Marilia Solfa

Interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas

A teoria arquitetônica de Bernard Tschumi e a cena artística dos anos 1970

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos

São Carlos

2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

S685i Solfa, Marília
Interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas : a teoria arquitetônica de Bernard Tschumi e a cena artística dos anos 1970 / Marília Solfa ; orientador Fábio Lopes de Souza Santos. -- São Carlos, 2010.

Dissertação (Mestrado--Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) -- Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2010.

1. Arquitetura contemporânea. 2. Arte contemporânea.
3. Relações entre arte e arquitetura. 4. Bernard Tschumi.
5. Hélio Oiticica. 6. Gordon Matta-Clark. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidata: Arquiteto e Urbanista MARILIA SOLFA.

Dissertação defendida e julgada em 28/04/2010 perante a Comissão Julgadora:

Prof. Dr. **FABIO LOPES DE SOUZA SANTOS** – (Orientador)
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

Prof. Associado **CELSONO FERNANDO FAVARETTO**
(Faculdade de Educação/USP)

Prof. Dr. **DAVID MORENO SPERLING**
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

Profª. Associada **AKEMI INO**
Vice - Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo, em exercício

Prof. Titular **GERALDO ROBERTO MARTINS DA COSTA**
Presidente da Comissão da Pós-Graduação da EESC

AGRADECIMENTOS

Especialmente ao orientador, Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos, pelo conhecimento, dedicação, entusiasmo e pela confiança;

aos professores David Sperling e Celso Favaretto, pelas valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação;

aos professores e funcionários do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos;

à Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro concedido;

a todos familiares e amigos que me apoiaram e incentivaram; a Guilherme, por todo amor e companheirismo; a José, Marici, Fernanda e Rodrigo, pelo apoio incondicional; a João Henrique e Rita, pela torcida; aos amigos do terra-a-terra arquitetura, Andréia, Danielle, Diego, Everton, Guilherme, Paulo, Roberta e Tiliano, pelos momentos de alegria e pelos sonhos compartilhados; a Mateus, pela companhia durante grande parte deste percurso; a Maria Luiza, pela amizade sincera apesar da distância.

“A obra de arte quer arrancar os homens de sua comodidade, a casa deve fornecer tal comodidade. A obra de arte é revolucionária, a casa conservadora. A obra de arte mostra à humanidade novos caminhos e tende ao futuro. A casa se firma no presente. [...] Por tanto, será que a casa não tem nada a ver com a arte, e que a arquitetura não deveria ser incluída entre as artes?” Adolf Loos.

RESUMO:

SOLFA, Marilia. **Interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas: a teoria arquitetônica de Bernard Tschumi e a cena artística dos anos 1970**. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

Esta dissertação aborda tentativas e possibilidades, no contexto contemporâneo, da prática arquitetônica se estabelecer como prática crítica e, nesse processo, construir interlocuções com práticas artísticas que respondem a anseios comuns. Tomamos como foco de análise parte da produção teórica e prática desenvolvida pelo arquiteto Bernard Tschumi (1944 -), pensando-a e interpretando-a com o auxílio da reflexão e da produção elaboradas principalmente por dois artistas paradigmáticos, Gordon Matta-Clark (1943-1978) e Hélio Oiticica (1937-1980). Tais criadores se interessaram pela dimensão política e emancipatória das manifestações de arte ou de arquitetura que extrapolam seu campo específico de atuação e incorporam reflexões sobre comportamento, espaço, cidade e esfera pública. Assim podemos distinguir, no interior de trajetórias distintas com desdobramentos e coerências internas particulares, e através de um olhar que possui certa distância histórica, alguns pontos de contato que, apesar de indiretos, certamente não são inexpressivos. Evidenciam um repertório comum de idéias que foram compartilhadas por distintas manifestações estéticas na década de 1970, um momento histórico marcado pela vontade de transformação da realidade. Nessa ocasião, manifestações de arte e de arquitetura estabeleceram interlocuções através do desejo de participar de debates culturais mais amplos, que incluíam reconsiderações sobre o papel social da arte, sobre a noção de “público” e sobre o poder que poderia ser atribuído aos acontecimentos efêmeros.

Palavras-chave: 1 – arquitetura contemporânea, 2 – arte contemporânea, 3 – relações entre arte e arquitetura, 4 – Bernard Tschumi, 5 – Hélio Oiticica, 6 – Gordon Matta-Clark.

ABSTRACT:

SOLFA, Marília. **Interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas: a teoria arquitetônica de Bernard Tschumi e a cena artística dos anos 1970.** Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

This dissertation discusses attempts and possibilities to establish architectural practice as a critical practice within the contemporary context and, in this process, to build interlocutions with artistic practices that respond to common aspirations. Our analysis focuses on part of the theoretical and practical production developed by architect Bernard Tschumi (1944 -), considering and interpreting it based on the reflections and production created principally by two paradigmatic artists, Gordon Matta-Clark (1943 - 1978) and Hélio Oiticica (1937-1980). These artists were interested in the political and emancipatory dimensions of artistic or architectural manifestations extending beyond their specific field of expertise to incorporate reflections on behavior, space, the city, and the public sphere. Thus, within different trends with particular developments and internal coherence, viewed from a somewhat historical distance, one can distinguish several points of convergence that, albeit indirect, are far from insignificant. These points reveal a common repertoire of ideas that were shared by different aesthetic manifestations in the 1970s, a historical moment marked by the desire to transform reality. At the time, artists and architects established interlocutions upon demonstrating their desire to participate in broader cultural debates, which included reconsiderations about the social role of art, the notion of “public”, and the power that could be attributed to ephemeral events.

Keywords: 1 – contemporary architecture, 2 – contemporary art, 3 – relationship between art and architecture, 4 – Bernard Tschumi, 5 – Hélio Oiticica, 6 – Gordon Matta-Clark

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas: alguns referenciais**11**

CAPÍTULO 1

Pela inserção da arquitetura no interior de um debate cultural amplo**59**

CAPÍTULO 2

O extraordinário poder dos incidentes. **101**

CAPÍTULO 3

Arquitetura do prazer, arquitetura experimental..... **145**

CAPÍTULO 4

Espaços de indeterminação **195**

CONSIDERAÇÕES FINAIS237

REFERÊNCIAS.....243

INTRODUÇÃO

Interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas: alguns referenciais.

O objetivo desta dissertação é problematizar a natureza e os tipos de interlocuções que foram estabelecidas entre os campos da arte, da arquitetura e do urbanismo a partir da década de 1970.¹ A necessidade desse estudo foi traçada durante nosso curso de graduação, pois ao tomarmos contato com as principais publicações na área de arquitetura e urbanismo pudemos notar o considerável número de parcerias estabelecidas entre arquitetos e artistas na realização de projetos, principalmente urbanos. Também nos chamou atenção a quantidade de artistas que têm elaborado obras para espaços públicos da cidade, ou ainda de arquitetos que têm concebido edifícios como verdadeiras “esculturas” urbanas.

Tal questão mostrou-se atual também por sua abordagem pela 27ª Bienal de Artes de São Paulo, que realizou em 2006 uma série de seminários que tiveram como um dos eixos de sua discussão a problematização sobre os diálogos entre arte e arquitetura (Adriano Pedrosa era o co-curador). Dentre os artistas que integraram a exposição estavam Dan Graham e Gordon Matta-Clark, segundo o co-curador, duas referências fundamentais para a compreensão do estado atual da relação entre as duas áreas. O seminário intitulado “Arquitetura” contou com presença de artistas e arquitetos (Ana Maria Tavares, Beatriz Colomina, Eyal Weizman, Guilherme Wisnik, Jessica Morgan e Marjetica Potrc) que reconheceram “a crescente e intrincada relação entre arte e arquitetura no contexto contemporâneo”.² Para Guilherme Wisnik³, estaríamos assistindo ao delineamento de algumas confluências entre questões abordadas pelas disciplinas:

As artes visuais e arquitetura são duas esferas da cultura que se aproximam e se afastam de forma descontínua ao longo da História, de acordo com o “espírito” de cada época. Com efeito, a convergência de ambas em direção a uma “síntese das artes”, nesse percurso, é mais exceção do que regra, e ocorre em momentos de particular densidade histórica, como no Renascimento e com as vanguardas construtivas do século XX. Nas últimas décadas, desde que uma parcela significativa dos artistas procurou abandonar a expressão subjetiva em direção à conquista do espaço público (muitas vezes urbano), pode-se perceber uma confluência de questões entre arte e arquitetura, desdobrando-se muitas vezes em alguma indistinção entre elas e, outras, em certa rivalidade (WISNIK, 2006: 155).

¹ As imagens das obras analisadas nesta dissertação não puderam ser reproduzidas pela dificuldade de obtenção da autorização por parte de alguns dos detentores autorais das mesmas.

² Relato de David Sperling sobre a conferência da arquiteta Beatriz Colomina. In: [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-arquitetura/arq-doc/arq-doc], site visitado em agosto de 2006.

³ Guilherme Wisnik é arquiteto, crítico de arquitetura e ensaísta do jornal Folha de São Paulo.

Diante dessa recente (e crescente) valorização da aproximação entre práticas artísticas e arquitetônicas, aumentou nosso interesse pelo tema, que começara a se materializar principalmente a partir da leitura de alguns textos de Rosalyn Deutsche, como *Uneven development – Public art in New York city*.⁴

Segundo a autora, algumas intervenções chamadas de “arte pública funcional” foram convertidas em prioridade pela administração da cidade de Nova Iorque a partir de meados da década de 1970, e com maior intensidade nos anos de 1980, recebendo apoio e investimentos tanto públicos quanto privados. Para ela, o estímulo às parcerias entre arte e arquitetura que ganhou fôlego nas últimas décadas foi, em grande parte, resultante do fenômeno da “renovação urbana” que surgiu em decorrência de recentes desenvolvimentos do capitalismo avançado, também chamado “pós-fordista”.

Na década de 1970 iniciou-se, em muitas das principais cidades do mundo, um processo de reestruturação urbana. Cidades ditas “internacionais” ou “globais” consideraram como prioridade a renovação de seus espaços públicos, que logo se transformaram em centros de consumo privilegiados. Seus novos espaços muitas vezes deixaram de se dirigir à vida cotidiana e ao convívio dos moradores locais para tornarem-se os espaços da mercadoria, onde a imagem do espaço urbano ganhou importância, pois ele deveria ser qualificado para atração de turistas, consumidores potenciais e empresas multinacionais (SANCHÉZ, 2003).

Dentro dessa lógica, portanto, a “imagem da cidade” tornou-se decisiva e passou a ser criada tanto pela prática de artistas (geralmente através da “arte pública”), quanto de arquitetos, paisagistas, urbanistas ou mesmo de designers, e também através de parcerias estabelecidas entre eles. Surgiu, portanto, um campo comum de trabalho entre esses profissionais. Mas tais projetos de renovação tendiam quase sempre a impor modos de apropriação e comportamento, reforçando ou determinando formas de domínio do espaço por determinados grupos sociais. De acordo com Deutsche, foi seguindo essa tendência que a chamada “arte pública funcional” tornou-se prioridade na cidade de Nova Iorque em 1980 (1996: 64).

Tais intervenções artísticas resgatavam o termo “utilidade” como algo central. Elas eram feitas para o público nelas “se sentar, lanchar, jogar, permanecer, dormir, ler” (DEUTSCHE, 1996: 65) e foram divulgadas pela imprensa como “*architectural art*”:

⁴ Texto publicado no livro “*Evictions: art and spatial politics*”, Cambridge: MIT Press, 1996. Rosalyn Deutsche é crítica de arte, professora do *Barnard College* e da Universidade de Columbia em Nova Iorque. Nesse livro, reúne uma série de artigos que tratam das relações entre a arte contemporânea e as políticas do espaço.

Esta *architectural art* tem uma base funcional. Diferentemente dos trabalhos modernos tradicionais de pintura e escultura, os quais os artistas modernos defendiam cuidadosamente como “não funcionais” em comparação com os outros objetos do dia-a-dia, a recente *architectural art* é freqüentemente muito parecida com uma parede, uma coluna, um piso, uma porta ou uma cerca (Gigson apud DEUTSCHE, 1996: 65).⁵

O fato dessa arte ter sido adjetivada tanto de “funcional” quanto de “arquitetônica” revela um senso comum arraigado que estabelece que a funcionalidade é uma característica inerente ao campo da arquitetura, que foi “resgatada” por essas novas intervenções no espaço urbano. Nesse caso a prática arquitetônica é, mesmo que implicitamente, considerada como prática condizente com os processos de transformação sociais, urbanos e econômicos em curso.

A noção de intervenção arquitetônica como sinônimo de funcionalização e programação do espaço é um legado moderno. Vários arquitetos do início do século XX atrelaram a utilidade das produções artística e arquitetônica a um programa de transformações sociais revolucionário e universal. Para eles, a perfeita adequação da forma à função suprimiria o decorativo e tudo o que fosse considerado como supérfluo ou como luxo, e auxiliaria na construção, viabilizada pelo desenvolvimento da técnica, de uma sociedade igualitária e justa. No entanto, como sabemos, o desenvolvimento do capitalismo não seguiu as previsões das vanguardas modernas construtivas. Desse modo, deslocada do contexto de seu surgimento, a arte funcional proposta para os espaços públicos de Nova Iorque nos anos 1980 perdera o potencial revolucionário que poderia ter sido atribuído a ela nos anos 1920, ganhando um sentido oposto. Ao fixar usos e sentidos aos espaços, dando a eles o caráter de imutabilidade, a “arte pública funcional” consente com as ações do capitalismo avançado, através das quais se pretende a integração da sociedade.

O papel dessa arte funcional e arquitetônica seria, entre outros, oferecer bem estar ao usuário do espaço público, que passaria a ser qualificado. Mas, aponta Deutsche, isso só ocorreria se a sociedade fosse vista como uma entidade abstrata com necessidades comuns, sendo o espaço público de acesso universal, o que não condiz com a realidade.

Para a autora a arte, assim como a arquitetura, ao atrelar-se a esse processo de reestruturação urbana, passa a produzir significados, determinar usos e formas do espaço da cidade, alterando o caráter do espaço urbano público e assumindo uma posição social que não

⁵ Citação no original: “This architectural art has a functional basis. Unlike most traditionally modern works of painting and sculpture, which modern artists were careful to define as ‘useless’ in comparison to other objects of daily life, recent architectural art is often very much like a wall, a column, a floor, a door or a fence”.

é ideologicamente neutra. Estas intervenções não se apropriam somente dos espaços da cidade, mas inclusive da definição de “público”, que passa a ser colocado como “uma unidade homogênea composta por diversidades naturais e essenciais” (DEUTSCHE, 1996: 64). A diversidade de interesses (e algumas exclusões) passa a ser vista como inevitável em qualquer sociedade moderna. Mas, destaca a autora, esse tipo de discurso neutraliza a diversidade real, despolitiza conflitos, camufla relações de poder e reprime qualquer tipo de debate. O “público” em si passa a ser redefinido como a massa de consumidores e espectadores.

Deutsche nota que, quanto mais o espaço urbano é “privatizado”, mais freqüente se torna a utilização do termo “público”, principalmente para justificar e legitimar perante a população as intervenções urbanas em curso, que estão intimamente envolvidas com os processos de gentrificação e que dependem, para vingarem, da construção de um amplo consenso social em torno dos projetos de renovação urbana.

Uma vez que essa nova arte não se declara somente funcional e arquitetônica, mas inclusive se adjetiva de “pública”, faz-se necessário também repensar tal noção, que foi banalizada. Por isso, nos deteremos a seguir um pouco mais sobre essa questão.

Para Deutsche, o simples fato de uma intervenção ser localizada no espaço público físico da cidade não legitima sua qualidade de arte pública. Esta deveria ser uma arte que, ao buscar redefinir em sua prática as próprias noções de arte e de espaço público, contribuísse para a constituição de uma esfera pública, a qual é menos um espaço físico do que o produto de relações e práticas sociais. Tal arte também deveria denunciar as relações comumente camufladas de domínio e de poder existentes na constituição da cidade, colocando-se (ou tentando se colocar) como uma forma de resistência à produção de espaços regidos pela lógica capitalista. Se a arte funcional, ao definir regras claras de uso de determinado espaço, contribui para a manutenção de uma noção de público unificada e estagnada, então ela se torna o contrário do que é esperado de uma manifestação pública legítima, que deveria prover questionamento constante das fontes de poder e das ordens sociais existentes.

A arte descrita por Deutsche como comumente considerada “pública e funcional”, que foi encomendada pelo governo para preencher os espaços livres da cidade de Nova Iorque e que era condizente com o processo capitalista de reestruturação urbana, parecia seguir os ideais presentes na noção de “esfera pública burguesa” desenvolvida por Jürgen Habermas. Por outro lado, ao contrapor a noção de consenso de Habermas com a de dissenso de Jacques Rancière, poderíamos notar que uma vertente da arte “feminista” nova-iorquina, como a

produção de Barbara Kruger, poderia ser vista como uma efetiva ação crítica no espaço urbano, como sugere Deutsche, apesar de nem sempre ocupar o espaço público físico da cidade.

Tendo em vista a diferença entre a esfera pública e a busca pelo consenso de Habermas e a constituição do sujeito político através do conflito e do dissenso em Rancière, podemos entender também a distinção fundamental que faz Deutsche entre a “arte pública funcional” que se difundia em Nova Iorque nas décadas de 1970 e 1980 e outra vertente da produção artística da cidade ligada aos movimentos feministas.

Em seu livro “Mudança Estrutural da Esfera Pública” de 1962, Habermas retoma o conceito grego de esfera pública como o reino da liberdade e de esfera privada como o reino da necessidade. Segundo ele, público e privado são categorias de origem grega e nasceram como esferas rigidamente separadas já que os cidadãos aptos a participarem do debate público seriam aqueles dispensados do trabalho produtivo. Para Habermas, foi no surgimento do Estado Moderno que as categorias de público e privado passaram a ter novamente aplicação, quando a esfera da sociedade civil se separou da esfera do Estado, constituindo assim a esfera pública burguesa.

Colocada como um ideal histórico, a esfera pública burguesa dos séculos XVIII e XIX era concebida como um espaço de livre troca de argumentos e de acesso universal. Habermas acreditava na possibilidade de uma democracia moderna, o que pressupunha que as relações entre os indivíduos pudessem gerar consensos democráticos e confluências de expectativas normativas comuns.

Enquanto para Habermas a esfera pública era formada por homens instruídos aptos a dialogar, Rancière afirma que ordem social se configura pela existência de um conflito sobre a constituição do mundo comum, pois ela rejeita a maioria dos seres falantes e distribui os corpos entre aqueles a quem se vê e a quem não se vê, aqueles que possuem voz articulada e que emitem o justo, e aqueles que não a possuem só emitem barulho. Assim não há possibilidade do diálogo, pois “entre a linguagem daqueles que têm um nome e o mugido dos seres sem nome, não há situação de troca lingüística, não há regras ou códigos para a discussão” (RANCIÈRE, 1996a: 37).

Enquanto para Habermas a política nasceria no âmbito da esfera pública, unificando vontades coletivas e de interesse geral através do debate público e da busca pela construção do consenso, Rancière parece questionar a própria existência dessa esfera pública, ou pelo menos constatar que sua construção só é possível à base de exclusões. Assim, questionando a

possibilidade da construção do consenso democrático, Rancière vai colocar a necessidade de se vislumbrar a sociedade como local do conflito, na qual a política só se constrói à base do dissenso.

Se geralmente chamamos de política a organização dos poderes, a gestão das populações, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição, Rancière propõe chamar a isso de “polícia” frente a sua definição de política. A polícia seria a distribuição sensível dos corpos em comunidade, uma “regra do aparecer dos corpos”, que define o lugar e o papel de cada corpo. A política, por sua vez, seria “sempre um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial, [...] desloca um corpo do lugar que lhe era designado, [...] faz ver o que não cabia ser visto” (RANCIÈRE, 1996a: 42-43).

Enquanto na concepção de Habermas estava implícita uma hierarquia natural que estabelecia uma distinção entre os seres que fazem ou não parte da esfera pública, Rancière coloca a democracia como “a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante”, e defende uma ruptura de “todo princípio de distribuição natural dos papéis em função das qualidades de cada parte” (RANCIÈRE, 1996b: 371). Se o conflito, para Habermas, era um conflito de pontos de vista diferentes, para Rancière ele é mais que isso, é um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum. Não é a confrontação de parceiros já constituídos, mas a própria constituição de novos parceiros e de novos mundos sensíveis.

Desse modo, a “arte pública funcional” pode ser vista como comprometida com a lógica policial descrita por Rancière, que busca manter cada corpo em seu devido lugar. Mas uma arte política e, portanto, realmente pública, deveria reconhecer que a própria noção corrente de “público” é excludente e buscar ampliá-la.

O que significa adjetivar algo de “público”? Afirmar que um espaço da cidade é público? Segundo Deutsche, para justificar a grande expansão da “arte pública funcional” em Nova Iorque, os argumentos utilizados por seus promotores freqüentemente evocavam princípios democráticos. Mas, segundo a autora, faz-se necessário “desnaturalizar” os significados tão difundidos não somente da palavra “público”, mas também da palavra “democracia”, que permitem que determinado tipo de arte que trabalha tão pouco a questão da igualdade possa ser consensualmente considerada “pública” e “democrática”. Deutsche utiliza de pensamentos de Claude Lefort para constatar que não há possibilidades da sociedade se constituir num corpo unitário, em um “público” homogêneo:

O espaço público, segundo Lefort, é o espaço social onde, na ausência de uma base sólida, o significado e a unidade do social são negociados – constituídos e em seguida colocados em risco. O que é reconhecido no espaço público é a legitimidade do debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo (DEUTSCHE, 1996: 273).⁶

O espaço público, então, implica no reconhecimento da existência do conflito e no questionamento constante do exercício do poder, por isso a concepção de uma sociedade homogênea e imutável não seria possível no interior de um regime democrático, já que nele o lugar de onde deriva a legitimação do poder é “a imagem de um espaço vazio”, ou seja, um espaço público que pertence a todos e a ninguém ao mesmo tempo, porque o poder se origina do povo, e se localiza no interior do tecido social (Lefort apud DEUTSCHE, 1996: 273).

Porém, certas concepções e usos do espaço público, assim como restrições de ordem moral ou social, são considerados auto-evidentes e uniformemente benéficos porque são baseados nas necessidades humanas consideradas universais, como o progresso tecnológico ou mesmo os processos de renovação urbana. Mas Deutsche questiona se realmente todos são atingidos ou favorecidos por esses processos ou mesmo pelos direitos universais abstratos ao citar as novas práticas políticas que emergem baseadas na idéia dos direitos: a luta pela moradia, pela liberdade sexual, pela igualdade entre os gêneros, entre etnias e classes sociais, etc.

Deutsche nos dá um exemplo do perigo existente por trás da funcionalização e da atribuição consensual de determinados usos (considerados corretos e benéficos a todos) ao espaço público urbano citando um discurso proferido em 1988 por Ed Koch, então prefeito da cidade de Nova Iorque, durante um encontro do *American Institute of Architects*, destinado justamente a discutir o tema “*Art in Architecture*”.

As pessoas sem-teto, você pode perceber quem são. Elas estão sentadas no chão, ocasionalmente defecando, urinando, [...] ou pedindo esmolas. E acreditamos que seria razoável às autoridades dizerem, “Você não pode permanecer aqui a menos que você esteja aqui para se utilizar do transporte”. Pessoas justas, racionais, chegariam a esta conclusão, certo? [...] (Koch apud DEUTSCHE, 1996: 51)⁷

Esse exemplo mostra de forma clara que por trás do espaço funcionalizado e programado há sempre certo tipo de “apropriação”. A “apropriação” do espaço público - termo

⁶ Citação no idioma original: “The public space, in Lefort’s account, is the social space where, in the absence of a foundation, the meaning and unity of the social is negotiated – at once constituted and put at risk. What is recognized in the public space is the legitimacy of debate about what is legitimate and what is illegitimate.”

⁷ Citação no idioma original: “These homeless people, you can tell who they are. They’re sitting on the floor, occasionally defecating, urinating, (...) or panhandling. We thought it would be reasonable for the authorities to say, ‘you can’t stay here unless you’re here for transportation’. Reasonable, rational people would come to that conclusion, right? (...)”

que Deutsche empresta de Claude Lefort - não significa apenas o exercício do poder ou o ato de tomar decisões sobre o uso de um espaço comum, mas é uma estratégia concebida por um poder antidemocrático que dá ao espaço social uma propriedade determinada e por isso um significado incontestável. Frequentemente esse exercício do poder é rapidamente naturalizado por ser considerado benéfico ao público em geral. No entanto, como mostra o discurso citado acima, nem todos são contados como “público”. Os sem-teto, que supostamente não fazem parte da força produtiva, são residentes não incorporados na nova economia da cidade e por isso não compartilham das necessidades “universais”.

Assim, o vínculo da “arte pública funcional” com a questão da programação do espaço (através do discurso de que uma obra de arte que serve como mesa de piquenique seria mais acessível e democrática do que uma obra sobre um pedestal) denuncia a cumplicidade de tal arte com a “apropriação” do espaço público, o que seria considerado como o avesso da política por Rancière. A funcionalização do espaço está do lado da lógica policial de gestão das populações, de distribuição dos lugares e funções dos corpos e dos sistemas de legitimação dessa distribuição. Se a organização e a forma das cidades, assim como a atribuição de significados a espaços, deixa de ser um processo social, o espaço passa a ser fetichizado como uma entidade estritamente física e externa aos seus usuários e, assim, por ser representado como um objeto independente, o espaço pode se converter em meio de controle sobre quem o utiliza. Se a funcionalização da cidade a apresenta como um espaço politicamente neutro, meramente utilitário e de natureza incontestável, por outro lado podemos encontrar grupos cujos interesses são beneficiados através das decisões sobre a organização desses espaços (DEUTSCHE, 1996: 52).

Distintamente, constata Deutsche, a arte adjetivada de “feminista” que se desenvolvia em paralelo à “arte pública funcional”, e que ocupava tanto as paredes das galerias quanto os *outdoors* urbanos, era comumente considerada privada e subjetiva. Investindo contra a noção modernista de neutralidade estética da visão, considerada um meio superior de acesso à verdade autêntica e universal porque o observador estaria totalmente separado do objeto observado, certas artistas feministas passaram a chamar a atenção do público para posições assimétricas ocupadas por homens e mulheres na história da arte, revelando representações femininas idealizadas e estereotipadas presentes no mundo artístico. Denunciaram o fato de que a visão estética alto modernista “transcendente e universal” (como sustentada por Clement Greenberg) contribuiria para a manutenção de “cada corpo em seu devido lugar” ao

reproduzir uma opressiva distinção entre gêneros, uma vez que o espectador da obra de arte moderna é pré-constituído como um espectador masculino.

Assim algumas artistas feministas buscaram desafiar esse modelo modernista de neutralidade visual por meio de obras cujo significado não residiria apenas no objeto, mas no espaço criado entre espectador e imagem. Podemos tomar como exemplo um trabalho sem-título (1981-83) de Barbara Kruger: um texto impresso sobre uma fotografia de uma mão feminina tentando segurar um copo de leite que é derramado. O texto diz: “Você se deleita com a privação dos outros” (*“You delight in the loss of others”*). Trata-se de palavras francamente endereçadas ao observador. A imagem não se coloca em nenhum local separado deste, nem em posição de controle por ele. A distância entre obra e observador é anulada na medida em que fica claro a quem o “você” se refere: ao espectador masculino.

Para Deutsche, o trabalho busca questionar a imagem feminina estereotipada freqüente em nossa cultura. A iconografia feminina presente no mundo das artes ou da indústria cultural é menos a representação da mulher real do que um signo cultural que produz a feminilidade como algo necessário à formação da identidade masculina. Apesar dos significados da imagem, que sugerem certa fragilidade à figura feminina, além de evocar uma perda inevitável (o derramamento do leite que para Deutsche pode significar o leite materno), a questão que o trabalho levanta de forma direta é que o distanciamento visual do espectador moderno (e idealmente masculino) não constitui somente mera ilusão, mas é também uma forma de opressão.

Segundo o crítico Hal Foster⁸, vários trabalhos de Kruger que focam a produção e a identificação do sujeito que observa sua obra, além de abalar as prerrogativas simbólicas do espectador masculino, buscam também tornar a espectadora feminina consciente de suas condições submissas (FOSTER, 1996: 154).

Deutsche defende que a produção de artistas feministas, na qual o trabalho de Kruger se inclui, seria digna de ser adjetivada de “pública”, mesmo aquelas expostas no interior do espaço dos museus e galerias. À mulher foi negado durante muito tempo o direito à cidadania e à participação na política, ou seja, na “esfera pública”, e por isso as questões levantadas pelas feministas ainda são consideradas, na maioria das vezes, assunto privado e subjetivo. Isso porque o discurso impessoal sobre a sociedade universal moderna era marcado pelo gênero

⁸Hal Foster. Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural (1996). Foster é crítico de arte e professor da *Princeton University* em Nova Jersey.

masculino. A arte feminista, para se efetivar, necessitou discutir e ampliar a própria noção de esfera pública moderna pensada e defendida por Habermas.

Deutsche afirma que os novos movimentos sociais e a arte feminista têm muito em comum: representam novas formas de identidade política que se recusam a se submeter à autoridade que exclui especificidade e diferença em nome de interesses políticos que dizem promover a democracia e o consenso; interesses aos quais estaria atrelada a “arte pública funcional”.

Podemos dizer que várias propostas de Kruger se aproximam das idéias desenvolvidas por Rancière sobre subjetivação política e se afastam daquelas desenvolvidas por Habermas sobre o debate público dos sujeitos universais. À sua maneira, Kruger problematiza a pretensão de uniformidade da esfera pública habermasiana, e insere a problemática do dissenso na discussão sobre a democracia. Ela aponta para o fato das mulheres serem muitas vezes excluídas do âmbito da “esfera pública” e da política por pertencerem “por natureza” a uma ordem doméstica. Nesse caso, existiria uma “ordem policial” estabelecida socialmente destinada a garantir que as mulheres ocupassem os seus “devidos lugares” na sociedade. Pensar a arte feminista como política significa desafiar o recorte até então naturalizado da experiência do sensível que atrela o espectador da arte ao gênero masculino. Trata-se, nas palavras de Rancière, de uma nova “re-partição política da experiência comum” (2005: 24).

Assim, os *outdoors* de Barbara Kruger se inserem no espaço urbano como uma prática crítica efetiva e, mesmo que indiretamente, como uma forma de contraposição à arte que se alia ao Estado e ao capital na reestruturação e na gentrificação do espaço da cidade.

Outro exemplo de contraposição à “arte pública funcional” seria a atuação do artista alemão Hans Haacke. Se, como mostrou Deutsche, no início dos anos 1970 algumas intervenções realizadas no espaço público urbano já estavam sendo utilizadas como instrumento pelo governo ou empresas privadas a favor de interesses específicos, a esfera da arte (assim como a dos museus) ainda era considerada, quase que majoritariamente, como o reino da estética, uma arena neutra, livre de preocupações sociais e políticas

Contra a formulação da arte como “entidade autônoma”, que possui significado fixo e transcendente, Hans Haacke vai se empenhar em evidenciar o processo cultural e social que produz o significado da arte. A instituição artística teria um papel crucial nesse processo ao fazer a mediação entre obra de arte e recepção pública. Mas seria a instituição realmente neutra frente questões sociais e políticas?

Nas obras “*MoMA-Poll*”, de 1970 e “*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*”, Haacke expõe a ausência de neutralidade da instituição museu e principalmente seus vínculos com interesses políticos e econômicos, que mesmo indiretamente, legitimam a estruturação da sociedade e do espaço urbano através de relações de opressão e exploração; evidenciando um elo geralmente não perceptível entre manifestações estéticas e interesses do capital, principalmente no que diz respeito às questões da especulação imobiliária e urbana.

Em “*MoMA-Poll*” os visitantes da exposição *Information* recebiam uma cédula de votação. Na parede, acima de duas urnas de acrílico dotadas de dispositivos de contagem automática, estava impressa uma questão endereçada ao espectador da arte: “O fato do Governador Rockefeller não ter denunciado a política do presidente Nixon na Indochina pode ser uma razão para você não votar nele em novembro?” Francis Frascina⁹ nos lembra que “dois meses antes da abertura da exposição, forças militares americanas bombardearam e invadiram o Camboja, país que se tinha declarado neutro no conflito da Indochina”, que a família Rockefeller ajudara a fundar e financiar o MoMA e que o então governador Nelson Rockefeller era membro do conselho de curadores desde 1932. Além disso, havia uma denúncia de que várias empresas da família estavam “supostamente ligadas à produção de napalm, à pesquisa de armas químicas e biológicas e à indústria de armamentos” (in WOOD et al., 1998: 120).

Em “*Shapolsky et al. ...*” o artista realizou um levantamento imobiliário. Utilizando mapas, fotos e documentos, Haacke mostrava que a conhecida família nova-iorquina Shapolsky era dona de aproximadamente 142 propriedades no *Harlem* e no *Lower East Side*, os bairros mais pobres de Manhattan, que abrigavam porto-riquenhos e afro-americanos, explorados através de aluguéis extremamente altos devido à falta de moradias. Além disso, Haacke demonstrava que essas propriedades estavam em nome de mais de 17 corporações distintas, que hipotecavam e vendiam constantemente os edifícios entre si como forma de diminuir os impostos e aumentar as taxas de lucro. Harry Shapolsky já havia sido, inclusive, “indiciado por subordinar inspetores de edificações” (Frascina in WOOD et al., 1998: 122). Esse trabalho, junto com alguns outros do mesmo artista, foi impedido de ser exposto no Museu Guggenheim em 1971, pois podia ameaçar as fontes de patrocínio da instituição. Com “*Shapolsky et al. ...*”, Haacke tornou visível a conexão existente entre a lógica de estruturação do espaço da cidade e a do espaço do museu, anteriormente considerado neutro e universal.

⁹ Francis Frascina, A política da representação (in WOOD et al., 1998: 77-169). Frascina é professor de história da arte da *Open University*.

Tais trabalhos elucidaram elos existentes entre os interesses do capital, interesses políticos, dos museus, das famílias de elite e a exploração das minorias étnicas carentes e sua exclusão territorial. Hans Haacke empenhou-se em mostrar que a lógica que governava o museu encadeava-se com a lógica que regia a reestruturação urbana pelo capital. Assim o artista derrubou a concepção arraigada que colocava a esfera da arte e do museu como autônomas, arenas ideologicamente neutras, e ao fazê-lo, (de modo semelhante a Kruger) levantou um verdadeiro debate público, capaz de questionar os consensos existentes no interior da “constituição do mundo comum”.

Ao mencionar exemplos de manifestações artísticas que realmente poderiam ser adjetivadas de “públicas” por oporem-se aos significados sociais e culturais produzidos e naturalizados pelo capitalismo, Deutsche sugere que, nesse processo de constituição de manifestações culturais como práticas críticas, a arte, a arquitetura e o desenho urbano poderiam trabalhar em sintonia. “Dada a proliferação de ‘pseudo-espços públicos’ ou ‘espços públicos privatizados’”, questiona ela, “como pode a ‘arte pública’ agir contra as funções desses espços no processo de construção da cidade?” (1996: 59) e acrescenta que

como uma prática dentro do ambiente construído, a arte pública participa na produção de significados, usos e formas da cidade. Com tal capacidade, ela pode ajudar a assegurar o consenso em relação à renovação e à reestruturação que constituem uma forma histórica de urbanização do capitalismo avançado. Mas assim como outras instituições que mediam percepções de operações políticas e econômicas da cidade – arquitetura, planejamento urbano e desenho urbano – também pode resistir e questionar tais operações, revelando as contradições omitidas dentro dos processos urbanos. [...] Para a arte pública, o objetivo de alterar o sítio requer que o espço urbano ocupado pela obra seja entendido, assim como a arte e as instituições artísticas o foram, como um espço socialmente construído. Uma das promessas mais radicais da arte pública, que tentou desfetichizar tanto a arte como o espço público, era a de que os artistas e críticos poderiam articular sua oposição estética aos espços de recepção da arte como uma forma de resistência social à própria organização da cidade (DEUTSCHE, 1996: 56, 61).¹⁰

Uma grande oportunidade, portanto, tanto para a arte que se aproxima de questões arquitetônicas, quanto para a arquitetura que se aproxima de questões artísticas, seria a possibilidade destas se configurarem como uma prática crítica ao discurso corrente da produção da cidade. Nesse sentido, tanto a arte quanto a arquitetura poderiam mediar ou até

10 Citação no original: “As a practice within the built environment, public art participates in the production of meanings, uses and forms for the city. In this capacity, it can help secure consent to redevelopment and to the restructuring that constitutes the historical form of advanced capitalist urbanization. But like other institutions – architecture, urban planning, urban design – it can also question and resist those operations, revealing the suppressed contradictions within urban processes. (...) For public art, the objective of altering the site required that the urban space occupied by a work be understood, just as art and institutions had been, as socially constructed spaces. One of the more radical promises of public art that attempted to defetichize both art and urban space was that artists and critics would articulate their aesthetic opposition to the spaces of art’s reception with other forms of social resistance to the organization of the city”.

redirecionar a percepção do público para determinações que regem as relações humanas, estimulando-o a questionar regras e condutas habitualmente consideradas incontestáveis. Nessa concepção, portanto, a interlocução entre arte e arquitetura ganharia um caráter oposto à realizada pela “arte pública funcional”. Para Deutsche, a aproximação entre prática artística e arquitetônica deveria ser considerada válida somente na medida em que se colocasse como prática crítica (*counterpractice*) diante das forças de renovação urbana necessárias para o desenvolvimento do capitalismo avançado (e perante as consequências indesejadas trazidas por esses processos).

Tendemos então a pensar que haveria duas tendências distintas e mesmo antagônicas na recente aproximação entre as práticas artísticas e arquitetônicas: Por sua capacidade de se colocarem como mediadoras da percepção e da reflexão humana, tais práticas possuiriam, por um lado, uma potencialidade crítica, que poderia contribuir para tornar evidentes as contradições existentes no interior do sistema capitalista de produção, as quais afetam não só a constituição das cidades mas também a das relações sociais. Mas, por outro lado, tais práticas também poderiam ser usadas como forma de naturalizar as ações do capitalismo avançado, “integrando” a ele parte da sociedade e, conseqüentemente, “excluindo” outra parte. A primeira seria uma produção, “negativa” ou “crítica”, que conseguiria ir além da realidade existente, propondo novos caminhos ou pelo menos evidenciando contradições; a segunda seria uma prática “positiva” – da arquitetura ou da intervenção artística “espetacular”, que utilizaria recursos vindos da experimentação estética e que se revelaria instrumental na mercantilização do espaço urbano.

No entanto vimos, no decorrer da pesquisa, que entre estas duas tendências existem nuances, ou seja, uma experiência pode ter pretensões críticas mas esbarrar em certos limites, podendo ser incorporada pela lógica mercantil, apesar da intenção do artista ou arquiteto envolvido. Passamos então a considerar central para nossa pesquisa o entendimento dessa linha de distinção entre prática crítica e prática condizente com o sistema, que tenderia a ser algo tênue e mutável.

Assim, para além das analogias visuais e formais comumente estabelecidas entre arte e arquitetura, pretendemos enfatizar outras, menos evidentes, que podem surgir a partir da comparação entre obras artísticas e arquitetônicas de distintos autores, levando em consideração o contexto cultural, econômico e social em que tais obras foram produzidas e se inseriram e, principalmente, o objetivo que as mobilizavam.

Diante do problema colocado, esta dissertação aborda tentativas e possibilidades, no contexto contemporâneo, da prática arquitetônica se estabelecer como prática crítica e, nesse processo, construir interlocuções com práticas artísticas que respondem a anseios comuns. Cabe notar que tal interlocução mostra-se distinta, ao menos no que diz respeito à intenção dos artistas e arquitetos envolvidos, à aproximação instrumental entre arte e arquitetura descrita por Deutsche que, visando o embelezamento das cidades, acriticamente naturaliza as ações do capitalismo avançado no interior dos tecidos urbano e social (DEUTSCHE: 1996: 66).

Pelo termo “interlocução” entendemos a interrupção de um discurso ou uma reflexão (realizada pela arte, por exemplo) pela fala de um novo interlocutor (nesse exemplo, um arquiteto ou uma proposta arquitetônica) que visa intervir de forma profícua em um debate comum. Nesse sentido artistas e arquitetos, movidos por objetivos semelhantes, poderiam compartilhar suas experiências, procedimentos e táticas.

Optamos, então, por eleger como principais objetos de estudo um arquiteto e dois artistas, cuja produção teórica e prática elucidam questões consideradas de grande relevância ao tema desta dissertação. Desse modo, buscamos aprofundar as análises sobre as possíveis interlocuções entre arte e arquitetura a partir dos anos 1970 através do embasamento em produções específicas. Porém, a partir do estudo desses casos questões amplas que extrapolam as obras analisadas também são desdobradas.

Tomamos como foco de nossa análise parte da produção teórica e prática desenvolvida pelo arquiteto Bernard Tschumi (1944-), pensando-a e interpretando-a com o auxílio da reflexão e da produção elaboradas por dois artistas paradigmáticos, Gordon Matta-Clark (1943-1978) e Hélio Oiticica (1937-1980). Tanto o arquiteto quanto os artistas se interessaram pela dimensão política e emancipatória que pode ser atribuída a manifestações de arte ou de arquitetura que extrapolam seu campo específico de atuação e incorporam reflexões sobre comportamento, espaço, cidade e esfera pública. Ao compararmos obras tão singulares produzidas por criadores que não conviveram nem exerceram influências diretas entre si, encontrarmos reflexões que revelam alguns pontos comuns e delineiam um campo de interlocução entre debates artísticos e arquitetônicos realizados principalmente nos anos 1970. Assim, adentramos em um território formado pelas idéias, pela cultura e pelos debates que marcaram esse momento histórico.

O artista norte-americano Gordon Matta-Clark refletiu em sua produção artística o papel crítico que a arte deveria assumir frente às reestruturações urbanas do capitalismo tardio, que

para ele atingiam não somente a configuração espacial das cidades, mas influíam principalmente nas formas de vida e de sociabilidade humanas. Nos anos 1970, quando tais transformações estavam apenas em seu início, o artista já havia constatado a tendência dos espaços tornarem-se cada vez mais funcionalizados e programados, assim como a vida cotidiana, que tendia a seguir valores burgueses como o de privacidade, de culto à propriedade privada, de repetição da rotina diária, etc.

Arquiteto de formação, atuou como artista na cidade de Nova Iorque de 1969 até 1978. Suas proposições mantinham fortes ligações com a região nova-iorquina em que se estabeleceu, o SoHo. Lá, as implicações dos processos de renovação urbana eram patentes e, assim, constatamos em sua trajetória diversas críticas sobre zonificação urbana, especulação do solo, burocracia, propriedade imobiliária, etc. Através da formação do grupo *Anarchitecture*, o artista declarou-se contra toda forma de arquitetura e de urbanismo, pois estes também seriam responsáveis por representar, preservar e impor aos indivíduos hierarquias e regras sociais consideradas incontestáveis.

Matta-Clark posicionou-se contra a apropriação de espaços (tanto públicos quanto privados) que pudesse castrar a liberdade e a criatividade dos indivíduos. Muitas de suas intervenções exploravam procedimentos destinados a estimular os indivíduos a transformarem seus espaços e seu modo de vida, tornando-se sujeitos ativos no processo de configuração dos espaços da cidade. Nesse sentido, seu posicionamento nos pareceu uma contraposição relevante à “arte pública funcional” descrita acima.

A obra deixada por Matta-Clark afronta a positividade da disciplina arquitetônica e estabelece com ela uma relação de choque e não de integração. Nesse sentido, deixa de apenas replicar ou legitimar a atividade arquitetônica para pensar a possibilidade de outro campo de interlocução, já que ao confrontar a arquitetura apontou questões que podem auxiliar na construção de uma reconsideração crítica de seu papel social.

Matta-Clark encarava suas manifestações artísticas como estratégias para transformar a sociedade instituída. Tais estratégias tinham como alicerce questões relacionadas aos espaços da vida cotidiana, aos espaços públicos, espaços da cidade e aos modos de vida e comportamentos a eles atrelados. Por esse motivo consideramos várias propostas e reflexões desenvolvidas por ele como importantes contribuições para um pensamento sobre as interlocuções que podem ser estabelecidas entre as práticas artísticas e arquitetônicas, intervenções críticas no contexto contemporâneo.

O artista brasileiro Hélio Oiticica, por sua vez, iniciou sua carreira como pintor e, num processo gradual de abertura, ampliou seu campo de atuação, chegando a conceber o que chamou de “Manifestações Ambientais”, propostas que visavam incorporar a participação do público e mesmo influir em seu comportamento e seu modo de vida. Concebeu inclusive ambientes destinados ao espaço público urbano, mas que estariam deslocados tanto da lógica que preside a cidade quanto dos condicionamentos morais e sociais nela presentes. Nestes ambientes os indivíduos estariam livres para instigar seus desejos e fantasias e “fundar o que não existe ainda”, “tudo se criar”, inclusive o “sonho de uma nova vida” (OITICICA, 1986: 130).

