement Greenberg e Donald Judd. Para Greenberg, a qualidade artística dos quadros de Newman está atrelada a um processo criativo complexo: *"[they] look easy to copy, and maybe they really are. But they are far from easy to conceive."*³¹⁷ Donald Judd afirmou que Newman inaugurou uma nova *linguagem*: *"In earlier art the complexity was displayed and built the quality. In recent painting the complexity was in the format and the few main shapes... A painting by Newman is finally no simpler than one by Cezanne"*³¹⁸

Na visão de Pallasmaa, a palavra abstração sugere, erroneamente, uma subtração ou redução de significados: uma abstração artística que tem a capacidade de tocar nossas emoções e alimentar nossa imaginação advém do oposto da destilação ou compressão. O arquiteto sugere uma abertura: a imagem poética orienta nossa mente a novos contextos.

Kenneth Frampton, em 1982, estabeleceu uma relação de oposição entre "os restos da vanguarda formalista" e seus processos de redução (que se aproximavam do

³¹⁷ GREENBERG, C. 1962, p. 30.

³¹⁸ JUDD, D. 1975.

minimalismo) e "uma falsa vanguarda realista", reconhecida sob a categoria de pós-modernismo.

The deliquescence of the Avant-garde poses the question as to what kind of culture is arising in its place, for the present situation could hardly be more complex as efforts are made to extend the pure novelty effects of Modernism, to protract the cult of the iconoclastic. We inherit a situation in which it is possible to discern more than one strain of late avant-gardism. On the one hand there is the remains of the formalist avant-garde, which in accordance with Greenberg's critical imperative has divorced itself from the reality of the life world,³¹⁹ an impulse which at its most restrictive predicates processes on reduction - American Minimalism, for example. On the other, there is the more recent Realist pseudo-avant-garde which in architecture as in art is critically acknowledged under the category of Post-Modernism. (FRAMPTON, 1982, 25)

É interessante notar que o historiador expressa uma visão negativa, "delinquente", das vanguardas da época e relata que a aproximação ao minimalismo surgia como uma alternativa que não se encaixava na categoria pós-modernista. Na visão de Frampton, a aproximação ao minimalismo significava um afastamento da "realidade do *life-world*",³²⁰ nos termos de Greenberg. Com isso, é possível inferir que o historiador não encontrava nos processos de redução e abstração associados ao minimalismo um caminho viável para a arquitetura naquela época. Ainda no presente, Frampton reitera a crítica a aproximação da arquitetura a qualquer forma de minimalismo (tomando como exemplo a arquitetura do norte da Europa e do Japão) e a abstração redutora, que apaga a expressão das espessuras dos edifícios e suas qualidades tectônicas mais verdadeiras.³²¹

07. B. Ordem

A ordem e a desordem são princípios subjacentes ao de simplicidade. A dimensão estética da ordem não necessariamente advém da preocupação com a aparência das

³¹⁹ O conceito *Life-World* é do filósofo Husserl: "*The life-world is the horizon of subjective modes of givenness upon which the objectified world of the natural sciences is erected...*" (35-36 Warnke-Frampton Class Notes)

³²⁰ Nos artigos "*Modernist Painting*" e no livro "*Art and Culture*", ambos de 1961, Clement Greenberg aborda a relação entre a arquitetura, pintura e escultura nesse contexto. Em "*Nothing Less than Literal: Architecture After Minimalism*" (2004), Mark Linder explora novas leituras das fricções intersdisciplinares que Greenberg revelava.

³²¹ Frampton, K. 2018. Notas de aula da autora. "*Minimalist architecture conceals thickness, they don't acknowledge the tectonic demand of the material. Such as young architects in Belgium, Netherlands, Scandinavia and Japan today.*" 30 de Janeiro de 2018 Columbia University: *Critical Theory and Environmental Design: Philosophy and the Predicament of Architecture in the Age of Consumption*.

coisas, ou com a percepção da beleza em si, mas da clareza de uma organização e sua a legibilidade. Na arquitetura, o princípio de ordem está atrelado a uma condição tectônica: peso, espessura e estrutura. Ela é também apreendida temporalmente, como uma determinação de ritmos e constâncias que recebem a presença imprevisível das pessoas em movimento num espaço.

A qualidade ordenadora, organizacional do princípio de simplicidade pode também ser entendida em relação a modelos da natureza, codificados pelas ciências. Os avanços tecnológicos do século XVIII contribuíram para a aproximar as ciências, principalmente da matemática e da física, como uma "autoridade por trás da simplicidade."³²² Mais do que um método, a simplicidade nas ciências aparece como um fato: uma verdade empírica.

Every one of the great mathematical physicists who effected the two cardinal intellectual revolutions [the Copernican and Cartesian] shared this immediate certainty, this religious faith, in the simplicity of nature. To them it was not only a useful principle of method; it was the fundamental fact about the universe. (HAVENS, 1953:4)

A simplicidade no campo científico é abordada como um estágio no gradiente de complexidade dos processos naturais, que são muitas vezes invisíveis. Existe uma ordem escalar nos sistemas naturais, que os tornam mais ou menos apreensíveis.³²³ A visibilidade de certos processos naturais, suas complexidades específicas, internas aos organismos, foi potencializada por meio de avanços tecnológicos no século XX, como os instrumentos ópticos, que possibilitaram a observação de ordens naturais em escalas micro e macro.

A simplicidade no campo da ciência é utilizada como um atributo objetivo. Segundo o filósofo Richard Rudner, em *"An Introduction to Simplicity"* (1961), a simplicidade é um atributo tanto objetivo quanto subjetivo, podendo ser classificada em sua dimensão descritiva ou ontológica.³²⁴ A distinção entre a simplicidade objetiva e subjetiva diz respeito ao entendimento do universo como simples em si mesmo, ou simples em relação a como ele é percebido por nós (dependente do sujeito). Rudner define como *"ontológico-objetivo"* o uso do termo simplicidade fora dos parâmetros individuais. Um atributo interessante que o filósofo emprega como forma de

³²² HAVENS, R. 1953, p. 04.

³²³ HAVENS, R. 1953, p. 04.

³²⁴ RUDNER, R. 1961, p. 110.

reconhecimento do simples, em sua dimensão objetiva, é a brevidade.³²⁵ Aquilo que é simples tende a ser também breve.

No campo da arquitetura, a simplicidade oscila entre o objetivo e o subjetivo, entre uma qualidade da forma em si, e seu efeito: a experiência de um lugar. A simplicidade no campo da estética poderia ser entendida como ontológico-subjetiva, pois diz respeito sempre simultaneamente, a verdade da forma construída (no mundo, em si mesma) e a maneira como ela é percebida e vivenciada.

O entendimento da ordem de um edifício se dá através do reconhecimento de hierarquias, que estabelecem relações de co-dependência. Gottfried Semper classificou a moradia primitiva a partir de quatro elementos principais: a terraplanagem, a lareira, a estrutura/cobertura e a membrana leve de fechamento.³²⁶ Kenneth Frampton explica que arte da construção para Semper pode ser entendida a partir de dois procedimentos fundamentais: a tectônica do invólucro e a estereotômica da terraplanagem.³²⁷ A tectônica do invólucro é a organização de componentes lineares e leves, de modo a conformar uma "matriz espacial." A estereotômica da terraplanagem implica na junção de massa e volume a partir da sobreposição de elementos pesados. Os dois procedimentos eram distinguidos por Semper a partir de dois termos em alemão que designam paredes: "*die Wand*" e "*der Mauer*." A primeira sendo leve e não estrutural, e a segunda relativa a fortificações e materiais pesados.

A descrição dos dois elementos de Semper, o muro ("*der Mauer*") e a parede ("*die Wand*"), cria uma oposição de superfícies na arquitetura, que permite uma inversão das hierarquias clássicas entre estrutura e invólucro. As paredes não estruturais eram descritas como as paredes reais: os limites visíveis do espaço.³²⁸ As paredes sólidas, pesadas, eram necessárias por razões que não eram espaciais; não eram concebidas por um desejo de composição espacial. Eram elementos de segurança, determinados por cargas estruturais, pela função de abrigo e permanência. Essa aparente inversão de Semper, que privilegia o "vestir" e o "mascarar" como uma forma de desenho do

³²⁵ RUDNER, R. 1961, p. 111.

³²⁶ FRAMPTON, K. 1995, p. 5. Tradução livre da autora: (1) *the earthwork*, (2) *the hearth*, (3) *the framework/ roof*, and (4) *the lightweight enclosing membrane*.

³²⁷ FRAMPTON, K. 1995, p. 5. Tradução livre da autora: "*the tectonics of the frame*" e "*stereotomics of the earthwork*."

³²⁸ BRAHAM, W. 2001, p. 211.

espaço, é utilizada como base para as práticas mais ecléticas do século XIX, que buscaram entender as qualidades materiais das superfícies da arquitetura, como o mármore em um templo antigo: vestido ou nu?³²⁹

Por outro lado, Kenneth Frampton ressalta nessa hierarquia a importância das exigências do lugar e do terreno, o que seria a categoria "earthworks" levada a dimensão social, quanto a definição de um contexto:

Before transforming a support into a column, a roof into a tympanum, before placing stone on stone, man placed the stone on the ground to recognize a site in the midst of an unknown universe: in order to take account of it and modify it. As with every act of assessment this one required radical moves and apparent simplicity. From this point of view, there are only two important attitudes to the context. The tools of the first are mimesis, organic imitation and the display of complexity. The tools of the second are the assessment of physical relations, formal definition and interiorization of complexity.
(FRAMPTON, 1995, p. 8)

A descrição de Frampton, de uma ação construtiva vertical, em camadas de "aparente simplicidade" é resumida em duas estratégias: o revelar da complexidade de um contexto por réplica (*mimesis*) - a arquitetura revela a complexidade encontrada. Ou uma avaliação das relações físicas que terminam por interiorizar a complexidade. A interiorização da complexidade através de um processo de avaliação das características físicas é também um processo de síntese, ou depuração. A delimitação formal pode ser entendida como a simplificação das relações físicas de um contexto.

A ordem construtiva, descrita por Frampton na citação acima como uma sobreposição de camadas em sentido vertical, pode ser analisada no sentido horizontal pelas relações entre a opacidade e a transparência. A transparência é um dos conceitos-chave da arquitetura moderna, que surgiu também no centro dos debates do final do século XX que buscavam novas direções para arquitetura.

Indeed, it was under the sign of opacity that the universalism of modernism came under attack in the past 25 years. Beginning with Colin Rowe's and Robert Slutzky's sly undermining of modernist simplicities in their 'Transparency: Literal and Phenomenal'.
(VIDLER, 1992, p. 11)

Segundo Anthony Vidler, a modernidade sempre foi "assombrada" pelo mito da transparência.³³⁰ O historiador retoma a frase de Siegfried Giedion: "The air becomes a

³²⁹ BRAHAM, W. 2001, p. 211.

³³⁰ VIDLER, A. 1992, p. 11.

constitutive factor! The separations between interior and exterior fall."³³¹ Vidler afirma que a arquitetura de Le Corbusier não se definia pelo espaço e pela forma, mas pelo ar que passava entre eles. Há uma inversão das hierarquias tectônicas, que pode ser entendida como a proposição de uma ordem construtiva baseada na transparência e no ar entre os limites da forma, descrita por Vidler como a penetração espacial dos fluxos de ar e luz.³³²

Segundo Vidler, a retomada da transparência (uma questão moderna da década de 1920) nas últimas décadas do século XX pode ser considerada uma "tendência regressiva pós-moderna."³³³ Para Vidler, a temática da transparência e da opacidade, tal como retomada na pós modernidade, está atreladas às investigações tipológicas de falsas paredes e falsas materialidades, uma das críticas mais comuns a arquitetura do período. A transparência literal, segundo Vidler é difícil de alcançar, por facilmente se reverter em obscuridade (seu oposto) e refletividade (seu reverso).³³⁴ Dada essa dificuldade, Vidler aponta duas alternativas: adotar a transparência falsa ou abraçar a opacidade.

