Configurações do Vazio

arquitetura e não-lugar

Anja Pratschke

Dissertação apresentada ao Departamento de
Arquitetura e Planejamento da Escola de
Engenharia de São Carlos, da Universidade de
São Paulo, como parte dos requisitos para
obtenção do Título de Mestre em Arquitetura,
São Carlos, 1996

Orientadora:
Prof. Dra.
Cibele
Saliba Rizek

P912c

Pratschke, Anja

Configurações do Vazio, Arquitetura e Não-Lugar

São Carlos, 1996

165p.: il.; 21x21cm

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo, 1996.

Orientadora: Prof. Dra. Cibebe Saliba Rizek

1:Arquitetura contemporânea 2.Chora 3.Metrópoles 4.São Paulo 5.Berlim 6.Osaka 7.Tokyo 8. Bo Bardi, Lina 9.Libeskind, Daniel 10.Takeyama, Kiyoshi Sey 11:Kitagawara, Atsushi 12.Takamatsu, Shin 1. Título

FOLHA DE APROVACAO

Dissertação defendida e aprovada em 18-9-1996
pela Comissão Julgadora:

Prof. Doutora **CIBELE SALIBA RIZEK (Orientadora)**
(Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo)

Prof. Doutor **MARTIN GROSSMANN**
(Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo)

Prof. Doutor **MARIO HENRIQUE S. D'AGOSTINO**
(Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo)

Prof. Dr. **JOSÉ CARLOS A. CENTRA**
Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Coordenador da área - Tecnologia do Ambiente Construído
Prof. Dr. **CARLOS ALBERTO F. MARTINS**

Agradecimentos

Esta dissertação não existiria sem o apoio de

Capes, através de Bolsa de Mestrado com duração de um ano;

CNPQ, através de Bolsa de Mestrado com duração de um ano e meio;

Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek, participando ativamente da elaboração do trabalho, através de incontáveis e preciosas discussões e intervenções críticas;

Marcelo Tramontano, com quem tenho uma dívida especial pela inspiração e pelo encorajamento;

E ainda Profa. Dra. Marina Cardoso, da Universidade Federal de São Carlos, Sr. Jo Takahashi, da The Japan Foundation, e os funcionários do CETEPE-USP.

"So many divers meanings are established beneath the surface of the image that it presents only an enigmatic face. And its power is no longer to teach but to fascinate... Freed from wisdom and from the teaching that organised it, the image begins to gravitate about its own madness. Paradoxically, this liberation derives from a proliferation of meaning, from a self-multiplication of significance, weaving relationships so numerous, so intertwined, so rich, that they can no longer be deciphered except in the esoterism of knowledge. Things themselves become so burdened with attributes, signs, allusions that they finally lose their own form. Meaning is no longer read in an immediate perception, the figure no longer speaks for itself; between the knowledge which animates it and the form into which it is transposed, a gap widens. It is free for the dream." Michel Foucault, Madness and Civilisation - 'A History of Insanity in the Age of reason'

Configurations of the Void - Architecture and No-Place

We are living today a moment that favours the rediscussion some concepts concerning several domains of knowledge, ranging from Art to Biology, from Philosophy to Mathematics, to Architecture. Amidst these questions, this work chooses that of the Void's role as its central one, which will be treated in two instances: as an urban configuration, and as a conceptual contemporary architectural element.

Selecting architectural projects, in which one of the basic criteria is the Void's problematic, this work wants to make clear the relationship in a form of interdependence and mutual enrichment between the voids, either being a result of an urban metropolitan dynamic, or those architecturally conceived.

Throughout five projects, signed by five contemporary architects within four metropolises, we try to show the specific role of each void.

Furthermore, the first part will approach the questions of Memory and Temporality, at Sao Paulo. The second part treats the end of the unique History, as defined by Hegel, in Berlin. Finally, the third part, concerning the cities of Osaka and Tokyo, aims the discussion on the Japanese conception of Void, related to the notion of ephemerality in the metropolis, and presents the Japanese concept of superposition of time and space.

This work is presented as an interrupted narrative, as a result of the author's own journey, and connected by an invisible frame, which is eventually the Void itself. It tries to understand the elements specific to our time through architecture and urbanism, related to Literature, Philosophy and Art. At the same time, its aim is sketching representations of the selva situation of contemporary metropolises through emblematic architectural projects.

Configurations du Vide - Architecture et Non-Lieu

Nous nous trouvons dans un moment historique qui privilégie la rediscussion de certains concepts concernant divers champs de connaissance, allant de l'Art à la Biologie, de la Philosophie aux Mathématiques, mais passant aussi par l'Architecture. Parmi ces divers questions actuelles ce travail choisit celle du Vide comme sujet central, traité en deux instances: l'une, ses configurations urbaines; l'autre, son rôle en tant qu'élément conceptuel présent dans l'Architecture contemporaine.

En choisissant des projets d'Architecture qui incluent ces questionnements dans leurs préoccupations centrales, on veut mettre en évidence la relation d'interdépendance et d'enrichissement mutuel entre deux sortes de Vide: ceux résultant de la dynamique urbaine typiquement métropolitaine et ceux conçus dans un processus projectuel d'Architecture.

A travers cinq projets, signés par cinq architectes contemporains dans quatre métropoles, il est montré le rôle spécifique de chacun de ces vides.

En outre, la première partie va approcher la question de la Mémoire et de la Temporalité à Sao Paulo. La deuxième partie traite de la fin de l'Histoire unique, à Berlin, selon la définition hégélienne. Finalement, la troisième et dernière partie, relative aux villes d'Osaka et de Tokyo, cherche à discuter la conception japonaise du Vide, liée à la notion d'éphémérité, et le concept japonais de superposition de temps et d'espace.

Le travail est présenté sous forme d'une narrative interrompue, résultante du parcours personnel de son auteur, et reliée par une trame invisible qui serait, en somme, le Vide lui-même. Le travail cherche aussi à comprendre les éléments propres à notre temps au travers l'architecture et l'urbanisme, en rapport avec la littérature, la philosophie et l'art. Il cherche, en même temps, à esquisser des représentations de la situation sauvage des métropoles contemporaines à l'aide de projets emblématiques.

Konfigurationen der Leere - Architektur und Niemandsland

Wir befinden uns in einem historischen Moment der die erneute Diskussion einiger Konzepte privilegier. Dies geschieht in mehreren Bereichen, wie Kunst, Biologie, Philosophie, Mathematik und natürlich auch in Architektur. Unter diesen verschiedenen aktuellen Fragen wird hier die Frage der Leere als zentrales Thema entwickelt. Es wird in zwei Teilen behandelt: der Erste behandelt die Frage der Leere als urbane Konfiguration, und der Zweite, die Rolle der Leere als konzeptuelles architektonisches Element.

Durch die Auswahl von Projekten, die unter anderem als eines der Kriterium die Problematik der Leere einbeziehen, möchte diese Arbeit die Beziehung der Abhängigkeit und der mutuellen Bereicherung zwischen den Leeren, als direktes Resultat der urbanen metropolitanischen Dynamik und den architektonisch konzipierten Leerräumen zeigen.

An Hand von fünf ausgewählten Projekten, Entwürfe von fünf aktuellen Architekten, in vier Metropolen wird die spezifische Rolle der Leere diskutiert, und gleichzeitig mit anderen aktuellen Fragen konfrontiert. Im ersten Teil wird die Frage zu Erinnerung und Zeitlichkeit gestellt, verbunden mit der aktuellen Situation der Metropolen. Im zweiten Teil, diskutiert das Ende der einzigen Geschichte, definiert bei Hegel und seine Konsequenzen. Der dritte Teil, in Japan, Osaka und Tokyo, schließlich, bewegt sich um die Frage der Ephemerität heutzutage und beschreibt das japanische Konzept von der Überlappung von Zeit und Raum.

Diese Arbeit ist strukturiert in Form einer unterbrochenen Erzählung. Result des persönlichen Weges und Lernprozesses der Autorin, die durch ein unsichtbares Netz verbunden ist, und vielleicht in seiner letzten Instanz die Leere selber ist. Ausserdem versucht sie die heutigen Elemente durch die Architektur und den Urbanismus in ihrer aktuellen Besonderheit darzustellen, sich auch beziehend auf Literatur, Philosophie und Kunst. Gleichzeitig versucht sie die aktuelle *vide* Situation unserer heutigen Metropolen an Hand von emblematischen Projekten zu beschreiben.

Configurações do Vazio – Arquitetura e Não-Lugar Resumo

Encontramo-nos em um momento histórico que privilegia a rediscussão de certos conceitos referentes a diversas áreas do conhecimento, indo da Arte à Biologia, da Filosofia à Matemática, passando pela Arquitetura. Entre estas diversas questões atuais, este trabalho escolhe a do Vazio como assunto central, tratado em duas instâncias: uma, as suas configurações urbanas; a outra, seu papel como elemento conceitual na Arquitetura contemporânea.

Escolhendo projetos de Arquitetura que incluem tais questionamentos entre suas preocupações centrais, quer-se evidenciar a relação de interdependência e de enriquecimento mútuo entre dois tipos de Vazio: os resultantes da dinâmica urbana tipicamente metropolitana, e aqueles concebidos no processo projetual de Arquitetura.

Através de cinco projetos, assinados por cinco arquitetos contemporâneos em quatro diferentes metrópoles, mostra-se o papel específico de cada um destes vazios.

Além disso, a primeira parte aborda a questão da Memória e da Temporalidade, em São Paulo. A segunda parte trata do fim da História única, em Berlim, segundo a definição hegeliana. Finalmente, a terceira parte, relativa às cidades japonesas de Osaka e Tokyo, procura discutir a concepção japonesa do Vazio, ligada à noção de efemeridade, e o conceito japonês de superposição de tempo e espaço.

O trabalho é apresentado sob a forma de uma narrativa interrompida, resultante do percurso pessoal da autora, e ligada por uma trama invisível que seria, em última instância, o próprio Vazio. O trabalho procura também entender os elementos específicos de nossa época, através da Arquitetura e do Urbanismo, em relação com a Literatura, a Filosofia e a Arte. Busca, ainda, esboçar representações da situação selvagem das metrópoles contemporâneas com a ajuda de projetos emblemáticos.

5 Introdução

18 No-place *O belvédère do Trianon do Masp*

72 Between the lines *Anexo do 'Berlin Museum' para a ala do Museu Judaico*

Zero-space 108

D-Hotel, Higashi-Nihonbashi Police Box, Kirin Plaza Building

Considerações finais 152

Anexo 167

Bibliografia, Iconografia

Introdução

A place open to any person
a place open to any person
and any condition of light
and sound

a place open to any person
and any condition of light
and sound for 24
hours dawn to dawn on an
unused unnamed ground¹

¹ "Um lugar aberto a qualquer pessoa/um lugar aberto a qualquer pessoa/ e qualquer condição de luz/e som/um lugar aberto a qualquer pessoa/e qualquer condição de luz/e som por 24 horas de sol a sol em um/inusual chão sem nome". Nordham, M., artista plástica, autora de instalações. Kunstforum 132, Nov. 1995-Jan. 1996. p.120.

Razões que eu, talvez, nem saiba enumerar com exatidão, levaram-me a viver em vários países - incluindo o Brasil -, durante estes últimos treze anos, o que não me deixou outra alternativa além da de aprender a observar o mundo com um olhar estrangeiro. A condição de viajante é muito especial. É perturbadora. Está-se aqui e é como se se estivesse, ao mesmo tempo, em outros lugares. Lembranças mantêm próximas as referências, às vezes dolorosas, às vezes não, e misturam-se ao presente. Encontram-se perturbadas. Um vazio interior, o único a sobreviver às sucessivas mudanças de referencial, é catapultado à superfície do ser; um vazio, talvez, sempre presente, em viajantes e em não viajantes.

Ser arquiteta significa conceber objetos, lugares, idéias, em função da realidade na qual se intervém. Estar *on the road*, em que isso pode influenciar a maneira de alguém produzir arquitetura? É talvez essa situação temporária, esse estado de 'estar entre', de estar *in between*, que me leva a procurar elementos recorrentes nestas sucessivas realidades, que façam as vezes de referências.

Um mestiço cultural híbrido. Esta é a expressão escolhida por Papo Colo para definir estas pessoas que trocam seu país de origem por outros ou, ainda, os filhos de uniões *mestiças* - como minha própria filha - cuja condição nos levaria "a perceber a acumulação da História transplantada em três dimensões. É o conhecimento de culturas diversas e seu [de vocês] poder de síntese, que seria descrito através dessa idéia. Se a identidade fosse única, ela seria plana e superfi-

² Colo, P. Evidenzen: Vom postkolonialen zum hybriden Zustand - wider Ethno-Zentrität, Kunstforum 118, Abr.-Mai-Jun 1992. p. 224.

cial, monótona. Rotina especular. Se fosse tridimensional, ela teria diversos níveis, seria diversificada e complexa, e seria impossível dissociá-la e voltar às suas origens específicas. Mas ela é também mais perigosa. Medo e perigo é o que se sente quando se torna nômade - um híbrido, um provocador. Você passa a ser o sem nome, um acidente que libera sua [de você] identidade, uma opção cultural que tem seu lugar no futuro."²

A metrópole, palco por excelência de encontros e cruzamentos de culturas diversas, é, por sua vez, o lugar onde este *mestiço cultural híbrido* é encontrado com maior facilidade. Podemos também associar a definição de mestiço à de marginal man, traduzindo livremente esta expressão como 'o homem entre as fronteiras', alguém que, nos dizeres do sociólogo Robert Park, "vive em duas sociedades, não só diferentes mas também com culturas antagônicas".

Há, aqui, um estado de ambivalência: uma passagem, que também poderia ser lida como uma interrupção da travessia. A permanente busca da identidade, subproduto inevitável da condição de 'estar entre', transforma-se em forma sui generis de vida.

Em 1915, Park escreve que "o estado de crise [o da permanente busca de

identidade] em direção a uma situação aberta, uma agitação em um movimento permanente, não é apenas ligado ao sujeito. Pelo contrário, é marcado pelo mundo vivido do 'homem entre as fronteiras', sendo a crise também um estado permanente da grande cidade. Esse tipo de crise crônica torna-se parte da heterogeneidade da cidade e princípio de sobrevivência." Aprender, com o desconhecido, a visualizar e a enfrentar barreiras, pode ser comparado a esta contra-corrente do '*estar entre*' que acaba por levar-nos a nós mesmos. 'Estar entre' é uma qualidade própria ao ser humano.

No período em que estive nas metrópoles onde se situam as obras selecionadas para o presente trabalho, atraía-me, sobretudo, este aspecto do estado entre, que eu chama-ria de Não-lugar, como

definido pela British Encyclopedia: "a. um pedaço de terra não-reclamado ou desconhecido, uma terra inculta; b. terra disputada por dois exércitos inimigos entrincheirados; c.

qualquer área na qual um homem não se aventura por medo ou incerteza, um domínio de perigo ou ambigüidade." A metrópole oferece uma imensidade destes não-lugares que parecem não pertencer a ninguém, situados entre disputas,

temporariamente deixados ao abandono e ao perigo pela incerteza que inspiram.

Uma quarta dimensão da Arquitetura, o movimento começa, juntamente com a velocidade e a não-duração das coisas, a inserir-se na cidade traçando, apagando e transformando a imagem urbana quotidiana.

Na sobreposição de antigos e novos traçados, marcada por estradas, pontes, túneis, novos edifícios com novas escalas, aparecem, às vezes, algumas ilhas, pedaços ou pontos, como se tivessem sido esquecidos nesta sucessão de etapas do desenvolvimento das cidades. Estes lugares - sobras, *no man's lands* - são, potencialmente, capazes de criar uma ligação entre traçados sobrepostos e suas histórias. Enfrentar o surgimento destes não-lugares na cidade é possível, como sugere Wim Wenders:

" [...] duas possibilidades: modificar estruturas urbanas básicas, o que seria uma empreitada a muito longo prazo, ou modificar a percepção a fim de apreciar estes peculiares atalhos na cidade - descobrir beleza onde ela nunca teria sido percebido antes."³

³ "[...] either to change basic urban structures which would be a very long-term venture, or to perceive differently to enjoy these particular shortcomings in the city - to discover beauty where one would have never perceived it before." Entrevista de Wim Wenders a Hans Koolhoff, Quaderns 177. Barcelona, 1988. p.72

A imagem da cidade, imagem passageira, é, hoje, a imagem da rapidez, da passagem do tempo. É a imagem conformada pela efemeridade das coisas, da velocidade da vida quotidiana. O espaço da cidade é definido, entre outras coisas, pelo consumo, transformando-se continuamente sem que estas transformações

façam parte de um processo de maturação. Também rapidamente é consumido, como qualquer outro produto - seja *fast-food*, *fast-porno*, *fast-culture*. A efemeridade dos objetos e de sua imagem parecem produzir, em grande medida, um caos urbano e, por consequência, o não-lugar. A duração das imagens que representam a cidade corresponde à duração da própria cidade, a seus fragmentos e à identidade de seus cidadãos.

Em um fenômeno típico deste fim de século, as metrópoles parecem tender a informatizar-se, a *mediatizar-se*, a serem consumidas, conformando uma rede de metrópoles em torno do

planeta. Dentro delas, aparecem e desaparecem objetos urbanos com a rapidez da informática, da *media*, do consumo, configurando um conjunto de expressões individuais, pontuais, e de curta duração. Valores anteriormente estabelecidos são postos em questão. Tornaram-se efêmeros, baseados nos indivíduos, no tempo, na duração das sensações que cada objeto urbano provoca.

O título *Configurações do Vazio* - Arquitetura e Não-lugar refere-se, por um lado, ao não-lugar como contexto, à Arquitetura como suporte de alguns conceitos relativos ao Vazio como questão central aqui tratada. As sobras urbanas e

projetuais apresentadas inserem-se nesta definição de Não-lugar, o *'estado entre'*. Este é o contexto no qual o trabalho se desenvolve. A questão central focaliza o significado do Vazio, tanto em suas configurações urbanas como em forma de elementos conceituais presentes na Arquitetura con-temporânea. O vazio situa-se no espaço urbano de metrópoles. E eu, viajante-observadora-arquiteta, situo-me em algum lugar físico e psicológico de tal forma mutante que acaba por identificar-se ao Não-Lugar. Foi durante este percurso - através dos países, através do trabalho - que percebi que a questão do vazio também se coloca - de maneira contundente e contemporânea - em diversos campos do conhecimento, da Arte à Biologia, da Filosofia à Matemática e à Poesia, passando, evidentemente, pela Arquitetura.

Este trabalho procura conter uma pequena parte de tudo que aprendi e descobri nestes anos de viagem. É, certamente, um trabalho difícil de ser totalmente apreendido pelo olhar desacostumado à sucessão de paisagens desconhecidas, ou desprovido da curiosidade e da sensibilidade necessárias ao viajante, já que, de qualquer modo, o percurso do aprendizado é, quase sempre, único.

Seu ponto focal é a questão do vazio, dividido em duas partes: de um lado, o vazio como produto de um contexto urbano, principalmente metropolitano. De outro, como elemento capaz de pertencer a um vocabulário arquitetônico, enquanto legítimo componente do espaço, ligado à arquitetura contemporânea. Ao escolher projetos arquitetônicos entre cujos principais critérios inclui-

se a problemática do Vazio, quer-se evidenciar a relação de interdependência e de mútuo enriquecimento entre vazios resultantes da dinâmica urbana metropolitana e vazios projetados.

Como suporte desta reflexão proponho cinco projetos: o do Museu de Arte de São Paulo, em São Paulo, o Anexo do Berlin Museum para a ala do Museu Judaico, em Berlim, o D-Hotel e o Kirin Plaza Building, em Osaka, e o Higashi-Nihonbashi Police Box, em Tokyo.

Além do tema principal - o Vazio -, cada projeto escolhido coloca questões ligadas ao momento transitório que estamos vivendo. No

capítulo que trata do MASP, quer-se discutir a questão da Memória e da Temporalidade. No do Anexo do Berlin Museum para a ala do Museu Judaico, além do fim da concepção da História única, dominante desde Hegel, reaparece a

questão da Memória e da Temporalidade, ainda que sob outras perspectivas. O terceiro capítulo, que inclui os tres projetos no Japão, vai tratar das questões relativas à noção de Efemeridade e do conceito japones de sobreposição de espaço e tempo. Essas questões surgiram

do discurso e das obras dos arquitetos, autores destes projetos, cuja diversidade espelha marcantes diferenças.

O trabalho procura entender os elementos particulares de nosso tempo através da Arquitetura e do Urbanismo entrelaçados com a Literatura, a Filosofia, a Arte, procurando delinear a atual situação selvagem das metrópoles contemporâneas através de projetos emblemáticos. Quer-se apresentar e analisar situações ditas *caóticas*, produtoras de vazios a partir do urbano metropolitano e de possíveis intervenções nestes lugares.

O instrumental teórico utilizado foi escolhido em função das referências mencionadas por cada arquiteto. O caso do MASP foi o mais trabalhoso, uma vez que a arquiteta não se manifesta claramente sobre suas referências, o que me levou, a partir de suas declarações, a selecionar elementos importantes em sua época, como o Suprematismo, de Kasimir Malevitch - que propõe uma explicação para o Vazio -, e a compará-lo ao espaço *Chora*, definido por Platão. Paralelamente, são usadas conceituações existencialistas que fazem referência ao objeto arquitetural, além de Walter Benjamin e Massimo Canevacci principalmente no que concerne a inserção urbana do projeto e o funcionamento da metrópole como palco da Memória.

Ao contrário do MASP, as referências usadas no Anexo do Berlin Museum para a ala do Museu Judaico seguem sistematicamente as indicações do Arquiteto, que define claramente os elementos

conceituais utilizados na construção do pensamento projetual, como a noção de Fim da História Única e de introdução da diversidade de histórias. A discussão sobre o significado do Vazio se faz entre o filósofo Jacques Derrida e o arquiteto Daniel Libeskind, enquanto que a cidade de Berlim é apresentada através do olhar do cineasta Wim Wenders. O próprio arquiteto dialoga com o pensamento de momentos históricos passados e questiona sua validade frente ao mundo atual.

As referências utilizadas na terceira parte também foram

selecionadas a partir de indicações dos arquitetos. Além disso, aborda-se o aspecto urbano dos projetos e o próprio funcionamento das metrópoles japonesas com maior ênfase do que nos capítulos anteriores, servindo-se de textos atuais publicados principalmente em revistas de Arquitetura. Finalmente, são tratados os aspectos conceituais do Vazio específicos à cultura japonesa, com abordagens filosóficas e culturais,

notadamente as do chinês Lao Tsé.

A estrutura de narrativa interrompida constitui-se de três partes

aparentemente independentes, correspondendo a três momentos atuais, em espaços diversos, e situa-se sobre fronteiras, sobre o *entre* das experiências vivenciadas.

Essa narrativa interrompida se explica através do meu próprio percurso enquanto arquiteta, que passou por estes lugares em momentos diversos, sem perder de vista a questão central do Vazio. Ser ou não ser uma narrativa contínua, finalmente, não importa muito. Suas partes permanecem interligadas por uma espécie de trama invisível que atravessa estes lugares e tempos, o que seria, em última instância, a própria idéia de Vazio.

"Não há verdade científica, apenas representações temporárias, seqüências de representação sempre acelerando-se."⁴

⁴ "There is no scientific truth, only temporary representations, ever accelerating sequences of representation."

Einstein, A., citado por Virilio, P. *Geschwindigkeit und Information, Alarm im Cyberspace*. Taz, 4694. Berlim, 11.08.1995.

Este trabalho considera uma diversidade de objetos e questões, interessando-se em contribuir às discussões que envolvem, hoje, a arquitetura em metrópoles. Desta forma, este enfoque não exclui a pertinência e a validade de outros olhares possíveis sobre os mesmos objetos, na medida em que se afirma, tanto no ponto de partida como no ponto de chegada, a diversidade e a multiplicidade de interpretações diversas.

ptos
entre

orio
em
azio.
uito.
ama
tima

se
a, a

No-Place

MASP, o *belvédère* do Trianon

"Partir. Sair. Deixar-se um dia seduzir. Tornar-se vários, desbravar o exterior, bifurcar em algum lugar. Eis as três primeiras estranhezas, as três variedades de alteridade, os três primeiros modos de se expor. Porque não há aprendizado sem exposição, às vezes perigosa, ao outro. Nunca mais saberei quem sou, onde estou, de onde venho, aonde vou, por onde passar."

1

1 Michel Serres *Filosofia Mestiça*.
Ed. Nova Fronteira, 1991. p.15

O *Belvédère* do Trianon, o Masp e a questão da Memória

São Paulo - a questão da Memória

Lina Bo Bardi

Masp - o sítio

O *belvédère* do Trianon

A história da reocupação do terreno

O projeto do museu -1957-67

O Museu-Monumento, o monumento-museu

Esse museu é um Nada

O vazio do *belvédère*

NADA - A dimensão existencialista do Masp

Em São Paulo, escolhi o edifício do Museu de Arte de São Paulo, MASP, eleito recentemente pelos seus habitantes como símbolo da cidade, para investigar como essa questão da Memória age na própria história criativa da arquiteta Lina Bo Bardi: na escolha do terreno, mas também nos princípios básicos da concepção do projeto. Elaborar este capítulo do trabalho não foi tarefa fácil, dada a qualidade do material encontrado. Não que não existam textos, artigos e livros publicados sobre o assunto - ao contrário, há até uma boa quantidade -, mas porque tendem, em geral, a mistificar tanto a arquiteta como sua obra, fazendo com que a própria história da fundação do museu pareça um romance. Tampouco a arquiteta é clara sobre suas intenções projetuais. Por exemplo, refere-se ao Racionalismo ao escrever sobre os conceitos que embasam a obra e confessa, ao mesmo tempo, ter procurado criar um objeto monumental, querendo ainda que ele seja um Nada.

ASP,
rigar
a Bo
do do
do do
re o
al, a
da da
suas

Enfatiza-se aqui a questão da Memória e da Temporalidade. O sítio é o do *belvédère* do Trianon. O projeto, o Museu de Arte de São Paulo, da arquiteta Lina Bo Bardi. O terreno escolhido para abrigar o primeiro museu de arte da América do Sul era uma sobra. Esta sobra situa-se na Avenida Paulista, o centro econômico de São Paulo e do Brasil. O terreno, anteriormente ocupado por um clube e uma praça, recebeu o nome de *belvédère* por oferecer uma vista ampla sobre a área central da cidade, e só foi cedido à municipalidade sob a condição de permanecer livremente acessível ao público. Estava, desde o início, destinado a abrigar um vazio.

Quero contar a história deste Vazio mas quero, também, entender o que levou a arquiteta a escolher este lugar para a construção de um objeto que ela chama 'Nada'. Quero entender este Nada em relação ao sítio da praça do *belvédère*.

São Paulo - a questão da Memória

São Paulo, metrópole. Segunda maior cidade do mundo³, fundada em 1554 por jesuítas portugueses sobre um plateau a 760m acima do nível do mar e distante 45km da costa, limitou-se a ser, durante muito tempo, uma cidade provinciana, poeirenta e inexpressiva. A história de sua riqueza começa a ser efetivamente construída a partir de meados do século XIX, com o fortalecimento da chamada Economia do Café, que acabou levando fazendeiros e seus familiares a mudarem-se para a Capital e a aumentarem a demanda por serviços. Uma burguesia acaipirada que veio instalar-se em confortáveis chácaras, posteriormente loteadas e vendidas ao ritmo da expansão da cidade e do estabelecimento de sua base industrial.

Mas o crescimento urbano não se pautava por um planejamento urbanístico único. Cada novo bairro seguiu diretrizes próprias - quando as tinha -, e a ligação entre os vários bairros ficou, muitas vezes, deixada ao improviso. O desenho do traçado viário da cidade tinha como principais critérios os interesses derivados da especulação imobiliária e territorial.

À primeira vista, a planta da cidade é formada por manchas: são os bairros, cujo traçado de ruas e praças obedece a lógicas próprias, e cujos contornos podem ser identificados: bordas das antigas chácaras, mal desenhados limites entre os atuais bairros⁴. É nas justaposições destes limites que encontraremos sobras, como a do belvédère do Trianon.

³ Segundo estimativas da Organização da Nações Unidas divulgadas na Conferência Internacional Habitat 2, em Istambul, Turquia, junho de 1996.

⁴ Bruand Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Editora Perspectiva, 1991. p.326

Yves Bruand descreve a evolução da cidade no século XIX, sublinhando que "a evolução desordenada tendo uma série de tabuleiros de xadrez, mais ou menos autônomos, arbitrariamente justapostos ou separados por longos vazios que correspondem às terras baixas ou às encostas muito inclinadas difíceis de utilizar; cada uma dessas unidades nasceu de um loteamento feito pelo proprietário da plantação, fazenda ou horta ... - donde a oposição impressionante entre a regularidade do traçado das ruas no interior de cada lote e a irregularidade acentuada do contorno da maioria deles."

E continua, dizendo que, até a época em que escreveu seu livro, "o urbanismo foi essencialmente negativo na Capital paulista e não é de espantar que não tenha engendrado arquitetura; pelo contrário, teve de curvar-se perante os tipos de construção que foram impostos pelos interesses privados; os regulamentos editados pelas autoridades jamais dirigiram o movimento e apenas ratificaram um fato consumado e impediram certos abusos. Segue-se que não existe qualquer unidade entre os edifícios de gabaritos e estilos diferentes e toda vista da cidade dá uma boa idéia desse dinamismo anárquico"⁵. Esta observação de Bruand permanece, trinta anos mais tarde, ainda completamente verdadeira.

5 Bruand Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Editora Perspectiva, 1991. p.329/331

Costumo passear em lugares de São Paulo que, pela recorrência, já se tornaram familiares. Deixo estes caminhos conhecidos e perco-me, às vezes de propósito, às vezes sem querer. "Não saber se orientar numa cidade", disse Walter Benjamin, "não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde em uma floresta, é coisa que se deve aprender a fazer."⁶

6 Walter Benjamin, 1971: 76, citado por Canevacci, M. *A cidade politônica*, Ed. Studio Nobel, 1993. p. 13

Canevacci pensa que perder-se em São Paulo seria apenas

vertiginoso: " É como mergulhar-se na vertigem em si mesma" , diz, propondo que nos deixemos levar por esta correnteza, tendo prazer em perder-se e em aceitar o fato de ser estrangeiro, desenraizado e isolado.⁷

7 Canevacci, M., op. cit., p. 14

São Paulo é imensa e parece crescer sem limites. Às vezes ando pelas ruas munida de um guia com mapas detalhados e, mesmo assim, me perco. Canevacci parece ter tido o mesmo problema, quando diz que "o mapa da cidade era tão enorme que abri-lo no meio da rua era impossível, além de inútil..."

A cidade, que o arquiteto japonês Takamitsu Azuma certamente também classificaria de polifônica⁸, apresenta, ainda segundo Canevacci, uma multiplicidade de ritmos que não só "atravessam (...) os espaços urbanos, mas também os espaços comportamentais e psicológicos das pessoas. O estereótipo do brasileiro resulta destruído."⁹

Blaise Cendrars atém-se ao aspecto da miscigenação das raças. Segundo ele, todos os países - todos os povos - encontram-se e convivem nesta metrópole, que apresenta-se como uma espécie de miniatura do mundo, reunindo os vários aspectos de sua sociedade.

Canevacci aprofunda: "A cidade apresentava-se como uma mistura de estilos, um imbricado de signos, um congestionamento de

8 Originalmente um termo musical: música polifônica é aquela em que várias vozes cantam simultaneamente suas próprias linhas melódicas. Azuma acredita que "o estilo polifônico é mais apropriado à expressão da infinidade de vidas que preenchem o universo." Azuma, T., *A polyphonic Way of Architecture*, Catálogo de exposição, Tokyo, Fev. 1995. p.27

9 Canevacci, M., op. cit., p. 9

tráfegos. Experimentos "futuríveis", autoconstruções marginais, demolições constantes, hipermercados ou shopping centers: tudo era estilisticamente permitido e podia co-existir lado ao lado. Cidade patchwork, ... próprios ritmos metropolitanos - vertiginosos e frenéticos - da euforia noturna ao longo das avenidas aceleradas, dos planos - seqüência com aglomerados de arranha-céus."¹⁰

¹⁰ Canevacci M., op. cit., pp.9,10

Canevacci sugere que a alternância de três ritmos de comportamento e de controle espaço-temporal caracteriza São Paulo. O primeiro, a imobilidade doméstica, tem a própria casa como seu centro. A hipervelocidade noturna é o segundo: à noite, o paulistano circula pela cidade com movimentos rápidos. Medo da violência, com certeza, mas também porque a cidade é, neste período, menos animada. O terceiro ritmo definido por Canevacci é o da lentidão do passeio solitário. Segundo o antropólogo, a vida social paulistana não acontece na rua - não significativamente, em todo caso -, desenvolvendo-se, sobretudo, em locais fechados: a casa, os shopping centers, bares, espaços culturais. Diante do precário sistema de transportes urbanos, os possuidores de automóveis jamais pensariam em utilizar transportes coletivos. O resultado é "um fluxo de tráfego insaciável e individualizado"¹¹, e também uma separação clara entre a

¹¹ Canevacci M., op. cit., p.14

parcela da população que possui condução particular e a que não possui.