Oiticica concebeu espaços mutáveis, espaços de indeterminação e, por isso, de infinitas possibilidades; arenas para apropriações livres, não planejadas nem programadas, que rejeitavam condicionamentos impostos pelo sistema de arte, pela cultura e pela sociedade. Almejava fazer do espectador (usuário do espaço) um agente de transformações.

De modo semelhante à Matta-Clark, em sua produção Oiticica tratava a realidade existente como matéria transformável. Inventava e experimentava, através de suas obras, mecanismos para lograr transformações, liberar os indivíduos de formas de condicionamento social, buscando torná-los aptos a mudar sua relação com o mundo. Suas obras e reflexões atribuem uma dimensão política ao espaço, freqüentemente considerado como suporte para a ocorrência de acontecimentos que possibilitariam a transmutação dos comportamentos. Nesse sentido, as propostas de Oiticica também se colocam como contraposição e alternativa àquela forma instrumental e conservadora de aproximação entre arte e arquitetura descrita por Deutsche. Assim, as reflexões de Oiticica também contribuem para a elaboração de considerações sobre interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas.

No interior do campo específico da arquitetura e do urbanismo, uma importante reflexão teórica e prática sobre a possibilidade da arquitetura colocar-se como manifestação cultural de resistência foi elaborada pelo arquiteto suíço-francês Bernard Tschumi, principalmente nos anos 1970. Para ele, o fato do “pós-modernismo na arquitetura ter sido associado com um estilo identificável, enquanto na arte ter denotado uma prática crítica”, pedia uma recolocação urgente do papel social atribuído à arquitetura (TSCHUMI, 1996: 17).

Ao criticar a arquitetura contemporânea seguidora de “estilos”, Tschumi se opunha às duas principais tendências arquitetônicas que surgiram a partir de 1970: “neo-moderna” e “historicista”, em sua denominação. Para entrar nesse debate, utilizaremos como referência o texto “Arquitetura Simulada” escrito por Otilia Arantes. Nele, através do estudo da produção

apresentada durante a “Bienal de Veneza” de 1980 intitulada “*Strada Novíssima* - Presença do Passado”, Arantes mapeia os vários caminhos para os quais apontava a arquitetura produzida entre 1970 e 1980.

Cabe adentrar em algumas das questões elaboradas nesse texto, já que ele mapeia a posição assumida pela prática arquitetônica frente às transformações urbanas advindas no capitalismo tardio, ou seja, apresenta uma reação da arquitetura diante do mesmo contexto que originou a já discutida “arte pública funcional” e as correspondentes reações críticas no campo das artes.

Naquela ocasião a autora pôde distinguir duas tendências opostas: uma que consagrava a “arquitetura simulada”, uma arquitetura da imagem, do cenário, que não dizia nada além de sua própria presença, seu valor de troca, ou seja, uma arquitetura publicitária; e outra que poderia ser chamada de “situada” por suas referências à realidade social, cultural e histórica do lugar em que se inseria.

Arantes vê a arquitetura desse período como um importante objeto de estudo por manifestar o triunfo da “percepção tátil” na cultura da sociedade de consumo e por, ao mesmo tempo, materializar uma forma de integração da arquitetura na ordem capitalista dominante. Diante da reestruturação do capitalismo que se efetivou nos anos 1980, a arquitetura teria se vinculado ao processo de requalificação e renovação dos espaços urbanos e ao elogio da “fragmentação” e das “diferenças” como forma de contrapor-se à homogeneidade imposta pela ordem, pelo racionalismo e pelo formalismo modernos, incorporando experimentos com linguagens, formas, tipos, contextos, etc. Nos projetos de requalificação urbana, a ênfase da intervenção arquitetônica muitas vezes deixara de ser prática (visando racionalidade, funcionalidade, salubridade, etc.) para ganhar um “viés cultural” e, conseqüentemente, colaborar na transformação do espaço urbano em espetáculo (ARANTES, 2001: 137).

Nesse sentido, as manifestações exemplares de arte e arquitetura desse período trilhavam caminhos que podiam parecer divergentes, mas que paradoxalmente visavam o mesmo fim. A arte, ao se funcionalizar, colaboraria no embelezamento dos espaços “requalificados” das cidades, agregando valor a eles. A arquitetura, com o mesmo fim, deixaria muitas vezes a funcionalidade em segundo plano para abusar de experimentalismos formais que atrairiam a atenção do “público” para tais espaços renovados.

Ao analisar produções arquitetônicas paradigmáticas desse período, Arantes conclui que a arquitetura tende a assumir o papel da grande arte sintética da sociedade de massas. Para

explicar tal pensamento, a autora se volta para a distinção desenvolvida por Walter Benjamin em 1936 entre a recepção óptica e a tátil (BENJAMIN, 1987: 168).

Segundo Benjamin, a recepção óptica, tradicional no campo das artes, se daria através da contemplação, pelo distanciamento, recolhimento, atenção, concentração e reflexão; e a recepção tátil, tradicionalmente pertencente ao campo da arquitetura, se daria através do hábito, pela dispersão, distração, pela observação casual e pelo uso. Na concepção deste autor, a arquitetura sempre possuiu um duplo modo de recepção: o tátil e o ótico. Mas para Arantes, na contemporaneidade o primeiro tende a predominar absolutamente sobre o segundo. No entanto, assinala ela que nesse novo contexto a distração tem a ver com alienação e não com a liberação positiva (pensada inicialmente por Benjamin) de outras faculdades para novas tarefas. Assim, a manifestação arquitetônica, que sempre foi recebida distraidamente, passou facilmente a ser consumida como mercadoria:

A “tatilidade” beira aqui a cegueira: incapacidade total para qualquer forma de distanciamento, completa imersão no objeto e anulação de qualquer diferença no sujeito (ARANTES, 1993: 48).

A arquitetura exposta na *Strada Novíssima* durante a Bienal de Veneza era inusitada pois mostrava uma rua “inutilizável”, composta somente de fachadas que foram concebidas por 20 arquitetos¹¹. Tal rua falava da própria arquitetura: uma auto-referência, “autocelebração”, “monumento à glória de si próprio”.

A *Strada Novíssima*, com suas fachadas sem profundidade, sem qualquer ponto de fuga que permitisse à imaginação alçar vôo em direção de uma realidade outra, de um lado assinalava, ao banir a ilusão da quarta parede, a abolição da Aparência (de uma significação em cena) – o preço histórico pago pela eliminação técnica da distância estética; de outro, a existência de um paradoxo: pretender, apesar de tudo, contra a forma monovalente dos modernos, uma legibilidade imediata, uma carga semântica altamente diferenciada, como se estivesse a reinstaurar a significação. No entanto, não passava de muita retórica sem nada a dizer, a alteridade tinha sido anulada pela cisão definitiva entre forma e função aí consumada. Apesar de sua índole ascética e lacônica, a Arquitetura Moderna sempre pretendeu dizer alguma coisa, enunciar um sentido (não importa se riscado do mapa do mundo); agora, contudo, fica suspensa no ar a pretensão – sem dúvida equivocada – de voltar a narrar, como as grandes arquiteturas simbólicas das sociedades pré-modernas (ARANTES, 1993: 48).

Nessa análise Arantes aponta várias características que são atribuídas à arquitetura (e mais amplamente à cultura) “pós-moderna”. Inicialmente indica uma volta a referências do

¹¹ Dentre os arquitetos que participaram da mostra e outros abordados por Arantes nesse texto estão Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Bruno Zevi, Robert Venturi, Gordon Smith, Charles Moore, Rem Koolhaas, Bofill, Hans Hollein, Robert Stern, Peter Eisenman, etc.

passado concomitante à sua descontextualização. Buscava-se no passado referências que não faziam mais sentido na sociedade contemporânea e que, ao serem apropriadas pela arquitetura, se tornavam imagens auto-referentes. Daí a idéia de pastiche: o imitar de um estilo do passado, o falar de uma linguagem morta, porém compatível com o apetite de consumidores por um mundo transformado em mera imagem. Aponta também a cisão do paradigma moderno de que a forma deve seguir a função e conseqüentemente da utopia de se unir técnica e estética com o intuito da transformação social: a arquitetura da *Strada Novíssima* não planejava nada com relação ao futuro, apenas reafirmava o presente.

Aliado a tais fenômenos, Arantes coloca também o de substituição das coisas por suas imagens: a imagem torna-se mais visível que o próprio objeto, é hiper-real, é simulação, simulacro, uma arquitetura que “faz reclame de si mesma: nela se espelha a contaminação recíproca da imagem da cidade e o achatamento radioso da imagem publicitária” (ARANTES, 1993: 50).

Para Arantes, o formalismo “pós-moderno” visível na maioria das manifestações arquitetônicas da época seria o ápice de um processo que teve origem no interior mesmo do movimento moderno, mas que só nessa época teria alcançado a maturidade. A ambição de ordenação abstrata da cidade mostrou-se impossível na ordem capitalista e o plano de redenção social através da ordenação de espaços degradou-se em um formalismo integral de soluções padronizadas pela produção industrial.

Ao final de seu texto, Arantes reporta-se a dois exemplos, o primeiro um caso de arquitetura “simulada” que havia alcançado o estágio do formalismo integral, a arquitetura “frívola” de Peter Eisenman; e o segundo a arquitetura “contextualista” do Teatro do Mundo de Aldo Rossi, na qual Arantes, na época, ainda via alguma forma de resistência.

A arquitetura de Peter Eisenman não pretendia representar nada, comentar coisa alguma além de funcionar como símbolo de si mesma. Tratava-se de um elogio à autonomia formal da arquitetura, de uma espécie de tautologia da linguagem arquitetônica: “O que está dado jamais lhe serve de referência, sua arquitetura é abstrata e dispensa contexto” (ARANTES, 1993: 65).

Eisenman priorizava o nível da linguagem e do desenvolvimento de idéias conceituais e de formas abstratas em detrimento da relação da arquitetura com o contexto, a cidade ou qualquer outra dimensão de realidade. Ao realizar uma série de exercícios experimentais e formais, o objeto arquitetônico que propunha não seria uma resultante desse processo, mas apenas uma “parada arbitrária” dentro de uma série que continuava indefinidamente, e assim

o discurso projetual passava a ser mais importante que o objeto arquitetônico e sua concretização na realidade. Para Arantes, a construção das residências cuja concepção resultava desse processo tinha como mero objetivo representar um conceito abstrato (uma total inversão do procedimento tradicional onde o conceito representa o espaço real a ser construído). Esses volumes construídos, que em nada se assemelhavam a uma residência, teriam, segundo o arquiteto, a missão de intervir na percepção espacial e nos hábitos condicionados dos usuários. Mas Arantes rebate seu argumento:

O elitismo confesso de uma arquitetura confinada a uma estreitíssima faixa de consumo, dificilmente terá efeitos coletivos ou provocará a generalização de novos hábitos perceptivos, pois justamente o que essa classe de consumidor, predisposta a acatar e reforçar tais excentricidades, procura é sublinhar de maneira eloqüente o que a distingue, barrando qualquer veleidade de comportamento generalizável que por ventura o arquiteto alimentasse (ARANTES, 1993: 70).

Por outro lado, o “Teatro do Mundo” de Aldo Rossi estaria buscando uma arquitetura onde a significação ainda não estivesse abandonada. Rossi encarava o projeto como “fato urbano” vinculado ao “lugar” de sua inserção não apenas como lugar físico, mas considerando também a imagem da cidade como fato da memória coletiva: “Quando o lugar é o fundamento do projeto, a arquitetura torna-se transformação do que está dado” (ARANTES, 1993: 72).

O Teatro do Mundo é assim uma figuração sintética de Veneza: encarna-lhe os valores – ou supostamente tais pela força da tradição – reduplica-lhe a teatralidade, ao mesmo tempo em que plasma um lugar de práticas artísticas e coletivas. E também é uma grande recapitulação do repertório arquitetônico de Rossi que encontramos nesse casamento feliz do imaginário individual com o coletivo, posto em cena pelo Teatro do Mundo. [...] Vinculando-se à arquitetura de Veneza na mesma medida em que prolonga a história de certas práticas artísticas e sociais da cidade, é obra de invenção, sobretudo quando reinterpreta de modo original e atual os dados pacientemente recolhidos da memória. [...] Um dos exemplos mais felizes de uma arquitetura situada, ou daquilo que chamarei ao fim – a título de alternativa à arquitetura simulada – contextualismo crítico (ARANTES, 1993: 43-44).

Entretanto, se num primeiro momento a autora vai colocar esperanças nessa arquitetura que se volta ao contexto da cidade como uma contraposição ao formalismo abstrato, no decorrer nos anos 1980 se tornará claro que essa nostalgia contextualista de retomar certo “espírito da vida pública pré-moderna” vai caminhar ao encontro do processo do capitalismo avançado de mercantilização e estetização do espaço urbano, mesmo contra a vontade e o ideal dos arquitetos envolvidos.

Uma década depois escreverá a autora que tais propostas traziam a marca de sua época, que enfrentava um momento de transição para uma nova etapa do capitalismo (ARANTES, 2001: 156). E se “os teóricos do lugar tinham em mente uma estratégia de resistência”, acabaram tomando parte em um ambíguo processo de “culturalização da cidade” e da vida social, que “acabou se revelando como uma forma, adotada inclusive pelo *establishment*, de administrar as contradições, camuflando os antagonismos e a miséria crescente” da cidade capitalista. Os arquitetos, mesmo que involuntariamente, tornaram-se os responsáveis por reproduzir, monumentalizar e embelezar o caos urbano (ARANTES, 2001: 177).

Assim, Arantes refletia sobre o fato da prática arquitetônica também ter sido absorvida pela lógica capitalista como instrumento de reestruturação urbana, de modo análogo às manifestações de “arte pública funcional” que foram criticadas por Deutsche. Arantes atrelou as transformações no campo arquitetônico às mudanças estruturais da sociedade, colocando a arquitetura ao mesmo tempo como protagonista e sintoma desse processo.

Bernard Tschumi também se contrapôs às correntes arquitetônicas analisadas por Arantes. Para ele a arquitetura “historicista” (aqui exemplificada pela produção do arquiteto Aldo Rossi), ao buscar resgatar e reativar símbolos do passado visaria, mesmo que involuntariamente, re-instaurar um mundo de ordens, certezas e permanências, construído por relações hierárquicas fixas. Nesse sentido tal arquitetura estaria na contramão da reflexão efetuada por outras áreas da cultura contemporânea, onde o que estava em jogo era justamente o “assalto ao significado”: “Desmantelar o significado, mostrando que ele nunca é transparente, mas produzido socialmente, era um objetivo central de uma nova abordagem crítica que questionava concepções humanistas de estilo” (TSCHUMI, 1996: 201).

Portanto a arquitetura “historicista” acabava se configurando, apesar de se apresentar como prática crítica, como uma tentativa reacionária, um retorno à ordem. Para ele, esse desejo de retorno ao mundo reconfortante do passado pré-industrial era algo inaceitável, pois simples réplicas de modos de conceber arquitetura e de viver do passado não acabariam com os conflitos, as diferenças e as transformações inerentes à cidade contemporânea, as quais deveriam se converter no assunto dos arquitetos (TSCHUMI, 1996: 231). Além disso, os símbolos expressos nessa arquitetura não deixavam de afirmar o gosto homogeneizado de uma classe-média conservadora, enquanto a arquitetura deveria, ao contrário, intervir na configuração do social questionando distinções e hierarquizações aceitas e naturalizadas, elucidando aquilo que estava “encoberto, mistificado e superficialmente controlado pela busca de um ambiente urbano unificado [...]” (TSCHUMI, 1994b: 11).

Também a arquitetura “neo-moderna” (aqui exemplificada pela produção do arquiteto Peter Eisenman), ao buscar a autonomia total da prática arquitetônica e desenvolvê-la como “pura linguagem” conceitual, se eximia de qualquer tentativa de interferir diretamente no campo social. Assim como a arquitetura historicista, essa tendência visava estabelecer um campo de autonomia para a atuação arquitetônica, colocando em segundo plano o uso, o programa e a dimensão construtiva da obra para enfatizar códigos formais e procedimentos de linguagem, que se afastavam das condicionantes externas à disciplina. Para Tschumi, essa produção que se voltava ao mundo das formas abstratas e dos conceitos desmaterializados removeria a arquitetura de seu elemento mais intrincado: o espaço (TSCHUMI, 1996: 37-39). As considerações sobre o espaço (e sua potencialidade para intervenções na sociedade) serão, como veremos adiante, o foco de seu pensamento.

“Porque o espaço é o suporte comum a todas as atividades, ele é freqüentemente usado politicamente no intuito de transmitir uma aparência de coerência através da ocultação de suas contradições sociais”, escreveu o arquiteto (TSCHUMI, 1996: 22). Mas, por outro lado, uma grande oportunidade para a arquitetura retomar seu papel social residiria justamente na exploração de questões referentes ao espaço e a relação que ele estabelece com seus usos e apropriações. O espaço deveria converter-se, portanto, no objeto privilegiado da disciplina:

A definição de arquitetura que a coloca como sendo simultaneamente espaço e evento nos reporta aos interesses políticos, ou mais precisamente, à questão do espaço como algo que está relacionado à prática social (TSCHUMI, 1996: 22).¹²

Se, como demonstraram Deutsche e Rancière, noções de unidade, harmonia e consenso tornam-se perigosas ao serem associadas ao âmbito do social, do público ou mesmo da cidade, ao esconderem conotações morais e prescritivas, assim como hierarquizações adotadas como naturais, porque tais noções deveriam continuar a ser aplicadas ao campo da arquitetura? Para Tschumi, quando a arquitetura almeja seguir todos os valores e procedimentos tradicionais para servir ao “bem comum” e trazer teoricamente benefícios a toda comunidade, “a questão sobre quem constrói o ‘bem comum’ e quem representa o público não está colocada” (1994b: 9), por isso o social deveria ser considerado e concebido pela arquitetura de uma nova maneira, não mais como unidade e consenso.

A arquitetura tem sido transformada freqüentemente em uma seqüência de regras estabelecidas, de códigos prescritivos que definem não somente o que deveriam

¹² Citação no idioma original: “The definition of architecture as simultaneously space and event brings us back to political concerns, or more precisely, to the question of space as related to social practice”.

ser os edifícios, mas também nossas relações com eles – isto é, como eles são usados e que tipos de atividades e de prazer eles deveriam amparar. Ademais, no domínio do uso urbano, a reprodução do código leva a replicações de relações sociais estabelecidas da cidade. Estas, como sabemos, excluem mais que incluem e se empenham, sempre, em mascarar essas exclusões sob a bandeira da unidade [...] (TSCHUMI, 1994b: 12)¹³.

Para ele, diante do impasse, seria necessário desestabilizar a prática social da arquitetura, e nesse sentido a resposta do arquiteto deveria ser dupla: partir do interior da disciplina, de suas especificidades, e também da relação dela com o exterior, com elementos além da disciplina. Deveria envolver, portanto, teoria e prática. A teoria desenvolveria conceitos e estratégias, o que por sua vez possibilitaria a efetivação de uma prática construtiva crítica e experimental, que pudesse desnaturalizar o pensamento sobre arquitetura, assim como suas formas arraigadas de concepção e representação. Por isso a pesquisa de Tschumi ao mesmo tempo atrela a “desconstrução” da linguagem arquitetônica tradicional (excluindo do âmbito de sua prática noções de unidade, hierarquia e composição de formas) ao estímulo de eventos inesperados (que teriam o potencial de promover reflexões e questionamentos no âmbito social).

Em sua teorização da “arquitetura do evento”, o arquiteto deixa clara sua vontade utópica de transformar o lugar comum, de questionar a pertinência do espaço existente e de repensar o que estava convencionado e pré-estabelecido. Visava construir espaços que pudessem se colocar às margens da lógica que então regia o espaço urbano, “desprogramando-o”. Locais desprogramados seriam locais de imprevisão, de não-controle e, por isso, locais de onde seria possível emergir algo novo e até então inconcebido. Assim, ele almejava criar meios “arquitetônicos” que viabilizassem a desestabilização das relações sociais opressivas e a resistência à organização da cidade que tendia a funcionalizar o espaço e torná-lo parcial e programado, delimitando o lugar e a função de cada indivíduo.

Por isso contrapunha-se às duas principais correntes arquitetônicas que surgiram a partir de 1970, a “neo-modernista” e a “historicista”, ambas colocadas por Arantes como instrumentos do processo de reestruturação urbana, e cujo papel involuntário seria monumentalizar e embelezar o caos urbano camuflando os antagonismos e a miséria crescente da cidade capitalista. Ao menos na teoria Tschumi buscava, de modo distinto, transformar o usuário da arquitetura em sujeito ativo e instigá-lo a pensar as condições de seu espaço de vida.

¹³ Citação no idioma original: “Architecture has often been turned into a series of established rules, of prescriptive codes that define not only what buildings should be but what our relations to them should be – that is, how they are used and what modes of activity and pleasure they should support. Moreover, on the plane of urban use, in particular, the reproduction of the code leads to the replication of the established social relations of the city. These, as we know, exclude more than they include and attempt, always, to mask those exclusions under the banner of unity [...]”.

Pela força da tradição modernista, sempre foi papel da arte abrir possibilidades e latências para a geração do dissenso político; e a arquitetura, por sua solidez e funcionalidade, materializaria uma ilusão de perenidade e eficiência, tornando-se metáfora do *status quo* social. Mas, no início de sua carreira, Tschumi empenhou-se em questionar tal convenção. Demonstrou sua vontade de uma inserção crítica da arquitetura dentro do ambiente cultural, defendendo o estabelecimento de diálogos profícuos com outras produções culturais, como o cinema, a literatura, a filosofia e a arte. Para ele, esta seria uma forma de incluir a arquitetura no interior de um debate público sobre seu próprio papel social e, assim como determinadas manifestações artísticas que agiam potencializando a manifestação do dissenso, a arquitetura deveria aproximar-se da política no sentido de tomar parte na construção do espaço público, espaço onde o exercício do poder é sempre questionado, onde a unidade e o significado do social são sempre renegociados. O arquiteto, assim como o faziam parte dos artistas contemporâneos, deveria ser capaz de articular sua produção em relação às transformações sociais circundantes.

Por esse motivo, acreditamos em uma análise construída a partir de possíveis pontos de interlocução entre certa parcela da produção do arquiteto e algumas propostas realizadas pelos artistas Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark. Encontramos semelhanças de fundo nas “estratégias experimentais” que motivavam suas criações, assim como nos objetivos que as mobilizavam, como a restauração da capacidade da arte ou da arquitetura em transmutar os espaços de vida e a própria realidade social.

Sair do âmbito das referências explícitas do arquiteto para compreender suas proposições é para nós algo importante, já que este sempre demonstrou o desejo de criar proposições tão abertas e complexas que fugissem do campo estabelecido da arquitetura para adentrar no campo amplo da cultura, contribuindo para reflexões sobre distintos campos do saber, engrossando um debate público sobre o papel social das manifestações culturais. O fato de conseguirmos ampliar a compreensão de muitas de suas proposições, assim como a do momento histórico em que sua teoria foi elaborada, através da análise de obras e de pensamentos desenvolvidos por artistas que não foram referências para o arquiteto, confirma seu projeto de inserir a arquitetura na sociedade como prática cultural, criando pontos de interlocução com outros campos do saber, no caso desta dissertação, o da arte.

Mas, como vimos, a partir dos anos 1980 o “cultural” foi estendido a praticamente todos os setores da vida social pelo fato da “cultura” ter se tornado uma das principais mercadorias do capitalismo tardio, quando as aproximações entre arte, arquitetura, urbanismo, desenho

urbano, etc., se tornaram cada vez mais freqüentes e banalizadas. No entanto, ao menos ao princípio de suas formulações, Tschumi conseguiu defender a pertinência dessa aproximação como prática de resistência, contrariamente à aproximação instrumental presente em algumas manifestações correntes. Isso é confirmado pelo fato de conseguirmos hoje, através de um olhar que possui certa distância histórica, aproximar várias de suas estratégias e objetivos à produção e ao pensamento de distintos artistas que também estiveram comprometidos com o desejo pela transformação da sociedade.

Entretanto, ao tomarmos nesta dissertação o exemplo da atuação de Bernard Tschumi como uma tentativa de fazer da prática arquitetônica uma prática crítica e de estabelecer interlocuções com outras áreas do conhecimento, não pretendemos colocá-la como exemplo paradigmático. Antes, destacaremos o fato do arquiteto ter construído uma trajetória interessante de experimentação que questionou pensamentos arraigados sobre seu campo de ação, mas sem descartar as considerações feitas no início desse texto que dizem respeito à instabilidade e a mutabilidade características da linha de distinção que pode ser traçada entre prática crítica e prática de integração ao sistema. Assim, de maneira paradoxal, o primeiro projeto de Bernard Tschumi construído, O Parque de *La Villette* (1982-1998) em Paris, seria muito provavelmente considerado, à luz das reflexões de Deutsche e Arantes, como anti-paradigmático.

Se por um lado o empenho em “desconstruir” a linguagem arquitetônica parecia algo importante e necessário para a prática arquitetônica nos anos 1970, por outro o resultado (mesmo o formal) alcançado pela construção dos projetos, como no Parque de *La Villette*, poderia facilmente ser inserido na lógica descrita por Arantes da arquitetura que, paradoxalmente, muitas vezes faz uma apologia do caos urbano e torna os espaços atraentes ao turismo e ao capital internacional (2000: 20).

Trata-se de um risco consciente que vários arquitetos e artistas resolveram correr no momento em que decidiram opor-se ao alto modernismo para desenvolver suas atividades. Como nos anos 1970 o mercado passou a interferir substancialmente na produção e também nas formas de recepção da arte, principalmente tendo em vista o desenvolvimento dos sistemas de comunicação, tornou-se difícil sustentar a distinção alto modernista entre “alta cultura” e “cultura de massas”. Mesmo algumas manifestações críticas passaram a incorporar alguns dos princípios que regem a lógica do mercado, e ainda que o principal objetivo fosse subvertê-los, tais produções não se eximiram de assumir posições ambíguas entre a resistência e a integração à sociedade instituída.

De um modo geral, podemos dizer que a partir dos anos 1950, diante da falência dos projetos das vanguardas heróicas, a arte passou a ser pensada através de pelo menos duas maneiras distintas: como forma de integração à sociedade em desenvolvimento ou, seguindo uma tendência oposta, como resistência a essa integração, na busca por restaurar sua capacidade de intervenção crítica diante dessa sociedade. As duas vertentes poderiam ser vistas como continuação do movimento moderno, embora enfocando questões e seguindo estratégias distintas.

Na primeira, a arte continuaria a desenvolver pesquisas modernas sobre forma ou funcionalidade, mas se renderia ou a um experimentalismo formal integral que seria condizente com o apetite da sociedade pelo consumo de imagens, ou tomaria a funcionalização e a racionalização como axiomas a serem seguidos. Cabe lembrar que nessa época os termos forma e função já estavam destituídos do potencial emancipatório que a eles foram atribuídos nos anos 1920.

A segunda visava resgatar o compromisso da arte com o campo social, legado indiscutivelmente moderno, mas encontrava dificuldades que advinham do novo contexto de sua inserção. Segundo Tschumi, não seria mais possível descartar a desilusão na técnica: o desenvolvimento da burocracia organizacional, dos novos processos de renovação urbana e da especulação da terra, atrelado à expansão do capital, fazia minguar as várias crenças modernas de libertação pelo desenvolvimento da técnica.

Diante desse novo contexto, uma resposta comum dada por vários criadores da época foi a retomada de procedimentos criados pelas vanguardas modernas que foram, por distintos motivos, reprimidos, barrados ou pouco desenvolvidos diante do predomínio da noção de modernidade que a identificava com a racionalização da vida. O principal questionamento efetuado nesse período era sobre o sentido e a função da arte na sociedade de consumo que então se delineava, e que promovia a falência dos ideais modernos que atrelavam o destino da cultura ao da economia, rumo à superação das desigualdades.

A arquitetura moderna (assim como as tendências abstratas na arte) se estabeleceu através da afirmação dos pressupostos construtivos e racionais, num movimento de rejeição das vanguardas negativas. Daí o descontentamento de Tschumi ao constatar que “em 1920 – a despeito da presença contraditória de Tzara, Richter, Ball, Duchamp e Breton –, Le Corbusier e seus contemporâneos escolheram a senda tranqüila e palatável do Purismo” (in NESBIT, 2006: 575). Por isso condenou o reducionismo efetuado pelo movimento moderno para garantir a

coerência de suas propostas: “Será que devemos excluir projetos mais rebeldes e audaciosos como os de Melnikov ou de Poelzig, por exemplo, em nome da preservação da coerência estilística do movimento moderno?” (Tschumi in NESBIT, 2006: 174).

Se as vanguardas modernas pareciam ter se baseado na escolha de uma alternativa entre dois rumos possíveis: estrutura racional em vez de caos, pureza em vez de ornamento, permanência em vez de mudança ou razão no lugar de intuição; Tschumi levantava uma questão polêmica ao sugerir que tais alternativas deveriam ser consideradas como complementares, e não como opostas (1996: 43). Para ele, não havia como pensar a modernidade sem considerar a atitude destrutiva dos dadaístas ou a entrega dos Surrealistas ao inconsciente. Tais artistas propunham uma arte destituída de justificativas e de responsabilidades e visavam questionar as conotações morais fortemente arraigadas na sociedade moderna (assim como os dogmas funcionalistas e atitudes puritanas da abstração). Se tais questionamentos não atingiram o pensamento sobre arquitetura na década de 1920, Tschumi se dispõe a resgatá-los. Retoma então, em vários de seus escritos, questões levantadas por Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Georges Bataille, André Breton e mesmo por Frederick Kiesler, segundo Tschumi um dos poucos arquitetos familiarizados com as táticas surrealistas, considerado “o primeiro arquiteto a inserir uma nova dimensão à arquitetura: o evento” (MARTIN, 1988: 137).

Como se sabe, as manifestações artísticas modernas podem ser, *grosso modo*, classificadas em duas tendências distintas, a construtiva e a negativa, apesar destes serem rótulos genéricos para manifestações que abarcavam uma ampla gama de significados.

Logo após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) os artistas se depararam com um mundo que passava por inúmeras mudanças. Organizados em grupos (como Dada, Surrealismo, Purismo, Construtivismo, etc.) produziram distintas obras e reflexões, adotando os mais diversos posicionamentos. Os artistas atuantes no interior da vanguarda construtiva (Purismo, Construtivismo, De Stijl, Bauhaus, etc.) responderam às dúvidas do período pós-guerra através de um chamado para o “retorno à ordem”, com o qual visavam construir pela arte a “base para uma reconstrução moral e espiritual” da Europa (Batchelor in FER et al., 1998: 17-30). Na união que visavam estabelecer entre forma, tecnologia e indústria, a arte teria um papel central na reorganização da cultura e da sociedade. Comprometendo-se com a utilidade social da produção artística, trouxeram elementos da economia (tais como racionalização, padronização e eficiência) para o âmbito da cultura. Os grupos envolvidos, apesar de

heterogêneos, mantinham um intenso intercâmbio de idéias, já que tinham por objetivo a universalidade de suas propostas.

O grupo Purista, por exemplo, atuante a partir de 1918, visava estabelecer elos entre o pensamento clássico, o técnico e o moderno. Pregava a ordem contra a intuição, o controle contra o caos. Enfocava sua pesquisa na forma, que estaria evoluindo e se purificando para alcançar uma geometria ideal através do desenvolvimento da indústria. Em edifícios, automóveis ou objetos cotidianos como garrafas, copos e pratos, a pureza da forma associava-se à funcionalidade. Destituídos de excessos e ornamentações (que representariam a subjetividade e tudo que fosse supérfluo), os objetos ganhavam “um tipo de ordem moral mais elevada” (Batchelor in FER et al., 1998: 28).

Já a vanguarda dita negativa (Dada, Surrealismo, etc.), após viver os horrores da Primeira Grande Guerra, se posicionou contrária a toda ordem social estabelecida, passando a atacar a cultura burguesa. Contra a ordem, a unidade e a lógica impostas, aclamava o aleatório, o não-planejado, o contingente, as discontinuidades. A técnica da colagem de materiais díspares e de fragmentos era freqüentemente utilizada, já que podia produzir associações absurdas que muitas vezes ironizavam o alcance das conquistas tecnológicas, dotando-as de ambigüidades.

O Dada, atuante a partir de 1916, não era um grupo unificado, mas formado pelas atividades independentes de artistas que possuíam em comum o desejo pelo questionamento radical das convenções e hábitos sociais e artísticos instituídos. Questionando o que era comumente considerado “bom” (boas maneiras, boa lógica, o bom futuro, a boa família) celebravam a negação, a contradição, a espontaneidade, as ações destrutivas e as inconsistências (Batchelor in FER et al., 1998: 30).

Já o grupo Surrealista celebrava as ações destrutivas como um modo de alcançar “uma revolução social” pela “liberação total da mente” (Batchelor in FER et al., 1998: 30). Apesar de também desprezar as convenções culturais e sociais, o tom agressivo e contraditório do dadaísmo não estava tão presente nas manifestações surrealistas, que celebravam o fantástico, os sonhos, a irracionalidade e aclamavam a psicanálise de Freud como um meio de escapar dos controles da razão. Contrariando as expectativas convencionais, visavam liberar o que estava recalcado e reprimido, como o desejo pelo incontrolável, pela sexualidade e pelo risco. O compromisso dos Surrealistas era, acima de tudo, com a invenção, com a ampliação da consciência através do alcance de “um maravilhoso estado de embriaguês” (FER et al., 1998: 172).

Nota-se, de modo geral, a consolidação de imaginários distintos em resposta ao progresso tecnológico. Enquanto a vanguarda construtiva via “o maquinário como a personalização da clareza, da utilidade e da eficiência – produto das mais elevadas formas de conquista humana”; a vanguarda negativa acreditava que, na nova realidade instituída pela tecnologia, as relações humanas tornavam-se mecânicas e estéreis. Contra o deslumbramento dos futuristas pela tecnologia, buscavam evidenciar também seu outro lado, como “o propósito cruel a que serviram as máquinas na guerra” (Batchelor in FER et al., 1998: 39).

Assim, essas várias dimensões da modernidade podem ser vistas, por um lado, como pertencentes a manifestações diametralmente opostas. Mas por outro podem ser vistas como complexamente interligadas entre si. Destaca David Batchelor¹⁴ que tanto os grupos da vanguarda negativa quanto os da vanguarda construtiva teriam retomado questões mantidas abertas pelos cubistas (e em particular por Picasso e Apollinaire), respondendo portanto a influências em comum. Os próprios termos “Surrealismo” e “Espírito Novo” (adotado pelos puristas) haviam sido cunhados por Apollinaire e se identificavam em suas reflexões, que se empenhavam por uma síntese de oposições (aclamava ele por “essa liberdade e essa ordem que se combinam no novo espírito” - Apollinaire in FER et al., 1998: 63, 82). Também vários trabalhos de Picasso teriam influenciado diretamente os distintos grupos, já que este artista soube agrupar qualidades ambivalentes e contraditórias no interior de uma mesma obra, possibilitando leituras múltiplas, conflituosas e descontínuas (Batchelor in FER et al., 1998: 73).

Mas a noção corrente de modernidade é aquela que a identifica com a racionalização. O que foi designado como “modernidade artística” teria amenizado esses paradoxos ao traçar uma linha simples de passagem ou ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o anti-representativo. Segundo Jacques Rancière, tratou-se de uma “passagem simplista”, cujo ponto de apoio teria sido a passagem da representação à não-figuração na pintura, teorizada como “o destino global anti-mimético da modernidade artística”, que corresponderia ao seu “destino bem-comportado” (2005: 34-35).

Para a construção de um desenvolvimento linear e teleológico da arte (como o realizado por Clement Greenberg na defesa da pintura abstrata), foi necessária uma seleção rígida que acarretou na exclusão de manifestações que explicitavam as contradições e ambivalências presentes no movimento.

¹⁴ David Batchelor, “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial” (in FER et al., 1998). Batchelor é artista plástico e professor do *Royal College of Art* em Londres.

Mesmo no interior das tendências abstratas, o foco na racionalidade nunca foi consenso. Segundo Charles Harrison¹⁵, por exemplo, os principais artistas envolvidos no desenvolvimento dessa tendência - como Mondrian, Malevich ou Van Doesburg – estiveram em algum momento de sua carreira envolvidos com idéias místicas e neoplatônicas sobre essencialismo (e, portanto, não-rationais), manifestas na vontade de alcançar uma forma pura e elevada, livre dos aspectos contingenciais, que revelaria a realidade mais profunda, regida por leis cósmicas e espirituais que organizariam a natureza (HARRISON et al., 1998: 198-199).

Dessa maneira, quando as promessas de revolução social e cultural atreladas à total racionalização da vida não se efetivaram, assistimos a uma retomada desses procedimentos que permaneciam inconclusos (FAVARETTO, 2000: 114). Dentre eles, podemos destacar a busca pela desnaturalização da percepção e, nesse processo, a atribuição de potencial às experiências que causam estranheza e choque, ao desvio, à combinação de termos heterogêneos e incompatíveis, procedimentos capazes de desfazer as associações naturalizadas dos objetos, das palavras etc., utilizados tanto pelos dadaístas e surrealistas como, de modo distinto, pelos construtivistas.

Se a ênfase na “forma” e na “função” havia perdido o valor e o potencial a ela atribuídos em outro contexto histórico, aos olhos de alguns artistas os procedimentos destinados a causar choque e desnaturalização permaneceram como promissores agentes de intervenção na realidade, mesmo no interior das novas condições de produção que começaram a se delinear a partir dos anos 1950.

Nesse período, a Internacional Situacionista¹⁶ foi responsável pelo resgate de muitas dessas estratégias. Das vanguardas negativas herdou a vontade de recusar as regras do sistema de arte, assim como as da sociedade burguesa. Da vanguarda construtiva herdou a firme vontade de atuar diretamente sobre o espaço real, sobre a vida cotidiana, através de uma completa fusão entre arte e vida.

Para os Situacionistas, o Grupo Dada havia efetivado a possibilidade da existência de manifestações estéticas que almejavam negar a própria arte, superando-a. Nesse sentido, suas

¹⁵ Charles Harrison, *Abstração* (in HARRISON et al., 1998). Harrison é professor de teoria e história da arte na *Open University*.

¹⁶ Fundado em 1957 e dissolvido em 1972, o grupo Internacional Situacionista surgiu através da fusão de pelo menos dois outros, a Internacional Letrista, fundada em 1952, e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, fundado em 1954. A organização nunca se constituiu em uma entidade unificada. Guy Debord, relacionado freqüentemente à liderança do grupo, manteve-se como seu fundador e principal protagonista mediante expulsão da maior parte dos mais de 70 membros que passaram pelo grupo em ocasiões distintas. “Em última instância, a IS foi o nome que um homem deu a distintas manifestações políticas e culturais que tiveram lugar sob sua mirada” (ANDREOTTI, 1996: 16).

“incursões urbanas aos espaços banais da cidade” levadas a cabo em 1921 foram fundamentais (CARERI, 2003: 68). Enquanto movimento e velocidade eram temas recorrentes à pintura e à escultura da época (no Cubismo, no Futurismo, etc.), as deambulações urbanas dadaístas não só tornaram esse movimento literal ao abolirem subitamente o objeto da arte, como se eximiram de projetar, conceber e representar a cidade do futuro, para explorar a fundo a realidade urbana cotidiana mais banal, que muitas vezes desmascarava as farsas da ideologia burguesa.

Os Surrealistas também exploraram o deambular sem rumo. Para eles, o deslocamento sem finalidade efetuado no espaço urbano ou no campo era um modo de “escrita automática” no espaço real, já que através do acaso podiam burlar atitudes automatizadas e encontrar lugares, pessoas ou objetos ocultos, inesperados e indecifráveis, como indícios de uma realidade não-visível.

Os Situacionistas se interessaram por essas práticas de deambulação por que podiam ser consideradas manifestações estéticas anônimas e coletivas, que abarcavam o espaço urbano e o tempo do cotidiano, que se colocavam fora do campo tradicional das artes e dispensavam qualquer forma de representação e de talento pessoal. Assim, questionavam convenções estabelecidas não só no campo da arte, mas também no âmbito social, pois experimentavam novos comportamentos e modos alternativos de habitar o espaço urbano, contrários às regras da sociedade burguesa. Deixando de lado o niilismo do movimento Dada, assim como a inconsciência e o desejo de “fuga da realidade” do Surrealismo, os Situacionistas pesquisaram o potencial de transformação dessas ações fugazes, que proporcionavam instantes vividos intensamente no tempo presente. Não se preocuparam com sua representação ou sua preservação: eram ações provisórias, porém vividas sem nenhum tipo de mediação (como a realizada pelo espetáculo), e por isso poderiam atingir de maneira efetiva a consciência dos indivíduos (CARERI, 2003: 95-98).

Ao conceber a estratégia de “construção de situações”, o grupo reuniu reflexões estéticas e políticas, além de reivindicar o espaço da cidade como o lugar privilegiado de suas manifestações. Através dela visavam criar “espaços de liberdade” capazes de estimular novos modos de vida, que liberariam a consciência dos indivíduos sobre sua condição de alienação. Tratava-se de uma tentativa autêntica e pioneira não só pela fusão almejada entre artes, arquitetura e urbanismo, mas principalmente pela vontade utópica de mudar radicalmente a vida cotidiana através da elaboração de uma prática crítica dentro do discurso da produção da cidade e da sociedade capitalistas. Com essa dissolução da arte na vida, os Situacionistas

almejavam realizar a promessa moderna de revolução social pela arte, que a ênfase na racionalidade e na potencialidade da forma não havia alcançado. Por isso descartaram o “critério de novidade, de invenção formal”, então destituído de interesse e valor (Debord in JACQUES, 2003: 53).

O *détournement* ou a tática do desvio foi outra estratégia situacionista derivada das vanguardas negativas. O termo, cunhado pelo grupo Letrista de Isidore Isou, remetia à ação de apropriação e reorganização criativa de elementos pré-existentes, e aludia a experimentos iniciados pelos Surrealistas, como o de provocar o choque através de associações inusitadas. De acordo com Marietta Baderna, os Situacionistas

usavam o termo no sentido concebido por Lautremont: um método que consiste em tomar as coisas dos inimigos para montar uma outra coisa, que ajude a combater o inimigo. Um das ações de *détournement* mais querida dos situs era tomar histórias em quadrinhos americanas e substituir os balões por textos revolucionários (in SITUACIONISTA, 2002: 16).

O *détournement* foi para os Situacionistas uma estratégia estética fundamental, utilizada nos mais distintos gêneros: textos, filmes, cartazes, etc. Viam em seu uso três vantagens particulares, que iam ao encontro da vontade situacionista de fazer nascer uma nova noção de cultura: sua aplicação não requeria talento pessoal, seu anonimato favorecia a expressão coletiva e sua leitura era de fácil assimilação.

Os Situacionistas buscaram ampliar a concepção de manifestação estética para inseri-la no campo mais amplo de atuação da cultura. Esta era considerada: “um complexo da estética, dos sentimentos e dos costumes: a reação de uma época sobre a vida cotidiana” (Debord in JACQUES, 2003: 44). Visavam tornar a arte atividade coletiva, que ao atingir os comportamentos individuais transformaria também o âmbito das relações sociais. A proposta Situacionista era a destruição da cultura burguesa oficializada para a construção de uma nova noção de cultura. Se, como constatou Debord em *A sociedade do Espetáculo* (1967), a cultura estava se tornando uma nova forma de dominação, um novo fator de condicionamento (exercido especialmente pelo entretenimento cultural), seria então necessário agir a partir da própria cultura, negando-a e transformando-a.

Nossa idéia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram. Nossas perspectivas de ação

sobre o cenário chegam, no seu último estágio de desenvolvimento, à concepção de um urbanismo unitário. O urbanismo unitário (UU) define-se, em primeiro lugar, pelo emprego do conjunto das artes e técnicas, como meios de ação que convergem para uma composição integral do ambiente. [...] A arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo (in JACQUES, 2003: 54, 55).

A “análise e crítica rigorosa das contradições reais do urbanismo contemporâneo” era um dos principais focos do grupo (Levin in ANDREOTTI, 1996: 130). De um modo geral, as ações situacionistas se opunham às condições gerais de vida instituídas nos anos 1960, que foram problematizadas por Guy Debord em *A sociedade do Espetáculo*. O urbanismo moderno era considerado um importante aliado do capital, visto como “decisão autoritária, que planeja abstratamente o território como território da abstração”, capaz de efetivar uma “tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário” (DEBORD, 1997: 112-114).

Pelo urbanismo, os espaços das cidades receberiam o impacto da produção capitalista. Ele consentiria em unificá-lo, banalizá-lo e homogeneizá-lo, enfim, torná-lo o espaço abstrato da mercadoria, equivalente a qualquer outro. O urbanismo moderno favoreceria também o fator de separação necessário ao desenvolvimento do capitalismo e do espetáculo (através do uso do solo, por exemplo), a manutenção do poder de classes, a atomização dos trabalhadores (que encontravam dificuldade em se reconhecer e reunir na cidade moderna) e a supressão da existência da própria rua, outrora lugar de encontro.