Segundo Gyorgy Kepes em *Language of Vision*, quando duas ou mais imagens se sobrepõem, e todas buscam incluir em si mesmas o espaço de sobreposição, se dá uma contradição de dimensões espaciais. Pare resolver essa contradição é necessário reconhecer o surgimento de uma nova "qualidade óptica."³³⁵ Em transparência, as figuras são dotadas da capacidade de se interpenetrar sem destruir o campo visual uma da outra. A transparência é para Rowe e Slutzsky, mais que uma característica óptica: ela é uma ordem espacial. A transparência significa a percepção de diversas localidades espaciais. O espaço flutua em atividades contínuas.

Ao reconhecer que, por trás do plano físico do vidro e do concreto, há um plano imaginário, pode-se entender a transparência como determinada não por uma abertura em si, mas pela consciência de elementos que se interpenetram sem se destruir.³³⁶ A transparência como ordem existe quando um local no espaço pode ser referido a dois

³³¹ GIEDION, S. 1928.

³³² VIDLER, A. 1992, p. 11.

³³³ VIDLER, A. 1992, p. 11.

³³⁴ VIDLER, A. 1992, p. 11.

³³⁵ ROWE, C.; SLUTZKY, R. 1997, p. 22.

³³⁶ ROWE, C.; SLUTZKY, R. 1997, p. 38.

ou mais sistemas de relações - quando não é possível determinar a qual cada elemento pertence; *"quando o pertencer a um campo ou outro se torna uma escolha."*³³⁷

Transparency arises wherever there are locations in space which can be assigned to two or more systems of reference - where the classification is undefined and the choice between one classification possibility or another remains open.
(ROWE; SLUTZKY, 1997, p. 61)

Segundo Hoesli, o conceito de transparência, tal como definido por Rowe e Slutzsky, não é apenas uma estratégia de representação gráfica, mas uma ferramenta de investigação projetual, um método para a composição. Rowe e Slutzsky articulam a consequência espacial da transparência como o surgimento de um "espaço profundo", em oposição ao "espaço raso." O observador pode se reconhecer em um ou outro simultaneamente, essa tensão é o que define o espaço ordenado pela ordem transparente.

Assim, a organização formal transparente deve ser considerada uma ferramenta de desenho, uma técnica para tornar uma ordem inteligível, tal como o estabelecimento de eixos, repetição ou simetria o fazem.³³⁸ A redução de elementos determinantes em um espaço através de paredes soltas e a dissolução dos limites entre interior e exterior pode ser entendido como transparência literal.³³⁹

Na visão de Rowe e Slutzsky, a transparência produz tanto clareza quanto ambiguidade. Ela permite que um elemento pertença a muitas ordens ao mesmo tempo e cada uma pode ser escolhida, de acordo com um momento específico, ou com relação que se escolhe ver. Segundo Hoesli, a transparência é uma ordem imposta e a liberdade ao mesmo tempo. Hoesli afirma ainda um caráter unitário à ordem transparente:

Transparency as form-organization is inclusive: it can absorb contradiction and local singularities, such as local symmetry for instance, without endangering the cohesion and readability of the whole. (HOESLI, B. 1982, p. 97)

Para Rowe e Slutzsky, o conceito de transparência pode revelar novas leituras dos princípios e efeitos da organização espacial de Le Corbusier. Eles reconhecem na arquitetura de Le Corbusier *"uma dialética entre a realidade física e a ilusão do espaço*

³³⁷ HOESLI, B. 1982, p. 85.

³³⁸ HOESLI, B. 1982, p. 97.

³³⁹ ROWE, C.; SLUTZKY, R. 1997, p. 71.

raso." ³⁴⁰ A imagem "purista" de Le Corbusier foi concebida na tradição das sobreposições do cubismo. A tentativa de separar as formas de maneira clara, em planos distintos, demonstra que é impossível localizar as formas em um só espaço: um efeito típico de ambiguidade da ordem espacial transparente. ³⁴¹

07. C. Beleza

No primeiro capítulo de "Projeto e Utopia", Manfredo Tafuri define uma "oposição inerente" nas práticas da arquitetura e da arte moderna:

Those who search into the very bowels of reality in order to know and assimilate its values and wretchedness; and those who desire to go beyond reality, who want to construct ex novo new realities, new values, and public symbols. (TAFURI, 1972)

Para Tafuri, essa divisão se deu com o surgimento da cidade capitalista no século XVIII e de uma nova visão da natureza como ambas razão e sensação. A "razão" subjacente serviu como base para estabelecer princípios como o funcionalismo, a articulação estrutural e a tipologia. Nesse contexto, os efeitos emocionais da natureza passaram a formar a base para uma "ciência das sensações." Razão e "não-razão" não são entidades distintas, mas duas respostas integralmente relacionadas às mesmas condições: o colapso dos modelos estéticos em face as novas contradições e tensões que surgiam das transformações econômicas, políticas, científicas e culturais do século XVIII. ³⁴² Através da oposição de Tafuri, é possível traçar uma divisão nas teorias estéticas que surgem a partir do final do século XVIII e as filosofias da arte pré-modernas (românticas), que contemplavam a beleza e o sublime sem subordiná-los a razão.

Edmund Burke, em "*A Philosophical Enquiry into the Origin Of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*" (1757) foi um dos primeiros teóricos a desafiar as consequências dos conceitos de racionalização da forma pela regularidade, geometria e proporção, através do que ele nomeou "a analogia forçada em relação ao corpo humano." Burke negava que o corpo humano pudesse ser uma "causa eficiente" para a

³⁴⁰ ROWE, C.; SLUTZKY, 1997, p. 60.

³⁴¹ ROWE, C.; SLUTZKY, 1997, p. 60.

³⁴² MC LEOD, M. 2018. Não publicado. Introdução ao curso "Beyond Beauty", Columbia University.

beleza na arquitetura.³⁴³ Burke questiona a representação de Da Vinci e sugere que o corpo humano não se dispõe naturalmente a compor um quadrado, mas sim uma cruz, e que a busca da ordem da arquitetura pelas proporções do corpo humano é "estranha e caprichosa." Para Burke, o conceito de sublime poderia ser resumido a um só sentimento: o terror.

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (BURKE, 1968, p.39)

Para Burke, os efeitos que, ao longo da história, foram associados ao sublime na arquitetura estão atrelados a uniformidade, da geometria como um todo ou de suas partes, como um infinito artificial, que pode ser produzido pela combinação de partes uniformes e sucessivas em um edifício. Essa uniformidade está na base também de um efeito que Burke descreve como "*a grande aparição*" do espaço interior de uma basílica ou templo. Ele se dá como resultado da continuidade entre a imaginação e o olhar.

A fenomenologia de Merleau-Ponty foi uma das correntes estéticas que, no século XX, buscou restituir a autonomia do sublime e da experiência estética.

The musical idea, the literary idea, the dialectic of love, and also the articulations of the light, the modes of exhibition of sound and of touch speak to us, have their logic, their coherence, their points of intersection their concordances, and here also the appearances are the disguise of unknown "forces" and "laws." But it is as though the secrecy wherein they lie and whence the literary expression draws them were their proper mode of existence. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 08)

Segundo Merleau-Ponty em "*O Visível e o Invisível*" (1964), por trás da coerência, da lógica e da concordância, se escondem forças e leis desconhecidas, cujo modo de existência é determinado por seu caráter misterioso. Merleau-Ponty explica que há um problema no fato de termos a ilusão de ver o que não vemos, como o inconsciente de um homem "em fascínio", que é capaz de substituir a imaginação pela razão consciente de um fato realmente vivido.³⁴⁴ A diferença entre a percepção e o sonho, segundo Merleau-Ponty, não é absoluta: a percepção se justifica recontando experiências, mas a garantia dessa realidade está "para além da própria percepção."³⁴⁵ "*The world is what I*

³⁴³ HAUPTMAN, D. 2006, p. 09.

³⁴⁴ MERLEAU-PONTY, M. 1964, p. 05.

³⁴⁵ MERLEAU-PONTY, M. 1964, p. 06.

perceive but as soon as we examine and express its absolute proximity it also becomes, inexplicably, irremediable distance."³⁴⁶

Para Merleau-Ponty, a literatura, a música, as paixões, e a experiência do mundo visível não são menos do que ciência. A diferença está no fato que o invisível não pode ser separado das aparências sensíveis e elevado ao estatuto do conhecimento científico.³⁴⁷

Segundo o arquiteto Juhani Pallasmaa, as artes partem de um entendimento realista, racional e analítico do mundo, para depois retornar a uma experiência unificadora, mística, e animálística. A arte busca re-mistificar, re-encantar, re-erotizar as nossas relações com o mundo.³⁴⁸ Em sua visão, os projetos e teorias de arquitetura são vividos como metáforas espaciais, que tem impacto em nós principalmente em níveis pré-reflexivos e subscientes. *"In a word, the image is not a certain meaning...but an entire world reflected in a drop of water."*³⁴⁹

A beleza pode ser descrita como um atributo inefável na arquitetura. Yehuda Safran descreveu o inefável como o silêncio: aquilo que não pode ser dito. Para Safran, o silêncio é o limite da arquitetura, aquilo que a forma não diz mas incita.

Muteness

Schweigen (silence)

Stille (stillness)

Schprachlosigkeit (speechlessness)

Sheket (silence)

Dumiyah (stillness)

Sh'tikah (quietness)

Unaussprechbar, Unaussprechlicher (inexpressible) ³⁵⁰

³⁴⁶ MERLEAU-PONTY, M. 1964, p. 08.

³⁴⁷ MERLEAU-PONTY, M. 1964, p. 149.

³⁴⁸ PALLASMAA, J. 2013

³⁴⁹ TARKOVSKY, A.

³⁵⁰ SAFRAN, Y. 2007. Conferência não publicada. School of Architecture. The City College of New York.

07.D. Análise Projetual

A simplicidade, como qualidade arquitetônica, será analisada no projeto de Hejduk em Veneza em relação aos princípios de unidade, ordem e beleza, tal como eles surgiram nos debates teóricos recentes acima apresentados, e também em relação às suas linguagens projetuais de Hejduk anteriores e posteriores a Cannaregio.

Em relação ao princípio de unidade, algumas estratégias descritas podem ser enumeradas: a inclusão e a exclusão: *"a unidade difícil da inclusão ao invés da unidade fácil da exclusão."*³⁵¹ (Venturi); o princípio de liquidez, uma arquitetura "no lugar de um evento", que captura a intersecção entre o urbano e o arquitetônico, e o de *terrain vague*, como ausência e instabilidade (Solà-Morales); o afastamento do "desejo da forma", a disciplina se posicione como *"pertencente a uma série de desenvolvimentos."*³⁵² (Kwinter); a arquitetura autônoma, a diferenciação da arquitetura da cidade (Aureli); a multiplicidade de experiências existenciais em uma só imagem, em um todo indivisível (Newman).

Em relação a ordem: seu entendimento como apenas um estágio no gradiente de complexidade dos processos naturais, muitas vezes invisíveis (ciências); a inversão da hierarquia tectônica, que privilegia o "vestir" e o "mascarar" como uma forma de desenho do espaço (Semper); o revelar da complexidade encontrada em um lugar (por *mimesis* e delimitação da forma) ou a interiorização da complexidade, como depuração (Frampton); a transparência como ordem, no sentido de ar, luz e espaço-entre (Vidler) ou como o surgimento de um "espaço profundo", em oposição ao "espaço raso", em que o observador se reconhece em mais de uma ordem espacial simultaneamente (Rowe e Slutzsky).