Também mencionado na poesia de Cendrars, o permanente processo de destruição e reconstrução da cidade é apontado pelo francês como outro aspecto da vida urbana de São Paulo: "As ruas de São Paulo não envelhecem. Não têm tempo de envelhecer. Aqui as casas vivem menos do que os homens."¹²

¹² Maria do Carmo Bicudo Barbosa,
1987

"As cidades brasileiras crescem muito rapidamente e, entre elas, São Paulo mais do que as outras", observa Canevacci. "A velocidade é tão grande a ponto de apagar, no espaço de uma vida humana, o ambiente de uma geração anterior: os jovens não conhecem a cidade onde, jovens como eles, viveram os adultos."¹³

¹³ Canevacci M., op. cit., p.71/72

Em função do progresso, em função da expansão econômica, em função de mudanças no padrão estético, toda razão parece servir para que as impressões deixadas pela história da cidade sejam sistematicamente removidas. Os lugares em princípio capazes de promover o encontro entre a cidade e sua história, entre Temporalidade e Memória, estão cedendo terreno à efemeridade.

"Inúmeros testemunhos recolhidos sobre São Paulo confirmam como esta metrópole está inserida num processo contínuo de dissolução, um eterno repensar e reconstruir a mesma cidade que também se apresenta a cada geração como sempre diferente e sempre idêntica. São Paulo é autodissolvente. São Paulo é a dissolência."¹⁴

¹⁴ Canevacci M., op. cit., p.33

Em sua tese "Sobre o Conceito da História", Benjamin lembra que articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi." Significa, isto sim, apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja em um momento de perigo. Cabe à crítica fixar uma imagem do passado "como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso". Benjamin, evitando produzir uma representação contínua e linear da História, opõe-lhe "a perspectiva de uma história concebida com base nas rupturas e nas discontinuidades". Uma das dimensões da Memória dessa cidade, a que resgataria o próprio passado, seria individual.

A definição de São Paulo, elaborada por Sevcenko, parece ser especialmente relevante: "uma audaciosa obra de arte modernista em si mesma, com suas contradições intrínsecas, sua coleção de ambições delirantes seu desprezo pela história, passada e futura."¹⁵ Porque, na sociedade moderna, o passado parece efetivamente ser "apenas lembrança do que já foi e o tempo fica condensado no presente."¹⁶

Marcado pela busca permanente do novo, por uma

temporalidade acelerada que elimina a possibilidade de formação de uma memória coletiva, o homem moderno teria definitivamente perdido a capacidade de rememorar. O que, na ótica de Senett, o condenará "ao desenraizamento e ao declínio da vida pública."¹⁷

Há certamente uma infinidade de razões capazes de explicar as dimensões da destruição

da Memória na história recente do Brasil. A elas, a partir de um olhar estrangeiro - o meu -, gostaria de acrescentar que, por um lado, como já se mencionou, o homem moderno - e, aqui, o brasileiro moderno¹⁸ - pouco identifica-se com a História do lugar onde vive. Por outro lado, sempre alimentou-se, no Brasil, a idéia de que o Privado, em oposição ao Público, é, via de regra, de melhor qualidade. Intervenções privadas tem sido privilegiadas, historicamente, sem regras claras, sem limites. No que concerne à configuração dos espaços urbanos, um dos resultados de tal atitude foi, basicamente, a não-constituição do espaço público como região da sociabilidade.

O desprezo pela história, subjacente ao processo contínuo de destruição e reconstrução de partes da cidade, estaria ligado a uma forma de "busca angustiada das possibilidades de resgate de novas formas de tradição [...]"¹⁹. Associada a um capitalismo selvagem, à especulação sem limites e à corrupção, esta busca leva à reconstrução permanente de território e, pressupostamente, da própria História.

As duas dimensões da cidade - Território e Memória - parecem claras. Walter Benjamin diferencia dois tipos de memória: a volun-

18 Canevacci nota que o estereótipo do brasileiro - visto a partir do imaginário estrangeiro - é imediatamente destruído ao passearmos em São Paulo, porque o país é constituído por migrantes e imigrantes. O Brasil parece-me ser um dos poucos países a permitir uma mesclagem profunda no que concerne tantos aspectos culturais e sociais, o que não quer dizer que não haja enormes barreiras no convívio diário, e preconceitos que dão corpo a diversas formas de racismo. No entanto, e mesmo assim, todos consideram-se brasileiros, brasileiros antes de mais nada.

19 Borelli, S.H.S., op.cit., p. 81.

tária e a involuntária. A memória voluntária é a que é estocada, escrita, divulgada, é a memória oficial. A involuntária habita sobretudo o inconsciente, baseada em lembranças pessoais, em fatores como sensações e odores. Ela completa e, ao mesmo tempo, individualiza a memória voluntária.

"Submersa na 'cidade real', sob o espaço fisicamente tangível, existe uma 'cidade análoga', uma tessitura invisível de memórias e impressões, construída a partir da nossa experiência pessoal e coletiva."²⁰

20 Aggio, S. M., op. cit., p.159.

Mas como seria essa tessitura invisível de memórias e impressões, se nossas experiências pessoais e coletivas são distintas? O passado deixaria de ser referência de continuidade e a memória submeter-se-ia, necessariamente, ao poder da atualidade. Pergunto-me se a experiência de ser mestiço, ou o estado entre - entre culturas diversas -, não seria a experiência coletiva aqui neste lugar, a base da memória coletiva.

Ao mesmo tempo, essa dimensão da cidade

"imprime a determinados espaços físicos

que a conformam, a capacidade de falar pelo todo."²¹

Como constelações históricas dotados do caráter de mônadas²², existem, no presente,

"determinados lugares dotados de um poder de síntese, a partir dos quais torna-se possível compreender a cidade na sua totalidade onde a força de representação simbólica é capaz de despertar ilhas de afetividade em seus habitantes [...] assumindo a condição de espaços-síntese [...] Como Benjamin define, seriam fragmentos

21 Aggio, S. M.
op. cit., p. 159

22 individualidades

reais que abrem a via a uma interpretação completa do mundo."²³ A leitura do "texto impresso nas cidades"²⁴ é o que parece ter restado de positivo da experiência moderna, na avaliação de Olgária Matos, para quem "a cidade é corpo onde se inscrevem emoções e paixões, experiências intransmissíveis e singulares [...]".²⁵ A modernidade seria, então, o espaço flutuante da transição entre a desvalorização e a valorização mercantil e a nova aura do imprevisto.

23 Aggio, S. M. op. cit., p.160/161

24 Aggio, S. M., op. cit., p.160

25 Matos, O., citada por Aggio, S. M., op. cit., p.160/161

A partir daí, o processo de compreensão de uma cidade estaria apoiado sobre a estrutura formada pelos fragmentos que nela se podem identificar ou, como prefere Canevacci, seria uma questão de estabelecer, entre os tais fragmentos, "estranhas pontes, por inter-médio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significativos. Ou de encruzilhadas herméticas."²⁶ O que, sem dúvida, possibilitaria interpretações diversificadas, a partir do olhar individual.

26 Canevacci M., A cidade polifônica, Ed. Studi Nobel, 1993. p.35

27 Sua mãe em Lina Bo Bardi .
S.Paulo, Instituto Lina Bo e
P.M.Bardi, 1993.

28 Doris von Prateln, Zentr-
izitaet, Kunstforum Bd.118, Abr.-
Jun.1992

29 Certidão de nascimento
(segundo a arquiteta e
pesquisadora Maria de Fátima de
Mello Barreto Campello, da
Universidade Federal de Alagoas)

30 Participante do movimento
racionalista italiano, tolerado pelo
ditador Mussolini.

31 Jornalista, galerista e autor do
panfleto "Relatório a Mussolini
sobre a Arquitetura", publicado na
Itália durante a ditadura do *Duce*,
no qual ele sustenta que a
arquitetura racionalista é a única
expressão verdadeira dos
princípios revolucionários
fascistas." Frampton, K.
L'architecture moderne, Ed.
Ph.Sers, Paris 1985. p. 177 .
capítulo: Giuseppe Terragni et
*l'Architecture du rationalisme
italien* - 1926 - 43.

Lina Bo Bardi - "Lina é o contrário."²⁷

"O diálogo com modelos de um mundo diferente é, de um lado, a esperança humana e, do outro, sua
fronteira dolorosa."²⁸

Nascimento em Roma, em 1914²⁹, filha de um engenheiro e pintor. Em 1940, Diploma na Faculdade de Arquitetura de Roma, trabalha para o arquiteto Gio Ponti³⁰ em Milão; em 1944/45, Deputy Editor da revista *Domus*; em 1945, fundou a revista "A - cultura della vita", com periodicidade semanal. No mesmo ano, casou-se com Pietro Maria Bardi³¹. Em 1946, são convidados por Assis Chateaubriand para organizar a criação do Museu de Arte de São Paulo. O casal chega ao Brasil em 1947, no Rio de Janeiro, de navio. Realização dos primeiros projetos de Lina Bo Bardi, entre os quais as novas e provisórias instalações do MASP na rua Sete de Abril, e a sua própria casa, a Casa de Vidro, no bairro do Morumbi, em São Paulo. Dirigiu a revista *Habitat*, fundou o "Estúdio de Arte Palma", onde foram fabricados os móveis desenhados por ela, organizou exposições de Max Bill, Calder e Saul Steinberg em São Paulo. Em 1951, naturalizou-se brasileira. Criaria definitivamente - e por escolha própria - suas raízes aqui. Em 1956, ensinou Teoria de Arquitetura e Design Industrial na FAU-USP. Em 1958, realizou o projeto definitivo do Masp na avenida Paulista, finalmente inaugurado dez anos depois. Importante também foi sua passagem pela Bahia, sua experiência com o artesanato local e o saber-fazer que impregnou sua arquitetura a partir de então. Outras casas: Chame-Chame, Czerna. Cenografias da "Ópera dos Três Tostões" e "Calígula" foram realizadas. Em 1960, organizou a "Exposição Bahia" fazendo parte da 5a. Bienal de Arte de São Paulo. Em 1962, reconversão do conjunto arquitetônico do Unhão em museu de arte popular, em Salvador, Bahia. Ela também participou com Glauber Rocha no Cinema Novo: "Um grande movimento de libertação do país, uma agitação fantástica que nunca mais vai voltar...". Entre 1962 e 1982 organizam-se várias exposições no MASP, cenografias e os projetos da igreja Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, MG e a capela de Ibiúna, em Ibiúna, SP. Entre 1982 e 1986, projeto da reconversão de uma antiga fábrica em espaço cultural do SESC, no bairro da Pompéia, em São Paulo. Em 1988, volta à Bahia participando do 'renascimento

Cultural Baiano', da recuperação do centro histórico de Salvador, tombado pela Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade: Novo *bélvèder* da Sé, Conjunto do Benim, Conjunto Barroquinha, Ladeira da Misericórdia, Casa do Olodum, Fundação Pierre Verger, além da Casa da Bahia, em Uidá, Benim. Em 1990, participou do concurso do Pavilhão do Brasil em Sevilha. No último ano da sua vida, projetou e supervisionou as obras de restauro e adaptação do antigo Palácio das Indústrias para abrigar a Prefeitura de São Paulo, e desenvolveu o projeto do Centro de Convivência de São Bernardo do Campo, São Paulo. Lina Bo Bardi morreu no dia 20 de março de 1992.³²

Ao chegar ao Brasil, à terra estrangeira, ela deslumbrou-se com o povo, "pela simplicidade inteligente, pela alma popular de um país inimaginável, que não tinha classe média, mas somente duas aristocracias: a das terras e o Povo".³³

Nelson Rodrigues descreve bem a percepção que muitos estrangeiros costumam ter ao chegar ao Brasil pela primeira vez: "o Brasil profundo é um país formado de espantos, porém aos poucos vão se sedimentando e sendo esquecidos, embora o sentimento da presença deles sob os nossos pés, revele-se como uma indagação esfíngica: afinal quem somos nós? [...] O caminho da produção da arte e da arquitetura nesse país necessariamente passaria por esse mergulho: uma ontologia dos nossos espantos, viagem que pode talvez oferecer algum sofrimento mas, também, possibilidades de invenção - e nesta perspectiva, contribuir efetivamente para o conhecimento universal. Um mergulho no nacional, para poder suplantar as forças arcaicas que o encerram."³⁴

Foram estes espantos, as aparentemente amplas possibilidades de intervenção, resultado da associação entre a flexibilidade de pensar e o encontro do Novo, longe das tradições e das culturas sedimentadas

32 Lina Bo Bardi Especial AU n° 40, fev./mar.1992 e Domus n° 753, out.1993.

33 *idem*, *ibidem*.

34 Jorge L.A., Lições da Arquitetura Brasileira de Lina Bo Bardi, SAP-EESC-USP, 1995. p.2

européias, que atraíram os arquitetos e urbanistas estrangeiros - dentre os quais Lina Bo Bardi - que chegaram aqui depois da Segunda Guerra Mundial. Traziam na bagagem as lições e experiências do Modernismo europeu, esperando encontrar aqui alguma liberdade de criação.

"Lina considerava [o Brasil] inimaginável, onde tudo era possível: o território das possibilidades", observa o arquiteto Luis Antônio Jorge. "Era absolutamente necessário registrar esse país inimaginável, torná-lo visível, para evocar as promessas que ele guardava."³⁵

35 Jorge, L.A. - op.cit, p.2

Era a primeira vez que ela deixava a Europa, a primeira vez que viajava a um país fora do seu hemisfério. Tudo parecia possível nesta nova terra porque nela não existia o peso da memória histórica, das tradições centenárias, dos valores culturais estabelecidos e das traumáticas experiências das guerras. A Europa vivia um momento de grandes utopias, e a vinda para o Brasil apresentava-se

como uma forma de "prolongamento da trajetória histórica das Utopias, pois se elas foram uma consequência da descoberta do Novo Mundo e, sobretudo, da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América, ali estava uma perspectiva privilegiada de continuidade do sonho, da redes-coberta desse país que se abria como um horizonte para o homem europeu, confinado na terra plana e imóvel entre o céu e o inferno [...]"³⁶

36 Jorge, L. A. op.cit, p.3

Quando desceu do navio, no porto do Rio de Janeiro, Lina iniciava uma estadia curta no Brasil, um contato preliminar, um tatear do que seria essa terra estranha. Meses depois voltaria novamente e, desta vez, seria para sempre. Chegaria de avião a São Paulo, decidida a ficar e a mesclar-se a esta cultura exótica, tropical. A mescla se deu, é certo, mas em ritmo menos acelerado do que poderia, à primeira vista, parecer. O projeto do MASP denota uma Lina ainda fortemente ligada às lições aprendidas na Itália, e é apenas

passo a passo, projeto após projeto, que esta mesclagem vai incorporar tonalidades locais, dando à arquiteta o que, na definição de Papo Colo, seria um caráter de *mestiça cultural híbrida*.³⁷

37 ver introdução

Certamente ela sentia medo, pressentia perigo ao aproximar-se da sociedade brasileira, que também a via como um ser exótico. A partir daí, ela seria estrangeira em qualquer parte, e afirmaria que

38 Galvão Ferraz, G.

Lina Bo Bardi, O estado de São Paulo, 1992

"é muito bom não estar presa a nada. A liberdade é muito importante."³⁸

Ao mesmo tempo em que sabia que sua liberdade residia, em muito, no fato de ser estrangeira, Lina Bo Bardi manifestava o desejo igualmente forte de pertencer à nova pátria.

Lina mostrava-se, assim, aberta e atenta à capacidade e aos privilégios do olhar estrangeiro, aproveitando-se de seu relativo desenraizamento e de seu distanciamento com relação a este novo mundo. Estava pronta para perceber diferenças que, como ressalta Canevacci, "o olhar domesticado não percebe, interiorizado e demasiadamente habituado pelo excesso de familiaridade."³⁹

39 Canevacci M., A cidade

polifônica, Ed. Studi Nobel, 1993.
p.17

Lina mesclava-se à cultura local participando de movimentos culturais como o Cinema Novo, ao lado de Glauber Rocha, ou o Renascimento Cultural Bahiano. As posturas que defendeu sobre as relações

entre Arquitetura e História, e a questão da Memória não iriam constituir apenas seu credo pessoal, situado na base de suas propostas de intervenções, mas acabariam influenciando, pelo menos, uma geração inteira de arquitetos brasileiros.

Arquiteta, designer e cenógrafa, seu campo de atuação foi diversificado. Deixou, certamente, traços na produção criativa pós-guerra brasileira, mesmo que a dimensão total de sua importância ainda esteja longe de ser entendida. Não foi uma arquiteta com grande volume de realizações, nem queria sê-lo. Concentrava-se na realização de poucas obras, participando de cada fase da realização do projeto ao canteiro, e além, à intervenção no funcionamento posterior, como a organização de exposições e de atividades,⁴⁰ estendendo sua atividade criadora a áreas consideradas especializadas:

programação visual, desenho de móveis, agenciamento de interiores ou fragmentos urbanos. "Neste aspecto", nota Júlio Katinsky, "Lina Bo Bardi é somente herdeira das mais valiosas

conquistas da arte contemporânea ancoradas na civilização européia desde o século XV. Ela é um arquiteto moderno pela associação indispensável em seu trabalho entre uma postura ética e uma postura estética."⁴¹

Como todo europeu, ela estava, certamente, fascinada pelo espaço que havia aqui, vazio e imenso. Estava consciente da força da natureza nos trópicos, não comparável à natureza européia, amena e amestrada: aqui, as plantas voltavam a reconquistar o que lhes era tomado, como a tiririca, uma erva daninha cujos brotos podem ser encontrados a 3 metros de profundidade,

40 Lina Bo Bardi via a realização do projeto arquitetônico como um processo único, do desenho até a organização do funcionamento dos espaços.

41 Katinsky, J.R. A doçura dura de Lina Bo Bardi, *Jornal do Brasil*, 29.3.1992

42 "A Racionalidade sempre contém pelo menos uma certa dose de concretude porque sempre está em uma determinada relação com "algo", é o "sentido da coisa concreta", a racionalidade de alguma coisa que precisa ser definida ou especificada a partir de um ponto de vista racional". Epstein M., *Hyper in 20th Century Culture: The Dialectics of Transition, From Modernism to Postmodernism*, Emory University, russmne@emoryu1.cc.emory.edu, Postmodern Culture v.6 n.2 Ed. Berghahn Books, January, 1996. p.6

e cujas raízes costumam sufocar as raízes das outras plantas. O homem em luta permanente com a força da natureza. A luz também deve tê-la impressionado, tão definida em seus tons diversos, as sombras se destacando com nitidez. Ela percebia a precariedade da formação, a falta de know-how dos que construíam o que ela desenhava. Procurava assisti-los no trabalho, querendo viabilizar a execução correta das soluções construtivas propostas. Gostava de usar o artesanal, menos por sua vertente folclórica, do que por seu caráter de elemento complementar. A todos estes componentes ela permitiu entrada em seus projetos, levando-os a dialogar com o Racionalismo⁴² trazido da Itália.

Sobre o processo de adaptação da arquiteta às novas condições de trabalho, Katinski conta que seu "olhar estrangeiro, com o passar dos anos, foi-se deixando impregnar pelo Brasil, (...) mostrando que o povo sabe inventar seus caminhos, principalmente quando a precariedade de recursos funciona como elemento

deflagrador da imaginação, fantasia e criatividade, (...) foi-se encantando com as matérias-primas, com as fibras orgânicas, ser aproveitado do ponto de vista estrutural (...) a essência .”⁴³

Ela apostava “num projeto racionalista sensível aos aspectos culturais dos trópicos. Em 1951, ao indagar se o padrão matará o espírito?, defende a idéia de standard como meio, e não como fim em si mesmo. (...) Para Lina a observação dos aspectos culturais não era apenas um discurso. (...) A lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação.”⁴⁴ Aprendendo junto às tradições locais, Lina procurava uma arquitetura que soubesse “inserir-se num processo de continuidade histórica, recuperando e valorizando o que há de espírito construtivo, simples e funcional no país a fim de constituir uma tradição brasileira”.⁴⁵ Procurava as raízes culturais de um país enigmático, misterioso, onde as origens se mesclavam ao que vinha de fora - como ela, com sua formação juvenil no âmbito do design milanês. No artesanato e no folclore, procurava

entender esse mundo,
estabelecer diálogos entre ele
e sua arquitetura, seu design,
e o teatro.

Lina Bo Bardi chegava ao Brasil com uma formação arquitetônica filiada às propostas de arquitetos italianos como Giuseppe Terragni e o Gruppo 7⁴⁶, que se definem: “Nosso passado e nosso presente não são

43 Katinsky, J.R. A doçura dura de Lina Bo Bardi, *Jornal do Brasil* 29.3.1992

44 Jorge L.A. . op.cit., p.4/5

45 Id., ibid.

46 Frampton K. *L'architecture moderne*, Ed Ph.Sers, Paris 1985, p. 177 , capítulo: Giuseppe Terragni e l'Architecture du rationalisme italien (1926 - 43)

47 Frampton K., op. cit., p. 177.

incompatíveis. Nós não desejamos ignorar nossa herança tradicional. É a tradição que se transforma sozinha e toma novos aspectos que só alguns podem reconhecer."⁴⁷ Eles procuravam elaborar uma síntese entre os valores racionalistas do classicismo italiano e a lógica estrutural da era das máquinas. Queriam estabelecer um cenário ideal para uma sociedade organizada, ao mesmo tempo racional e sem classes culturalmente separadas. Esses ideais estavam na bagagem de Lina Bo Bardi ao chegar ao Brasil, e influenciaram-na profundamente na criação de uma expressão arquitetural baseada na esperança de uma sociedade racional e mais igualitária, não desprezando o passado mas oferecendo-lhe um novo sentido, ao relacioná-lo à atualidade. No MASP, ela ainda permanece fiel ao racionalismo italiano.

Lina partia sempre de uma idéia central, segundo a qual imagens, quase sempre poéticas, permeiam desde o programa e as soluções técnicas, até sua organização formal e funcional. Para o arquiteto Edson Mahfuz, a arquitetura de Lina Bo Bardi é definida, basicamente, pela estrutura. "A estrutura", diz, "é freqüentemente exposta, como no MASP, e explorada plasticamente (...) Uma característica constante é o estabelecimento de contrastes entre elementos rústicos, geralmente estruturais, mostrados sem disfarces, e outros de execução refinada, como portas, janelas, bancos e mesas (SESC) (...) Lina Bo Bardi é mestra na economia de meios que resulta em efeitos formais / plásticos / espaciais de tremenda força e vigor. (...) Uma das qualidades mais importantes da arquiteta é a aguda sensibilidade demonstrada em relação aos contextos nos quais trabalha, sabendo valorizar e preservar elementos relevantes, valorizando-os pela inclusão de componentes modernos."⁴⁸

48 Mahfuz, E. Lina Bo Bardi
Especial AU Nr.40, Brasil, Fev./
mar.1992. p.41.

Paralelamente, Lina Bo Bardi trabalhava com cenografias de peças teatrais de coloração existencialista e surrealista. Não é, assim, surpreendente que a sala de teatro do MASP se chame Sala Antonin Arthaud. Ela convivia também com artistas desta tendência - como Camus que, a convite dos Bardi, veio ao Brasil dirigir uma peça - e estava constantemente confrontada às questões existencialistas onde o Nada é o ponto focal.

MASP - o sítio

O lugar era mesmo impressionante, a 64m acima da praça da Sé, em frente a um parque - resquício da esplendorosa mata atlântica -, em uma das avenidas mais importantes da cidade por esta época, e que iria desenvolver-se como um dos mais importantes centros econômicos do continente, reunindo algumas das maiores instituições financeiras do Brasil.

Joaquim Eugênio havia inaugurado a Avenida Paulista em 1891, com projeto similar ao de suas grandes congêneres européias. Era a mais espaçosa da

cidade, com 30m de largura e tres pistas separadas para bondes, carruagens e cavaleiros. Era, também, a mais bela da cidade, com quatro fileiras de magnólias e plátanos. A nascente burguesia paulistana, formada basicamente por imigrantes recentemente enriquecidos, ocupou com seus casarões luxuosos, materializando as casas que, provavelmente, sempre haviam povoado seus sonhos: misturas repletas de referências inconscientes, expressas nos mais diversos estilos produzidos pela imaginação excitada de arquitetos também vindos de outras terras.

"A avenida era desprezada pelas fortunas antigas", diz Carlos Queirós Telles, mas tornou-se palco de diversos tipos de atividades, como os cursos carnavalescos, as corridas de automóveis e outros.

Entre 1934 e 1938, a indústria paulistana cresceu 60%. A modernidade chega, finalmente, à avenida Paulista, que trocava sua vocação residencial por um acelerado processo de verticalização, e veria a implantação de seus primeiros edifícios comerciais e de serviços. A valorização constante e novas atividades imprimiram-lhe outra dinâmica: o *belvédère* é demolido, os casarões começam a dar lugar a prédios de

apartamentos e de escritórios, conjuntos comerciais e de serviços, galerias de lojas.

O alargamento do leito carroçável foi realizado no início dos anos 70, para suportar a cada vez mais intensa circulação motorizada, e é quando desaparecem os jardins das mansões ainda existentes. Na década seguinte, bancos e multinacionais constróem edifícios de forte apelo tecnológico, ao mesmo tempo em que implanta-se um trecho de linha do metrô, o que contribuiu, decisivamente, para o estabelecimento, em toda a área, de uma estética característica dos grandes centros comerciais.

Em menos de cem anos, a avenida transformou quase completamente sua face. A transformação continua, procurando agora adaptar-se às necessidades da introdução de sistemas informatizados no quotidiano dos escritórios. Como disse Cendrars, "... as duas ou três velhas casas portuguesas

que restam são faianças azuis."⁴⁹ O edifício do museu que, já na época da construção, acrescentava à área uma linguagem arquitetônica estranha, permanece único, ainda

49 Blaise Cendrars em Sevcenco, *N. Orfeu extático na metrópole*, Ed. Comp. das Letras, 1992, p.294

hoje, tanto no que concerne sua linguagem quanto sua função de museu de arte.

O belvédère do Trianon

Em 1911, durante a administração do prefeito Barão de Duprat, a prefeitura comprou de Francisco Matarazzo as duas quadras destinadas a abrigar o chamado Parque Municipal e do Belvédère Trianon. Projeto de Ramos de Azevedo, inaugurado em 1916 por Washington Luís, o parque vai chamar-se, a partir de 1930, Parque Siqueira Campos. Era uma época de intensas transformações urbanísticas. A avenida, com seus bondes elétricos, já era, desde 1901, um eixo fundamental de circulação, e foi asfaltada em 1913. Pensava-se construir uma entrada elegante para o parque e fechar uma "grotta desajeitada, sobra da época da construção da Avenida. O local era complicado. Ao tempo de Eugenio de Lima, para regularizar o terreno da

avenida, foi necessário aterrar uma parte da grota do Saracura, que avança em direção ao topo da colina. Devido ao aterro, o local se tornou pouco adequado para a construção de residências. Era um terreno ruim, em loteamento de alto preço; ficou vago por décadas.”⁵⁰

50 Goulart Reis F., N.O que pouca gente viu: os pavilhões do velho Trianon, FAU - USP

Situado em um pico, o terreno do *belvédère* era, portanto, de difícil acesso, tendo, de um lado, a avenida e, do outro, a grota. Com a posterior construção de um túnel sob o belvédère, o terreno seria cortado por vias de circulação. Continuou existindo como sobra enquanto a avenida esteve ocupada pelos casarões luxuosos mas, à medida em que prosseguiram as melhorias da Avenida, decidiu-se pelo aproveitamento deste ‘terreno fronteira’, com a construção de um terraço, um *belvédère*: tres pavilhões que abrigavam as escadas de acesso para um salão de festas com estrutura de concreto armado - uma novidade na época - sobre o vale do Saracura e sobre o centro

da cidade. “O Trianon - nome do pavilhão [da rainha Maria Antonieta] nos jardins do palácio de Versailles assinala a importância da

iniciativa - era o ponto de encontro e diversão da burguesia cafeeira, no conforto de seus terraços e amplo salão de festas.”⁵¹

51 Paulista: Continua a demolição dos casarões, Passo a Passo, Julho 1984

A área do Trianon desempenhou, durante vinte anos, um papel

social da maior importância na cidade de São Paulo. Foi um ponto de reuniões junto à principal via de articulação dos bairros de alta renda; serviu a usos diversos como bailes, banquetes e um restaurante de alto nível e, em frente, footing, curso de automóveis, etc.. No final dos anos 30, a gradual transformação dos hábitos da cidade e os estragos do tempo levaram os pavilhões à decadência. Uma década mais tarde eram apenas usados para reuniões políticas. Em 1954, uma ampla reforma, efêmera, já que não foi aproveitada depois, permitiu-lhes abrigar a 1^a Bienal de Arte de São Paulo. O pavilhão norte foi demolido em seguida, e sua área seria usada, mais tarde, para a implantação do MASP. O pavilhão sul teve destino menos nobre: apenas cedeu lugar ao alargamento da avenida.⁵²

A história da reocupação do terreno

Lina Bo Bardi conta que, um dia, passava de carro em frente ao terreno do Trianon, que ela chamava de "terreninho pelado", em frente à "mata brasileira", o parque municipal. O terreno estava vazio, depois da recente demolição do clube Trianon.

Nessa época, a avenida começava a abandonar seu perfil de região residencial de alto luxo. Os pavilhões do clube foram os primeiros edifícios a serem destruídos, mas naquele dia em que Lina Bo Bardi passava por ali outras demolições já haviam sido realizadas e os primeiros edifícios de escritórios e apartamentos já haviam sido erguidos.

Pareceu à arquiteta que este terreno era o único lugar possível para a obra, "o único lugar digno, pela projeção popular, de ser considerado a 'base' do primeiro Museu de Arte da América Latina."⁵³

Por decisão da Prefeitura, o terreno deveria ser usado para a construção de banheiros públicos. Também pensou-se em construir aí o Museu de Arte Moderna, idéia descartada depois que se constatou que o projeto não cumpria as exigências dos doadores do terreno relativas à preservação do *belvédère* vazio.

53 Bo Bardi, L. O novo Trianon
1957-67, Tirante das Artes, N. 5,
Set/Oct, 1967, p.20

Lina Bo Bardi fez seu projeto pensando em um museu moderno popular, e foi apresentá-lo ao prefeito junto com o então diretor dos Diários Associados, Edmundo Monteiro. Elogiada pela proposta projetual e pela escolha do terreno, veio a decepção: a Prefeitura não poderia colaborar por falta de verbas e, assim como as peças do seu acervo haviam sido reunidas através de doações, a construção do museu precisava novamente contar com a iniciativa privada. Tanto a arquiteta como o engenheiro responsável, José Carlos de Figueiredo Ferraz, trabalharam sem receber honorários. Também não houve concurso que colocasse em discussão o museu e sua função: a iniciativa de fazer o projeto foi de Lina. A Prefeitura só aceitou co-financiar as obras a partir de 1960, ao lado da iniciativa privada, aí incluído o jornal de Châteaubriand.

O projeto do museu -1957-67

"Mas o governo só doava o terreno com uma condição: manter o *belvédère*. Aquele terreno nunca poderia ser ocupado por um prédio firme."⁵⁴

Um edifício para abrigar a já existente coleção do Museu de Arte de São Paulo, fundado por Assis Chateaubriand e, desde 1947, dirigido por Pietro Maria Bardi em suas instalações provisórias no Hall dos Diários Associados.

Lina Bo Bardi partiu da idéia do vazio a preservar quando começou a fazer seu projeto. Em função da exigência inicial de se manter vazio o belvédère, e por causa da inclinação do terreno, o projeto dividiu-se em duas partes: uma sob o *belvédère* - um embasamento de dois níveis - e a outra parte, outros dois níveis, acima do *belvédère*. O *belvédère* em si permanece

vazio, como uma praça em frente ao parque, cortada pela avenida⁵⁵, "circundada de plantas e flores, pavimentada com paralelepípedos."⁵⁶

A parte inferior abrigaria uma sala de bailes - inicialmente

54 Bo Bardi L., Bric-a-Brac, Revista brasileiro

55 O projeto inicial propunha rebaixar a avenida, tornando-a subterrânea no trecho em frente ao museu, permitindo a ligação do *belvédère* ao parque. O traçado da linha de metrô impediu a realização deste aspecto do projeto.

56 Do memorial descritivo de Lina Bo Bardi sobre o projeto MASP, 1957

exigida pela Prefeitura -, hoje usada como espaço para exposições temporárias. Teria, ainda, um grande teatro-auditório e um pequeno auditório-sala; o restaurante e a biblioteca seriam incluídos depois. A parte inferior seria situada no limite sul do terreno. Seria acessível desde o *belvédère* por um elevador e por uma escada que se situe no limite da ocupação do terreno.