Como contraposição ao urbanismo moderno os Situacionistas conceberam o Urbanismo Unitário, uma condição ideal que a “construção de situações” visava alcançar. Este não seria um novo urbanismo, mas a diluição da disciplina na arte e na vida cotidiana. Ele teria o papel de “desatomizar” os indivíduos, transformando-os em coletividades potencialmente revolucionárias.

Nessas circunstâncias, a cidade se deixaria transformar constantemente por seus habitantes, perdendo sua condição estática. A cidade situacionista seria fragmentária, lúdica e espontânea. Favoreceria momentos de desorientação, estimularia intervenções criativas, um uso prazeroso e não-produtivo do tempo, comportamentos não convencionados e inclusive revolucionários, pois se voltariam contra o controle social. Ao repensar o uso que se poderia fazer do tempo e do espaço, os Situacionistas acreditaram que seria possível não somente escapar às regras do sistema como alcançar uma transformação dos modos de vida e da sociedade.

Nessa concepção, arte e arquitetura seriam definitivamente superadas em favor do Urbanismo Unitário. Todo indivíduo seria consciente e ativo no processo de constituição de seu espaço de vida, e isso anularia o posto privilegiado de ação do artista/arquiteto.

Mas a partir de quais métodos práticos a “construção de situações” poderia se efetivar, consolidando o Urbanismo Unitário? “As técnicas situacionistas ainda precisam ser inventadas. [...] Temos de começar por uma fase experimental reduzida”, escreveu Debord (in JACQUES, 2003: 57). A “psicogeografia” poderia ser considerada como um desses métodos experimentais. Foi definida pelos Situacionistas como o “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (in JACQUES, 2003: 65). Tinha como atividade prática a “deriva”, especulação sobre “um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência” (in JACQUES, 2003: 65).

A intenção das derivas era, além de provocar uma situação, desenvolver uma consciência crítica do potencial lúdico dos espaços urbanos e sua capacidade de gerar novos desejos. Segundo McDonough¹⁷, a deriva situava “seus participantes em uma posição de marginalidade” em relação a qualquer cultura e constituía-se em uma “técnica para desestabilizar os códigos culturais e opor-se à realidade” (in ANDREOTTI 1996: 62).

Acreditava-se que através do andar sem rumo, por exemplo, do jogo lúdico realizado no espaço urbano, os participantes poderiam dar-se conta do quão funcionalizado se tornara o espaço, cada vez mais voltado a suprir necessidades de produção, circulação e consumo, restringindo todo uso que não fosse o mediado pela mercadoria. Se essas transformações ocorriam no espaço urbano, era necessário tomar consciência delas e promover a desestabilização de qualquer aceitação passiva. E, do mesmo modo, estimular os desejos dos indivíduos (que a mercadoria, através da promessa de ilusão de felicidade, tinha o poder de inibir), liberando anseios pela constituição de novos espaços na cidade, ou seja, tornar os indivíduos de passivos em ativos.

A idéia de “construção de situações”, concebida em meados da década de 1950, repercutia acontecimentos que marcaram essa época, como as insurgências políticas inesperadas provenientes dos países colonizados e da mobilização daqueles que foram

¹⁷ Tom McDonough, *La deriva y el París situacionista* (in ANDREOTTI, 1996). McDonough é professor de Arquitetura e Urbanismo no departamento de História da arte da *Binghamton University* em Nova Iorque e editor da *Revista Grey Room*.

considerados os “novos sujeitos da história” (estudantes, minorias sociais, étnicas, etc.), para além da classe operária. Por muitos motivos, nos anos 1950 e 1960 aspirações a modos totalmente novos de vida e de organização da sociedade pareciam próximas e possíveis. A estratégia situacionista era de unir forças com essas novas insurgências políticas no sentido de desafiar efetivamente a ordem vigente. Segundo Levin¹⁸, muitas das idéias situacionistas influenciaram de maneira decisiva as movimentações de maio de 1968.

O levantamento de barricadas e o estabelecimento e apropriação de uma zona livre durante os distúrbios de maio de 68 – uma reconversão lúdica, espontânea, do espaço para desejos liberados, ao menos momentaneamente, da economia do espetáculo – representa um exemplo paradigmático da situação construída tal como é definida já no primeiro número da revista da IS: “um momento da vida construído concreta e deliberadamente pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de sensações”. [...] De que outra maneira podemos ler as repetidas imagens de barricadas e de luta nas ruas nos últimos números da revista da IS? De que outra maneira podemos ler a fotografia, o mais alegórica possível, com o título “Paris não pavimentada” de uma rua da capital com a maior parte de suas pedras de pavimentação arrancadas, desviadas para revelar a famosa “praia” situada embaixo, a não ser como uma figura pertencente à arquitetura situacionista de resistência? (Levin in ANDREOTTI, 1996: 136-139).¹⁹

No entanto, se a ação por meio da estratégia de “construção de situações” era colocada como algo central no início da atuação do grupo, logo a crença em seu potencial começou a diminuir. Em 1961 o chamado “grupo artístico” (Jorn, Gallizio e Constant) foi expulso da organização, acusado de afastar-se do ativismo político essencial aos Situacionistas. De acordo com Jacques²⁰, essa mudança se faz visível também através da análise do conteúdo da própria publicação mantida pelo grupo:

Entre 1958 e 1969, doze números da revista IS foram publicados e, se nos primeiros seis números (até 1961) as questões tratavam basicamente da arte passando para uma preocupação mais centrada no urbanismo, estas se deslocaram “naturalmente” em seguida para as esferas propriamente políticas, e sobretudo revolucionárias, culminando na determinante e ativa participação situacionista nos eventos de maio de 1968 em Paris (JACQUES, 2003:18).

¹⁸ Thomas Y. Levin, Geopolítica de la hibernación: la deriva del urbanismo situacionista (in ANDREOTTI, 1996). Levin é professor de Teoria da Cultura na Princeton University em Nova Jersey.

¹⁹ Citação no idioma original: “El levantamiento de barricadas y el establecimiento y apropiación de una zona libre durante los disturbios de mayo del 68 – una reconversión lúdica, espontánea, del espacio para deseos liberados, al menos momentáneamente, de la economía del espectáculo – representa el ejemplo paradigmático de la situación construida tal como se define ya en el primer número de la revista de la IS: “un momento de la vida construido concreto y deliberadamente por la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de sensaciones. (...) ¿De qué otra forma podemos leer las repetidas imágenes de barricadas e luchas callejeras en los últimos números de la revista IS? ¿De qué otra forma podemos leer la fotografía, alegórica a más no poder y con el pie “Paris no pavimentado”, de una calle en la capital con la mayor parte de sus adoquines arrancados, desviados para revelar la famosa “playa” situada debajo, si no como una figura perteneciente a la arquitectura situacionista de resistencia?”

²⁰ Paola Berenstein Jacques é arquiteta e urbanista, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia

Se nos anos 1950 e início dos anos 1960 as questões desenvolvidas pelos Situacionistas na França ocuparam um lugar periférico perante a produção artística hegemônica da época, na década de 1970 muitas destas questões ganharam um papel central no debate artístico e cultural (não só na Europa como também nos Estados Unidos), principalmente com o desenvolvimento das manifestações de contracultura e a produção das *performances* no campo das artes.

O termo contracultura é comumente utilizado como referência à rebelião iniciada pela juventude estudantil dos anos 1960 diante das ordens dominantes da sociedade capitalista. Nessa década, o crescimento urbano resultante da industrialização gerou uma demanda pela extensão das estruturas de ensino superior pelo mundo todo, o que colaborou na formação de uma massa de jovens que começou a questionar a estrutura educacional e, posteriormente, a própria estrutura social. Iniciaram um movimento de repúdio contra o *status quo* político e econômico, contra a burocratização da vida, contra a tecnocracia, a sociedade modernizada, racionalizada, planejada, eficiente e segura, que acabava sujeitando o indivíduo à aceitação passiva das condições de vida consideradas favoráveis.

Contrapondo-se também à maioria das correntes ideológicas de esquerda (e de certa maneira à própria atuação dos Situacionistas), esses jovens acreditavam que a revolução política não seria suficiente, e que se fazia necessário, acima de tudo, uma revolução cultural. A cultura ocidental passou a ser vista como uma imponente forma de repressão, que se disseminava através de tabus sociais e comportamentais, pela educação escolar e familiar. Vários aspectos da vida cotidiana foram atacados por garantirem, para além da alienação social, a própria alienação psíquica. No modelo de família patriarcal, por exemplo, poder-se-ia encontrar não somente a reprodução da relação dominante/dominado e da autoridade através da figura do pai, mas também uma forma de dominação psíquica, já que a razão deveria controlar todos os instintos do indivíduo, deflagrando conflitos internos, os quais só seriam compensados no ato do consumo (CAPELLARI, 2007: 27).

Assim, ao somar-se a outras diversas mobilizações sociais, o anseio dos jovens por relações sociais transfiguradas contribuiu para a consolidação do clima de esperanças que marcou a passagem dos anos 1960 para os anos 1970, que colocava como iminente a construção de uma sociedade justa e igualitária, e que exerceu influências significativas na produção dos artistas e do arquiteto abordados por esta dissertação.

Contra a racionalidade da vida produtiva capitalista (e negando valores burgueses como individualidade e consumismo), a contracultura buscou valorizar a descoberta do corpo, das emoções, de novos modos de percepção do mundo, como forma de alcançar uma revolução comportamental, sexual e dos costumes. A transformação total da vida seria alcançada através da própria mudança dos comportamentos individuais, pautados agora pelo inconformismo perante os valores sociais e modos de vida dominantes. A busca pela satisfação dos desejos foi contraposta ao regramento da vida burguesa. A coletivização do viver, manifesta pela formação de “comunidades”, seria alcançada pelo estabelecimento de relações não-opressivas entre os indivíduos. Tais ideais disseminaram-se em práticas como grandes apresentações de música rock, o uso de drogas psicoativas ou a apologia ao orientalismo (no budismo e no hinduísmo, por exemplo, buscava-se superar os limites da cultura ocidental).

As próprias convenções de linguagem passaram a ser questionadas, pois o “como pensar” poderia interferir no “o que pensar”. O conceito de liberdade passou a ser visto como “irredutível ao universo da linguagem”, e por isso fez-se necessário um questionamento sobre a tradicional forma dualista de pensamento que distinguia sujeito e objeto, que identificava cada significante ao seu significado convencional (CAPELLARI, 2007: 215).

No campo das artes, a improvisação, as ações e os gestos instantâneos também foram utilizados como um potencial modo de provocação e de desafio da ordem vigente pela prática da *performance*. Esta também visava rechaçar todo tipo de mediação, representação ou utilização de linguagens convencionais que pudessem limitar o alcance das experimentações estéticas. Tais práticas, que segundo Jorge Glusberg²¹ se estabeleceram como gênero artístico independente²² no início da década de 1960, também retomaram vários experimentos que foram deixados em aberto pelos futuristas, dadaístas, surrealistas ou mesmo por artistas da Bauhaus.

O principal legado moderno, nesse caso, teria sido a estratégia de fusão de distintos gêneros artísticos, que teria o potencial de transgredir as convenções da arte. A peça “Ubu Rei” de Alfred Jerry, por exemplo, encenada em Paris em 1886, já mostrava possibilidades de transgressão das convenções do teatro. Também os manifestos futuristas apresentados no *Variety Theater* em 1913 fundiam dança, teatro, música, recitais poéticos e leituras de

²¹ Jorge Glusberg. A arte da performance. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987. Jorge Glusberg é crítico de arte e diretor do Centro de Arte e Comunicação (CAYC) de Buenos Aires.

²² Cabe destacar que muitos artistas envolvidos com tal prática não consideravam a *performance* um novo gênero artístico, pois acreditavam que ela efetuar a superação e a fusão de todos os gêneros artísticos existentes.

manifestos. Apresentações dadaístas similares ocorreram em 1915 no *Cabaret Voltaire*, em Zurique, que fundiam música, recitais e exibição de pinturas.

A visita de artistas dadaístas em 1921 à Igreja *Saint-Julien-le-Pauvre* em Paris também pode ser considerada dentre os primórdios da concepção de *performance*. Nela ocorreram leituras de textos escolhidos ao acaso e a distribuição de objetos diversos aos participantes com o objetivo último de desmistificar atitudes. Na década de 1920 várias manifestações de artistas ligados à Bauhaus, como Oskar Schlemmer, também buscavam integrar dança, música, figurino, pintura e escultura visando a fusão das artes, embora nesse caso a “função social” atribuída a essa fusão fosse distinta.

Em 1932 Antonin Artaud deu um passo importante rumo ao desenvolvimento da *performance* ao escrever o “Manifesto do teatro da crueldade”. Para ele, o teatro deveria romper a sujeição ao texto, liberar-se das pré-existências e de todo tipo de representação, situar a linguagem entre gesto e pensamento, incorporar o acaso, caminhar em direção à improvisação, espontaneidade, efemeridade, ou seja, à criação de momentos únicos e irrepetíveis (GLUSBERG, 1987: 22).

Na década de 1930 destacados artistas envolvidos com esse tipo de experimentação migraram para os EUA, fundando o *Black Mountain College*. Nessa escola ganharam destaque as apresentações de John Cage, que em 1952 realizou “*Untitled Event*” fundindo teatro, poesia, pintura, dança e música com acaso e indeterminação. Vários alunos de Cage se destacaram na prática da *performance*, como Allan Kaprow, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg, ampliando as noções de colagens e *assemblages* na criação de ambientes performáticos multi-sensoriais. Além desses artistas, ganharam destaque também a fundação do grupo *Fluxus* em 1962 (por George Maciunas), a atuação de Josep Beuys e de artistas ligados à *body art* (Vito Acconci, dentre outros).

Durante esse processo, a *performance* desdobrou-se em várias modalidades, como os *happenings*, os *environments*, a *body art*, a *live art*, etc. No entanto, um princípio básico permaneceu em todas essas gamas de experimentações, a saber, a exclusão de toda forma de representação, presente na maioria das manifestações artísticas tradicionais: “A arte da performance é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (GLUSBERG, 1987: 46). Segundo o autor, as apresentações de teatro, de dança ou de música, mesmo quando ocorriam “ao vivo” não deixavam de conter em si uma relação de representação: o dramaturgo era representado por atores, o coreógrafo por bailarinos, o

compositor por músicos, etc. O *performer*, por sua vez, não atuava como ator de teatro, não repetia algo construído por outra pessoa sem sua participação, mas construía significações inesperadas no momento mesmo de sua atuação (GLUSBERG, 1987: 73).

A *performance* buscava ser um “ato de comunicação” com a mínima intermediação possível de qualquer forma pré-concebida de pensamento ou mesmo de linguagem. Ao despojar-se de formas de comunicação pré-constituída (que poderiam representar valores associados à repressão social), na tentativa de retorno a uma consciência pré-linguística, restava somente o corpo como a forma de comunicação primordial. Desta forma, o corpo tornou-se suporte natural para a criação artística. Através da *performance*, o corpo aspirava “escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho”. O corpo, de instrumento, tornou-se objeto da arte. Vito Acconci, em várias de suas obras, media a resistência do corpo, desvelava seus pudores e suas inibições e examinava o significado de seus gestos. Já Allan Kaprow enfocava a relação do corpo com o espaço que o circundava.

Ao enfocarem a questão do corpo, os artistas logo descobriram que este, longe de ser uma essência humana primitiva e natural, também se encontrava codificado por convenções sociais e culturais. O trabalho, portanto, não deveria ser feito somente com o uso do corpo, mas também, e principalmente, através do questionamento do discurso construído sobre o corpo. Este passou a ser visto como matéria significante, para o qual a *performance* buscava explorar novos e múltiplos significados, questionando as ações e comportamentos que a cultura nos faz considerar naturais. O comportamento, “conjunto de todos os gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano”, também passou a ser ressignificado, colocando em questão dogmas comportamentais (GLUSBERG, 1987: 57,58), atitude que ia ao encontro dos ideais da contracultura.

Cada *performance* visava a ressemantização de atos ou objetos que tinham significados dados como certos e imutáveis. Os novos signos que poderiam ser produzidos durante as *performances* não visavam substituir o anterior mas instaurar um processo dinâmico: o inesperado era um elemento presente e os significados nunca se fixavam, eram sempre questionados e transformados. A busca era por liberar o corpo dos estereótipos, das ações condicionadas, dos significados aprisionados ao corpo pela cultura, já que, se os códigos sociais influíam no comportamento, revolucionar o comportamento seria um caminho para a transgressão dos códigos sociais.

Por esse motivo, as *performances* foram muitas vezes consideradas como acontecimentos que poderiam intervir na realidade, “eventos inesperados” que levariam “a uma mudança de comportamento e de reavaliação de padrões prévios [...]” (GLUSBERG, 1987: 72). Ao romper com códigos de linguagem estabelecidos e compartimentados (dança, música, escrita, teatro, pintura, escultura, comunicação verbal, etc.) a *performance* buscou romper automaticamente com modos tradicionais de vida e, para tanto, focou sua atenção no momento de recepção da obra, dando extrema importância à resposta do público.

Desenvolvida no mesmo período da atuação dos Situacionistas, e com várias influências comuns, a *performance* revela outra abordagem de muitas questões trabalhadas por eles. Assim como as estratégias situacionistas, embora por meios distintos, as performances almejavam criar condições para a irrupção de acontecimentos ou eventos capazes de estimular a consciência do indivíduo, influenciar no comportamento, estimular a ação direta do corpo no espaço, repensar as ações condicionadas pelo cotidiano, desafiar a ordem pré-estabelecida e agir na construção de algo novo.

Assim sendo, entre os anos de 1960 e 1970, na atuação inicial da Internacional Situacionista, na prática das *performances* ou mesmo nas manifestações de contracultura, assiste-se à irrupção de experimentos nos quais muitas vezes a arte se aproxima do ativismo político. Muitos procedimentos modernos (concebidos pelos dadaístas, surrealistas, construtivistas, Marcel Duchamp, etc.) foram retomados e atualizados de acordo com as inquietações trazidas pelo momento histórico. A estratégia moderna de fundir a arte e a vida foi levada ao paroxismo.

Desse modo, estas e outras propostas semelhantes se fixaram na cultura da época, constituindo um repertório de práticas e estratégias de ação que se tornaram traços distintivos daquele momento. Por isso afluíram em distintas produções de artistas e arquitetos que sentiram a necessidade de reinserir a arte ou arquitetura no interior de um debate público sobre o papel social das manifestações estéticas diante da falência não só das propostas das vanguardas modernas heróicas como também das realizadas pelo alto modernismo. Afirmava Tschumi que nos anos 1970 “vários precedentes apontavam, contudo, para o extraordinário poder dos incidentes” (1996: 8).

Alguns desses procedimentos e fundamentos idealizados pelas vanguardas negativas e retrabalhados pelas neo-vanguardas foram também reanimados e intensificados por Tschumi na tentativa de criar uma contraposição tanto à arquitetura moderna quanto às duas

tendências que se desenvolviam nos anos 1970, a neo-moderna e a historicista. Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica, ao repensarem o campo de atuação da arte, também retomaram estratégias semelhantes, embora de maneiras singulares.

Delinearemos a seguir algumas questões comuns que acreditamos existir entre as obras e reflexões desenvolvidas pelo arquiteto Bernard Tschumi e pelos artistas Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica, embora nosso objetivo não seja exatamente fazer uma análise comparativa entre essas três produções que não mantiveram nenhuma ligação direta entre si. Através de um olhar que possui certa distância histórica podemos distinguir, no interior de trajetórias distintas com desdobramentos e coerências internas particulares, alguns pontos de contato que apesar de inconstantes e transitórios, certamente não são inexpressivos. Evidenciam um repertório comum de idéias que foram compartilhadas por distintas manifestações estéticas em um momento histórico marcado pela vontade de transformação da realidade. Nesse momento, artistas e arquitetos estabeleceram interlocuções ao demonstrar o desejo de participar de debates culturais mais amplos, que incluíam reconsiderações sobre o papel social da arte, sobre a noção de “público” e sobre o poder que poderia ser atribuído aos acontecimentos efêmeros.

Como vimos, em meados dos anos 1970 iniciou-se um processo “de transformação massiva dos usos dos espaços urbanos”, que se consolidou nos anos 1980 e acarretou na funcionalização dos espaços de vida (DEUTSCHE, 1996: 259). Os espaços se renderam à lógica do lucro e foram controlados, ganharam características de uma natureza incontestável e se tornaram entidade física e externa aos seus usuários. Dentro desse contexto amplo, Tschumi, Matta-Clark e Oiticica buscaram conceber e construir modelos de espaços não funcionalizados e não condicionados e que poderiam permitir a ocorrência de novas formas de sociabilidade.

Os três demonstravam o desejo de intervir nas significações atribuídas ao uso do espaço e do tempo. Para isso propunham a manifestação estética como intervenção cultural e visavam dotar ações de nova significação, subvertendo normas e regras estabelecidas socialmente. Tratavam, portanto, de atribuir dimensões políticas ao espaço e a seu uso. Acreditavam no potencial de transformação dos experimentos que abarcavam reconsiderações sobre questões inerentes aos espaços de vida, à cidade e aos comportamentos, procurando adotar uma posição inicial de marginalidade à sociedade instituída, pois, frente a um mundo cada vez mais administrado, seria somente pela prática marginal que o desejo de transformação dos valores sociais e artísticos reinantes poderia desenvolver-se. Assim, esboçaram alternativas de ação no

terreno da cidade contemporânea, aproximando a prática artística da arquitetônica no sentido de uma prática crítica (ou “*counterpractice*”, como descrita por Rosalyn Deutsche - 1996: 64).

Os três demonstraram, mesmo de maneira implícita, o desejo da arte/arquitetura trabalhar na ampliação daquilo que Habermas teorizou como a “esfera pública burguesa” ao criticar, por meio de suas propostas, a distribuição dos lugares e as funções atribuídas aos corpos e às atividades na sociedade, e os sistemas de legitimação dessa distribuição.

Em vários artigos escritos na década de 1970, Tschumi voltou sua atenção aos que não tinham o direito à moradia, e almejou contribuir (através da ação arquitetônica) para a luta deste movimento por igualdade de direitos. Mostrou que os processos de reestruturação urbana em desenvolvimento, longe de favorecer a sociedade em geral, favoreciam somente aqueles que se inseriam na lógica econômica produtiva. Toda uma parte da população não inserida diretamente nas relações de produção, teoricamente não tinha direito à cidade, e nesse cenário o arquiteto deveria trabalhar a favor da instauração da igualdade.

Oiticica envolveu-se com os habitantes do Morro da Mangueira, que nos anos 1960 pareciam viver às margens da sociedade oficial. Essa situação foi explicitada simbolicamente pelo fato de tais habitantes terem sido proibidos de entrar no MAM em 1965, durante uma manifestação organizada pelo artista através do uso dos *Parangolés*. Através desse enfrentamento, Oiticica questionou a “ordem do sensível” estabelecida que decidia quem era considerado digno ou não de frequentar um museu. Além disso, quando se estabeleceu em Nova Iorque, Oiticica se aproximou do cinema “underground homossexual” de Jack Smith e Andy Warhol, dialogando com a emergência dos movimentos de minorias que então eclodiam.

Por sua vez, Matta-Clark concebeu em 1975 projetos para a criação de centros comunitários nas zonas mais pobres de Nova Iorque. Temendo que tais zonas fossem “renovadas” e que as populações fossem expulsas para subúrbios distantes, Matta-Clark decidiu agir e sua estratégia era capacitar a população pobre e “excluída”, tornando-a apta a transformar seu próprio espaço de vida de acordo com suas necessidades e desejos. Para ele, seria essencial uma apropriação comunitária real do espaço que não desse margens à intervenções que viessem “de cima,” de governantes ou empresas privadas cujos interesses não correspondessem aos da população local.

Além disso, os três foram diretamente influenciados pelo cenário artístico e cultural que se desenvolvia na cidade de Nova Iorque nos anos 1970, que nessa época ainda era o centro mundial inquestionável da produção e do comércio de arte. Se em fins dos anos 1950 e início

dos anos 1960 as questões desenvolvidas pelos Situacionistas e pelas *performances* na Europa ocuparam de certa forma um lugar marginal perante a produção artística hegemônica da época, na Nova Iorque dos anos 1970 muitas dessas questões ganharam um papel central no debate artístico. Esta também era uma cidade que estava sendo atingida de forma voraz pelos processos de reestruturação urbana engendrados pelo capitalismo avançado. Oiticica viveu em Manhattan de 1971 a 1978 e Matta-Clark de 1969 a 1978. Tschumi passou a lecionar em distintas escolas de arquitetura dessa cidade a partir de 1975, e também agregou em suas reflexões sobre arquitetura estudos sobre vários espaços de Manhattan.

Cabe destacar, no entanto, uma das várias distinções existentes entre tais produções. Enquanto Oiticica e Matta-Clark pensaram e produziram majoritariamente entre as décadas de 1960 e 1970, e por isso lutaram por manter acesas as chamas revolucionárias surgidas nesse período, Tschumi passou a década de 1970 desenvolvendo sua teoria sobre uma arquitetura revolucionária, mas apenas teve oportunidades de materializar seus projetos a partir dos anos 1980. Lembramos, assim, um fato marcante da transição dos anos 1970 aos anos 1980, uma mudança no próprio modo de acumulação do capital.

Na década de 1960 os movimentos revolucionários despertavam a esperança pelo alcance de uma sociedade justa e igualitária, mas segundo Fredric Jameson esse clima otimista durou pouco. A partir da década de 1970, os movimentos revolucionários do Terceiro Mundo foram barrados, processo que culminou com a tomada de poder por governos conservadores nos anos 80: Thatcher no Reino Unido, Reagan nos Estados Unidos e Kohl na Alemanha. Nesse período o capitalismo passou por uma crise econômica mundial, a qual respondeu através de uma penetração em todos os setores da vida social, colonizando inclusive o “inconsciente” e o campo da cultura (JAMESON, 1991: 124).

Assim, nos anos 1980 houve uma forte reação aos ideais libertários dos anos 1960, que passaram a ser repudiados por muitos setores sociais. Estes, diante de ameaças como a AIDS e a destruição da estrutura familiar, passaram a combater a indisciplina como um perigo, pregando a importância da manutenção da lei e da ordem sociais, da segurança, do controle e da padronização dos comportamentos individuais que deveriam se modelar à sociedade. A liberdade tornou-se, em grande medida, sinônimo de consumo. Vários autores acreditam que foi exatamente os ideais libertários desenvolvidos nos anos 1960 que viabilizaram a colonização da cultura pelo capital e, dessa forma, tais ideais teriam alcançado o efeito contrário, ou seja, converteram “as melhores intenções no seu avesso, realizando, não por desvio mas por finalidade interna, o contrário do que prometiam” (ARANTES, 2000: 11).

Tais mudanças estruturais certamente refletiram no campo das manifestações artísticas. Por isso, como demonstraremos no decorrer da dissertação, Tschumi encontrou certas dificuldades em manter suas propostas arquitetônicas (idealizadas no clima de esperança dos anos 1960/1970) como práticas críticas e de resistência nas décadas posteriores. As estratégias e procedimentos resgatados por ele parecem defasar-se com relação ao novo contexto, no qual a esfera da cultura tende a perder sua substância frente ao novo modo de acumulação do capital.

Marcado, portanto, esse horizonte amplo que dominava o pensamento sobre a arte como prática de resistência quando Tschumi iniciou suas reconsiderações sobre arquitetura, trataremos agora de adentrar na produção teórica e prática do arquiteto, evidenciando os pontos de interlocução que ele estabeleceu com os outros campos da cultura (ênfatizando o da arte), e as distintas questões que ele enfrentou ao deslocar para o contexto dos anos 1980 algumas estratégias que marcaram o campo da cultura nas décadas anteriores.

Sobre o conteúdo dos capítulos.

Os capítulos a seguir tratam de alguns momentos específicos da trajetória de Bernard Tschumi, focalizando principalmente produções e reflexões que estabelecem pontos de interlocução com os debates presentes no campo das artes nos anos 1970. Os capítulos não seguem uma ordem cronológica, pois foram organizados de acordo com temas gerais de interesse, comuns às reflexões sobre arte e arquitetura do período. Embora nossa análise esteja focada na comparação de alguns aspectos de sua produção teórica e prática com criações artísticas realizadas por Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica, no decorrer do texto também abordaremos, quando necessário, outras produções que também se colocam como parâmetros ricos de comparação.

O **Capítulo 1** evidencia a necessidade e a vontade de Tschumi em inserir a prática arquitetônica no interior de um debate público mais amplo. Isso significava, por um lado, deslocar a arquitetura do campo restritivo das expectativas comuns e, por outro, aproximá-la do debate presente em outros campos da cultura, no caso o da arte. Através da análise de dois manifestos teóricos de Tschumi, *“The Park”* e *“The Street”*, abordamos algumas estratégias desenvolvidas para inserir a prática arquitetônica dentro do debate cultural da época, além de

evidenciar os motivos pelos quais o arquiteto considerava essa inserção algo absolutamente necessário. Damos enfoque ao tema da “desconstrução das linguagens” desenvolvido de modos distintos pela reflexão de Tschumi e por parte da produção artística do período, e buscamos evidenciar o modo como o arquiteto se afastou do pensamento arquitetônico predominante em Nova Iorque nos anos 1970 para se aproximar de reflexões realizadas pelo campo da arte. Ao ocupar uma posição de marginalidade (perante a arquitetura e as regras sociais) e ao buscar desfazer-se dos códigos tradicionais de representação e linguagem, o arquiteto passou a utilizar um repertório de idéias e procedimentos que marcaram a cultura dos anos 1960-1970 e que também foram trabalhados de maneira distinta por Matta-Clark em *Splitting* (1974) e *Window Blow-out* (1976) e por Oiticica em *Bólido Caixa 18: Homenagem a Cara de Cavalo* (1965-66) e *Cosmococas - Programa in Progress* (1973-74). Possíveis diálogos entre tais produções e a obra do arquiteto são desenvolvidos nesse capítulo.

Por outro lado, ao analisar a obra “*St. John's Rotary Arc*” (1981) do artista Richard Serra, mostramos que existem duas dimensões distintas (e mesmo opostas) a serem consideradas quando se fala da inserção da arquitetura no âmbito da cultura. A arte, ao incorporar características marcantes presentes na cidade e na cultura contemporâneas, pode tanto rearticulá-las de modo a liberar potencialidades emancipatórias, quanto realizar uma mera replicação das questões que regem as relações sociais existentes, “adaptando-a” para funcionar nos novos tempos.

No **Capítulo 2** damos destaque à importância dos movimentos de maio de 1968 para a reflexão de Tschumi sobre a possibilidade de uma arquitetura “revolucionária”, e mostramos como a crença que então compartia no potencial dos acontecimentos efêmeros como estratégia de intervir na constituição da sociedade estava presente na cultura da época. Retomamos intenções iniciais do arquiteto ao analisar seus primeiros escritos (“*The Beaux-Arts since 1968*” de 1971, “*Sanctuaries*” de 1973 e “*The Environmental Trigger*” de 1975), mostrando que neles Tschumi já considerava o evento como uma potencialidade inerente à cidade e à cultura dos anos 1970. Tomamos uma manifestação da época considerada paradigmática por Tschumi, “*La Maison du Peuple*” (1970), construída pelos estudantes de arquitetura de Paris em 1971 em apoio à luta de trabalhadores imigrantes, para mostrar que havia precedentes culturais (como a própria concepção situacionista de “construção de situações”) que permitiram ao arquiteto considerar esse acontecimento um modo potencial de manifestação estética. No âmbito das artes, analisamos as obras “*Garbage Wall*” (1970) de

Gordon Matta-Clark e “Acontecimento Poético Urbano” (1978) de Hélio Oiticica, inserindo as questões levantadas por tais propostas no debate cultural amplo do período. Tecemos outras considerações sobre estratégias utilizadas por Tschumi para desenvolver propostas conceitualmente semelhantes no âmbito da prática arquitetônica.

Com o intuito de enfatizar o deslocamento que pode ser observado entre as estratégias de ação desenvolvidas pelo arquiteto nos anos 1970 e o novo contexto cultural, econômico e social que se instalou a partir dos anos 1980, realizamos uma análise comparativa entre a ação dos estudantes em “*La Maison du Peuple*”, aclamada por Tschumi como uma exemplar manifestação arquitetônica de resistência, e as intenções por trás do projeto realizado mais de vinte anos depois, o “*Kyoto Center and Railway Station*” (1991). Na análise desse projeto, buscamos enfatizar o modo como o arquiteto enfrentou a necessidade contemporânea da mega-estrutura (ou do não-lugar teorizado por Marc Augé) e incorporou reflexões sobre a noção de espaço público. Sublinhamos ainda as estratégias criadas pelo arquiteto para “adaptar” suas teorias às transformações que atingiam a arquitetura e a constituição dos espaços urbanos nessa nova conjuntura social.

O **Capítulo 3** aborda a noção e as implicações da “arquitetura do prazer” desenvolvida pelo arquiteto no início de sua carreira, teorização que demonstra uma reação direta à tendência de funcionalização e programação da arquitetura e dos espaços de vida observada nesse período, e a vontade de pensar uma concepção da arquitetura como “processo experimental”, que se eximisse da função social atrelada a ela pela tradição moderna, questionando as verdades estabelecidas e favorecendo a emergência do indeterminado. Damos ênfase a algumas de suas estratégias experimentais de ação, como a aposta na inutilidade e na gratuidade da “arquitetura do prazer” como ferramenta política, e as táticas destinadas a provocar desvio e subversão pela repetição e pelo excesso, que foram utilizadas em projetos como *Fireworks* (1974), “*Twentieth Century Folies*” (1979-1980), “*Advertisements for architecture*” (1976) e Parque de *La Villette* (1982). Buscamos contextualizar tais estratégias e apontar as influências teóricas existentes por trás delas, como “O prazer do texto” de Roland Barthes e “Teoria Estética” de Theodor Adorno. Destacamos que, no campo das artes, espaços também foram produzidos para dar suporte a momentos de ócio totalmente criativos e não-produtivos. Nesse sentido analisamos a proposição *Éden* (*Whitechapel Experience* - 1969) de Oiticica e sua concepção de *Crelazer*. Assinalamos ainda que estratégias modernas para provocar o choque e reconsiderações, como as retomadas e retrabalhadas por Tschumi,

também estiveram presentes no campo das artes, na proposta *Reality Properties: Fake Estates* (1973) de Matta-Clark, por exemplo, ou na concepção de *Cosmococas - Programa in Progress* (1973 e 1974) por Oiticica e Neville D’Almeida. Por fim, ao abordar a mudança de contexto entre o período de formação das idéias de Tschumi (década de 1970) e o período a partir do qual seus projetos passaram a ser construídos (década de 1980) apontamos para duas faces distintas de sua produção: se por um lado muitas de suas estratégias puderam ser incorporadas pela lógica cultural do capitalismo tardio, por outro sua produção não deixa de contribuir para a construção de um “sistema aberto de pensamento” sobre a manifestação da arquitetura como prática crítica no solo contemporâneo.

O **Capítulo 4** trata da concepção de espaços de indeterminação, através dos quais o arquiteto visava uma ação direta no campo social. Neles, o foco se desloca da obra para a vontade de intervenção nos comportamentos individuais, para o momento da recepção que poderia alcançar participação, reflexão e, por fim, transmutação. Analisamos o texto “*Violence of Architecture*” (1981) e os projetos teóricos *Rituals* (1978) e *Joyce’s Garden* (1977), através dos quais Tschumi visava tornar nítido, pelo exagero, conflitos que poderiam existir entre hábitos de uso do espaço e sua configuração física projetada pelo arquiteto. Através desses projetos, ele reformulou algumas das táticas utilizadas pelas vanguardas heróicas, como a descontextualização e o estranhamento, e traçou um elo entre arquitetura e sociedade, repensando a função social atribuída à disciplina. Buscamos mostrar que tal reflexão não foi restrita ao campo da arquitetura. Enquanto Tschumi questionava a funcionalidade presente na concepção do espaço moderno, Matta-Clark ampliava o sentido comumente atribuído aos próprios gestos e ações cotidianas em obras como *Photo-Fry* (1969), *Incendiary Wafers* (1971), *Pig Roast* (1971), *Food* (1971), *Bronx Floors* (1972-1973), *Tree Dance* (1971) e *Open House* (1972).

Analisamos também as estratégias projetuais desenvolvidas por Tschumi a partir dos anos 1980, nomeadas de *crossprogramming*, *transprogramming* e *disprogramming*, e destinadas a provocar conflitos entre as regras e os usos dos espaços. Tomamos como exemplo o Centro Internacional de Arte Contemporânea *Le Fresnoy* em Tourcoing, na França (1991), projetado segundo estas estratégias. Nesse projeto, abordamos as questões presentes na concepção do “espaço-entre”, pensado pelo arquiteto como um “interstício programático”, um espaço de exceção e desvio, localizado às margens do programa normativo, que ao invés de prover pautas de comportamento ao usuário, deveria atacar as convenções e suscitar reflexões.

Apontamos para as semelhanças entre as questões que envolvem o “espaço-entre” de Tschumi e alguns espaços propostos por Matta-Clark (como *Day's End* - 1971) e Oiticica (como os *Penetráveis* concebidos a partir de 1971). Enfatizamos o interesse comum a Tschumi, Oiticica e Matta-Clark pela proposição de espaços às margens da sociedade estabelecida, destituídos de suas regras e condicionamentos, espaços de liberdade que poderiam resgatar alguns dos valores presentes nos espaços públicos.

Por fim, tomamos como foco de análise o fenômeno de ocupação dos *lofts* pelos artistas nova-iorquinos nas décadas de 1960 e 1970, que realizaram a apropriação inusitada de estruturas arquitetônicas abandonadas concebidas para servir a outros usos (um ato que pode ser visto como um modo de transgressão das regras do espaço, como aclamada por Tschumi). O interesse pelos *lofts* era comum a Tschumi, Oiticica e Matta-Clark, já que a espacialidade “vazia” desses complexos industriais poderia estimular transgressões aos modos de vida triviais. Ele refletia o desejo, também comum, de criar espaços de indeterminação passíveis de intervir no comportamento do usuário. Utilizando a análise de Sharon Zukin sobre o processo de conversão dos *lofts* em luxuosos edifícios de apartamentos que se evidencia a partir dos anos 1970, buscamos enfatizar os dois lados da questão que envolve a criação e concepção de espaços de indeterminação: o potencial de transformação, por um lado, e a incorporação na lógica econômica, por outro.

Nas **Considerações finais** apontamos para alguns dos motivos pelos quais consideramos a produção teórica e prática desenvolvida por Tschumi no início de sua carreira (que apontou para a possibilidade da existência de campos de interlocução entre a arquitetura e outras manifestações culturais que se colocam como práticas críticas), como uma contribuição importante para o avanço nas discussões e considerações sobre a arquitetura contemporânea.

CAPÍTULO 1.

Pela inserção da arquitetura no interior de um debate cultural amplo.

Aqueles que dizem que a arquitetura é impura se ela necessita emprestar seus argumentos de outras disciplinas não apenas esquecem a inevitável interferência da cultura, economia e política, mas também subestimam a habilidade da arquitetura em acelerar o desenvolvimento da cultura, contribuindo para sua polêmica. Como prática e teoria, a arquitetura deve importar e exportar (TSCHUMI, 1996: 17).²³

Uma manifestação autônoma é aquela que se auto-governa, segue um conjunto de leis internas e pode ser estudada isoladamente de seu contexto (HARRISON at al., 1998: 219). Dizer que a arquitetura é uma manifestação autônoma é tomá-la como uma área do conhecimento que não é atingida pelas forças externas ao seu campo de atuação. Mas a arquitetura se vincula com questões urbanas, que são fruto também das forças sociais, econômicas e culturais em curso. Por isso Bernard Tschumi defende que, para além de tratar de suas próprias preocupações e problemas intrínsecos (como conceber espaços harmônicos, aprazíveis e ao mesmo tempo funcionais, bem iluminados e ventilados, etc.) a arquitetura também deveria partilhar preocupações e problemas com outros os campos do saber. Deveria importar e exportar descobertas: “No passado a arquitetura concedeu metáforas lingüísticas à sociedade (o Castelo, a Estrutura, o Labirinto). Agora ela deve prover o modelo cultural” (1996: 50).

Na passagem dos anos 1960 aos anos 1970, o desejo da juventude pela efetivação de mudanças radicais rumo à conquista de uma sociedade justa, que naquele momento parecia estar tão próxima, era algo marcante. Mas como efetivar essas mudanças? A luta política ou armada era certamente uma possibilidade, mas Tschumi também apostava no potencial das manifestações artísticas como “instrumentos pacíficos de transformação social” (1996: 7). Estas deveriam unir suas forças com outras manifestações que tinham objetivos comuns: arte, arquitetura, cinema, literatura, dança e mesmo os ativismos políticos poderiam, juntos, “engrossar” um processo em curso de transformação da realidade existente.

Assim, a teoria sobre arquitetura deveria ser pensada não como a justificativa de uma proposta ou da materialização de uma forma (como o era comumente), mas como uma

²³ Citação no idioma original: “Those who say that architecture is impure if it must borrow its arguments from other disciplines not only forget the inevitable interferences of culture, economy and politics but also underestimate the ability of architecture by contributing to its polemic. As practice and theory, architecture must import and export”.

oportunidade para o arquiteto participar do debate cultural. Nesse sentido, um conceito sobre arquitetura poderia tanto preceder um projeto quanto derivar dele, e textos ou manifestos deveriam estar presentes na prática arquitetônica tanto quanto o projeto e a construção de edifícios. Isso significava, para Tschumi, fazer a arquitetura participar ativamente da polêmica maior presente na esfera da cultura.

Rancière define o mundo sensível como “uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis” (2005: 63). Ao buscar redefinir o papel social e cultural da arquitetura, Tschumi questionou o lugar comum que a disciplina ocupava no interior do sistema social e buscou dar a ela outra visibilidade. Tratava-se, desse modo, de uma vontade de re-partilha do mundo sensível.

Uma questão ampla que marcou a discussão cultural dos anos 1970 foi certamente a problematização sobre o espaço público, a partilha do mundo comum. E nessa problematização a noção de “público” não podia mais ser colocada como pertencente à esfera da permanência, pois se mostrava tão espacial quanto temporal, já que sua principal característica seria o questionamento constante sobre as fontes e a legitimidade do poder. A negação da noção de permanência, a vontade de dismantelar significados tidos como imanentes, mostrando que eles são sempre produzidos socialmente, era um objetivo comum à distintos meios de manifestação cultural daquela época (TSCHUMI, 1996: 201). Por isso o arquiteto se empenhou em evidenciar os valores morais tradicionalmente atrelados à arquitetura, já que este seria um primeiro passo para deslocá-la da “arena neutra” considerada, por natureza, o local das manifestações estéticas.

As paredes brancas e imaculadas, que nunca devem envelhecer e que representam a materialização da forma pura e ideal vislumbrada tanto pelos arquitetos modernos quanto pelos neo-modernos, revelariam por si algum tipo de posicionamento moral? Elas certamente nos dizem que a arquitetura concerne ao reino da permanência, e a noção de permanência revela-se conservadora quando deslocada ao campo das relações sociais.

Em 1965, quando ainda estudante, Tschumi realizou uma visita a *Villa Savoye* de Le Corbusier, obra paradigmática da arquitetura moderna, mas que naquele momento se encontrava em estado de decadência. Sobre o episódio, escreveu:

Aqueles que em 1965 visitaram a então abandonada *Villa Savoye* certamente se lembram das paredes esqueléticas dos pequenos quartos de serviços no térreo, cheirando a urina, manchadas de excrementos e cobertas por grafites obscenos. Não surpreende que a longa campanha para salvar a pureza ameaçada da *Villa Savoye*

dobrou de intensidade nos meses que se seguiram, e finalmente obteve sucesso (1996: 73).²⁴

Nessa análise, Tschumi mostra o quão forte era a recusa da arquitetura moderna em considerar a passagem do tempo como algo natural, assim como a recusa de permitir a interferência de agentes externos na constituição do espaço, que deveria ser mantido exatamente como idealizado pelo arquiteto. Com isso demonstrava como culturalmente a arquitetura era associada à permanência, funcionalidade, harmonia e à pureza estética. Por isso, no intuito de transgredir os condicionamentos culturais aos quais a arquitetura estava atada, Tschumi iniciou uma crítica ao que era muitas vezes considerado o próprio fundamento da arquitetura, as premissas vitruvianas segundo as quais a disciplina deveria seguir três preceitos inquestionáveis: beleza, estabilidade e comodidade (*venustas, firmitas e utilitas*):

Serão essas possíveis constantes arquitetônicas os limites intrínsecos sem os quais a arquitetura não existe? Ou sua permanência é a consequência de um mau hábito mental, de uma preguiça intelectual que persiste através da história? (Tschumi in NESBIT, 2006: 179).