Em relação a Beleza: o domínio da razão pela sensação (McLeod e Tafuri), o questionamento da racionalização da beleza, os princípios de unidade, sucessão e continuidade (Burke); as forças e leis desconhecidas e o caráter misterioso do sublime por trás da coerência, da lógica e da concordância (Merleau-Ponty); o silêncio do inefável, a beleza como o não-dizer (Safran).

³⁵¹ VENTURI, R. 1966, p. 23. Tradução livre da autora.

³⁵² KWINTER, S. 2001, p. 14.

A simplicidade na obra de Hejduk aparece frequentemente como ingenuidade. O caráter ingênuo advém da composição por uma série de elementos simples, facilmente identificados como "tipos": a janela, a escada, a cama, o quebra-sol, etc. Nesse sentido, a unidade no projeto de Hejduk em Cannaregio pode ser contestada. O projeto se compõe por uma série de quadros e a geometria é o final de um processo de agregação tipológica. Isso fica claro principalmente no corte das torres e na vista da Casa (que isola em cada abertura uma atividade tipo). Em diálogo com Don Wall, Hejduk descreve essa dualidade como "otherness." Esse termo, no contexto da conversa, pode ser entendido como a aparição de algo novo, ou estranho.

DW: There's a paradox here. The work looks simple, indeed, perhaps naïve at a glance. And that has always intrigued me. When I look at the Bye House, if I look at it in parts, it looks very naïve: it's a window; it's a stair; it's an attached form, it's curvilinear in outline. It's all very straightforward, no attempt at obscurity in the manipulation of forms, and yet there is something about the whole thing coming together which...

JH: ... has an otherness. Yes... that's society's problem when they intuit that. [...]

DW: Well, it's very much like a mechanic's manual: there's a fender, a bumper, a tail light, and the diagram shows them all as separate pieces awaiting assembly. In that sense it's very banal. One aspect that does occur to me, however, lies in the fact that much of European art attempts to resolve the intellectual issues in the work itself.

JH: Yes.

DW: Yours does not. It attempts to resolve the issues in the head of the observer.

JH: Yes. That's a very good statement.

DW: This is what has always perplexed me about your work. It is straightforward; looked at as parts, it looks naïve, banal, frontal, obvious, simple, direct, and yet when I think about putting them all together and staring into it over time, it is not all those things. Something is happening inside my head. With Mondrian's painting, everything happens on the canvas. It's very European. The sole major exceptions to this would be Impressionism where optical mix took place in the observer's retina, and Surrealism where the associative mix took place in the memory subconscious.

JH: You're leading not just to my work, but to an American phenomenon, which I agree with substantially.

(HEJDUK, 1985, p. 52)

No diálogo que se desenvolve entre os dois, Hejduk sugere que esse princípio de composição é simples, que a forma não carrega em si os significados, mas que estes se desenvolvem no sujeito. Essa relação, de formas que em si mesmas buscam transmitir um sentido ou significado, Hejduk descreve como *européia*. A relação com Mondrian e a linguagem abstrata conceitual ilustra esse princípio de forma clara. Wall sugere que a relação forma-sujeito na obra de Hejduk, sua apreensão subjetiva, se assemelha ao impressionismo e ao surrealismo. Isso pode ser entendido como uma

forma de abertura, de "*open-endedness*." O projeto não termina em si mesmo, mas abre uma série de possibilidades.

Essa característica se intensifica ao longo da carreira do arquiteto e pode ser reconhecida tanto nos projetos considerados "otimistas" quanto "pessimistas". Don Wall, no diálogo acima, se refere o projeto *Bye House* (*Wall House 02*). Lais Bronstein reconhece a mesma estratégia no projeto do arquiteto em Berlin, posterior a Cannaregio:

[...] o edifício de Hejduk diferencia-se mais uma vez pela singeleza. Parecendo querer resumir o tema residencial à sua representação geométrica mais elementar, Hejduk utiliza apenas os elementos essenciais para tal: a volumetria típica de uma casa – um prisma retangular quase quadrado, coroado por um telhado em prisma triangular regular. A composição é simétrica, com seu acesso ao eixo central através de uma escada coberta por um simples toldo, quatro varanda laterais sem qualquer detalhe peculiar, janelas quadradas na fachada principal, ausência de ornamentação e a adoção do mesmo tratamento monocromático de seus outros prédios – verde e cinza.
(BRONSTEIN, 2003, p. 52)

O princípio de unidade na arquitetura de Hejduk em Cannaregio se dá pela agregação de múltiplos elementos. Essa multiplicidade não compromete a apreensão de um todo legível. As torres, e a casa se inserem na cidade de Veneza com clareza: não há ambiguidade sobre a delimitação do perímetro da intervenção. Pelo contrário, Hejduk parece enfatizar o perímetro ao separar a casa dos edifícios vizinhos. A separação se dá em todas as direções: nas laterais e na parte posterior do edifício, que não encostam, bem como no avanço dos volumes suspensos. A fachada posterior da casa é vista a partir de uma pequena rua, uma nova passagem que Hejduk introduz.

Figura 7.D.1 - Croquis. Fachada posterior. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. John Hejduk. Fonte: Arquivo CCA.

Figura 7.D.2 - Croquis. Fachada principal. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. John Hejduk. Fonte: Arquivo CCA.

Figura 7.D.3 - House for the Inhabitant Who Refused to Participate.
Fonte: HEJDUK, 1985.

As torres são posicionadas em uma ilha: elas assentam num solo que se separa da cidade, por canais, e estão dentre si também separadas. A separação entre cada uma das torres não compromete a leitura planar da composição na paisagem da cidade. Através da descontinuidade entre os edifícios existentes e a nova intervenção (enquanto objetos isolados) é possível descrevê-la como autônoma, no sentido que Aureli define. Hejduk cria um novo arquipélago em Veneza com a distribuição dos

edifícios. A autonomia não apaga a dimensão coletiva e a interação através de espaços públicos entre os edifícios.

O programa compacto, mínimo, de espaços funcionais capazes de fazer apenas o que lhes é incumbido, é também uma estratégia que simplifica a composição (elimina tudo o que pode ser considerado excessivo) e enfatiza seu caráter unitário por compactação. Os volumes compactos e a compressão planar, resultam em uma expressividade linguagem geométrica similar às *Wall Houses*. Essa linguagem projetual, característica de Hejduk e reproduzida em Cannaregio, se desenvolve posteriormente, nos projetos Máscaras e toma uma expressão distinta.

Figura 7.D.4 - Waiting House. 1974-1979.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Os projetos que marcaram o início da prática de Hejduk apresentam um vocabulário formal híbrido, ainda que possa ser considerado moderno, num sentido clássico. Seus projetos são mais comumente analisados em sua relação geométrica com Le Corbusier e Mies Van der Rohe.³⁵³ *Mask of Medusa* revela explorações

³⁵³ SOMOL, R. 1996.

projetuais que podem também ser vistas em proximidade com as arquiteturas de Alvar Aalto e Lina Bo Bardi. Essa similaridade se dá, por exemplo, entre os projetos *County Fair- Dance Pavilion* de Hejduk e Igreja do Espírito Santo do Cerrado de Bo Bardi. Ainda que concebidos com algumas décadas de diferença, é interessante interpretar os dois projetos como transposições, nas américas, da linguagem moderna europeia.

Figura 7.D.5 - Plan. County Fair - Dance Pavilion. 1947-1954. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.6 - Perspectiva. County Fair. 1947-1954. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.7 - Implantação. County Fair. 1947-1954. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.8 - Planta. County Fair - Judgement Pavillion. 1947-1954. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.9 - Elevações. County Fair. 1947-1954. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

O vocabulário formal de Le Corbusier é mais evidente nos projetos do início da carreira de Hejduk, como *Diamond Houses*, *Grandfather House* e também na origem do exercício acadêmico dos nove quadrados. O projeto *Wall House 01* pode ser entendido como uma síntese do *Carpenter Center*.

Figura 7.D.10 - Planta. Wall House 01 (John Hejduk) e Carpenter Center (Le Corbusier).
Fonte: LINDER, 2004.

Nos dois projetos, a composição a partir de elementos múltiplos é clara, ainda que a multiplicidade de elementos não sacrifique a legibilidade do todo. O perímetro das formas irregulares é fechado. A temporalidade da aproximação do edifício também é similar. No entanto, o projeto *Wall House 01* parece eliminar as ambiguidades e sobreposições do *Carpenter Center*. A resolução em corte do *Carpenter Center* cria uma relação de interpenetração com o entorno que a *Wall House 01* não explora. Essa estratégia pode ser entendida também em contraposição com os projetos *Extension House*, *Devil's Bridge* e *County-Fair Pavillion* em que os espaços apagam os limites entre o interior e o exterior do projeto, em deslizamentos de planos e volumes. A horizontalidade estendida e a planaridade desses projetos se assemelha a linguagem

de Mies Van der Rohe. Em *Mask of Medusa*, Hejduk apresenta projetos de certa intensidade geométrica que gradualmente adquirem uma resolução sintética. Há uma simplificação das linguagens modernas clássicas. O arquiteto trabalha com um elemento por vez: o volume, a hipotenusa, a parede, etc. Nesse sentido, a linguagem de Hejduk pode ser descrita como a evolução de um vocabulário moderno clássico por simplificação. A simplicidade de Hejduk, que pode ser entendida como um método, pois é processual (como síntese ou depuração), se transforma na produção mais tardia do arquiteto.

Figura 7.D.11 - Diamond Museum C. 1963-1967. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.12 - Grandfather Wall House, 1968-1974. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.13 - Implantação. Devil's Bridge. 1979-1983. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.14 - Cortes. Devil's Bridge. 1979-1983. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Nas obras *Masques*, pode-se reconhecer composições volumétricas simples como base, mas estas aparecem "vestidas" de uma série de elementos menores, às vezes apenas comuns, e às vezes mitológicos. As figuras das máscaras geralmente se baseiam em arquétipos. Elas partem de uma entidade universal para, em seguida, deformar ou formalizá-la para uma função específica. Na fusão de arquétipos e programas específicos, Hejduk estabelece um par entre a fantasia e a realidade, que desfaz a separação entre forma e significado, representação e abstração. Na obra *Vladvostok*, o Relógio, é apresentado como a reconfiguração do tempo, como a personificação do pensamento na forma física.³⁵⁴ Hejduk dissolve a oposição entre o tempo linear e o tempo cíclico. O tempo espacial é o momento do evento, o momento

³⁵⁴ MERTINS, D. 1996, p.23.

do agora, que dissolve o passado e o futuro. A estratégia projetual de Hejduk é a criação de espaços capazes de receber e transformar certas personagens, que se revelam como figuras presas, cujas qualidades e desejos são ainda latentes. O projeto em Lake Baikal é composto por anjos que *“ensaia*m os estados de se tornarem outra coisa enquanto alguns de nós no chão talvez se preocupem demais em resolver o que já somos.”³⁵⁵

Figura 7.D.15 - Berlin Masque Wind Tower. 1981. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

³⁵⁵ HAYS, M. 1996, p. 12.

Nos projetos do início de sua carreira o princípio de unidade é claro. Os projetos apresentam limites perimetrais definidos. No entanto, os projetos que trabalham com planos, que se assemelham a linguagem de Mies Van der Rohe resultam em proposições que se aproximam mais da ordem de "transparência literal" de Rowe e Slutzsky.

Figura 7.D.16 - Extension House Plan, 1968-1974. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.17 - Perspectiva. Factory, 1954-1963. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Figura 7.D.18 - Detalhe. Factory, 1954-1963. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

Em Cannaregio, a planaridade, tanto da parede nas casas, quanto na composição geográfica do conjunto das torres, reforça a unidade do objeto. Ainda que os planos nas casas crie transições - espaços do antes e espaços do depois (passado e presente, como Hejduk descreve) - eles não chegam a interromper a unidade de cada intervenção. Pelo contrário, a plano do projeto *House for the Inhabitant Who Refused to Participate* serve para delimitar o objeto, estabelecendo bordas legíveis e um encontro claro com a cidade existente.