A parte superior, um caixote de vidro como que suspenso no ar sobre pés, deveria eguer-se sobre o que na época foi considerado como "o maior vão livre do mundo, setenta metros de vão livre, cinco metros de balanços laterais, oito metros de pé direito, livre de qualquer coluna, apoia-se sobre quatro pilares, coligados por duas vigas de concreto protendido na cobertura, e duas grandes vigas de concreto protendido para sustentação do andar que abrigará a Pinacoteca do museu."⁵⁷

Essa parte superior receberia a administração e mais uma sala para expo-

57 Bo Bardi, L. O novo Trianon 1957-67, Tirante das Artes, Nr.5, Set.Oct, 1967. p.20

sições temporárias e terminaria, no nível mais distante do solo, com a Sala de Exposição da coleção permanente do museu, completamente envidraçada nas faces norte e sul. As pinturas seriam expostas entre dois vidros, fixados em suportes de concreto e distribuídos pela sala. Estes suportes foram, juntamente com outros equipamentos, desenhados pela própria arquiteta. A parte superior é também acessível tanto por elevador como por uma segunda escada, a partir da praça.

O prédio foi inaugurado em 1968 pela Rainha da Inglaterra. Châteaubriand não o viu terminado. Em 1987, a estrutura principal ganha nova cor após três anos de fechamento para reformas. O uso intensivo e a degradação do material causada pela poluição acabaram causando infiltrações de água e desgastes no concreto exposto, ao qual decidiu-se aplicar uma proteção superficial que, de qualquer forma, alteraria sua cor. Lina preferiu que ela fosse vermelha, reforçando sua presença na avenida.⁵⁸

58 Bardi, P.M., História do Masp, Instituto Quadrante, São Paulo, 1992

O museu é hoje um reconhecido marco da cidade. Penso que tanto sua arquitetura quanto sua situação na

avenida Paulista fazem dele uma obra única e lembrada. Apesar das diversas críticas ao seu funcionamento como museu - a exposição de algumas pinturas à insolação direta e suas destruições parciais, ou problemas estruturais -, o edifício conquistou um lugar central como parâmetro cultural da cidade.

Com a construção do metrô, a resistência construtiva está de novo ameaçada. A passagem dos trens faz vibrar a estrutura, o que tem resultado em fissuras por todo o prédio. Isto faz pensar que o terreno do *belvédère* do Trianon com o MASP, desde o início um terreno-fronteira, uma sobra no meio urbano, pode ainda revelar-se novamente como tal, algum dia.

O Museu-Monumento, o monumento-museu

"Wasn't the Modernism programmed so that you could use what you learned yourself to negate yourself?"⁵⁹

Lina Bo Bardi optou, decididamente, por uma solução monumental "baseada numa força equilibrada, onde a tônica recai no impressionante tour de force técnico representado pelo edifício pondo em relevo seu peso considerável, em vez de insistir em seu carácter aéreo."⁶⁰ Além disso, fiel aos ideais racionalistas, usaria elementos que a aproximam, ao mesmo tempo, da corrente orgânica e do brutalismo paulistano.⁶¹

Repropor os temas do racionalismo na simplicidade monumental do conjunto do Museu de Arte era, aliás, um

59 "Não foi o Modernismo programado de maneira que você poderia usar o que aprendeu para negar-se a si mesmo?" Kitagawara em la 8, 1992-4. p.8

Bruand, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, Edit. Perspectiva, 1991., p.326

61 "as duas tendências (racionalismo e racionalismo orgânico) estão fundadas na exploração da planta livre e vinculam-se à criação de uma continuidade espacial, fruto da visão cubista.... a arquitetura racionalista também pode ser orgânica, no sentido próprio do termo..." Bruand, Y. op.cit., p.271

dos objetivos da arquiteta: em vários textos ela sublinha a diferença entre 'monumental no sentido cívico-coletivo' e 'elefantíase'. Para ela, o monumental não depende das dimensões mas apenas de um fato de coletividade, de consciência coletiva. "O que vai além do particular, o que alcança o coletivo, pode (e deve) ser monumental (...) pode ser uma idéia 'poderosa' num país novo cuja futura democracia será construída sobre outras bases"⁶².

62 Descritivo da arquiteta, 1957

Todo edifício que servisse ao público, ao povo, deveria ter forma monumental. A qualidade da monumentalidade residiria na compreensão do papel dos monumentos na cidade versus natureza e efemeridade.

Construindo um museu de arte, cuja principal função seria a de depositário da Memória oficial - ainda que importada -, Lina Bo Bardi buscava, desde o início, definir os princípios de uma arquitetura que estaria presente em seus projetos urbanos posteriores,

na qual a monumentalidade constitui uma linguagem principal, talvez até na busca de ancorar mais fortemente uma certa volatilidade. Utilizando esta linguagem, ela rejeita uma ambigüidade desordenada, insistindo em um modelo pré-concebido e racional de arquitetura e de urbanismo, simbolizando o poder cultural metropolitano.⁶³

Um dos perigos de se utilizar formas monumentais é, evidentemente, o de emoldurar e exprimir uma certa superioridade, confrontando-se, em suas formas extremas, opressivas e totalitárias, com um espaço público decentra-lizado, deslocado para centros comerciais, de lazer, etc. Consciente deste perigo, seu velho conhecido desde o contacto com a arquitetura fascista - que ela própria definiria como megalônomia -, a arquiteta alerta para um racionalismo perfeccionista, herança metafísica e idealista, e defende a

presença, dentro da realidade, do 'incidente' arquitetônico. Lina Bo Bardi quis recriar, no Trianon, um ambiente "aberto para o 'povo' ver exposições ao ar livre,

63 Bogner detecta nas bases da arquitetura monumental moderna e contemporânea uma certa ingenuidade do *designer*, enraizada no positivismo burguês. Bogner, B. *Between reality and Fiction*, AD Japan II, 1995. p.13

um povo que nunca teve oportunidade de visitar um museu.”⁶⁴

65 ver Marcuse H., *Die
ästhetische Dimension*,
Suhrkamp Verlag, Alemanha, 1984

O antigo clube do *belvédère* do Trianon pretendia ser a cópia de um pavilhão de um palácio francês, que servia, por sua vez, de modelo para a alta sociedade de São Paulo, freqüentadora do lugar. O MASP introduzia um estilo novo que buscava expressar o fim das diferenças culturais, voluntariamente não-histórico, a partir de sua função de abrigar a arte que é, por definição, atemporal.⁶⁵ Ao mesmo tempo, o museu, contrariamente ao Clube, queria se abrir a todos os cidadãos, contribuindo para a alteração do perfil dos usuários da avenida. O museu é um dos ícones representativos da cidade - nisto todos concordam - que, longe de ser acessível às classes populares, permanece, à semelhança do antigo Clube do Trianon, um território da burguesia paulistana e de visitantes estrangeiros.

“Uma longa escada ao ar livre permite

o acesso ao lugar em que algumas grandes obras-primas da pintura mundial estão custodiadas. A Arte eleva a matéria e o espírito. O edifício é uma estrutura suspensa, elevada, porque aquele que quer usufruir da arte deve também ele próprio elevar-se. A exposição e a fruição da arte implicam numa elevação, na eliminação de qualquer apego supérfluo às 'coisas' ."⁶⁶

66 Canevacci M., op.cit. p.210

O mundo da Arte, segundo Deleuze, seria o último mundo dos signos, os mesmos que, "como que desmaterializados, encontram seus sentidos em uma essência ideal."⁶⁷ O sentido material não seria nada sem a essência ideal que ele encarna. Partindo da idéia de que essa essência, que se encontra através da arte, interage com todas as outras, o sentido material deste museu de arte também possuiria esta essência ideal. É ela quem confere significado estético ao edifício.

67 "comme dématerialisés, trouvent leur sens dans une essence idéale." Deleuze, G. Proust et les signes, Ed.PUF, 1964. p.21

O museu mesmo está, de fato, estruturado hierarquicamente: o nível mais baixo da parte inferior

abriga a arte culinária, as festas, comércio, biblioteca, e o segundo andar, as artes teatrais e cinematográficas; acima deles, o *belvédère*, o lugar vazio, uma praça prevista para palco de manifestações diversas, encontros de música e uma feira de antiguidades aos domingos que ocupa a área coberta. Na parte superior, alojam-se administração e conservação e, finalmente, as artes plásticas.

68 "... o projeto de um caixote, de vidro, com pés, que observou a paradoxal originalidade de não erguer-se, mas pendurar-se em colunas. Assim ficou, suspenso no ar, sobre o "maior vão livre do mundo", (...) Um firmamento de concreto além do qual se juntaram grandes obras e grandes idéias reunidas por grandes homens, cobertas de todos os lados por grande luz, como só poderia fazer supor a cidade das coisas maiores do mundo". Carelli, W. Masp 45 anos, Folha de São Paulo out.1992

"No MASP, o cimento cultural elevado incita à elevação para a dimensão estética"⁶⁸.

Esse museu é um Nada

Quando o compositor americano John Cage esteve em São Paulo, passava pela avenida em um táxi quando, em frente ao MASP, e pediu ao motorista que parasse. Desceu do carro e pôs-se a andar para

frente e para trás, agitando os braços no ar, exclamando: "This is the architecture of freedom!"⁶⁹

"Ele [John Cage] conseguiu expressar o que eu queria mostrar quando desenhei o MASP: que o museu era um nada, uma procura da liberdade, a eliminação de todos os obstáculos, a capacidade de estar sozinho com as coisas [...] um conceito de verdade e necessidade. Na prática o passado não existe, só existe o presente histórico, a preservar as características típicas do tempo que pertencem à espécie humana."⁷⁰

É possível reconhecer uma postura Moderna, onde o passado deixa ser referência de continuidade. O Modernismo, como produto da idade da máquina, preocupou-se, basicamente, com a sistematização racional, a standardização, a produção em massa e a industrialização, interessando-se pelo desenvolvimento da tecnologia industrial, a tectônica, que é de natureza profundamente universal. Ao usar os princípios do racionalismo na Arquitetura do MASP, a arquiteta escolheu usar uma linguagem universal-

mente compreensível.

"O museu era um Nada"⁷¹.

O 'Nada' é uma figura de linguagem recorrente no

69 MASP Museu de Arte de São Paulo, Projeto Divisão Suvini/ Glasurit do Brasil, Grupo BAS, São Paulo, oct 1990

70 Idem, ibidem.

71 MASP Museu de Arte de São Paulo, Projeto Divisão Suvini/ Glasurit do Brasil, Grupo BAS, São Paulo, oct 1990

72 Segawa, H. Menos que isso...quase nada, Projeto 133, 1992

73 Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, abril de 1989.

74 Segawa, H., op. cit.

75 Lina Bo Bardi em Lina Bo Bardi Especial AU nº 40, Fev./mar. 1992

discurso de Lina, talvez aparentado distante do famoso '...o quase nada', de Mies van der Rohe como sugere Hugo Segawa.⁷²

Lina já havia declarado, em conferência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo⁷³, que "o MASP era um Nada, uma procura da liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre frente às coisas". A materialização deste conceito confunde-se com outro: "Arquitetura é estrutura".

O embate com as formas de tratar este Nada, a procura da liberdade através do Nada, continua presente em projetos posteriores: no Sesc Pompéia, no projeto para a Unicamp, na sede da prefeitura de São Paulo, provavelmente atingindo seu ápice na proposta de Lina para o Pavilhão do Brasil na Expo '92, em Sevilha, no qual Segawa identifica "a instância radical desse percurso".⁷⁴

O vazio do *belvédère*

"Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter história."⁷⁵

Em uma de minhas visitas ao MASP durante a pesquisa, o céu, pesadamente nublado, alternava momentos de chuva e de sol. Durante várias horas observei o edifício, os arredores, o movimento

contínuo da massa de pessoas e de veículos na avenida. O local parecia intocável, alheio aos acontecimentos à sua volta. Poucas pessoas vinham proteger-se da chuva sob o grande vão e, mesmo estas, rapidamente diluíam-se no imenso espaço vazio. Até policiais pareciam neutralizados. O vão parecia mesmo ter sido pensado para receber muita gente, em acontecimentos envolvendo multidões, como se só assim este Vazio pudesse ser afrontado, transformando-se, durante algumas horas, em um lugar cheio. Não o senti como uma sobra. Ao contrário, reconheci-lhe a função de equilibrar a avenida, agitada dia e noite: o sítio do *belvédère* seria o pólo de silêncio, de reflexão, de intimidade com o outro e com a cidade. Absolutamente necessário para a dinâmica da avenida agitada, o *belvédère* é a calma. Ele contribui para o equilíbrio da avenida, juntamente com o museu, função que já possuía nos tempos do clube Trianon.

De pé na calçada entre o parque e a avenida, as costas voltadas ao parque, o observador coloca-se de frente para o *belvédère*. Com exceção do lado à sua direita, onde localizam-se escadas e elevador, o espaço sob o caixote é vazio. O homem parece desaparecer neste espaço despojado. Vê-se o panorama do espaço vazio e o horizonte atrás dele.

76 Malevitch, K. *Suprematismus - die gegenstandslose Welt*, Edit. DuMont, Koeln, 1989, p. 186

77 Idem, *ibidem*

A associação com o quadro branco descrito por Malevitch⁷⁶, chave do começo de uma nova forma clássica, parece inevitável no que concerne sua maneira de eliminar todos os impedimentos da cultura, de abrir-se para a excitação da criação. Ao tentar criar, quase sem recursos, um museu popular, Lina precisava eliminar os impedimentos. Precisava dar ao seu prédio uma força bruta, cristalizada no material: sem ornamentos, o objeto impõe-se como legítimo e lírico. Usando a superfície como campo de definição de sua experiência existencial, Malevitch aplicou um processo de redução até chegar ao quadrado puro, ao Ponto Zero - "como um nada liberado". Sob sua ótica, se a verdade existisse, seria na *Gegenstandslosigkeit*, no Nada.⁷⁷ Lina também chegaria a esta redução de formas e de elementos e a suas interligações através da aplicação dos princípios enunciados pelo Racionalismo, fazendo do MASP um 'Nada liberado'. Mas, ao contrário de Malevitch que despoja o espaço pictural até atingir o Ponto Zero, Lina partiu do Vazio para conceber o edifício.

A função do Vazio do *belvédère* poderia ser comparada à do espaço da Chora, um dos três componentes da realidade, segundo a definição platônica.⁷⁸ Este espaço nem divino, nem humano, não perceptível, nem inteligível, nem sensível, constitui o lugar do

Receptáculo ontologicamente determinado, descrito por Platão em "Timeu". Um espaço que antecede a História e a inscrição de formas: um desafio para cada dialética entre o que é e o que não é, entre o visível e o invisível. No entanto, esse espaço, que recebe todas as formas e tudo o que nelas se inscreve, é lugar, e não Vazio. Ele ainda dá e recebe. Platão compara esse recipiente a uma massa de material plástico neutro, sobre a qual estão gravadas diversas impressões. Sua matéria-prima não tem um caráter próprio definido e, mesmo assim, é a realidade última de todas as coisas. No espaço tradicional, cuja diferenciação se faz entre o positivo e o negativo, a noção do que poderia ser chamado o espaço da Chora constituiria uma terceira alternativa. A Chora seria vista como em sonho, também identificada por Platão como lugar de caos: "um tipo de shaking implement que separa os quatro elementos subs-tanciais deles mesmos, para constituir o mundo como o conhecemos".⁷⁹ O Caos⁸⁰ guardaria

sua conotação de um vazio primordial, abertura ou abismo e, ainda, uma substância primordial. A Chora é, ao mesmo tempo, espaço cósmico e espaço abstrato, e também a substância das artes humanas.

Chora é, também, o nome de uma plataforma de dança ou de orquestra no teatro grego da Antigüidade onde ocorre o evento - no coral -, um espaço de

78 O primeiro, a forma *imutável, não criada e indestrutível, imperceptível*, porém condição para todos os outros sentidos. O segundo está no âmbito do sensível. Começa a existir a partir da forma, é mutável e apreensível ao pensamento da aparência com a ajuda de sensações. O terceiro, a *chora*, eterno e indestrutível, fornece a posição para tudo que acontece e é apreendido sem a mediação dos sentidos.

79 "a kind of shaking implement" that separates the four basic elements out of itself, to constitute the world as we know it." Dr. PEREZ-GOMEZ, A., *Chora as Architectural Meaning, The Space In-Between and Its*

transição, configurado pela Arquitetura. O evento, chamado de metaxy por Platão, significaria, segundo Vöglin, "uma existência humana que não seria dada como fato estático, mas [...] um momento incômodo no intervalo entre ignorância e conhecimento, entre tempo e atempo-ralidade, entre imperfeição e perfeição, entre esperança e satisfação e, em última instância, entre vida e morte."⁸¹

O espaço vazio do *belvédère*, cuja função parece assemelhar-se ao espaço "eterno e indestrutível" da Chora, revelando-se, finalmente, um espaço transitório ligado à metaxy. Seria um 'Nada', um receptáculo aberto a interagir com o homem, como o espaço da tragédia grega que constitui "esta suprema epifania de pertencer à totalidade, a qual podemos chamar de 'significado arquitetural' a ser atingido por indivíduos à distância, através deste hiato."⁸² É possível caminhar pela praça do *belvédère*, sem, contudo, imprimir-lhe uma função. Ela é tal como a Chora: eterna e indestrutível e, ao mesmo tempo, transitória. É preciso que a praça esteja completamente ocupada por pessoas - o que nem a feira de antigüidades dominical consegue fazer - para que esta força da Chora seja rompida, para que a área tenha, enfim, o caráter que Lina Bo Bardi queria dar-lhe, com crianças brincando. Não basta que o espaço físico esteja construído: a interação com as pessoas permanece

81 "a disturbing moment in the inbetween of ignorance and knowledge, of time and timelessness, of imperfection and perfection, of hope and fulfillment and ultimately of life and death." Voeglin in Perez-Gomez, op.cit., p.8

essencial.

Depois de registrar, com pintura a óleo sobre tela, um sem-número de representações de praças como vastos espaços vazios, o italiano Giorgio De Chirico refere-se a uma delas constatando que “um imenso e estranho gozo se desprende desta bendita e misteriosa ilhota contra o que, em vão, arremessariam as rugentes ondas de um oceano desatado; e nos imaginamos que se um transeunte, lá embaixo, em algum lugar, entre a multidão, em meio à cidade, ali onde a maioria da gente se apressa e onde com maior intensidade rugem a atividade e o trabalho obsessivo dos homens, fosse de repente presa de um pânico indescritível, como um Orestes perseguido pelas Fúrias.”⁸³

As praças de De Chirico são descritas por Olívia Fernandes de Oliveira⁸⁴, como uma situação “verdadeira”, apesar de não possuírem qualquer conexão com a realidade.

Comparadas aos museus-
praças de Lina Bo Bardi,
Fernandes de Oliveira conclui
que estes rom-periam a
fronteira metafísica, “congelada
no ato da fascinação do espectador, do
espetáculo (...) estes museus
incorporam o espaço de-chirichiano,
trazendo-o para a vida, para ser
verdadeiramente vivido. Eles contam a
presença do observador em toda sua
corporeidade, viva, física, participativa,
reúnem indivíduo e obra em um único
espaço. Tudo ocorre aqui e agora, como

82 “this supreme epiphany of belonging and wholeness, to be attained by individual citizens at a distance, through this gap.”
Perez-Gomez, op.cit., p. 8

83 De Chirico, G. Statues, meubles et généraux, in Bulletin de l'Effort Moderne 38, Paris, octobre 1927, pp. 3 a 6, citado por Fernandes de Oliveira, O. Lina Bo Bardi e a história, Oculum 5/6, 1995, p.87

84 Idem, ibidem.

experiência única, tátil, individual e intransferível".⁸⁵ Com a ajuda das sensações, de signos sensíveis, tornamos esta praça viva. Captados através do registro da memória involuntária, tais signos encontrariam sua referência situada em uma realidade que não é nem atual, nem ideal. Unicamente a lembrança recupera, de forma simultânea e sem ordem linear, várias instâncias de tempo. O MASP, com sua linguagem racionalista, não-histórica, quer ser o lugar revelador das referências através de lembranças involuntárias, sem fixar-se em um tempo preciso.

Nada - A dimensão existencialista do MASP

Boa parte das reflexões sobre a existência humana deste século tem na questão do Nada seu ponto de origem, a partir do qual o homem se auto-determina. A filosofia existencial discute experiências humanas básicas como o medo, a experiência de morte, o nojo, as situações de fronteiras e o absurdo que nos conduz a todos ao Nada, tema central da experiência filosófica. O homem primeiramente existe, depois se auto-determina. Toda verdade e

toda ação inclui um meio e uma subjetividade. Assim também o MASP, inicialmente um Nada, também seria dotado desta capacidade de se auto-determinar.

Quando Lina Bo Bardi se refere a seu prédio como um Nada a partir do qual procura a liberdade, ela parte do princípio de que a liberdade é alcançada através de uma ação criativa, iniciada no Nada e localizada no Futuro. Uma liberdade dependente da vontade espontânea do homem, mediada através do Nada.

"O Nada não é algo sobre o qual a experiência imediata pode atestar; tudo que pode ser experimentado imediatamente, ou intuído em termos objetivos, pertence ao ser, não ao Nada.", conclui o Professor Tanabe, de Berkeley.⁸⁶

Voltando à questão da Memória e da Temporalidade, introduzindo o lugar da consciência, o conceito heideggeriano de 'Nada', como expresso em 'O que é a metafísica', de 1939, passa a "objeto de uma experiência fundamental e relevadora", e ganha presença onde anteriormente só havia a negação do Ser, revela-se como Nada.

O Nada não pode ser

86 "Nothingness is not something to which immediate experience can attest; whatever can be experienced immediately, or intuited in objective terms, belongs to being, not to nothingness." Tanabe, H.

concebido senão em relação ao Ser. Nada e Ser se penetram e se correspondem, como a luz e a escuridão, desempenhando um papel mediador. Ao mesmo tempo, a experiência do Nada necessita, para efetuar-se, primeiramente destruir o mundo real, mergulhando no abismo das antinomias, para, mais tarde, restaurar a realidade como parte da experiência subjetiva. A realidade atual transfigura-se pelo vazio - símbolo do Nada - para atingir a liberdade. Por sua vez, a liberdade baseia-se na "auto-consciência do Nada consistindo no fato de que realidade é ego e ego é realidade."⁸⁷

A presença do Nada se denunciaria a partir de um "recoo da totalidade existencial"⁸⁸, da angústia do Dasein⁸⁹ que nos "mantém suspensos, porque produz um deslizamento do existente em seu conjunto, (...) nos sentimos nos deslizar no meio do existente."⁹⁰

Quando Lina Bo Bardi refere-se a seu projeto - o objeto do museu - como um Nada, é como se o objeto questionasse seu próprio ser, e tornasse consciente esta procura da liberdade que, segundo Sartre, manifestar-se-ia em todas as condutas. Se este Nada é interpretado como existencial, como questão de ser, como ser em oposição a não-ser, chegaríamos ao último nível de procura, como Malevitch com seu quadro branco.

Em 'Being and

87 "self awareness of nothingness consisting in the fact that reality is self and self is reality." Tanabe, H. op.cit., p.123

88 Idem, ibidem.

89 Existência.

90 Nunes, B. A Filosofia contemporânea, Editora Ática, São Paulo, 1991, p.117

Nothingness', Sartre propõe uma definição de consciência, mais tarde retomada por Epstein, na qual "a consciência, ou o ser-para-si-mesmo, em sua liberdade de toda determinação ontológica, é puro Nada emergindo de si mesmo e anulando, ou, para usar um termo sartreano, "nihilando" as definições substanciais do mundo exterior."⁹¹ Uma vez que, segundo Sartre, o Nada advém do próprio ser, seria essencial determinar "o em-si e o para-si, a origem do Nada."⁹²

Para torná-lo visível, seria necessário usar a imaginação como ato intencional, ato consciente, indissociável da concepção existencial sartreana. A consciência, enquanto realidade fugidia e transparente, esgotando-se a cada momento "nos objetos que revela", sem, no entanto, ser um reflexo deles, seria, então, "o ato fundamental da intencionalidade, por onde a consciência escapa de si mesma..." A consciência existe a partir da colocação de um Nada entre ele e o objeto. A

origem do Nada estaria, então, situada no para-si que, tal como o *Dasein*, seria "aquele ente que questiona sobre o seu próprio ser ou cujo ser está sempre em jogo."

A consciência, segundo Sartre, seria pura negação: é o que não é e não é o que é, "por onde o Nada se infiltra nas coisas, tornando possível que o em-si aceda à consciência e venha, por a esse caminho, constituir-se em mundo, esse déficit ontológico do para-si é a própria liberdade do homem, a condição de sua existência

91 "consciousness, or being-for-itself, in its freedom from all ontological determinations, is pure nothingness emerging from itself and nullifying, or, to use a Sartrean term, "nihilating" the substantial definitions of the exterior world." Epstein M. Hyper in 20th Century Culture: The Dialectics of Transition, From Modernism to Postmodernism, EmoryUniversity, russmne @emoryu1.cc.emoryedu, Postmodern Culture v.6 n.2 Ed. Berghahn Books, January, 1996. p.6

92 Nunes, B. A Filosofia contemporânea, Editora Ática, São Paulo, 1991. p.117

e a origem da dialética de todos os projetos humanos, referidos a um só e único projeto.”⁹³ O fenômeno da existência estaria, assim, sendo determinado através de uma série de negações, procedentes da consciência como pura ‘nothingness’. Definindo o MASP como um Nada, Lina determinaria a existência do objeto como possuidor de uma realidade própria, do de não-ser. “O tipo de existência do para-si-mesmo é uma pura negação interna”, diz Sartre. “Assim, determinação é um “nada” que não pertence como uma estrutura interna seja à coisa, seja à consciência, mas seu ser é “a-ser-chamado” pelo Para-si-mesmo através de um sistema de negações internas no qual o em-si-mesmo (o mundo dos objetos) é revelado em sua indiferença a tudo que não é ele mesmo.”⁹⁴

94 “The type of existence of the For-itself is a pure internal negation. Thus determination is a “nothing” which does not belong as an internal structure either to the thing or to consciousness, but its being is ‘to-be-summoned’ by the For-itself across a system of internal negations in which the in-itself (the world of objects) is revealed in its indifference to all that is not itself.” Sartre em Epstein M., op.cit., p.8

O objeto do museu sobrevive graças à sua indiferença inicial com relação ao entorno sabendo, em certa medida, preservar-se. O entorno seria simplesmente considerado ‘non-entity’, um ‘ser-para-ninguém’. O objeto, como o Nada, garante sua própria sobrevivência.

Ao mesmo tempo, o vazio da praça do *belvédère* apresenta-se como um ‘lugar mestiço’, o *tierce place* proposto por Michel Serres, que tem como referência a noção do tiers-point da geometria: ponto de intersecção de dois arcos ou, em perspectiva, ponto arbitrário para onde convergem as diagonais. Este ‘lugar mestiço’, este *tierce*

place é, portanto, o lugar das intersecções, das misturas culturais, sociais, entre outras, resultando na mestiçagem dos significados,⁹⁵ relacionando-se com o contexto metropolitano paulistano no qual o indivíduo seria permanentemente confrontado à memória involuntária. Este 'lugar mestiço', enquanto 'lugar entre fronteiras', enquanto 'não-lugar', é importante para a caracterização do processo de individuação, "o vir-a-ser e o estar lá de algo."⁹⁶

Para construir um objeto arquitetural a partir desse vazio, Lina Bo Bardi teve que ultrapassar imensas barreiras. Teve que entender, em primeiro lugar, sua própria história, a trajetória que fez dela uma estrangeira. Em seguida, entender o contexto brasileiro, polifônico, e, ainda, preservar o vazio inicial do sítio do *belvédère*. Ela conseguiu manter seu perfil transformando-o em um fragmento que teria as características de um espaço transitório

ligado à metaxy, partindo de um objeto existencialmente descrito como um Nada. Ela reforça, através destes dois aspectos, a receptividade do objeto, diferenciando-o, ao mesmo tempo, do seu entorno, estabelecendo distâncias.

O *belvédère*, a praça, a entrada do museu tem, então, como função, reunir as diversas forças que interagem na metrópole e que permitem a compreensão da cidade como um todo, conferindo a este

95 Ver nota da tradutora, em Serres M., *Filosofia Mestiça*, Ed.Nova Fronteira, 1991, p.16.

96 "the becoming and the being there of something." Serres M., *Filosofia Mestiça*, Ed.Nova Fronteira, 1991, p.16.

objeto o significado de um Nada, na procura da liberdade absoluta. Reforçar o seu sentido de Ser - ou melhor, de Não-Ser, já que se trata de um Nada - estimula o imaginário, o mito, e abre espaço à criação de um objeto vivido na temporalidade e na eternidade.

Between the lines¹

Anexo do
'Berlin Museum' para a
ala do Museu Judaico

"In the beginning there was the void."²

1 Título de uma palestra de D. LIBESKIND, proferida em Hannover, Alemanha, em 1989. Citada em Radix Matrix, Ed.Prestel Verlag, Muenchen, 1994. p.100.

2 "No princípio era o Vazio". Joyce, J. Finnegans Wake in Between the Lines Radix Matrix, Ed.Prestel Verlag, Muenchen, 1994. p.119

Between the lines

Berlin

Daniel Libeskind, Arquiteto

Line on Fire: Instalação

Between the Lines: O sitio

O Anexo, Conceitos

Void

O lugar lacrado e a questão do vazio

3 Vazio: sem conteúdo, não conter nada, sem moradores ou proprietários, não ocupado, livre de intenção ou substância, insignificante; sem ar, nada, puro...
. Taylor, M. C. citado por Radix Matrix op.cit., p.140

4 ver Derrida zu Between the Lines, in Radix Matrix, op. cit., p.116

Escolhi o projeto do Anexo do 'Berlin Museum' para a ala do Museu Judaico, de Daniel Libeskind, para discutir a função do Vazio³ - o *Void*, nas palavras do arquiteto -, já que é concebido em torno de um espaço vazio. Também escolhi este projeto porque está em Berlim, cidade de fronteiras, do famoso muro, cidade de entre, de não-lugares, cidade exemplar, como disse Derrida⁴. E Berlim, porque a conheço, porque conheço sua problemática urbana. Escolhi o projeto, ainda, porque discute a questão das identidades, que é uma problemática própria à Alemanha. E, finalmente - e certamente - porque Berlim é parte da minha história pessoal, e porque a relação alemã-judaica concerne também minha própria história.

Berlim

"Primeiramente, Berlim não é uma Jacques Derrida, em conversa com e por isso você [D. Libeskind] tanto em seu Particular como em muro],[Berlim] simboliza a cidades divididas - pense, por diferença interior e o vazio seguem diferença. Berlim como não cidade-fendida ao longo de uma linha identidade, pode-se dizer que

Daniel Libeskind intervenção. A cidade tem a serem lidas, a serem cidade não é apenas um

cidade qualquer, como as outras", lembra Daniel Libeskind. "É uma cidade exemplar, consegue articular o projeto [do Anexo] sua Globalidade. Por causa de sua fenda [o separação do mundo, simboliza todas as exemplo, em Jerusalém - porque essa exatamente esse corte ou a linha dessa cidade, cuja identidade, ou unidade, é interrompida. Por esta fenda, e por sua não-Berlim é exemplar."

elegeu Berlim como campo de diversas faces, diversas histórias exibidas. Para Libeskind, esta lugar real, físico, mas pertence

parcialmente a um passado mítico que nunca foi realmente presente. O cineasta Wim Wenders, conhecido pela atenção que dispensa à reflexão sobre o espaço urbano em seus filmes, diz encontrarem Berlim "todos os aspectos que se espera de uma cidade de dimensões metropolitanas. Tem-se seu ritmo, seus percursos através da cidade, e certos pontos fixos que não são apenas restaurantes e cafés, mas esquinas que chamam a atenção e, em Berlim, existem tantas."

'The city granting on your nerves' incentiva a criatividade e a produção: resquícios de diversas histórias, reescritas, restées, sobrepõem-se em suas ruas, nas quais acham-se, também, tantos lugares indefinidos, tantos vazios, como o terreno do circo, imortalizado por Wenders em *Der Himmel über Berlin*.

"Na cidade como centrífuga, isso era o núcleo tranqüilo, o centro do furacão. Uma grande tranqüilidade reinava nesta praça e, de repente, coelhos e camundongos apareciam, e até mesmo nosso elefante podia se movimentar bem ali. Crianças brincavam, havia aqueles caminhos trilhados, e era possível ver a cidade ao fundo, como um livro de história aberto."

A cidade como história aberto: Daniel Polônia aos Estados e Israel, teria encontrado nos sucessivos retalhos seus não-lugares, cruzando onde testar os seus con-

Daniel Arquiteto

Nascimento na Polônia, Israel, passa a atuar nas áreas Estados Unidos, a partir de americana. A partir de então, e New York, onde obteve seu Arquitetura, e em História da Inglaterra. Dirigiu, entre 1978 e Academia de Arte de Michigan. Fundou em 1986 - e Intermundiums, um instituto

centrífuga, como um livro de Libeskind, viajante planetário, da Unidos, do Canadá à Inglaterra na situação histórica berlinense, hamentos do tecido urbano, mentos e camadas, o campo ceitos.