Tschumi se empenhou em questionar os próprios limites da prática arquitetônica e passou a propor a atuação nas “margens” da disciplina. A atividade “entre” os limites da arquitetura e da não-arquitetura seria algo transgressor que tencionaria os limites do pré-estabelecido. Segundo Sperling²⁵,

A aposta é que o questionamento da linguagem e das atividades filosófica, literária, artística e arquitetônica se converteria em instrumento para questionamento dos sistemas de poder das estruturas sociais, culturais, políticas e econômicas vigentes que contribuíam por manter (2008: 36).

Para isso seria necessário o questionamento não só das premissas vitruvianas como também da linguagem tradicional de representação e concepção da arquitetura. Tschumi definiu a “notação” arquitetônica como sua representação através de um sistema de signos, símbolos e atributos. Portanto, se alguém pretendesse renovar a disciplina, o primeiro passo seria questionar seu modo de notação, sua linguagem tradicional que era muito restritiva e

²⁴ Citação no idioma original: “Those Who in 1965 visited the then derelict Villa Savoye certainly remember the squalid walls of the small service rooms on the ground floor, stinking of urine, smeared with excrement, and covered with obscene graffiti. Not surprisingly, the long campaign to save the threatened purity of the Villa Savoye doubled in intensity in the months that followed, and finally succeeded”.

²⁵ David Sperling. Espaço e Evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado), 2008. Sperling é arquiteto e urbanista, professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

fazia com que a arquitetura se encontrasse em “um tipo de prisão da linguagem arquitetônica, onde os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo” (TSCHUMI, 1994a: XX).

Segundo ele, o pensamento do arquiteto estava totalmente condicionado culturalmente. Por isso fazia-se necessário transgredir tabus e violar proibições no âmbito mesmo da disciplina para que se quebrassem os vínculos existentes entre arquitetura e as regras e hierarquias sociais convencionadas. Dentre as regras seguidas pelos arquitetos sem questionamento estavam noções como “escala”, “proporção”, “hierarquia”, “composição”, “unidade”, “continuidade”, etc.

A maioria dos arquitetos trabalha a partir de paradigmas adquiridos pela educação e através de uma subsequente exposição à literatura arquitetônica, freqüentemente sem saber quais características deram a esses paradigmas o status de regra ou, inversamente, que estes paradigmas implicam tabus subsequentes. Esses paradigmas-tabus podem ser mais comprometidos e mais complexos do que qualquer conjunto de regras que podem ser abstraídas deles; eles permanecem arraigados por causa das dificuldades em revelar as regras escondidas que guiaram as abordagens arquitetônicas particulares que os geraram (TSCHUMI, 1996: 77).²⁶

Algo deveria ser inventado para ultrapassar as limitações das plantas, cortes, fachadas e isométricas, notações que se restringem à concepção abstrata do espaço. O uso do espaço, o movimento no espaço, os eventos inesperados que nele podem ocorrer, também deveriam ser explorados pela notação arquitetônica. Com os trabalhos teóricos *The Screenplays*²⁷ (1977) e *The Manhattan Transcripts*²⁸ (1981) Tschumi iniciou um profundo questionamento das convenções tradicionais de representação. Fundiu a representação da arquitetura com diagramas de montagens cinematográficas, de coreografia de dança, de partitura de músicas e do teatro, buscando um modo de incluir a passagem do tempo no âmbito da representação arquitetônica, para lembrar que “a arquitetura também diz respeito ao movimento dos corpos no espaço” e que, portanto, sua linguagem deveria ser complementar à dos elementos fixos (1996: 148).

²⁶ Citação no idioma original: “Most architects work from paradigms acquired through education and through subsequent exposure to architectural literature, often without knowing that characteristics have given this paradigms the status of rules or, by inversion, that such paradigms imply subsequent taboos. These paradigms-taboos may be more binding and more complex than any set of rules that might be abstracted from them; they remain entrenched because of the difficulty in unveiling the hidden rules that have guided the particular architectural approaches that generates them.”

²⁷ “*The Screenplays*” foi o nome dado a uma série de exercícios gráficos desenvolvidos por Tschumi entre 1976 e 1977 que consistiam em traduzir a linguagem da montagem cinematográfica (como aquela encontrada nos filmes de Hitchcock) numa linguagem arquitetônica.

²⁸ *The Manhattan Transcripts* é um livro que reúne um material teórico de reflexão sobre a condição contemporânea da arquitetura, realizado entre 1977 e 1981. Durante esse período partes de *The Manhattan Transcripts* foram exibidas em quatro exposições individuais, no *Artist’s Space*, no *P.S.1* e na *Max Protetch Gallery* em Nova Iorque, e na *Architectural Association* em Londres. Segundo Tschumi, o livro coloca-se como uma descrição feita “frame-by-frame” de uma “investigação arquitetônica”, composta por desenhos que não representam “nem projetos reais nem mera fantasia”, que visam tornar explícita “a relação complexa entre os espaços e seus usos” para mostrar que a arquitetura não diz respeito à funcionalidade, mas ao amor e à morte (1994a: 6-7).

Nesses trabalhos, ele explorou principalmente a notação de seqüências e combinações. A primeira seria composta por uma sucessão de “frames” (termo emprestado do universo do cinema) capazes de abarcar espaço, movimento e evento. As combinações aconteceriam por meio de diversas formas de agrupamento de fragmentos que não solicitariam composição formal nem unidade ao projeto. Segundo Tschumi,

Qualquer arquitetura “nova” implica a idéia de combinação, de que toda forma é resultado de uma combinação. Então convém indicar que a noção de combinação pode ser articulada em diferentes categorias. Deveria ser enfatizado que a arquitetura não é vista como o resultado de uma composição, uma síntese formal de interesses e de restrições funcionais, mas sim parte de um processo complexo de relações transformacionais (1996: 181).²⁹

Os diagramas de combinações e seqüências visavam explorar as relações existentes entre objeto, movimento dos corpos e eventos. Tschumi afirmava que a arquitetura não deveria mais ser concebida como composição formal ou através de relações funcionais, mas sim como um “objeto de permutações, de combinação de um grande número de variáveis” (1996: 181). Exatamente para dar conta do grande número de variáveis (espaciais, temporais, de uso, de apropriação, etc.), ele passou a pensar a arquitetura através desse sistema de representação que relaciona tempo e espaço, para desse modo fugir do campo de relações definidas pelo binômio causa e efeito.

Nesse capítulo vamos analisar dois de seus primeiros manifestos arquitetônicos (ou projetos teóricos, como ele também os denominava), “*The Park*” e “*The Street (Border Crossing)*”. Compõem os dois primeiros capítulos do livro *The Manhattan Transcripts*, e foram expostos como parte de duas exposições individuais intituladas *Architectural Manifestoes*, realizadas em abril de 1978 no *Artists Space* (Nova Iorque) e em fevereiro de 1979 na *Architectural Association* (Londres). O terceiro capítulo do livro, “*The tower*” foi exibido em 1980 na Galeria P.S.1, e o quarto “*The block*” em 1981 na *Max Protetch Gallery*, ambas em Nova Iorque.

O fato de o arquiteto ter exposto seus primeiros manifestos majoritariamente em galerias de arte demonstra o quão afastados eles estavam, naquele momento, das práticas

²⁹ Citação no idioma original “Any ‘new’ architecture implies the idea of combination, that all form is the result of a combination. It then proceeds to indicate that the notion of combination can be articulated into different categories. It should be emphasized that architecture is not seen here as the result of composition, a synthesis of formal concerns and functional constraints, but rather as part of a complex process of transformational relations”.

arquitetônicas predominantes. De fato, como nota Louis Martin³⁰, Tschumi era freqüentemente tratado como artista no meio arquitetônico e como arquiteto no meio artístico (1988: 140).

Através da análise dessas obras, pretendemos mostrar como o arquiteto desenvolveu no início de sua atuação distintos procedimentos para: 1) Evidenciar a carga moral presente na prática arquitetônica ao resgatar procedimentos desenvolvidos pelas vanguardas negativas, tais como o choque provocado pela intensificação de relações absurdas e exageradas. 2) Questionar os modos de notação arquitetônica, apropriando-se de experimentos desenvolvidos pelo cinema para ampliar a noção de arquitetura e incluir em seu escopo questões trazidas pela temporalidade efêmera. 3) Tirar o espectador/usuário de sua imobilidade e afastamento, fazendo com que ele atuasse completando, imaginando e atribuindo significados à proposição do arquiteto, que deveria permanecer aberta. 4) Contrapor ao “espaço concebido” pelo arquiteto o “espaço real” da cidade, o espaço vivenciado, que tendia a ser complexo, contraditório e muitas vezes banal, e que por isso seria propício à profusão de acontecimentos inesperados, não passíveis de controle prévio.

Tanto “*The Park*” quanto “*The Street (Border Crossing)*” foram pensados para ser dispostos pelos espaços físicos das galerias de modo a envolver totalmente os espectadores, funcionando como uma espécie de “instalação” (1994a: 63). A primeira exibição de *Architectural Manifestoes* foi descrita da seguinte forma por Martin:

A galeria era uma seqüência de três salas. A primeira, como uma “sala de espera”, abrigava a mesa do curador e algumas cadeiras. As paredes ostentavam pôsteres. Eram os “*Advertisements for Architecture*”, despertando o desejo pela arquitetura através da retórica do erotismo e da transgressão. Na segunda sala, os dois primeiros *Manhattan Transcripts* eram exibidos. À esquerda estava “*The Park*” [...]. À direita estava “*Border Crossing*” [...]. O terceiro cômodo abrigava uma instalação chamada “*The Room*”. Em seu interior foram dispostas cuidadosamente as pistas do crime, as linhas que estavam nos desenhos de diagramas de movimento foram materializadas. A porta estava trancada e, como em um *peepshow* da *42nd Street*, o espectador era transformado em um voyeur. Na parte posterior da sala, um espelho parcialmente escondido por uma cortina refletia a “face do verdadeiro criminoso, o observador alienado” (MARTIN, 1988: 133-134).³¹

³⁰ Louis Martin é pesquisador na área de Teoria e História da Arquitetura na *Princeton University*, autor dos textos “*Transpositions: On the intellectual origins of Tschumi’s architectural theory*” e “*Architectural Theory after 1968: Analysis of the Works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi*”.

³¹ Para escrever tal descrição Louis Martin utilizou um artigo de Graham Shane sobre a exposição, intitulado “*Crime as function, Bernard Tschumi reviewed and interviewed*” (In *Architectural Design*, n°49, fevereiro de 1979, p.57-59). Citação no idioma original: “The gallery was a sequence of three rooms. The first, like a waiting room, was containing the desk of the curator and some chairs. On the walls were displayed posters. There were the ‘Advertisements for Architecture’, triggering desire for architecture through their rhetoric on eroticism and transgression. In the second room, the two first Manhattan Transcripts were exhibited. On the left was ‘The Park’ (...). On the right was ‘Border Crossing’ (...). The third room was an installation entitled ‘The room’. Inside were carefully displayed the clues of the crime, the lines that were on the drawing diagrams of movement were

“*The Park*” narra, através da notação de seqüências, a ocorrência de um assassinato imaginário no *Central Park* em Nova Iorque. Constitui-se de 24 blocos de desenhos, cada um compostos por três painéis. O primeiro painel sempre revela uma foto, o segundo uma planta arquitetônica e o terceiro um diagrama de movimento. São numerados através da seqüência 1 2 3, que se repete vinte e quatro vezes e desse modo cria uma analogia com os fotogramas, a seqüência de imagens que compõem os rolos de um filme e são exibidas na velocidade de 24 quadros por segundo.

As fotos retratam evidências de um espaço físico real. Devido ao forte contraste em preto e branco, algumas dessas imagens, apresentadas de maneira opaca, tornam-se quase que abstratas, índices de algo que está além da mera ilustração. As plantas, supostamente do *Central Park*, nos informam objetivamente as características do local em questão (de maneira racional, através da abstração do desenho arquitetônico). Os diagramas indicam movimentos e pausas, caminhos percorridos, encontro de vários fluxos, acontecimentos inesperados, alguns vestígios, informações que complementam aquelas transmitidas pelas fotos e pelas plantas. Trata-se, portanto, de 24 seqüências compostas respectivamente por foto, desenho e diagrama que representam, segundo o arquiteto, o evento, o espaço e o movimento. Colocadas lado a lado, essa seqüência de informações fragmentadas pede ao espectador que invente alguma lógica capaz de conectá-las, capaz de conceder-lhes algum sentido.

Nos dois primeiros blocos, as fotos sugerem cenas calmas e as plantas indicam áreas do parque que se distinguem pelo traçado ora ortogonal ora feito por linhas sinuosas e pitorescas. Os diagramas indicam percursos distintos que em alguns momentos se cruzam. Mas nos blocos seguintes a situação muda. As imagens sugerem movimentos bruscos, enfocam pernas em posição de corrida, sugerindo uma pessoa seguindo outra. As linhas que indicam movimento são colocadas em paralelo e revelam o início de uma perseguição. Os traçados urbanos ortogonais são invadidos por linhas sinuosas com as quais se mesclam, indicando uma desestabilização da ordem. O espaço passa a ser representado por fragmentos, por traçados que fogem a qualquer lógica evidente. No quinto bloco aparece uma fotografia chapada, que destaca detalhes de uma textura, talvez um muro de pedras que indica um caminho sem saída. Os diagramas mostram movimentos em ziguezague, aleatórios, que não respeitam mais os percursos indicados pelo arquiteto na planta do parque, que se desviam e enfim se encontram

materialized. The door was locked and, like in a 42nd Street peepshow, the viewer was transformed into voyeur. At the back of the room, a mirror partially hidden by a curtain was reflecting ‘the face of the real criminal, the alienated observer’”.

em um único ponto. A próxima foto mostra então a imagem de um corpo estendido e o diagrama de movimento cessa. Em seu lugar surge o contorno estático de um corpo assassinado.

A partir do acontecimento, nos próximos oito blocos a indicação de movimento deixa de existir, e é substituída pela busca de pistas e de conexões que revelem algum sentido, que esclareçam o ocorrido. As fotos mostram pessoas na busca de pistas, talvez detetives. Círculos indicam objetos encontrados na grama, dedos apontam percursos em um mapa e setas sobre as fotos indicam algumas evidências. A representação do parque em planta, que havia desaparecido, ressurgue aos poucos, na medida em que as pistas são encontradas. Os nomes de alguns locais são destacados: a ladeira, a esplanada, o lago, o passeio, a fonte, a alameda... Cada espaço, com suas características particulares, provavelmente teria influenciado o modo como se deu a perseguição, e assim poderia revelar algo. Nos blocos 12 e 13 as informações encontradas são dispostas em uma espécie de gráfico que tem como variáveis o espaço e o tempo. Nele, várias linhas sinuosas se cruzam e se afastam, vários níveis de informações são confrontadas na tentativa da descoberta de conexões possíveis.

Enfim, as pistas começam a fazer sentido, o que é indicado a partir do bloco 16. Os grupos de três imagens (foto, planta e diagrama), antes apresentados como fragmentos dispersos, agora começam a estabelecer relações: algumas linhas na diagonal atravessam as três imagens e quase as unificam. A representação do parque em planta torna-se, aos poucos, novamente reconhecível, pois o desenho caótico vai sendo reorganizado a partir da sobreposição de uma malha regular, que indica o início de um retorno à ordem. A foto do bloco 18 mostra o corpo da vítima sendo analisado e, nesse momento, a representação do espaço ganha a terceira dimensão, indicando outro nível de informação. Trata-se de uma impressão digital, que provavelmente identifica o assassino. Este então aparece na foto do bloco 20, num provável movimento de fuga. Os diagramas de movimento retornam e dão nova dinâmica aos acontecimentos. Uma escada vazia sugere que alguém acabou de passar, os diagramas de movimento mostram vários desencontros. Mas a captura enfim ocorre, e vemos a imagem de um braço sendo imobilizado. A foto seguinte, a última, revela a fachada de um edifício de apartamentos, a planta mostra a geometria racional de um espaço controlável, e o diagrama de movimentos mostra um vazio, como se tudo tivesse finalmente voltado ao normal.

Tschumi constrói com esses diagramas uma interligação entre o espaço e os eventos que nele ocorrem e que fogem do controle do arquiteto. Afinal, sem a existência do espaço

construído do *Central Park* esse assassinato provavelmente não haveria ocorrido, e se ocorresse em outro lugar, o movimento dos corpos seria distinto, assim como as pistas deixadas. Desse modo ele coloca em questão a imparcialidade e a exterioridade do espaço construído, sua suposta neutralidade.

Na trama descrita, Tschumi parte de uma ordem, chega a um ápice caótico para retornar à ordem original. Na análise de McDonough, Tschumi certamente inova ao inventar novos mecanismos de representação do espaço e dos acontecimentos que o caracterizam no decorrer de um segmento de tempo. No entanto, nota este autor, a história contada era algo familiar ao campo da literatura: histórias de detetives, que incluem crimes misteriosos, assassinatos, perseguições, e que sempre terminam em esclarecimentos e em punições severas aos culpados (McDONOUGH, 2002: 116-117).

Para McDonough, a crise social do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, manifestada em inúmeros motins urbanos, como o ocorrido em 1965 no gueto negro de Watts em Los Angeles, ao mesmo tempo em que desafiava a ordem social existente, inclusive o uso convencional do espaço urbano, e trazia esperanças de uma possível transformação, também provocou uma reação defensiva por parte das classes médias, que desenvolveram considerável medo por essas manifestações “criminosas”. Nesse contexto, os contos de detetives estavam presentes no imaginário da época, e sempre terminavam com o retorno à ordem e com a punição aos fora-da-lei, algo de certa forma reconfortante.

Mas Tschumi não apenas repete essa fórmula, ele a usa com ironia para atacar a própria arquitetura. A última foto da seqüência mostra a fachada de um edifício habitual justamente no momento em que esperaríamos que, segundo a lógica da narrativa, o suposto assassino fosse mandado para a prisão. As janelas da fachada deste edifício formam uma malha retangular, que sugere as grades da prisão que deveria aparecer no final da trama.

Essa mesma analogia entre arquitetura e prisão reaparece na imagem escolhida para a capa do livro *The Manhattan Transcripts*. Num primeiro momento, enxergamos a clareza de suas linhas verticais e horizontais, evidenciada pelo alto contraste da foto e que remetem à pureza formal e à racionalidade da arquitetura moderna. Mas um indício da presença humana no canto inferior esquerdo inverte o sentido da imagem. Trata-se de uma mão, que denuncia a presença de um corpo atrás das linhas verticais e horizontais, que agora remetem às barras de ferro de uma prisão. Assim, passamos a ler tal figura como a representação de uma cela de prisão ou então, como parece ter sido a intenção de Tschumi, como uma metáfora da

arquitetura, como uma crítica à programação e funcionalização do espaço, à restrição do movimento dos corpos, à programação das atividades cotidianas no interior de um espaço projetado.

O recurso a tais histórias de ficção era também um modo de introduzir as atividades sociais e os eventos no âmbito do espaço, que desse modo resulta em entidade não-autônoma. Tschumi objetivava mostrar que as atividades realizadas pelos corpos que habitam o espaço construído são múltiplas, imprevisíveis e às vezes violentas, e que também são parte ativa no processo de constituição do espaço (1994a: 11). Assim, o assassinato pode ser considerado como um “programa” arquitetônico exemplar, um modelo paradigmático de uso “livre” do espaço, uma ação além de qualquer conotação moral ou funcional.

Em muitos de seus textos e manifestos arquitetônicos, a inserção de temas como sexo, crime e violência evidencia (e ao mesmo tempo almeja extirpar) os tons morais atrelados à prática da arquitetura de forma naturalizada (MARTIN, 1990: 30). Não que seus projetos visassem estimular a ocorrência de comportamentos “criminosos”, mas eles eram usados como exemplos que, ao beirarem o absurdo, serviam para levantar questionamentos. Tratava-se da tática de demonstração pelo absurdo, resgatada das vanguardas negativas e assinalada por ele no texto *“The Environmental Trigger”* (1975) como algo que teria a potencialidade de revelar, evidenciar e questionar, por contraste, as naturalizações instituídas pela sociedade.

Dadaístas e Surrealistas haviam inaugurado tais estratégias. Os últimos demonstravam enorme interesse pelas “situações de falência psíquica e social em que as leis são enfraquecidas ou destruídas”, situações em que o sujeito ultrapassa o mundo da moralidade, como os momentos de loucura, de histeria ou delírio. Os Surrealistas viam o espaço urbano justamente como “a morada do inconsciente”, lugar que abrigava o inesperado, o contingente, o incontrolável. Uma concepção distinta, senão oposta, à cidade funcional moderna como defendida por Le Corbusier, embora contemporânea a ela (FER, 1998: 194, 196, 212).

Por meio de tais manifestos e experimentos com a linguagem arquitetônica e seus limites, Tschumi iniciou uma instigante interlocução entre arquitetura e outros campos do saber. Estudou diagramas de roteiros cinematográficos elaborados por Sergei Eisenstein, gráficos e desenhos que visavam definir a correspondência entre o áudio e visual na cena. Resgatou também desenhos e diagramas elaborados por Oskar Schlemmer que exploravam as inter-relações entre gestos, danças, *performances* e espaço.

Uma das finalidades desses manifestos apresentados em *The Manhattan Transcripts* era conceber estratégias para converter os espectadores em agentes ativos no processo de criação de significação da obra. Na leitura de McDonough, em “*The Park*” o espectador pode assumir posições ambíguas, ora pode se identificar com a vítima, ora com o perseguidor, mas é no papel de detetive que ele mais se encaixa, pois é ele quem constrói os elos entre os distintos fragmentos de imagens apresentadas pelo arquiteto. Esse processo é descontínuo, cheio de incertezas e demanda idas e vindas na leitura e na articulação entre as imagens, algo semelhante ao trabalho de um detetive. O espectador desinteressado que visita as galerias de arte é convidado a se envolver, é desafiado a criar uma trama “pessoal” a fim de desvendar aqueles fragmentos que lhe são apresentados.

Nessa época Tschumi havia tomado contato com o livro de Dennis Hollier³² sobre o pensamento de Georges Bataille, chamado “*La Prise de la concorde*” (1974). Escritor surrealista dissidente, Bataille foi contemporâneo de Le Corbusier, fato que Tschumi fazia questão de enfatizar (1996: 73), e acreditava que a arquitetura seria responsável por representar, preservar e impor aos indivíduos concepções sobre hierarquia e ordem social. Por isso Bataille atacou a noção de arquitetura e se colocou contra qualquer tipo de projeto por ser inevitavelmente produto da razão abstrata. Sobre isso, escreveu Hollier:

Seria então prisão o nome genérico para designar toda produção arquitetônica? É possível conceber uma arquitetura que não inspire, como em Bataille, um bom comportamento social, ou que não produza, como na fábrica disciplinária de Foucault, loucura ou criminalidade nos indivíduos? (apud Diserens in CORBEIRA, 2000: 50)³³

A analogia entre arquitetura e prisão revela, portanto, a influência das reflexões de Bataille.³⁴ Mas Tschumi não as utilizou com o objetivo de se colocar contra qualquer tipo de prática arquitetônica, mas como meio de renovar a disciplina e para se contrapor à arquitetura então em voga, “tradicional”, funcional e seguidora dos preceitos modernos. Para Martin, a operação realizada por Tschumi redundou em uma distorção do posicionamento de Bataille, que era visceralmente contra qualquer forma de arquitetura e de projeto (1990: 28).

Em 1975, ao escrever o texto *The Architectural Paradox*, Tschumi explorou a oposição entre arquitetura como produto da mente e arquitetura como pesquisa empírica apropriando-

³² Hollier é professor de literatura Francesa na *New York University* e na *Yale University*.

³³ Citação no idioma original: ¿Es la prisión entonces el nombre genérico para designar toda producción arquitectónica?... ¿Es posible concebir una arquitectura que no inspire, como en Bataille, un buen comportamiento social, o que no produzca, como en la fábrica disciplinaria de Foucault, locura o criminalidad en los individuos?

³⁴ O próprio manifesto “*The Park*” teria se baseado em um texto de Bataille chamado “*The murder in the park*” (LINKER, 1978: 108).

se da metáfora da pirâmide e do labirinto presente no livro de Hollier sobre Bataille. A pirâmide representaria a razão, a arquitetura como disciplina conceitual e desmaterializada. O labirinto representaria os sentidos, a percepção sensorial e prática do espaço construído.

Mas ao invés de contrapor a pirâmide ao labirinto, Tschumi declarou que no campo da arquitetura esses dois termos seriam simultaneamente interdependentes e exclusivos, ou seja, a realização da arquitetura implicaria na compatibilização desses dois termos contraditórios. Do mesmo modo, embora no início de sua carreira ele se posicionasse contra a autonomia da disciplina arquitetônica (ou pelo menos contra aquela defendida pelos historicistas e neo-modernos), no decorrer de suas reflexões ele passará a defender a compatibilização entre heteronomia e autonomia da disciplina, uma fusão dialética de opostos. A idéia de um ponto no qual todos os opostos se revelariam complementares também é devedora das reflexões de Bataille sobre o erotismo, explorada por Tschumi no texto *Arquitetura e Transgressão* (1976). Segundo Bataille, o erotismo seria o ponto de encontro entre a vida e a morte, ou seja, o ponto no qual vida e morte deixariam de ser experiências antagônicas para se revelarem complementárias. Mas para atingir tal ponto seria necessária a transgressão de vários tabus sociais e culturais. Ao levar essa concepção sobre o erotismo para o campo da arquitetura, Tschumi concluía que também se fazia necessário violar vários tabus arquitetônicos para alcançar o ponto onde as oposições pudessem ser suprimidas: vida e morte, espaço real e espaço concebido, autonomia e comprometimento, contemplação e hábito, razão e intuição, percepção mental e sensorial.

A necessidade da reflexão sobre a arquitetura desfazer-se de pensamentos dualistas e incorporar contradições e antagonismos revela a vontade de superar a opção dos arquitetos modernos pela ordem, racionalidade, funcionalidade e o conseqüente desprezo pelas ambivalências, pelo prazer, pela irracionalidade, pelo acaso e pela desordem. Assim, todas essas questões excluídas do âmbito da arquitetura mas presentes nas reflexões dadaístas e surrealistas deveriam ser incorporadas ao pensamento arquitetônico contemporâneo.

Já em seus primeiros manifestos, almeja trazer para o âmbito da arquitetura os espaços reais da cidade contemporânea com todas as suas dimensões contraditórias e complexas (tais como o *Central Park* ou a *42nd Street*). Pensada no contexto da arquitetura então produzida em Nova Iorque, essa estratégia se revela como uma forte contraposição ao pensamento reinante que entendia a arquitetura como produto específico da mente, responsável pela concepção de espaços racionais, puros, neutros e idealizados.

A partir dos anos 1960 desenvolveu-se nos Estados Unidos uma arquitetura instrumentalizada e funcional, derivada da arquitetura moderna dos anos 1910-1920, mas destituída de seu caráter utópico e refratária à reflexão sobre seu papel social. Por outro lado, nos círculos acadêmicos desenvolvia-se uma espécie de experimentalismo formal neo-modernista, cujos hipotéticos projetos abstraíam o contexto social da cidade, apontando para uma total autonomia da disciplina, como é o caso da arquitetura produzida pelo Grupo *New York Five* (composto por Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier). No prólogo do livro *Five Architects*, que aborda a produção realizada pelo grupo, Arthur Drexler, diretor do departamento de arquitetura e desenho do Museu de Arte Moderna, dá o tom da reação dos arquitetos da época frente aos ideais da revolução social que a arquitetura moderna não havia conseguido viabilizar: “Todos estamos comprometidos, de uma forma ou de outra, com a reforma social”, afirma ele, no entanto “a arquitetura é o mais insignificante de todos os meios possíveis para fazer a revolução [...]. Para quem realmente tem talento para a arquitetura, ser arquiteto dispensa toda novela política”. Afirma ainda que o arquiteto deveria fazer uma “modesta reivindicação: tratar só da arquitetura, não da salvação do homem ou da redenção da terra” e conclui: “Para quem ama a arquitetura isso não é pouco” (in EISENMAN et al., 1975 :1).

Diante desse cenário, a reação de Tschumi dirigiu-se simultaneamente contra a arquitetura ideal, alheia à realidade contraditória da cidade capitalista, e contra a exacerbação do funcionalismo e do planejamento derivados do pensamento moderno. Mas ao mesmo tempo em que se opunha a esse experimentalismo formal, Tschumi não deixava de destacar sua contribuição para o pensamento sobre a disciplina. Experimentos hipotéticos e conceituais realizados por Peter Eisenman e John Hejduk, por exemplo, teriam sido fundamentais para o questionamento da linguagem tradicional arquitetônica e o conseqüente tensionamento dos limites disciplinares aceitos.

De fato, se considerarmos as explorações de linguagem, veremos o quanto os diagramas e procedimentos gráficos realizados por Tschumi para *The Manhattan Transcripts* se assemelham aos desenhos de Eisenman feitos para a série *Ten Houses*. No entanto, ao eleger atividades “criminosas” como supostos “programas arquitetônicos” e insistir que tais atividades também se relacionavam com o espaço da arquitetura, ou ao afirmar a analogia entre arquitetura e prisão, Tschumi estava evidenciando, mesmo que pelo absurdo, a carga social e moral atrelada à arquitetura, mostrando que ela não deveria ser considerada manifestação

neutra e autônoma. Desse modo ele se afastou conceitualmente do pensamento desenvolvido pelos arquitetos do IAUS, que insistiam em considerá-la como linguagem auto-referente.

Tschumi elaborou uma crítica contundente à arquitetura moderna (e à neo-moderna) tomando como ponto de apoio sua tentativa, desesperada e inconsciente, de abolir a “morte”, ou seja, a passagem do tempo, ou as forças incontroláveis de destruição urbana. Não teve dúvidas em inserir o grupo *New York Five* dentro dessa tendência por produzir “esqueletos brancos” tão atemporais quanto extra-espaciais (1996: 73). Embasando essa arquitetura estaria todo o senso puritano de higiene e de domesticação do animal humano, o desejo de ocultar questões que revelariam a presença da efemeridade, como a decomposição e a putrefação dos materiais.

Segundo Tschumi, bastava o arquiteto voltar seus olhos para os espaços reais e contraditórios da cidade capitalista para se deparar com “os traços embolorados que o tempo deixa nas formas construídas, os resíduos sujos da vida cotidiana, as inscrições dos homens e dos elementos, tudo, na realidade, que marca um edifício” (1996: 77). Tais características da cidade contemporânea não desapareceriam por serem negadas ou ignoradas. Mas como o arquiteto moderno acreditava que seu edifício deveria transcendê-las, as paredes modernas mantinham-se impecáveis, negando todo traço de dissolução que o tempo imprime nos edifícios.

Ao voltar sua reflexão para os espaços reais de Manhattan, Tschumi se afastou da corrente representada pelo grupo *New York Five*, que limitava a discussão teórica ao reino abstrato da linguagem e ao mundo desmaterializado dos conceitos, removendo a arquitetura das vicissitudes do espaço real. Mas ao mesmo tempo em que suas reflexões não encontravam espaço no interior do debate sobre arquitetura realizada na época, podemos dizer que elas dialogavam com outras manifestações, artísticas, que se empenhavam em atacar a positividade da arquitetura, assim como seu afastamento perante a realidade.

Matta-Clark foi um dos artistas que mais se envolveu com tais questões nesse período. Arquiteto de formação, estudara na *Cornell School of Architecture*, a mesma em que Peter Eisenman e Richard Meyer haviam se formado na década anterior. Lá foi aluno de Colin Rowe³⁵, crítico promotor dessa produção que enfatizava discursos teóricos, projetos

³⁵ Na introdução ao livro *Five Architects*, Colin Rowe não deixa de marcar a distância da produção dos arquitetos do New York Five aos ideais utópicos da arquitetura dos anos 1920, mas sublinha que a missão de redenção social da arquitetura moderna havia fracassado e se mostrado impossível. Por isso tais arquitetos teriam se voltado para a exploração do aspecto “físico” da arquitetura moderna em detrimento do “moral” (in EISENMAN et al., 1975: 6-8). A obra *Bingo* de Matta-Clark é de 1974 e consiste uma intervenção numa casa unifamiliar suburbana na qual são extraídas de sua fachada lateral oito de nove retângulos de tamanho equivalentes, que relembram o desenhos geométricos proporcionais utilizados desde Paládio a Le Corbusier, assunto recorrente nas aulas ministradas por seu ex-professor Colin Rowe, e por isso uma homenagem a ele (CROW, 2003).

hipotéticos e explorações formais; e entrou em contato com artistas como Robert Smithson e Dennis Oppenheim, determinantes para o desenvolvimento de sua carreira artística, uma vez que despertaram seu interesse pelos processos de transformação que o tempo imprime na matéria, e pelas condições históricas, topográficas e geológicas que caracterizam um espaço específico. Após graduar-se, em 1968, passou a desenvolver o que parecia ser uma atividade artística dedicada a minar os próprios fundamentos da arquitetura com a qual havia tomado contato nos anos de faculdade (Malsch in CORBEIRA, 2000: 36).

Os cortes feitos em edifícios condenados à demolição são certamente a parte mais conhecida de sua produção. Para ele, “desconstruir” edifícios, significava uma tomada de posição frente às condições de vida repressoras. Nesse sentido, a casa unifamiliar suburbana converteu-se em um alvo freqüente de seus cortes. Segundo ele, por trás do ar da calma e sossego das casas suburbanas havia uma realidade insana de interesses econômicos, manipulação de massas, culto à propriedade privada, incitamento ao frenesi do consumo e ao isolamento (MATTA-CLARK, WALL, 1976: 76).

Imbuído do contexto contracultural de renúncia aos padrões estabelecidos de vida e comportamento, somado ao conhecimento adquirido durante sua formação como arquiteto, Matta-Clark construiu um corpo de obras que questionou não somente o sentido comum conferido às atividades cíclicas do dia-a-dia, mas também voltou sua atenção para a arquitetura e a cidade como um todo.

Em sua obra está implícita a analogia que sugere Tschumi entre arquitetura e prisão. Muitos estudiosos de Matta-Clark arriscam, inclusive, uma aproximação entre suas propostas e as reflexões de Bataille sobre arquitetura³⁶. Ao atrelar a arquitetura à manutenção das regras e hierarquias sociais, Matta-Clark (junto como o grupo composto por Suzanne Harris e Tina Girouard, além de outros participantes ocasionais, como Richard Nonas) criou o termo “anarquitectura”, que surgiu da junção das palavras anarquia e arquitetura. O grupo “*Anarchitecture*” se empenhava em investigar a possibilidade de existência de espaços “anarquitetônicos”, que estariam supostamente fora da ordem social estabelecida, “lugares fora da arquitetura, sem arquitetura ou extra-arquitetônicos” (LEE, 2001: 126).

Enquanto a arquitetura era atrelada à idéia de permanência e de imposição, os lugares anarquitetônicos seriam aqueles em contínuo processo de mutabilidade e de interações, espaços de movimento, que seriam transformáveis, ambíguos, e ilegíveis:

³⁶ Essa aproximação é sugerida por Pamela Lee, Darío Corbeira, Corinne Diserens, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois.

Pensávamos em vazios metafóricos, vácuos, sobras, espaços não-desenvolvidos. (...) Por exemplo, os lugares onde você pára para amarrar os cordões de seus sapatos, lugares que são simples interrupções em seus movimentos diários (MATTA-CLARK, BEAR, 1974: 164).³⁷

Declarava o artista que a maioria de suas proposições que parecia ter implicações arquitetônicas era na verdade “sobre não-arquitetura, sobre uma alternativa ao que é geralmente considerado arquitetura”. Como explica ele, se referia à arquitetura em um sentido amplo: “Arquitetura também é ambiente. Quando você está vivendo em uma cidade, toda sua estrutura é arquitetônica em certo sentido” (1974: 164)

Assim, tanto Tschumi quanto Matta-Clark contestaram a arquitetura e o desenho urbano instrumentalizados, cúmplices dos fenômenos urbanos engendrados pelo capitalismo tardio e responsáveis pela crescente funcionalização do espaço, ocasionando sua “apropriação” programada (a imposição de determinados usos que deixava para os usuários pouca margem de manobra para participarem de seu processo de constituição). Os dois criadores estavam imbuídos dos ideais da contracultura (embora com graus distintos de envolvimento), assim como almejavam levar adiante as reivindicações levantadas pelos movimentos libertários dos anos 1960. Por esse motivo, apesar da distinção observada entre suas produções e da pouco provável existência de relações diretas entre elas³⁸, respondiam a um mesmo contexto histórico e trabalhavam, cada qual a sua maneira, com questões amplas que permeavam a cultura da época.

Nos anos 1970 a promessa da revolução total pela classe proletária tornara-se uma esperança cada vez mais distante, e com a tomada de consciência daqueles que então foram considerados novos sujeitos da história (minorias sociais) surgiu a necessidade urgente de viver e fazer política de outra forma, cotidianamente, através de pequenas ações que envolviam o próprio comportamento e a invenção de novos modos de vida. Na medida em que as ações cotidianas foram investidas dessa potencialidade, artistas e arquitetos sentiram a necessidade de questionar a “duração eterna” da arte e da arquitetura. Somente quando estas se inserissem na efêmera temporalidade cotidiana é que poderiam contribuir com esse processo no qual a consciência sobre as ações cotidianas ganhava potencialidade revolucionária. Por isso, tanto Tschumi quanto Matta-Clark visavam garantir aos indivíduos o domínio e a consciência do

³⁷ Citação no idioma original: “We were thinking more about metaphoric voids, gaps, left-over spaces, places that were not developed. (...) For example, the places where you stop to tie your shoe-laces, places that are just interruptions in your own daily movements”.

³⁸ Ambos trabalharam em Nova Iorque nos anos 1970 e possuíam alguns interesses comuns. Matta-Clark expunha freqüentemente na *112 Greene Street*, galeria alternativa freqüentada por Vito Acconti, Trisha Brown, Yvone Rainer e outros *performers* cujos experimentos chamavam a atenção de Tschumi nesse momento. No entanto não encontramos indícios de que o arquiteto e o artista tenham se conhecido.

uso que se faz do tempo e do espaço de vida, e atribuíam às manifestações estéticas o potencial de promover certo ativismo político, apostando na possibilidade de se fazer política através de pequenas transgressões da ordem estabelecida, no tempo imediato do cotidiano.

Matta-Clark se empenhou em transgredir as regras presentes nos espaços arquitetônicos e urbanos. Com os cortes nas casas típicas dos subúrbios norte-americanos, como ocorreu nas obras *Splitting* e *Bingo*, ambas de 1974, Matta-Clark colocou em questão o ideal burguês de privacidade e o modelo da família patriarcal, além de refletir sobre a expansão dos subúrbios norte-americanos, segregados dos centros das cidades. Para ele, o aprisionamento dos pobres em determinadas regiões das cidades (como os guetos) e o auto-isolamento da classe média e alta nos subúrbios eram faces de um mesmo fenômeno. Cabe lembrar que no ano anterior Tschumi publicara o artigo “*Sanctuaries*” (que será abordado no Capítulo 2 desta dissertação), no qual também desenvolvia considerações críticas sobre esse fenômeno urbano.

“Ao desconstruir um edifício, há vários aspectos relativos às condições sociais contra os quais estou me posicionando” (MATTACKLARK, WALL, 1976: 76), afirmava o artista. E dentre eles, citava o desperdício de terrenos utilizados para afastar as famílias umas das outras, garantir a privacidade, o isolamento e a produção de passivos consumidores cativos.

As construções são entidades estáveis na mente da maioria das pessoas. A noção de espaço mutável é tabu, especialmente na casa pertencente às próprias pessoas. [...] Uma vez que uma instituição como a casa passa a ser objetificada dessa maneira, ela compreensivelmente traz à tona questões morais (Matta-Clark in MOURE, 2006: 251).³⁹

Eis aqui o desafio enfrentado tanto por Tschumi quanto por Matta-Clark: minar a noção de permanência característica à arquitetura para inseri-la no âmbito da temporalidade efêmera. Isso implicava transformar o conjunto de significados sociais atribuído à arquitetura.

O simbolismo da casa como o local do abrigo, conforto, privacidade e segurança, tomado pelo senso comum como algo incontestável e imutável, foi atacado por Matta-Clark através de seus cortes. Em *Splitting*, uma pacata casa de dois andares localizada na rua *Humphrey* foi cortada ao meio. O corte atingiu fundação, piso, paredes, janelas, telhado, escada e guarda-corpo.

A família Solomon havia comprado tal propriedade como forma de investimento econômico, e a residência seria demolida, uma vez que o bairro suburbano de *Englewood* passava por um processo de especulação urbana. Como os terrenos haviam sido

³⁹ Citação no idioma original: “Buildings are fixed entities in the minds of most people. The notion of mutable space is taboo, especially in one’s own house. (...) Once an institution like the home is objectified in such a way, it understandably raise moral issues”

supervalorizados, a maioria das residências construídas no início do século XX estava sendo demolida para dar lugar a novas construções. Quando chegou ao local, Matta-Clark se deparou com uma atmosfera de ruína: a população já era escassa e o mato invadia todos os lugares (MATTA-CLARK, BEAR, 1974: 163). Segundo Thomas Crow⁴⁰, a região era apenas mais um exemplo dentre os vários locais decadentes existentes na cidade de Nova Iorque nessa época, com baixa densidade e à espera da renovação urbana (CROW, 2003: 76).

Após ser cortada ao meio pelo artista e seus ajudantes, metade da casa foi escorada em quatro apoios, e uma fileira da fundação em pedras foi retirada. Depois, a carga (aproximadamente cinco toneladas) foi transferida para macacos mecânicos, que permitiram o rebaixamento de um dos lados do edifício, que se inclinou.

Matta-Clark descreveu o processo como um verdadeiro evento. Ele o identificou à idéia de *performance*, mas também assinalou distinções. Nesta, como na maioria de suas ações, não havia a intenção da participação direta do público, pois os únicos que presenciaram a ação foram os que trabalhavam na obra. Mas para o artista, presenciar a ação não era o aspecto mais importante, pois esta poderia ser difundida através de registros e principalmente no contato com o espaço transformado (MATTA-CLARK, BEAR, 1974: 168).

Aqueles que puderam visitar o local depois da intervenção narraram a perturbação causada pela experiência. A atividade automatizada de subir uma escada foi interrompida por uma fenda existente no meio dela: “Você realmente tinha que saltar a fenda. Você sentia o abismo de forma cinestésica e psicológica” (Alice Aycock, apud LEE, 2001: 29). A vontade de Matta-Clark de ressemantizar o simples gesto de subir uma escada nos lembra uma queixa feita pela arquiteta Lina Bo Bardi sobre o que ela chama de total “castração da vida” pela instrumentalização do cotidiano:

Um ver “grosso modo” afogou a sensibilidade viva, cancelou a vida; e subir uma escada, levantar a cabeça para olhar uma forma, abaixá-la, não são mais gestos conscientes, mas uma simples rotina que não desperta mais no homem a maravilha [...] (Bo Bardi, apud OLIVEIRA, 2006: 358).

Também o momento em que metade da casa se inclinou foi para o artista uma experiência transformadora: “A concretização do movimento em uma estrutura estática foi de gozo intenso”, (apud CROW, 2003: 77) “Um misto de sublimação e medo”. [...] “Todo o evento

⁴⁰ Thomas Crow, “Gordon Matta-Clark” (in DISERENS, 2003). Crow é crítico de arte e ensaísta, foi professor da Yale University e da Princeton University, dentre outras.

proporcionou-me uma nova percepção sobre o que é uma casa, uma estrutura tão sólida, movida tão facilmente” (MATTA-CLARK, BEAR, 1974: 168).

Assim como Tschumi questionou em *“The Park”* algumas premissas arquitetônicas até então indiscutíveis, em *Splitting* Matta-Clark atacou alguns dos fundamentos básicos da arquitetura. Corine Diserens⁴¹ lê a obra de Matta-Clark como uma anti-linguagem que mina e subverte a linguagem tradicional da arquitetura e da arte, e cita uma afirmação proferida por Marianne Brouwer, segundo a qual “Matta-Clark não desfaz o edifício, desfaz a analogia arquitetônica que ele contém...”, como se “extraísse cuidadosamente sua medula semântica” (apud Diserens in CORBEIRA, 2000: 51). Assim, a fundação que deveria sustentar o edifício é perfurada e escavada e o edifício não desmorona, as fachadas são abertas ou retiradas e “a imagem do mundo como uma estrutura arquitetônica (um edifício) é despida de suas metáforas mais comuns - os ‘pilares da sociedade’, as ‘estruturas coerentes’, as ‘bases teóricas’” (Diserens in CORBEIRA, 2000: 51).

Matta-Clark subvertia aos códigos tradicionais da linguagem arquitetônica ao “construir demolindo”. Tomava os edifícios como matéria significativa e, ao cortá-los, desatava-os do significado atribuído pela tradição. Os pisos eram cortados e por eles não se podia mais caminhar, as portas que permaneciam intactas não dividiam mais ambientes, assim como as coberturas não abrigavam mais do sol e da chuva. Matta-Clark visava destituir o espaço arquitetônico de suas convenções, “abrindo-o” para a apropriação livre e inventiva dos usuários.