O princípio de ordem nos projetos em Cannaregio pode ser reconhecido na organização tectônica clara: a legibilidade dos elementos estruturais e a separação entre estrutura e invólucro. A simetria e a organização por volumes simples - quadrados, retângulos e planos - também é constante. Nas casas, o "vestir" do edifício no primeiro plano se dá pela total transparência, seguida de total opacidade. Essa relação resulta em ordens que não se sobrepõem, no sentido de Rowe e Slutzky.

Ainda que a distinção entre o pesado e o leve seja clara (a parede vertical toca o chão e os espaços de permanência são suspensos), há uma sequência de aparecer e esconder, ao cruzar a parede opaca, que determina a relação entre o habitante e a cidade-testemunha. O "espaço profundo", no sentido de Rowe e Slutzky, pode ser pensado em relação essa dinâmica ao redor a parede, no entanto, não há concomitâncias: não é possível que um mesmo elemento pertença simultaneamente a

duas ordens espaciais. A ordem através da qual Hejduk organiza os diversos momentos do edifício é a de separação, como forma de emoldurar uma ação, de maneira cinematográfica, por "stills." Essa separação, cria uma distância "crítica" que gera um reencontro com a realidade, um revelar consciente, que pode ser entendido nos termos do conceito de "enframing" de Heidegger.

Enframing is the gathering together that belongs to that setting-upon which sets upon man and puts him in position to reveal the real, in the mode of ordering, as standing-reserve. As the one who is challenged forth in this way, man stands within the essential realm of Enframing. (HEIDEGGER, 1969, p. 10)

Figura 7.D.19 - House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1979. John Hejduk.
Fonte: HEJDUK, 1985.

A opacidade é preponderante em As Treze Torres de Observação. Os edifícios são como fortificações, no sentido mais primordial. Enquanto a geometria da casa é organizada através da suspensão dos volumes programáticos, estabilizados pela parede estrutural que separa espaços de permanência e circulação, as torres assentam no chão com gravidade. A hierarquia estrutural das torres é exposta: as vigas penetram

a parede exterior e são aparentes. Essa transparência estrutural pode ser reconhecida tanto nas torres quanto nas casas. As espessuras são sempre expostas. Por outro lado, há um momento no projeto em que a racionalidade das hierarquias tectônicas é interrompida: a fundação da casa. Hejduk desenha pés, como se o edifício adquirisse autonomia e vida: uma composição figurativa (em direção ao biomorfismo das máscaras) do que tectônica.

Figura 7.D.20 - Corte. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. John Hejduk.
Fonte: Arquivo CCA.

É possível também identificar um gradiente na linguagem material dos dois conjuntos, que varia entre espaços de total proteção e contenção (quente), a espaços de total transparência (frio). Em cada torre há uma lareira e uma série de tubulações expostas, que cruzam o edifício verticalmente. Na casa, o vidro define a materialidade dos espaços suspensos, em um interior frio, marcado pela vigília. Esse gradiente, reforça a dinâmica de inclusão e exclusão subjacente a toda a narrativa do projeto. O cidadão que participa está excluído na torre, o cidadão que recusa está incluído na praça.

Figura 7.D.21 - Implantação. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979.
John Hejduk. Fonte: Arquivo CCA.

Na organização urbana do projeto há uma centralidade não ocupada. Esse centro vazio são os espaços de "campo": o espaço coletivo não ocupado. Ainda que as intervenções delimitem claramente os edifícios (a arquitetura se apresenta como objeto), a relação entre os edifícios possibilita interações através da cidade, e participa, potencialmente, de suas dinâmicas coletivas.

The contemplation of Architecture in its nascent state involves the participation in a frontier situation in thought and design, a modus operandi which cannot be considered as a norm for average behavior. It introduces the crisis of wonder – the confrontation with the banal without which there is no wonder; a review of the alleged facts of architecture which allows one, by interpreting the structure of existence, to break out of its closed circle into greater openness. [...] The disposition of John Hejduk excludes as it were, the spirit of things that would reduce them to ordinariness and closure. It thus banishes systems in favor of openness and wonder; its interest is redeemed in Time. (LIBESKIND, 1978, p.15)

Há um entrelaçamento entre as funções públicas e privadas, já que as ações (o observar, o esperar e o transitar) se desencadeiam tanto dentro dos edifícios quanto através da cidade. Nesse sentido, é possível reconhecer uma convivência entre duas arquiteturas: a que delimita objetos autônomo e a que se mantém vazia e aberta, a que preserva o *terrain vague*, e não suprime as possibilidades da cidade. Hejduk trabalha em Cannaregio entre os dois extremos. A mesa no campo em frente às torres pode ser entendida como um objeto mediador: o doméstico invade o urbano, reforçando a dialética entre as duas escalas do viver na cidade.

A composição do projeto de Hejduk em Cannaregio não se dá a partir de um desejo geométrico em si. O gesto da arquitetura é resultante das relações entre as partes dos edifícios e da cidade que o arquiteto escolhe promover, de maneira positiva ou por negação (sugerindo ou impedindo certas ações). Nesse sentido, pode-se dizer que a beleza, como uma forma de prazer dos sentidos, é subjugada a um labirinto de sensações e relações entre as pessoas e o ambiente construído. A beleza é uma das qualidades possíveis, não uma finalidade em si. A arquitetura de Hejduk em Cannaregio se afasta do desejo composicional (claro em alguns de seus projetos anteriores) em direção a composições resultantes - ou necessárias e críticas - que advém de uma constelação de sensações e possibilidades que o arquiteto busca estabelecer.

Em relação ao par *razão - sensação*, Hejduk parece trabalhar horizontalmente entre os dois domínios. Não é possível dizer que a razão seja preponderante, porque as leis que regem o projeto são também as da sensação, dos sentimentos e da

subjetividade. Também não é possível dizer que a sensação determine o aspecto concreto e material do projeto: as lógicas tectônicas seguem suas próprias demandas.

For John Hejduk space can no longer appear in an autonomous geometrical projection but is rather, in its lived form, conceived as the visible manifestation of time that holds one suspended in the void of its center. (LIBESKIND, 1984, p. 20)

O centro vazio que Libeskind descreve, é ao mesmo tempo o lugar social e a ausência. A proposta de Hejduk para Cannaregio estabelece novas tensões, mas ela não responde a demanda funcional do convite de Dal Co: não densifica a cidade (do ponto de vista habitacional), não dá continuidade às dinâmicas de crescimento vigentes (o desejo de ocupação do solo). O projeto também não está atrelado ao local. Sua implantação se solta da planta inicial de Dal Co, indicando que poderia estar em qualquer lugar. Ele surge como resposta a pergunta de Cannaregio, mas extrapola seu lugar, sem "resolvê-lo" de maneira pragmática.

O projeto de Hejduk pode ser entendido como um argumento. É uma forma de resistência que articula uma série de denúncias: ao individualismo, a passagem do tempo, a inquietude, ao espaço europeu, etc.. A dimensão crítica da prática de Hejduk se sobrepõe a estética.

Iluminadas por dentro, as Treze Torres de Observação de Cannaregio negam uma visão externa do santuário que ali se encontra. As torres de observação aguardam os apóstolos da amnésia, cuja auto-suficiência seria derivada de uma dependência há muito esquecida. Os passos mudos ecoando nessas paredes ou o som de mãos deslizantes sobre esses corrimões e saliências (que se assemelham a instrumentos para a produção de algum novo gesto) - podem ser um aviso de que esse retiro é um novo evento - a chegada de uma relação com alguma outra coisa da qual ainda não se vive? Não é uma ironia que o acesso do visitante às torres - aquelas treze imagens de esfinge - seja bloqueado por um grande espaço vazio, que é o destruidor desse pátio. Como o Cemitério das Cinzas do Pensamento, que separa o que deve ser visto e o que deve ser adorado, este pátio aberto é uma "passagem fechada", que nada tem a dizer àqueles que querem olhar para algo belo. A escavação da escuridão que é realizada para o reverente não deixa nenhum vestígio de um interior onde esse crepúsculo triste seria dissipado.³⁵⁶ (LIBESKIND, 1984, p. 20)

³⁵⁶ Tradução livre da autora. *Illuminated from within, the Thirteen Watchtowers of Cannaregio deny an exterior view of the shrine that lies there. The watchtowers await the apostles of amnesia whose self-sufficiency would be derived from a long forgotten dependence. The mute footsteps echoing on these walls or the sound of gliding hands on these railings and ledges (which resemble the instruments for the production of some new gesture) – can they be a warning that this withdrawal is a new event – a coming of a relation with something else one does not live from? It is not an irony that the visitor's access to the towers – those thirteen images of sphinx – is blocked off by a sweep of vacant space which is the destroyer of this courtyard. Like the Cemetery for the Ashes of Thought which separates what is to be seen and what is to be worshipped, this open courtyard is a "closed passage" which has nothing to say to those who want to look at something beautiful. The excavation of darkness which is performed for the reverent gives no glimpse of an interior where this cheerless twilight would be dispelled.*

CONCLUSÃO

O objetivo estabelecido nesta tese foi o de contribuir para a compreensão das práticas disciplinares não hegemônicas na arquitetura desenvolvida a partir dos anos 1960, partindo da hipótese de que a dimensão crítica de alguns projetos elaborados nesse período revela estratégias projetuais e conceituais que poderiam ser consideradas alternativas ao pensamento pós-crítico. A intervenção de John Hejduk em Cannaregio apresenta estratégias arquitetônicas e urbanas que se desviam do que pode ser entendido como “pós-modernidade clássica” e revela metodologias que podem servir para ampliar o repertório projetual da arquitetura contemporânea.

A prática de Hejduk, tal como apresentada em Cannaregio, é analisada neste trabalho como ponto intermediário entre a origem e o destino de sua arquitetura. Ainda que inserida no período marcado por um retiro do projeto social moderno e sua dimensão política, Hejduk não deixou de se envolver com o ambiente construído criticamente e de desenvolver estratégias projetuais capazes de propor novos questionamentos sobre as dinâmicas coletivas de seu tempo. Essas dinâmicas: o morar, o compartilhar, o olhar e o reencontro, que estão no centro da crítica que o arquiteto formula, são formas de viver. Mais do que uma intervenção em um determinado local, o arquiteto chama atenção para os movimentos cotidianos, pequenos, da escala de uma porta, de um espelho, ou uma mesa. A esfera coletiva é para Hejduk esse movimento cíclico de dentro para fora, do corpo ao mar, como no poema *A Miniature Volume*.

A temática da individualidade, da perda, da ausência, da morte, o abandono e a exclusão estão entrelaçados com seus pares coletivos: a propriedade privada, a vida social, as normas culturais, as hierarquias e os modos de produção. A arquitetura de Hejduk - em contraposição às propostas de Moneo, Rossi, e outros arquitetos que "atenderam o programa" de Cannaregio - propõe uma crítica radical a função do arquiteto à época. Ainda que o diagnóstico e a busca por uma arquitetura política - "a partir da política através da arquitetura", nos termos de Moneo - fosse compartilhada por muitos arquitetos de sua época, as soluções espaciais - respostas geométricas - preponderantes eram ou consonantes com os modelos vigentes, ainda fundados na

linguagem moderna, como utopias não mais possíveis, ou se resignavam, dedicados a experimentações espetaculares, como Debord afirmava. A linguagem de Hejduk surge como um desvio a essas duas correntes, nesse sentido pode-se entendê-la como não hegemônica.