Libeskind,

em 1946. Após estudar Música em da Pintura e da Matemática, nos 1960. Em 1965 recebeu a nacionalidade até 1971, estudou na Cooper Union, em Master Degree em Teoria da Arquitetura na Universidade de Essex, 1985, a Escola de Arquitetura da Cranbrook, em Bloomfield Hills, dirigiu até 1989 - o Architektur-privado sem fins lucrativos na cidade

italiana de Milão.

Lecionou e proferiu palestras em diversas universidades nas Américas, Europa, Japão e Austrália. Desde 1993, é Professor Convidado do curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes de Berlin-Weissensee e, desde 1994, também na Universidade de Hannover. Em 1994, dirigiu o Departamento de Arquitetura da Academia de Verão de Salzburg. Suas obras e projetos estão expostos em galerias e museus por todo o mundo, e também estiveram presentes na exposição 'Arquitetura Deconstrutivista', no Museum of Modern Art, de Nova York, em 1988.

Atualmente, mora e trabalha em Berlim, onde dirige seu próprio escritório de Arquitetura. Em 1989, ganhou o Primeiro Lugar do concurso internacional para o 'Anexo do Berlin Museum para a ala do Museum Judaico', atualmente em fase de construção (inauguração prevista para abril de 1996).

A linguagem de seus próprios projetos, fruto de uma formação diferenciada, situa-se no ponto de intersecção de várias áreas como a Arquitetura, a Literatura, a Música e a História.

Sua condição de viajante planetário, de leitor de histórias diversas, de ter nascido em 1946 - um ano depois do fim do Holocausto nazista -, atua na formação de sua linguagem e concepção, entre outros, do projeto do Anexo.

Libeskind tem um olhar multi-perspectivista sobre a História, sobre histórias e Aloïs Martin Müller, que seus sentidos para os Histórias, para suas sidade do tempo e a rentes.

Seu trabalho pode ser entendido lugar da Arquitetura em trabalhar exibe sua textos, projetos, coordenação de Groningen, na construção do Anexo. Ele entre teoria da Arquitetura e o

olhar multi-perspectivista sobre estórias, - "history and story", segundo atribui-lhe a capacidade de afiar depósitos e camadas da sobreposições, para a diver-contradição entre histórias dife-

sui um forte princípio de unidade como uma meditação sobre o nossa civilização. Essa forma de coerência em seus diversos denações - como o projeto para Holanda - e, finalmente, na mesmo disse: "Eu não faço diferença projeto construído".

Lendo seus textos, visitando suas instalações, observando a realização do Anexo, fica clara a intensidade que, presente já no pensamento preliminar do projeto, permeia desenho e execução. Nos últimos anos, participou de vários concursos internacionais, principalmente para a reconstrução de grandes áreas de Berlim, que está sendo reestruturada para abrigar a capital da Alemanha reunificada. Neste processo, dominado, basicamente, pelos grandes construtores e especuladores, Libeskind afirma-se como um contraponto, alguém nadando contra a corrente, nesta cidade, neste momento. Ele trabalha com vários aspectos da cidade e o resultado, talvez caótico ao primeiro olhar, vai-se revelando em uma forma densa de trabalhar diferentes níveis de informação. Sua arquitetura não é nada formal: ela entra na pele, identifica-se, posiciona-se frente à existência urbana atual, uma realidade carregada de memórias, imagens, atividades. O projeto do Anexo confronta Libeskind ao paradoxo do '*Domina*', tratado no livro "*Dialektik der Aufklaerung*", em que M. Horkheimer e Teodor W. Adorno afirmam que "desde sempre, Aufklaerung, no seu sentido amplo de 'pensamento avançado', teria como objetivo afastar o homem do seu próprio medo, transformando-o em Senhor. Mas o mundo, completamente iluminado, brilhava sob o signo de um mal triunfante. O programa do Aufklaerung foi a desmistificação do mundo: ele queria dissolver os mitos e fazer cair por terra a Imaginação através do Conhecimento."⁵

5 "seit jeher hat Aufklärung im umfassenden Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Welt erstrahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen." Mueller, A. M. Die Musen des D. Libeskind, in Radix Matrix, p.6

Colocada nestes termos, a capacidade da Arquitetura de expressar significados parece ser uma questão de dominação. Inversamente, a dominação seria o que de mais poderoso pode ser expresso pela Arquitetura. Tal capacidade de expressão seria, paradoxalmente, um instrumento tanto do Aufklaerung como da Regressão. Estas idéias de dominação são igualmente encontradas na cultura e na arquitetura contemporâneas, à semelhança das relações alemãs-judaicas em Berlim. "A cultura contemporânea", adverte Libeskind, "é também infectada por este pensamento, que levou ao Holocausto nazista.

Não são simplesmente duas coisas eu imagino um tipo de e de administração. Ele não pode bem ou está mal. Eu não acredito necessidades quaisquer.”⁶

A construção do metáfora para um resultou o Holocausto da culpa de um crime à luz do dia” pelo mito da separação entre dia e

O Anexo conta, da História, cujo objetivo humana e cujos rastros de a destruição ter deixado um vazio imenso, o Holocausto uma ruptura

diferentes. Com esse mesmo pensamento, racionalidade, de organização, de burocracia ser isolado e dizemos que, caso a caso, está em uma Arquitetura que siga funções e

Museu apresenta-se como uma Aufklärung pervertido, do qual Segunda Guerra Mundial, o “mea apontado por Mueller, “envolvido noite e da dominação total.”⁷

portanto, algo sobre um crime anunciado foi a destruição ameaçam desaparecer, apesar realmente acontecido e ter irreparável. Libeskind considera histórica que não se restringe à

6 “Die Kultur, auch die Architektur, erfahren dasselbe Schicksal wie sie die deutsch-juedischen Beziehungen in Berlin erfahren haben. Die zeitgenössische Kultur ist auch von jenem Denken infiziert, das zum Holocaust führte. Das sind nicht einfach zwei verschiedene Sachen. Mit demselben Denken meine ich eine bestimmte Art von Rationalität, von Organisation, Bürokratie und Verwaltung. Man kann das nicht isolieren und sagen, in einem Fall sins sie gut, im anderen schlecht. Ich glaube nicht an eine Architektur, die irgendwelche Funktionen und Erfordernissen folgt.... Libeskind citado em Radix Matrix, op. cit.,p.7

7 “und umnachtet vom Mythos der Trennung und der totalen Beherrschung [...]” Idem, ibidem

8 A História única, formulada como uma história do progresso, que levaria os homens à liberdade, à solidariedade e à justiça, seria transformada em uma idéia coerente de História (Geschichtsbegriff), substituindo o largo espectro de histórias históricas.

esfera de judeus e alemães, mas, em geral, como o fim da História única, definido por Hegel.⁸ Está-se procurando a História múltipla, um Kollektivsingular -, como o que podia ser pensado no momento anterior à grande narrativa hegeliana. Uma arquitetura puramente funcional, que se limite a responder a necessidades programáticas, exclui histórias diversas que, inversamente, se cruzariam em uma arquitetura que se permita catalizar temporalidades, sem, contudo, unificá-las.

A procura deste catalizador, Libeskind refere-se ao Aleph, primeira letra do alfabeto sagrado, de valor igual a 1. O Aleph está no começo de tudo, no começo e no fim de todos os percursos, já que constitui a própria forma primeira que origina todos os percursos. Ainda que inclua várias formas, o Aleph merece o nome "1" e nenhum outro, expressando seu caráter divino. Ao escritor Jorge Luis Borges não parece casual sua aplicação ao círculo da história que leva seu nome. "Para a Cabala", diz, "essa letra significa En Soph⁹, a ilimitada e pura divindade. Também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior. Para a Mengenlehre, é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes."¹⁰

9 No-end, o infinito.

10 Borges, J. L. O Aleph Ed. Globo, São Paulo, 1995

Borges crê que a vida na Terra seria o espelho do pensamento humano, assinalando o céu e a terra, e suas relações infinitas, onde ambos possuem igual valor. Evitando construir Torres de Babel, como a torre bíblica, interrompida depois que se percebeu a impossibilidade de comunicação e de unicidade, os projetos de Libeskind buscam dar lugar à diversidade de que falamos acima, recusando-se a assumir feições de atos unificadores: às próximas gerações é sempre deixada a possibilidade de remodelar e construir continuamente. Furtam-se a espelhar a fusão em Um da diversidade de formas humanas de vida, de culturas e religiões. Como disse Alois Martin Mueller,

os espaços urbanos se diferentes, sem ligar uma História, evitando arquitetura de Libeskind fragmentos de Utopia época escolhida evitando conceitos uma linguagem universal

"A nova visão para o centro Libeskind, "não é de natureza lugar que aprendeu com seu de reconstruir, de planificar ser desperdiçada em uma solução porque mesmo Orfeu não futuro".¹¹

Line on fire

"Arquitetura ON line: a linha que faz um sulco[...]a linha que define fronteiras entre as coisas, que não querem ser atravessadas. Arquitetura TOWARD line: Dia e noite seriam equivalentes.[...] Arquitetura Under line: no Equador; Linha em baixo, sublinhado

desenvolvem em ritmos identidade a uma época da conceitos unificadores. A em Berlim é formada de sem dotar de Identidade uma voluntariamente na história, unificadores, e a nostalgia de e completa.

incendiado de Berlim", explica utópica, mas uma visão concreta de um passado e que olha para o futuro. A chance novamente, de pensar diferente, não deveria simplificada de uma reconstrução seletiva, conseguiu de ir de costas em direção ao

11 "Die neue Vision für das ausgebrannte Zentrum Berlins ist nicht utopischer Natur, sie ist vielmehr eine konkrete Vision eines Platzes, der aus seiner Vergangenheit gelernt hat und in die Zukunft blickt. Die Chance, neu zu bauen, neu zu planen, umzudenken, neu zu machen, sollte nicht durch die viel zu einfache Lösung einer selektiven Rekonstruktion vertan werden, da es selbst Orpheus nicht gelang, rückwärts in die Zukunft zu gehen." Libeskind citado por Mueller, A. M. Die Musen des D. Libeskind, in Radix Matrix, op. cit., p.9

(UNDERLINE) [...] Arquitetura 1,244 Grau. Ponto 0. Muitas direções com um ângulo, [...] inclinação dos ângulos - right, rite, write - A linha, lida, 10 palavras, 1000 letras + 1. [...] A linha vermelha, a linha vermelha lida. The read red line. Schusslinie (Shotline)."¹²

12 "Architektur auf der Linie (On line): die Linie, die eine Furche spürt [...] die Linie die Grenzen zwischen Dingen definiert, die man nicht überschreiten will. Architektur HIN ZUR Linie (TOWARD LINE): Tag und Nacht werden gleichgesetzt. [...] Architektur UNTER der Linie (UNDER line): am Äquator. Linie darunter: UNTERSTREICHUNG (UNDERLINE) [...] Architektur 1,244 Grad. [...] Nullpunkt. Viele Richtungen mit einem einzigen Winkel [...] Neigung der Winkel, {right, rite, write - die Linie gelesen}, 10 Wörter. Zehn Wörter. 1000 Buchstaben. Eintausend Buchstaben. Plus einen. [...] Die rote Linie. Die gelesene rote Linie. The read red line. Schusslinie." Libeskind, citado por Mueller, A. M. Line on Fire, in Radix Matrix, op. cit., p.42

13 linha de tiro.

Line on Fire é o nome da instalação apresentada por Daniel Libeskind no centro de Arte Contemporânea de Genebra, em 1988. Foi concebida depois que uma outra instalação - as máquinas de Ler, de Memória e de Escrever - pegou fogo em 1987. Por isso se chama Line on Fire, e, provavelmente, por isso também seja vermelha. Já dissemos que o trabalho de Libeskind busca princípios de unidade. Esta instalação segue suas 'Três aulas sobre Arquitetura', de 1985. A vermelha e tridimensional Line on Fire faz um zigzag, volumétrica. Altura e espessura são preservadas, fendas retas, interrompidas, profundas, com textos e desenhos, linhas. A linha, Shotline¹³, passa entre colunas sem tocá-las, definindo fronteiras que não querem ser ultrapassadas. Esta linha, que abre um sulco no corpo vermelho e o divide em dois, enfatiza a idéia de que cada rastro humano, posto em relação com seus pares, produz uma Différence - como defin-ida por Derrida - que aborta no nascedouro qualquer

pensamento unificador. o projeto do Anexo, disse a forma de trabalhá-los.

Between the

"...ut ordinem rerum locorum ordo notaret atque ut locis pro cera,

O Berlin Museum edifício barroco do antigo parte oeste da cidade sobre a história cultural de situava-se no que viria a ser isolada pelo Muro, da cidade colecionava e momento, telas cidade, peças de

Ela constitui clara referência para cutindo os limites, as fronteiras

Lines, o Lugar

conservaret, res autem ipsas rerum effigies simulacris pro litteris uteremur."¹⁴

foi inaugurado em 1962, no Palácio de Justiça, para que a também possuísse um museu Berlim. O Maerkisches Museum ser a Berlim Oriental, prestes a então em construção. O museu apresentava, desde este relacionadas com a história da artesanato berlinense incluindo

14"....que a ordem dos lugares guarda a ordem das coisas, que a coisa descreve as imagens das coisas, e que nos usamos os lugares como lousa para escrever, as imagens como lousas escritas." Cícero De Oratore, II, 354

moda, documentos sobre a história do teatro, sobre a topografia e sobre a história social e cultural em geral. Em meados da década de 70, foi introduzida uma ala judia para documentar a influência desta população na história de Berlim. Quando decidiu-se que esta ala seria abrigada em um edifício próprio, foi supondo que o anexo deveria ter um duplo caráter: integrar-se parcialmente ao museu da cidade e seguir, ao mesmo tempo, uma missão educativa sui generis.

O terreno encontra-se no bairro de Kreuzberg, na esquina da Lindenstrasse com a Hollmannstrasse, ao lado do edifício barroco do antigo Palácio de Justiça, e é cortado por uma rua. Solitário em meio à paisagem dominada por anônimos edifícios funcionalistas dos anos 50, o Palácio é o único edifício que evoca as origens barrocas na região Sul da Friedrichsstadt

O Anexo do para a ala do conceitos

Um anexo complemento de outro mas, ainda assim, um em questão chama-se por romper-se: são, na se complica na tentativa. Dois museus, mas um dizer: um edifício próprio, extensão do edifício quer induzir um reque- própria história dos judeus-alemães, judeus, em outras palavras, conhecemos hoje sob o

A problemática judeus em seu centro, Judaico. Busca, também, culminação da história se - à maneira hegeliana - presente.

Tres dimensões pelo arquiteto para definir

'Berlin Museum' Museu Judaico:

parece ser dependente e espaço, como o nome já diz, edifício próprio. Como o anexo Museu, a dependência acaba verdade, dois museus. O título de resumir relações complexas. como anexo do outro. Quer mas indicado como ala, como existente. O título do projeto tionamento das relações entre a alemães com os judeus, os alemães, Berlinenses, os quais, formaram a entidade cultural que nome de Berlim.

do projeto tem Berlim e os sendo o Anexo, o Museu colocar em questão a idéia de contemporânea movimentando- constantemente em direção ao

conceituais são mencionadas seu projeto:

1. Na região da Lindenstrasse viveram muitos judeus, alemães, e judeus-alemães famosos. Foram, então, localizados os antigos endereços de alguns deles, como Walter Benjamin, Ludwig Mies van der Rohe, Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Rahel Varnhagen e E.T.A. Hoffmann, Arnold Schoenberg e Paul Celan, na tentativa de estabelecer uma relação entre aqueles que pareceram a Libeskind terem sido os portadores da identidade intelectual de Berlim, como um emblema, um símbolo.

Traçando um sistema de linhas que lembra hexágonos deformados, uma espécie de Estrela de Davi explodida ligando coisas invisíveis entre si, ele conseguiu uma matriz que lhe evitou trabalhar com tramas ou redes regulares. Essas linhas formam um nexus que liga lugares anônimos das, então, duas Berlins, Oriental e Ocidental, relacionando lugares irreais e pessoas reais.

Essa matriz imaginária, topográfica, unindo a antiga moradia de pessoas que teriam funcionado como elementos de ligação entre tradição judaica e cultura alemã, seria a estrutura arquitetural - a dimensão arquitetural - do projeto.

2. 'Oh palavra, palavra que me falta! Assim termina o segundo ato da ópera inacabada Moses und Aron [Moisés e Aarão], de Arnold Schoenberg. Uma luta através de imagens verbalizadas é apresentada: de um lado, o problema da banalização de Deus reduzido à Sua imagem; de outro, a palavra não consegue atingir o Absoluto, ou seja, Deus.

Esta seria a segunda dimensão musical.¹⁵

3. Para a terceira texto. Um livro que em ordem alfabética, das deportação de habitantes de concentração para texto consistiria na base projeto.

O projeto fundamenta-se, portanto, em uma estrutura arquitetural, um musical.

A forma em partir da estrela do Davi, qual o significado do pro-culturas diferentes. Daniel Libeskind navega por universos culturais cujo encontro organiza-se no interior do seu trabalho. Between the lines é a ocasião de uma meditação sobre as relações entre as culturas judaica e alemã. O Anexo

dimensão do projeto: uma

dimensão, Libeskind usa um contém a listagem de nomes, datas de nascimento e de judeus de Berlim, e os campos onde foram enviados.¹⁶ Este da dimensão memorial do

menta-se, portanto, em uma texto musical e um texto não

planta, uma estrela explodida a transcreve a idéia segundo a jeto resulta do choque entre

15 Schoenberg não conseguiu terminar sua ópera. O terceiro ato ele começou a escrever em Berlim mas não terminou. No segundo ato, a discussão entre Moisés e Aarão termina da seguinte maneira: Aarão desaparece devagar no fundo do cenário e o coral canta: "Todo Poderoso, você é mais forte que o Deus egípcio! [Allmaechtiger, Du bist staerker als Aegyptens Gott!] Em seguida todos deixam o palco, e Moisés então canta: "Deus inimaginável! Pensamento não pronunciável, ambíguo! [Unvorstellbarer Gott! Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke!] Você permite essa imagem? Aarão, minha boca pode criar tal imagem? Assim fiz uma imagem errada como só uma imagem pode ser? Assim estou derrotado! Assim foi loucura tudo o que eu pensei, e não pode e não deve ser dito. [Laesst du diese Auslegung zu? Darf Aron mein Mund, dieses Bild machen? So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch, wie ein Bild nur sein kann! So bin ich geschlagen! So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe, und kann und darf nicht gesagt werden."]. Tudo isso seria cantado. "Ó palavra, você palavra que me falta! [O Wort, du Wort, das mir fehlt!] "Não é mais cantado, é falado. A palavra isolada, compreensível porque falada. Isso seria o fim da Ópera, como Schoenberg a compôs. Radix Matrix, p.101.

16 do Informationsbuero Bundesrepublik Deutschland, Bonn

teria a discutir a história de Berlim, tanto quanto a história da Alemanha e a da Europa. Ou de rendre visible ce qui est invisible.¹⁷

17 Tornar visível o que é invisível.

Além disso, o Museu deveria considerar não apenas os visitantes de hoje, mas também os de ontem e os de amanhã, sem, no entanto, cair na armadilha de patrocinar simulações da cultura. "Deveria, antes", escreve Libeskind, entendendo que o museu possui, além da função de símbolo, a função específica de tratar da história da cidade, "criar uma distância entre si mesmo e o público, tornar-se estranho ao público ou tornar o público parte de si, para forçá-lo a posicionar-se sobre o que deveria ser feito, e sobre a maneira de fazê-lo."¹⁸ Deveria, ainda, inscrever-se na tentativa de dar expressão a um destino compartilhado por judeus e alemães, por berlinenses e não-berlinenses: um Dasein, o ser que está em discussão. "De qualquer maneira", prossegue Libeskind, "o museu não deveria só servir de inspiração à poesia, à música e à arte dramática, mas também oferecer um lugar ao ordenado/não-ordenado, ao bem-vindo/não bem-vindo, ao escolhido/não-escolhido, ao prestimoso, ao desamparado."¹⁹

18" [...] es sollte vielmehr eine Distanz zwischen sich und dem Publikum schaffen, sich das Publikum entfremden, oder es einbeziehen, um es zu einer Entscheidung zu zwingen[...]. "Radix Matrix, op. cit., p.101.

19 "Jedenfalls soll das Museum nicht nur der Inspiration von Dichtung, Musik und dramatischer Kunst dienen, es soll auch dem "Geordneten-Ungeordneten", dem "Erwählten - Unerwählten", dem Hilfreichen - Hilflosen", dem, dem keine Hilfe zuteil wird, einen Platz bieten." Radix Matrix, op. cit., p.101

A presença judaica na história alemã, a simbiose judaico-alemã, não

terminou com a catástrofe passou, a partir daí, a ser do Não-ver-despercebido, arquiteto, ser tornada que lhe foi suprimida, que disfarçada. O novo museu emblema, um significado, Sichtbare) se revela como O Museu cria um lugar fronteiras, contendo o deve ser, ao mesmo transposto.

"Oficialmente, o projeto chama-se Museu Judaico", explica o arquiteto, [Entre as Linhas] porque, para

do Holocausto: ela apenas invisível. Essa relação, essa parte deveria, no entender do visível, ligando Berlim à história não pode ser esquecida, nem é, assim, concebido como um no qual o não-visível (Nicht-o Invisível (Unsichtbare), o Vazio. para o espírito que atravessa destino variável de Berlim, que tempo, espelhado, quebrado e

Anexo do Berlin Museum para a ala do "mas eu o chamei de Between the Lines mim, trata-se de duas linhas, duas correntes de pensamento, de organização e de suas relações. Uma linha é reta, mas fragmentada. A outra é sinuosa, mas infinita. Arquitetônica e programaticamente, estas duas linhas desenvolvem-se juntas, através de um diálogo claramente limitado. Este duo abre-se em duas partes, as linhas soltam-se uma da outra, e são percebidas em separado. Desta maneira, revelam um vazio que atravessa seqüencialmente o museu - como a arquitetura como um todo."²⁰

20 "Offiziell heisst das Projekt "Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum" aber ich habe es "Between the Lines" (zwischen den Linien) genannt, weil es sich für mich dabei um zwei Linien, zwei Strömungen von Gedanken, Organisation und Beziehung handelt. Die eine Linie ist gerade, aber in viele Fragmente zersplittert, die andere Linie windet sich, setzt sich jedoch unendlich fort. Diese beiden Linien entwickeln sich gemeinsam architektonisch und programatisch durch einen begrenzten, klar umrissenen Dialog. Sie fallen auch auseinander, lösen sich voneinander und werden als getrennt gesehen. Auf diese Weise decken sie eine Leere auf, die in immer wieder unterbrochener Folge dieses Museum - wie auch die Architektur als Ganzes - durchzieht." Libeskind citado por Winkler, K. *Ced n'est pas un musée - Daniel Libeskind Berliner Museumsprojekt*, Radix-Matrix op.cit., p.123

A área central, que o programa do concurso sugeria como lugar de integração entre temas judaicos e históricos da cidade, foi deixada vazia. No entanto, ou por isso mesmo, ela constitui o centro de energia no qual as duas linhas básicas - a reta fragmentada e a sinuosa contínua - vão buscar suas tensões.

O museu é concebido nos níveis subterrâneo, térreo e elevado, este último constituído por três andares. Um peso em comum, imensurável: Berlim e seus judeus. Dois edifícios inseparáveis, o Berlin Museum e sua ala para o Museu Judaico não podem ser unificados.

A ligação, imperceptível do exterior, entre o museu existente e o Anexo faz-se apenas pelo nível subterrâneo. O diálogo entre os dois edifícios termina em um reconhecimento mútuo da importância de cada um e de suas diferenças inconciliáveis. Na superfície, a autonomia dos dois edifícios é preservada.

Mas o Berlin Museum não fica intacto. No centro do edifício antigo, Libeskind coloca um espaço vazio que, reciprocamente, espelha um dos espaços negativos do Anexo. Esse espaço vazio corta cada andar da construção barroca, como se quebrasse a estabilidade da estrutura existente. No seu piso, Libeskind coloca uma escada que leva ao túnel subterrâneo

que liga os dois edifícios, dando a impressão de um gulo retos neste espaço

A ligação subter- e articulador ao mesmo do Anexo, Libeskind igual em forma e tamanho barroco. A penetração do resolvida diferentemente são atravessados por no teto dos espaços de

Na saída do túnel, cruzam. Subindo ligeira-escada central e às salas superiores. Os outros dois edifício que se encontram

cujo piso inclina-se levemente, fundo incerto. Não existem ân- insólito.

rânea é um elemento estrutural tempo. Na entrada subterrânea insere um fragmento do void, ao vazio deixado no edifício void no espaço de exposição é dos outros andares. Voids 1 e 2 baixo, abrindo-se como oculi exposição.

já no Anexo, três eixos se mente, o primeiro conduz à de exposição dos andares terminam em dois elementos do no exterior: a Torre do memorial

do holocausto - uma materialização do primeiro void, submetida a um giro de 180 graus - e um E. T. A. Hoffmann garden abaixo do nível do solo - um labirinto de colunas monumentais sobre uma laje inclinada. Na costura entre o corredor de acesso e o jardim encontram-se, enfim, os espaços de exposição pedidos no concurso, que servem exclusivamente ao Museu Judaico.

O eixo principal do edifício, que conduz à escada principal, é cortado por dois outros eixos que formam um 'X' subterrâneo e alongado. Ele corresponde exatamente ao 'X' que Schoenberg coloca no final de Moses und Aron, por não conseguir terminar a peça. Este 'X' disruptivo apresenta uma relação ilusória entre o Dentro e o Fora, indicando, assim, o caminho para os dois pólos judaicos: o Holocausto e a Terra Prometida. Com vinte e dois metros de altura, a Torre do Holocausto, imagem inversa do espaço vazio da escada contido no interior do edifício barroco que permite o acesso ao anexo, situa-se no final de um dos eixos, após uma longa passagem subterrânea, no exterior do muro do Museu. Uma forma autônoma, fragmento de um poço vazio, do alto caem cinco grandes véus a até poucos metros do piso, como um signo mudo diante do inconcebível massacre.

Libeskind não é obrigado a contar a história oficial, mas a deixar um poço para os crimes da História, cometidos em nome da História. No interior do poço estão gravados os nomes dos judeus deportados de Berlim, como histórias individuais. As histórias descobrem a História.

Um eixo leva à Terra Prometida - um jardim tem o nome de E. no edifício barroco antes e que tem um papel Sigmund Freud. O jardim como usualmente se frustrando o desejo de como se ameaçasse no subsolo e vai até o de pedras brancas de duas lâminas de vidro que areia do deserto israe-completamente vazio: a

Na edificação acima do térreo - ergue-se interrompido várias vezes. É cortado, no eixo longitudinal, por uma lâmina de espaço - o *Void* - aberta do térreo até o teto. O *Void* fecha-se para as salas de exposição, é visível para os visitantes, mas inacessível. Nos pontos de travessia entre

Torre do Holocausto, o outro à jardim estranho e pavoroso. O T. A. Hoffmann, que trabalhava que este se tornasse um museu, central no ensaio 'O Pavoroso', de não tem plantas, à diferença de imagina a Terra Prometida: Paraíso. O jardim é inclinado, deslizar, e sua inclinação começa nível do piso térreo. Uma rampa Jerusalém o envolve. Entre as compõem o muro interno há lense. O interior é vazio, Terra Prometida, vazia.

visível da rua- os quatro andares o edifício com planta em zig-zag,

espaços de exposição, o muro do *Void* interrompe a continuidade espacial. Materiais e iluminação mudam. Através de túneis estreitos, os precipícios são transpostos. Cinco vezes a cada andar acontece essa mudança de perspectiva.

O *Void*, que primeiro aparece como uma interrupção inclinada do corredor reto, mostra-se, durante a travessia da edificação, como o único elemento ortogonal. Contornando o *Void* pode-se sentir irritação ao entrar-se no mundo real, construído, do objeto Museu. A pressuposta normalidade dos espaços de exposição e, por extensão, a normalidade da História enquanto zona, mostram-se extremamente questionáveis.

O volume do museu, cortado em plano e em elevação, oferece ao visitante uma multiplicidade de percursos em uma estrutura linear. As sucessivas bifurcações dos espaços fazem nascer uma busca de orientação e de reflexão sobre o que guia seus passos. A figura explodida de uma estrela, provoca uma permanente atitude reflexiva. Nada é dado como adquirido, o visitante é perturbado nos seus esquemas de reflexão.

"Através deste alinhamento", diz distância, a fim de tornar visível a não é simplesmente um espaço

Between the estritamente o que a ex- o zig-zag contínuo e a das duas linhas reabre a ambíguo da História.

Os Vazios estão inacessíveis, lacrados: visitante não pode com Derrida sobre o uso "não é uma colagem", diz o mas um novo tipo de dispositivo que não é visível."²² Através de seus cruzamentos, Libes- essência espacial. Vazios

"Como Deus, o Vazio também não "Eu teria sondado o Vazio desde o morte." ²⁴

No projeto de meio do edifício, ele do Anexo, tecnicamente servir, quase excessivo.

o arquiteto, "dá-se ao que olha uma idéia de que o horizonte da Modernidade branco".²¹

lines: a conformação apresenta pressão-título representa. Entre linha reta descontínua, o diálogo discussão sobre este período

concebidos como lugares mesmo vendo-os do exterior, o adentrá-los. Concordaremos interligado de vazio e de cheios: filósofo, "uma colisão ou uma dialética, organizado em volta do vazio, em volta do relações entre as diagonais e kind materializa a imaterial e Cheios são inseparáveis.

Void²³

tem nome..." meu nascimento até a tarde da minha

Libeskind, o Vazio é central. No ocupa um terço do volume total indefinido, sem função, sem Talvez até sem definição

21 "par cette aliénation, on donne à celui qui regarde une distance, afin de rendre visible que l'horizon de la Modernité n'est pas simplement un espace blanc." Libeskind citado por Pélissier A. *L'Architecture aux limites Techniques et Architectures*, 399, decembre 1991, op.cit., p.71

22 "Ce n'est pas un collage, une collision ou une dialectique, mais un nouveau type de dispositif qui est organisé autour du vide, autour de ce qui n'est pas visible" Libeskind citado por Pélissier A., op.cit., p.71

23 Vazio: sem conteúdo, não conter nada, sem moradores ou proprietários, não ocupado, livre de intenção ou substância, insignificante; sem ar, nada, puro... Taylor M.C. *Point of No-Return*, in *Radix Matrix*, op.cit.

24 "Wie Gott hat auch die Leere keinen Namen." Ich werde die Leere sondiert haben von meiner Geburt bis zum Abend meines Todes." Edmond Jabès citado por Taylor M.C. *Point of No-Return*, *Radix Matrix*, op.cit., p.140

concreta, sem interesse, nada. A linha em zig zag, redesenhando a direção derivante da história berlinense, não é não-quebrada, mas fragmentada.

Para Libeskind, o Vazio não é puramente uma negativa - uma falta, como pensaram os idealistas -, mas um jogo de novas torções que, em relação ao seu ser vazio, seriam eternamente distantes. Vazio²⁵ no Anexo indica perda e falta. M.C.Taylor diria, certamente, que o *Void* de Libeskind é um rombo, uma fenda que deve ser preenchida. Nada além de um vazio pedindo para ser preenchido. Aqui entraria a definição do espaço negativo, o espaço que se interrelaciona com o espaço construído e, ao mesmo tempo, um espaço a ser destruído por causa da ausência de matéria. Espaço de memória, de uma presença imaginária, uma forma de negatividade de memória. O centro ideal permanece vazio, enigmático, obscuro, e é, ao mesmo tempo, o centro da energia do qual resultam as tensões entre as linhas.

25 Na verdade, não se trata de um vazio único, mas de sete vazios fragmentados.

O museu se constrói em torno de um vazio que perpassa todo o edifício, um vazio que o público deve experimentar. Materialmente sobra pouco: arquivos, objetos, documentos, que implo-ram mais uma ausência do que uma presença.

Esse *Void*, que, analogicamente, permeia a atual cultura berlinense, é o que se quer tornar visível. Uma marca de estrutura que se cristaliza neste lugar da cidade. Um lugar no qual o que é sem nome fica mudo: o sem-nome não

é removido, não é emudece.

Talvez o *Void* não talvez, nem todo Vazio se- tipos de Vazio, mas um ria ser mantido vazio, um Construir Vazios, sem que talvez, chamar-se Decon-

O lugar questão do

"A língua é a casa do Ser."²⁶

"A língua é a nossa maneira de
"Deve-se mudar a língua, não
escrevendo-se de uma forma com-

O que Libeskind Vazio do Anexo, é a arquitetural sem mudar os de relacionar elementos anexo reescreve a História entre as linhas. O entre judaica é mostrada apenas muros lacrados dos nomes dos judeus história interrompendo a seja completa. Para

projetado no futuro. apenas

seja ausência a ser superada. E, já vazio a priori. Há diferentes deles é, certamente, o que deve- Vazio indefinido, deconstruído. se construa em vão, poderia, strutivismo.

lacrado e a vazio

respirar."²⁷

através de uma mudança nas palavras, mas pletamente diferente."²⁸

procura levar a seus limites, no tentativa de utilizar a linguagem meios, mas alterando a maneira arquitetônicos e conceitos. O ria, produzindo um texto que se é a dimensão do Vazio. A coleção nas no labirinto subterrâneo e *Void*, que carregam as inscrições berlinenses deportados. Uma outra, sem que nenhuma delas entender a função do Vazio do

26 [die Sprache ist das Haus des Seins] Kafka

27 [Sprache sei unsere Weise, zu atmen] Em Praga, Kafka não falava tcheco nem hebraico. Certa vez ele disse que a língua é a nossa maneira de respirar e que, por não falar nem tcheco, nem hebraico, ele estava duplamente asmático.