Para Gloria Moure⁴², por trás das proposições do artista estava a vontade incessante de criar “processos abertos e contínuos de mutabilidade dos espaços”, como uma estratégia de se contrapor aos fenômenos de especulação urbana e às políticas e repressões inerentes à arquitetura (MOURE, 2006: 12-25). Aqui se evidencia novamente o ponto de interlocução entre Matta-Clark e Tschumi: ao buscar inserir a arquitetura e os espaços urbanos em um processo caracterizado pela contínua mutabilidade, suas propostas negam à arquitetura a noção de permanência e a existência de usos, apropriações e significados fixos. Nesse sentido, eles demonstram a intenção de contribuir para a manutenção do que podemos chamar de “dimensão pública” do espaço arquitetônico, pois, como colocado por Deutsche, para a existência de uma “esfera pública” é fundamental a manutenção de um “espaço” que

⁴¹ Corinne Diserens, “Gordon Matta-Clark: The Reel World” (in DISERENS, 2003: 208 – 213). Diserens é curadora e crítica de arte, diretora do *Musée des beaux arts* de Nantes na França desde 2003.

⁴² Gloria Moure, *Short Term Eternity* (in MOURE, 2006). Gloria Moure é historiadora de arte, curadora e editora da coleção *Movimentos da Arte Contemporânea* da *Ediciones Polígrafa* (Barcelona).

permaneça sempre aberto ao questionamento, onde as origens e a pertinência dos poderes atuantes possam ser continuamente repensadas (DEUTSCHE, 1996: 273).

Matta-Clark também visava a participação ativa do antigo espectador da obra de arte. Ele encarava suas obras como “ações exemplares”, pois elas convidariam o espectador a violar normas sociais de conduta, a repensar a estabilidade e a imutabilidade atribuída consensualmente aos espaços urbanos. Suas intervenções seriam um meio de demonstrar possibilidades reais de transformar a natureza dos espaços através de ações simples, mesmo corporais, num enfrentamento corpo a corpo à solidez dos edifícios: “O corte transforma o edifício numa coisa manipulável, como um objeto [...]”, um objeto transformável pelas mãos de seus usuários, cujo significado pode ser reconstruído a cada manipulação (MATTA-CLARK, BEAR, 1974: 79). Assim, pretendia extinguir a observada apatia dos indivíduos perante seus espaços de vida: “É frustrante o quão raramente as pessoas se envolvem em mudar a essência de seus espaços, simplesmente desfazendo-os” (MATTA-CLARK, WALL, 1976: 79).

Muito do ensino a que Matta-Clark foi exposto na Universidade de Cornell envolvia certo formalismo superficial, enquanto ele estava interessado exatamente no contrário, nas potencialidades e ambigüidades do espaço para além de sua forma. Se por um lado os cortes podiam resultar em formas surpreendentes, ele dava maior importância às situações que eles podiam revelar: as complexidades e ambigüidades existentes por traz de espaços aparentemente neutros e uniformes (MATTA-CLARK, BEAR, 1974: 165-167).

Há um tipo de complexidade que emerge quando pegamos uma situação completamente normal e convencional, ainda que anônima, e a redefinimos, retraduzindo-a em leituras múltiplas e sobrepostas, de condições passadas e presentes (MATTA-CLARK, in MOURE, 2006: 252).⁴³

As ambigüidades do espaço construído eram um tema de interesse para Matta-Clark, que de modo semelhante a Tschumi buscou se esquivar do pensamento dualista presente na arquitetura moderna. Suas obras demonstravam de maneira clara que no desenvolvimento da cidade de Nova Iorque (quase sempre considerado consensualmente “benéfico a todos” por se colocar como agente do progresso) construção e destruição não poderiam ser considerados termos antagônicos, como o eram comumente. Assim apontava para as falácias do discurso universalista e também criava um campo de tensão entre termos opostos, como “estrutura e

⁴³ Citação no idioma original: “There is a kind of complexity which comes from taking an otherwise completely normal, conventional, albeit anonymous situation and redefining it, retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present.”

desintegração, forma e decomposição, totalidade e fragmento, centro e limite” (Diserens in CORBEIRA, 2000: 50).

Para Matta-Clark, um edifício ou situação urbana não transmitia meramente informações corriqueiras. Ele acreditava que era preciso ver o espaço para além da mera presença física, compreender e revelar as relações sociais e culturais que poderiam estar escondidas ou sendo asseguradas por ele, ou seja, as ambigüidades que sempre estão presentes nos espaços, embora nem sempre de forma visível (Matta-Clark in MOURE, 2006: 89). Trata-se de uma busca similar à que se aventurou Tschumi quando teceu considerações sobre a possível “participação” de um espaço arquitetônico em um suposto assassinato, talvez testando a veracidade da afirmação de Bataille, segundo o qual a arquitetura teria sempre o papel social de “encobrir a cena do crime por meio dos monumentos públicos” (apud LINKER, 1978: 109).

Por conta desses pontos de contato entre suas reflexões e concepções de espaço, ambos reagiram à arquitetura fortemente conceitual e formalista que se desenvolvia nos anos 1970 em Nova Iorque, como a proposta pelo Grupo *New York Five*, marcada pelo forte caráter experimental e abstrato, que tendia a se afastar dos espaços urbanos existentes de fato e, portanto, se esquivava de suas ambigüidades. A obra *Window Blow-out* de Matta-Clark evidencia sua reação negativa e crítica à esse cenário.

Em dezembro de 1976 o artista foi convidado por Peter Eisenman, então diretor do IAUS – Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos – para participar de uma exposição coletiva intitulada *Idea as Model*. Apesar dos arquitetos do *New York Five* e Matta-Clark possuírem uma formação com inúmeros pontos em comum, fortemente influenciada pelas idéias advindas da arte minimalista e da arte conceitual, durante essa exposição ficou clara a divergência de pensamento. O IAUS, como explica David Cohn⁴⁴, representava

um importante centro de propagação do movimento formalista de Cornell. [...] Um dos defensores do tom cada vez mais teórico do discurso arquitetônico daquele período, assim como do crescente protagonismo de projetos hipotéticos e esboços arquitetônicos como fins em si mesmo (in CORBEIRA, 2000: 78).⁴⁵

Inicialmente ficou acordado que Matta-Clark cortaria algumas paredes internas do Instituto que delimitavam uma sala de seminários sem janelas, e os pedaços remanescentes seriam expostos nessa sala. No entanto dias antes da exposição o artista mudou de idéia. Colou

⁴⁴ David Cohn. Blow-out: Gordon Matta-Clark y los Cinco de Nueva York (In CORBEIRA, 2000, p.77-90). David Cohn é arquiteto e crítico de arquitetura, colaborador das revistas *Architectural Record*, *World Architecture* e *Arquitectura Viva*.

⁴⁵ Citação no idioma original: “(...) un importante centro de propagación del movimiento formalista de Cornell. (...) Uno de los defensores del tono cada vez más teórico del discurso arquitectónico de aquel periodo, así como del creciente protagonismo de proyectos hipotéticos y bocetos arquitectónicos como fines en sí mismos.”

nas janelas do Instituto fotografias de edifícios de moradia coletiva de South Bronx que tinham a maioria do vidro de suas janelas quebrado por vandalismo, incluindo prédios projetados por arquitetos ligados ao instituto, como Richard Meier. Tais fotos evidenciavam as forças de destruição urbana que atingiam a cidade e que não eram assunto dos arquitetos participantes da exposição, que estavam interessados em temas formais e teóricos e centrados na produção de uma arquitetura tão autônoma quanto atemporal. Durante a madrugada, Matta-Clark atacou o prédio do Instituto com uma espingarda de ar comprimido atirando contra as suas janelas, rompendo-as. A manifestação foi intitulada *Window Blow-out*.

Eisenman deplorou o ocorrido e ordenou que fossem reinstalados todos os vidros quebrados antes da inauguração da exposição, adjetivando a ação do artista de “nazista”. Tal reação, para Thomas Crow, confirmou sua postura arquitetônica de “afastamento da realidade”:

Se a deterioração era intolerável para Eisenman e seus colegas mesmo por um momento, porque seria tolerável dia-a-dia no South Bronx ou no Lower East Side? (CROW, 2003: 105).⁴⁶

A ruptura agressiva dos vidros do edifício é algo bastante simbólico. As janelas unem e separam ao mesmo tempo um espaço de seu exterior. Quando feitas de vidro, sugerem abertura e integração com a cidade, já que colocam o interior do edifício disponível aos olhos do público e também trazem a paisagem da cidade para dentro do espaço privado. Mas para o artista Dan Graham (1979: 434-436), ao passar a sensação de transparência total o vidro pode certamente encobrir algumas relações contraditórias entre o edifício e o tecido urbano. Enquanto sugere uma sensação de integração e abertura, a superfície de vidro delimita claramente uma separação, e assim pode camuflar, por exemplo, a tendência ao isolamento e à segregação social que é intensificada pelas casas suburbanas unifamiliares, assim como o culto à privacidade burguesa que a organização espacial e territorial de tais residências também explicita.

No caso do IAUS, os vidros delimitavam um espaço interior que abrigava o Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos, no qual os arquitetos se reuniam para tomar decisões sobre arquitetura e a constituição dos espaços da cidade, na maioria das vezes sem levar em consideração as forças urbanas complexas e contraditórias que surgiam por conta dos novos projetos de renovação urbana com os quais os arquitetos muitas vezes chegavam a colaborar.

⁴⁶ Citação no idioma original: “If this deterioration was intolerable to Eisenman and his colleagues for even a moment, why was it tolerable day in day out in the South Bronx or Lower East Side?”

Tschumi também acreditava que esse tipo de arquitetura concebida como “pura” e “racional” poderia agir intensificando, mesmo que involuntariamente, essas deteriorações urbanas, sempre acompanhadas por discriminações sociais. Muitos dos edifícios de moradia mínima e funcional concebidos pela arquitetura neo-moderna e recém construídos pelo governo encontravam-se superlotados e degradados. Tais edifícios muitas vezes acabavam com as relações de vizinhança e com os locais de convívio público, inclusive dificultando a organização da população local e dissipando possibilidades de reivindicações. Também os planejadores urbanos agiam no mesmo sentido ao projetar, por exemplo, a expansão de autovias que freqüentemente isolavam do tecido urbano as áreas mais pobres das cidades (TSCHUMI, 1973).

Assim, a denúncia do afastamento da arquitetura frente à realidade, da idéia de projeto como coisa mental totalmente independente e desconectada do contexto de sua intervenção e do âmbito social, e sua complacência com as desigualdades sociais promovidas pelo capitalismo tardio também será feita, embora sob forma distinta, por Tschumi.

Contrapondo-se a tal concepção, ele se empenhará em explorar e entender os processos urbanos e as complexas características da cidade capitalista. Para tanto sentiu a necessidade de investigar modos de percepção subjetivos desses locais, para além da percepção utilitária do arquiteto feita através do auxílio de mapas, dados, abstrações, etc. Encontrou espaços, como os do SoHo em Manhattan, onde era marcante a maneira como as forças de destruição e renovação urbanas não se opunham, mas se complementavam (fenômeno abordado por Matta-Clark). Tschumi começou a desenvolver modos de experimentação real e não racional do espaço urbano contemporâneo, visando identificar e compreender suas singularidades:

O espaço é real, por isso ele parece afetar meus sentidos bem antes de minha razão. A materialidade do meu corpo tanto coincide como combate a materialidade do espaço. Meu corpo traz consigo propriedades e determinação espaciais: acima, abaixo, direita, esquerda, simetria, assimetria. Ele ouve tanto quanto vê. Desdobrando-se contra as projeções da razão, contra a Verdade Absoluta, contra a Pirâmide, aqui está o Espaço Sensorial, o Labirinto, o Vazio. Deslocado e dissociado pela linguagem, cultura ou economia, para dentro dos guetos delimitados do sexo e da mente, SoHo e Bloomsbury, 42nd Street e West 40th Street, é aqui onde meu corpo tenta redescobrir sua unidade perdida, suas energias e impulsos, seus ritmos e fluxos... (TSCHUMI, 1996: 39).⁴⁷

⁴⁷ Citação no idioma original: “Space is real, for it seems to affect my senses long before my reason. The materiality of my body both coincides with and struggles with the materiality of space. My body carries in itself spatial properties and spatial determination: up, down, right, left, symmetry, dissymmetry. It hears as much as it sees. Unfolding against the projections of reason, against the Absolute truth, against the Pyramid, here is the Sensory Space, the Labyrinth, the Hole. Dislocated and dissociated by language or culture or economy into the specialized ghettos of sex and mind, Soho and Bloomsbury, 42nd Street and West 40th Street, here is where my body tries to rediscover its lost unity, its energies and impulses, its rhythms and its flux...”

Tschumi visava alcançar uma percepção do espaço não mediada pela linguagem ou pela razão, por isso recorreu aos sentidos do corpo: tocar, escutar, cheirar, sentir. Nesse caso, o espaço passava a ser representado pela figura do labirinto, tornava-se obscuro, cheio de surpresas e de ameaças. Ele não podia ser totalmente abarcado pela razão nem totalmente programado pelo arquiteto.

Essas questões são tratadas no manifesto *“The Street (Border Crossing)”*, em que o tema do crime reaparece. Trata-se de um estudo das espacialidades de uma rua real da Ilha de Manhattan, a *42nd Street*, que começa nas margens do rio Hudson e termina no East River. Nele Tschumi utiliza um modo de notação semelhante ao criado em *“The Park”*: desenha uma espécie de planta arquitetônica (hipotética) do espaço, que é acompanhada por uma seqüência de fotos e um diagrama de movimento, que buscam demonstrar inúmeras variáveis em ação na caracterização do espaço. Ao longo dessa rua ele distingue a existência de 24 espacialidades heterogêneas, que ele denomina fronteiras (*borders*), a maioria delas coincide com cada quadra resultante do traçado urbano. Tschumi quer demonstrar as heterogeneidades, as complexidades e ambigüidades existentes em uma única rua: “Do East River ao Hudson, há mais de uma dezena de mundos distintos; do edifício Chrysler aos prostíbulos baratos; do parque Bryant aos cais abandonados” (TSCHUMI, 1994a: 8). O arquiteto sugere que em uma rua composta por espaços tão heterogêneos - as mais luxuosas construções ao lado de locais totalmente abandonados - a sociedade não consegue ter controle sobre os acontecimentos; e esta imprevisibilidade seria uma importante característica dos espaços da cidade contemporânea.

Novamente o espectador é convidado a construir uma significação, a analisar e relacionar os fragmentos de desenhos que o arquiteto apresenta. Cada fronteira é representada por três desenhos: uma planta arquitetônica do espaço, uma elevação hipotética e uma foto em preto e branco que ora revela indícios de pessoas e objetos, ora se coloca como imagem abstrata. Há também uma linha tracejada que representa o movimento dos corpos e perpassa todas as fronteiras. Acoplado a cada planta arquitetônica há uma espécie de gráfico que sugere o ritmo das ações e as rupturas bruscas realizadas pelo curso dos acontecimentos.

Os três primeiros blocos de desenhos (correspondentes às fronteiras 5, 6 e 7) revelam a imagem de uma cidade, uma prisão, e a existência de um corpo atrás das grades. As plantas e elevações revelam tipologias correspondentes: espaços compartimentados em pequenos cômodos, malhas geométricas, sugestões de grades e barreiras físicas. Logo em seguida ocorre

uma fuga, que parece indicada na foto presente na fronteira 9: pernas em movimento, que saem da escuridão e caminham em direção à luz. Na representação do espaço, os pequenos cômodos dão lugar a uma ampla área vazia, e a linha tracejada indica que agora o corpo realiza movimentos livres e sinuosos pelo espaço. As próximas fotos mostram o encontro amoroso entre dois corpos. O diagrama de movimento passa a seguir fielmente as prescrições dadas pela planta arquitetônica dos espaços até atingir a fronteira 16. Nela o movimento dos corpos passa a transgredir as prescrições arquitetônicas, tornando-se ilógico. O diagrama indica idas e vindas, circulações que não levam a lugar algum, que giram sempre ao redor do mesmo ponto. Tal mudança pode ser explicada pela foto anterior, a da fronteira 15, que revela uma mancha negra no interior da qual podemos distinguir no canto inferior esquerdo um braço que pertence a um corpo caído. A partir disso, nas próximas fotos a figura feminina aparecerá sozinha, e o diagrama de movimento indica que ela segue o percurso em direção ao *East River*. O próprio arquiteto nos apresenta, em uma frase, uma das várias interpretações possíveis: “Ele fugiu da cadeia; eles fizeram amor; ela o matou; ela está livre” (TSCHUMI, 1994a: 8).

Na metrópole contemporânea, programas e espaços interagem de forma densa e conflitante. Sua espacialidade é complexa e heterogênea, e não parece seguir lógicas racionais. Para Tschumi, essa condição seria propícia para a ocorrência de eventos inesperados que poderiam provocar uma tomada de consciência sobre a sociedade instituída. Assim, a proliferação dos eventos foi considerada por ele uma potencialidade latente inerente às grandes cidades. Esta é uma das questões lançadas por “*The Street*”. Através desse manifesto, Tschumi aponta para possibilidades de resistência que poderiam surgir das características de fragmentação e disjunção da cultura ou do espaço contemporâneos.

Essa era também uma forma do arquiteto opor-se ao velho imperativo da unidade social almejada pelo modernismo e suplantando a correspondente concepção binária e essencialista de mundo. Por trás da busca pela unidade (ou pelo “bem” contraposto ao “mal”) havia não só a crença no sujeito moderno centrado e unificado, como na esfera pública homogênea e consensual. Por isso a estratégia arquitetônica de Tschumi era disjuntiva e buscava meios para manter os conflitos em detrimento da totalidade harmônica (1996: 211).

A situação urbana existente não era vista como algo indesejável e que deveria ser totalmente extinto, mas como mero “sintoma de uma nova condição” na qual a arquitetura buscava intervir, redirecionar ou, nas palavras do arquiteto, acelerar. Para ele, um caminho possível seria tirar vantagens das contradições internas da sociedade, já que elas poderiam conter as sementes de melhores condições urbanas e sociais (TSCHUMI, 1996: 14, 174). A

aposta feita pelo arquiteto estava no poder dos acontecimentos (para os quais o espaço contemporâneo estava então se revelando um solo fértil) em mudar as configurações dadas.

Nesses manifestos, também está implícita a busca pela posição de “marginalidade”, que seria a mais propícia ao florescimento de invenções diante de uma sociedade que se mostrava cada vez mais “administrada”. A opção pela marginalidade na atuação inicial do arquiteto expressava-se primeiro pela sua falta de inserção dentro do círculo arquitetônico nova-iorquino privilegiado da época, demonstrada pelo fato de seus manifestos serem expostos na maioria das vezes em galerias de arte. Mas havia também certo deslocamento social, dada a estratégia utilizada por ele para tensionar o alcance da disciplina: considerar atividades fora-da-lei como libertadoras, como programa arquitetônico paradigmático, pois seria capaz de ajudá-lo a repensar a prática da arquitetura a fim de alcançar uma inserção social crítica e efetiva.

Matta-Clark também buscava agir de fora das leis vigentes. Viveu no SoHo, zona industrial em declive situada no centro de Manhattan, que até o início dos anos 1970 era um lugar “degradado”, um resíduo urbano que parecia não ter mais nenhuma função na cidade oficial. Por isso foi considerado como um pequeno reino de liberdade para a atuação dos artistas. Lá Matta-Clark encontrou e se envolveu com uma coletividade de artistas que pregava modos de vida alternativos e em consonância como os ideais da contracultura que se disseminavam no período. Além disso, seus principais alvos eram os edifícios e regiões abandonadas e prestes a serem demolidas. Estes locais interessavam ao artista porque neles não prevaleciam condicionantes sobre qual deveria ser o uso correto de um espaço ou edifício:

Posto que esses edifícios se encontravam fora da sociedade e não eram motivo de proteção de ninguém, estavam à livre disposição de todo mundo. Os cachorros selvagens, os drogados e eu utilizávamos esses lugares para resolver alguns problemas vitais, no meu caso, não ter nenhum lugar aceitável socialmente para trabalhar (Matta-Clark, apud Malsch, in CORBEIRA, 2000: 40).⁴⁸

Como suas intervenções eram muitas vezes realizadas de forma ilegal, o artista chegou inclusive a ser alvo de um inquérito policial realizado pelas autoridades de Nova Iorque em 1975.

De modo análogo, a produção artística de Hélio Oiticica também encontrou solo fértil de desenvolvimento na situação de “deslocamento social”. A aspiração do artista era a posição

⁴⁸ Citação no idioma original: “Puesto que estos edificios estaban fuera de la sociedad y no eran motivo de protección de nadie, eran de libre disposición para todo el mundo. Los perros salvajes, los yonquis y yo utilizábamos estos lugares para resolver algunos problemas vitales, en mi caso, no tener ningún lugar aceptable socialmente para trabajar”.

“marginal ao marginal”, explicava ele: “não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação [...]” (Oiticica in FIGUEIREDO, 1998: 44).

Esse espaço de liberdade foi encontrado pela primeira vez por Oiticica em 1964, quando se envolveu com a comunidade do morro da Mangueira no Rio de Janeiro e com a música e o ritmo do samba. Naquele momento ele acreditou que poderia encontrar “nos setores menos privilegiados da sociedade brasileira uma janela que se abria para fora da civilização ocidental” (Asbury in BRAGA, 2008: 46). A experiência da vida “em comunidade”, a imersão no ritmo improvisado do samba, sem nenhum interesse prático imediato ou condicionamento social significou para o artista uma experiência vital: a descoberta do “puro ato criador”, demolidor de preconceitos e estereotipações (OITICICA, 1986: 72, 73).

Ao assumir a posição de “marginalidade” perante os códigos estabelecidos, os criadores se afastavam dos condicionamentos existentes, fato que os estimulava a desenvolver modos distintos de pensar a realidade e agir. Mas apesar de apartadas da cultura oficial, acreditava-se que essas novas concepções de arte, vida ou arquitetura poderiam num determinado momento “virar a mesa”, como dizia Oiticica, e enfim suplantar os primeiros, transformando o mundo.

Essa busca também estava marcada pela visão positiva da “essência natural humana”, que prevalecia naquela época e animava uma gama ampla de manifestações culturais. Acreditava-se que bastaria liberar o indivíduo de condicionamentos opressivos que, como decorrência natural, ele se tornaria apto a construir uma sociedade mais justa, igualitária e livre, já que ele se reencontraria com suas “possibilidades criativas vitais” mais genuínas.

Em Oiticica essa crença aparece com grande força, como por exemplo na obra *Bólido Caixa 18: Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1965-66. Com ela o artista quis homenagear, perante o assassinato do amigo Cara de Cavalo, procurado pela polícia por crimes audaciosos e assaltos, “a revolta social individual: a dos chamados marginais”. Segundo Oiticica, sua obra não visava estabelecer “uma nova moral”, mas “derrubar todas as morais”, para atingir o momento em que os indivíduos se tornariam livres. Afirmou ele que na tentativa de alcançar esse momento, estavam “como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata)”. Para ele, a essência humana, liberada dos “valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados,

que pregavam o ‘bem-estar’, a ‘vida em família’, mas que só funcionavam para uma pequena minoria”, revelaria uma busca natural pela felicidade plena: “Na verdade, o crime é uma busca desesperada da felicidade autêntica” (1986: 81-82).

E para alcançar essa “essência natural humana” seria preciso desfazer-se, também, dos códigos estabelecidos, inclusive os da comunicação e linguagem, pois a dinâmica da linguagem desenvolvida pelo pensamento dualista seria responsável por fixar “o ‘eu’ como âncora de uma realidade que, por sua vez, recondicionaria o mundo, congelando cada coisa em seu conceito estanque”. No contexto contracultural, o conceito de liberdade era visto como “irredutível ao universo da linguagem”, e não mais coincidia com o “livre-arbítrio”, com o “exercício da escolha responsável, pois as escolhas, em um universo cujas vias de acesso foram socialmente construídas, levarão sempre aos becos sem saída da opressão, dos condicionamentos sociais, da estandardização mental e comportamental, em suma, ao mesmo” (CAPELLARI, 2007: 215, 216). Assim, caberia às manifestações culturais efetuar inclusive o questionamento das formas de linguagem instituídas socialmente.

Este debate estava presente também no campo da Literatura. Roland Barthes mostrou no livro “O Prazer do Texto” de 1973 como vários escritores se empenharam em problematizar a linguagem tradicional da escrita, já que ela se mostrava hierárquica e implicava sujeições e subordinações: “Daí o seu acabamento: como poderia uma hierarquia permanecer aberta” se “todo enunciado acabado corre o risco de ser ideológico”? (BARTHES, 2006: 60).

Muitos escritores passaram a considerar que “a linguagem que eu falo em mim mesmo não é de meu tempo; está exposta, por natureza, à suspeita ideológica; é, portanto, com ela que é preciso que eu lute” (BARTHES 2006: 49). Como contraposição à linguagem narrativa linear, que tende a possuir um sentido único e pré-definido que se revela no decorrer da narração, que possui começo, meio e fim, e coloca-se como externa ao leitor, muitos escritores começaram a explorar o uso da linguagem fragmentada, que não possui uma significação precisa, que se desenvolve sem a formação de frases e parágrafos coerentes, que abre o discurso a múltiplas interpretações.

No interior desse debate compreende-se o desejo de Matta-Clark de “usar paredes ao invés de usar linguagem” (in MOURE, 2006: 89). O artista visava fazer de cada obra uma ação literal, uma atuação direta na realidade que escapava da representação, de analogias e de códigos de linguagem. A experiência do espectador deveria se dar de maneira física e direta, através da experiência do corpo no decorrer do tempo. Na obra *Splitting*, durante a demolição

da casa da *Humphrey Street*, retratando o momento em que apenas uma metade da casa permanecia em pé, Matta-Clark realizou uma foto-montagem que lembra muito o tradicional “corte” simulado pelos arquitetos para conceber e representar o espaço que está sendo criado. Nesse caso o artista almeja ultrapassar a representação ao apresentar o “corte” real.

É no campo desse debate que Tschumi se insere ao afirmar, no início de sua atuação, ser necessária “uma crítica fundamental” que pudesse levar “à destruição da cultura [oficial] por meio da destruição de suas normas e valores” (TSCHUMI, 1975: 95). Os manifestos “*The Street*” e “*The Park*” foram tentativas explícitas de desconstrução dos componentes da linguagem tradicional arquitetônica, aproximando-a dos campos da dança, do teatro e do cinema e inserindo a prática da arquitetura no interior de campo de relações complexas, conformado por múltiplas variáveis. E ainda, ao renovar os conceitos da arquitetura, seu intuito era intervir nos debates culturais mais amplos e dialogar com outros campos do saber.

Hélio Oiticica trabalhou com questões semelhantes na proposição intitulada *Cosmococas - Programa in Progress* (concebida entre 1973 e 1974 em parceria com Neville D’Almeida), cujas questões levantadas adensam esse debate comum ao campo da arte e da arquitetura.

A proposição compreendia a criação de nove blocos-experimentos, que possuíam temas distintos. Cada um era composto por um ambiente que abrigava uma projeção de slides em várias paredes e às vezes no teto, era caracterizado por um som ambiente e acompanhado por uma série de instruções ao espectador. Enquanto via as imagens e escutava as músicas, ele era convidado a lixar as unhas, entrar numa piscina cheia de água, deitar-se numa rede, pisar na areia e manusear balões, brincar com almofadas de formas geométricas espalhadas sobre um chão de espuma, etc. Desse modo, o espectador não assistia passivamente através da visão, mas realizava ações no ambiente e participava da proposição: “Seguir as instruções é abri-se ao jogo e à experiência participatória” (OITICICA, 1974: 9).

Nessa proposição Oiticica e Neville D’Almeida ao mesmo tempo em que sublinhavam os limites do cinema convencional, exploravam a potencialidade de alguns de seus procedimentos, e embaralhavam a distinção entre artes visuais e o campo do cinema. De maneira análoga ao que fez Tschumi em *The Manhattan Transcripts*, os artistas retrabalharam os dois procedimentos básicos do cinema, o “corte cinemático” e a “montagem de cenas distintas” capaz de gerar sentido à trama. Nos dois casos a incumbência da “montagem” foi deslocada do cineasta para o espectador, ou seja, a ele caberia a ação de realizar a articulação de distintos fragmentos com os quais se deparava, criando significações para além das

estereotipadas. O objetivo almejado também era comum: fazer do espectador participante ativo, contrapondo-o à posição tradicional do espectador de cinema que ocupa um ponto fixo entre a tela e o projetor, uma posição imutável, exterior e inquestionável.

Em “*The Park*” e “*The Street*” Tschumi utiliza o cinema para levantar questões semelhantes, mas de certa forma se exime da espacialidade característica da arquitetura para pensá-la majoritariamente em termos gráficos, pois esse seria um modo propício para dar início a considerações sobre o espaço constituído pelo relacionamento temporal de distintas variáveis. O cinema é incorporado em sua experimentação inicialmente através de notações bi-dimensionais, embora tais desenhos fossem expostos espacialmente nas salas das galerias e algumas vezes acompanhados pela criação de ambientes que complementavam os desenhos. Assim, a estratégia de Tschumi se assemelha à de Oiticica conceitualmente, mas se opõe na realização, na medida em que o último propõe uma espacialização da experiência do cinema.

O espaço criado pelas *Cosmococas* não é meramente físico, mas é ativado pelas imagens, movimentos, pessoas, relações, sons e atividades. Ele é percebido sensorialmente e não mentalmente. Ele é efêmero e transformável, povoado pela temporalidade do cinema, pois é exatamente a sucessão de imagens, atividades e relações que produzem a “duração” do espaço (Maciel in BRAGA, 2008: 174). Oiticica e Neville D’Almeida espacializam a experiência do cinema, e ao fazê-lo visam criar condições para o estímulo da participação, espaços para serem ativados pelo espectador, que permitem também a recepção coletiva.

O foco da obra é deslocado dos objetos ou imagens para as relações passíveis de serem produzidas entre os diversos fragmentos apresentados (imagens, ações e sons desconexos). Segundo Kátia Maciel⁴⁹

É a este espectador tornado participador que cabe a articulação entre os elementos propostos e é nesta relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que é exterior aos seus termos, não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre estes termos que institui a forma. Portanto, o que as *Cosmococas* propõem é a relação como forma sensível. [...] Neste sentido, o que se desconstrói é a idéia de um público uno e silencioso diante de narrativas que lhe são estranhas e cria-se um cosmos de relações produzidas primeiro pelo e no corpo de cada integrante das experiências que se desenvolvem (Maciel in BRAGA, 2008: 172).

Muitas das imagens utilizadas são provenientes da indústria cultural e, portanto, são dotadas de significados atribuídos a elas pelo “espetáculo”. Dentre as imagens escolhidas estão

⁴⁹ Kátia Maciel é artista, pesquisadora e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

o rosto de Buñuel publicado em *New York Times*, a imagem da capa do disco de Frank Zappa, *Weasels Ripped my Flesh*, a face de Marilyn Monroe da capa de um livro de Norman Mailer, etc. Maquiadas (ou mascaradas) por fios desenhados com cocaína e deslocadas de seu contexto habitual, tais imagens se cruzam, se chocam com o som ambiente e as atividades exercidas pelos espectadores, têm seus significados estabelecidos alterados, e outros inusitados são insinuados. Para Oiticica a imagem não é “o supremo condutor ou fim unificante da obra”: o visual está presente, mas sua supremacia foi deslocada. O objetivo era fazer da experiência unilateral do espetáculo algo passível de ser transformado pelo espectador (agora participante), ou seja, torná-la aberta para o desconhecido, libertando o espectador dos “absolutismos da linguagem e da imagem” (OITICICA, 1974: 6-9).

Cosmococas são, portanto, tentativas de “destruição” ou “desconstrução” da linguagem estabelecida do cinema hollywoodiano. Trata-se de criar uma “situação não-narrativa”, transformar a linguagem do cinema num processo não-linear e não-acabado. Para Oiticica, narração implicava representação, discurso e não-invenção. Qualquer história narrativa poderia ser assistida passivamente. Ao explodir um vídeo em fragmentos, colocar a vista sua estrutura feita por seqüências de *frames*, dissolver a unidade visual espetacular fragmentando a experiência, brechas poderiam ser abertas para que o espectador se investisse em participante e preenchesse as lacunas (OITICICA, 1974: 7).

Ao questionar as formas de linguagem estabelecidas, seja extinguindo-as ou apenas transformando-as, tal proposta de Oiticica estabelece pontos de interlocução com reflexões realizadas tanto por Matta-Clark quanto por Tschumi. A busca comum a tais criadores pelo espaço não-condicionado exigia, por um lado, o processo de temporalização do espaço, e por outro, a suspensão dos dispositivos discursivos tradicionais.

Mas cabe também destacar a reflexão que faz Fredric Jameson sobre essa vontade visível nos criadores dos anos 1960/70 de atuar sem intermediação de linguagens, pensar sem interferência de suportes ou pressuposições. Afirma ele (baseando-se em Sartre) que de fato não há nenhuma essência humana natural totalmente liberada de qualquer resquício de construção ideológica. Qualquer linguagem, identidade ou tradição são constructos humanos, e como tais carregam em si ideologias próprias da época em que foram elaborados (JAMESON, 1997: 48).

Continuando com as considerações sobre a influência do cinema na ampliação do campo de atuação da arte/arquitetura, gostaríamos de marcar, agora, certa ambivalência que

permeia as estratégias acima analisadas. Por um lado, como foi sustentado até aqui, a inserção da arquitetura e dos espaços (antes designados pela permanência) no âmbito da temporalidade efêmera, que acarreta na desconstrução de seu significado único e imutável, pode ser vista como aposta política de repartilha do mundo sensível. Prática, portanto, crítica e de resistência. Por outro lado, essa mistura das artes antes consideradas “do espaço” com as artes “do tempo” (de acordo com a classificação de Gotthold Lessing), tornou-se muito comum na cena cultural dos anos 1970, inclusive entre artistas que não estavam tão empenhados em repensar o papel social das manifestações estéticas perante o desenvolvimento da sociedade de consumo. Assim, as manifestações culturais, ao incorporar questões pertencentes ao cinema, poderiam tanto rearticulá-las de modo a liberar potencialidades emancipatórias, quanto realizarem uma mera replicação das relações sociais existentes, “adaptando” a arte para funcionar nos novos tempos.

Para desenvolver esse assunto, analisaremos a obra de Richard Serra intitulada *St. John's Rotary Arc* (1981), através da qual o artista voltou-se aos experimentos do cinema para repensar a noção de escultura. Mas antes, cabe delinear uma discussão ampla sobre os novos modos de percepção que os espaços dinâmicos da cidade contemporânea requerem do usuário. A sociedade (e a cidade) regida pela lógica do capitalismo tardio, tomada pela abstração do capital e suas novas tecnologias, passou a pertencer ao reino da imaterialidade e da instantaneidade. Diante disso, o interesse das artes “do espaço” pelas questões trazidas pelo cinema tornou-se comum nos anos 1970/80, já que no cinema poderia ser encontrado um novo modo de percepção, dinâmico e por isso mais condizente com os novos espaços das metrópoles e com o desenvolvimento tecnológico. Esse novo modo de percepção trazido pelo cinema já havia sido analisado, em alguns de seus aspectos, em 1936 por Walter Benjamin.

No texto “A Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, o autor estabeleceu uma aproximação teórica entre arte e arquitetura ao refletir sobre o papel da arte dentro da condição social conseqüente do modo capitalista de produção. Ele encontrou no modo de recepção da arquitetura (tátil, ou seja, pelo hábito) uma possibilidade de adequar a produção artística ao modo de percepção das massas, que se daria por meio da distração, e nesse caso o cinema seria o agente mais poderoso. Distintamente dos gêneros artísticos tradicionais (como a pintura e a escultura, cujo modo de recepção ótico se dava através da contemplação e do afastamento) a percepção distraída requerida pelo cinema poderia mobilizar as massas. Por isso Benjamin se interessou pelo cinema, arte que ele defendeu como própria da era da reprodutibilidade, e via nele uma promissora possibilidade de coletivização e de politização da

arte - e das massas - a favor da emancipação. Tal texto foi descrito por Benjamin como uma tentativa de prognóstico da tendência evolutiva da arte diante de uma condição produtiva específica, que para ele antecedia transformações sociais e culturais profundas.

O declínio do modo de contemplação tradicional e da herança renascentista de representação do real tornou-se cada vez mais visível nas décadas seguintes. Podemos considerar como o auge desse processo o final da década de 1950 e início da década de 1960, momento em que muitos artistas proclamaram a morte da pintura e buscaram criar uma nova categoria para a arte. Nessa época, por exemplo, vários artistas ligados à *minimal art* norte-americana, que iniciaram suas carreiras como pintores⁵⁰ passaram a defender a superação dessa forma de expressão no intuito de romper com as convenções e características místicas e subjetivas da arte (e de embasar uma nova produção no contexto das possibilidades abertas pelo desenvolvimento industrial). As obras minimalistas, ao mesmo tempo em que buscavam alcançar a total autonomia na arte, com o desenvolvimento de uma linguagem autônoma através da destruição de todo referente, também possibilitaram a dispersão de tal autonomia para um campo expandido da atividade cultural. Isso se deu porque, ao livrar-se da moldura ou do pedestal que isolavam a obra do mundo “real”, a arte poderia entrar em estreita relação com o ambiente ou contexto que a circunda.

Centrando-se nessa dispersão da arte para um campo expandido da cultura, iniciou-se outra vertente de produção nos anos 1970 e 1980, hoje chamada pós-minimalista: vários artistas, dentre eles Richard Serra,⁵¹ que passaram pela experiência minimalista vão sair dos espaços institucionalizados da arte para propor intervenções em outros espaços, inclusive no próprio espaço urbano, inaugurando um tipo de intervenção artística na cidade que se distinguia tanto do monumento quanto da estátua sobre o pedestal. Ao deparar-se com a nova condição de “imaterialidade” espaço urbano, Serra também necessitou voltar-se aos experimentos do cinema para repensar a noção de escultura.

Paul Virilio⁵² em “O espaço crítico” (1984) escreve que apesar da arte ter, de certo modo, se desenvolvido de forma paralela às premissas traçadas por Benjamin em 1936, passado mais de meio século, a técnica continuou seu curso de desenvolvimento e novos fatores entraram em jogo. Na década de 1970, a técnica tornou-se um processo mais complexo, mas continuou fator determinante na alteração de nossos referenciais perceptivos e estéticos. A questão da “imaterialidade” surgiu como um fenômeno novo capaz de transformar profundamente nosso

⁵⁰ Como é o caso de Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt, dentre outros.

⁵¹ Além de Serra, podemos inserir nessa lista Robert Smithson e Hans Haacke, dentre outros.

⁵² Paul Virilio é arquiteto, urbanista, filósofo e ex-diretor da Escola de Arquitetura de Paris.

modo de percepção da cidade e de sua arquitetura. Assim, a novidade de nosso tempo estaria, segundo o autor, no desenvolvimento de uma

cultura técnica que avança mascarada, mascarada pela imaterialidade de seus componentes, de suas redes, vias e redes diversas cujas tramas não mais se inscrevem no espaço de um tecido construído, mas nas seqüências de uma planificação imperceptível do tempo na qual a interface homem/máquina toma o lugar da fachada dos imóveis, das superfícies dos loteamentos (VIRILIO, 1993: 10).

Virilio retoma Benjamin, dando destaque ao fato dele aproximar as formas de recepção da arquitetura e do cinema. Para o autor essa aproximação indica a consciência de uma transformação em curso do elemento arquitetônico do espaço da cidade, que não seriam mais “da ordem da resistência, dos materiais, da aparência, mas da ordem da transparência, da ubiquidade e da instantaneidade” (1993: 56). Virilio cita, dentre outras, a seguinte passagem de Benjamin: O cinema

assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, **que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite de seus décimos de segundo**, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância (Benjamin, apud VIRILIO, 1993: 57 – grifos do autor).

Para Virilio, esta passagem estaria apontando, mesmo que implicitamente, uma súbita transformação prestes a ocorrer na cidade e em sua arquitetura: o surgimento de um campo abstrato e imaterial aberto pela técnica, como o desenvolvimento das telecomunicações e dos meios de transporte, cujos limites objetivos não podem ser claramente percebidos, mas que atinge profundamente as antigas configurações geométricas e arquitetônicas. Nesse campo o ponto de vista imóvel da perspectiva tradicional é substituído pela “súbita multiplicação das dimensões da matéria”. Sublinha o autor que “a metáfora empregada por Benjamin é aliás a da explosão, a da fratura por dinamite de uma cidade, cujas ruínas são projetadas à distância” (VIRILIO, 1993: 57).

Virilio retoma Benjamin para colocar que o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica atinge profundamente não só as formas de expressão artística e nossa estrutura perceptiva desta, mas principalmente a constituição da cidade, trazendo consigo novos modos de percepção.

O escultor Richard Serra, assim como Tschumi, buscou compreender essas transformações em curso no âmbito do espaço urbano e de sua experiência perceptiva, e trazê-

las para o interior de sua atividade artística. A obra *St. John's Rotary Arc*, por exemplo, é composta por um arco de aço de aproximadamente 60 metros de comprimento e 3,6 metros de altura, localizado em uma grande rotatória em Nova Iorque, na saída do *Holland Tunnel*, um dos acessos à Manhattan. Segundo Serra, a motivação para propor tal obra foi a própria experiência oferecida pelo local: uma sensação de incessante mudança dada pelo tráfego de veículos contínuo e intenso, que causava desorientação (SERRA, 1994: 119). Serra percebe o dinamismo característico do local e sugere que nossa forma de percepção tradicional - estática e que busca englobar tudo num mesmo olhar - não mostra mais eficácia diante desse espaço, que é um espaço disforme, com uma escala que o torna quase inapreensível: "Do nível do chão, a forma geométrica dessa área é ilusória, ilegível como forma" (SERRA, 1994: 120).

Como o usuário desse local (no caso o espectador da obra) encontra-se a maior parte do tempo em constante movimento, ele percebe o arco como uma forma dinâmica: O motorista que sai do túnel, por exemplo, enxerga um arco que gira centrifugamente para fora e que depois se retrai quase que numa única linha e começa a expandir-se novamente, tornando-se agora um plano chapado que se estabiliza. Por isso a forma geométrica ideal do arco dificilmente é apreendida do nível do chão.

Serra propõe um novo tipo de experiência ao transeunte, que é muito parecida, diz o próprio artista, com a experiência cinematográfica. Ao invés do espectador englobar e compreender o espaço através de um único olhar, faz-se necessária a junção mental de uma multiplicidade de sucessivas e distintas vistas para a busca da compreensão do todo. Não há mais um observador absoluto e soberano, cujo olhar é capaz de varrer todo o horizonte, nem uma obra transcendente, localizada fora do tempo e do espaço. O espectador não contempla mais a obra à distância pois ambos fazem parte de um mesmo campo e se localizam no aqui e agora da existência cotidiana.

A experiência cinematográfica, segundo Rosalind Krauss⁵³ (2000), teria influenciado decisivamente a carreira de Serra. A principal questão seria a de que a feitura de um filme requer a junção de várias cenas, a emenda de diferentes fotogramas e, apesar do filme ser feito de cortes e emendas, somos persuadidos de que ele é composto por uma narrativa contínua. Na obra de Serra, quem opera o corte e depois reúne os espaços é o próprio espectador através de seu movimento: o pedestre visualiza diferentes ângulos do mesmo objeto (do arco, no caso) e em sua mente pode relacionar essas imagens de diversas formas para tentar apreender o todo. O ponto de vista imóvel da perspectiva tradicional é substituído pela "súbita

⁵³ Rosalind Krauss é crítica de arte, professora da *Columbia University* e editora da revista *October*.

multiplicação das dimensões da matéria” e por isso nosso modo de apreensão do espaço urbano se daria de modo muito parecido ao da experiência cinematográfica, “composta por inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis”, como afirmara Benjamin.

A principal contribuição de Serra, portanto, seria a de trazer para o âmbito da escultura a dimensão temporal necessária para a apreensão do novo espaço urbano. A percepção não se daria mais através do olho, mas sim do corpo que se insere no tempo. A passagem do tempo é fundamental para a existência das obras de Serra, e nesse sentido sua aproximação ao cinema faz parte do processo de “ampliação dos limites do meio” iniciado pelos minimalistas. Ao comparar o modo como Tschumi e Serra descrevem o tipo de experiência que eles buscam provocar no espectador, encontramos várias semelhanças:

Transcripts não é composto por imagens contidas em si. Ele estabelece a memória dos frames precedentes, do curso dos eventos. Seu resultado final é cumulativo; não depende meramente de um único *frame* (como uma fachada), mas de uma sucessão de *frames* ou espaços (TSCHUMI, 1994a: 11).⁵⁴

Memória e antecipação, o tempo peripatético do caminhar, tornam-se o veículo da percepção. O tempo da experiência é cumulativo, lento em sua evolução (SERRA, 1992: 180).⁵⁵

Ambos afirmam que, na percepção de suas propostas, a utilização da memória tem papel fundamental, pois é através dela que a experiência se torna cumulativa. Fazem da obra um processo que transcorre no tempo e nesse sentido sua forma final, ou o produto acabado, deixa de ter interesse e o foco de ambos se volta para o processo de relações que pode ser ativado entre obra/espaço/espectador. Se não podemos mais apreender o todo, utilizamos em nossa percepção um tipo de montagem de distintas imagens, informações ou sensações captadas. O significado, nesse caso, deixa de ser imanente à obra e passa a ser criado pelo próprio espectador no ato da experiência.