As contradições liberais que passaram a identificar o modernismo do pós-guerra (e que foram muito bem articuladas por Rowe) são eliminadas e rearranjadas por Hejduk. Em certo sentido, antes que qualquer prática ou forma cultural (por exemplo, a arquitetura ou a cidade) pudesse ser transformada em política, ela primeiro precisaria ser depurada de sua psicologia e economia liberais. A fim de contrariar a maneira em que o modernismo se tornou seguro para o capitalismo liberal desde a década de 1930, Hejduk revisita formas “mistas” pré-liberais para promover uma outra possibilidade para o modernismo, [...]. Na medida em que o desenvolvimento de uma coreografia política em Hejduk se torna incompatível com os planos do liberalismo, uma nova forma de subjetividade (extra-legal) precisa também ser imaginada.³⁵⁷ (SOMOL, 1996, p.109)

Essa nova forma de subjetividade, que Somol descreve como “*extra-legal*” pode ser entendida como crítica na arquitetura de Hejduk. Trata-se de conferir a prática projetual um potencial de descoberta e antecipação sensível de desejos e necessidades sociais: o projeto como uma ante-visão consciente, como uma reflexão crítica manifestada em uma condição espacial. A linguagem projetual de Hejduk e seus modos de representação trabalham nesse limiar entre o conhecido e o estranho. O arquiteto busca estratégias projetuais que respondam às forças físicas e sensíveis de uma contemporaneidade “*extra-muros*”, nos termos de Serres. Hejduk afirma a dimensão crítica da arquitetura. Nesse sentido, sua arquitetura pode ser considerada militante. O arquiteto se desprende das linguagens modernas clássicas em direção a um caminho argumentativo para a arquitetura: o projeto como argumento, como desenho, palavra e ação.

Dentre as categorias de análise apresentadas, algumas estratégias podem ser destacadas. No que diz respeito a dimensão geográfica pode-se afirmar que a abordagem de Hejduk abre caminho a uma percepção territorial expansiva, capaz de

³⁵⁷ Tradução livre da autora. “*The liberal contradictions that came to identify postwar modernism (and which were highly articulated by Rowe) are elided and rearranged by Hejduk. In a sense, before any cultural practice or form (e.g., architecture or the city) could be rendered political, it first had to be purged of its liberal psychology and economy. In order to counter the way in which modernism had been made safe for liberal capitalism since the 1930s, Hejduk revisits pre-liberal “mixed” forms to advance an other possibility for modernism, [...]. As the development of a political chorography in Hejduk becomes incompatible with the plans of liberalism, a new form of (extra-legal) subjectivity must be imagined as well.*”

transpor seu contexto imediato. Há um processo de tradução crítica das relações sociais e físicas presentes através de qualidades espaciais abstratas e relações geométricas (principalmente em corte - com o plano da cidade) que se conectam com a paisagem e o horizonte, possibilitando uma percepção territorial expansiva.

Hejduk propõem um entrelaçamento entre as funções públicas e privadas, já que as ações (o observar, o esperar e o transitar) se desencadeiam tanto dentro dos edifícios quanto através da cidade. O contexto pode ser apreendido como receptor de sujeitos que são, ao mesmo tempo, fixos e mutantes. Eventos podem ser repetidos e revertidos, em novas relações de temporalidade e de espacialidades individuais e coletivas. Ao narrar um evento possível como forma de descrever a arquitetura, Hejduk apaga a separação entre a materialidade do edifício em si e o movimento das relações que o edifício desencadeia. A arquitetura se dá no limiar entre o objeto e as relações sociais, entre a geometria e a ação. Nesse sentido, é possível também reconhecer uma convivência entre duas arquiteturas: a que delimita objetos autônomos e a que se mantém vazia e aberta - a que preserva o *terrain vague* - e não suprime as possibilidades da cidade. Hejduk trabalha em Cannaregio entre os dois extremos.

A legibilidade e a autonomia dos edifícios contribuem para um efeito de estranhamento e separação entre o novo e a cidade existente. A dimensão existencial que Hejduk aproxima da habitação se afasta de definições da "vida ideal", e se concentra na relação entre o sujeito e seu "outro." Hejduk se ocupa em dar forma à identidade do homem em sua condição mais simples.³⁵⁸ O projeto em Cannaregio estabelece espacialidades que afirmam o deslocamento do sujeito a um lugar de exclusão, por gradientes de retiro de seu ambiente social. A relação entre propriedade privada e o sujeito público aparece no centro da narrativa de Hejduk. O arquiteto promove uma série de confrontos, situações de tensão entre o coletivo e o privado. Essa fricção é tanto espacial, enfatizada pelos interstícios, quanto programática.

Outra estratégia projetual importante é a "ingestão do habitante pela arquitetura," descrita por Hejduk como o prolongamento do acesso. O chegar e o entrar, ações geralmente automáticas, acontecem em um tempo estendido - uma forma de desaceleração. No contraponto de Pierre Nora entre história e memória (o narrado e o

³⁵⁸ LIBESKIND, D. 1978, p. 17.

vivido), pode-se dizer que Hejduk desenha para a extensão, ou intensificação, das vivências cotidianas. Esse tempo estendido se aplica às funções de movimento na arquitetura: o chegar.

Nos debates teóricos do final do século XX, a simplicidade aparece sempre em relação ao seu oposto: a complexidade. Os projetos de Hejduk trazem resoluções sintéticas e mínimas. A simplicidade na obra de Hejduk pode ser entendida como um método - alcançada através de processos de síntese, ou depuração. A arquitetura de Hejduk em Cannaregio se afasta do desejo composicional em direção a composições resultantes - necessárias - que advém de uma constelação de sensações e possibilidades a serem estabelecidas. O gesto da arquitetura é resultante das relações entre as partes dos edifícios e cidade que o arquiteto escolhe promover, de maneira positiva ou por negação (sugerindo ou impedindo certas ações). Nesse sentido, pode-se dizer que a beleza, como uma forma de prazer dos sentidos, é subjugada a argumentação crítica do arquiteto, que se dá através das sensações, vivências e relações entre as pessoas e o ambiente construído.

Pode-se constatar, em confirmação da hipótese deste trabalho, que os projetos de John Hejduk em Cannaregio apresentam estratégias projetuais e conceituais que podem ser consideradas alternativas ao pensamento predominante no período pós-crítico. Suas estratégias de desenho da forma arquitetônica a partir de interpretações sobre modos de agir e sobre as interações entre objetos, edifícios e habitantes, partindo da escala individual (em miniatura) a coletividade, se afasta das práticas "pós-modernas" clássicas e mantém a crítica como parte constituinte da prática da arquitetura.

DOCUMENTAÇÃO GRÁFICA

Figura D.G.1- Implantação: The Thirteen Watchtowers of Cannaregio
1/64" = 1'-0" (1:96)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.2 - Corte: The Thirteen Watchtowers of Cannaregio
 1/64" = 1'-0" ((1:96)
 Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.3 - Elevação Frontal: Implantação: The Thirteen Watchtowers of Cannaregio
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G. 4 - Elevação posterior: Implantação: The Thirteen Watchtowers of Cannaregio
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.5 - Elevação 01: The Thirteen Watchtowers of Cannaregio
 1/16" = 1'-0" (1:192)
 Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.6 - Elevação 02: The Thirteen Watchtowers of Cannaregio
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.7 - Corte: The Thirteen Watchtowers of Cannaregio
 1/16" = 1'-0" (1:192)
 Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.8. - Planta: Waiting House (Wall House 04)
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.9 - Elevação 01: Waiting House (Wall House 04)
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.10 - Elevação 02: Waiting House (Wall House 04)
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.11 - Elevação 03: Waiting House (Wall House 04)
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.12 - Planta: House for the Inhabitant who Refused to Participate
 $1/32" = 1'-0"$ (1:384)
 Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G. 13 - Elevação 01: House for the Inhabitant Who Refused to Participate
 1/16" = 1'-0" (1:192)
 Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D. G.14 - Corte: House for the Inhabitant who Refused to Participate
 1/16" = 1'-0" (1:192)
 Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.15 - Implantação: House for the Inhabitant who Refused to Participate
 1/16" = 1'-0" (1:192)
 Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.16 - House for the Inhabitant Who Refused to Participate
Planta Primeiro Pavimento
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.17 - House for the Inhabitant Who Refused to Participate
Planta Segundo Pavimento 1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.18 - House for the Inhabitant who Refused to Participate
Planta Terceiro Pavimento 1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.19 - Elevação 02: House for the Inhabitant who Refused to Participate
1/16" = 1'-0" (1:192)
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

Figura D.G.20 - Elevação 01: House for the Inhabitant who Refused to Participate
 1/16" = 1'-0" (1:192)
 Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.1 Italian Sketch, Fonte: HEJDUK, 1978.....	11
Figura 1.2 Bye House, 1973, Fonte: HEJDUK, 1973.....	29
Figura 2.1 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	45
Figura 2.2 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	46
Figura 2.3 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	47
Figura 2.4 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	48
Figura 2.5 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	48
Figura 2.6 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	49
Figura 2.7 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	50
Figura 2.8 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	51
Figura 2.9 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	51
Figura 2.10 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985...	52
Figura 2.11 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985...	52
Figura 2.12 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	53
Figura 2.13 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	54
Figura 2.14 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	54
Figura 2.15 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	55
Figura 2.16 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	55
Figura 2.17 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	56
Figura 2.18 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	56
Figura 2.19 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	57

Figura 2.20 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	58
Figura 2.21 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK,1985.....	58
Figura 2.22 House for the Inhabitant who Refused to Participate, 1978. Fonte: HEJDUK, 1985.....	59
Figura 2.23 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, 1979. Fonte: HEJDUK, 1985...	59
Figura 2.24 Catálogo da Exposição 10 Immagini per Venezia. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	60
Figura 2.25 Capa do livro Mask of Medusa, 1985. Fonte: HEJDUK, 1985.....	62
Figura 2.26 Primeira e última ilustração no livro Mask of Medusa. Fonte: HEJDUK, 1985.....	63
Figura 2.27 Juan Gris, Le Canigou, 1921. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Gris . Acessado em 11/03/2018.....	64
Figura 2.28 Element House, 1971.....	69
Figura 3.1 Carimbo, Projeto Preliminar da Bye House. Fonte: Arquivo Canadian Center for Architecture (CCA).....	72
Figura 4.1 Manuscrito do poema “ <i>A Miniature Volume</i> ”. Fonte: Arquivo CCA.....	82
Figura 4.2 Cemetery for the Ahes of Thought, 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	86
Figura 4.3 Recorte de uma reprodução da planta. Cemetery for the Ashes of Thought, 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	90
Figura 4.4 A casa como miniatura: o encolhimento do individual opera como crítica social. Cemetery for the Ahes of Thought, 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	91
Figura 4.5 Wall House 3, maquetes. Fonte: HEJDUK, 1978.....	92
Figura 4.6 Plantas. Wall House 3. Fonte: HEJDUK, 1978.....	93
Figura 4.7 Maquetes Digitais. Imagens da autora.....	94
Figura 4.8 Corte da parede estrutural. Wall House 2. Fonte: Arquivo CCA.....	95
Figura 4.9 Vista da parede estrutural. Wall House 2. Fonte: Arquivo CCA.....	96
Figura 5.A.1 Vista aérea dos Faróis de Colombo. J.L. Gleave, e. 1970. Fonte: WALDHEIM, C. 1999.....	97