28 "Sie müssen die Sprache ändern, nicht durch Ändern der Worte; Sie müssen auf eine völlig neue Weise schreiben[...]. Derrida, J. citado por Radix Matrix, op.cit., p.119

29 ver Radix Matrix, op.cit., p.120

30 ver cap.1, o lugar do Vazio determinado ontologicamente. Ontologia: A O. é a parte da metafísica como ensino da definição ideal do Ser. A O. se movimenta no nível da Abstração (do lado material das coisas ... a existência das coisas se explica através da possibilidade do pensar, quer dizer, Ser e Pensar são idênticos, ou seja, a expressão da "sabedoria divina". O pensamento humano se define como uma combinação da ideia divina) - Com a Filosofia transcendental de Kant, a O. metafísica perde a importância. O último representante foi Leibnitz. No século XX a O. foi redescoberta através da Fenomenologia e do Existencialismo. No existencialismo o centro é o homem que deve descobrir sozinho a explicação da sua existência. Do Meyers Lexikon no WWW.

31 "Ihrer determinierten Leere, die völlig mit Geschichte, Bedeutung und Erfahrung ausgestattet ist und dem Ort selbst, dem Ort als einer nichtanthropologischen, nichttheologischen Möglichkeit, worin diese Leere stattfinden kann."
- Winkler, K. Ceci n'est pas un musée - Daniel Libeskind Berliner Museumsprojekt, Radix-Matrix, op.cit., p.124

'Anexo do Berlin Museum para a ala do Museu Judaico', deve-se recriar a relação entre esse lugar e a questão do Vazio. Resumindo Derrida²⁹, este Vazio é circunscrito historicamente, não se tratando de um lugar indefinido onde tudo pode acontecer. Ele corresponde à experiência que Libeskind descreve como o fim da história única - o Holocausto. Como a arquitetura, que iria buscar o seu começo no fim de si mesma. O fim, como fronteira e origem. A partir daí, a arquitetura deve entender a sua praxis, voltando às suas fronteiras: o fim apenas como fronteira, limite, ou o fim também como morte. O Vazio no Anexo é determinado por um evento, o Holocausto, que é também o fim da História única. A partir deste fim, a partir do Vazio, recomeça-se.

Como propusemos sobre a obra de Lina Bo Bardi, Derrida compara o Vazio de Libeskind ao da Chora³⁰, questionando-se sobre a relação que poderia existir entre "esse Vazio determinado, dotado plenamente de História, significado e experiência, e o lugar, enfim, como uma possibilidade não-antropológica, não-teológica na qual esse Vazio pode acontecer."³¹ No entanto, contrariamente ao Vazio do belvédère do MASP, que é um espaço público e acessível, deliberadamente não-histórico, o Vazio do Anexo, situando-se no interior do edifício, permanece inacessível,

apenas tangível em seus
evento específico - o

A lógica da Chora
lógica do exemplar seria o
constitui o espaço
idéias sobre o mundo de
Chora e essa definição de
correspondem à forma
Vazio que propõe,
evento que deve ser
se referia à Moisés - "Oh
questão do povo judeu
imediatamente abaixo de
como tal. Ser um povo
conceito mas uma expe-

Derrida vê perigo
formas arquitetônicas,
que conduziria ao Signo
enquanto conceito ideo-
lógico fechado. Lina Bo
Bardi queria produzir um
monumento a partir do
Vazio; Daniel Libeskind
não. Neste sentido,
Derrida propõe um
conceito, no qual o

limites, e relaciona-se a um
Holocausto.

enfrentaria a do exemplar. A
Vazio, enquanto a da Chora
definido no Timeu, no qual as
aparências se materializam. A
componente de realidade, não
que Libeskind procura dar ao
justamente por relacioná-lo a um
evocado. Criando esse Vazio, ele
palavra, palavra que me falta!" -, à
escolhido por Deus, situado
d'Ele, definido miticamente
escolhido tem por base não um
riência, uma pertinência.

em uma possível unicidade das

espaço ficaria livre de qualquer descrição a priori, porque, neste *Void*, qualquer lembrança, qualquer aparecimento pode materializar-se. No entanto, neutralizar completamente a Arquitetura significaria reduzir o potencial crítico imanente do espaço-pensado de Libeskind. Sobre esta questão, o filósofo francês Jean-François Lyotard vai manifestar-se procurando definir a diferença entre o pensável e o representável:

"Tornar visível o fato de que alguma coisa existe, na qual se pensa mas que não se pode ver nem pode ser tornada visível: este é o ponto de partida da pintura Moderna", escreve Lyotard. "Mas como pode ser tornado visível o fato de que existe algo invisível? O próprio Kant mostra qual o caminho a seguir, descrevendo o Sem-forma, a Ausência da forma como índice possível do não-representável. Da abstração vazia, da imaginação à procura de uma apresentação do infinito (mais um não-representável), ele diz também que essa abstração é uma representação do infinito, sua representação negativa. (...) Nestas instruções, reconhecem-se os axiomas da vanguarda artística, na medida em que eles tem como objetivo o de aludir, através da representação visível, ao Não-representável."³²

Segundo o raciocínio do filósofo, o *Void* seria o espaço histórico invertido, a representação negativa, a única forma possível de aludir ao que não é possível

32 "Sichtbar zu machen, dass es etwas gibt, das man denken, aber nicht sehen kann: das ist der Einsatz der modernen Malerei. Aber wie kann man sichtbar machen, dass es etwas gibt, das unsichtbar ist? Kant selbst zeigt an, welchem Weg hier zu folgen ist, indem er das Formlose, die Abwesenheit von Form als möglichen Index des Nicht-Darstellbaren bezeichnet. Von der leeren Abstraktion, die der Einbildungskraft auf ihrer Suche nach einer Darstellung des Unendlichen, seine negative Darstellung ist. [...] In diesen Unterweisungen sind die Axiome der künstlerischen Avantgarde in dem Masse wiederzuerkennen, als die darauf abzielen, durch sichtbare Darstellung auf ein Nicht-Darstellbares anzuspielen. "Lyotard, J.-F. Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? Postmoderne und Dekonstruktion, Ed. Reclam Verlag, Stuttgart, 1990. p.43

de ser mostrado positivo-se recusa a ser símbolo História buscando material referência. O não-tempo, o evento do Holocausto como trauma fundamental como espaço de pensar lembrança do passado, Guarda, ao lado do susto, ser ao lugar do possível crítica.

Em "*In the beginning* questão sobre se esse cionado ao vazio e à palavra que me falta!". A "*Finnegans Wake*", permite ontológica do pensa-

Vazio e Chora devem ser, aqui, diferenciados. A Chora não é o *Void* de Libeskind, que deveria enfrentar a ausência ontológica. "Há que escrever de uma forma completamente nova, para que a Filosofia, que é nossa língua, não

materialmente. Enquanto o *Void* ou monumento, a trabalhar a realizá-la, ele afirma a polivalência representável é, ao mesmo causto e a "cremação da História"³³ mental da modernidade. O *Void* sem limites guarda, ao lado da uma projeção possível no futuro. a esperança. Nessa negação do estaria baseada sua qualidade

33 Libeskind citado por Winkler, K. *Radix Matrix*, op.cit., p.124

there was the void."³⁴, coloca-se a Void seria ou não melhor relação - como em "Oh, palavra, relação entre ambos, em uma aproximação não-mento sobre o Vazio.

34 Joyce, J. citado por Jeff Kipnis em Jacques Derrida zu "*Between the Lines*", *Radix Matrix*, op.cit., p.119

35 "Sie müssen auf eine völlig andere Weise schreiben, denn sonst würde die Philosophie, die unsere Sprache ist, die Leere sehr schnell reontologisieren." Radix Matrix, op.cit., p.119

faça reontologizar o Vazio",³⁵ clama Derrida. Mudando o código, escrevendo diferentemente, Libeskind priva o Vazio de sua utilização política. Este é um Vazio que não conhecemos, circunscrito, como quer Derrida, e, portanto, talvez tenhamos que abandonar essa palavra. Para evitar que o *Void* se preencha - e esta parece ser sua tendência -, o arquiteto prefere prever um crescimento homogêneo, preenchendo o edifício totalmente, talvez, com a sua própria razão de ser.

O *Void* do Anexo é visível. Foi, de fato, o único espaço não concebido de acordo com critérios principalmente técnicos. Ele é a única parte situada no ponto de intersecção de tudo o que é constituído, de tudo o que é conhecido, aparecendo na área central do edifício. Para um visitante, parece um lugar a ser resolvido posteriormente, mas ainda protelado. E, no entanto, ele não foi elaborado conscientemente: ele já existia, já estava lá. Mesmo assim, o museu funciona como um produto autônomo, estético, independente de iconografia, incorporando o pensamento filosófico à questão do Vazio.

Trata-se de dois diferentes Vazios nesta obra. Um, que se forma através da estrutura descontínua. O outro, que é este espaço decididamente lacrado que ninguém pode experimentar e onde ninguém pode

entrar. Estes dois Vazios
lidades. Um precisa do
relacionar-se com a
que seria guardado como
minável. Existe aqui
lacrada e inconsciente,
me-mória lacrada não é
- Leere, em alemão -, mas

"Neste Vazio, ao seu lado, à sua
silenciosos. Quais nomes estão
não-nomeável?"³⁶

O Anexo funcio-
como marca estrutural.

Este projeto
tação sobre o tempo,
sobre o lugar da nossa
civilização ocidental na
sucessão das civilizações.

"Esse modo, que eu chamarei de
uma resposta humana razoável ao
absurdo não-razoável da situação
cósmica..."³⁷

não possuem as mesmas qua-
outro para se definir, para
História, com a Memória, com o
um segredo, sem nome, ino-
codificada uma certa memória
guardada como um críptico. A
exatamente o Vazio generalizado
o vazio da estrutura - Lerrheit.

borda, fica o Sem-nome, e nomes ficam
inscritos neste Vazio? Como é o nome do

na como um emblema. o Vazio,

propõe e contém uma medi-

36 In dieser Leere... entlang der
Leere... am Rand dieser Leere,
verbleibt das Unbenannte und der
Namen bleibt still. Wessen Namen
sind in diese Leere eingeschrieben?
Wie lautet der Name des
Unbenennbaren?" Taylor, M.C.
Point of No-Return, Radix Matrix,
op.cit., p.140

37 "ce mode que j'appellerais le
mode de la réponse humaine
raisonnable à l'absurdité
déraisonnable de la situation
cosmique". Libeskind citado por
Pélissier A. L'Architecture aux
limites Techniques et Architectures,
399, decembre 1991, op.cit, p.72

O trabalho de Libeskind não trata apenas do tempo histórico relacionado ao tempo arquitetural, mas também do tempo Aqui e Agora. Ele se convenceu de que, a partir de reflexões sobre o tempo, tem-se a impressão de que nada aconteceu.

"Refletindo-se sobre o tempo, reconhece-se que o ele não anda junto. O tempo não é, por assim dizer, visível, quando estamos à procura dele. Logo que paramos de procurá-lo, passamos a transformarmos através dele. [...] Falar de arquitetura significa, enfim, falar sobre o paradigma do irracional."³⁸

38 "Über die Zeit reflektierend, erkennt man, dass die Zeit nicht mitläuft, die Zeit sozusagen nicht sichtbar ist, weil man auf der Suche nach ihr ist. Sobald man aber nicht nach ihr Ausschau hält, wird man durch sie verwandelt. [...] Über Architektur zu reden, heisst also, über das Paradigma des Irrationalen zu reden." Libeskind em *Radix Matrix*, op.cit., 1994, p.100.

Trata-se de diferentes medidas de tempo e de transformação do próprio indivíduo. *Between the lines* significa, de fato, duas linhas de pensamento: a reta fragmentada e a dobrada várias vezes, mas contínua. Desenvolvem-se e dialogam, ao mesmo tempo em que se desfazem. As linhas mostram-se separadas, como o vazio que atravessa a continuidade, materializando-se em forma de resíduo autônomo da estrutura. A isto, Libeskind dá o nome de voided Void. Fragmentação. Reorientação. A história de Berlim nunca existiu enquanto unidade. Em histórias fragmentadas como a do Holocausto, a de Nagasaki, de Hiroshima, a Humanidade e a História parecem submergir.

Através da Música, da Geometria e da Mística, Daniel Libeskind aprendeu a adentrar estes hemisférios seguros, esferas cujas trajetórias ele alarga para encontrar aqui-lo que está ao lado destas linhas

aparentemente arbitrárias. arbitrárias, que servem descoberta do contexto discurso político no qual relacionar essa função do Wenders como centrí- um lugar sobre a fronteira, repensar a História.

Toda cidade baseia-se em linhas para encontrar caminhos de do desenhar, do planificar e do o edifício se insere. Podemos *Void* ao lugar descrito por Wim fuga, como o olho do furacão. É possibilitando, a todos nós,

Zero-space

D-Hotel, Higashi-Nihonbashi
Police Box, Kirin Plaza
Building

Full moon
and on the matting
the shadow of a pine tree¹

¹ "Lua cheia
E sobre a esteira
A sombra de um pinheiro"
(*Haiku* do século 16)

Zero space

Japão
Arquitetura contemporânea metropolitana, exemplo:
Tokyo, Osaka

O MU, o vazio

MA, a sobreposição de Tempo e Espaço

Arquitetura do Vazio

Kiyoshi Sey Takeyama - 'Breathing the city'

Atsushi Kitagawara - In the Middle Somewhat Elevated

Takamatsu - 'with a poignancy that is a kin to a Haiku'

Não seria incorreto afirmar que, no Japão, entre realidade e ficção, a Arquitetura do Vazio refere-se a todo o conjunto da cidade. Ao menos três arquitetos, de Tokyo e Osaka, tem procurado integrar a questão do Vazio - que, em sua cultura, ocupa uma posição central - à obra arquitetônica. Cada um deles trata a questão de maneira peculiar, como procuraremos mostrar.

² No final dos anos oitenta, enquanto o mundo capitalista vivia uma profunda recessão econômica, a economia japonesa crescia explosivamente, configurando o que se convencionou chamar "*Bubble Economy*", ou Economia-Bolha.

O Japão da *bubble economy*² assistiu a um *boom* da construção que permitiu a muitos jovens arquitetos a realização de boa parte de suas idéias, muitas delas questionadoras dos modelos modernos até então em vigor no país. Por causa deste *boom* econômico, único no mundo por sua rapidez vertiginosa e sua escala abrangente, podemos encontrar através de todo o território, uma vasta produção de arquitetura contemporânea, assinada, inclusive, em muitos casos, por arquitetos ocidentais de renome. Esta situação incomum reforça a obrigatoriedade da inclusão do Japão em qualquer das principais discussões arquitetônicas contemporâneas.

Japão

"Uma estreita renda de ilhas, de perfil recortado, estendendo-se no mar. Montanhas que tremem sem cessar, de onde esguicham lavas e águas sulfurosas. Lindos dias de outono, às vezes encurtados por tufões. Verões tórridos, úmidos, esgotantes. Invernos nevados e gelados. E em raras e superpovoadas planícies, a efervescência contida de populações soudées por tradições de comportamento gregário, habituadas a uma disciplina estóica, que tempera às vezes uma fantasia ainda mais delirante na medida em que ela deve fechar-se sobre detalhes. Três séculos de fechamento quase total ao mundo exterior. Nenhum espaço de fuga... Tudo predisponha o Japão a uma espécie de *huis clos* infernal".³

As montanhas cobrem noventa por cento da superfície do Japão. Territórios sagrados, são reservadas prioritariamente à construção de templos e santuários. Nas planícies costeiras, incluídas nos dez por cento restantes, situam-se as terras cultiváveis, lagos e desembocaduras de rios, além da população de quase 120 milhões de pessoas. A mais alta concentração urbana, que se coloca entre as mais altas do mundo, fica em uma destas estreitas faixas entre as montanhas centrais e o oceano

³ "Une étroite dentelle d'îles, au profil déchiqueté, s'étirant dans la mer. Des montagnes qui tremblent sans répit, d'ou giclent laves et eaux sulfureuses. De très belles journées d'automne, quelquefois écourtées par des typhons. Des étés torrides, humides, épuisants. Des hivers enneigés et glacés. Et dans de rares plaines surpeuplées, l'effervescence contenue de populations soudées par des traditions de comportement grégaire, habituées à une discipline stoïque, que tempère parfois une fantasia d'autant plus délirante qu'elle doit se renfermer dans des détails. Trois siècles de fermeture presque totale au monde extérieur. Nul espace de fuite... Tout prédisposait le Japon à une sorte de *huis clos* infernal." Umehara, T. *Philosophie japonaise des enfers*, Ed. Shueisha, Tokyo, 1981. p.7

Pacífico, principalmente no trecho entre as regiões metropolitanas de Tokyo e Osaka, os dois mais importantes centros econômicos e culturais do Japão.

Esta densa urbanização parece chegar a seu ponto de saturação, e os Japoneses estão, desde os anos 60, planejando recuperações de terra mar adentro. O Aeroporto Internacional do Kansai, em Osaka, projetado por Renzo Piano e inaugurado em 1994, é um destes exemplos, inteiramente construído no mar, sobre uma ilha artificial. Aproximando-se hoje dos limites de suas possibilidades de expansão territorial, Osaka tinha, até o terremoto de Janeiro de 1995, um plano de urbanização que propunha viabilizar-se aumentando a superfície da cidade em 30% através de ilhas e terrenos artificiais como estes.

A terra no Japão é, já desde há muito tempo, rara e cara. A nova prosperidade proporcionada pela 'bubble economy' dos anos 80 apenas elevou ainda mais seu preço, - que atingiu níveis estratosféricos - e, associada ao aumento do consumo in overdrive, obrigou o aproveitamento de cada centímetro quadrado da cidade, a densa ocupação de cada terreno. A propriedade da terra é, hoje, um dos elementos mais importantes da economia japonesa, também amplamente usada como meio capitalista de pressão política.

Bognar crê que a cidade japonesa seria melhor representada por Tokyo, com a

justificativa de que a cidade exibe singulares traços herdados de sua história, que estariam contribuindo para a aceleração significativa da especulação e da elevação do preço da terra, por exemplo. No entanto, depois de um ano morando em Osaka e visitando Tokyo várias vezes, tendo a contrapor-me à opinião de Bogner. Osaka, ao que me parece, é mais representativa do Japão, mais ligada à cultura tradicional, até com um certo ar provinciano, apesar de reunir em sua aglomeração mais de dezesseis milhões de pessoas. Já Tokyo, a metrópole, é, para mim, uma cidade do mundo - uma world city -, reunindo em si, muito mais claramente, as diversas linguagens urbanas, que remetem a lembranças de várias outras metrópoles no mundo.

"Sempre que penso em Tokyo sinto, honestamente, saudade," diz Wim Wenders. "Há algo proveniente da cidade e da confusa desordem que dá às pessoas que nela vivem, uma real qualidade de vida." A afirmativa justifica-se perfeitamente dentro da visão wenderiana de aglomeração urbana, segundo a qual "a idéia de rua com carros movimentando-se, buzinas estridentes, pessoas atravessando nos sinais, mesmo que empurrando-se", seria condição básica da vida, "é muito melhor do que zonas de pedestres..."

Wenders busca na cidade o seu estímulo, e alerta para o perigo de que a planificação, seja de que tipo for, sempre acaba levando, por definição, à homogeneização e ao desaparecimento das

⁴ Interview Wim Wenders and Hans Koolhoff *Quaderns* Barcelona, 1988. p.78

⁵ Caminhei muito quando a visitei pela primeira vez. Sentia-me um *flâneur*, descobrindo os vários aspectos dessa cidade que inclui em si mesma diversos tipos de urbanização e de histórias.

diferenças. A própria natureza da cidade contradiz isso, acredita o cineasta, definindo-se ela mesma através de oposições, como se quisesse explodir.⁴ Por isso, Tokyo parece-lhe possuir esta dinâmica urbana, este estímulo que o faz sentir-se em casa, e que lhe deixa um sentimento de saudade, uma vez experimentado.⁵

Às cidades japonesas faltam, em geral, centros sensíveis ou ordens reguladoras. Sua estrutura cresce segundo necessidades. Condições aparentemente caóticas, congestões, heterogeneidade radical, variedade e proliferação de signos, são características conhecidas dos centros urbanos japoneses. Um lado dessa situação é, com certeza, a reduzida oferta de terra em zonas metropolitanas que, usada como meio de especulação, resulta em preços explosivos de terrenos. A consequência imediata são loteamentos formados por terrenos extremamente pequenos, nos quais apenas habitações minúsculas, difíceis de usar para atividades outras além das de repouso, podem ser construídas. Receber amigos, pequenas reuniões familiares, etc,

raríssimamente acontecem nas casas das pessoas. Essas atividades tem lugar na rua ou em espaços de uso público - *pubs*, bares, cafés, *tea parlours*, clubes, *shopping arcades*, parques, que existem em grande quantidade nas

idades japonesas -, mas também no local de trabalho, que a maioria costuma ver como sua segunda casa. A idéia de *casa*, antes restrita ao círculo familiar próximo, muda sua configuração e alarga-se à cidade inteira.

A outra face desta urbanização são as várias horas gastas diariamente pelas pessoas entre a casa e o local de trabalho ou outros pontos de interesse, porque as cidades japonesas, as áreas metropolitanas e a vida urbana atingiram dimensões paradoxais. Bogнар⁶ interpreta este dado de duas maneiras:

- o setor urbano funcionaria como um tipo de grande espaço-estar do habitante, onde a cidade parece não ter *exterior*;

- a cidade apressada e agitada, cujo movimento permanente relativiza a tradicional noção de casa e moradia permanente, pode ser considerada 'campo temporário contínuo de nômades urbanos'⁷.

⁶Bognar, B. *Between reality and Fiction*, AD Japan II, 1995. p.10

⁷ Toyo Ito, citado por Bogнар, B., *Between ...*, op. cit., p.10

Augé, no seu livro "Não-lugares", confirma que, no mundo da supermodernidade, pessoas estão sempre e nunca em casa, movimentando-se em zonas de fronteiras ou, como ele prefere chamar, '*marchlands*'.⁸

⁸ AUGÉ M., *Non Lieu - Introduction à une anthropologie de la supermodernité*, Edit. Seuil, Paris, 1992. p.108

⁹ Bogнар, B. Between the op.cit., p.12

¹⁰ Baseia-se em conceitos budistas como a transmigração da alma (*rinne tenshō*) ou a lei de causa e efeito (*inga ōhō*) incluindo a natureza. *Sangai ruten* refere-se ao movimento que flui de todas as coisas vivas através dos tres mundos - o do passado, o do presente e o do futuro. Existe uma tendência no Budismo de ver a vida humana como um fenômeno basicamente flutuante. Ver Inoue, M. Space in Japanese Architecture, Ed. Weatherhill, Tokyo, 1969

¹¹ Bogнар, B. Between reality and Fiction, AD Japan II, 1995. p.10

Bognar também diagnostica a produção, pelo atual capitalismo tardio japoneses, de um *ambiente acelerado* que pressupõe duas transformações principais: a do tempo, pela exagerada abundância de eventos, e a da escala espacial⁹. A sociedade teria criado para si este *ambiente*, fruto da convivência pacífica entre a concepção tradicional japonesa de um *mundo flutuante*¹⁰, e a penetração, em todos os níveis da vida contemporânea, das tecnologias mais avançadas. A cidade vive, aceleradamente, a passagem da idade das máquinas para a idade dos elétrons.¹¹ O resultado de tal ambiente urbano é um mundo volátil e radical como um 'mapa em ruínas'. O sentido de realidade vê-se profundamente enfraquecido por forças de simulação, e a própria realidade passa a ser apresentada como uma ficção. Neste aspecto, Bogнар aproxima Tokyo do mundo da Disneylândia, que ele considera o grau mais avançado da mediatização.

Notaremos que, pela primeira vez na história da arquitetura, a essência do meio construído é produzida com e/ou por imagens e informação. A cidade funciona, em grande parte, através de meios de tratamento e de transmissão de informações. O que resulta, segundo a formulação de Koji Taki, no surgimento, no Japão, da

"primeira sociedade pós-urbana"¹² do mundo.

Arquitetura contemporânea metropolitana: Tokyo, Osaka

"Every construction is like a Haiku, a short meditation, which tries to set itself off from the others."¹³

Nos anos 90, arquitetos e estudiosos parecem não ter outra escolha senão aceitar a cidade japonesa como a própria interação entre realidade e ficção. Ela seria, literal e semanticamente, imprevisível, abrindo possibilidades ilimitadas no campo da criação arquitetural. Exigiria, além disso, um *design* inovativo e experimental, capaz de estabelecer ligações entre realidade e ficção¹⁴. Aliada à especulação imobiliária, a tendência ao consumismo resulta, no campo da

arquitetura, em uma certa idéia de efemeridade, claramente perceptível em boa parte dos projetos realizados. Em muitos casos, a expectativa dos arquitetos é de que seus projetos permaneçam construídos por apenas alguns anos. Um bom exemplo é o do *'Nomad*

¹² Idem, *ibidem*

¹³ "Cada construção é como um haiku, uma pequena meditação, que tenta colocar-se a si mesma à parte das outras". Interview Wim Wenders e Hans Koolhaas, *op.cit.*, p.78

¹⁴ Bogner, B. *Between reality ...*, *op.cit.*, p.13

Restaurant', desenhado em um mês pelo arquiteto Toyo Ito, e que existiu por apenas dois anos. Seu autor, uma das mais brilhantes e *mediatizadas* estrelas da atualidade arquitetônica internacional, diz que seu *design* inclui "o vislumbrar de uma sociedade fictícia, uma futura sociedade japonesa de 'nômades urbanos', onde um número sem precedentes - e crescente - de pessoas fica fora de casa e passa uma boa parte do dia em meios de transporte."¹⁵ Ito trabalha com um tipo de entidade fluída, decompondo o material e a essência formal da arquitetura para, justamente, questionar a idéia da casa como '*locus permanente*', símbolo da moradia humana.

Justaposições fragmentadas contrastam e, ao mesmo tempo, regulam a cidade. Ao invés de insistir em um urbanismo utópico totalizante - aquele em grande escala, que já provou ser inútil - a nova atitude em relação ao desenho urbano favorece intervenções cuja escala reduzida reforça o intuito de se "fazer um minuto de silêncio e, ainda assim, expressar '*difference*'"¹⁶ em relação ao entorno.

¹⁵ the envisioning of a fictive, future society of 'urban nomads' in Japan, where an unprecedented and increasing number of people spend most of their daily life with commuting and being away from home" Bognar, B. An Art and Technique of Fragmentation: The New Urban Architecture of Japan, JA 398, June 1990, p.8

¹⁶ "to make a minute yet telling difference. [...]" Idem, ibidem

¹⁷ "an attempt to create non-forms and withhold Meaning, or alternatively, cancel them before they could take shape and solidify into univalent and deterministic entities. Idem, ibidem

¹⁸ Esse termo foi introduzido no capítulo 'Between the lines'. Aqui ele se refere à palavra japonesa *Ma*, que traduziremos como "intervalo, pausa".

O que, em certa medida, significa quebrar o 'objeto de desejo' arquitetural. O próprio Bogнар considera que a arte da fragmentação, que ele atribui aos japoneses, constitui "uma tentativa de criar 'não-formas' detentoras de significado ou, alternativamente, de cancelá-los antes que possam virar forma e solidificar-se em entidades univalentes e determinísticas." ¹⁷ Uma atitude que teria suas raízes no pensamento básico do Zen-Budismo japonês, no qual a Forma seria o *Void*⁸ e o *Void* seria a Forma.¹⁹

Bognar também observa uma certa dinâmica do *Void of missing link*, no qual o *Void* seria "a caótica rede de *gaps* que entrecem as cidades japonesas de maneira espantosa."²⁰ Um novo modernismo estaria emergindo - um modernismo com uma aproximação diversificada da tecnologia. A diferença com relação ao Modernismo - aquele que nos acostumamos a chamar assim - estaria na habilidade com que as novas tecnologias tem ultrapassado os limites de uma realidade estrutural, inscrita na lógica instrumental e

¹⁹ Existe uma consciência de que o presente, no qual nos situamos, não é nada mais do que uma instância cunhada no eterno Nada. Daí parte a ideia budista de que a vida humana e as habitações humanas seriam apenas abrigos temporários. A literatura japonesa caracteriza-se pela maneira de estruturar as obras através de um número de incidentes ou episódios ligados linearmente. Por exemplo, cada episódio possui seu próprio foco de interesse, sendo apenas tenuamente conectado aos precedentes e aos seguintes. "Faintly in the morning mist on the Bay of Akashi, I saw a boat appear and disappear beyond the islands" Essa visão da paisagem, onde todos os elementos são impermanentes, poderia ser comparada às sensações experimentadas em relação a edifícios esparsos situados ao lado de um templo.

²⁰ "the chaotic network of gaps that interweave Japanese cities in a most astonishing way. [...]", Bogнар, B. Between ..., op.cit., p.16

no racionalismo produtivo. Tanto quanto o Movimento Moderno, a natureza da tecnologia industrial é profundamente universal. Representando o mecanicismo e a função da máquina idealizada, o Modernismo exibe equivalências à tecnologia do *hardware*, enquanto o desenvolvimento contemporâneo em arquitetura e cultura parece aproximar-se mais de uma tecnologia de *software*, obedecendo a uma *fuzzy logic*²¹. Esta nova tecnologia, que "não reivindica universalidade nem racionalidade rígida" ²² parece mais intuitiva, mais flexível, mais infletida localmente, episódica, capaz de gerar e tratar condições contraditórias "produzindo *milieu* ou *mood* que estimulam todos os sentidos humanos." ²³ São desdobramentos como estes que nos levariam a um novo estado de consciência, explicitamente incorpóreo, sensível. Conceitos atuais, essenciais à compreensão do Modernismo, resultam mobilizados e surgem, juntos, intensificando-se um ao outro. Significa que as considerações tectônicas modernas prevalecem, mas incluindo uma crescente ênfase nas aparências - em detalhes e superfícies -, além de partes agora autônomas, contribuindo para construções fragmentadas

²¹ "lógica confusa, indistinta".

²² "no claim to universality and rigid rationality" Bogner, B *Between....*, op.cit., p.19

²³ "to engender *milieu* or mood by stimulating all the human senses" Idem, *ibidem*

e paisagens onde o todo permanece, invariavelmente, um fenômeno ilusório. Novas perspectivas parecem abrir-se, rumo ao horizonte da realidade humana e arquitetural, a uma arquitetura que consegue simular e controlar estas realidades. A megalópole japonesa - a longa faixa urbanizada que se estende de Tokyo a Fukuoka - oferece, hoje, um potencial enorme para experiências humanas que redefiniriam as relações entre tempo e espaço, criando uma nova realidade urbana, não sem o perigo de gerar unicamente pseudo-experiências.

Resultante da situação urbana, a efemeridade, em um sentido positivo, significaria, segundo Koji Taki, não uma arquitetura de vida curta, mas aquela capaz de gerar novos significados a partir do objeto. "Neste tipo de Efemeridade, em conjunção com significados perpétuos, emerge inevitavelmente um novo espaço também", acrescenta Bogner.²⁴ Tal espaço não existiria *a priori*, figurativamente falando. Ele começaria a existir como resultado da

²⁴ "In such ephemerality, in conjunction with the perpetually meanings, there emerges inevitably a new space as well
"Idem, ibidem

ação humana, eventos e vários outros fenômenos acontecendo dentro e fora dele.