No entanto, enquanto Tschumi se utilizou da aproximação com questões do cinema no intuito de deslocar a arquitetura de seu papel social conservador e torná-la prática crítica e política, Serra distintamente é considerado como um artista preocupado com questões intrínsecas ao campo da escultura. O crítico de arte Thierry De Duve⁵⁶ é categórico ao afirmar que, se Clement Greenberg tivesse sido coerente ao colocar em prática sua definição de alto

⁵⁴ Citação no original: “The Transcripts are thus not self contained images. They establish a memory of the preceding frame, of the course of events. Their final meaning is cumulative; it does not depend merely on a single frame (such as a façade), but on a succession of frames or spaces”.

⁵⁵ Citação no original: “Memory and anticipation, the peripatetic time of walking, become the vehicles of perception. The time of experience is cumulative, slow in its evolution.”

⁵⁶ Thierry De Duve é historiador e teórico da arte moderna e contemporânea, professor da *Université Lille 3*.

modernismo e tivesse buscado as especificidades do meio da escultura do mesmo modo que fez com a pintura, chegaria a qualidades como tatilidade, massa e peso, presentes na obra de Serra e tão essenciais à escultura como a planalidade o é para a pintura (1986: 265).

Serra pensa a escultura a partir de um marco histórico ocorrido nos anos 1960: a supressão do pedestal, fato que muda totalmente as relações entre a obra e seu contexto, já que ela deixa de ser transportável e passa a construir relações como o espaço em que se insere (torna-se *site-specific*, movimento do qual o artista foi um dos propulsores). Quando lugar e obra se tornam inseparáveis, o significado deixa de se encerrar nos limites do objeto de arte, pois o contexto também se torna parte ativa do processo de significação. O foco sai do objeto e a obra deixa de ser apreendida visualmente (pelo processamento mental de informações) e pede ao espectador uma nova percepção que envolve a sensorialidade do corpo no espaço e no tempo.

Segundo Layuno Rosas⁵⁷, a exploração espacial feita por Serra é eminentemente plástica e perceptiva. O artista inclusive nega “qualquer idéia de compromisso ideológico em suas esculturas e defende em suas declarações o conceito da arte pela arte, alheia a qualquer função utilitária”. No entanto, na leitura da autora, esse trabalho totalmente auto-referencial poderia emitir, paradoxalmente, conseqüências políticas e sociais, já que não existiria nenhuma manifestação estética completamente neutra ideologicamente (ROSAS, 2001: 26, 69).

Assim, se por um lado tanto Serra quanto Tschumi estavam atentos aos processos de transformação do espaço urbano e da esfera da cultura, e isso refletia em suas produções que desenvolviam novas formas de percepção e apreensão do espaço; por outro ambos tinham objetivos bem distintos, e isso nos mostra que a inserção da arquitetura/escultura no âmbito da temporalidade característica do cinema, assim como a inserção da manifestação estética na esfera mais ampla da cultura não são, por si só, procedimentos “revolucionários”. O diferencial de Tschumi é que ele tratava a realidade dada como matéria transformável e utilizava tais procedimentos no intuito de alcançar uma transformação efetiva.

Se na nova realidade social do capitalismo tardio o próprio espaço construído sofre mutações e torna obsoletos nossos sistemas perceptivos, Serra propunha levar para o âmbito da escultura as novas formas de percepção correspondentes aos novos espaços, mas não demonstrava o desejo em transformá-los. Assim, podemos ler suas obras como uma espécie de

⁵⁷ Layuno Rosas é professora de história da arquitetura no Centro de Estudos Integrados de Arquitetura e Urbanismo da Universidade SEK em Segóvia.

tradução “formal” das novas dinâmicas urbanas, culturais, econômicas e tecnológicas da sociedade contemporânea.

Um desses novos tipos de espaços urbanos foi caracterizado, por exemplo, por Fredric Jameson através do termo “hiperespaço”, em referência às configurações arquitetônicas dos grandes complexos multifuncionais, modelos que se multiplicaram na cidade contemporânea a partir dos anos 1970 em forma de shoppings, lojas de departamento, terminais de transportes, centros culturais, empresariais e de serviços, etc. (JAMESON, 1996: 64-65). Tais hiperespaços tendiam a se apartar do tecido urbano, seja por sua escala incomensurável ou pela artificialidade dos sistemas de iluminação, climatização, circulação etc. O volume total desses novos espaços também não podia mais ser apreendido pela mente, pois não permitia nenhum tipo de distanciamento: “Estamos metidos nesse hiperespaço com nossos olhos e nossos corpos” (Jameson, 1996: 69). O hiperespaço, sem forma reconhecível, incomensurável, causa no usuário uma desorientação que aniquila as coordenadas do espaço cartesiano e as possibilidades de um mapeamento cognitivo do espaço. Tal fato configura-se, para Jameson, como um símbolo e um análogo de um dilema ainda mais agudo que é o da incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais (1996: 70 - 71).

Portanto, nossos sistemas perceptivos tradicionais não são mais suficientes para apreensão dos novos espaços da cidade contemporânea. Tais espaços poderiam ser considerados, segundo Wisnik, “o correlato arquitetônico à explosão do suporte na arte, já que a leitura perceptiva das distâncias, a orientação quanto às noções de verticalidade, horizontalidade, perspectiva visual, etc. sempre foram o seu suporte, isto é, matéria-base da arquitetura” (2006: 160). Novos modos de percepção de espaços fragmentados, imensos, imateriais e mesmo efêmeros também estavam sendo pensados por artistas que concebiam obras de resistência, estabelecendo-se assim uma relação inusitada já que, para Jameson, tanto o hiperespaço quanto o modo de percepção que ele exige seriam apropriados às novas dinâmicas do capitalismo tardio, pois seriam responsáveis por suprimir qualquer distanciamento crítico ou estético do sujeito.

No entanto, Jameson também destaca que não há como fugir das novas características do espaço contemporâneo. Se quisermos enfrentá-lo, deveremos partir dele, de seus atributos intrínsecos, já que não poderemos “voltar a práticas estéticas elaboradas com base em

situações históricas e dilemas que não são mais os nossos” (2006: 76). É nesse sentido que a estratégia de ação “arriscada” de Tschumi é elaborada.

Se historicamente a cidade podia ser vista como unidade, abarcada totalmente pela mente, a partir dos anos 1970 ela começa a sofrer o que Virilio caracteriza (baseando-se em Benjamin) como uma espécie de “explosão”, que a fragmenta e borra seus limites, exigindo transformações em nosso próprio sistema perceptivo. Tschumi estava atento a essas mudanças, entendeu muitos dos fenômenos pós-modernos que estavam apenas em seu início nos anos 1970, e os transformou em matéria-prima para a arquitetura.

No texto “De-, Dis-, Ex-” de 1989, Tschumi afirma que arquitetura deveria lidar com os fenômenos contemporâneos de excentricidade, desintegração, deslocamento, disjunção, desconstrução, desmantelamento, desassociação, descontinuidade e desregulamentação. Escreve ele: “De-, dis-, ex-. Estes são os prefixos de hoje. Não pós-, neo- ou pré-” (1996: 225). Ele retoma as reflexões de Virilio e constata que as cidades se desregularam a partir do momento em que deixaram de pertencer ao reino da visibilidade, quando a velocidade contraiu o espaço e expandiu o tempo. A arquitetura entrou em crise, assim como as noções de unidade, homogeneidade, narrativa, discurso, representação, etc. O mundo deixou de ser composto por objetos, que foram substituídos por sistemas complexos e abstratos.

Jameson assinala, nesse sentido, que o perfil aerodinâmico e a forma pura e funcional dos objetos foram paulatinamente substituídos pela imagem do computador, que não mais representa a tecnologia de produção dos objetos, mas a “reprodução do simulacro que se dá através de uma nova rede global de poder e controle e que, ao transformar realidades em imagens, reforça e intensifica a lógica do capitalismo tardio” (JAMESON, 1996: 63, 72).

Mas para Tschumi, enquanto os sistemas complexos e abstratos que passavam a reger vários aspectos da sociedade visavam sempre a manutenção do poder e do controle, por outro lado as condições da cidade contemporânea sugeriam exatamente o oposto: o potencial descontrole, a manutenção do conflito e de heterogeneidades, a falta de significados fixos, as interpretações inacabadas e constantemente abertas para questionamentos (TSCHUMI, 1996: 216-222).

Alguns arquitetos teriam, inclusive, incorporado a metáfora da “explosão” em suas produções, “na forma de desenhos nos quais o plano do chão, as vigas e as paredes pareciam se desintegrar” (TSCHUMI, 1996: 218). No entanto, esses arquitetos não deixaram de resguardar, por trás dessas formas caóticas, a manutenção do controle total, já que os “clientes

exigiam o controle”. Mas para Tschumi o potencial da arquitetura seria justamente o oposto: acelerar, através do estímulo aos eventos, a condição de descontrole apresentada pela cidade contemporânea.

Os manifestos teóricos *“The Park”* e *“The Street”* se alimentam desse “potencial descontrole” apresentado pelas grandes cidades. Através deles, Tschumi inventa modos de superar a tradição moderna e a prática tradicional da arquitetura: “desconstrói” sua linguagem, questiona sua neutralidade e insere em seu escopo aspectos contraditórios e heterogêneos. Ao deslocar o foco do objeto arquitetônico para os processos que podem ser instaurados pela arquitetura, Tschumi incorpora as contingências e aposta no poder de transformação dos incidentes, que para ele encontravam solo fértil na cidade contemporânea. Sua aposta não deixa de refletir o “espírito da época”: a problematização do evento no âmbito da arquitetura surge como resposta a uma circunstância histórica, como veremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2.

O extraordinário poder dos incidentes.

A conjuntura histórica das décadas de 1970/80 foi marcada pela efervescência da década de 1960, que teve 1968 como marco simbólico, político e cultural. Nesse capítulo mostraremos como a produção teórica e prática que Tschumi desenvolveu no início de sua carreira foi também uma resposta às questões que estavam sendo lançadas por distintos campos da cultura naquela época. Daremos destaque à mudança de contexto verificada na passagem dos anos 1960/70 para os anos 1980/90, sublinhando as estratégias do arquiteto para adaptar suas teorias às transformações que atingiram a arquitetura e a constituição dos espaços urbanos nessa nova conjuntura.

Tschumi formou-se em 1969 pelo Instituto Federal de Tecnologia (ETH) em Zurich na Suíça. Em 1967 e 1968, ainda estudante, trabalhou no escritório Candilis, Josic e Woods em Paris. Tais arquitetos foram importantes no questionamento do modelo de ensino estabelecido pela antiga *Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts* de Paris até a década de 1960. Dominada por um sistema que formava poucos alunos privilegiados e que dependiam da influência de um patrono para conseguir trabalho e ganhar o “status social de arquiteto”, esse ensino, segundo Tschumi, baseava-se principalmente no “plágio” de obras de arquitetos consagrados. Mas em 1965 alguns grupos foram montados no interior da *Ecole de Beaux-Arts* visando a reforma desse sistema. Candilis, Josic e Woods se envolveram nesse processo de contestação apoiando a formação da *Unité Pédagogique 6* (UP6), instituição formada por professores e estudantes de arquitetura que rechaçaram a reforma do ensino proposta pelo governo após os motins de 1968. Segundo depoimento do arquiteto sobre esse período,

a arquitetura, em particular, estava em questão. Havíamos testemunhado cerca de 20 anos do Modernismo corporativo e os resultados não eram necessariamente agradáveis. [...] Enxergar a arquitetura como um instrumento do capitalismo era um questionamento radical. [...] Em determinado momento, todos estavam nas ruas. Todos os escritórios estavam em greve, e Candilis disse: “Não quero que meu escritório entre em greve contra mim. Saia às ruas e manifeste isso, volte pela manhã e me conte o que aconteceu!” Então fui preso e espancado e passei uma noite na cadeia. Mas eu era apenas uma entre 800 pessoas - era exatamente isso o que estava acontecendo. (TSCHUMI; BOSE, 2008: 48-49).⁵⁸

⁵⁸ Citação no idioma original: “Architecture in particular was very much under question. We had witnessed about 20 years of corporate Modernism and the results were not necessarily pretty. (...) To see architecture as an instrument of capitalism was a radical questioning. (...) At one point, everyone was on the streets. All the offices were going on strike, and Candilis said, 'I don't want my office to strike against me. Go out to the streets and demonstrate, and come back in the morning and tell me what happened!' So, I found myself arrested and beaten up and spent a night in jail. But I was one of 800 other people – that was just what was going on.”

Em 1970 Tschumi tornou-se professor da *Architectural Association* de Londres, onde permaneceu até 1979.⁵⁹ No texto “*The Beaux-Arts since ‘68*” ele narrou, junto com Martin Pawley, uma experiência pela qual passou em janeiro de 1971, quando era professor recém-contratado nesta instituição, na qual ensinava política urbana, e foi convidado a acompanhar os alunos a uma visita à *Ecole de Beaux-Arts* de Paris. Chegando lá participou de uma conferência na qual os alunos e professores franceses e os ingleses mostraram o que estavam produzindo dentro de suas respectivas instituições. Representando a *Architectural Association*, o professor Peter Cook discorria sobre as idéias do grupo *Archigram* e afirmava: “Nós também nos encontramos numa situação política...” (TSCHUMI; PAWLEY, 1971: 536). Mas Tschumi, ao deparar-se com “o violento engajamento político” presente na produção apresentada pelos alunos da UP6 e ao compará-la com a produção apresentada por seus próprios alunos, começou a repensar o próprio ensino de arquitetura que se fazia na *Architectural Association*. Acreditava até aquele momento que estava envolvido no ensino de uma arquitetura política, no entanto conclui que

em comparação com aqueles estudantes da UP6 que trabalham em canteiros de obras, que vão para a prisão por pichar slogans em muros, constroem centros comunitários para trabalhadores imigrantes, colocam em circulação jornais que questionam “TUDO”, invadem escritórios de ministros do governo, organizam palestras no Louvre, em lojas de departamento ou nas ruas - Nós não somos políticos. Nós nem sabemos o que essa palavra significa (TSCHUMI; PAWLEY, 1971: 536).⁶⁰

A partir desta experiência ele iniciou uma pesquisa sobre as influências dos movimentos de 1968 sobre o campo da arquitetura através da atuação dos estudantes, que tanto lhe interessaram naquela ocasião:

Em duas horas a diferença entre ser um estudante de arquitetura na Inglaterra e fazer parte da UP6 na ex-*Ecole de Beaux-Arts* foi se tornando cada vez mais clara. Durante essas duas horas, o desejo de descobrir o que estes estudantes e professores têm feito, e porque começaram a fazê-lo prendeu a atenção dos autores desse artigo (1971: 536).⁶¹

⁵⁹ Bernard Tschumi foi professor da *Architectural Association* de Londres entre 1970 e 1979, do *Institute for Architecture and Urban Studies* em Nova Iorque em 1976, da *Princeton University* entre 1976 e 1980, da *Coper Union* entre 1981 e 1983 e desde 1988 é professor da *Columbia University*.

⁶⁰ Citação no idioma original: “Compared to those UP 6 students who work on building sites, go to prison for spraying slogans on walls, build community centres for immigrant labourers, float newspaper demanding ‘EVERYTHING’, invade the offices of government ministers, hold lectures in the Louvre, department stores, or the street – we are not political. We do not know what that word means.”

⁶¹ Citação no idioma original: “For two hours the difference between being an architectural student in Britain and being a part of UP 6 at the ex-*Ecole de Beaux Arts* becomes clearer and clearer. During those two hours the desire to find out what these students and teachers have done, and why they began to do it, grips the authors of this issue.”

Tschumi e Pawley esboçam no texto citado uma cronologia das atividades dos estudantes da *Ecole de Beaux-Arts* entre os dias 6 e 30 de maio de 1968, auge do movimento revolucionário, relatando também a atividade posterior dos estudantes de arquitetura na UP6 de janeiro de 1969 a junho de 1971, quando tentavam manter acesas as chamas do período anterior. Após meses de entrevistas, conta o arquiteto, “conseguimos uma enorme quantidade de informações sobre os acontecimentos, talvez mais do que podíamos perceber na época, já que as informações eram muito fragmentadas” (TSCHUMI; BOSE, 2008: 49).

A partir dos levantes de 1968, os estudantes iniciaram uma crítica ao ensino da *Ecole de Beaux-Arts* na qual, segundo eles, os alunos deveriam seguir fielmente seu mestre, sem reflexões e questionamentos, formando profissionais condizentes com a sociedade burguesa em ascensão e sem nenhuma consciência crítica nem conhecimento da realidade social e econômica em que viviam. Protestavam também contra a subordinação da atividade arquitetônica ao interesse privado ou do governo e contra o fato de haver arquitetos capazes de realizar projetos (como o de Sarcelles, subúrbio parisiense) sem nenhuma reflexão crítica sobre seu impacto social. Criticavam a cultura burguesa que via o artista como o possuidor de status e privilégios (mas na verdade restringindo sua capacidade), a arte como disciplina autônoma e a atividade criativa como privilégio de poucos.

Além do próprio ensino de arquitetura, nas pautas dos estudantes não deixavam de comparecer temas como a escassez e inadequação das moradias, a exploração dos trabalhadores pobres e imigrantes pela construção civil, as conseqüências sociais dos projetos de renovação urbana, os tipos de usos que se fazia dos espaços públicos ou os crimes ecológicos da sociedade tecnológica. Tschumi constatou que muitos dos paradoxos trazidos pelos recentes projetos de desenvolvimento urbano estavam nas mentes dos estudantes de arquitetura de Paris em 1968. Eles se recusaram a permanecer no interior da escola trabalhando em projetos fantásticos como luxuosos salões de festas ou piscinas para clubes privados, enquanto crises como a da habitação, eram totalmente ignoradas. Queriam, enfim, repensar o papel do arquiteto perante a sociedade e as conseqüências trazidas pelo crescimento econômico e pelo desenvolvimento industrial. Tomaram as ruas, junto com outros estudantes e trabalhadores, cada grupo mantendo suas próprias reivindicações, mas todos ansiosos pela construção de outra realidade. Afirmavam os estudantes: “Nossa proposta é realmente ambiciosa, mas nossa ambição corresponde ao valor do objetivo que todos temos perseguido desde maio: um novo mundo” (in TSCHUMI; PAWLEY, 1971: 562).

Mas após o refreamento dos motins de maio, o governo francês, através do Ministro da Cultura, estabeleceu um plano de descentralização das universidades, (segundo Tschumi, uma reação direta à capacidade de mobilização mostrada pelos estudantes) que tinha como proposta básica a dissolução da *Ecole de Beaux-Arts* em cinco *Unités Pédagogiques* espalhadas por Paris. Tal proposta foi rejeitada pela maioria dos professores e estudantes pois, além de segregar o corpo estudantil, essas unidades poderiam tornar-se competitivas e hierárquicas, trabalhar a serviço da tecnocracia e dissolver todo ímpeto de mudança que então surgia. Mas as re-ocupações das escolas foram impedidas violentamente pela polícia. Embora a comunidade universitária protestasse, o governo mostrou-se inflexível, e em dezembro de 1968 o projeto foi implementado. Cerca de 1200 estudantes se recusaram a fazer parte das *Unités* estabelecidas e formaram um grupo que posteriormente ficou conhecido como UP6. Sua principal meta era dar prosseguimento às atividades desenvolvidas no auge do movimento de 1968.

O grupo de docentes e discentes envolvido na implantação da UP6 buscou reestruturar o sistema de ensino, que deveria ser realizado por equipes multidisciplinares de arquitetos, geógrafos, economistas, sociólogos, planejadores urbanos, etc. Os alunos se dividiam entre várias atividades, como pensar sobre a teoria de uma arquitetura social, produzir e distribuir publicações mensais, manter o diálogo com outras organizações com objetivos paralelos, dar prosseguimento às ações que envolviam a comunidade, etc.

Em dezembro de 1969 o governo montou uma grande exposição de projetos de novas cidades para os subúrbios de Paris e de requalificação para sua região central. Os estudantes da UP6 tomaram essa exposição como uma provocação, tendo em vista as tão discutidas e indesejáveis conseqüências que tais projetos trariam para a cidade. A exibição foi invadida e destruída. Em novembro do mesmo ano, insatisfeitos com o orçamento nacional dedicado à educação, com o número de professores disponíveis, com a pequena quantidade de alunos que conseguiam se formar e principalmente com o papel que o arquiteto assumia perante a sociedade, os estudantes declararam uma nova greve geral. Associando a crise no sistema do ensino com a crise social, queriam combater ambas. O gabinete do Ministro da Habitação foi ocupado em protesto contra o Planejamento Urbano proposto para Paris, que geraria processos de especulação e gentrificação. Durante a ocupação, algumas aulas públicas foram ministradas até a chegada da polícia, quando cento e vinte oito estudantes foram presos, interrogados e soltos no dia seguinte. Tschumi narra estas e outras manifestações e

conferências em espaços públicos feitas por estudantes da UP6, que apesar das represálias sofridas, garantiram uma grande divulgação do movimento perante a sociedade.

Mas para ele a construção de “*La Maison du Peuple*” (“A Casa do Povo”) em maio de 1970 teria representado a maior conquista dos estudantes da UP6 na utilização de seu conhecimento para servir causas sociais. Nessa ocasião, imigrantes portugueses que trabalhavam na região de *Villeneuve la Garenne* tiveram suas precárias moradias demolidas e substituídas por outras cujo custo eles não podiam arcar. Depois de protestos infrutíferos, alguns trabalhadores pediram às autoridades permissão para ocupar um pequeno galpão abandonado em um terreno adjacente. Como não obtiveram resposta, os estudantes da UP6 decidiram intervir. Através de um “*détournement* das práticas convencionais de construção” conceberam uma cobertura para o pequeno galpão que passou a funcionar como um centro comunitário. Durante sua existência tal centro foi intensamente utilizado como sala de reuniões, sala de jogos, local de encontro, discussões, etc. Seis meses depois, quando as autoridades decidiram demoli-lo, a imprensa estava presente, acontecimento que serviu para chamar a atenção da população para as terríveis condições em que tais trabalhadores se encontravam. Para Tschumi, o fato de tal ação ter gerado discussão e reflexão pública comprovou o sucesso obtido pelos estudantes.

A construção de “*La Maison du Peuple*” foi uma ação pontual, um acontecimento que mesmo de curta duração, conseguiu sacudir a apatia pública perante os conflitos urbanos. Para Tschumi seu potencial não estava nem sua forma nem em sua função, do mesmo modo que as barricadas erguidas nas ruas de Paris não tinham como objetivo principal barrar o tráfego, mas tornar-se um símbolo da violência do governo, enfatizando-a e estimulando reações. Assim, mais importante que o design do abrigo era a “captura simbólica da terra” que promovia: o edifício destinado ao povo foi construído em um terreno de propriedade estatal. Desse modo, pôde revelar algumas contradições da sociedade (como o fato do capitalismo tender a destruir todo espaço coletivo a favor da propriedade privada, o fato do público com voz ativa ser uma parcela restrita da população, etc.) e também tornar visível a possibilidade de construções rápidas e baratas, fora da lógica do sistema econômico vigente, e da utilização das mídias de comunicação como forma de potencializar sua ação. Tal acontecimento teria sido eficaz ao questionar os valores culturais e sociais estabelecidos, algo indispensável em qualquer processo de mudança. Tratava-se, para Tschumi, de um “edifício de guerrilha” que remetia aos princípios de liberdade e igualdade (1996: 45; 1975: 94).

“La Maison du Peuple” foi uma referência importante para o arquiteto, pois apontava para algumas das questões centrais daquele momento histórico: o surgimento dos novos sujeitos políticos para além das classes sociais estabelecidas; a volatilidade de noções modernas como “esfera pública homogênea” (como a defendida por Habermas); considerações sobre a natureza das manifestações políticas, que adentravam o campo da efemeridade; e a possibilidade dos “acontecimentos efêmeros” intervirem nas consciências e, por reflexo, nos modos de vida e na constituição do mundo comum.

Prática temporária porém subversiva, *“La Maison du Peuple”* mostrou que a ocorrência imprevisível de uma experiência estética evanescente poderia se fortalecer e atingir porções significativas da sociedade através dos meios de comunicação. Cabe destacar que, nesse contexto, era necessário considerar a presença inevitável do mercado e dos meios de comunicação como instâncias de produção e também de recepção da arte ou de qualquer proposta de intervenção cultural. Essa aproximação entre práticas culturais subversivas e as instâncias do mercado afirmava a impossibilidade da total autonomia da experiência estética, a inviabilidade dela opor-se integralmente à realidade que desejava negar, intervir e transformar.

Assim, ao considerar tal acontecimento como uma espécie de “manifestação estética”, Tschumi deslocava tal noção de seu reino de transcendência e autonomia, almejando que ela pudesse tomar parte do processo de constituição do social. Devemos destacar que havia vários precedentes culturais (desde a atuação dos dadaístas até a dos situacionistas) que permitiram ao arquiteto, naquele momento, considerar tal acontecimento uma legítima manifestação cultural de resistência. Com tal consideração Tschumi também estava, quase que automaticamente, contrapondo-se tanto à arquitetura moderna quanto ao pensamento arquitetônico dela derivado.

Na sonhada “síntese das artes” moderna, por exemplo, não haveria mais distinção entre o mundo da produção e o mundo da arte, pois esta estaria difusa nos objetos, nas moradias, na cidade. A necessidade de unir o estético com o utilitário era preponderante, principalmente com o desenvolvimento do design, que visava interferir no processo de produção e distribuição dos objetos, do copo à casa. No entanto, como assinala Harrison, em determinado momento da modernidade, “a divisão entre o mundo da arte e o mundo da produção se tornou praticamente insuperável. O comercial mostrou-se mais instrumental que o estético. E quando isso aconteceu os artistas tenderam a sentir necessidade de defender a autonomia da arte”, afirmando o primado dos ditados estéticos sobre os mercadológicos e marcando uma cisão entre o estético e o utilitário, entre a forma e a função (HARRISON et al., 1998: 205).

A arquitetura produzida no modernismo se colocava como detentora de uma linguagem utópica e elevada, como o oposto da cidade que a cercava, banalizada pelas construções pautadas pela lógica da mercadoria. Assim um caráter elitista pôde ser atribuído posteriormente a tal produção. Na arquitetura moderna, escreve Fredric Jameson,

o ato de disjunção era violento, visível e tinha um significado simbólico real – como nos grandes pilotis de Le Corbusier, que separam de maneira radical o novo espaço utópico do moderno do tecido urbano decaído e degradado, que o edifício repudia assim explicitamente (embora o moderno apostasse que esse novo espaço utópico, com a virulência de seu *novum*, ativaria e finalmente transformaria o ambiente exatamente pelo poder de sua nova linguagem espacial) (1996: 66-67).

A defesa da autonomia da arte frente às questões de mercado também foi feita de maneira incisiva pelo crítico norte-americano Clement Greenberg no sustento da supremacia da pintura abstrata. No texto “Vanguarda e *kitsch*” (1939), por exemplo, ele tratava da possibilidade da manutenção da existência da arte moderna genuína frente à produção industrial e frente à arte *kitsch* que então se proliferava. Segundo ele o *kitsch* tinha enorme capacidade de vingar no sistema capitalista por oferecer diversão em forma de cultura, não exigir esforço, reflexão nem tempo para ser desfrutado. Fruto da produção industrial voltada para o consumo, o *kitsch* seria arte comercial que satisfaria plenamente as massas. A industrialização fazia com que esse tipo de arte chegasse a um grande número de pessoas em pouco tempo, por isso o autor temia que ela estivesse a ponto de se transformar em cultura universal.

Como oposição a tal situação, Greenberg declarava a defesa da arte de Vanguarda – e abstrata – como a única cultura viva passível de se fortalecer e de oferecer alguma resistência. Constatava a dificuldade de comunicação entre o artista, que tentava manter o alto nível da sua arte, e as massas, que não o compreendiam. Para ele, diante da sociedade burguesa, o artista seria obrigado a se afastar do público e do tema, produzindo a abstração e a “arte pela arte”, que trabalharia com os meios da própria prática da arte, desviando sua atenção da representação dos temas da experiência comum.

Mas para Greenberg tal arte seria quase incomunicável tanto às massas quanto à elite somente enquanto vigorasse o sistema capitalista, que seria capaz de converter qualquer tradição cultural em *kitsch* por impedir o trabalhador de usufruir da verdadeira arte, tomando todo seu tempo com o trabalho. Quando houvesse uma “rendição ao socialismo internacional” e a resolução dos problemas de produção no sentido socialista, a “arte culta” resgataria seu

papel social ativo (1939: 39). Desse modo a produção artística do alto modernismo não admitiu nenhum tipo de alteração radical nas noções de autonomia e transcendência da arte, defendendo sua “autenticidade” e seu afastamento com relação à cultura de massas. Essa introversão da vanguarda nela mesma, constatada pelo crítico, apontou para outro projeto de inserção social da arte no “alto modernismo”.

Este visava, acima de tudo, resistir ao consumo, “oferecer uma experiência que não pudesse ser transformada em mercadoria” (JAMESON, 1996: 122). Também a arquitetura derivada do movimento moderno produzida nos anos 1950 ainda fazia alegações ideológicas grandiosas e buscava resistir à cooptação pelo mercado ao mesmo tempo em que atrelava-se a um aparelho estatal burocrático e intervencionista e colaborava indiretamente para as transformações urbanas advindas da especulação e da renovação urbana, importantes ramos de acumulação do capital. Sobre essa ambigüidade, referindo-se aos últimos edifícios corporativos de Mies van der Rohe, escreveu o artista Dan Graham:

O funcionalismo do edifício oculta sua função ideológica menos aparente, justificando o uso da tecnologia, ou da burocracia tecnocrática, por parte das grandes corporações ou do governo, para conceder a sua versão particular da ordem sobre a sociedade [...]. A transparência literal do vidro não apenas objetiva de maneira falsa a realidade; ela é, paradoxalmente, uma camuflagem: pois enquanto a função real da corporação pode ser a de concentrar o seu poder independente e de controlar por meio de informações secretas, a sua fachada arquitetônica dá a impressão de uma abertura absoluta. A transparência é apenas visual: o vidro separa o visual do verbal, isolando quem está do lado de fora do local de tomada de decisões e das ligações, invisíveis porém reais, entre as operações da companhia e da sociedade (GRAHAM, 1979: 434-435).

Como reação a esse cenário, algumas manifestações tanto arquitetônicas (como a de Robert Venturi, por exemplo) quanto artísticas (como a de Lichtenstein ou Rauschenberg) visavam integrar-se às condições reais e mercadológicas da sociedade, criando obras híbridas e ambíguas, que muitas vezes incorporavam tanto códigos dos meios de comunicação de massas quanto da “cultura elevada”.

Já assinalara Jameson, como característica fundamental do pós-modernismo, “o apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial” (1996: 28), e a demonstração de certo fascínio pela paisagem urbana degradada e pelo *kitsch*. Tschumi também seguiu essa tendência, no entanto sua busca se diferenciava pela afirmação da necessidade da manutenção tanto da autonomia quanto da heteronomia da disciplina arquitetônica. Como já visto, Tschumi buscava

alcançar um ponto onde os opostos pudessem se complementar. Para além de descrever ou replicar essa nova realidade, Tschumi a colocava como complexa e contraditória, porém transformável. O primeiro passo para essa transformação seria assumir e retrabalhar suas características inerentes, mesmo que indesejáveis.

Ao escrever em 1971 que “vários precedentes apontavam, contudo, para o extraordinário poder dos incidentes, de pequenas ações amplificadas mil vezes pela mídia, de forma a assumirem o papel de um mito revolucionário” (1996: 8), Tschumi assumia uma posição contrária ao modernismo e aos pensamentos derivados dele que insistiam em fixar a distinção entre “alta cultura” e cultura de massas. Esta última, tornada uma esfera importante da vida contemporânea, não poderia mais ser simplesmente ignorada. Entretanto, a autonomia de qualquer manifestação cultural também não deveria ser radicalmente extinta.

Os “incidentes” assumiam, assim, uma posição intermediária e ambígua entre a autonomia e a heteronomia da manifestação estética, e por isso eles não se enquadravam no interior do pensamento dualista moderno. Se a arte almejasse uma função social direta e imediata, poderia se colocar na posição de igual relação com um objeto ou atividade cotidiana e correria o risco de adentrar o campo de relações de equivalência e troca das mercadorias. Por outro lado, se colocada acima da vivência dos homens e de seu cotidiano, se afastava dos preceitos sociais e mercadológicos e se expunha ao risco de adquirir um caráter fetichista e elitista que poderia extinguir seu potencial crítico. A arte parecia mover-se em um solo arriscado: precisava afastar-se da sociedade para falar de modo crítico, mas nesse processo poderia se isolar e ganhar dimensão ideológica, deixando a sociedade exatamente como estava; poderia também partir diretamente para o engajamento político arriscando realizar-se à custa de sua dimensão artística, cair no mundo e colocar-se em relação de equivalência com as mercadorias; ou então ela poderia assumir um posicionamento ambíguo e mutável entre essas duas alternativas.

Em “*La Maison du Peuple*” a ocupação do espaço foi o elemento fundamental para a ocorrência da manifestação política (e o espaço é uma das ferramentas de trabalho do arquiteto e do urbanista), fato que estimulou o arquiteto a pensar sobre novas inserções sociais para a prática arquitetônica. A potencialidade outrora presente na forma foi deslocada para a colisão entre um espaço e seu uso, que se revelou potencial instrumento de conscientização e mudança. No entanto, por sua contingência, a ação só pode atingir parcela significativa da sociedade ao ser divulgada pelos meios de comunicação de massas. Ao considerar tal ocupação do espaço um tipo de manifestação estética de resistência porque, nas palavras de Rancière,

contestava as propriedades de uso de um lugar e questionava a própria configuração do sensível, Tschumi aproximava arte, arquitetura e ativismo político.

Questões semelhantes já haviam sido inauguradas no início do século pelos dadaístas, por exemplo. A primeira incursão dadaísta pelo espaço urbano consistiu em um encontro marcado em Paris, em frente à Igreja *Saint-Julien-le-Pauvre* no dia 14 de abril de 1921, durante uma forte chuva. O encontro foi amplamente divulgado pela mídia. Através de comunicações feitas pela imprensa, proclames, cartazes e folders, o grupo convidava “seus amigos e adversários” a participarem do evento. Fotografias também foram realizadas para registrar o ocorrido.

Com esse encontro, os dadaístas chamaram a atenção para a existência de um espaço banal na cidade: o jardim abandonado nos arredores da Igreja *Saint-Julien-le-Pauvre* era pouco freqüentado, embora localizado próximo a uma área residencial. Tratava-se de um lugar urbano e público, mas “sem nenhuma razão para existir”. No entanto, era freqüentemente visitado por grupos de turistas ou colegiais. Durante o encontro, que agregou umas 50 pessoas, os dadaístas proclamaram discursos provocativos e parodiaram os guias turísticos: diante de cada “monumento” presente no espaço leram textos aleatórios retirados do dicionário *Larousse*. Distribuíram presentes ao público, “pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e até notas de cinco francos com símbolos eróticos”, e utilizaram vários meios na tentativa de fazer com que as pessoas deixassem suas casas e ocupassem aquele espaço (GLUSBERG, 1987: 20; CARERI, 2003: 78).

O espaço escolhido pelos dadaístas estava carregado de significados. O edifício que abrigava a Igreja, monumento arquitetônico religioso, instituía códigos de conduta e comportamento. Se o monumento expressa a permanência e a duração, a Igreja, em específico, tem o papel de colocar as crenças e costumes religiosos para além das contingências temporais, já que sua construção imponente preexiste aos indivíduos e sobrevive a ele; por isso pertence a um tempo que está totalmente fora de seu alcance (AUGÉ, 1994: 58). Mas a ação dadaísta era simbólica e visava colocar em questão o significado atribuído ao espaço. O objetivo era provocar a cultura institucional e, ao mesmo tempo, dessacralizar a prática artística.

Francesco Careri ⁶² aponta essa manifestação como extremamente importante para o desenvolvimento futuro das artes. Significativo foi o fato dos dadaístas introduzirem a arte no

⁶² Careri, Francesco. *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. Careri é arquiteto, membro do grupo Stalker e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma.

espaço público esquivando-se da inserção tradicional que se dava pelas vias da “ornamentação”. A manifestação não somente se inseriu no espaço público, mas se dirigiu ao público usuário do espaço apontando e desafiando os significados atrelados a ele, ou seja, a presença dos artistas e as atividades desenvolvidas modificaram momentaneamente o sentido atribuído ao espaço, mostrando que ele não é eterno. Segundo o autor, tal manifestação provocou um claro confronto com “as modalidades tradicionais de intervenção urbana, campo de ação que pertencia, por tradição, somente aos arquitetos e urbanistas” (CARERI, 2003:76).

A ação de ocupar um espaço público urbano e usá-lo para o desenvolvimento de atividades não usuais foi elevada, em si, a forma de manifestação estética. A intervenção não deixou vestígios físicos, não envolveu a criação nem a exposição de objetos. Além de questionar o significado institucional da arte, tal intervenção visava fundi-la e dissolve-la na vida cotidiana, inserindo-a no campo das relações sociais e urbanas. Essa tática foi retomada posteriormente pelos Surrealistas e pelos Situacionistas, já que ela inaugurou uma nova maneira de pensar a prática artística e deu origem a distintas formulações como a deambulação urbana, a deriva ou a “construção de situações”.

Esta última, teorizada pelos Situacionistas como um acontecimento passageiro, aboliria teoricamente a representação e a mediação existente na relação dos homens entre si e destes com o mundo. Os Situacionistas associavam a abolição da representação nas artes à abolição da própria mercadoria e ao fim da alienação e das relações sociais opressivas. As situações deveriam ser conscientemente planejadas e construídas para atingir e modificar inicialmente comportamentos e consciências e, posteriormente, a própria realidade social.

O objetivo principal da “situação” era construir “espaços de liberdade” capazes de estimular novos modos de vida que liberariam a consciência do indivíduo sobre sua condição de alienação, tornando-o capaz de redirecionar os próprios rumos da história. Ao mesmo tempo em que a “situação” apontava os limites das condições de vida existentes, colocava-se como meio para sua possível superação, como instrumento de transformação. Assim, os “comportamentos experimentais” seriam tanto um meio para alcançar o “urbanismo unitário” quanto um produto dele: “É preciso empreender um trabalho coletivo organizado, que leve à utilização unitária de todos os meios de transformação da vida cotidiana”, afirmavam os Situacionistas (in JACQUES, 2003: 53). Tal trabalho deveria se desenvolver em três eixos principais, a criação de “uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável, uma técnica de ambiências” (in JACQUES, 2003: 17). Assim, um importante legado situacionista foi a

reunião entre reflexões estéticas e políticas e a reivindicação do espaço da cidade como o lugar privilegiado de suas manifestações.

Ao considerar que “o cenário material da vida” teria o poder de provocar e alterar comportamentos (e vice-versa), a reflexão situacionista inevitavelmente esbarrou nas questões que diziam respeito ao uso do espaço público e urbano. A “composição integral do ambiente” almejada só poderia se realizar no âmbito do urbanismo (in JACQUES, 2003: 54, 55). Mas se a concepção tradicional de urbanismo supunha planejamento e controle, os Situacionistas ressignificaram o termo através da concepção do “urbanismo unitário”, que favoreceria o incontroleável que escapava de qualquer previsão feita pela mente: “A situação como momento criado, organizado, [...] inclui instantes perecíveis – efêmeros, únicos. Ela é uma organização de conjunto que dirige (favorece) tais instantes casuais” e proporciona um “aumento qualitativo de conseqüências imprevisíveis” (Debord in JACQUES, 2003: 55, 121).

Dentro de suas especificidades, distintos campos do conhecimento estavam sensíveis à retomada dessas reflexões nos anos 1960/1970, como o campo das artes e da política. Matta-Clark e Oiticica também refletiram sobre muitas dessas questões. Abordaremos brevemente algumas de suas proposições para mostrar que a reflexão sobre o “extraordinário poder dos incidentes” era comum a distintos artistas que atuaram nesse período, e que ela também apontava para o questionamento dos significados atribuídos aos espaços públicos e urbanos.

Em 1970 Matta-Clark realizou uma obra que guarda algumas semelhanças com as estratégias mencionadas acima. Trata-se de “*Garbage Wall*”, um projeto que “combinava escultura e teatro”. O lugar escolhido para sua realização foi a entrada da Igreja *St. Mark’s* localizada na *10th Street* em Nova Iorque. Lá o artista construiu uma parede utilizando lixo. Durante o processo Matta-Clark convidava os transeuntes e o público presente a colaborar com qualquer tipo de entulho ou rejeito urbano. Estes eram misturados a uma massa de gesso e colocados no interior de uma forma de madeira, retirada depois da solidificação da mistura. Depois de erigida, a parede serviu de apoio para o desenvolvimento das mais simples atividades domésticas: comer, limpar-se, dormir e manter o local ao redor da parede habitável. A obra durou quatro dias, e a parede foi então removida, retornando para os depósitos de lixo.

Escreveu o artista que a experiência dependia das circunstâncias do local: “a audiência, os pedestres e os atores estão todos naturalmente associados pela característica e localização da atividade”. Deu ênfase também à presença do cenário religioso que contrastava com as atividades cotidianas banais que eram o assunto da obra: “o espírito dessa atividade requer *St.*

Mark's com sua história, sua beleza arquitetônica e espacial, como um pano de fundo para uma cerimônia muito tranqüila de organização doméstica” (Matta-Clark in MOURE, 2006: 88).

Em 1969 a Igreja do século XVIII e seus arredores haviam sido declarados “distrito histórico” pela comissão de preservação de Nova Iorque. Diante disso, o cenário traçado pelo artista criava um típico confronto dadaísta ou surrealista entre coisas que usualmente não possuem relação, no intuito de questionar as próprias convenções. Ao ambiente imponente e atemporal que deveria ser preservado, Matta-Clark contrastou a realização de atividades diárias necessárias para a manutenção da vida, que requeriam apenas a construção provisória de uma parede como marco espacial. Retratada como um ciclo (o ambiente sai do lixo e volta para ele), a manifestação questionava a necessidade da noção de permanência na arquitetura e nos espaços urbanos. Para o artista, a arquitetura teria mais a ver com o corpo do que com a perenidade, por isso ela deveria ser concebida de modo a ser totalmente transformável pelo usuário e, se possível, ser transportável nas costas, na cabeça ou mesmo em uma mochila (Matta-Clark in MOURE, 2006: 379).

Os monumentos eram alvo constante de críticas de Matta-Clark, que costumava descrever suas intervenções através da palavra “*non-umental*”, “uma expressão do lugar-comum que poderia contrariar a grandeza e a pompa das estruturas arquitetônicas e de seus clientes que se vangloriam” (MATTACKLARK; WALL, 1976: 77). O artista também criticava a atividade turística, que seria responsável por “fetichizar” o espaço. Ao escrever sobre a Torre Eiffel, por exemplo, apontava para três características que marcariam sua condição de monumento: “1. Ela é boa em qualquer tamanho. Um souvenir é = tão bom quanto a coisa real. 2. Ela é imprópria para as pessoas. 3. Ela convida o visitante a afastar-se” (in MOURE, 2006: 372). Assim, o artista descrevia o monumento como o contrário do espaço necessário para a vida, e era essa contraposição que a obra “*Garbage Wall*” buscava expressar. O passado, para ele, estaria mais presente nos resíduos urbanos do que nos próprios monumentos. Com a realização dessa obra que problematizava a permanência dos espaços necessários para a vida, Matta-Clark dava continuidade à atividade dadaísta de questionar os valores atribuídos aos espaços públicos urbanos.