Figura 5.A.2 Global Fabric of Ground and Marine Transportation Networks.	
Fonte: Nikos Katsikis, Urban Theory Lab, Harvard GSD, 2014.	109
Figura 5.B.1 Federico Fellini, Casanova, 1977. Film Still. PEA produzioni Europe e	
Associate and FAST Films. Plant, M. 2002:386.....	114
Figura 5.C.1 Cannaregio em 1661. Fonte: 10 Immagini Per Venezia, 1980.....	120
Figura 5.C.2 Cannaregio em 1846. Fonte: 10 Immagini Per Venezia, 1980.....	121
Figura 5.C.3 Região de Cannaregio em Veneza. Fonte: Google Maps. Acessado	
26/05/2018.....	123
Figura 5.C.4 Mapa de intervenção. Fonte: 10 Immagini Per Venezia, 1980.....	124
Figura 5.C.5 Legenda do mapa de intervenção. Fonte: 10 Immagini Per Venezia,	
1980.....	125
Figura 5.D.1 Planta: redução do desenho original com sobreposição. Fonte: Raimund	
Abraham. 10 Immagini per Venezia, 1980.....	129
Figura 5.D.2 Cidade da Dupla Visão. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	131
Figura 5.D.3 Projeto 2 /3/4/5: Cittadella Duplice Visione Fonte: 10 Immagini per	
Venezia, 1980.....	132
Figura 5.D.4 Corte.Peter Eisenman. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	133
Figura 5.D.5 Planta. Peter Eisenman. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	134
Figura 5.D.6 Implantação. Rafael Moneo. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	134
Figura 5.D.7 Maquete. Rafael Moneo. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	135
Figura 5.D.8 Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Fonte: 10 Immagini per Venezia,	
1980.....	136
Figura 5.D.9 Perspectiva.Thirteen Watchtowers of Cannaregio, Fonte: HEJDUK,	
1985.....	137
Figura 5.D.10 Planta. Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Fonte: 10 Immagini per	
Venezia, 1980.....	138
Figura 5.D.11 Planivolumetria. Definição de um caminho natural e corpo de água.	
Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	142
Figura 5.D.12 Edifício Praça-Galeria. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	143
Figura 5.D.13 Planta do Edifício Praça-Galeria. Marcials. Fonte: 10 Immagini per	
Venezia, 1980.....	144

Figura 5.D.14 Implantação. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	145
Figura 5.D.15 Maquete. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	146
Figura 5.D.16 4 Estratégias. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	147
Figura 5.D.17 House for The Inhabitant Who Refused to Participate. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	149
Figura 5.D.18 Componentes do sistema primário. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	152
Figura 5.D.19 Segunda implantação das variações 1:500. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	162
Figura 5.D.20 Variações sobre a plataforma. / Complexidade da platadorma: a fazenda urbana. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	154
Figura 5.D.21 Colagem: particular do edifício no Canal Grande, com seus monumentos Venezianos ao fundo. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	153
Figura 5.D.22 Planimetria da área com as sombras; com as intervenções do projeto. Fonte: 10 Immagini per Venezia, 1980.....	154
Figura 5.D.23 Muro das Viagens Perdidas. Fonte: 10 immagine per Venezia, 1980...	155
Figura 5.D.24 Torre do Conhecimento. Fonte: 10 immagine per Venezia, 1980.....	156
Figura 5.D.25 Croquis, The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. 1974-1979 Fonte: Arquivo CCA	161
Figura 5.D.26 Croquis, The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Fonte: HEJDUK, 1985.....	162
CAPÍTULO 06	
Figura 6.A.1 Piano House, John Hejduk. 1954-1963. Fonte: HEJDUK, 1985.....	163
Figura 6.A.2 "Where We Are Now (Who Are We Anyway?)". Fonte: Vito Acconci 1976. http://sfaq.us	165
Figura 6.A.3 Bell Tower, Berlin Masque. 1981. Fonte: HEJDUK, 1985.....	172
Figura 6.B.1 Aldo Rossi, Cemitério de Modena. 1971.....	186
Figura 6.B.2 Habitação em Checkpoint Charlie - Berlin IBA. Fonte: Peter Eisenman (1980-1981).....	191
Figura 6.B.3 Habitação em Checkpoint Charlie - Berlin IBA. Fonte: Peter Eisenman (1980-1981).....	192

Figura 6.D.1 Croquis. The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	193
Figura 6.D.2 Las Meninas. Diego Rodríguez De Silva Y Velázquez. 1656. Fonte: https://www.museodelprado.es	194
Figura 6.D.3 Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	196
Figura 6.D.4 Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974- 1979. Fonte: Arquivo CCA	197
Figura 6.D.5 Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	199
Figura 6.D.6 Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA	200
Figura 6.D.7 Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA	201
Figura 6.D.8 Diagrama do Campo Visual. Jacques Lacan. 1973. Fonte: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis.....	201
Figura 6.D.9 Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman. Fonte: Albrecht Dürer. ca. 1600. www.metmuseum.org	202
Figura 6.D.10 Corte - Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe. Fonte: Peter Eisenman Architects 1998-2005. www.eisenmanarchitects.com	203
Figura 6.D.11 Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe. Fonte: Peter Eisenman Architects 1998-2005. www.eisenmanarchitects.com	204
Figura 6.D.12 Planta. Waiting House. 1974-1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	206
Figura 6.D.13 Croquis. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974- 1979. Fonte: Arquivo CCA.....	209
Figura 6.D.14 A Cozinha de Frankfurt. Margarete Schütte-Lihotzky, 1926. Fonte: MuseumAngewandteKunst (http://www.museumangewandtekunst.de)....	211
Figura 7.A.1 Onement I. Barnett Newman(1948).Fonte: http://academics.smcvt.edu ..	216
Figura 7.D.1 Croquis - fachada posterior. House for the Inhabitant Who Refused to Participate.1974-1979 Fonte: Arquivo CCA.....	231

Figura 7.D.2 Croquis - fachada principal. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	232
Figura 7.D.3 House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	233
Figura 7.D.4 Waiting House. 1974-1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	234
Figura 7.D.5 Plan. County Fair - Dance Pavilion. 1947-1954. Fonte: HEJDUK, 1985.....	245
Figura 7.D.6 Perspectiva. County Fair. 1947-1954. Fonte: HEJDUK, 1985.....	235
Figura 7.D.7 Implantação. County Fair. 1947-1954. Fonte: HEJDUK, 1985.....	235
Figura 7.D.8 Planta. County Fair - Judgement Pavillion. 1947-1954. Fonte: HEJDUK, 1985.....	236
Figura 7.D.9 Elevações. County Fair. 1947-1954. Fonte: HEJDUK, 1985.....	236
Figura 7.D.10 Planta. Wall House 01 (John Hejduk) e Carpenter Center (Le Corbusier). Fonte: LINDER, 2004.....	237
Figura 7.D.11 Diamond Museum C. 1963-1967. Fonte: HEJDUK, 1985.....	238
Figura 7.D.12 Grandfather Wall House, 1968-1974. Fonte: HEJDUK, 1985.....	239
Figura 7.D.13 Implantação. Devil's Bridge. 1979-1983. Fonte: HEJDUK, 1985.....	239
Figura 7.D.14 Cortes. Devil's Bridge. 1979-1983. Fonte: HEJDUK, 1985.....	240
Figura 7.D.15 Berlin Masque Wind Tower. 1981. Fonte: HEJDUK, 1985.....	241
Figura 7.D.16 Extension House Plan, 1968-1974. Fonte: HEJDUK, 1985.....	242
Figura 7.D.17 Perspectiva. Factory, 1954-1963. Fonte: HEJDUK, 1985.....	243
Figura 7.D.18 Detalhe. Factory, 1954-1963 John Hejduk. Fonte: HEJDUK, 1985.....	243
Figura 7.D.19 House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: HEJDUK, 1985.....	255
Figura 7.D.20 Corte. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	256
Figura 7.D.21 Implantação. House for the Inhabitant Who Refused to Participate. 1974-1979. Fonte: Arquivo CCA.....	257
Figura D.G.1 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Implantação 1/64" = 1'-0" (1:384). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	253
Figura D.G.2 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Corte. 1/64" = 1'-0" (1:384). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	254

Figura D.G.3 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Elevação Frontal. 1/16" = 1'-0"	
(1:96) Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	255
Figura D.G. 4 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Elevação posterior.	
1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	256
Figura D.G.5 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Elevação Direita. 1/16" = 1'-0"	
(1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	257
Figura D.G.6 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Elevação Esquerda.	
1/16" = 1'-0". Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	258
Figura D.G.7 The Thirteen Watchtowers of Cannaregio. Corte. 1/16" = 1'-0" (1:96).	
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	259
Figura D.G.8 House for the Inhabitant Who Refused to Participate. Planta. 1/16" = 1'-0".	
(1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	260
Figura D.G.9 House for the Inhabitant Who Refused to Participate. Elevação Frontal.	
1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	261
Figura D.G.10 House for the Inhabitant Who Refused to Participate. Elevação Posterior.	
1/16" = 1'-0" (1:96) Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	262
Figura D.G.11 House for the Inhabitant Who Refused to Participate.Elevação Esquerda.	
1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	263
Figura D.G.12 House for the Inhabitant who Refused to Participate. Planta.1/32" = 1'-0".	
(1:192). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	264
Figura D.G.13 House for the Inhabitant who Refused to Participate. Elevação.	
1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	265
Figura D. G.14 House for the Inhabitant who Refused to Participate Corte. 1/16" = 1'-0".	
Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	266
Figura D.G.15 House for the Inhabitant who Refused to Participate Planta. 1/16" = 1'-0"	
(1:96).Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	266
Figura D.G.16 House for the Inhabitant who Refused to Participate. Planta Primeiro	
Pavimento. 1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	267
Figura D.G.17 House for the Inhabitant who Refused to Participate. Planta Segundo	
Pavimento. 1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	268
Figura D.G.18 House for the Inhabitant who Refused to Participate Planta Terceiro	

Pavimento. 1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	269
Figura D.G.19 House for the Inhabitant who Refused to Participate. Elevação Posterior. 1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	270
Figura D.G.20 - House for the Inhabitant who Refused to Participate. Elevação Frontal. 1/16" = 1'-0" (1:96). Fonte: Ju Hyun Hwoang e Marina Correia.....	271

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, Raymond. *Negation and Reconciliation*. New Haven: Perspecta, Vol. 19, 1982.

ABRAMSON, Daniel M. *Obsolescence – An Architectural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

ACHUGAR, Hugo. “A nação entre o esquecimento e a memória.” In *Planetas Sem Boca – escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Belo Horizonte: Editora da Universidade/UFRS, 2001.

ALBRIGHT, Deron. “Tales of the City: Applying Situationist Social Practice to the Analysis of the Urban Drama.” *Criticism*1, Vol. 45 (2003): 89-108.

ALLEN, S. “Nothing But Architecture.” In *Hejduk’s Chronotope*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

ALLEN, S. “Nothing But Architecture.” In *Hejduk’s Chronotope*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

ALLEN, S. “3, July 2000.” Milano: San Rocco, 2018. No prelo.

ANDERSON, Jane e Colin Priest. “Following John Hejduk Fabrications: on imagination and the reality in the architectural design process.” *ARQ – Architectural Research Quarterly* 2, Vol. 21 (2017): 183-192.

ANKERAMIT, Franklin. R. “Representation as the Representation of Experience.” *Metaphilosophy* 31 (2000): 148-168.

ARANHA, Patrícia. *Geografia como profissão*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

ASHE, Lisa Frye. On Barnett Newman's "The Wild." *Art Journal*, Vol. 73, No. 1 (Spring 2014): 30-43.

AURELI, Pier Vittorio. *The Possibility Of An Absolute Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2011.

BARTHES, Roland. “The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills.” In *Image Music.Text*. Traduzido por Stephen Heath. Londres: Fontada, 1977.

BENJAMIN, Walter. *The Origin of Tragic Drama*. Traduzido por John Osborne. London: NLB, 1977.

_____. *On Some Motifs in Baudelaire in Illuminations*. Editado por Hannah Arendt, traduzido por Harry Zohn. Nova York: Schocken Books, 1977.

_____. *Illuminations – Essays and reflections*. Nova York: Schoken Books, 1968.

BERGH, Wim Van Den. “Icarus’ Amazement or the Matrix of Crossed Destinies.” In *The Lancaster/Hanover Masque*. Londres: E.G. Bond Limited, 1992.

BERMAN, Marshall. (1970) *The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*. London; New York: Verso, 2009.