Aqui, o fenômeno é o espaço em si, não apenas reagindo ao seu entorno ou unicamente recebendo-o. Um espaço que evocaria, como na pantomima, o fenomenal e o ilusório. Muitos destes trabalhos realizados parecem situar-se sobre a fronteira entre realidade concreta e a liberdade do sonho. Diante do perigo de se abandonar a arquitetura para seguir a realidade simulada e esquizofrênica da sociedade, é preciso manter a distância entre a arquitetura e o verdadeiro efêmero, conseguir discernir "the gap their works open between their own reality of the 'truly' ephemeral and the simulated one at large."²⁵

²⁵ "a brecha que os trabalhos (desses arquitetos) abrem entre a própria realidade deles e o 'verdadeiro efêmero', do simulado em geral." Bognar, B. *Between op.cit.* p.20

O MU, o vazio

"City core, empty core (...). The city I am talking about, Tokyo, presents this well and truly possesses a core, but this core is void (...) In the same way it is said that the imaginary unfolds itself circularly, coiling and recoiling around an empty subject."²⁶

Mu - o vazio

²⁶ "Núcleo da cidade, núcleo vazio [...] A cidade da qual estou falando, Tokyo, apresenta este poço e verdadeiramente possui um núcleo, mas este núcleo está vazio [...] Da mesma maneira, diz-se que o imaginário desdobra-se circularmente, enrolando-se e recuando em torno de um sujeito vazio." Roland Barthes *O Império dos Sentidos* citada em Berque, A. *The japanese city. The use of an image* Casabella 608-609, Italia, 1994. p.114

Enquanto esteve nesta cidade 'sem endereços'²⁷, Barthes pressentia sua existência a partir da ausência de um centro que lhe conferisse significados claros. Atsushi Kitagawara, cuja obra arquitetônica utiliza conceitos contemporâneos, inclui a observação de Barthes entre algumas características da cultura japonesa que lhe parece interessante ressaltar, a partir das quais seu próprio trabalho torna-se mais compreensível:

²⁷ O sistema de endereçamento japonês é bastante complexo, inclusive para os próprios japoneses que, muito frequentemente, necessitam de mapas detalhados para encontrar seu destino.

"A primeira característica é a ausência de centro. Tomando a cidade de Tokyo como exemplo, existe o Palácio Imperial no seu centro. É uma floresta, quase sem nenhum edifício alto, um plano. Um *black-box* em cujo interior não sabemos o que acontece. Um grande *black-box*. As principais cidades do Japão são assim. Em Kyoto, o Palácio Imperial também fica no centro. Essa característica das cidades japonesas, com uma organização em cujo centro existe uma ficção, um buraco vazio, um *void*, foi apontada por Roland Barthes há uns dez anos atrás, quando ele veio ao Japão. [...] Isso pode ser uma característica de toda a cultura japonesa, isto é, uma cultura do centro vazio. À sua volta aparecem várias coisas e acontecimentos, mas ninguém sabe do centro. É um

mundo de absoluto vazio, Nada (*Mu*)."²⁸

Presente na cidade e na cultura japonesa, este vazio central lembraria o vazio da *Chora*, um lugar que absorve, que rejeita, ao mesmo tempo em que não nega seu lugar transcendente e intocável: não é preciso adentrá-la, porque trata-se, realmente, de um vazio.

Outra característica descrita por Kitagawara refere-se à reflexão:
"Para falar de reflexão, acho conveniente exemplificar com Sol e Lua. Sou contra a absoluta separação

²⁸ Kitagawara, entrevista a Marcelo Tramontano, Tokyo em 1994

dualista, como Ocidente e Oriente, mas se separássemos, o Ocidente seria o Sol. Isto é, emana energia de si próprio e ilumina, oferece energia, enfim, concebe algo de si. A Lua, ao contrário, reflete a luz do Sol. Através do reflexo, a Lua emana um pouco de energia e um pouco de informação. Penso que o Japão, a cultura japonesa, é a Lua. Isto é, que a cultura ocidental está refletida no Japão. Talvez o Japão seja somente um espelho ou, então, seja como um metal que reflete algo, enfim, um ente refletor. E essa coisa seja um mundo obscuro e indefinido. Se no centro da cultura japonesa existe um vazio, nele jamais entraria a cultura ocidental. Ela se reflete na superfície. A pintura, a escultura, a arquitetura, e até mesmo a política e a economia, isto é, as atividades e as manifestações no Japão, só acontecem na superfície. São reflexos. Muitas pessoas já disseram isso, que o Japão tem uma cultura de reflexão [...]."²⁹ Reflexos e influências vindas do exterior movimentam-se superficialmente em torno deste vazio impenetrável. *Mu*, nada, é absoluto.

²⁹ Kitagawara, A. Entrevista a Marcelo Tramontano. Tokyo, 1994

Com um mapa que lembra braços estendidos tentando tocar Oriente e Ocidente, o Japão não conseguiria negar nem sua própria herança ancestral, nem seus empréstimos de civilizações estrangeiras, aspirando a uma síntese, talvez impossível ou fortemente explosiva, entre os infinitos rostos que sua suposta modéstia obrigou-o a trocar, sucessivamente, como máscaras do *No*.³⁰ O centro seria mesmo impenetrável. A noção budista do Vazio engloba, com muita evidência, a idéia de um vazio formal, situado não muito distante do mito grego de Protéu, filho de Poseidon. O deus das ondas e dos terremotos, que vive no mar e conhece o passado, o presente e o futuro, assume todas as formas, e no final infinito e finito personifica a matéria primordial, o protoplasma enigmático do universo.³¹

³⁰ Forma de teatro onde atores representam utilizando máscaras brancas

³¹ Umehara, T. *Philosophie japonaise des enfers*, Ed. Shueisha, Tokyo, 1981. p.9/10

O desejo de penetrar todas as formas apresenta-se como o real perigo. Neutralizá-lo pressupõe o reconhecimento da impermanência no Budismo e do lugar central do vazio.

"...O barro é moldado em forma de vasilha e daquilo que é não-existente (seu vazio) depende sua utilidade", diz o filósofo chinês do século VI a.C., Lao Tsé. "Abrindo portas e janelas construímos uma casa e daquilo que é não-existente (o espaço vazio) depende a utilidade da casa"³²

A função do não-existente é descrita no conceito de Vazio, de Lao Tsé,³³ da seguinte maneira: "O proveito vem do que está ali; a utilidade, do que não está."³⁴ O filósofo favorece a metáfora do vácuo, proclamando que apenas nele encontra-se o verdadeiro ser. É evidente que tal conceito faz referência ao espaço e que seus pensamentos incluem também o sentido do tempo.

Para o também chinês Ching-yu Chang, o Vazio pode ser espaço verdadeiro, uma vez que a composição arquitetônica baseia-se no fator tempo tanto para a função física como para a experiência psicológica. Considerando o Tempo como um fator principal de organização, Chang define a arquitetura como "expressão espacial da vida humana e experiência no tempo."³⁵ Dentro do *Void* japonês habitaria o verdadeiro essencial. O vazio do *Void* é completamente indefinido, totalmente estático, completamente receptível. Este vazio se ligaria ao princípio budista de

³² "...Clay is moulded into a vessel and on that which is non-existent (on its hollowness) depends the vessel's utility. "By cutting out doors and windows we build a house and on that which is non-existent (on the empty space) depends the house's utility." Lao Tzu em *Nute, K. Frank Lloyd Wright and Japan*, Ed. Chapman & Hall, London, 1993. p.124

³³ Autor do *Tao Te Ching*, que reúne os preceitos básicos de conduta para o então estado chinês. O caráter disciplinatório do texto e sua importância para a cultura oriental permitem equipará-lo aos Dez Mandamentos, de Moisés.

³⁴ "profit comes from what is there; usefulness from what is not there."

³⁵ "spatial expression of human life and experience in time." Ching-yu Chang, *Japanese Spatial Conception*, JA 326 June 1984. p.65

無為

impermanência, onde toda existência individual, todos os fenômenos mundiais estariam sujeitos a mudanças, baseadas na experiência de não-imutabilidade e fluidez, na qual nada é permanente. É, ainda, de Ching-yu Chang a idéia de que "a implicação do espaço na palavra espaço-gap compõe o par 'palavra não-espaço' e 'palavra espaço-a-ser-preenchido'." ³⁶

³⁶ "the space implication in the space-gap word compounds that couple a non-space word with a space-to-fill-in word." idem, *idibim*

MA, a sobreposição de Tempo e Espaço

"Ma or Kan interval; space; between; among; discord; favorable opportunity, midway, on the way, distance; time period; relationship; MA space, room; intervall pause; rest (in music)..." ³⁷

³⁷ "Ma ou Kan intervalo; espaço; entre; dentre; discordância; oportunidade favorável, meio do caminho, a caminho, distância; período de tempo; relação; espaço Ma, cômodo; intervalo, pausa, descanso (em música)..." Nelson, A. N. *Japanese/English Character Dictionary*, Charles E. Tuttle, Tokyo, 1962

Os japoneses de épocas remotas não faziam distinção entre os conceitos de Tempo e Espaço. Estes eram percebidos como entidade única e inseparável, expressa pelo ideograma *Ma*, que indica, tanto a distância entre objetos no espaço como o intervalo de tempo entre diversos fenômenos. A partir daí, o espaço vazio, no qual tais fenômenos ocorrem, perde seus limites específicos e, finalmente, desaparece. O instante de atravessá-lo é cheio de tensões, acasos e ambigüidade. A importância deste conceito pode ser observada, por exemplo, no tratamento tradicional do espaço no *kaiyushiki koen*³⁸, no qual os elementos não estão

³⁸ "Jardim de passeios".

posicionados para serem apreciados de uma só vez, mas obedecem a uma organização que os vai revelando, gradualmente, durante o passeio. O ritmo do passeio é determinado pelo posicionamento dos diversos elementos do jardim, marcando toda a composição com pontos que induzem o observador a fazer uma pausa para apreciar uma vista particularmente interessante, ou trechos em que é levado a andar mais ou menos lentamente.³⁹

Ma é um termo largamente utilizado nas artes tradicionais. Tem origem musical, significando, inicialmente, uma pausa ou um silêncio rítmico. Também o teatro do *No* faz uso deste momento sem sons e sem movimento, que marca uma passagem, criando um vazio significativo, explorando o espaço deliberadamente em branco.⁴⁰ É deste lugar que, segundo o arquiteto Tadao Ando, partiria um "fluxo contínuo de vida nova"⁴¹. A definição da *Chora* como receptáculo, comparada à do *Ma*, apenas reforçaria a referência às diferentes tradições que permeiam as compreensões japonesa e ocidental de Lugar.

³⁹ Ver Monnai, T., A glossary of spatial concepts, Giappone : una modernità disorientata Casabella 608-609, Italia, 1994. p.115.

⁴⁰ Kodensha Encyclopedia of Japan, VI.5, Tokyo 1983

⁴¹ Tadao Ando em Bogner, B. Anywhere in Japan, An International Symposium on Space, Site, Place and Architecture, AD, 1995 p.72

Arquitetura do Vazio

⁴² Peter Eisenmann in
Pratschke, A.
Deconstructivisme, Grenoble,
1988

"The Object is floating between otherness/ twoness / betweenness / interiority."⁴²

Tres arquitetos que trabalham com os conceitos de *Ma* e de *Mu* na concepção de seus projetos. Kiyoshi Sey Takeyama descreve a função de um espaço que ele chama de trans-território (*Mu*⁴³). Atsushi Kitagawara desenvolve seus projetos a partir da proposta de utilização do *Ma* como elemento definidor da cidade. Shin Takamatsu discute a questão do monumentalismo como linguagem de afirmação do *Mu* no meio urbano.

⁴³ A palavra japonesa *Mui* compõe-se dos kanjis *Mu* (vazio) e *I* (passagem), possui um significado que situa-se entre os de *Mue* e *Ma*.

Todas as obras seleccionadas como suporte da discussão que se apresenta a seguir, encontram-se em centros urbanos, em terrenos difíceis - sejam sobras ou áreas recuperadas -, contribuindo para a redefinição de seu entorno.

Kiyoshi Sey Takeyama - '*Breathing the city*'

Nascimento em 1954, em Osaka, Japão; Diploma de Arquitetura em 1977, na Universidade Kyoto; Master em Arquitetura em 1979, na Universidade de Tokyo; fundou seu escritório Design Studio 'AMORPHE Architects and Associates'; PhD em Arquitetura em 1984, na Universidade de Tokyo; Professor na Tokyo Rika University, na Nihon University, na Showa Womens University, e, atualmente, Professor na Universidade de Kyoto; Premio da SD Review em 1982/83; Segundo lugar no concurso para o Centro Cultural 'Shonandai' em 1986; *Yoshioka Prize* em 1988 e *Andrea Palladio Award Finalist*, em 1991, na Itália.

Principais obras: Oxy Nogizaka, Tokyo, 1987; D-Hotel, Osaka, 1989; Terrazza, Tokyo, 1991; Syuto-cho Pastoral Hall, Yamaguchi, 1993.⁴⁴

Diz uma expressão, popular na Europa medieval, que *o ar da cidade libera*. Viver na cidade significa, em outras palavras, a garantia de uma situação livre. Takeyama insiste na liberdade do

⁴⁴ Perfil profissional gentilmente fornecido pelo arquiteto em entrevista a M. Tramontano e A. Pratschke, Japão, 1994. Recebeu forte influência de Tadao Ando, referência, aliás, de toda esta geração de arquitetos japoneses. Seus prédios são, predominantemente, edifícios de escritórios e estão construídos em centros urbanos como Tokyo e Osaka. O principal material de construção utilizado é o concreto bruto.

⁴⁵ A Marcelo Tramontano e Anja Pratschke. Toyonaka, 1994.

⁴⁶ A palavra japonesa *Mui* é formada por dois *kanjis*. *Mu*, significando Vazio, e *i* significando Passagem, Mudança.

⁴⁷ Takeyama, K.S. *Breathing the city*. Ed. Libro, Tokyo, 1994. entrevista,

⁴⁸ Suzuki, M., citado em Takeyama, K.S. *Breathing the city*, op. cit.

cidadão urbano quando diz que a cidade é um anti-lugar, onde culturas diversas estabelecem interfaces. Na entrevista que nos concedeu⁴⁵, sublinhou várias vezes essa luta pela liberdade individual, melhor entendida quando se considera o peso da hierarquia e a importância do coletivo dentro da sociedade japonesa. Em seu discurso, a cidade é o lugar - ou o *dis-lugar* - receptivo às coisas estranhas, e seria esta receptividade a base de sua permanente e rejuvenescedora atualização. A cidade deve reunir pessoas sem raízes profundas, que não se importam em estar em lugares específicos em tempos determinados. É, sem dúvida, uma posição perigosa, semelhante à de um estrangeiro. Livre, por um lado, mas desconfortável pela sua intrínseca provisoriidade, seja no lugar-entre, seja no não-lugar. Para assegurar sua liberdade, é absolutamente necessário ao cidadão urbano que planejadores preocupem-se em "inserir, no meio urbano, espaços que não pertençam a nada, - 'a forma espacial de *Mui*'⁴⁶ [tempo vago] ou 'trans-território'", pretende Takeyama,⁴⁷ como intervalos, como perfurações metafóricas na tradicional criação do espaço urbano. O processo de criação do espaço *Mui* ou "espaço-zero" pode ser, na ótica deste arquiteto, introduzido em diversas escalas, desde a macro urbana até o detalhe executivo - de casas e de peças de mobiliário, por exemplo. À maneira de uma "lacuna consciente", como compara o crítico Masaru Suzuki.⁴⁸

A cidade tem, desde as suas origens, procurado criar um todo simbolizando a celebração do poder, apesar de perceber que seria sempre constituída por partes. Takeyama crê que a cidade moderna caracteriza-se através do zoneamento funcional de seu território. Seu conceito de intervalo metafórico, que abre-se e dialoga com os "estranhos livres" parece apropriado: "Respirando a cidade - o 'espaço-zero' é o lugar de liberar os estranhos livres."⁴⁹

O D-Hotel é um dos edifícios mais intrigantes de Kiyoshi Sey Takeyama. Foi projetado em função de sua localização, extremamente difícil mas relativamente comum nas cidades japonesas: em um terreno minúsculo, circundado por ruas e vias expressas elevadas, no limite geográfico entre diversas funções urbanas. Situado em um dos pólos de animação de Osaka, é o final - ou a cabeça - de

Dotonbori, um bairro gastronômico e de lazer⁵⁰.

O hotel marca o limite oeste do bairro, que começa a viver principalmente à noite, com seus luminosos de *néon* vibrantes, seus *love-hotels*, seus bares, restaurantes, saunas e casas de

⁴⁹ "Breathing the city - zero space as a place to free aliens." Takeyama, K.S. *Breathing the city* Ed. Libro, Tokyo, 1994

⁵⁰ Desde o período Edo (1615-1867), é um bairro de lazer com geixas, teatros, etc.

massagem. O D-Hotel surge, em meio a estas construções leves, com o peso e a perenidade de sua sisuda e sóbria face de concreto recortada, relacionando-se com a porção circundante de cidade, tomando-lhe elementos que ela, ao mesmo tempo, rejeita. A vasta superfície lisa e curva em concreto bruto, as escadas e janelas em aço *Core-ten*, sublinham seu ar rebelde, franco, *en garde*. Sua parede curva, limite entre o terreno e seu contorno, assemelha-o a uma fortaleza, uma fortaleza urbana. Penetra-se em seu interior como quem entra em um *love hotel*: pelo subsolo. Seus doze apartamentos estão servidos por dois elevadores que dividem cada um dos oito andares em duas partes. O terceiro elevador faz um percurso sem paradas até o bar do último andar, de onde se avista o vizinho canal *Dotonbori*, e, mais além, as águas escuras da baía de Osaka. Como em todos os seus projetos de edifícios destinados ao uso público, o térreo seria, a princípio, totalmente aberto à circulação como uma calçada coberta, como o *belvédère* do Trianon, em São Paulo. Um lugar de travessia, um lugar vazio. Um 'espaço-zero'. *Mui*.

A territorialidade resume o ponto central do trabalho de Takeyama, partindo da idéia de que existe um certo território que não pode ser caracterizado, mas que desenvolveu sua própria integridade como um espaço que serve para ligar os outros territórios. "A relação entre os territórios", explica Takeyama, "vai depender do terceiro espaço intermediário, com o qual eles

dividem uma relação comum..."⁵¹

Um território de conexão, chamado 'trans-território', um lugar sem função - um *rendez-vous*. O Trans-território é o espaço fluído, no qual outros espaços heterogêneos se encontram. Para criar um espaço assim, Takeyama define a combinação de cinco elementos que ele classifica como 'sem território' - grande muro, grande escada, colunata, ponte, torre - e de um elemento 'não territorial' - a água.

No D-Hotel, no entanto, um único muro foi selecionado como elemento, em resposta à ambiência que dominava o lugar, um dispositivo de comunicação buscando conectar espaços e tempo, segundo palavras do próprio arquiteto: "A relação entre os elementos 'sem-território' e os elementos 'não-territoriais' produz um mundo que não pertence a qualquer território com função fixa, ainda que esteja

conectado a todos. É isto que estamos chamando de 'trans-território'. Um lugar sem significado fixo, um sistema aberto permitindo ser lido de muitas maneiras."⁵² Com esta intervenção urbana, o objeto cria um ponto de discontinuidade no tecido urbano. Takeyama desenvolve um tema que ele chama de 'uma forma incompleta com intensidade', dando ênfase à sua singularidade em relação ao entorno.

⁵¹ "The relationship between the territories will depend on the third intermediate space, to which they share a common relationship." - Sey Takeyama: *Architect*, Ed. Rikuyosha Creative Now Nr. 006, Tokyo, 1990. p. 83

⁵² "The relationship of the 'territory-free elements' and the 'non-territory element' produces a world that does not belong to any territory with a set function, yet is connected to all. That is what we have been calling the trans-territory. It is a place that has no fixed meaning, is an open system allowing to be read in many ways." Idem, *ibidem*

O D-Hotel, com seu terreno modesto e irregular de 200m², faz as vezes de uma cunha cravada no tecido urbano.

Na seguinte afirmativa de Paul Klee - "Quadro não é o que se pode experimentar como um produto acabado, mas a força que dele se ergue move-se, flui, circula, colide ou se reconcilia interiormente, e ainda é uma existência instável."⁵³ -, Takeyama propõe a substituição da palavra Quadro pela palavra Arquitetura, interpretando o Tempo, na afirmação de Klee, como o Tempo de *Mui*: um momento transitório, sem definição conclusiva. A idéia acima descrita se tornaria muito próxima da noção de "campo de interferência", o espaço-zero. O D-Hotel situa-se dentro deste 'tempo do *Mui*', de forma incompleta, com intensidade.

⁵³ "Tableau is not what we can experience as a finished product, but the power arising from it moves, flows, circulates, collides or reconciles within, and yet still is an unstable existence." Takeyama, K.S with Intensity_article, 1994 from the autor

Atsushi Kitagawara - *In the Middle Somewhat Elevated*⁵⁴

Nascimento em 1951 em Nagano, Japão; Diploma de Arquitetura em 1974, na Universidade de Belas Artes e Música de Tokyo, *Geidai*; Mestrado em Arquitetura em 1977, Universidade de Belas Artes e Música de Tokyo, *Geidai*; Professor de Projeto, de 1991 a 1993, no Departamento de Arquitetura da Universidade de Belas Artes e Música de Tokyo, *Geidai*; Professor de Projeto, desde 1994, na Universidade de Kyoto; Prêmio de Jovem Arquiteto em 1991, do Instituto Japonês de Arquitetos (JIA); Prêmio do Tokyo Architect Prize, em 1994. Atualmente é o presidente do escritório Atsushi Kitagawara Architects, Inc.

Principais obras : Aria, Mettrout [1989], Metroça [1989], Kashiwara Town Center [1991]⁵⁵

Aos 40 anos, Atsushi Kitagawara construiu seu próprio túmulo. "You feel more at peace once you build your tomb"⁵⁶, diz. Lutando com a incerteza da própria existência, essa consciência confusa seria o ponto de partida de seu *design*.

⁵⁴ Título de uma peça de dança de W. Forsyth.

⁵⁵ Profil remplit par l'architecte, Japão, 1994; Os projetos se encontram em princípio nos centros urbanos, principalmente em Tokyo, são diversas suas funções, de habitação à comercios a escritórios.

⁵⁶ "A gente se sente mais em paz uma vez construído seu túmulo". Kitagawara tem uma doença incurável. Ela é dolorosa e o obriga a freqüentes internações hospitalares. Não parece ser uma doença grave mas, em um processo sem fim de reflexão e associação, há sempre um momento onde ele

perde o controle sobre o próprio corpo. Fica paralisado, com dores em todos os músculos, como se estivesse metade morto, como se os fluidos do corpo cessassem, como descreve Rossi, A.Kitagawara, JA 8, 1992-4. p.8

57 "J'ai reçu la vie comme une blessure, et j'ai défendu au suicide d'en guérir la cicatrice." Lautréamont, I. D. Les chants de Maldoror, Extraits, Internetsearch www.lycos.com

58 "working on the semiotic rift generated between statement and statement or between word and word, raising architecture to a metafictional level through its limitless imaginative capacity and associations." "A.Kitagawara, op.cit.p.8

59 "rosto melancólico do arquiteto", afrontando um supostamente "caprichoso comportamento dos signos." "Idem, ibidem

"Recebi a vida como uma chaga, e proibi o suicídio de curar sua cicatriz." 57

Kitagawara dialoga intensamente com a literatura e a arte de inspiração surrealista - de autores como Lautréamont, Arthaud, Bataille e Mallarmé - "trabalhando", como ele mesmo diz, "no limite semiótico gerado entre afirmação e afirmação ou entre palavra e palavra, alçando a arquitetura a um nível meta-ficcional através de sua ilimitada capacidade imaginativa e associações." 58

Ao mesmo tempo, sua experiência de vida se insere no contexto da cultura japonesa, onde a condição urbana é, via de regra, caracterizada pela confusão e pelo excesso, o que lhe despertaria uma consciência que, em outras circunstâncias, teria, talvez, ficado adormecida. Seu trabalho caracteriza-se, por um lado, pelo conflito entre coisas presentes em excesso e, por outro, pela incerteza, a sombra da morte como uma suspensão instantânea de movimentos, cuja transformação de cada forma ambígua estampa-se no "melancolic face of the architect confronting the capricious behaviour of signs." 59

Não se encontra, em sua arquitetura, nenhum espaço elaborado segundo a concepção de um ideal

moderno utópico, nem um espaço que gere um estilo de vida mais determinado. Ao contrário, Kitagawara desenvolve em seus projetos por grande flexibilidade no que concerne à função e maneira de uso. Também sugere que a parte essencial do edifício é uma cova, um interstício que ele

chama de 'dispositivos automáticos de vazios', ao mesmo tempo reação e elemento do excesso de significados, que, talvez, seja uma qualidade do espaço urbano japonês.

"Existiria o mito de um espaço, chamado de Interior, este ser único da arquitetura, a quem seria concedido privilégio especial desde o nascimento da arquitetura. Kitagawara abandonou a tentativa de destruir ou de dismantelar o espaço interior com ação direta . " 60

Peças da dança contemporânea ocidental também estão entre suas referências mais importantes, como as do coreógrafo americano e diretor da Ópera de Frankfurt William Forsyth. A peça

60 "[...] there is a myth of a space, called the interior, that being unique to architecture, has been granted special privilege since architecture birth ." nota o arquiteto e artista plástico Hiroshi Nakao. "Kitagawara", resume Nakao, "has abandoned the attempt to destroy or dismantle interior space with direct action...." Nakao, H. *The Tomb and the Drop Curtain*. in *JA* 8, 1992-4, p.215/216

⁶¹ Entrevista a Marcelo
Tramontano, Tokyo, 1994

⁶² Entrevista a Marcelo
Tramontano, Tokyo, 1994

In the Middle Somewhat Elevated, de Forsyth, é citada pelo arquiteto em diferentes ocasiões: "Desce um objeto, uma espécie de bola, do alto do palco e fica suspenso no meio", conta Kitagawara. "Os dançarinos se movimentam em volta desse objeto. Gosto muito dessa dança. O fato mais interessante foi que, depois de algum tempo concentrado na peça, o meu olho se transferiu ao objeto que estava flutuando. Aquilo foi mágico, misterioso."⁶¹ E continua a descrever a peça: "Os dançarinos começam a definir o espaço enquanto o objeto está descendo. Finalmente, a partir do ponto de terminação, no ar, nasce um olhar hipotético que, em alguns momentos, troca de lugar com o olhar do público. Isso seria uma transferência do *locus* do olhar. Uma substituição de paradigmas, uma arquitetura posicionada no meio da cidade incorpora uma estratégia efetiva para definir a cidade de seu ponto aéreo. Isso não é uma questão de interior e exterior, nem de *phallus* nem *matrix* (o ventre grávido), suas oposições, hibridizações ou confusões mas de metodologia de criação de vazios. Um movimento em direção a uma transparência transcendente com um branco quase perfeito."⁶²

Kitagawara considera o dançarino uma espécie de arquiteto, um construtor momentâneo que cria espaços em lapsos de tempo. E conta a história de quando o dançarino e coreógrafo

holandês Jiri Killian visitou-o, de surpresa, em seu escritório, em Tokyo⁶³:

"Jiri Killian entrou em minha sala, tirou suas roupas e começou a dançar. Ele me ensinou então várias coisas. Entendi muito bem naquela hora os espaços que os dançarinos criam, livre e momentaneamente, dentro de um espaço cósmico onde não existe nada. Por exemplo, o espaço da ponta dos pés... Quando

faço esse movimento (*Kitagawara gesticula com as mãos*) crio este espaço... Fiquei impressionado com esta liberdade de criação de espaços. Eu já tinha interesse por coreografia desde antes, e projetar arquitetura também é, de alguma forma, escrever uma espécie de coreografia. Em todo caso, naquela hora ocorreu-me realmente continuar considerando o espaço arquitetônico como uma coreografia."⁶⁴

A Arquitetura de Kitagawara toma uma forma teatral, quer expressar significados além dos arquiteturais. A intenção de Kitagawara é a de "criar arquitetura *AS IF* criasse túmulos. (...) Arquitetura é *AS IF* uma luva... Arquitetura é *AS IF* um cone suspenso de cabeça para baixo... Arquitetura é *AS IF* um volume de escritura... etc. "⁶⁵ Criar *AS IF*, COMO SE. Como um coreógrafo ele ensina seus objetos arquiteturais.

Marcar um intervalo, em um lapso de tempo, passageiro mas necessário, confrontando-se, ao mesmo tempo, à realidade urbana e à sua própria história.

O projeto do Higashi Nihon-bashi Police Box aqui apresentado

⁶³ Jiri Killian trabalha no teatro projetado por Rem Koolhaas, seu amigo pessoal, em Den Haag, Holanda.

⁶⁴ Entrevista a Marcelo Tramontano, Tokyo, 1994

⁶⁵ "creating architecture AS IF creating tombs architecture is - Architecture is as if a glove... Architecture is as if a cone suspended upside down... Architecture is as if a volume of writing... Architecture is as if an angel's arrow... Architecture is as if a mushroom... Architecture is as if an angel's arrow... Architecture is as if.... Of course, we can't be too sure. After all, this is gambling." A.Kitagawara, JA 8, 1992-4, p.216/217

não é de um de seus mais espetaculares, no que concerne sua *mise-en-scène*, nem faz parte dos mais *mediatizados*. Nele, Kitagawara discute o ponto de contacto entre o Estado e o espaço urbano: a imagem do Estado apenas parece ser preservada na mídia de imagens e palavras. O *Police Box* está em um terreno triangular, ponto de intersecção entre cinco ruas. Apenas acessa-se o *Box* através de passagens subterrâneas para pedestres ou, correndo grande perigo, pelas ruas movimentadas, na superfície. Tal situação parecia tão estranha ao arquiteto, que ele decidiu partir da imagem de um panóptico, ali, em plena cidade.

O jurista e filósofo inglês Jeremy Bentham publicou, em 1791, um livro intitulado "*Panopticon*", uma palavra derivada dos vocábulos do grego *pan* ('tudo') e *opticon*, ('o que é visto'). Em outras palavras, um lugar a partir do qual é possível ver sem ser visto, com máxima eficácia. No livro de Michel Foucault *'Discipline and Punishment*', o panóptico revelou-se como um modelo estrutural para a disciplina e o poder na sociedade moderna. Uma estrutura que, ainda que, oficialmente, assumindo, em nossos dias, novas formas, teria se interiorizado, apesar de sua ausência física. Como um olhar interno, o olhar panóptico alcança, no dia-a-dia, os lugares mais distantes da psicologia humana. Superados por novas tecnologias de controle, os meios do Panóptico

de Bentham fazem-se, mesmo assim, presentes, ainda que fragmentados, transformados, miniaturizados. Quando Kitagawara tomou conhecimento do terreno em questão, foi este o conceito inicial que lhe ocorreu, posteriormente enriquecido pela idéia de "being a peculiar entity where the state came in contact with urban space"⁶⁶, um tipo de olho registrador de acontecimentos extra-ordinários.

O edifício divide-se em duas partes. Um espaço mais compacto, com base quadrada, abriga a zona privativa dos policiais - copa e sala de repouso com tatami. O outro, limitado por uma parede translúcida, estruturado por uma grelha metálica sobre planta oval, abriga o acesso do público e o escritório. Iluminada à noite, esta parede forma uma espécie de cortina entreaberta - o arquiteto chama-a de '*suspended exterior skin*'⁶⁷ -, ao mesmo tempo em que não toca o prédio em si: apenas o envolve criando um espaço *Ma*, um intervalo entre, talvez, a cidade e o Estado.

Todo *police box* japonês está diretamente ligado - e de maneira especial - às atividades extraordinárias da cidade, que vão de crimes a acidentes, mas também de festivais a cerimônias. Fazendo uso desta constatação tão simples, o arquiteto nota que "monitorar as atividades extraordinárias é como um olho no meio da cidade gravando continuamente dados." E lembra que "todos nós temos um sentimento forte de familiaridade

⁶⁶ "ser uma entidade peculiar onde o Estado entraria em contacto com o espaço urbano." Atsushi Kitagawara and Koichi Inakoshi, ARCHIGRAM 02, Tokyo, 1994. p.127

⁶⁷ "pele externa suspensa"

⁶⁸ "Monitoring the non-ordinary activities it is like an eye in the midst of the city continually recording data. We all have a strong feeling of familiarity with the police box. the city a special kind of eye." A.Kitagawara, JA 8, 1992-4. p.14

⁶⁹ "a conceptual city to which this eye is entrance and exit." Idem, ibidem

⁷⁰ "flashing discontinuities and points of catastrophe." Idem, ibidem

com o *police box*." ⁶⁸ Sem exagerar a aproximação entre o *police-box* e o olho do Estado no meio da cidade, não há dúvida de que a cidade é um tipo muito especial de olho.

Em Higashi Nihonbashi, este olho encontra-se no centro do complexo sistema de circulação. Simultaneamente, enquanto monitora e grava os eventos extraordinários da vida da cidade, ele mantém uma gaze protetora contínua já que, do outro lado do olho, existe uma outra cidade: "uma cidade conceitual, da qual o olho é entrada e saída." ⁶⁹ Movimentando-se dentro do sistema de circulação que conhecemos como cidade, os fenômenos urbanos seriam "descontinuidades flamejantes e pontos de catástrofe." ⁷⁰ A circulação aqui aconteceria na periferia, enquanto que o vazio dominaria o centro. Este *police box* faz parte de um projeto do Governo de Tokyo que propõe a construção de vários *boxes* espalhados por toda a região metropolitana, utilizando-se de linguagens arquitetônicas diferenciadas. O plano baseia-se na idéia de se usar o *police box* para comunicar opiniões específicas à sociedade, e este é, certamente, um dos papéis sociais dos *police boxes* enquanto arquitetura: de monitorar e gravar a porção extra-ordinária da vida da cidade, como uma fonte de elementos urbanos abstratos.