Hélio Oiticica também voltou sua reflexão ao significado atribuído a tais espaços. Em 1978 ele concebeu o primeiro “Acontecimento Poético Urbano”, para o qual convidou artistas, críticos, fotógrafos, cineastas, paisagistas, poetas e designers para realizarem “instaurações situacionais” no bairro do Caju, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Tratava-se de um tecido urbano bastante heterogêneo (marcado pela presença de aterros de lixo, cemitérios, portos,

um Arsenal de Guerra, um asilo, um hospital para tuberculosos, edifícios industriais abandonados e ainda o edifício da Casa de Banhos construído pela Família Real), característica que chamou a atenção do artista. A proposta era incentivar descobertas e explorações no local, rompendo com usos, circulações e significados tradicionais, experimentado o espaço de um modo que as divisões tradicionais entre trabalho/lazer e espaço público/espaço privado não permitiam. Oiticica convocava os passantes a olhar para os espaços de forma não habitual:

O *Programa in Progress* Caju propõe aos participantes abordar – tomar o bairro do Caju como um *Playground* bairro-urbano para curtir os achados → achar – play! Esse achar, abordar, penetrar é sem fim! [...] O Caju é o *Ground* e a participação dos participantes fazem o *Play!* [...] Penetrar o aterro de lixo / penetrar a ruína imperial (Praia do Caju) / penetrar o que espera para ser descoberto (in LAGNADO, 2002, documento 0114/79 p.1).

A palavra *Playground* remetia à atividade lúdica no espaço da cidade que estava se tornando cada vez mais funcionalizado e programado: o uso do espaço sem finalidades e sem conseqüências. Segundo Lagnado⁶³, Oiticica utilizava esse termo para denominar a criação de “áreas de lazer” geralmente localizadas no espaço urbano e que convidavam o público à participação (2003b: 125). Com essa proposta Oiticica indica a possibilidade de uma apropriação *in progress* do espaço urbano, ou seja, uma apropriação em contínua transformabilidade, aberta à participação, exposta ao acaso, que permanece sempre incompleta, inacabada e indeterminada. Assim, se opõe à concepção da arquitetura como monumento: “escultura – monumento – arquitetura gratuita são todos conceitos fracos e ultrapassados” (Oiticica in LAGNADO, 2002, documento 0088/78 p. 3).

Oiticica também se defrontou com os processos de desenvolvimento urbano que atingiam o Rio de Janeiro nos anos 1970. Nos arredores da Avenida Presidente Vargas, por exemplo, mantinha-se viva a memória da “destruição” trazida pelo progresso⁶⁴. Na década de 1940 a implantação da Avenida Presidente Vargas havia destruído casebres, comércios, Igrejas e a antiga Praça 11, ponto de encontro da boemia carioca. Nos anos 1970 o local passava por novas transformações por conta da implementação do metrô. Durante passeios pela região, Oiticica coletou alguns resíduos urbanos, e dentre eles um pedaço de asfalto com a forma da Ilha de Manhattan. Denominou-o Manhattan-Brutalista (1978) e o definiu como um “objeto-

⁶³ Lisete Lagnado é crítica de arte professora da Faculdade Santa Marcelina (SP) e co-editora da Revista Trópico.

⁶⁴ Segundo Lagnado, “A Avenida Presidente Vargas concentra o trabalho de busca de Oiticica. Sua ampliação, organizada em grande pompa pelo Presidente Ernesto Geisel acompanhado de comitiva oficial, pode ser rastreada no arquivo do artista. Este recortara notícias da imprensa acerca das transformações trazidas pela urbanização do Rio de Janeiro: o custo das obras, as várias destruições da Praça 11, a demolição de centenas de casas, os estorvos de circulação causados aos transeuntes, o crescente congestionamento de tráfego, a chegada do metrô” (2003a: 175).

semi mágico-trouvê”, referindo-se às deambulações urbanas feita pelos Surrealistas na busca por objetos/situações inusitadas. Tal objeto foi levado para o banheiro de seu estúdio na rua Carlos Góis, no qual criou a obra Jardim Kyoto - Gaudi, definido pelo artista como, “um pequeno jardim de escombros da Avenida Presidente Vargas” que remetia à arquitetura de pedras de Gaudi e aos Jardins transformáveis típicos da cidade de Kyoto (in LAGNADO, 2002, documento 0073-78 p.2). Com essa instalação, o artista novamente questiona a distinção rígida entre esfera pública e privada, assim como os comportamentos usualmente aceitos em cada uma delas, e ressemantiza tanto os escombros urbanos quanto o significado atribuído ao banheiro de seu estúdio, espaço tradicionalmente privado e funcional.

As manifestações citadas acima contestavam as propriedades e os usos atrelados aos espaços urbanos públicos e privados, buscando desidentificá-los e arrancá-los de sua naturalidade. Tais intervenções não deixavam vestígios físicos no espaço, já que apostavam todas as suas fichas no momento da recepção. Dirigiam-se diretamente ao usuário do espaço, pois visavam interferir em seu modo de percepção, arrancá-los de sua imobilidade e de sua não-participação na constituição de seus espaços de vida. Tentavam fazer com que o transeunte, por um momento, parasse para refletir, suspendendo o automatismo de suas ações.

Elas também revelam a contradição existente entre duas lógicas distintas: o uso funcional atribuído por consenso ao espaço público urbano e o uso que as pessoas realmente desejam fazer desse espaço. Para Rancière, a construção de relações entre coisas que usualmente não tem relação pode ser considerada um ato político quando questiona a divisão do sensível estabelecida. Escreveu o autor:

O que se passa, com efeito, quando as forças da ordem são enviadas para reprimir uma manifestação política? O que se passa é uma contestação das propriedades e do uso de um lugar: uma contestação daquilo que é uma rua. Do ponto de vista da polícia, uma rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, a transforma em espaço público, em espaço onde se tratam assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças de ordem, o espaço onde se trata os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas destinadas a essa função. Assim o dissenso, antes de ser a oposição entre um governo e as pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível (Rancière, 1996b: 372,373).

Mas como levar ao campo de ação da arquitetura essa discussão sobre o potencial das ações efêmeras em perturbar a ordem vigente suscitando reflexões e mudanças? Pensar essa questão foi um dos desafios de Tschumi no período. Na primeira metade da década de 1970,

ao estudar a constituição social das cidades, ele passou a considerar que a potencialidade atribuída aos acontecimentos poderia ser multiplicada a partir do momento em que estes eram também uma característica inerente às metrópoles contemporâneas. Com tal formulação, uma reflexão mais ampla da cultura foi deslocada para o campo da arquitetura e do urbanismo.

A mesma lógica do acontecimento transitório que trazia promessas de transformações sociais foi encontrada por Tschumi nos motins urbanos que eclodiram no início da década de 1970. A ocorrência dessas rebeliões populares dava lugar aos “usos impróprios” dos espaços urbanos ao rejeitar a maioria das regras estabelecidas de conduta. Nessa época ele realizou, como professor de política urbana da *Architectural Association*, uma pesquisa sobre as contradições trazidas pelo desenvolvimento urbano capitalista, buscando identificar possíveis ações contrárias e de resistência. Constatou que motins e levantes surgiam por toda parte, relacionados a questões urbanas como escassez de moradias, especulação, discriminação territorial, etc.: “Fascinado pela habilidade da metrópole em gerar inesperadas manifestações culturais ou sociais (e mesmo sistemas micro-econômicos), eu iniciei uma pesquisa extensiva” (TSCHUMI, 1996: 6).

Os textos escritos na primeira metade de 1970 mostravam influências dos movimentos de 1968, encontravam-se sob o impulso esperançoso que adentrou a primeira metade da década de 1970, e refletiam sobre a possibilidade de uma revolução eminente dos modos de vida. Até 1975, portanto, a reflexão de Tschumi se voltou para a seguinte questão: Como a arquitetura poderia alinhar-se a movimentos revolucionários que eclodiam por toda parte, no intuito acelerá-los? Ao potencializar os efeitos dessas insurgências urbanas espontâneas, a arquitetura poderia aproximar-se da atuação artística de resistência e trabalhar a favor do dissenso, engendrando uma “reformulação da política de distribuição dos espaços” (TSCHUMI, 1975: 96).

Inicialmente ele buscou identificar e caracterizar esses motins urbanos, citados e analisados em vários artigos, como em “*The Environmental Trigger*” de 1972 e “*Sanctuaries*” de 1973. O primeiro aborda os violentos conflitos sociais que em 1972 estavam ocorrendo no mundo todo: Havia na Irlanda do Norte um conflito entre católicos e protestantes por causa da discriminação que fazia com que muitos locais se recusassem a abrigar os moradores católicos, que eram empurrados para regiões superlotadas. Em Liverpool, na Inglaterra, o governo desalojara um grande número de moradores negros para abrir espaço para expansão de um bairro de população branca, iniciando um violento conflito racial. Em Rotterdam, na Holanda, incidentes violentos levaram a 58 prisões em um protesto contra o déficit de moradias

existente na cidade, o qual fizera que os aluguéis se tornassem extremamente caros e muitas famílias fossem brutalmente despejadas, principalmente as alemãs. Nos Estados Unidos, em Los Angeles, ocorriam mais conflitos por causa de discriminações territoriais, econômicas, sociais e raciais.

Para Tschumi tais exemplos mostravam a importância do papel do urbanista no direcionamento dessas batalhas revolucionárias, já que pensava que esses conflitos só tenderiam a aumentar com a urbanização crescente. Pensava de forma otimista que “a inevitabilidade do colapso socioeconômico” encorajava “um núcleo revolucionário a acelerá-lo, tirando vantagem dos conflitos sociais” (1975: 91).

Tschumi constatava uma crise urbana. Nos anos 1970 as cidades aumentaram em decorrência da migração da população rural. Como a urbanização crescia em ritmo mais acelerado que a industrialização, as cidades estavam sendo ocupadas por uma grande parte de população desempregada e marginalizada. Além disso, nessa época começavam a se fortalecer os projetos de requalificação e renovação urbanas, na maioria das vezes implementados através de parcerias público-privadas, resultando em especulação imobiliária e em processos de gentrificação, que aumentaram o número de áreas pobres e deterioradas nas cidades. Mas para Tschumi o futuro estaria nas mãos dessa crescente massa de marginalizados que, ao se voltarem contra o sistema, seriam capazes de criar conflitos urbanos profundos e de abrangência mundial, os quais poderiam culminar em uma crise política e econômica, indicando talvez o início de uma futura revolução.

No texto “*Sanctuaries*” (1973) Tschumi continuou a explorar a questão dos conflitos urbanos e da possível tomada de poder pelas minorias étnicas e sociais. O termo “*Sanctuaries*” refere-se ao Império Romano, época em que os momentos de crises levaram alguns monastérios a se transformarem em santuários culturais que, isolados do mundo bárbaro, preservavam os valores antigos apartando-os dos conflitos que ocorriam em seu exterior. Para Tschumi, fenômeno parecido estava aflorando na Costa Oeste dos Estados Unidos, mais precisamente na região de Los Angeles:

Temendo a desordem do centro de Los Angeles, a classe média se refugia atrás dos portões dos retiros suburbanos. As ruínas remanescentes do centro urbano são abandonadas às minorias de baixa renda, que agora está determinada a defender e governar seu território (1973: 575).⁶⁵

⁶⁵ Citação no idioma original: “Fearing the disorder of central Los Angeles, the middle-class take refuge behind the gates of their suburban retreats. So the decaying remnants of the inner city are abandoned to low-income minorities, who are now determined to defend and govern their territories.”

O autor destaca sete regiões da cidade que considerava como “*Sanctuaries*”: Watts, East L.A., Pico-Union, Venice, Westlake, Rolling Hills e Leisure Word. Os três primeiros lugares foram descritos como guetos habitados por minorias étnicas, segregados física e socialmente do resto da cidade, e neles alguns movimentos de contestação estavam eclodindo. Para Tschumi tais movimentos estariam prestes a transformar o território americano num imenso campo de batalhas. Venice, apesar de habitada por uma população composta por distintas etnias e faixas de renda, era uma região em conflito, acirrado pelo protesto contra um projeto municipal de renovação urbana que prejudicaria os setores mais pobres de sua população. Já as três últimas são descritas também como regiões segregadas, mas voluntariamente. Através da construção de muros e portões, totalmente vigiadas e de acesso restrito aos moradores, famílias de alta renda buscavam refúgio frente o caos urbano que então se instalava.

Tschumi averigua que naquela época dois terços da população negra norte-americana e oitenta por cento dos descendentes latinos viviam em guetos. Interessa-se pela questão da segregação social, que era também habitacional e territorial, primeiro porque acreditava que a luta contra tal situação de discriminação poderia engendrar revoluções maiores, e em segundo lugar porque tal questão estava estritamente ligada ao campo da arquitetura.

Constata que a realidade social, econômica e política dos anos 1970 encorajava a segregação urbana, através da distinção de espaços seja por funções (comércio, indústria, moradia, etc.), seja por renda ou etnia. Isso estava colaborando para o surgimento de novas identidades territoriais compostas por novos sujeitos políticos que faziam parte da população urbana e queriam ser ouvidos: “Em uma típica inversão de um processo urbano, o resultado da discriminação se tornou a base para a libertação” (1973: 576). Como já destacado, Tschumi via nesses motins, nos quais minorias segregadas começaram a clamar por independência territorial e política, sinais de uma revolução iminente.

Ele analisa detalhadamente os bairros de Watts, Last L.A. e Pico-Union, levantando fatores históricos que colaboraram para que tais regiões se isolassem do tecido urbano, sublinhando o papel da arquitetura nesse processo. Destaca também o surgimento de organizações criadas para intervir a favor das comunidades locais, compostas por equipes multidisciplinares que contavam com a presença de arquitetos e urbanistas e de representantes das comunidades. Descreve o trabalho de tais equipes, seus sucessos e erros, nas mais distintas atividades: conscientização da população sobre sua situação socioeconômica,

discussão sobre questões relativas ao planejamento urbano, desenvolvimento de projetos que pudessem melhorar a condição de vida da população e, principalmente, a luta pela autonomia social e política de cada região.

Escrevendo sobre Watts, por exemplo, bairro cuja grande maioria da população era negra e de baixa renda, Tschumi destaca como projetos arquitetônicos modernos de habitação coletiva, construído nos anos 1950 pelo governo federal, se tornaram rapidamente áreas deterioradas e com altos índices de criminalidade (consideração similar à feita por Matta-Clark em *Window Blow-out*). Comenta também como alguns projetos de expansão de autopistas colaboraram para aumentar a segregação do bairro. Como contraposição, escreve sobre organizações coletivas, como o *Studio Watts Workshop*, que no momento trabalhava num projeto de habitações de baixo custo no qual a comunidade participava ativamente. Acreditava estar assistindo ao nascimento de uma nova consciência sociopolítica por parte dessas minorias, para a qual os motins ocorridos em 1965 em Watts teriam tido um papel extremamente importante.

Ao escrever sobre East L.A. e Pico-Union, ambos guetos habitados por latino-americanos e seus descendentes, em sua maioria com renda familiar muito baixa, enfatiza as recentes revoltas contra segregação, lutas territoriais, por habitação e por autonomia política. Sobre Pico-Union, destaca a ameaça que o bairro sofria no momento (e a reação da população) por ser uma área cobiçada para expansão do comércio do centro de Los Angeles. Partes do bairro já se encontravam em pleno processo de gentrificação, enquanto outras buscavam resistir.

Tschumi também explorou o problema representado pelas recentes propostas de renovação urbana ao escrever sobre a região de Venice. Esta era muito cobiçada por ser uma área litorânea e em 1971 recebeu uma verba pública para que toda sua orla marítima fosse requalificada. O projeto de renovação pretendia privatizar algumas áreas portuárias e construir autopistas que segmentariam o bairro, isolando suas regiões mais pobres. Tschumi destaca a mobilização de parte da população que, num movimento de resistência, além de rejeitar tal projeto de renovação urbana, também voltava a levantar uma antiga reivindicação por independência territorial e autonomia política.

Afirma que esse mesmo processo urbano estava levando, de um lado, a uma não planejada (mas bem-vinda) articulação política da população de baixa renda de algumas regiões da cidade e, por outro lado, a uma auto-exclusão de certo setor da população com rendas maiores.

Descreve então as regiões de Westlake, Rolling Hills e Leisure Word, a maior parte delas independentes e governadas através de conselhos administrativos compostos por parte da população. Para Tschumi esses três últimos “*Sanctuaries*” se distinguiam dos outros por serem “o resultado de uma escolha” e não o produto de discriminações e pressões socioeconômicas e políticas.

Cita alguns arquitetos envolvidos no projeto desses *defensible spaces*, espaços projetados para defenderem seus habitantes psicologicamente e fisicamente do caos do espaço urbano e que para isso preservavam “o ar dos campos” através de construções que imitavam vilas italianas tradicionais ou o *ranch style*. Eram “guetos” de classe alta que visavam garantir a segurança não só de seus moradores mas também de suas propriedades.

Nesse artigo, Tschumi coloca as insurgências inesperadas como uma característica inerente às cidades da década de 1970, pois as contradições, desigualdades e hierarquias que as metrópoles promoviam incitavam lutas que estariam apenas em seu início. Tais lutas (para ele exemplos de *détournement urbano*) levantavam como questões centrais o déficit de moradia, de áreas públicas e de lazer, a segregação territorial, enfim, questões ligadas ao planejamento urbano e, portanto, área de atuação dos arquitetos. Por isso ele acreditava estar vivendo uma época propícia à atuação revolucionária do arquiteto. Tratava-se de aproveitar o impulso de um processo de transformação maior, unindo-se a ele, na tentativa de atingir mudanças eficazes. Diante de um cenário urbano marcado por disputas, os arquitetos poderiam “usar seu conhecimento sobre o ambiente para tomar parte nas forças que tentam acelerar o processo de colapso”, transformar os conflitos em novas estruturas urbanas “tirando vantagens” das contradições sociais. Escreve ele que “se o conflito e o colapso são inevitáveis, os acontecimentos me permitem nutrir sonhos prazerosos de destruição de uma sociedade alienada que até então parecia toda poderosa” (1975: 93, 95). Afirmou posteriormente que seu principal objetivo nesse período era o seguinte questionamento:

Como a arquitetura e a cidade poderiam tornar-se propulsores de mudanças sociais e políticas? Eu estava fascinado pelo *détournement* das ruas de Paris durante os eventos de maio e eu comecei a perceber modelos similares de “uso impróprio” em muitas cidades grandes em todo o mundo (TSCHUMI, 1996: 6).⁶⁶

⁶⁶ Citação no idioma original: “How could architecture and cities be a trigger for social and political change? I had been fascinated by the *détournement* of the Paris streets during the May events and began to perceive similar patterns of ‘misuse’ in many large cities throughout the world.”

Segundo Martin, nesse momento as principais referências de Tschumi eram Henry Lefebvre e Guy Debord⁶⁷. O arquiteto afirmou que então toda sua argumentação política era influenciada por um contexto que testemunhou questionamentos radicais invadirem também a esfera cultural:

O slogan chave de 1968 era “A imaginação no poder”. Eu senti naquele momento que enquanto muitos ativistas sociais e políticos estavam articulados no que diz respeito aos mecanismos de poder, eles freqüentemente se esqueciam do primeiro termo da equação: imaginação. Entre aqueles que entenderam o poder da invenção estavam os Situacionistas, que em 1972 já pareciam uma história distante (TSCHUMI, 1996: 15).⁶⁸

Em resposta à pergunta sobre como a arquitetura poderia contribuir para esse ímpeto de mudanças, servindo-se também do poder dos incidentes em gerar reflexões e transformações, Tschumi elaborou no início dos anos 1970 algumas possíveis estratégias arquitetônicas de ação.

A primeira, chamada “Ações exemplares”, visava, nas palavras de Tschumi, expressar a crise ambiental em curso e acelerá-la. Combinava, como em uma tática de guerrilha, urgência e exemplaridade. Seus principais objetivos eram desmistificação e propaganda (1996: 10-11; 1975: 95). O melhor exemplo dessa estratégia seria “*La Maison du Peuple*”, na qual o intento não era “meramente a realização do objeto construído em si mas, além disso, a revelação de realidades e contradições da sociedade através do edifício”. Essa estratégia foi colocada em prática, por exemplo, já em novembro de 1971 quando, junto com estudantes da *Architectural Association*, Tschumi promoveu uma tomada de posse da estação ferroviária londrina *Kentish Town* que se encontrava fechada. Nela, alunos desenvolveram atividades de pintura sem autorização e implantaram domos infláveis para prestação de serviços comunitários. Tschumi denominou tais estratégias de “ataques de cinco minutos”, cujo principal objetivo era apropriar-se efetivamente do espaço urbano, transgredindo apropriações aceitas habitualmente. Esses “ataques arquitetônicos” aproximavam-se das táticas artísticas de resistência citadas anteriormente, que tomavam o urbano como espaço de ação.

Outra estratégia elaborada por ele nesse período foi denominada de “Contra-design”. Nela, a arquitetura deveria ser utilizada como meio de expressão para denunciar a absurdidade

⁶⁷ No texto “*Six Concepts*” (1991), Tschumi deixa explícita a influência que recebeu da experiência situacionista, não somente pela idéia do *détournement* mas também pela introdução dos termos evento e movimento (e suas capacidades subversivas) em sua obra, por demonstrarem que a ação no espaço, ou a “construção de situações” poderia ser mais revolucionária do que qualquer inovação formal.

⁶⁸ Citação no idioma original: “A key slogan of 1968 was ‘Imaginations take power’. I felt at that time that while many social and political activists were articulate about the mechanisms of power, they often forgot the first term of equation: imagination. Among those who understood the power of invention were the Situationists, who by 1972 already seemed distant history.”

de alguns processos de renovação urbana e predizer o futuro das cidades como forma de denúncia, estimulando a rejeição da população perante tais propostas. Para isso poderiam ser usados métodos como propaganda, desvio, tática de confusão, de caricatura e de demonstração pelo absurdo, destruição de valores culturais arraigados, etc. – táticas desenvolvidas inicialmente pelas vanguardas negativas. Exemplos seriam *No-Stop City* do grupo *Archizoom* (1969) e *Continuos Monument* do grupo *Superstudio* (1969) – concepções arquitetônicas profundamente irônicas e críticas, herdeiras do pensamento situacionista. Para Tschumi, esta era “uma estratégia cultural e também política”, já que buscava “lançar dúvidas e estimular reconsiderações sobre os valores culturais que ainda estavam atados à arquitetura” (1996: 12, 13). Esse tipo de prática visava não somente “verificar para onde o sistema capitalista estava indo”, mas também “confirmar dúvidas que emergiam sobre a relevância desse modo particular de expressão”. Assim, uma grande tarefa dessa estratégia era verificar a própria pertinência da arquitetura como prática crítica no mundo contemporâneo, no qual o capitalismo tendia cada vez mais a penetrar com voracidade a maioria das produções humanas.

Estas seriam atividades localizadas “nas margens” da disciplina arquitetônica, que por isso questionavam seu campo de ação. A primeira estratégia não seria, segundo ele, necessariamente pertencente ao campo da arquitetura, mas exigia um conhecimento profundo das estruturas que regiam os espaços urbanos e de suas normas e valores sociais. Já a segunda estaria mais próxima da arquitetura por utilizar meios de expressão próprios da disciplina, como plantas, mapas, perspectivas e colagens. Ambas as estratégias, que nasceram da reflexão sobre as atividades realizadas pelos estudantes de arquitetura entre 1968 e 1970, investigavam sobre a possibilidade da mescla entre atuação arquitetônica, prática artística de resistência e ativismo político. No entanto, já em 1975 o arquiteto, embora sem negar a validade de tais estratégias, apontava para suas limitações:

A dificuldade tradicional deste enfoque sempre foi a facilidade com que as instituições se apoderaram das formas de destruição e as converteram na última forma sofisticada da cultura burguesa. Os enunciados negativos do urinol de Duchamp estão em todos os museus. Os *slogans* revolucionários nas paredes de Paris de 1968 deram vida nova às propagandas de automóveis. Embora os *slogans* de protesto fossem subversivos no interior de um contexto particular, e por isso não podem ser desprezados por sua recuperação posterior, [a estratégia do] contra-design é por natureza ainda mais vulnerável. Está claro que, se a intenção é subversiva, isso não implica automaticamente que o produto gráfico final o seja (TSCHUMI 1975: 98).⁶⁹

⁶⁹ Citação no idioma original: “The traditional difficult of such a point of view has always been the ease with which institutions took over the forms of destruction and translated then into the next sophisticated form of bourgeois culture. The negating statements of Duchamp’s urinal are in all museums. Revolutionary slogans on the ’68 Paris walls gave a new life to the semantics of automobile advertisements. But although the protest slogans were subversive at the time in their particular context

Escrevendo vinte anos depois, na introdução do livro *Architecture and Disjunction*, Tschumi sublinha que, ao contrário do que supunha, as lutas atreladas aos motins urbanos não tiveram forças para alçar novas estruturas sociais. A mudança no foco de seus textos mostra que ele abandonou a partir da segunda metade da década de 1970 a ênfase nos conflitos urbanos e redirecionou sua pesquisa para questões inerentes ao estudo do espaço arquitetônico e sua teorização. Mas ele continuava a afirmar que sua principal preocupação seguia sendo a capacidade da arquitetura em influir nos rumos da sociedade, embora a sucessão de fatos decorrentes do movimento de maio de 1968 demonstrasse as dificuldades desse imperativo (1996: 5). Sobre tais fatos, escreveu Guy Debord em “Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo” (1988):

Como os acontecimentos de 1968, que se estenderam a diversos países nos anos seguintes, não destruíram em nenhum lugar a organização social existente, o espetáculo, que dela parece brotar espontaneamente, continuou a se afirmar por toda parte. Alastrou-se até os confins e aprofundou sua densidade no centro. Chegou a incorporar novos procedimentos defensivos, como costuma acontecer com o poder quando se vê atacado (1997: 168).

Fredric Jameson também aborda esse refreamento das forças revolucionárias mencionado por Tschumi. Em “Periodizando os anos 60” Jameson situa o início dessa década convulsiva⁷⁰ no Terceiro Mundo, com o desenvolvimento de forças revolucionárias de descolonização da África francesa e inglesa. Em decorrência vieram as expressões do Primeiro Mundo, como a contracultura, movimentos estudantis e antibelicistas que também protestavam contra a repressão de tais forças revolucionárias. Houve também o desenvolvimento das novas políticas dos negros norte-americanos e o movimento pelos direitos civis, também nos EUA. Este era visto, portanto, como o período de insurgência de povos e identidades oprimidos, os “novos sujeitos da história”. A crise das tradicionais instituições políticas, como os partidos que representavam as classes sociais, abriu brechas para a busca, por parte dos novos sujeitos, do direito de falar sem intermediários, enfim, de buscar um papel direto e ativo na constituição da sociedade. 1960/70 foi também um período de inovações políticas inesperadas, como a revolução Cubana, a tomada do poder pela aliança socialista e comunista no Chile, com Allende, a Independência de Gana, da Argélia, do Congo, e

and thus cannot be dismissed for their recuperation, counterdesign is by nature even more vulnerable. It is clear that if the intention is subversive, it does not automatically imply that the graphic end product will be so”.

⁷⁰ Adotamos aqui o ponto de vista de autores como Fredric Jameson e Otilia Arantes segundo os quais a década de 60, por suas características, pode corresponder a um período ampliado que vai de 1957 até aproximadamente 1974 (ARANTES, 2001:165).

assim por diante. Espalhou-se, desse modo, um sentimento comum de que, naquele momento, tudo era possível, já que havia um “outro” no qual se espelhar na busca por transformações efetivas.

No entanto, essa possibilidade revolucionária latente logo se dissipou. Segundo Jameson, ocorreu uma combinação paradoxal entre descolonização e neocolonialismo. Com a independência dos países coloniais deu-se apenas a substituição de um tipo de dominação por outro: “do Império Britânico pelo Fundo Monetário Internacional” (1991: 90). Afirmo o autor que foi a partir de 1960 que a penetração capitalista no Terceiro Mundo se deu de forma incisiva (com maior potência do que aquelas ocorridas no século XIX e início do século XX). Quase todos os remanescentes pré-capitalistas de sociedade e economia foram extintos. As antigas formas de organização do trabalho, coletivas ou tradicionais, tornaram-se proletárias. Com essa penetração capitalista, as guerras de libertação que eclodiam pelo mundo foram barradas.

Foi assim que, para o autor, o clima otimista de revolução dos modos de vida presente nos anos 1960 se extinguiu por volta de 1972-74 quando, dentre muitos outros fatos, ocorreu o golpe no governo chileno e a maioria dos países latino-americanos entrou em regime de ditadura; quando as tropas norte-americanas foram retiradas do Vietnã e os movimentos antibelicistas se exauriram; e, por fim, quando intelectuais associados ao *establishment* recobram suas vozes atacando a cultura e a política dos anos 1960, culminando com a tomada de poder por governos conservadores nos anos 1980: Thatcher no Reino Unido, Reagan nos Estados Unidos e Kohl na Alemanha. Nesse mesmo período o capitalismo passou por uma crise econômica mundial, a qual respondeu através de uma penetração em todos os setores da vida social:

O capitalismo tardio em geral (e os anos 60 em particular) constitui um processo em que as últimas zonas remanescentes (internas e externas) de pré-capitalismo – os últimos vestígios de espaço tradicional ou não-transformado em mercadoria dentro e fora do mundo avançado – são agora finalmente penetradas e colonizadas por sua vez. O capitalismo tardio pode portanto ser definido como o momento em que os últimos vestígios de natureza que sobreviveram ao capitalismo clássico são finalmente eliminados: a saber, o Terceiro Mundo e o inconsciente. Os anos 60 terão sido então o momentoso período de transformação em que essa reestruturação sistêmica se fez em escala global (JAMESON, 1991: 124).

A revolução cultural efetivada pelo capitalismo tardio consistiu em eliminar o “outro”, na forma de hábitos, práticas e modos antigos de vida e de produção. Desapareceu, então, um dos

termos da oposição binária antes operante, relativo à “natureza” e contraposta ao “urbano”. Este último, por sua vez, se desgastou e homogeneizou, tornando-se “o social em geral”, o espaço abstrato da troca de mercadorias (1997: 42). Por isso, a partir da década de 1970, ao mesmo tempo em que se assistiu a transformações em todos os níveis da vida social, presenciou-se também uma standardização sem precedentes: espaços, relações sociais, modos de vida ou comportamentos individuais. Afirma Jameson que, a partir daí, “nossas dificuldades constitutivas de imaginar um mundo para além da standardização global são muito precisamente indícios e traços da standardização do ser e da própria realidade” (1997: 41).

Historicamente, escreve o autor, a cidade sempre prometeu liberdade, gratificação e prazer, pois era vista como oposta à servidão do campo. Mas quando o campo foi invadido pela cultura urbana, foi necessário às sociedades capitalistas construir um outro termo ao qual se opor para afirmarem-se como mais atrativas: as cidades socialistas e as economias planejadas que ainda se mantinham fora do mercado. Durante a Guerra Fria houve uma tendência de propaganda e retórica do mercado, na qual se buscava passar a idéia das cidades do Segundo Mundo como monótonas e standardizadas, inteiramente programadas e dirigidas:

Um mundo, portanto, no qual as contingências do acaso – e por conseguinte a promessa de aventura e vida real, gratificação libidinal – foram também excluídas. A intenção consciente, o “plano” e o controle coletivo foram fantasiados como sendo, ao mesmo tempo, repressão e renúncia (JAMESON, 1997: 44).

Jameson destaca que foi através da criação desse “pano de fundo ideológico e imaginário” da cidade e da vida socialista como monótonas e standardizadas que foi possível contrapor e vender a idéia de sociedade capitalista contemporânea como o espaço da liberdade individual. As homogeneidades foram transformadas em heterogeneidades ao serem invocadas as infinitas liberdades trazidas pelo consumo. Jameson se questiona como foi possível “a mais standardizada e uniforme realidade social da história, por um mero estalar de dedos ideológico, o mais imperceptível dos deslocamentos, reaparecer com o brilho da diversidade absoluta e das mais inimagináveis e inclassificáveis formas de liberdade humana” (1997: 45). Segundo ele, a idéia de cidade capitalista passou a ser vendida

quase como um carnaval bakhtiniano de heterogeneidades, de diferenças, de excitação libidinal e de uma hiperindividualidade que efetivamente descentraliza o velho sujeito individual por meio do hiperconsumo individual. Agora as associações e conotações de miséria e de renúncia provincianas, de empobrecimento pequeno-burguês e de miséria cultural e libidinal, sistematicamente impostas às nossas imagens do espaço urbano do

Segundo Mundo, são postas em ação como argumentos contra o socialismo e o planejamento, contra a posse coletiva e contra o que se fantasia como centralização, ao mesmo tempo em que servem como poderosos estímulos para povos da Europa Oriental mergulharem nas liberdades do consumo ocidental (1997: 45).

A partir desse momento, tornou-se necessário distinguir os “ritmos de mudança inerentes ao sistema e programados por ele de uma mudança que substitui todo o sistema por outro”, já que a sociedade capitalista passou a ser governada pelas experiências e valores (referentes à linguagem, sentimentos, edifícios, trajes, moda, mídia, etc.) de “mudança perpétua”. Desapareceu assim o valor supremo do “novo” moderno já que a inovação formal deixou de implicar revolução dos modos de vida e passou a representar, ao contrário, a manutenção do sistema. Quando tudo se submete à mudança perpétua, afirma Jameson, nada mais pode mudar: “A única mudança radical concebível seria por fim à própria mudança” (JAMESON, 1997: 30, 33).

Desse modo, os anos 1980 podem ser vistos como uma espécie de reação do poder que se via atacado pelo movimento libertário dos anos 1960. Daniel Bell, no livro “As contradições culturais do capitalismo” (1976) constatava que “o risco maior que o sistema corria era o da ‘ingovernabilidade’, devido justamente a uma ‘*adversary culture*’ solta nas ruas” (apud ARANTES, 2000: 41). Foi diante da ameaça representada por essa indisciplina que se alastrava na forma de greves gerais, movimentos estudantis e de contracultura, que se elaborou a contra-ofensiva conservadora (Reagan/Thatcher/Kohl), ao mesmo tempo em que se deu uma alteração profunda na base material do capitalismo, que se apoderou do domínio da cultura. A própria noção de natureza passou a ser considerada majoritariamente, mesmo pela esquerda, através da visão

desabusada do animal humano, que os anos 1960 e suas conseqüências tornaram retroativamente exemplo e causa, prova e um horroroso objeto de lição: permissividade, disponibilidade sexual, drogas, repúdio à família e à autoridade, o mais puro entusiasmo anarquista por uma liberdade sem fronteiras e pelas ilimitadas possibilidades de condição utópica à qual os indivíduos podiam alçar-se se tivessem a oportunidade – tudo o que agora se lê como causa fundamental da desordem, da revolta, da violência, do ódio, da desintegração social e mesmo dos excessos do orçamento que experimentamos e de que o novo naturalismo neo-confucionista promete nos libertar. Mas com toda certeza é exatamente o contrário! Pois foi exatamente o fracasso do movimento dos anos 1960 que resultou no retorno daquelas velhas crenças sobre limites e pecaminosidade da natureza humana mortal (JAMESON, 1997: 61).

Diante de um cenário de riscos (como ameaça da AIDS) foi aclamada como extremamente necessária a disciplinalização de desejos e impulsos humanos individuais e

também a contenção, a modéstia e o ceticismo sobre ambições coletivas. A necessidade de regimes de lei e de ordem em toda parte passou a ser consenso, justificada pelo aumento da violência e acobertada pelo consentimento do cidadão. A partir de então, para Jameson, a sociedade passou a se basear “numa renovação do conceito de natureza humana como algo pecaminoso e agressivo que tem que ser mantido sob controle”. O próprio ser humano passou a ser visto, diante dessa repulsa à noção de “essência humana natural”, como “o animal humano”, “criatura de violência incomensurável”, que exige domesticação, controle e submissão perante instituições restritivas (1997: 61, 62). O comércio e o mercado teriam papéis pacificadores nesse sentido, por colaborarem para a benéfica estabilidade da sociedade civil.

Como vimos no Capítulo 1, as primeiras formulações de Tschumi apontavam para a visão positiva da “essência natural humana”. A necessidade de liberação do condicionamento social criava um campo de quase indistinção entre o indivíduo livre e o criminoso fora-da-lei. Mas havia um grande respaldo cultural que apoiava essa reflexão, como o movimento da contracultura. Já no interior da nova conjuntura social e econômica dos anos 1980 evidencia-se certo deslocamento entre tal estratégia e o contexto reativo. Por outro lado, a manutenção desse posicionamento no interior do novo contexto adquire também um caráter de resistência e de contraposição aos consensos instituídos que pregavam a total ordem e a manutenção das leis sociais.

Quando percebeu que as forças revolucionárias estavam sendo refreadas, o discurso de Tschumi mudou, embora ele continuasse apostando no poder de transmutação dos incidentes (que posteriormente serão denominados eventos), os quais, em sua visão, poderiam ser estimulados pela própria arquitetura. Nos textos escritos nos anos 1980 ele passou a apostar na disjunção entre forma e função (ou entre espaço e seu uso), uma característica que também diz ter encontrado na cidade contemporânea, e que seria importante e talvez decisiva no estímulo aos eventos inesperados que poderiam encetar mudanças.

Para ele, a tentativa da arquitetura de alcançar uma relevância social e revolucionária havia culminado nos anos que sucederam maio de 1968, com os “edifícios de guerrilha” cujo valor exemplar e simbólico jazia na captura do espaço urbano e não no desenho do espaço construído (TSCHUMI, 1996: 45). Tschumi aprendera com *“La Maison du Peuple”* que o espaço arquitetônico em si, antes do uso, era politicamente neutro, não importando sua forma, se simétrica ou assimétrica. Mas quando o espaço se atrelava ao uso podia tornar-se revolucionário.

Assim, permanecem em suas reflexões as considerações sobre o evento e sua introdução na prática arquitetônica. O arquiteto afirma ter encontrado no estudo mais específico da relação entre o espaço arquitetônico e seu uso, ou mais especificamente entre o conceito do espaço e a experiência do espaço, um “caminho possível para ultrapassar alguns dos obstáculos que acompanharam muitas inquietações sobre o papel social e político da arquitetura” (TSCHUMI, 1996:16). Ao depara-se com uma realidade menos otimista, já que a revolução tão esperada não havia ocorrido, ele volta-se para reflexões mais centradas no interior da prática arquitetônica. Questiona se “assim como o *détournement*, ou o uso rebelde, da estrutura física urbana levou a vários tipos de motins urbanos, poderia o uso e o ‘mau uso’ do espaço arquitetônico levar a uma nova arquitetura?” Sua análise se desloca do espaço urbano para o espaço arquitetônico em si, sem perder a esperança de que este último pudesse influenciar a sociedade através de sua arquitetura.

Se na primeira metade de 1970 ele apostou que as “estruturas urbanas” poderiam influenciar diretamente os “movimentos sociais”, por que não poderia ocorrer o mesmo entre o espaço arquitetônico e seu uso? Passou então a argumentar que não se pode conceber a arquitetura sem programa ou evento, os quais, por definição instáveis, fazem com que desordem, colisões e imprevisibilidades façam parte do âmbito da arquitetura, colocando-a sempre à beira de mudanças. Se incertezas relacionadas a usos, ações e movimentos são considerados partes constitutivas da arquitetura, então ela passa automaticamente a negar o que a sociedade comumente espera dela: estabilidade, institucionalização e permanência.

A partir dos anos 1980 o arquiteto renovou suas referências teóricas ao aproximar-se do pensamento desenvolvido pelo pós-estruturalismo⁷¹. Vários estudos feitos por Jacques Lacan, Roland Barthes ou Jacques Derrida, por exemplo, colocavam em xeque a relação fixa de causa e efeito entre significado e significante, ou entre uma palavra e o conceito a ela atribuído. Ao levar essa constatação para o campo da arquitetura, Tschumi passou a afirmar que também não havia nenhuma relação de causa e efeito entre um espaço ou uma forma arquitetônica e sua possível interpretação, pois eles permitiam múltiplas interpretações que dependiam do contexto, e não uma única: uma forma não sugere uma única função, e a atribuição de significado ao significante é algo que foge do controle do arquiteto, algo que pode ser subjetivo e pessoal.

A grande síntese entre forma e função buscada pelo movimento moderno era entre valor simbólico e valor utilitário, uma relação imutável entre significado e significante. Para cada

⁷¹ Essa questão será abordada no Capítulo 3 desta dissertação.

forma, um significado objetivo, uma função correspondente. Segundo Tschumi, esse discurso dominante foi atacado na época de sua consolidação pelo surrealismo, que se utilizou dele para demonstrar seu absurdo. Mas tal questionamento não adentrou o campo da arquitetura na época. No entanto a própria cidade, a partir dos anos 1970, mostraria a impossibilidade desses preceitos.

Na cidade contemporânea já não existe essa relação de causa e efeito entre um signo arquitetônico e suas possíveis interpretações. Tschumi nos dá o exemplo de um edifício no qual funcionava uma estação de bombeiros, que depois se transformou em uma loja de móveis, em um salão de dança, uma sala de conferências, e assim por diante. Nesses casos não há relações fixas entre significado e significante, e “a interpretação está aberta a questionamentos constantes”. São freqüentes transformações como a de estações de trens servindo como museus, ou de Igrejas utilizadas como clubes noturnos. Nesses casos, o significado atribuído à arquitetura deixa de ser fixo, comporta mudanças e permite questionamentos e modificações a todo instante (1996: 222, 254).

Recentemente, temos visto novas pesquisas importantes sobre as cidades nas quais a fragmentação e a desarticulação produzida pela justaposição sem escala de autovias, centros de compras, arranha-céus e pequenas casas são vistas como um símbolo positivo da vitalidade da cultura urbana. De forma oposta às tentativas nostálgicas de restaurar uma continuidade impossível de ruas e praças, essa pesquisa sugere a promoção de um evento a partir do choque urbano, intensificando e acelerando a experiência urbana através do conflito e da disjunção (TSCHUMI, 1996: 247-248).⁷²

Ao pretender exacerbar essas características da cidade contemporânea pela arquitetura, Tschumi, por um lado, insere a disciplina no interior da reflexão que era realizada no âmbito da esfera pública: esta, para garantir a manutenção de sua existência, deveria se eximir de qualquer significado fixo, garantir a existência do conflito e o questionamento constante do exercício do poder. Por sua vez, Jameson assinala o outro lado da mesma questão: tais fenômenos - mudanças rápidas e bruscas de uso dos edifícios, assim como demolição, expropriação, e obsolescência - não deixam de estar relacionados com a adaptação das cidades aos processos de especulação imobiliária e urbana engendrados pelo capital.

⁷² Citação no idioma original: “Recently, we have seen important new research on cities in which the fragmentation and dislocation produced by the scaleless juxtaposition of highways, shopping centers, high rise buildings, and small houses is seen as a positive sign of the vitality of urban culture. As opposed to nostalgic attempts to restore an impossible continuity of streets and plazas, this research implies making an event out of urban shock, intensifying and accelerating urban experience through clash and disjunction.”

Mas para Tschumi, uma vantagem de trazer essas novas características da cidade para o interior da arquitetura (mudanças constantes, fragmentação, etc.) seria inovar a concepção moderna do arquiteto, visto tradicionalmente como o criador de formas, hierarquias e estruturas simbólicas caracterizadas pela unidade de suas partes, pela transparência na relação entre forma e função, pela síntese e harmonia na composição de seus elementos. Tal concepção se tornara estranha à cultura e aos modos de vida contemporâneos, caracterizados cada vez mais por fragmentações e dissociações. O arquiteto contemporâneo deveria pensar uma arquitetura que enfatizasse sua contingência no lugar da perenidade da forma, e apontasse para a fissura existente entre forma e uso. A arquitetura contemporânea deveria se colocar contra a manutenção de qualquer norma, distribuição de lugares e funções na sociedade, contra os modos de pensar e agir arraigados. Assim, o papel do arquiteto não seria dotar o espaço de significados fixos, fechados e pré-determinados, mas conceber a arquitetura como uma espécie de “obra aberta”, composta por espaços aptos a serem transformados continuamente. Uma nova e dinâmica concepção de arquitetura deveria incorporar, portanto, o caráter disjuntivo contemporâneo. Ao deslocar o foco arquitetônico da composição formal para as dinâmicas de uso do espaço, Tschumi dava seguimento à problematização e à conceituação do “extraordinário poder dos incidentes” no campo de atuação específico da disciplina.

Se no início dos anos 1970 a possibilidade da arquitetura atrelar-se aos eventos era pensada como um modo de catalisar os conflitos sociais em curso, a partir dos anos 1980 ela passa, no pensamento de Tschumi, a catalisar o caráter disjuntivo e contraditório da cultura contemporânea. Trata-se de algo mais arriscado, já que, como afirmara Jameson, também a “a lógica do capitalismo antes de mais nada é dispersiva e disjuntiva e não tende a totalidades de nenhuma espécie” (JAMESON, 1996: 122).

Dado esse mapeamento das questões amplas que norteavam a reflexão do arquiteto no início dos anos 1970, e marcado o ponto de inflexão em seu pensamento ocorrido por volta de 1975, quando os impulsos revolucionários do período foram refreados, abordaremos agora a atividade projetual realizada pelo arquiteto a partir dos anos 1980, período em que se empenhou em manter os impulsos iniciais que mobilizaram suas reflexões, mas ao mesmo tempo confrontou-se com uma significativa mudança de contexto.