BLANCHOT, Maurice. “The Two Versions of The Imaginary.” In *The Space of Literature*. Londres: University of Nebraska Press, 1982.

BOSTELLS, Bruno. “From Text to Territory.” In *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, edited by Eleanor Kaufman and Kevin Jon Heller. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

BOYER, M. Christine, “The View from Above.” In *Le Corbusier: Homme de Lettres*, 651-673. Nova York: Princeton Architectural Press, 2010.

_____. *Le Corbusier: homme de lettres*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2011.

BRAHAM, William W.. “Solidity of the Mask: Color Contrasts in Modern Architecture.” *Anthropology and Aesthetics*, No. 39 (Spring, 2001): 192-214.

BRONSTEIN, Lais. ‘Arquitetura e Solidão. John Hejduk em Berlim.’ *Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, Risco*, Vol. 02 (2003).

BROOK, Peter. *A Porta Aberta: reflexões sobre interpretação e teatro*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, editado com introdução e notas por James T. Boulton. Nova York: Notre Dame, 1968.

CACCIARI, Massimo. “Venezia póstuma.” In *Venezia nell’ottocento*, editado por Giuseppe Pavanello e G. Romanelli. Milão: Electa, 1983.

CALVINO, Italo. (1990) *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAPEL, Horácio; VILLALOBOS, Jorge Ulises Guerra. *Geografia contemporânea: ciência e filosofia*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2010.

CARR, Andrew. “The quick and the dead: temporality, temporal structure, and the architectural chronotope.” *ARQ - Architectural Research Quaterly* 2, Vol. 21 (2017): 95-110.

CASEY, Edward. "Place Memory." In *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

CÁSSIO, Starling Carlos, "Para desmascarar Casanova, Fellini transforma Veneza em cenário.", acesso em Maio 26, 2018, <http://guia.folha.uol.com.br/cinema/2016/09/para-desmascarar-casanova-fellini-transforma-veneza-em-cenario.shtml>.

COHEN, Jean-Louis. *The Future of Architecture Since 1889*. Londres: Phaidon, 2012.

CONCINO, Ennio. Dinamiche urbane di una periferia: nota su Cannaregio. In: 10 Immagini per Venezia: mostra dei progetti per Cannaregio Ovest: Venezia, Ala Napoleonica, 1 aprile-30 aprile. Roma: Officina Edizioni, 1980.

CORRÊA, Roberto L. "Espaço, um conceito-chave da geografia." In CASTRO, I. E. et al. *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1995.

COWAN, Bainard. "Walter Benjamin's Theory of Allegory." In *New German Critique*, no. 22, Special Issue on Modernism (Winter 1981): 109-122.

DAL CO, Francesco (ed.), AYMUNINO, Carlos; ABRAHAM, Raimund; EISENMAN, Peter; HEJDUK, John; HOESLI, Bernhard; MONEO, Rafael; PASTOR, Valeriano; POLESELLO, Gianugo; ROSSI, Aldo; SEMERANI, Luciano. 10 Immagini per Venezia: mostra dei progetti per Cannaregio Ovest: Venezia, Ala Napoleonica, 1 aprile-30 aprile. Roma: Officina Edizioni, 1980.

DAHL, Espen. "Receiving Newman: Formalism, minimalism, and their Philosophical Preconditions." *The Nordic Journal of Aesthetics* No. 42 (2011): 50-68.

DAVIDSON, Donald. "Actions, Reasons, and Causes." *The Journal of Philosophy*, Vol. 60, no. 23 (Nov. 7, 1963): 685-700.
<https://bibliotecamathom.files.wordpress.com/2012/09/actions-reasons-and-causes.pdf>

DEBORD, Guy. (1967) *The Society of Spectacle*. New York: Zone Books, 1995.

DELECAVE, Jonas. "Em busca de uma autonomia disciplinar: John Hejduk e o ensino de arquitetura na Cooper Union, de 1964 a 1971". Dissertação de mestrado, UFRJ, 2015.

DELEUZE, Giles. *Cinema 2: The Time-Image*. Traduzido por H. Tomlinson e R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

DERRIDA, Jacques. "Point du Folie." In *La Case Vide: La Villette 1985*. Londres: Architectural Association, 1986.

_____. "Architecture Where Desire May Live". Interview by Eva Meyer. *Domus*, 1986.

DREXLER, Arthur. *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Nova York: Oxford University Press, 1975.

EASTERLING, Keller. *Substraction*. Berlin: Sternberg Press, 2014.

EISENMAN, Peter. *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*. New Haven: Perspecta, 1984.

_____. *Cities of Artificial Excavation*, edited by Jean-François Bedard. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Rizzoli International Publications, 1994.

_____. "Introduction To Rossi - The Houses Of Memory: The Texts Of Analogy." In *Architecture of the City*. Cambridge: MIT Press, 1982.

_____. *The formal basis of modern architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.

_____. "Post-Functionalism." *Oppositions*, no. 6 (1976).

ELDEN, Stuart. "The Space of the World, New Geographies." In *New Geographies 4: Scales of the Earth*, edited by El Hadi Jazairy, 26-31. Cambridge: Harvard GSD, Harvard University Press, 2011.

_____. "Lefebvre and Axelos: Mondialisation before Globalisation." In Goonewardena, K., Kipfer, S., Milgrom, R. & Schmid, C. *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*, 80-93. Nova York: Routledge, 2008.

FALLAN, Kjetil. "Architecture in Action: Traveling with Actor-Network Theory in the Land of Architectural Research." *Architectural Theory Review* 1, Vol. 13 (2008): 80-96.

FOSTER, Hal. "Post-Critical." *October*, Vol. 139 (Inverno 2012): 3-8.

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995.

_____. "John Hejduk and the Cult of Humanism." *A+U* 53 (May): 141-142.

_____. *John Hejduk: 7 Houses*. Nova York: The Institute for Architecture and Urban Studies, 1980.

_____. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Editado por John Cava. Cambridge: MIT Press, 1995.

_____. "Avant-garde and Continuity." In *Modern Architecture and the critical present*. Londres: Architectural Design and Academy Editions, 1982.

FURTADO, Junia Ferreira. *O mapa que inventou o Brasil*. Rio de Janeiro, São Paulo: Odebrecht, 2013.

GIUSTA, Fabian Carlos. *John Hejduk: profezie figurative*. Padova: Il Poligrafo, 2013.

GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indiana: Hackett Publishing Company, 1978.

GUATTARI, Félix e Gilles Deleuze. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traduzido por Brian Massumi. Minnesota: Minnesota Press, 1987.

GUATTARI, Felix. (1989) The three ecologies. Traduzido por Ian Pindar e Paul Sutton. London; New Brunswick: The Athlone Press, 2000.

GREENBERG, Clement. "After abstract expressionism." *Art International*, Vol. 8 (1962): 30–32.

GREGOTTI, Vittorio. Venice and the new modernism." *AA Files*, no. 10 (Autumn 1985): 13-17.

_____. *Venezia Città della Nuova Modernità*. Veneza: Consorzio Venezia Nuova, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *The Collective Memory [1950]*. Traduzido por Francis Ditter, Jr. e Vida Yazdi Ditter. Nova York: Harper, 1980.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

HARLEY, John Brian. "Maps, knowledge, and power." In Denis Cosgrove & Stephen Daniels (ed.), *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representations, design and use of past environments*. Nova York: Cambridge University Press, 1988.

_____. *Hacia una deconstrucion del mapa. Laxton, fundo de cultura economica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Hauptman, Deborah. *The Body in Architecture*. Rotterdam: 010 publishers, 2006.

HAVENS, Raymond D.. "Simplicity, A Changing Concept." *Journal of the History of Ideas*, Vol. 14, No. 1, (Janeiro 1953): 3-32.

HAYS, K. Michael. *Hejduk's Chronotope (An Introduction)*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

_____. *Architecture's Desire*. Cambridge: MIT Press, 2010.

_____. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, 2010.

_____. *Sanctuaries, the Last Works of John Hejduk*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 2002.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética III*. Traduzido por Oliver Tolle e Marco Aurélio Werle, Vol. III. São Paulo: EDUSP, 2014.

HEIDEGGER, M. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Garland Publishing, Inc. New York, 1969.

HEJDUK, John. "Diary Constructions." Cambridge: Perspecta, Vol. 23, 1987.

_____. "Perspecta." In *Diary Constructions*, Vol. 23, 78-91. Massachusetts: The MIT Press, 1987.

_____. *Mask of Medusa: Works 1947–1983*. Editado por Kim Shkapich e Introdução por Daniel Libeskind. Nova York: Rizzoli International. 1985.

_____. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986.

_____. "A matter of fact." In *Victims*. Nva York: Rizzoli, 1989.

_____. "Hors du temps dans l'espace." *L'Architecture d'aujourd'hui* 122 (September–November): 21-23.

_____. *Three Projects*. Nova York: The Cooper Union School of Art and Architecture, 1969.

_____. "Deux projets." *L'Architecture d'aujourd'hui* 163 (August-September): 43-45.

_____. "Out of Time and Into Space." *A+U* (Architecture and Urbanism or Kenchiku to Toshi) 53 (May): 2, 4, 24.

_____. *Seven Houses*. Introduction by Peter Eisenman. IAUS Exhibition Catalogues. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1980.

_____. e David Shapiro. "Conversation." In *John Hejduk or the architect who drew angels*. *A+U* (Janeiro 1991).

_____. e Richard Henderson. *Education of an architect*. New York: Rizzoli, 1988.

HÉNAFF, Marcel e Anne-Marie Feenberg. "Of Stones, Angels and Humans: Michel Serres and the Global City." *Sub Stance* 26, no. 2 (1997): 170-189.

HOBSBAWM, Eric e Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HOESLI, Bernhardt. "Transparent Form-organization as an Instrument of Design." In *Transparency*. Boston: Birkhäuser Verlag, 1997.

HUDSON, Suzanne. *Feedback: Vito Acconci and the Space of His Public*. Princeton: Critical Matrix, Vol. 14, 2003.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE – Instituto Goethe, 2002.

HUSSEY, Christopher. *The Picturesque: studies in a point of view*. Londres: Frank Cass & Co. LTD., 1967.

INGRAHAM, Catherine. "Errand, Detour, and the Wilderness Urbanism of John Hejduk." In *Hejduk's Chronotope*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1991.

_____. Architecture and the Critique of Ideology. In: HAYS, M. (ed.) *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, 2010.

JASPER, Michael. "Working it out: On John Hejduk's diamond configurations". *Architectural Histories* (November 10, 2014). <http://doi.org/10.5334/ah.cb>.

JUDD, Donald. *Complete Writings 1959–1975*. Nova York: New York University Press, 1975.

KATSIKIS, Nikos. "On the Geographical Organization of World Urbanization." *MONU* 20, Geographical Urbanism (April 2014).

KAUFMAN, Eleanor e Kevin Jon Heller. *Deleuze & Guattari: new mappings in politics, philosophy, and culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

KOSSAK, Roman. *Simplicity: Ideals of Practice in Mathematics and the Arts*. Nova York: Springer International Publishing, 2017.

KWINTER, Sanford. *Architecture's of time: toward a theory on the event in modernist culture*. Cambridge: MIT Press, 2001.

LACLAU, Ernesto. "Universalism, Particularism and the Question of Identity." *October*, Vol. 61, The Identity in Question (Summer 1992): 83-90.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. "Networks, Societies, Spheres – Reflections of an Actor-Network Theorist." Palestra, Annenberg School of Design, Seminário Network Theories, February 2010.

Publicado em *The International Journal of Communication Special Issue*, editado por Manuel Castells Vol 5 (2011): 796-810.

_____. "Promises of Constructivism." In *Chasing Technoscience - Matrix for Materiality*, editado por Don Ihde e Evan Selinger, 28. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

LAWRENCE, Amanda R.. *James Stirling Revisionary Modernist*. New Haven: Yale Press, 2012.