Takamatsu - 'with a poignancy that is a kin to a Haiku'⁷¹

Nascimento em 1948, na prefeitura de Shimane, Japão; Diploma de Arquiteto em 1971, na Kyoto University; Ph.D em 1980 pela Kyoto University; Funda, em 1980, o escritório de arquitetura Shin Takamatsu, Architect & Associates em Kyoto; Recebe em 1984 o Prêmio de Jovem Arquiteto da Associação Japonesa de Arquitetos; em 1985, Prêmio da Bienal de Veneza; em 1987, Prêmio International de Design Interior; em 1989, Prêmio do Ano do Instituto de Arquitetura do Japão para 'Kirin Plaza'.⁷²

Principais obras : Origin I (1980-81), Kirin Plaza (1985-87), Syntax (1988), Feira de Kunibiri, (1990-93)

Quem conhece o filme 'Black Rain' já viu o edifício *Kirin Plaza*. O filme, uma história sobre a máfia japonesa sendo perseguida por heróis americanos, escolheu um lugar ideal para realizar sua ficção. O prédio parece mesmo uma obra de ficção quando se passeia à noite pelo bairro de *Dotonbori*, não muito longe do D-Hotel, de Kiyoshi Sey Takeyama. Surge, de repente, majestoso, no meio de uma urbanidade confusa e diversificada, como uma jóia preta e brilhante, feita com materiais nobres, com ornamentos que fazem lembrar alguma máquina do futuro e, ao mesmo tempo, uma antiga armadura de *samurai*. O próprio Takamatsu define-se como um *samurai*, lutando contra a realidade efêmera que envolve seus prédios.

Desde o início de sua carreira, Takamatsu

⁷¹ "com uma agudeza que é uma família para um *Haiku*". Bogner, B An art and technique ..., op.cit., p.6

⁷² Shin Takamatsu Revista GA Architect Nr.9, 1990, Fev. Takamatsu tem realizado, principalmente, edifícios para fins comerciais. Ele tem uma produção de centenas de projetos realizados entre 1975 e hoje, introduzindo um estilo próprio, reconhecível a partir do projeto Origin I, de 1980, em Kyoto. Constrói atualmente também no Ocidente, possuindo filiais em Tokyo, Lausanne e Berlim.)

trabalha a questão da monumentalidade como conceito central de *design*. Sua postura assemelha-se à de Lina Bo Bardi no projeto do MASP: de uma forma supostamente não-histórica, preocupa-se em solidificar esse projeto frente ao entorno efêmero e caótico. É por estes caminhos que chegará a um *design* monumental, enigmático e altamente sensual, uma reação declarada "a uma frustração profunda frente à desesperança de condições urbanas", mas decidido a lutar.

Seu *design* personaliza uma teatralidade produzida através de novas tecnologias. Seus edifícios tomam emprestado a forma, as imagens e, às vezes, mesmo a função de curiosas máquinas *high-tech*, e são realizados com detalhes desenhados com extremo rigor e meticulosamente executados. São máquinas, mas sem nada em comum com as máquinas racionais e funcionais propostas no início do século por Le Corbusier. "Antes", esclarece Bognar, "assumem o caráter e o papel de poderosos objetos ritualísticos, ou dispositivos místicos e bizarros por serem irresistivelmente sensuais."⁷³

⁷³ "Rather they assume the character and role of powerful ritualistic objects or devices that are as mystical and bizarre as they are irresistibly sensuous." Bognar, B. *Between ...*, op.cit., p.18

Essa intensidade extrema expressa nos objetos urbanos criados por Takamatsu tenta dominar e ultrapassar tudo a sua volta para compensar a provável banalidade que, segundo o arquiteto, deverá, infelizmente, notabilizar a arquitetura urbana no futuro. Estes objetos parecem tão surreais quanto a agitada paisagem urbana da qual eles, estranhamente, fazem parte. São "como cascos de navio perfurados e fragmentados destituídos de qualquer destino - de uma celebração urbana estranhamente alegre", compara Bognar. "Atualmente e

paradoxalmente podem apenas significar certos singulares bizarros memoriais dedicados seja à 'morte do monumento', seja à 'morte da cidade', ou talvez a ambos."⁷⁴

O edifício Kirin Plaza⁷⁵, uma torre de luz, situa-se no centro desse pólo animado muito popular, também limitando-o, porém ao norte. Espremido entre o canal *Dotonbori* e uma ruazinha estreita, ao lado alinha-se de acordo com o prolongamento da ponte mais freqüentada por *punks*, turistas e prestigitadores, que termina em uma praça em frente a entrada principal do edifício, e que continua, depois, em forma de arcadas comerciais cobertas por dezenas de quadras. Sua principal função é a de abrigar um centro de exposição, vários bares e restaurantes, sob os auspícios da cerveja Kirin, uma das mais populares do Japão.

Takamatsu dedicou-se três anos a este projeto - de 1985 a 1989 -, criando sua mais audaciosa e melhor detalhada obra até então. Ele partiu do conceito de criar uma torre de luz, expressando a 'vontade de ser' da luz, um símbolo, um monumento sem forma definida. Imaginou uma torre de dezessete metros de altura, enchendo de luz o céu de *Dotombori*, o qual se transformaria, toda noite, em um mar iluminado. Pareceu-lhe ter desenhado, no final, uma peça de luz.

O Kirin Plaza construído exibe, hoje, quatro

⁷⁴ "[...] like hollowed out and fragmented shells (shipwrecks) deprived of any possible destination - of a strangely gay urban celebration" Actually and paradoxically can only signify some uniquely bizarre memorials that are dedicated to either the 'death of the monument' or the 'death of the city', or perhaps both. "Bognar, B. "Between...", op. cit., p.14

⁷⁵ Kirin Plaza é uma encomenda da Kirin Beer Co., uma das maiores cervejarias do Japão e deveria atestar publicamente de seu poder.

grandes torres de luz, cujos *patterns* tremeluzentes são comandados por computador. O edifício é extremamente rico em detalhes, tanto por dentro quanto por fora, lembrando, realmente, a armadura de um samurai. O desenho dos diversos detalhes externos, como as partes metálicas pesadas, as faixas de aço, as superfícies polidas, as articulações em destaque, os tirantes, tem origem em razões técnicas e estruturais, mas nem todos fazem efetivamente parte da estrutura do edifício. Fazem, no entanto, referência a uma pseudo-tecnologia, a uma imagem da tecnologia, que Bogнар chamaria de "uma espécie de *pop-tech*."⁷⁶

⁷⁶ Bogнар, B. *Between ...*, op.cit., p.14

Como signos vazios, todos esses detalhes e elementos que preenchem o edifício produzindo uma ficção urbana através da tecnologia, estariam condenados a gravitar em torno de um centro vazio, "um buraco negro metafórico sobre cujos limites, inescapavelmente sendo mergulhados nele."⁷⁷ Também este centro poderia, segundo Bogнар, ser considerado como um aparato altamente desenvolvido, em conjunto com, ou dentro do lugar da arquitetura. Este buraco metafórico existe duplamente, simbolizado pelo edifício em relação ao seu entorno, e pelo seu espaço interior em relação ao exterior.

⁷⁷ "a metaphorical black hole on the verge of inescapably being drawn into it." Bogнар, B. "Between..."op. cit., p.18

Ao planejar um objeto, Takamatsu ergue uma estrutura, toma posição sobre a maneira de se fazer um projeto. "Quando falamos do objeto, mobilizamos todos os meios de linguagem, todo o arsenal de metáforas, alegorias, citações e regras sintáticas, criando uma máquina que funciona de maneira que o objeto possa ser o objeto."⁷⁸ Takamatsu introduz, neste momento, um espaço A', que seria

⁷⁸ Shin Takamatsu + Gabriel E. Lahyani, ED. Artemis, Zürich, 1993. p.107

Site plan

um espaço vazio, "carregado da intensidade das formulações concretas; A' como espaço inflamável, A', o espaço receptor de imagens das possibilidades deslocadas, que seria uma outra definição para a impossibilidade possível."⁷⁸ A' seria A' por causa do espaço do objeto. A' depende dele. Eles não são complementares, nem dividem um mesmo espaço.

⁷⁹ Idem, ibidem.

Certamente, apenas se cruzariam sobre uma fronteira, fundamentando a base da composição: uma composição que deveria movimentar-se com o tempo. Takamatsu conclui que precisaria de um novo conceito para a dimensão, um novo conceito para o tempo e para a ordem, para que o objeto e A' se aproximassem, talvez, de uma estrutura fractal. Esta discussão de relações entre objeto e A', entre o lugar e o não-lugar, entre o vazio e o cheio, poderia indicar novas direções como resposta aos conceitos de tempo e história que predominaram nas concepções modernas e modernistas.

○ Kirin Plaza funciona como um símbolo do

bairro onde foi construído e este o ancora no tempo. *Dotonbori*, um dos centros de lazer e de consumo de Osaka, tem todo tipo de estilos arquitetônicos, priorizando a vida noturna. Muitos pequenos edifícios apertam-se, aqui,

uns contra os outros, representando qualquer tema, imitando estilos, sonhos. As imagens misturam-se aos sons, aos cheiros. Um mundo de ficção, uma fábrica de lazer é, ao mesmo tempo, real, e lembra traçados urbanos medievais - híbridos medievais - futuristas bizarros. Este convívio bastardo, sem raízes, sem ligação, misturado, este mundo colorido do tudo-é-possível, é um triunfo do *kitsch*.

Takamatsu aparentemente concentra, através desta edificação, todas as ambiências do bairro, transformando-as. "O rosto da noite, o espírito da proximidade da água e o festivo seriam condensados em uma grande jóia, que nos parece sem compromisso com o tempo", diria o arquiteto frances Christian De Portzamparc sobre o edifício.⁸⁰ Em pleno meio urbano, o Kirin Plaza seria, na verdade, vazio, impenetrável em sua essência. O *Mu* frente ao entorno, frente à movimentação. Suas torres de luz reforçam ainda mais sua imagem de ficção, de não-real.

⁸⁰ De Portzamparc, Ch. Text for Takamatsu, in Shin Takamatsu & Gabriel E. Lahyani, Ed. Aedes, mai 1994, pp. 8 e 9.

"From the cliff

Eight times ten thousand feet high,
Withdrawing your hand,-
Flames spring from the plough,

World burns,
Body becomes ashes and dirt,
And resurrects.
The rice-rows
are as ever

And the rice-ears stand high.⁸¹

Em uma entrevista, Takamatsu pronunciou-se sobre a arte de planejar o não-ser. Primeiramente, ele queria abandonar a definição do não-ser pela do ser. Para ele, aceitar o dualismo entre ser e não-ser seria uma armadilha do pensamento ocidental. A partir da idéia de que o ser e o não-ser pertencem a diferentes dimensões, a definição do não-ser ver-se-ia impossibilitada. "Essa impossibilidade seria igual à do desenvolvimento infinito de uma possibilidade cheio de Impossíveis", escreve Takamatsu.⁸²

Em *'L'empire des sens'*, Roland Barthes escreve que a história do Japão apresenta um império de realizações do Impossível. Exemplos conhecidos, que trabalham com o Não-ser em seu centro, seriam a Cerimônia do Chá, o jardim de pedras *karesansui*, a Pintura da Paisagem e a Arte da Caligrafia, altamente desenvolvidos, do ponto de vista da técnica. Tais artes viabilizariam o Não-Ser. Para Takamatsu, a tecnologia teria fundamentalmente a função de confirmar o Não-ser, e seu desenvolvimento seria a base para o

⁸¹ Kanemitsu, K. em *The logic of Basho*, sobre o filósofo Nishida

⁸² "Die Unmoeglichkeit der Definition des Nicht-Seins zu definieren, waere gleichbedeutend mit der unendlichen Entwicklung einer Moeglichkeit voller Unmoeglichkeit. [...]" Exposição de Shin Takamatsu & Gabriel E. Lahyani, Ed. Aedes, mai 1994, p. 105

desdobramento da possibilidade do não-ser .

Voltando à problemática do fluir e da efemeridade, Shin Takamatsu refere-se a Toyo Ito, para quem, a partir dos elementos que não ficam retidos na rede do programa arquitetônico, “como a imensurabilidade, o indeterminado, o involuntário, o volátil, a liberdade [...], quer dizer: a corrente, o passado e a transformabilidade de fenômenos arquitetônicos.”⁸³, o programa em si, que defenderia a qualidade arquitetural como um modelo de espaço expressando ‘fluidez’ ou ‘transformação’, deveria ser reconsiderado.

⁸³ “Unmessbarkeit, Unbestimmtheit, Unabsichtlichkeit, Fluechtigkeit, Freiheit...., das heisst: das Fließende, Vergaengliche und Wechselhafte architektonischer

Fazendo franco uso de materiais comuns ou de elementos e produtos industriais brutos, produzindo obras “impactantes e simbólicas como um *haiku*”⁸⁴, estes três arquitetos situam-se além da mera discussão formalista. Entre vários outros, seus objetos tem o poder de redefinir significativamente a paisagem, de maneira, ao mesmo tempo, crítica e poética. Eles se permitem uma ativa participação na vitalidade e na dinâmica da cidade mas, ao mesmo tempo, preservam uma certa ‘distância crítica’ através da qual se conseguiria manter em seus limites a intrusão e a hostilidade do entorno urbano. Ao mesmo tempo, Bognar aponta a capacidade que estas obras tem de transformar a desordem caótica da megalópole em uma ordem diferente, “que parece transcender a dicotomia entre ordem e desordem e, por causa disso, refere-se a um tipo diferente de cidade.”⁸⁵

⁸⁴ Bognar, B. An art and technique ..., op.cit., p.18

⁸⁵ Bognar, B. An art and technique ..., op.cit., p.6

⁸⁶ “places and spaces, places and non-places intertwine and tangle together. Places and non-places are opposed like the words and notions that enable us to describe them.” Augé M. Non Lieu - Introduction à une anthropologie de la supermodernité, Edit.Seuil,

Marc Augé definiria a realidade concreta do mundo como se, nela, “lugares e espaços, lugares e não-lugares entrecruzam-se e entrelaçam-se. Lugares e não-lugares são opostos como as palavras e noções que nos permitem descrevê-los.”⁸⁶

Creio na possibilidade de descrever os vazios, se assumirmos suas possibilidades infinitas de ser.

Consi- derações finais

"This is how one pictures the angel of History. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from Paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward."

¹ "É assim que se representa o anjo da História. Seu rosto está voltado para o passado. Onde percebemos uma cadeia de eventos, ele vê uma catástrofe única que permanece empilhando destroços e atira-o diante de seu pé. O anjo gostaria de ficar, despertar o morto, e tornar inteiro o que foi despedaçado. Mas uma tempestade sopra, vinda do Paraíso; ela foi presa em suas asas com violência tal que o anjo já não pode fechá-las. A tempestade lança-o irresistivelmente no futuro para o qual suas costas estão voltadas, enquanto a pilha de destroços diante dele cresce em direção ao céu." Benjamin, W. *Theses on the Philosophy of History*, IX www

Considerações finais

A metrópole

O Arquiteto na metrópole

As sobras urbanas como campos de intervenção

O vazio a preservar

Atração do vazio

A metrópole

"Estamos confrontados a uma heterogenidade crescente de modos de vida e de comportamentos urbanos diferentes, com estratégias de sobrevivência diversas, mobilidade crescente e uma expansão dos espaços."²

²"Wir werden konfrontiert mit wachsender Heterogenität, unterschiedlichen Lebensstilen und urbanen Verhaltensweisen, mit unterschiedlichen Überlebensstrategien, zunehmender Mobilität und einer Ausweitung der Räume." Architekturzeitschrift, Deutscher Architektenverband, 1995

³ VIRILIO, P. *Geschwindigkeit und Information, Alarm im Cyberspace!*, TAZ; contrapress media GmbH, Nr 4694, 11.08.1995, p.2

Ao final do presente século, uma nova era parece iniciar-se, a dos elétrons, trazendo em seu centro a redefinição da relação tempo/espaço. O tempo seria mesmo globalizado, já que, pela primeira vez, a História aconteceria em um único tempo: o do mundo. Até agora, a História aconteceu, principalmente, nos tempos e espaços locais, de regiões e nações. A globalização e a virtualização, pressupondo um tempo do mundo, permitem o surgimento de uma nova tirania: de um lado, triunfa o que Virílio chama de 'tempo real'³, no qual as distâncias e as expansões desaparecem como resultado da duração eternamente curta do tempo. De outro lado, o tempo do mundo, do *cyberspace* e da *multimedia*, domina os tempos locais da vida quotidiana nas cidades e bairros. Alguém já chegou a propor a substituição das palavras 'global' e 'local', referindo-se ao tempo, pela palavra '*glocal*', já que ambas as noções de tempo interagem.

Se é verdade que não existe informação sem desinformação.

surge um tipo novo de desinformação em forma de sufocamento dos sentidos ou uma espécie de perda de controle da razão. Aí estaria situado o perigo, resultado da combinação Informática e *Multimedia*. Einstein, nos anos cinquenta, já indicou que, depois da bomba atômica, assistiríamos à explosão da bomba de dados.⁴

⁴ Idem, ibidem ; O perigo não estaria concentrado na informação, mas na rapidez na qual ela seria transmitida.

No meio urbano, tenta-se reconsiderar certos conceitos - descartados por serem invisíveis - que expressem a fluidez e a transformação de um mundo volátil e radical onde realidade e ficção relacionam-se. O real, aliás, quase não se diferencia mais do virtual. Movemo-nos na duplicação de uma realidade sensual, um tipo de realidade em stereo, como a definiria Virilio. O ser perderia seus pontos relacionais. Ser quer dizer estar 'in situ', aqui e agora, 'hic et nunc'. Um enraizamento passível de ser desestabilizado, precisamente, através do Cyberspace e da globalização da Informação do tempo real.

As metrópoles contemporâneas, entre elas Berlim, São Paulo, Tokyo e Osaka, teriam em comum este aspecto efêmero junto a uma política de especulação do solo, construindo e produzindo uma arquitetura através de imagens e informações. Essa tendência não se limita ao homem metropolitano: a vida através do computador, a distribuição imediata e a circulação constante de informações via satélite e Internet, faz com que aspectos da vida metropolitana passem a fazer parte do quotidiano de qualquer pessoa que tenha acesso a este meio, onde quer que ela esteja.

A relação entre espaço e tempo está em transformação. A abundância de eventos resulta na alteração de nosso sentido de realidade, a qual passa a apresentar-se como uma ficção. Não sem fascinação, realidade e ficção misturam-se no cotidiano. A fragmentação e o deslocamento do meio urbano, subprodutos de justaposições, em diversas escalas, de highways, centros comerciais, arranha-céus e casas individuais são vistos, hoje, como um positivo sinal de vitalidade da cultura urbana.

Não podemos negar que a constante alternância de imagens nos fascina. Walter Benjamin ganha, mais uma vez, atualidade ilustrativa para nossa condição contemporânea. Discutindo a reprodutibilidade de imagens em seu texto *Kunst in der Zeit der mechanischen Reproduzierbarkeit*, ele indica que o processo de multiplicação infinita traz em si a perda da "aura" de cada imagem. Neste caso, a única maneira de levar o olhar a fixar-se sobre uma imagem específica seria colocá-lo em uma situação de choque, através da criação de um fato surpreendente.

Metrópoles como São Paulo, Berlim, Tokyo, Osaka ou Nova York vêm-se transformar-se ao equivalente pós-industrial da Grossstadt pré-industrial descrita por Georg Simmel, que fascinava e horrorizava Benjamin. A arquitetura em metrópoles, hoje, precisa de soluções não familiares em lugar de soluções que acalmem a comunidade estabelecida, soluções que consigam responder à cidade contemporânea e, ainda, afirmar-se frente a ela.

O Arquiteto na metrópole

"A arquitetura e a formação do arquiteto refletiriam, talvez, de forma mais precisa que outras Artes, a ordem da sociedade, a ideologia da concepção formal e suas fronteiras."

Daniel Libeskind

O preço pago pelo arquiteto por tomar parte nas transformações da cidade atual, seria o de também perder suas referências de identificação através de um lugar conhecido.

A estética moderna liga-se, de certa forma, a uma concepção de um *unique self* e de uma identidade privada da qual seria razoável esperar a geração de uma visão própria do mundo. Este conceito, que inclui o aspecto totalitário que domina a razão moderna, vem sendo substituído por concepções pluralistas, entendendo-se a pluralidade como diversidade de formas racionais, capaz de preservar este leque de conceitos e, ao mesmo tempo, de evitar que alguns deles se tornem dominantes. É preciso identificar meios de intervenção que respondam à tendência de uma sociedade em estado volátil, nutrida pela

abundância de eventos. É, ainda, preciso saber responder a essa dimensão da realidade que se relaciona com a ficção.

Essa mesma pluralidade pode também ser observada em arquitetura. Fala-se em várias tendências, tendo em comum um certo dilema frente ao efêmero desenvolvimento urbano que resulta em maneiras diversas de reagir. De um lado, estão os que gostam de *things that go bump in the night*, que deconstróem e auto-constróem. De outro, os que tentam refamiliarizar, contextualizar, inserir: os contextualistas, historicistas e pós-modernistas.⁵

⁵ Posmodernismo em Arquitetura aponta definitivamente para uma direção classicista e historicista.

O grande público costuma posicionar-se, com maior facilidade, ao lado destes tradicionalistas. O Príncipe Charles da Inglaterra é um bom exemplo dos que buscam sentimentos de familiaridade - de *déjà vu* - nas obras de arquitetura. No entanto, para fazer avançar a sociedade e seu desenvolvimento, "o meio do choque poderia ser um elemento indispensável"⁶

⁶ Tschumi, B., *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Massachusetts, 1994

Os arquitetos aqui escolhidos reagem, cada um à sua maneira, à efemeridade do urbano construído. Alguns deles deslocam-se pelo mundo, intervindo em países estrangeiros, inseridos em outras culturas. Lina Bo Bardi veio da Itália para o Brasil. Libeskind e Takamatsu o fazem sistematicamente, situando-se entre

os mais representativos desta categoria. Além disso, os arquitetos japoneses como, de resto, os japoneses em geral, depois da abertura definitiva do país ao ocidente, em 1868, encontram-se em interação diária entre as culturas oriental e ocidental, opostas e, ao mesmo tempo, complementares. Também não é recente o interesse ocidental pelo Oriente, em especial pelo Japão e sua cultura: sua influência no trabalho de diversos artistas e arquitetos modernos pode ser notada. A facilidade de acesso a informações e os intercâmbios culturais tem reforçado ainda mais essas tendências de globalização no meio da Arquitetura, entre outros.

As sobras urbanas como campos de intervenção

Depois de um momento em que a palavra de ordem era a expansão das cidades em direção às periferias, e que o centro era, por diversas razões, abandonado⁷, percebe-se hoje a falta de diversidade de funções no centro de nossas cidades, e a tendência, ao menos nos países europeus, é de recuperar esses centros e de devolver-lhes suas funções diversificadas. A vida nas metrópoles parece tender a ser novamente valorizada, reconsiderando-se seu potencial de diversidade, revendo o potencial das sobras de terreno enquanto possíveis suportes de intervenção, preenchendo-os. É claro que a maneira de realizar essa reativação dos centros urbanos é própria a cada metrópole. Tokyo e São Paulo, duas das maiores cidades do mundo, estão, na verdade, experimentando uma diminuição de suas

⁷Preservando-os historicamente, ou reduzindo suas funções aos de grandes centros comerciais ou econômicos, etc.

populações. Para sobreviver, uma metrópole precisa oferecer alternativas à saturação do sistema de transportes e à alta do custo de vida. No caso de São Paulo, também aos problemas decorrentes da poluição do ar e sonora, à escalada da violência. Precisa, ainda, oferecer outras qualidades, como a diversidade e o multiculturalismo. Este é o lugar que permite diferenças e tolerância.

Com a destruição do muro, Berlim tem, certamente, uma imensidade de sobras urbanas a recuperar para, através delas, reestruturar e religar partes do tecido separadas durante dezenas de anos. As sobras de São Paulo existem, entre outras razões, por causa de sua topografia montanhosa, e pelo crescente desejo de remodelar a cidade, incorporando-lhe imagens novas. Tokyo e Osaka, cultural e geograficamente em estado provisório, certamente não tem sobras em abundância, a falta de terra explica isso. Mas existe uma certa pré-disposição em considerar temporários os próprios prédios, o que leva a uma constante reconstrução. Sobras aparecem e desaparecem, lugares tornam-se sobras, sobras tornam-se lugares, em margens de tempo às vezes muito curtas. Em Berlim, a tendência à preservação e os esforços de reconstrução e reestruturação impedem que as sobras durem muito tempo. Talvez São Paulo se situe entre as duas situações descritas, querendo, por um lado, construir-se uma história, mas cedendo, por outro, à especulação e ao consumismo.

Wim Wenders destaca lugares-sobras no meio urbano que atrairiam nosso olhar: "O 'quebrado' enterra-se mais profundamente na memória

como o 'buraco'. O 'quebrado' tem uma espécie de frágil superfície à qual nossa memória pode agarrar-se. Na límpida superfície do 'buraco', a memória desliza embora."⁸ O 'quebrado' seria o não-intacto que interrompe a continuidade, construída e organizada. O 'quebrado' poderia ser a sobra urbana, quebrado em oposição ao construído. A cidade atual necessitaria de uma atração inversa, a do vazio - aqui urbano -, ao lugar do cheio. Nestes tempos de abundância e contínua produção de eventos, os quais já fazem parte do passado no momento mesmo em que ocorrem, Benjamin destaca a experiência do choque como meio de fazer a diferença. Esta poderia ser a função da sobra em meio urbano. O vazio, meio capaz de fixar o evento, transforma-se em atração, em novo centro de gravidade, a partir do qual os acontecimentos são gerados.

Quando Kiyoshi Sey Takeyama identifica sobras urbanas como trans-territórios, ele não só os relaciona ao espaço mas também ao tempo, partindo de um conceito japonês, o *Ma*. Um conceito que ganha destaque, diante das atuais alterações na relação entre tempo e espaço. Transitar, temporariamente, em movimento sem se fixar. Estes lugares teriam estas funções, constituindo expressão dominante de nosso tempo. É claro que eles só existem se tiverem este papel de dialogar com seu entorno: não apenas não é qualquer sobra que corresponde a esse espaço,

⁸ "The 'broken' buries itself deeper into memory as the 'whole'. The 'broken' has a kind of brittle surface which one's memory can grab hold to. On the clean surface of the 'whole', memory slips away." Entrevista entre Wim Wenders e Hans Koolhoff, Quaderns 177, Barcelona, 1988. p.78

como também não lhes cabe qualquer tipo de intervenção.

O vazio a preservar

Os arquitetos escolhidos neste trabalho relacionam-se a esses lugares de maneiras diferentes, mas com algumas semelhanças: todos consideram o vazio como um meio a preservar, em escalas diferentes, em suas importâncias diferenciadas. No projeto do MASP, o vazio se liga à questão existencial, tornando-se um elemento protetor frente ao entorno, fortemente influenciado pela arquitetura moderna e pelo

existencialismo. No projeto de Libeskind, o vazio perpassa todo o edifício, constantemente presente, lembrando o acontecido, o não-dizível. Bo Bardi, ao contrário, queria criar um espaço, um edifício, universalmente compreensível, dando ao seu Vazio uma função de

afirmação individual frente ao entorno, partindo do Nada, assemelhando-se mais ao Trans-Território proposto por Takeyama. Libeskind tenta captar a diversidade da História, a pluralidade em torno de um acontecimento, aquilo que as palavras não podem dizer. O Vazio em Libeskind tem sua temporalidade na impossível tentativa de expor as histórias diversas. O Vazio cessaria de existir no momento em que se torne possível verbalizar o Holocausto, o que é impossível: é impossível verbalizar o sofrimento. O Vazio de Libeskind não existe a partir de uma sobra urbana, mas de uma lacuna cultural. Uma fenda cultural, mal resolvida.

Espaço marca território, o meio da prática social.

Definir espaço, para diferenciá-lo, significa, literalmente, determinar limites. Se o Vazio ocupa um lugar no espaço, a determinação de limites, confrontando ou integrando-o ao espaço, significaria atravessar fronteiras. Talvez por isso, Takeyama chame este espaço vazio de Trans-

Território, sublinhando a necessidade de integrar tais vazios ao meio urbano como parte integrante da vida metropolitana com todos os seus contrastes. Ao contrário de Bo Bardi ou de Libeskind, que poderiam espacializar este vazio, os japoneses, pressionados pela escassez de áreas urbanas e pelo seu alto valor especulativo, parecem trabalhar os vazios em escalas e maneiras diferentes. Takeyama marca o *Mui* com um Muro, limitando o edifício ao seu entorno mas mantendo-o atravessável; Kitagawara introduz um vazio entre a lâmina exterior e a fachada, criando um olho que registra as atividades extraordinárias, e um momento, o *Ma*, que marca a fina distância entre Estado e cidade; Takamatsu cria um vazio, *Mu*, interrompido que se infiltra em seu prédio mas que termina por unir-se entre as quatro torres luminosas onde se mistura com a luz, imaterial.

Com exceção do projeto de Libeskind, onde o Vazio é motivado por um acontecimento, os outros vazios aqui apresentados poderiam chegar a ser comparados ao da *Chora*, o qual é, essencialmente, o lugar exclusivo de ação, infinitamente denso e impenetrável. *Chora*, segundo Perez-Gomez, "[...] é o lugar da escuridão que é a nossa natureza e precisa ser preservado para a sobrevivência da humanidade."⁹ O lado sombra, escondido, o oposto, e complementar e necessário ao ser inteiro. A *Chora* ou seu aspecto de um vazio giratório, como o descreve Wenders, seria, talvez, um dos poucos elementos que sobreviveram ao efêmero vivido hoje nas metrópoles.

⁹ "[...] is the sight of darkness that is our nature and must be preserved for the survival of humanity." Dr. Perez-Gomez, A., *Chora as Architectural Meaning, The Space In-Between and Its Disappearance in Instrumental Representation* <http://www.arch.buffalo.edu/~intrsght/intersight3/index.html>, 1992. p.6

No momento em que a arquitetura moderna chegou à

eliminação de diversos elementos, reduzindo o objeto arquitetural a um Nada que se compara ao do quadro branco de Malevitch, iniciou-se seu declínio: por um lado, por sua incapacidade de manter suas promessas de um mundo igualitário e melhor; por outro, por sua linguagem uniformizadora que sufocava qualquer expressão individual.

Além disso, o fim do comunismo soviético e de seus aliados trouxe o fim de um modelo universal baseado no questionamento da existência, chegando à *Gegenstandslosigkeit*. A partir da destruição do muro de Berlim, em 1989, ficou mais claro que a História única, no sentido hegeliano de uma história linear, não tinha mais significado. Uma das tendências atuais é a busca de um entendimento multicultural, reconsiderando as várias camadas históricas da cidade e de seus habitantes. Justaposições comprimidas, planos de realidades, princípios de apresentação e formas construídas constituem a cidade em formas diversas.

Libeskind evita deliberadamente o monumentalismo, ao contrário de Lina Bo Bardi ou de Shin Takamatsu, usando o conceito da diversidade de histórias, e a sobreposição de diversas histórias, para criar seu objeto arquitetural. Ele é, provavelmente, um dos poucos arquitetos que conseguem transmitir, em sua maneira de projetar, as sobreposições de histórias e estórias, a diversidade do tempo. A densificação de camadas tem como resultado direto uma expressão projetual que, muitas vezes, torna difícil a leitura dos projetos, mesmo

¹⁰ Lembro-me da apresentação

deste projeto no Japão, em Osaka. Libeskind falava em um auditório enorme, escuro, cheio, principalmente, de arquitetos japoneses. Lembro-me do primeiro sentimento - de vertigem -, "um caos", eu pensava, "mas caos em relação a que?..." A Osaka? Osaka já não me parecia caótica. Apenas densa, com suas camadas de histórias e de vidas crescendo homogêneamente.

¹¹ "Hypertext is a kind of weaving... "text" derives ultimately from the Latin "texere", and thus shares a common root with "textile" - a structuring with texture- web, warp, and weave, allowing for infinite variation in color, pattern and material; it is the loom that structures the "text-ile." ["Hipertexto é uma espécie de tecelagem---"texto" deriva em última instância do latim *tessere*, e assim compartilha uma raiz comum com "têxtil"--- um estruturante com textura---teia, urdimento, e maneira de tecer, permitindo infinita variação de cor, padrão e material; é o tear que estrutura o "text-il".] Burnett, K. Toward a theory of Hypertextual Design, Communication, Information & Library Studies, Rutgers University, burnet@zodiac.rutgers.edu, Postmodern Culture v.3 n.2

por arquitetos, reunindo uma multiplicidade de informações.¹⁰ Creio que muitos tem um sentimento de vertigem diante de seus projetos, mas, ao mesmo tempo, penso que estes, talvez, representem de maneira acurada nosso meio urbano atual. No Japão, encontram-se diversos projetos que lembram formalmente os de Libeskind, inseridos em uma realidade urbana acelerada, onde o museu, certamente não produziria a controvérsia que produz atualmente em Berlim.

Atração do vazio

A maneira de se ler a cidade através da não-linearidade proposta pelas suas várias histórias aparenta-se da forma de ler um hipertexto, como em uma tela na qual se movimenta uma forma tridimensional, não-hierárquica, não enraizada em sua estrutura organizacional, podendo, inclusive, parecer caótica e entrópica.¹¹

Kitagawara lembra que "o poderoso vento do elétron da avançada sociedade da informação migra de sob o mando da luz para sob o mando da escuridão, escondendo a interface entre realidade e irreabilidade."¹² Logo, talvez a Arquitetura não precisasse mais de suas formas materiais? Este vento de elétrons, introduzido através da economia e da tecnologia moderna, mostrou-se contagiante: o grande poder novo transformaria nosso sistema econômico, e o vazio seria o *dark*. Somos atraídos pelo *Void*. Uma estranha atração.

Em lugar de ser um resultado de eventos passados abundantes, este Vazio poderia ser visto como uma forma de aspiração ao salto no futuro. Um vazio concebido como uma não-densidade, o sentimento de que eventos coletivos e individuais estão interligados em um buraco de memória. Esta debilidade se representa como um movimento ao contrário, da "curva parabólica introjetada no espaço da História."¹³ De certa forma, o perigo está presente. Ao perder a memória coletiva, através da ruptura na continuidade de nomes, rostos e formas familiares, perderemos a capacidade de nos representarmos a nós mesmos. Enfrentando este colapso de memória, encontramos-nos frente a "uma inversão desse campo de gravidade temporário que não mais permite signos do passado portadores de uma massa específica, de uma massa nuclear necessária à sua retenção, nem de um espelho do presente no qual podem ser refletidos."¹⁴

Comparados, o vazio destas lacunas da memória e o dos buracos na camada de ozônio são resultado do processo de destruição ou de desintegração de uma tela protetora. A cidade se transforma em um lugar repleto de vazios, quaisquer que sejam, tornando-se um "campo temporário contínuo de nômades urbanos".¹⁵ Estes sim, talvez, os novos homens metropolitanos.

(Jan. 1993)

¹² "the powerfull electron wind of the advanced information society is shifting from the rule of light to the rule of darkness, concealing the interlace between reality and unreality" Kitagawara, A. JA8, 1992-4. p.8

¹³ Baudrillard, J. Rise of the void towards the periphery, Ed. Galilée, Paris, C-Theory, Internet, 1992

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ ver ITO, T. Architecture Sought by Android, JA 374, 1988

Anexo Bibliografia Iconografía

Introdução

- Berlin: Interview Wim Wenders and Hans Koolhoff in Quaderns 177, Barcelona. 1988.
- COLO, P. Evidenzen: Vom postkolonialen zum hybriden Zustand - wider Ethno-Zentritzaet in Kunstforum 118, Köln. Abr.-Jun.1992
- Von der Utopie einer kollektiven Form in Kunstforum 116, Köln. Nov.-Dez.1992.

No-place

- AGGIO, S. M. Walter Benjamin, Cidade e Memória in Caramelo 8, São Paulo. FAU-USP, 1995.
- AZUMA, T. , A polyphonic Way of Architecture. Tokyo. Catálogo de exposição, Fev. 1995.
- Berlin: Interview Wim Wenders and Hans Koolhoff in Quaderns 177, Barcelona. 1988.
- BO BARDI, L. O novo Triangulo 1957-67. São Paulo. Tirante das Artes Nº 5., Set.-Oct. 1967.
- BARDI, P. M. História do Masp. São Paulo. Instituto Quadrante, 1992.
- BO BARDI, L., Bric-a-Brac, Revista brasileira
- BO BARDI, L. Memorial descritivo do projeto MASP, biblioteca do Masp, 1957.
- BOGNAR, B. Between reality and Fiction, Tokyo. AD Japan II , 1995.
- BORELLI, S.H.S. Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson in Margem No.1, PUC -São Paulo.1992.
- BRUAND, Y. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1991.
- Cadernos Cidade de São Paulo, Avenida Paulista. São Paulo. Ed. Instituto Cultural Itaú, 1993
- CANEVACCI, M. A cidade polifônica.São Paulo. Ed. Studio Nobel, 1993.
- CARELLI , W. Masp 45 anos in Folha de São Paulo, out.1992.
- COLO, P. Evidenzen: Vom postkolonialen zum hybriden Zustand - wider Ethno-Zentritzaet in Kunstforum 118, Köln. 1992.
- DE CHIRICO, G. Statues, meubles et généraux in Bulletin de l'Effort Moderne 38, Paris. oct. 1927.
- DELEUZE, G. Proust et les signes, Paris, Ed.PUF, 1964.

EPSTEIN, M., *Hyper in 20th Century Culture: The Dialectics of Transition, From Modernism to Postmodernism*, Emory University, ussmne@emoryu1.cc.emory.edu, Postmodern Culture v.6 n.2 Ed. Berghahn Books, Jan. 1996.

FERNANDES DE OLIVEIRA, O. Lina Bo Bardi e a história in *Oculum* 5/6, 1995.

FRAMPTON, K. *L'architecture moderne*, Paris. Ed. Ph.Sers, 1985.

GALVÃO FERRAZ, G. Lina Bo Bardi in *O Estado de São Paulo*, 1992.

GOULART REIS, F.N. O que pouca gente viu: os pavilhões do velho Trianon, São Paulo. FAU -USP.

JORGE L.A. Lições da Arquitetura Brasileira de Lina Bo Bardi, do autor, São Carlos. 1995.

Katinsky, J.R. A doçura dura de Lina Bo Bardi, *Jornal do Brasil*, 29.3.1992.

Kitagawara em JA 8, Tokyo. 1992-4.

Lina Bo Bardi .S.Paulo. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993.

Lina Bo Bardi Especial AU nº 40, Fev./mar., 1992

MAHFUZ, E. Lina Bo Bardi in Especial AU Nr.40, Brasil, Fev.-Mar.1992.

MALEVITCH, K. *Suprematismus - die gegenstandslose Welt*. Koeln. Edit. DuMont, 1989.

MASP Museu de Arte de São Paulo, Projeto Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, Grupo BASF, São Paulo, out. 1990.

MARCUSE, H. *Die ästhetische Dimension*. Frankfurt/M. Suhrkamp Verlag, 1984.

NUNES, B. *A Filosofia contemporânea*. São Paulo, Editora Ática, 1991.

Paulista: Continua a demolição dos casarões in *Passo a Passo*, Julho 1984.

PEREZ-GOMEZ, A., *Chora as Architectural Meaning, The Space In-Between and Its Disappearance in Instrumental Representation* <http://www.arch.buffalo.edu/~intrsght/intersight3/index.html>, 1992.

Von PRATELN, D., *Zentrizitaet* in *Kunstforum* Bd.118, Köln, Abr.-Jun.1992.

SEGAWA, H. Menos que isso...quase nada, Projeto 133, 1992.

SERRES, M. *Filosofia Mestiça* São Paulo. Ed.Nova Fronteira, 1991.

SEVCENCO, N. Orfeu extático na metrópole, São Paulo. Ed. Comp. das Letras, 1992.

TANABE, H. *Philosophy - Metanoetics*, Berkely. University of California Press, 1986.

Between the lines

- MUELLER, M.A. *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994.
- LIBESKIND, D. *Out of Line* in *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994.
- Alexanderplatz, Berlin* in *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994. :
- Between the Lines* in *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994.
- Der Mythos des Ortes* in *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994.
- Jacques Derrida zu Between the Lines* in *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994.
- SCHNEIDER, B. *Daniel Libeskind's Architektur im Stadtraum* in *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994.
- TAYLOR, M.C. *Point of No Return* in *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994.
- WINKLER, K. *Ceci n'est pas un musée* in *Daniel Libeskind - Radix Matrix*, Muenchen. Prestel Verlag, 1994.
- Berlin: Interview von Wim Wenders und Hans Koolhoff*, in Quaderns 177, Barcelona. 1989.
- Exposição/ Palestra de D.LIBESKIND - *Major Silence*, catálogo de exposição, Osaka. Gallery MA, 1994.
- BORGES, J.L. *O Aleph* São Paulo. Ed. Globo, 1995.
- European Borders: History of Space/ Space of history*, <http://www.CTheory>, 1995.
- L'Architecture aux limites* in Techniques et Architectures N°399, Paris. Dec. 1991.
- LOW, C. *The cabbalist*, <http://www.contrib.andrew.cmu.edu/>, 1996.
- LYOTARD, J.-F. *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart. Ed. Reclam Verlag, 1990
- Machines d'architectures* Techniques et Architectures, 399, decembre 1991
- PRATSCHKE, A. *Fronteiras* São Carlos. SAP -EESC, USP, 1993.

WENDERS, W. Imagem e cidade, in Cidade, Revista do Patrimônio N.º 23, 1994.

Zero-space

AUGE, M. Non Lieu - Introduction à une anthropologie de la supermodernité, Paris. Ed. Seuil, 1992.

Berlin: Interview Wim Wenders e Hans Koolhoff, in Quaderns 177, Barcelona. 1988

BERQUE, A. The Japanese city. The use of an image Italia, Casabella 608-609, 1994.

BOGNAR, B. An Art and Technique of Fragmentation: The New Urban Architecture of Japan in JA 398, Tokyo. Jun. 1990.

BOGNAR, B. Anywhere in Japan, An International Symposium on Space, Site, Place and Architecture in AD Japan I, Tokyo. 1995.

BOGNAR, B. Between reality and Fiction in AD Japan II, Tokyo. 1995.

CHING-YU CHANG, Japanese Spatial Conception, in JA 326, June 1984,

KESTENBAUM, J. Emerging Japanese Architects of the 1990's New York, Columbia University Press, 1991.

INOUE, M. Space in Japanese Architecture. Tokyo. ED. Weatherhill, 1969.

KANEMITZU, K. The logic of Basho.

Atsushi Kitagawara and Koichi Inakoshi, Tokyo. ARCHIGRAM 02, 1994.

Kodensha Encyclopedia of Japan VI.5, Tokyo. 1983.

MONNAI, T. A glossary of spatial concepts in Giappone : una modernità disorientata Casabella 608-609, Italia. 1994.

NAKAO, H. A. Kitagawara in JA 8, Tokyo. 1992-4.

NELSON, A. N. Japanese/English Character Dictionary. Tokyo. Charles E. Tuttle, 1962.

LAUTRÉAMONT, I. D. Les chants de Maldoror, Extraits, Internetsearch www.lycos.com

NUTE, K. Lao Tzu in Frank Lloyd Wright and Japan. London. Ed. Chapman & Hall, 1993.

PRATSCHKE, A. Deconstructivisme, Grenoble, 1988.

Shin Takamatsu Tokyo. Revista GA Architect Nr.9, 1990.

Exposição de Shin Takamatsu & Gabriel E. Lahyani, Berlin. Ed. Aedes, May. 1994.

Shin Takamatsu + Gabriel E. Lahyani, Zürich. Ed. Artemis, 1993.

TAKEYAMA, K.S. Breathing the city Tokyo. Ed. Libro, 1994.

Sey Takeyama: Architect. Tokyo. Ed. Rikuyosha Creative Now No 006, 1990.

TAKEYAMA, K.S. with Intensity Kyoto. Article from the autor, 1994.

TRAMONTANO, M. Entrevista com Atsushi Kitagawara, Tokyo em 1994.

UMEHARA, T. Philosophie japonaise des enfers, Tokyo. Ed. Shueisha, 1981.

Considerações finais

BAUDRILLARD, J. Rise of the void towards the periphery, Paris. Ed. Galilée, 1992.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Rio de Janeiro. Ed. Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W., "Theses on the Philosophy of History. IX" www.1996.

Berlin: Interview Wim Wenders e Hans Koolhoff, in Quaderns 177, Barcelona. 1988.

BOGNAR, B. Between reality and Fiction in AD Japan II, Tokyo. 1995.

BURNETT, K., Toward a theory of Hypertextual Design, Communication, Information & Library Studies, Rutgers University, burnet@zodiac.rutgers.edu, Postmodern Culture v.3 n.2. Jan. 1993.

ITO, T. Architecture Sought by Android, in JA 374, 1988.

Kitagawara, A. in JA N^o, 1992-4.

PEREZ-GOMEZ, A., Chora as Architectural Meaning, The Space In-Between and Its Disappearance in Instrumental Representation <http://www.arch.buffalo.edu/~intrsght/intersight3/index.html>, 1992.

TSCHUMI, B., Architecture and Disjunction, Massachusetts. MIT Press, 1994.

VIRILIO, P. Geschwindigkeit und Information, Alarm im Cyberspace!, Berlin. Taz No. 4694, 11.08.1995.

Bibliografia complementar

- JOHNSON, Ph. *Dekonstruktivistische Architektur* Stuttgart. Ed. G. Hatje, 1988.
FOSTER, H. *Discussions in Contemporary Culture* Seattle. Ed. Bay Press, 1987.
Neue Ansichten - Dirty Realism Suíça. Archithese, 1990 /1.
WALLIS, B. *Art after Modernism* Boston. Ed. D.R.Godine, 1984.
WIGLEY, M.e GOULET, P. *Temps sauvage et incertain* Paris. Inst. Franç.d'Arch., 1989.

teoria

- Aesthesis - Wahrnehmung heute*. Leipzig. Reclam Verlag, 1991.
BENNINTON, G. e DERRIDA, J. *Jaques Derrida* .Paris. Ed. Seuil, 1991.
BENJAMIN, W. *A modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro, Ed.Tempo Brasileiro, 1975.
BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.
FLUSSER,V. *Wonach? in Nach der Postmoderne*. Duesseldorf. ED.Steffens, 1992.
HABERMAS, J. *Vergangenheit als Zukunft* .Zuerich. Ed. Haller.M., 1990.
JUN'ICHIRO, T. *Lob des Schattens* , Zuerich. Ed. Manesse, 1986.
KURZ, R. *O colapso da modernização* Brasília. Ed. Paz e Terra, 1993.
P. PASTERNAK, G. *Do caos à Inteligência artificial* .São Paulo. UNESP, 1993.
Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart. Ed. Reclam, 1990.
RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*.São Paulo. Ed. Comp. Das Letras, 1996.
ROSENKRANZ, K. *Aesthetik des Haesslichen*. Leipzig. Reclam, 1990.
VIRILIO, P. *L'Inertie Polaire*, Paris. Ed.Chr. Bourgois, 1990.
VIRILIO, P. *La machine de vision* . Paris. Ed. Galilée, 1988.
VIRILIO, P. *L'Horizon négatif* Paris. Ed.Galilée, 1984.
SENNET, R. *Civitas. Die Grossstadt und die Kultur des Unterschiedes*, Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag,1991.

lugares

BAUDRILLARD, J. América. RJ. Ed. Rocco, 1986.
BR. PEIXOTO, N. Cenários em Ruínas. SP. Ed. Brasiliense, 1987.
HILLMANN, J. Cidade e Alma. São Paulo. Studio Nobel, 1993.
L. DE TOLEDO, B. São Paulo: tres cidades em um século. CIP-Brasil, 1983.
MAP - The architectural Map of Tokyo. Tokyo. Gallery Ma, 1994.
Tokyo in JA 3, Número especial, Tokyo. 1991-3.
Kyoto Osaka in JA 11, Número especial, Tokyo. 1993-3.
Wim NIJENHUIS City Frontiers and their Disappearance, Paris. Concurso European, 1996.

textos / brochuras / artigos

ASCHER, F. La métropole, ou la fin des périphéries, Paris. Concurso European, 1996.
BAUDRILLARD, J. Pataphysics of year 2000, <http://www.Ctheory>, 1995.
BAUDRILLARD, J. Reversion of History, <http://www.Ctheory>, 1995.
BAUDRILLARD, J. Hystericizing the millennium, <http://www.Ctheory>, 1995.
BAUDRILLARD, J. Strike of events, <http://www.Ctheory>, 1995.
BIANCHI, P. publ. Weltkunst - Globalkultur in KF Bd. 118, Köln. Abr.-Jun. 1992.
DEPPNER, R.M. publ. Dialog mit dem anderen in KF Bd. 111, Köln. Jan.-Fev. 1991.
DER PLAN Die Maschine, die den Menschen zum Denken bringt. Kyoto. Catálogo da exposição, Galeria Gallery. 1994.
Giapone : a disorientated modernity in Casabella 608-609, Italia. 1994.
HUEBL, M. Grossstadtfieber in KF Bd. 113, Köln, Abr.-Jun. 1991.
HIKOSAKA, Y. Tokyo 1940 - 2000 in JA 3, Tokyo. 1991 - 3.
MATSUMASA, T. Gateway to a Different World article

NAKAO, H. Creating Hollows in JA, Tokyo. 1992 - 2.

NOLL W. Postmoderne, quo vadis ?. Kunstforum Bd. 129, Köln. Jan.-Abr. 1995.

PRATSCHKE, A. Cultura do Diálogo, Espaço virtual e Nova Urbanidade. São Carlos. SAP-EESC-USP, 1993.

PRATSCHKE, A. Estetização no mundo vivido. São Carlos. SAP-EESC-USP, 1993.

SIMEOTORIDIS, Y. Le projet urbain entre lieux et non-lieu, Paris. Concurso European, 1996.

SMETS M. La ville nébuleuse, Paris. Concurso European, 1996.

SORKIN, M. The city after now, Osaka. Symposium, the age of the city: Future of the world Cities, 1994.

The wave of Neo - Modern, essays in Ja 14, Japan, 1994 -2.

TRIBE, M. Postmoderne Time Netscape. Aug.1993.

VIRILIO, P. Cyberwar, God and the television: Interview with Paul Virilio, www. CTheory, 1995

WALLMANN, S. Reframing Context - Pointers to the Post - Industrial City
Cidade in Revista do Patrimônio N°.23, 1994.

WEYERS, R. Documenta - Das Displacement, die Philosophen in KF Bd. 119, Köln. Jul-Sept. 1992.

WHEELER, E.A. Bulldozing the Subject, Berkeley. University of California, Postmoderne Culture V.1,n.3, May. 1991.

WOODS, L., Incomplete Glossary RJ.Terra Nova, 1988-1991.

ZIELINSKI, S. Seven Items on the Net, <http://www.Ctheory>, 1995.

virtual

Banques de données socio-politiques, CNRS, França <http://solcidsp.grenet.fr:8001/>

Basilisk review.<http://swerve.basilisk.com/>

Center for Global Communications - Inforum, Japão <http://www.glocom.ac.jp/Inforum/inforumhp-e.html>

Centre National de Recherche Scientifique, France.<http://www.cnrs.fr/>

MITCHELL, W. City of Bits, USA. http://www-mitpress.mit.edu/City_of_Bits/
CNRS, Catalogue Collectif des ouvrages, França <http://dodge.grenet.fr:8001/>
Cornell University Library, <http://www.englilb.cornell.edu>
CTheory. <http://english-www.hss.cmu.edu/ctheory/ctheory.html>
Cyber Kansai Home Page, Japão. <http://www.apec.or.jp/ck/index/html>
Ellipsis, Architectural Association, Inglaterra, <http://www.gold.net/ellipsis.html#top>
Fluxus, USA. <http://anansi.panix.com/fluxus/FluxusText.html>
Hotwired: the Future of the Future, <http://www.hotwired.com/wired/scenarios>
INRS-Urbanisation http://www.inrs-urb.uquebec.ca/inrs-urb/urbanisation_anglais.html
Massachusetts Institut of Technology Press, USA. <http://www-mitpress.mit.edu>
Megacities 2000, Holanda. <http://valley.interact.nl/MEGACITIES>
Post-Modern Culture Review, USA, <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/contents/all.html>
Text of the City, USA. <http://mirror.syr.edu/analcity.html>
The Virtual Community, by H. Rheingold. <http://www.well.com/user/hlr/vcbook/index.html>
Tokyo, recent architecture. <http://www.gold.net/ellipsis/guide/tokyo/index.html#top>
University of Minesota, USA. <gopher://spinaltap.micro.umn.edu:70/00/Ebooks>
World publications. http://www.webovision.com/media/sd/pubnmail.html#G_etry
Word review. <http://www.word.com/index.html>
World Wide Web Virtual Library: Architecture <http://www.clr.toronto.edu:1080/VIRTUALLIB/archALL.html>
Yahoo-Art: Architecture: Institutes. <http://www.yahoo.com/Art/Architecture/Institutes/>

Iconografia

- vegetal Superman 51 Papo Colo in Kunstforum Bd.118, Abr.-Jun. 1993. p.225
vegetal No Name Roughes Gallery, Tokyo, 1994

Introdução

- p.4 Reigen Claude Garçon in Kunstforum Bd.118, Abr.-Jun.1993. p.275
p.6 Le pas suspendu de la cigogne Angelopoulos, T. in Kunstforum Bd.118, Abr.-Jun.1993. p.102
p.7 Idem ibidem Idem ibidem.
p.9 Mondo Mio Rihs, Ch. in Kunstforum Bd.118, Abr.-Jun.1993. p.275
p.11 O mundo cortado in Kunstforum Bd.118, Abr.-Jun.1993
p.13 Fan Rihs,Ch. in Kunstforum Bd.118, Abr.-Jun.1993. p.73
p.14 Nomade Nam June Paik, in ArtSource <http://www.uky.edu>
vegetal Tokyo Nomad Women Ito,T. in Casabella 608-609, Jan-Fev.1994. p.24

No-place

- p. titulo Coluna, MASP Slide da autora, 1996
p.18 e. d. Avenida Paulista com MASP Slide da autora, 1996
p.19 Coluna, MASP Slide da autora, 1996
p.20 São Paulo <http://www.honors.indiana.edu>
p.23 Vale do Anhangabaú, São Paulo Idem.ibidem
p.24 São Paulo by night Idem. ibidem
p.26 Avenida Consolação, São Paulo, anos70 Cadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural Itaú
p.27 Avenida Paulista, anos 90 Cadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural Itaú
p.28 Implosão, Avenida Paulista Cadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural Itaú
p.29 Carnaval na Avenida Cadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural Itaú
p.30 Lina Bo Bardi Lina Bo Bardi Especial AU nº 40, Fev./mar.1992
p.32 Masp MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, out 1990
p.33 Masp - Backside com o belvédère MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo,
p.34 Modelo Unicamp, Pavilhão, Prefeitura Lina Bo Bardi Especial AU nº 40,op.cit.p.32
p.36 Prefeitura, São Paulo Lina Bo Bardi Especial AU nº 40, op.cit.
p.37 Lina Bo Bardi no Canteiro do MASP Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
p.39 Avenida Paulista, ImplantaçãoCadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1993
p.40 Avenida Paulista, anos 40 Cadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural,1993

- p.41 *Belvédère* do Trianon Cadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural, 1993 Itaú
- p.42 Avenida Paulista, começo do século Cadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural, 1993
- p.43 O clube do Trianon, *Bélvédere* GOULART REIS F., N.O que pouca gente viu: os pavilhões do velho Trianon, FAU -USP
- p.44 O *bélvédere* Idem.ibidem.
- p.45 e. Parque do Trianon Idem.ibidem
- p.45 d. Vista sobre Avenida Nove de Julho Slide da autora, 1996
- p.46 e. Canteiro do MASP MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, out 1990
- p.46 d. Canteiro, andaime MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, out 1990
- p.47 e. Desenho-Implantação da Arquiteta Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
- p.47 d. Implantação Cadernos Cidade de São Paulo, Instituto Cultural, 1993
- p.48 Plantas MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, out 1990
- p.49 Praça do *bélvédere*,aquarela da arquiteta Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
- p.50 e. Canteiro, a estrutura MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, out 1990
- p.50 d. Cortes MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, out 1990,
- p.51 e. Canteiro, de cima MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, out 1990
- p.51 d. Vazio do *bélvédere* com elevador Slide da autora, 1996
- p.52 e. Av. Paulista vista do MASP Slide da autora, 1996
- p.52 d. Escada da praça do *bélvédere* Idem, ibidem
- p.53 e. Praça , MASP, desenho da Arquiteta Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
- p.53 d. Praça , MASP Slide da autora, 1996
- p.54 MASP, exposição permanente Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
- p.55 Circo no MASP Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
- p.56 e. Pontes do SESC Pompéia Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
- p.56 d. MASP vista do Parque Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
- p.57 Pavilhão do Brasil Lina Bo Bardi , S.Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993
- p.58 Feira em frente ao MASP Slide da autora, 1996
- p.59 MASP visto do lado do parque, Slide da autora, 1996
- p.60 MASP visto do lado do parque, Slide da autora, 1996
- p.61 MASP visto do lado do parque, Slide da autora, 1996
- p.62 MASP - o Vazio, Slide da autora, 1996
- vegetal *As musas inquietantes*, De Chirico, G. in Arte moderna, Ed. Comp. das etras.1993, p.499

- p.63 MASP - o Vazio, com escada , elevador Slide da autora, 1996
- p.64 MASP - o Vazio Slide da autora, 1996
- p.65 Vazio e Av. Paulista Slide da autora, 1996
- p.65 d. Tótem e pedra-mémoria MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, oct 1990
- p.66 A praça do *belvédère* , Chuva Slide da autora, 1996
- p.67 A praça do *belvédère* vazio, com policais Slide da autora, 1996
- p.68 A praça do *belvédère* , Chuva Slide da autora, 1996
- p.69 Festa na praça do *belvédère*, mesmo assim vazio MASP Divisão Suvinil/ Glasurit do Brasil, São Paulo, out 1990

Between the lines

- p.titulo Line on Fire MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.42
- vegetal Retrovision Carmine, G. in Kunstforum Bd.118, Abr.-Jun. 1993. p.89
- p.72 Berlim, Não-Lugar Hadid, Z. in Dirty realism, Archithese, Suíça, 1-90
- p.73 Berlim, Não-Lugar Koolhoff, H. in Dirty realism, Archithese, Suíça, 1-90
- p.74 Berlim, Fronteiras Dirty realism, Archithese, Suíça, 1-90
- p.75 Berlim, Muro Foto da autora, 1990
- p.76 Berlim Alexanderplatz MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.79
- p.77 e.d. Máquina de Ler, Libeskind L"Architecture aux limites, techniques et Architectures, 399,
- p.79 e.d. Máquina de Escrever, Libeskind , Techniques et Architectures, 399, de.1991
- p.81 Der Turmbau von Barbel., 1564, Pieter Bruegel in Kunstforum Bd.111 1991, p.82
- p.82 e. Line on Fire, Instalação MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.42
- p.82 d. Line on Fire, Desenho MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.42
- p.83 e. Line on Fire, Escada MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.42
- p.83 d. Line on Fire, Instalação MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.42
- p.84 Implantação MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.133
- p.86 Konzept-Collage MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.103
- p.87 Desenho MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. capa.
- p.88 Modelo, L"Architecture aux limites, techniques et Architectures, 399, de.1991
- p.89 Planta L"Architecture aux limites, techniques et Architectures, 399, de.1991
- p.90 Fachada, entrada principal L"Architecture aux limites, techniques et Architectures, 399, de.1991
- p.91 e.Modelo, escada principal MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994.p.107
- p.91 d. Planta MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994.p.106
- p.92 Modelo subterrâneo, sem os Voids MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994. p.110

- p.93 Modelo subterrâneo, com os *Voids* MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994.p.111
- p.94 Modelo do exterior L'Architecture aux limites, techniques et Architectures, 399, de.1991
- p.96 Canteiro, Zig-Zag-Line e *Voids* MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix, 1994.p.112
- p.98 Modelo, Zig-Zag-Line L'Architecture aux limites, techniques et Architectures, 399, de.1991
- p.99 Canteiro, Fachada interior MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix,1994.p.112
- p.100 Modelo, Zig-Zag-Line L'Architecture aux limites, techniques et Architectures, 399, de.1991
- p.101 Canteiro, Fachada exterior MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix,1994.p.112
- p.102 Modelo - Fragmento L'Architecture aux limites, techniques et Architectures, 399, de.1991
- p.103 Canteiro, Fenda, detalhe MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix 1994.p.112
- p.104 Modelo subterrâneo, MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix,1994.p.131
- p.105 *Names* - Modelo, visto de cima MUELLER M.A. *Daniel Libeskind* - Radix Matrix 1994.p.105

Zero-space

- p.título Dreams Ito,T. in Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev.p.25
- vegetal Idem, ibidem Idem, ibidem
- p.108 Osaka, Midosuji Avenue JA 11- 1993-3 Kyoto-Osaka p.23
- p.109 Tokyo, Bairros Kudan e Ichigaya Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.10
- p.110 Highways, Interchange Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.97
- p.111 Osaka, Nakanoshima JA 11- 1993-3 Kyoto-Osaka p.21
- p.112 Tokyo, Bairro Shibuya Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.104
- p.113 Idem, ibidem Idem, ibidem
- p.114 Tokyo by Night Ito,T. in Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.24
- p.115 Egg of Winds Ito,T. in Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.24
- p.116 e. Tower House, Arq. Azuma, Tokyo Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.116 d. Le Baron Vert, Arq. Starck, Osaka Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.117 e. m.d. Le Baron Vert, Arq. Starck, Osaka Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.118 e. Police Box, Arq. Suzuki, Tokyo Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.118 d. Metroça, Arq. Kitagawara, Tokyo Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.119 Ethnic Tokyo Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.13
- p.120 e.d. Tokyo Bunka Kaikan, Bairro Shibuya, Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p. 105
- p.123 Tokai-an, Jardim *Nakaniwa*, Kyoto *Zen Gardens*,Ed.Mitsumura Suiko Shoin,Kyoto, 1990.. p.25
- p.124 Taizo-in, Jardim *Chisenkaiyu*, Kyoto *Zen Gardens*,Ed.Mitsumura Suiko Shoin,Kyoto, 1990.. p.23
- p.126 e. D-Hotel, vista, slide da autora e M. Tramontano,1994
- p.126 m. Higashi Nihonbashi Police Box, vista Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.126 d. Kirin Plaza, vista Slide da autora e M. Tramontano, 1994

- p.127 e. D-Hotel by Night, vista Emerging Architects of the 1990s, p.6
- p.127 d. mapa: D-Hotel nº 19, Kirin Plaza nº 17 JA 11- 1993-3 Kyoto-Osaka p.216
- p.128 D-Hotel, Detalhe fachada Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.129 D-Hotel, Fenda na fachada Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.130 D-Hotel , Fenda, vista Rikuyosha Creative Now,p.61
- p.131 D-Hotel, Escada Rikuyosha Creative Now,p.58
- p.132 e. D-Hotel, plantas, Emerging Architects of the 1990s, p.28
- p.132 d. D-Hotel, Escada Rikuyosha Creative Now,p.61
- p.133 e.H.N. Police Box, vista A- 8-1992-4, p.23
- p.133 d. mapa -implantação PB. nº2, ponto em baixo The Architectural Map of Tokyo, 1994,p.278
- p.134 e. Police-Box, Fachada, detalhe A- 8-1992-4, p.19
- p.134 d. Police-Box, plantas A- 8-1992-4, p.14
- p.135 e. Police-Box, corte A- 8-1992-4, p.14
- p.135 d. Police-Box, Fachada, detalhe A- 8-1992-4, p.15
- p.136 e. Police-Box, Fachada - Void Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.136 d. Police-Box, Fachada com espaço de trabalho Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.137 Police-Box, Void by Night A- 8-1992-4, p.22
- p.138 Police-Box, Vista Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.139 Void-Cortina A- 8-1992-4, p.21
- p.140 Void-Cortina A- 8-1992-4, p.20
- p.141 Dotonbori com Kirin Plaza, Osaka JA 11- 1993-3 Kyoto-Osaka p.23
- p.142 Kirin-Plaza by Night Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.143 Armadura Samurai História cultural do Japão, Ministério das Relações Exteriores do Japão, 1993
- p.144 Kirin-Plaza, Implantação com Vazio GA Architect 9,1990,p.90
- p.145 Kirin-Plaza, Fachada e corte GA Architect 9,1990, p.90-91
- p.146 Kirin-Plaza, Fachada, Detalhe GA Architect 9,1990, p.94

Considerações finais

- p.titulo Center Nam June Paik, in ArtSource <http://www.uky.edu>
- vegetal Kanda River, Tokyo Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.84
- p.152 Kirin Plaza, relógio Slide da autora e M. Tramontano, 1994
- p.154 Kanda River, Tokyo Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.84
- p.156 Person Nam June Paik, in ArtSource <http://www.uky.edu>
- p.159 House I. Nam June Paik, in ArtSource <http://www.uky.edu>

p.160 e. MASP, Void Slide da autora, 1996

p.160 d. Between the lines, Modelo subterrâneo, com os *Voids* Radix Matrix 1994, p.111

p.161 e.D-Hotel, Muro limitando o vazio Slide da autora e M. Tramontano, 1994

p.161 m. Police Box, Void by Night A- 8-1992-4, p.22

p.161 d. Kirin-Plaza by Night Slide da autora e M. Tramontano, 1994

vegetal Police-Box, Void-Curtina A- 8-1992-4, p.21

p.165 Tree Nam June Paik, in ArtSource <http://www.uky.edu>

Anexo

p.titulo House II. Nam June Paik, in ArtSource <http://www.uky.edu>

vegetal Egg of Winds Ito,T. in Casabella 608-609/1994 - Jan-Fev. p.24