LEACH, Neil. "Virilio and Architecture." *Theory, Culture, and Society* 5-6, Vol. 16 (December 1, 1999): 71-84.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

_____. e Lukasz Stanek. *Toward An Architecture of Enjoyment*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

LE MOS, André. *A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura*. São Paulo: Annablume, 2013.

LENNON, Kathleen. *Explaining human action*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1991.

LEVI-STRAUSS, Claude. *The Structural Study of Myth, Structural Anthropology*. Traduzido por Claire Jacobson e B. G. Schoepf. Nova York: Basic Books, 1963.

LIBESKIND, Daniel. "Introduction" (1979). In HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nova York: Rizzoli, 1984.

_____. "Introduction" (1974). In HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nova York: Rizzoli, 1984.

LINDER, M. *Nothing Less than Literal: Architecture After Minimalism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

LINKER, Kate. *Vito Acconci*. New York: Rizzoli, 1994.

LUNA FREIRE, Letícia. "Seguindo Bruno Latour: Notas para uma antropologia simétrica." In *Comum* 11, no. 26 (Janeiro-Julho, 2006): 46-65.

LYOTARD, Jean-François. *Answering the Question: What is Postmodernism?* Traduzido por Régis Durand. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

LYNCH, Kevin. *The Image of the Environment*. Cambridge: MIT Press, 1960.

_____. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press, 1960.

MACKAY-LYONS, Brian. *Local architecture: building place, craft, and community*. New York: Princeton Architectural Press, 2015.

MCLEOD, Mary. "Architecture and Politics in the Reagan Era: From Post modernism to Deconstructivism". In: HAYS, M. (ed.) *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, 2010.

_____. "Architecture and Ideology: proceedings of the Symposium." In: OCKMAN, Joan (ed.); BURKE, Deborah (co-ed.); MCLEOD, Mary (co-ed.). *Architecture, Criticism and Ideology*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1985.

_____. "Le Corbusier and Algiers". *Oppositions*, n. 19/20, 1980.

MAGNANI, Carlo e Pier Antonio Val. "Venezia città del moderno." *Rassegna* 22 (1985).

MALDONADO, Tomás. *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology*. Nova York: Harper & Row, 1972.

MAKI, Fumihiko. *Investigations in collective form*. St. Louis: Washington University, 1964.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Traduzido por Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTIN, Reinhold. *Utopia's Ghost - Architecture and Postmodernism, Again*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.

MERTINS, DETLEF. "The Shells of Architectural Thought." In *Hejduk's Chronotope*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

MIOTTO, Laura e Savina Nicolini. *Lina Bo Bardi: aprirsi all'accadimento*. Torino: Testo & Immagine, 1998.

MITCHELL, Edward. "The Nature Theater of John Hejduk." In *Hejduk's Chronotope*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

MONEO, Rafael. "Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery." *Oppositions* 5 (1976).

_____. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Traduzido por Gina Cariño. Cambridge: MIT Press, 2010.

MONTUORI, Mario. "Venezia. Resti del futuro?." In *F. Bisutti (a cura di), Stranieri e foresti a Venezia*. Quaderno di Insula, no. 18 (2004).

MOSTAFAVI, Mostafavi (ed.); DOHERTY, Gareth (ed.). *Ecological Urbanism*. Baden, Switzerland: Lars Müller, 2010.

NORA, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (Spring 1989): 7-24.

OBENDORF, Hartmut. *Minimalism: Designing Simplicity*. Londres: Springer, 2009

_____. "In Search of 'Minimalism'— Roving in Art, Music and Elsewhere." In *Minimalism: Designing Simplicity*. Londres: Springer, 2009.

OCKMAN, Joan. "John Hejduk: architecture as passion play." *Casabella*, Vol. 61, no. 649 (Out 1997): 08-11.

_____. "Review: Complexity and Contradiction in Architecture by Robert Venturi." *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 75, N°. 4 (December 2016): 490-492.

_____. "Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe." *Journal of the Society of Architectural Historians* 4, Vol. 57 (Dezembro 1998): 448-456.

_____. "Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Tati's Playtime." *ANY: Architecture New York* 12, The Dimensions of Play: ways of thinking architecture and the city (1995): 20-27.

OWENS, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a theory of Postmodernism Part 2*. Nova York: MIT Press, 1980.

PALLASMAA, Juhani. "The Complexity of Simplicity: The Inner Structure of the Artistic Image." Conferência Simplicity: Ideals of Practice in Mathematics & the Arts. Graduate Center, City University of New York. Abril 3-5, 2013.

PETIT, Emmanuel. *Irony; or the self-critical opacity of postmodern architecture*. New Haven: Yale University Press, 2013.

PIERUCCI, Antonio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito*. São Paulo: Editora 34, 2004.

PINÓS, Carme. *Carme Pinós Since 1991*. Barcelona: Actar, 1998.

PLANT, Margaret. *Venice: fragile city 1797-1997*. New Haven: Yale University Press, 2002.

POPPER, Karl. *The Poverty of Historicism*. Londres: Routledge, 1957.

RIZZI, Renato. *John Hejduk : incarnatio*. Venezia: Marsilio, 2010.

ROSSI, Aldo. "What is to be done with old cities?" *Architectural Design*, Vol. 55, Issue 5-6 (1985): 19.

_____. *The Architecture of the City*. New York: MIT Press, 1982.

_____. *Aldo Rossi, in America, 1976-79*. Nova York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1980.

ROSSI, Aldo. *Architecture of the City*. Cambridge: MIT Press, 1984.

_____. "The Urban Artifact as a Work of Art." In *Architecture of the City*. Cambridge: MIT Press, 1984.

ROWE, C. e Slutzky, R. "Transparency: Literal and Phenomenal." *Perspecta* 8 (1963): 45–54.

_____. e Slutzky, Robert. *Transparency*. Introdução por Werner Oechslin e comentários por Bernhard Hoesli. Boston: Birkhäuser Verlag, 1997.

ROWE, Colin. *Introduction*. In: Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. New York : Oxford University Press, 1975.

RUBINO, Silvana. *Lina Por Escrito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

RUDNER, Richard. "An Introduction to Simplicity" *Michigan State University: Philosophy of Science Journal* 2, vol. 28 (April, 1961).

SABATINO, Michelangelo. *Pride in Modesty – Modern Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

SAID, Edward. "Invention, Memory, and Place." In *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

SAFRAN, Yehuda. *Ineffable – Architecture, Computation and the Inexpressible*. Editado por Bradley Horn. Nova York: Oscar Riera Ojeda Publishers, 2015.

SANNICANDRO, Joseph. "The Legacy of Situationist Psychogeography: Its Relational Quality and Influence on Contemporary Art." Acesso em Junho, 6, 2018.
<https://noiseconomy.files.wordpress.com/2012/08/pyschoart.pdf>

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: Hucitec, 1978.

SARKIS, Hashim. "The World According to Architecture." In *New Geographies 4: Scales of the Earth*, editado por El Hadi Jazairy. Cambridge: Harvard GSD, Harvard University Press, 2011.

_____. "New Geographies: Notes on an Emerging Aesthetic," in *New Geographies 0: Design, Agency, Territory*, editado por Neyran Turan, 98-109. Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design, 2009.

_____. "Constants in Motion." Cambridge: MIT Press, 2002.

_____. "Constructing Vision." Course Introduction. Harvard Graduate School of Design, 2011.

_____. "Disoriented: Kevin Lynch, around 1960." In *A Second Modernism: MIT, Architecture, and the 'Techino-Social' Moment*, editado por Arindam Dutta. Cambridge: MIT Press, 2013.

_____. "The Two-Tiered Image." In *Injertos5*. CIRCO M.R.T Coop, editado por Luis M. Mansilla, Luis Rojo e Emilio Tuñón. Santander: Universidad Internacional Melendez Pelayo, 1997.

_____. e Papazian, Pegor. "Perspective, Its Epistemic Grounding, and the Sky." *Harvard Architecture Review* 9, (1993).

SASSEN, Saskia. "Prólogo." In *Territorios*. São Paulo: GG, 2002.

SECCHI, Bernardo. "Le condizioni sono cambiate." *Casabella*, no. 298-99 (1984): 8-13.

_____. "Progetto di suolo". *Casabella*, n.520-521, 1986:19-23.

SHKAPICH, Kim. Contracapa. *Mask of Medusa: Works 1947–1983*. Editado por Kim Shkapich e Introdução por Daniel Libeskind. Nova York: Rizzoli International, 1985.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. "Terrain Vague." In *Anyplace*, editado por Cynthia Davidson. Cambridge: MIT Press, 1995.

_____. "Weak Architecture." In *Architecture Theory since 1968*, editado por Michael Hays. Cambridge: MIT Press, 1997.

_____. *Territorios*, São Paulo: GG, 2002.

SOMOL, Robert. "One or Several Masters?" In *Hejduk's Chronotope*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

SOMOL, Robert and Sarah Whiting. "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism". *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. By Krista Sykes. New York: Princeton Architectural, 2010. 190-203.

SORKIN, Michael. *Exquisite Corpse: writing on buildings*. Nova York: Verso, 1991.

TAFURI, Manfredo. "The Historical Project." In *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge: MIT Press, 1987.

_____. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Traduzido por Barbara Luigia La Penta. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1976.

_____. "Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento." In *Le Venezie Possibili, da Palladio a Le Corbusier*, editado por Lionello Puppi e Giandomenico Romanelli, 23. Milão: Electa, 1985.

_____. *The sphere and the Labyrinth*. Cambridge: MIT Press, 1978.

_____. e Francesco Dal Co. *Modern Architecture*. Nova York: Harry Abrams, Inc. Publishers, 1976.

_____. "La dignità dell'attimo. Venezia e le forme del tempo." Discurso de abertura do ano acadêmico, IUAV Venezia, 1993.

_____. "Toward a Critique of Architectural Ideology." In *Hays Architecture Theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, 2010.

TORRES, Ana Maria. *Carme Pinós – An Architecture of Overlay*. Nova York: Monacelli Press, 2004.

VALÉRY, Paul. "Eupalinos or the Architect." In *Dialogues*, traduzido por William McCausland Stewart. Nova York: Patheon Books, 1956.

VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos. Figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*. Traduzido por Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2º ed., 1991.

VIDLER, Anthony. *The Mask and the Labyrinth: Nietzsche and The (Uncanny) Space of Decadence*. Nova York: MIT Press, 1992.

_____. "Vagabond architecture." In *The Architectural Uncanny – Essays in the modern Unhomely*, 207-214. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

_____. "Notes on the Sublime: From Neoclassicism to Postmodernism." *The Princeton Journal* 3 (1988).

_____. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press, 1992.

VIRILIO, Paul. "The overexposed city." In *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*, editado por Neil Leach, 381-90. Londres: Routledge, 1977.

WALDHEIM, Charles. "Aerial Representation and the Recovery of Landscape." In *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*, ed. James Corner, 121-152. Nova York: Princeton Architectural Press, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Cambridge: Wiley-Blackwell, 2009

WOLLEN, Peter. "Situationists and Architecture." *New Left Review* 8 (03/01/2001): 123, <https://newleftreview.org/II/8/peter-wollen-situationists-and-architecture>.

WOOD, Denis. "The fine line between mapping and mapmaking." *Cartographica* 30 (1993): 50-60.

_____. *The Power of Maps*. Nova York: Guilford Press, 1992.

_____. e Fels, J. *The natures of maps: Constructions of the natural world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

_____. "Designs on signs/myth and meaning in maps." *Cartographica* 23 (1986): 54-103.

YATES, Francis. *The Art of Memory*. Londres: Random House, 2014.

Este trabalho foi desenvolvido com o apoio da bolsa Capes/CNPq da cota do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo entre novembro de 2015 e julho de 2018.