Para abordar essa questão, iremos comparar as características que o arquiteto apontou como potencialmente revolucionárias em *“La Maison du Peuple”* com suas expectativas a

respeito de uma proposta concebida em 1991 para o concurso de projetos para a *Center Railway Station* de Kyoto, no Japão.

O edital do concurso pedia o desenvolvimento de um complexo arquitetônico para abrigar os seguintes programas: uma estação de trem, um centro cultural, um hotel, um centro de convenções, uma loja de departamentos e um estacionamento de veículos. O local determinado era o centro histórico de Kyoto, “o coração da cultura tradicional japonesa”, cuja tipologia urbana era marcada pela baixa densidade de ocupação e por um horizonte predominantemente horizontal (TSCHUMI, 1995: 223). Tschumi constata que esse tipo de megaestrutura de uso híbrido era uma demanda típica do final do século XX.

O próprio objeto do concurso indica uma mudança fundamental: enquanto no início dos anos 1970, ao analisar o fenômeno dos motins urbanos, o arquiteto refletia sobre os usos não convencionais do espaço urbano que teriam o potencial de contrariar a lógica da segmentação e da discriminação presente, por exemplo, na construção dos condomínios residenciais fechados; já nos anos 1990 ele desenvolve um projeto para uma megaestrutura urbana multifuncional. Na leitura de McDonough, a proliferação de tais complexos arquitetônicos auto-suficientes não deixava de ser uma reação da época ao medo generalizado que a classe média burguesa nutria pela violência proveniente dos motins urbanos que eclodiram no início da década e que reivindicavam o “direito à cidade” (2002: 121). Assim, a proliferação desses complexos, que se apartavam da cidade e eram concebidos de forma a facilitar o total controle e policiamento de seu espaço, pode ser considerada como parte da “reação conservadora” dos anos 1980 ao “caos urbano” que se instalara nos anos 1970 (2002: 121). Evidencia também processos mais amplos de transformação urbana, marcados pelo acirramento da divisão das cidades norte-americanas em guetos e subúrbios e pela proliferação dos condomínios residenciais fechados e das megaestruturas multifuncionais (caracterizadas por Fredric Jameson através do termo “hiperespaço”). Destaca-se também o fato, mais do que significativo, da propagação desses complexos coincidir com o aprimoramento das tecnologias de comunicação e de transportes, com a popularização dos aparatos eletrônicos de controle e de difusão de informações e imagens, com a lógica do investimento imobiliário para valorização e especulação de territórios e, finalmente, com a tendência de mercantilização da cultura.

Tais complexos se configuravam, na visão de McDonough, como fortalezas urbanas cujo objetivo era deter o controle total de seus espaços, evitar o inesperado e as mudanças bruscas e, enfim, abolir o próprio uso público do espaço (2002: 121). Frequentemente simulavam o espaço urbano, sua condição labiríntica e a conseqüente desorientação, explorando o prazer do

perder-se pela cidade e do caminhar pelas ruas, embora planejando e disciplinando esse deambular por meio de elevadores, escadas rolantes e regras claras de conduta. Se inicialmente as megaestruturas enfatizavam a cidade como circulação e eliminavam a cidade como local do encontro, do acontecimento inesperado e da mistura de usos heterogêneos, causando certa sensação de perda, escreve McDonough que muito rapidamente tais construções passaram a incorporar a vontade de re-criar essa vitalidade urbana no interior dos edifícios, reunindo usos heterogêneos com atividades de lazer e entretenimento. O passeio prazeroso e sem rumo feito anteriormente como deambulação urbana, ao ser levado para o seu interior, tornava-se permeado pelo desejo e pela presença das mercadorias (McDONOUGH, 2002: 120).

A megaestrutura multifuncional que Tschumi constata ser um programa arquitetônico típico da época contém em si muitas das características que o antropólogo francês Marc Augé atrela aos não-lugares. A não-perenidade dos pontos de trânsito e as ocupações provisórias marcariam para Augé o não-lugar, termo que compreende tanto as novas características dos espaços contemporâneos quanto as novas relações que se estabelecem entre os indivíduos. Enquanto o “lugar” seria uma construção concreta e simbólica do espaço que, investido de sentido, seria identitário, relacional e histórico, e por isso mobilizaria as práticas coletivas e individuais e simbolizaria as identidades partilhadas, individuais e singulares; os “não-lugares” seriam “espaços constituídos em relação a certos fins” nos quais estariam extintas as “regras não formuladas do bem-viver”. Trata-se de espaços que abrigam “instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos)”, grandes centros comerciais e multifuncionais, cadeias de hotéis, grandes parques de lazer, etc. (AUGÉ, 1994: 37, 50, 87, 92).

Segundo Augé, nesses novos espaços as relações são permeadas por textos e imagens que ditam condições claras de uso, circulação e comportamento dos usuários: pautam, prescrevem, proíbem e informam através de painéis, telas, cartazes, anúncios sonoros, etc., e além de ditar regras, freqüentemente apontam para as liberdades infinitas que podem ser alcançadas por meio do consumo. São espaços marcados pelos “termos que povoam a época contemporânea”, como publicidade, imagem, lazer, liberdade, deslocamento, espetáculo. Neles efetua-se a homogeneização das necessidades e dos comportamentos (1994: 11, 74-93).

Cabe destacar que, frente às características restritivas que marcavam estes novos espaços urbanos, McDonough pensava os experimentos teóricos de Tschumi (como os analisados no Capítulo 1) como promissores. Referindo-se ao episódio de *The Manhattan*

Transcripts que narra um assassinato no parque, o autor destaca a vontade de transgressão das normas de conduta e a atração pelos riscos presentes nos espaços urbanos públicos, que apontava para a crítica dos espaços engendrados pelas megaestruturas, que seriam o símbolo do retorno à segurança e à regularidade social.

Contra esse encarceramento do horizonte da experiência, que o último quarto de século da cidade americana tem confirmado abundantemente, “*The Park*” permanece como um memorial para outras práticas, outras possibilidades que se escondem sob essa superfície plácida (McDONOUGH, 2002: 122).⁷³

Tschumi estava atento às características prescritivas e proibitivas que marcavam esses novos complexos urbanos. Uma foto que ilustra seu texto “*Sanctuaries*”, por exemplo, revela uma placa existente na área comercial do condomínio fechado *Westlake*, em Los Angeles, que diz: “Adoramos crianças, mas não fomos projetados para acomodá-las. Sua cooperação seria apreciada” (TSCHUMI, 1973: 589). Com essa foto, Tschumi aponta para essas características prescritivas e evidencia a dificuldade do usuário em identificar o real “manipulador” das informações ou o “ditador” das regras. Quando não há interlocutor, a informação torna-se imperativa, não há o que, como ou com quem discutir ou questionar. A relação social orgânica torna-se relação imposta, cuja transgressão implica na própria proibição do uso do espaço. O espaço é considerado, assim, externo ao usuário.

Nesse caso, o arquiteto transforma-se em uma espécie de “policial” que, através do espaço concebido, dita ordens e regras de conduta que não podem ser violadas. Essa atividade do arquiteto como policial foi oficializada em 1972 com a publicação do livro “*Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design*” de Oscar Newman⁷⁴. Os chamados “defensible spaces” eram projetados a partir de alguns princípios arquitetônicos que facilitavam o policiamento do espaço, a defesa de seus habitantes e garantia da segurança de suas propriedades:

Um importante princípio do *defensible space design* é que a subdivisão (social) permite aos residentes distinguir vizinhos de intrusos [...]. Barreiras simbólicas mostram muita eficiência em, no interior do espaço definido, restringir o comportamento a aqueles que os residentes consideram aceitáveis (Newman apud TSCHUMI, 1973: 576).⁷⁵

⁷³ Citação no idioma original: “Against this closing of the horizon of experience, which the last quarter-century of American city life has abundantly confirmed, ‘The Park’ stands as a memorial to another practices, other possibilities that lurk beneath this placid surface”.

⁷⁴ Oscar Newman é arquiteto e planejador urbano, diretor do *Institute for Community Design Analysis* em Nova Iorque.

⁷⁵ Citação no idioma original: “An important principle of defensible space design is that (social) subdivision allows residents to distinguish neighbours from intruders (...). Symbolic barriers prove very effective in restricting behavior within the defined space to that which residents find acceptable”.

Referindo-se aos shoppings e lojas de departamento projetados através desses princípios, Tschumi afirma que resultam em espaços homogêneos, destinados a finalidades restritas, que estimulam o consumo passivo, adestram o comportamento e inibem a reflexão do usuário. Se tais espaços permitem ao usuário fazer escolhas próprias, todas as opções estão dadas de antemão, e assim não há lugar para o inesperado, para aquilo que derruba as expectativas. Mas, ao constatar tal realidade, Tschumi lança uma questão: Seria possível usar esse sistema contra ele mesmo, subvertendo-o? E explica: “eu gostaria de sugerir uma terceira postura: não flutuar com a maré nem nadar contra a corrente [...] mas, ao contrário, acelerá-la para alcançar uma nova condição urbana” (1994b: 13).

Como já enfatizado, o arquiteto se esquivava do pensamento dualista que contrapunha o bom ao mau. Se muitos de seus trabalhos e reflexões sobre o uso dos espaços apontavam para uma não-aceitação do espaço controlado das megaestruturas multifuncionais, diante do fato desses espaços terem inevitavelmente se tornado “um componente essencial de toda existência social” (AUGÉ, 1994: 109), ele irá assumir a necessidade contemporânea dos megaprojetos com o intuito de “tirar vantagens” dessa condição (TSCHUMI, 1996: 237; 1975: 91).

Voltemos, então, à proposta arquitetônica de Tschumi para a *Railway Station* de Kyoto. Como vimos, sua concepção sobre a arquitetura do evento dava ao programa um papel fundamental. No entanto, nessas condições, o programa era totalmente ditado pelo cliente, ou seja, sua definição escapava da decisão do arquiteto. Sua estratégia será então propor uma reorganização dos programas dados, no intuito de potencializá-los. Pelo termo *disprogramming*⁷⁶ indicava a estratégia da combinação de programas distintos - e de suas respectivas configurações espaciais - para que eles se contaminassem e se chocassem, formando um campo de interferências cujo objetivo último seria prover condições para a ocorrência do evento.

O termo cunhado pelo arquiteto revela que ele intencionava atingir uma “desprogramação”, a ser alcançada pelo próprio excesso de programa. A questão seria, portanto, como “desprogramar” esses espaços totalmente administrados. No interior desses grandes complexos, a relação entre espaço e indivíduo é geralmente prevista e controlada: os corpos devem seguir fielmente as prescrições do espaço. No espaço propício ao evento, ao

⁷⁶ Suas estratégias projetuais serão analisadas no Capítulo 4 desta dissertação.

contrário, o corpo colide com o espaço, questiona suas regras, reflete sobre ele, o transgride. Assim, desprogramar o espaço significava criar espaços de indeterminação, onde as regras de uso e comportamento ficassem suspensas, onde o indivíduo pudesse habitar livremente, espaços que estivessem abertos à livre apropriação porque romperiam com as prescrições. Tais espaços abrigariam o inesperado, o aleatório e mesmo o passional.

A forma já não estava em questão, e ele deixa isso claro através do próprio partido arquitetônico. O projeto é constituído por duas partes, o bloco principal e o *Skyframe*. Na concepção do primeiro não há composição, novidade ou invenção formal, mas abstração programática: os programas solicitados são distribuídos em uma malha racional e neutra que remete à malha urbana de Kyoto e que, se necessário, poder-se-ia repetir infinitamente. Este bloco teria, assim, um papel quantitativo. O segundo, sobreposto ao bloco principal, é formado pela intersecção de um plano horizontal e sete colunas verticais, e foi intitulado *Skyframe*. Seu papel seria qualitativo pois, ao possibilitar uma combinação sem precedentes de programas e espaços, incitaria situações de extrema vitalidade.

Através do *Skyframe* o arquiteto planejava uma combinação inusitada de programas distintos (teatro, solário, capela de casamento, clube de atletismo, academia de ginástica, museu histórico, sala para exibição de kimonos, mercado gourmet, bar e restaurante, casa de chá, terraço panorâmico, salão de jogos, salas de vídeo, observatório, aviário, estufa, etc.). Declara ele que “o *Skyframe* concentra o aspecto excepcional do complexo atuando como um extrator de programas”. Suas inúmeras circulações verticais e horizontais garantiriam o cruzamento constante de programas distintos e de fluxos de pessoas. Abaixo, conectando as torres horizontais do *Skyframe* e o bloco principal estaria o *great hall*, “o espaço público da estação”, um espaço comum onde os programas se encontram e colidem, o qual garantiria ao complexo uma intensidade programática extrema. Segundo Tschumi, sua intenção era extrair do programa solicitado “as funções ou atividades mais peculiares ou ‘*eventful*’, que em combinação poderiam produzir o ‘evento’” (1995: 223). Os eventos seriam incidentes, ocorrências não programadas dentro do espaço arquitetônico, que poderiam transformar seu significado.

No texto “*Six Concepts*” (1991), com referências a Foucault, Tschumi definiu “evento” como aquele momento de erosão, colapso, questionamento e problematização, em que algo novo pode surgir. Citando a analogia que faz Derrida do termo evento com o termo invenção, afirma que o evento é o momento que causa o “choque”, que pode fazer com que tudo o que é

pré-estabelecido seja repensado e que é capaz provocar “a invenção de nós mesmos”. Conclui ele que “o futuro da arquitetura está na construção de tais eventos” (1996: 256-258).

Se compararmos as intenções por trás do projeto com as potencialidades que ele descobriu na atuação dos estudantes em “*La Maison du Peuple*”, encontramos pontos em comum. Assim como em “*La Maison du Peuple*” o foco na forma ou no espaço em si é deslocado para as dinâmicas de uso, para aquilo que nele pode acontecer. Em vez de focar a atividade arquitetônica na concepção de elementos inalteráveis do espaço, o arquiteto prefere dar ênfase ao planejamento de condições que estimulem a ocorrência do inesperado.

Tschumi nega a arquitetura que tem como objetivo a concepção do objeto final, que opera através de composição de formas plásticas e que não dá margem a nenhum tipo de diálogo com o usuário, impondo uma espécie de “ritual” que implica na relação “quase congelada entre ação e espaço” (1996:126). No texto “Arquitetura e limites” (1980), afirma que tanto a arquitetura moderna, que pregava autonomia, quanto aquela dita pós-moderna, que buscou refletir precedentes históricos e culturais, conceberam a arquitetura como objeto de contemplação, concedendo excessiva importância à questão da forma (in NESBITT, 2006: 187). Para ele uma arquitetura revolucionária deveria propor o contrário da contemplação, a participação ativa do usuário no processo de interação entre o espaço e eventos. Afirma assim que a arquitetura existe enquanto processo, no qual o arquiteto seria antes um “formulador de relações” do que um “inventor de formas” (1996:181). A ação do arquiteto se encontraria na origem do processo, cujos desdobramentos escapariam de seu controle: ele criaria um ponto de partida para uma longa série de transformações que continuamente recriaria a realidade do edifício e, por fim, a própria realidade social.

Mas ao escrever sobre “*La Maison du Peuple*”, Tschumi enfatizava também que seu potencial não estava nem sua forma nem em sua função, mas principalmente em seu valor simbólico: o edifício revelava algumas contradições da sociedade, lançava questionamentos sobre a proliferação da propriedade privada em detrimento do espaço público, e mostrava inclusive a possibilidade de se construir algo rápido e barato fora da lógica do sistema econômico vigente.

No projeto para a *Railway Station* de Kyoto Tschumi também faz algumas considerações sobre a simbologia social do espaço. Segundo ele, o edifício simbolizaria a transição entre as partes antigas e novas da cidade, entre a escala individual do tatame e as megaescalas dos grandes complexos arquitetônicos. Apresentaria também uma nova leitura do centro histórico

de Kyoto, ou seja, de seu espaço público, pois agora era no interior dos edifícios que as mais distintas atividades se cruzavam e se afetavam. O *Skyframe* e as situações geradas por ele simbolizariam, portanto, novos tipos de espaços públicos contemporâneos:

A combinação de um novo artefato espacial (o *skyframe*) e uma nova mistura programática aponta para a produção de eventos arquitetônicos sem precedentes e sugere uma nova leitura da Kyoto histórica (TSCHUMI, 1995: 225).⁷⁷

Nesse sentido, é interessante atentar para os termos que o arquiteto freqüentemente utiliza ao caracterizar os espaços propícios ao evento: espaços públicos (1995: 367), geradores de urbanidade, catalisadores urbanos, (1995: 12), interstícios programáticos (1995: 13), espaços dinâmicos ou instáveis (1995:331), espaços residuais (1995: 399), espaços de multiplicidades díspares (1995: 597), etc.

Nota-se que os espaços propícios ao evento são associados por ele à vivacidade dos espaços públicos urbanos, espaços de uso comum e que escapam à programação, onde fluxos distintos se cruzam e propiciam encontros inesperados. Trata-se de uma visão do espaço urbano influenciada pela concepção surrealista da cidade. Na Paris surrealista, por exemplo, escreveu Benjamin, “existem cruzamentos nos quais surgem de repente, entre o trânsito, sinais fantasmagóricos, nos quais sucedem analogias incomensuráveis e entrelaçamento de eventos desconcertados” (1929: 87).

Para Augé, os centros das cidades que abrigam usos múltiplos são espaços vitais, “onde os itinerários locais se cruzam e se misturam, onde trocam-se palavras e esquecem-se as solidões por um instante, na porta da igreja, da prefeitura, no caixa do café, na padaria [...]”. Mas isto, ressalva o autor, ocorria antes dos centros das metrópoles tenderem a se transformar em museus, dos lugares se estetizarem e artificializarem e um fosso ser cavado entre o presente vivido e o passado referenciado, pois os lugares considerados “pedaços de história” são projetados à distância da vida cotidiana.

Por outro lado, geralmente tais centros também abrigavam edifícios que simbolizavam autoridades religiosas, civis, administrativas ou políticas, além de monumentos que consagravam autoridades militares e determinadas leituras da história (AUGÉ, 1994: 54-69). Assim, se por um lado os centros urbanos davam aos usuários a liberdade de vagar e entregar-

⁷⁷ Citação no idioma original: “[...] the combination of a new spatial artifact (the *skyframe*) and a new programmatic mix aims to produce an unprecedented architectural event and suggests a new reading of historic Kyoto.”

se ao inesperado, por outro também podiam exercer sobre ele influências de ordem diversas, como política ou religiosa.

Como mostrou Rosalyn Deutsche, a partir dos anos 1980 os espaços públicos das principais metrópoles tornaram-se objeto de disputa dos mais distintos interesses políticos e privados, e quando as forças econômicas se “apropriaram” dos espaços urbanos públicos, funcionalizando-os e vigiando-os, uma arte exposta no interior de uma galeria poderia levantar questões muito mais interessantes ao debate público do que uma manifestação artística que se localizava no espaço público mas que contribuía para tornar seu uso e seu significado definidos e inquestionáveis. Motivo semelhante parece ter estimulado Tschumi a pensar que os espaços públicos geradores de dissenso também pudessem ser deslocados para o interior dos edifícios de uso coletivo. Como assinalara Marc Augé:

Hoje, não é nos locais superpopulosos, onde se cruzam, ignorando-se, milhares de itinerários individuais, que subsiste algo do encanto vago dos terrenos baldios e dos canteiros de obras, das estações e das salas de espera, onde os passos se perdem, de todos os lugares de acaso e de encontro, onde se pode sentir de maneira fugidia a possibilidade mantida da aventura, o sentido de que só se tem que “deixar acontecer”? (AUGÉ, 1994: 8).

Assim, a proposta de Tschumi também lança a seguinte questão: se os espaços urbanos são comumente marcados por poderes, hierarquias e condicionamentos sociais, haveria no interior das megaestruturas multifuncionais novas possibilidades para tensionamentos sobre a natureza dos espaços públicos, para a constituição de novos “espaços de liberdade”?

Augé também refletiu sobre questão semelhante. Ao citar algumas características culturais e religiosas que marcam o território da Arábia Saudita, por exemplo, escreveu: “encontrar o não-lugar do espaço, um pouco mais tarde, escapar à opressão totalitária do lugar, será encontrar algo que se assemelha à liberdade”. Afirmou o autor ainda que “ver nesse jogo de imagens [que marca os não-lugares] apenas uma ilusão (uma forma pós-moderna de alienação) seria um erro. A análise de suas determinações nunca esgotou a realidade de um fenômeno”. Além disso, não dá para desconsiderar que esses espaços são, hoje, “um componente essencial de toda existência social” (AUGÉ, 1994: 107-109). Augé demonstra que esses espaços contemporâneos devem ser considerados em suas contradições e complexidades. Para ele, nem o lugar nem o não-lugar existe sob uma forma pura, “o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente”. Lugares e não-lugares se opõem e se atraem, se misturam e se interpenetram (1994: 98).

Tschumi tomou contato com esses novos espaços urbanos muito antes das teorizações de Augé, já que eram objetos freqüentes de concursos arquitetônicos dos quais participou⁷⁸. Para o arquiteto, mesmo que tais espaços revelassem características indesejáveis, eles também estavam repletos de contradições e complexidades, e uma possível resistência não deveria acontecer necessariamente fora, mas poderia vir de dentro, do acirramento de tais contradições. Trata-se também de um posicionamento que estava presente em *“La Maison du Peuple”* já que, para Tschumi, a atuação pontual dos estudantes só havia obtido sucesso ao ser veiculada pelos meios de comunicação de massas, fato que apontava para a inviabilidade da manifestação opor-se integralmente à realidade que desejava negar, intervir e transformar.

Se em *“La Maison du Peuple”* Tschumi viu uma possibilidade de aproximar arte, arquitetura e ativismo político, nos parece que na nova conjuntura o interior das megaestruturas multifuncionais seria o espaço menos propício a esse tipo de manifestação. No entanto cabe destacar que as manifestações que ocorreram nos anos 1960 lançaram questões sobre a própria natureza da manifestação política. Os ativistas da contracultura, por exemplo, acreditavam que esta poderia ser realizada individualmente através dos comportamentos individuais e dos modos de vida. Sobre isso, afirma Rancière que se nenhuma coisa é em si política pelo único fato de exercer poder, podemos supor que qualquer coisa pode se tornar política:

A política não tem objetos ou questões que lhe sejam próprios. Seu único princípio, a igualdade, não lhe é próprio e não tem nada de político em si mesmo [...] Nenhuma coisa é então por si política. Mas qualquer coisa pode vir a sê-lo se der ocasião ao encontro de duas lógicas [...] a policial e a igualitária, a qual nunca está pré-constituída (1996a: 44-45).

No entanto, enquanto a ocorrência do dissenso requer a existência de um “lugar comum” e de um “debate comum”, os não-lugares seriam, em oposição, os espaços da individualidade solitária. Neles, a relação entre uso e espaço é contratual e individual, e prescinde das relações interpessoais. Por isso, afirma Augé, enquanto o lugar gera um “social orgânico”, o não-lugar gera “tensão solitária”. Trata-se de “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero”, onde “nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem sentido” (AUGÉ, 1994: 74, 81).

⁷⁸ Dentre os concursos que o arquiteto participou nos anos 1980/90, estão programas como aeroportos e complexos destinados aos meios de transportes (como Kansai International Airport – 1988, Rotterdam Railway Tunnel Site – 1988, Lausanne Interface-Flon, Bus and Railway Station - 1994), lojas de departamento (como K-Polis Department Store, Zurich – 1995), complexos arquitetônicos multifuncionais e culturais (como ZKM Center for art and media, Karlsruhe – 1989, FRAC Art Center, Nantes – 1997, Le Fresnoy, Tourcoing - 1991), etc.

Permanece assim o impasse: por um lado há a intenção do arquiteto em projetar o espaço propício ao evento como um local legítimo para a ocorrência da vida pública e do dissenso político e, por outro lado, o que se tem comumente no interior das megaestruturas multifuncionais é a construção de um cenário para a encenação de apenas alguns de seus aspectos, a simulação da “liberdade libidinal caótica dos perigos do mundo exterior de nossos dias” no interior de um espaço totalmente policiado (JAMESON, 1997: 149).

Ao lermos as intenções e teorias presentes na concepção do projeto para a *Railway Station* de Kyoto e compará-las os desenhos apresentados para a comissão do concurso, certamente encontramos dificuldades em imaginar que, ao ser construído, o espaço da estação realmente responderia às expectativas colocadas pelo arquiteto. Isso porque uma distinção fundamental entre “*La Maison du Peuple*” e a concepção da *Railway Station* de Kyoto é certamente a mudança de contexto.

Na primeira havia uma forte mobilização política prévia à construção do espaço (SPERLING, 2008: 144, 154). A concepção e a construção do centro comunitário para os imigrantes tinham por objetivo apoiar a mobilização dessa população e dar a ela visibilidade, e envolveu um corpo coletivo e heterogêneo de estudantes, trabalhadores e moradores locais. A figura tradicional do arquiteto não estava presente já que os programas e usos do espaço surgiram espontaneamente, de acordo com impulsos e necessidades dos envolvidos na ação de resistência.

O espaço construído pelos estudantes não era, portanto, o único responsável por estimular a ação ou a reflexão da sociedade. Além da mobilização política, havia ainda a contribuição das mais distintas manifestações culturais que surgiam na época e que afirmavam a importância das formas coletivas de resistência e colocavam em questão as subordinações e identidades sociais estabelecidas.

Na concepção da *Railway Station* de Kyoto Tschumi adota procedimentos semelhantes aos que eram utilizados no campo das artes nos anos 1960/70: provocar um acontecimento capaz de intervir na consciência e na atitude daqueles que tomarem contato com ele. Porém, esse tipo de proposta artística supõe a existência de um público articulado, sensível e engajado, que seria na realidade o real agente das transformações: o foco se volta ao sujeito da experiência e dele é esperada uma ação transgressora perante a ordem estabelecida (SPERLING, 1998: 157). Assim, espera-se dos indivíduos uma predisposição em embarcar numa

experiência revolucionária, desprender-se das convenções rumo à exploração do novo que seria também incerto.

Mas podemos pensar que nos anos 1960/70 os “espectadores” estavam mais sensíveis a tais propostas se considerarmos o meio social, cultural e político em que viviam, já que eles eram instigados o tempo todo, pelas mais distintas manifestações culturais e pelos próprios acontecimentos políticos que marcavam a época, a pensar nas possibilidades de transformações radicais da sociedade existente. Já no contexto dos anos 1980/90, segundo a visão de Jameson, a maioria dos espectadores/usuários desenvolveu uma expectativa diferente com relação ao papel social das manifestações estéticas, tendo em vista a grande transformação que atingiu o campo da cultura (que ampliou-se e foi em partes incorporada pela lógica do capital) e também a interferência de questões mais amplas que definiam a nova conjuntura histórica, como o consenso construído em torno de valores que foram amplamente disseminados como benéficos e necessários à manutenção da vida em sociedade (segurança, disciplinalização, controle, manutenção da lei e da ordem pré-estabelecidas, padronização dos comportamentos individuais, etc.). Além disso, afirma Jameson que quando a idéia de “liberdade” passou a ser vista como algo a ser alcançado individualmente através da realização de fantasias e gratificações trazidas pelo consumo, desenvolveu-se uma espécie de “temor da utopia, que constitui uma ansiedade total em face de tudo que podemos perder no curso de tão portentosa transformação a qual – mesmo em imaginação – não deixará intacto nenhum dos nossos hábitos, valores, paixões ou práticas” (JAMESON, 1997: 71).

Longe de qualquer contexto de mobilização política, a proposta para a *Railway Station* de Kyoto aposta na organização do espaço e de suas dinâmicas de uso como elementos potenciais para instaurar rupturas através da promoção do choque, da desestabilização de regras e expectativas sociais ou de outras estratégias semelhantes. Como se o espaço planejado pelo arquiteto em contato com o usuário fosse capaz, sozinho, de instaurar espaços de dissenso, de gerar reflexão, questionamento e transgressão de normas, de engendrar grandes mudanças sociais. Enquanto no início de suas reflexões Tschumi enfatizava que a arquitetura deveria se unir às outras manifestações culturais se quisesse atingir de maneira efetiva a sociedade, nesse projeto a ação do arquiteto aparece isolada.

Mas temos que destacar que, nesse momento no qual as maiores demandas de trabalho para os arquitetos eram os projetos das megaestruturas funcionais, e que a maioria dos arquitetos, ao responderem a essa demanda, deixavam de pensar em problemas gerais da sociedade para focar em problemas construtivos ou mesmo em estratégias de propaganda e de

mercado, Tschumi continuava a indagar sobre a possibilidade da existência da arquitetura como prática crítica, e mesmo que suas teorias dificilmente fossem comprovadas, havia ainda um desejo de resistência e de transformação que visava reanimar os ideais revolucionários que haviam marcado as décadas anteriores.

No mundo “administrado” que começa a ser delineado a partir dos anos 1980, onde toda mudança é prevista e calculada, a arte não tem sua existência garantida de antemão. Mas como refletir sobre as possibilidades sem arriscar-se? Como checar os perigos existentes sem experimentá-los? Várias propostas de Tschumi podem ser vistas como uma interrogação sobre as efetivas possibilidades de uma manifestação arquitetônica política e crítica no interior dos próprios complexos urbanos engendrados pelo capitalismo tardio. Assim, ele continua afirmando os propósitos que havia indicado através da estratégia do “contra-design”: verificar continuamente a própria pertinência da arquitetura como prática crítica no mundo contemporâneo, no qual o capitalismo tende cada vez mais a penetrar com voracidade a maioria das produções humanas.

Vista por esse ângulo, sua produção passa a ser colocada como “um questionamento” e não como “uma afirmação”, e desse modo adentra o campo da prática experimental, assunto que será abordado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3

Arquitetura do prazer, arquitetura experimental.

Ao incendiar um fósforo somente para vê-lo em chamas você tem uma boa idéia do aspecto gratuito da boa arquitetura. Entretanto você deve distinguir tal ato de seu aspecto produtivo. Se, com o fósforo, você acende a chama do gás que irá aquecer o café que você bebe normalmente antes de ir para o trabalho, esse consumo não será gratuito, ele entrará em um movimento que pertence ao fluxo do capital: bons fósforos – força de trabalho sadia – salários básicos – bons fósforos. Mas quando você acende a pequena cabeça marrom apenas para vê-la, por diversão, apenas para ver as cores, para escutar o diminuto barulho, para apreciar a destruição do pequeno pedaço de madeira, neste momento você sente prazer pelo consumo gratuito, aquele que não leva a nada, que é uma perda absoluta. O prazer real pode sempre ser reconhecido por sua inutilidade. [...] A boa arquitetura deveria ser concebida, erigida e incendiada em vão. Os fogos de artifício são a mais notável arquitetura: eles mostram perfeitamente o consumo gratuito do prazer (Manifesto *Fireworks*, TSCHUMI, 1979).⁷⁹

O prazer não é hedonismo puro e simples, mas preferencialmente um termo político [...] que desempenha um enorme papel no “pensamento” sobre os espaços, para além da repetição de códigos arquitetônicos estabelecidos (TSCHUMI, 1994b: 10).⁸⁰

Com o Manifesto *Fireworks*, Tschumi declarava que a arquitetura deveria ser gratuita e prazerosa, consumida em vão como os fogos de artifício. Tal manifesto se colocava, por um lado, como uma reação direta à tendência de funcionalização e programação da arquitetura e dos espaços de vida observada nesse período e, por outro, demonstrava a vontade de pensar uma concepção da arquitetura como processo experimental, que se eximisse da função social atrelada a ela pela tradição moderna, questionando as verdades estabelecidas e favorecendo a emergência do indeterminado. O Manifesto *Fireworks* foi concebido em 1974 e exibido no ano

⁷⁹ Citação no idioma original: “Striking a match for no other reason than to see it aflame, you have a good idea of the gratuitous aspect of good architecture. You must distinguish such an act from its productive aspect, though. If, with the match, you light the gas fire that will warm the coffee that you usually drink before going to work, this consumption won’t be gratuitous, it will enter a movement that belongs to the flow of capital: good matches – healthy labour force – basic wages – good matches. But when you light the tiny brown head just to see it, for the hell of it, just to see the colours, to hear the tiny noise, to enjoy the death of the little piece of wood, then you love gratuitous consumption, the one that lead to nothing, the one that is a complete loss. Real pleasure can always be recognized by its uselessness. (...) Good architecture must be conceived, erected and burned in vain. The greatest architecture of all is the fireworks’: it perfectly shows the gratuitous consumption of pleasure.”

⁸⁰ Citação no idioma original: “Pleasure is not hedonism pure and simple, but rather a political term (...) that has an enormous role to play in ‘thinking’ spaces that do more than repeat established architectural codes”.

seguinte, na exposição organizada pelo arquiteto chamada “*A Space, a thousand words*”,⁸¹ que inaugurou sua pesquisa sobre a natureza do espaço e marcou sua aproximação à cena artística de Londres e de Nova Iorque. Essa exposição foi montada pela primeira vez no *Royal College of Art* em Londres e, levada aos Estados Unidos, foi exibida no mesmo ano no IAUS.

O Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos era considerado, nessa época, o mais importante centro de Arquitetura da América. Não era exatamente uma escola, mas um centro de pesquisa de reputação internacional, que tinha um papel primordial na difusão de reflexões sobre arquitetura e desenho urbano, papel que se acentuou após a publicação da revista *Oppositions*, em 1974⁸². No entanto, relata Martin que Tschumi não teria considerado os debates ali realizados nem interessantes nem frutíferos, pois o que o atraía naquele momento estava além da cena arquitetônica, presente num debate dinâmico e efervescente que gravitava ao redor das mais distintas manifestações artísticas⁸³ (MARTIN, 1988: 47). A partir do momento em que seu foco voltou-se para a reflexão sobre o espaço, Tschumi percebeu que a tradicional categorização acadêmica do conhecimento em disciplinas deixava de ter sentido, já que o espaço era assunto comum a arquitetos, semiólogos, antropólogos, cientistas, e inclusive a artistas (1996: 28).

No início dos anos 1980 Tschumi foi convidado pela revista *Artforum International*, publicada em Nova Iorque e voltada para as artes plásticas, para organizar e apresentar três números especiais sobre arquitetura. Escreveu uma série de artigos sobre o tema “Arquitetura e Limites” (I, II e III). Segundo Nesbitt, na época a revista tinha uma perspectiva interdisciplinar e teórica, e estimulava discussões sobre outras áreas do saber (2006: 173).

⁸¹ Tschumi era o co-organizador da exibição junto com RoseLee Goldberg, crítica, historiadora de arte e curadora do *Royal College of Art* (nesse período Goldberg se dedicava ao estudo da *performance art*). Segundo relato de Louis Martin, eles teriam convidado “durante agosto de 1974 vários artistas e arquitetos para apresentar projetos que mostrassem ‘uma mudança de atitudes com relação a teorias e linguagem do espaço’”. Vinte e oito convidados responderam com contribuições. Todos eram conhecidos de Tschumi. Havia dois estudantes seus (N. Coates e J. Lowe), quatro arquitetos franceses de sua geração (Grumbach, Portzamparc, Montès, Castro), um artista francês (Buren) e cinco italianos – entre eles Pesce e La Pietra – e muitos artistas e arquitetos ingleses como P. Wilson e E. Zenghelis da A.A.” (MARTIN, 1988: 42). Participaram também da exposição os artistas Dan Graham, Franco Vaccari e David Dye, dentre outros.

⁸² Tschumi publicou nessa revista o texto *Architecture and Transgression* em 1976.

⁸³ Nesse momento Tschumi conheceu a crítica de arte Kate Linker, que escreveu um artigo sobre a pesquisa teórica do arquiteto chamado “Bernard Tschumi: Architecture, Eroticism and Art” (1978). Linker também estava interessada na discussão sobre arte pública e na produção de artistas como Vito Acconci e Barbara Kruger. No início dos anos 1980 publicou vários artigos sobre o tema, como “Public Sculpture: The Pursuit of the Pleasurable and Profitable Paradise” (Artforum, março 1981, p. 63-74) e “Public Sculpture II: Provisions for the Paradise,” (Artforum, summer 1981, p. 37-42), nos quais aponta, inclusive, para a participação acrítica de vários artistas nas transformações urbanas de Nova Iorque engendradas pelo capital. Tschumi também destaca outros artistas que foram importantes para a sua reflexão nesse período, como Robert Wilson (diretor de teatro, performer, coreógrafo, pintor, escultor e cenografista norte-americano), Lucinda Childs (coreógrafa e performer, foi colaboradora de Robert Wilson), Simone Forti (coreógrafa italiana que trabalhava em Nova Iorque) e Trisha Brown (dançarina, coreógrafa e performer norte-americana). Tais artistas realizavam pesquisas que iam ao encontro da tese de Tschumi segundo a qual o espaço, longe de ser uma matéria tri-dimensional inerte ou a mera materialização da arquitetura, era ativado pela presença e pelo movimento dos corpos, tornando-se transformável, efêmero, e mesmo imaterial (TSCHUMI, 1996: 56-59; TSCHUMI; KHAN; HANNAH, 2008: 53).

Nessa série de textos, negando a concepção alto-modernista segundo a qual cada gênero artístico deveria trabalhar com questões próprias a seu campo de conhecimento, Tschumi argumentou a favor da necessidade das manifestações culturais romperem com as fronteiras tradicionais de seu campo de ação. Para ele, a arquitetura também deveria ser considerada um campo do conhecimento e sua natureza não poderia ser reduzida ao processo de construção de edifícios, já que “eventos, desenhos, textos expandem as fronteiras de construções socialmente justificáveis”. Os limites seriam, assim, “áreas estratégicas da arquitetura”, e as produções que se colocavam às margens da disciplina eram consideradas perturbadoras, pois poderiam colocar em questão o que estava estabelecido como regra. “Assim como a pista secreta em um romance policial, essas obras são essenciais”, afirmava ele, citando como exemplo as gravuras realizadas por Giovanni Battista Piranesi que teriam fragmentado o vocabulário clássico da arquitetura e, através da racionalidade excessiva, teriam levado a arquitetura aos extremos da irracionalidade (in NESBITT, 2006: 174, 181, 579).

Os artigos de Tschumi foram acompanhados por exemplos que, segundo ele, foram muitas vezes censurados por fugirem dos padrões da prática arquitetônica, fazendo “recuar os limites que a arquitetura se impôs a si mesma” (in NESBITT, 2006: 182). O texto “Arquitetura e limites I” (dezembro de 1980) foi seguido por um ensaio de Antony Vidler chamado “*The writing of the walls*” que buscava atrelar a história da arquitetura com a história da linguagem e da ciência, e por desenhos do arquiteto John Hejduk que, segundo Tschumi, constituíam-se em importantes especulações conceituais sobre a linguagem e a representação da arquitetura, que visavam explorar seus extremos. Esse mesmo número da *Artforum* trazia também um ensaio ilustrado do crítico italiano Germano Celant sobre a Bienal de Arquitetura de Veneza, demonstrando o interesse da revista pelos debates mais recentes sobre arquitetura. O texto “Arquitetura e limites II” (maio de 1981) foi acompanhado por uma poesia de Raimund Abraham que explorava colisões arquitetônicas entre razão e sensualidade, artificialidade e natureza, interior e exterior, cheio e vazio, etc., e desenhos de Peter Eisenman que ilustravam o desenvolvimento da série *Ten Houses*, diagramas transformacionais que segundo Tschumi eram fundamentais no questionamento sobre a linguagem e a natureza da arquitetura. Outro tema tratado nesse mesmo número foi a questão da arte pública e sua relação com a cidade, discutida por Kate Linker em “*Public Sculpture: The Pursuit of the Pleasurable and Profitable Paradise*”. Por fim, junto com “Arquitetura e Limites III” (setembro de 1981) Tschumi publicou

também o texto “*Violence of Architecture*”⁸⁴, seguido por um artigo ilustrado de Rem Koolhaas sobre seu “Projeto para a renovação de uma prisão panóptica” de 1979.

Essa colaboração de Tschumi com uma publicação de renome na área das artes plásticas mostra o quanto estava interessado na cena artística nova-iorquina. No número de setembro de 1980, por exemplo, a *Artforum* publicou um texto de Richard Serra sobre sua escultura mais recente, *St. John’s Rotary Arc*, no qual o artista explicava sua leitura do espaço urbano, sua aproximação com pesquisas feitas na área do cinema e exibia um extenso ensaio fotográfico sobre a obra. Assim, Tschumi não estava alheio às discussões que surgiam ao redor das manifestações de arte pública em Nova Iorque nessa época.

Nesta série de artigos Tschumi também criticou indiretamente as manifestações de “arte funcional” (*architectural art*) que invadiam a cidade de Nova Iorque nesse período e que, segundo ele, tomavam por base “os limites estreitos de interpretações antiquadas sobre arte e arquitetura”, efetivando uma aproximação instrumental entre os dois campos do conhecimento:

O fascínio que os assuntos arquitetônicos despertaram no mundo das artes, evidenciado pela quantidade obsessiva de “referências arquitetônicas” e exposições de “escultura arquitetônica”, é equivalente à voga recente entre arquitetos de divulgar o seu trabalho em galerias renomadas. A única utilidade de tais obras é nos informar sobre a natureza mutável da arte. Invejar a “utilidade” da arquitetura ou, reciprocamente, invejar a liberdade do artista, em ambos os casos, demonstra ingenuidade e entendimento equivocado do trabalho do arquiteto e do artista. Se o ato de construir tem uma relação com a utilidade, a arquitetura não o tem necessariamente. Chamar de arquitetônicas as esculturas que se apropriam superficialmente do vocabulário dos frontões e escadas é tão simplório quanto chamar de pinturas as insípidas aquarelas de certos arquitetos ou os desenhos em perspectiva de firmas imobiliárias (TSCHUMI in NESBITT, 2006: 176).

Como veremos, Tschumi chegou a propor alguns projetos híbridos (entre arquitetura e arte) para a cidade de Nova Iorque, seguindo as idéias expostas no Manifesto *Fireworks* e contrapondo-se à funcionalização e à programação em voga dos espaços urbanos públicos. No entanto, cabe destacar que apesar de Tschumi ter trabalhado no início de sua carreira com pessoas que atuavam em outras áreas, em entrevistas realizadas recentemente ele afirma que a idéia de “colaboração” o incomoda muito, já que este termo indica o encontro entre profissionais com conhecimentos estanques restritos ao seu campo de atuação. Seu interesse, ao aproximar-se de outros campos disciplinares, não era “imitar” a arte, a literatura ou o cinema, mas detectar “problemas similares” aos enfrentados pela arquitetura, aprender com a

⁸⁴ Esse texto será analisado no Capítulo 4 desta dissertação.

reflexão realizada em outros campos do saber, que poderia inclusive fomentar reconsiderações sobre a prática arquitetônica (TSCHUMI; TEIXEIRA, 2007; TSCHUMI; KHAN; HANNAH, 2008: 54).

Assim, o interesse de Tschumi não era apenas ampliar a discussão sobre a arquitetura em direção ao campo das artes, mas torná-la uma disciplina capaz de exportar e importar conceitos das mais distintas áreas do conhecimento. “*Twentieth Century Folies*”, projeto concebido entre 1979 e 1980, resultou de seu contato com alguns textos de Michael Foucault, como “*Madness and Civilization*”, que despertou seu interesse pelo tema da loucura. Nesse estudo, Foucault resgatava os distintos significados atribuídos à palavra “*madness*” entre 1500 e 1800, e enfatizava a institucionalização de seu significado nos tempos modernos, quando a loucura passou a ser reprimida, escondida e isolada em instituições psiquiátricas. A análise de Foucault, segundo Martin, não deixava de evidenciar “o lado negro da Era da Razão” (1988: 140). Tschumi buscou trazer o conceito de loucura para o interior do pensamento arquitetônico, dando mais um passo em direção à superação do pensamento dualista moderno: segundo a estratégia de “conciliação de opostos” a arquitetura, estrutura e pilar da sociedade, ao ser aproximada ao reino da insensatez e do desprezo às normas de conduta, poderia criar fissuras semânticas.

A aproximação ao tema da loucura foi mais uma das táticas utilizadas para se opor ao movimento moderno e suas “ideologias reducionistas” centradas na afirmação do funcionalismo, do formalismo e do racionalismo (TSCHUMI in NESBITT, 2006: 175). Ao funcionalismo Tschumi contrapunha a arquitetura inútil, concebida como puro prazer. Contra a forma ideal, colocava-a como mera consequência de um processo instaurado pelo arquiteto. Contra o racionalismo atrelava a prática arquitetônica ao excesso, à loucura, às práticas fora-da-lei ou mesmo à busca pelo prazer “inútil”.

“*Twentieth Century Folies*” foi um projeto pouco documentado e pouco citado pelo arquiteto, resgatado por Louis Martin em seu estudo *Architectural Theory after 1968*.⁸⁵ Segundo Martin, Tschumi concebeu uma série de estruturas para serem construídas na prática: “A *Folie* era um espaço real, com materiais reais e protagonistas reais”. Por isso foram definidas pelo arquiteto como “um laboratório arquitetônico e social cuja função era resolver problemas teóricos que haviam sido resolvidos de maneira incompleta através de textos e desenhos” (MARTIN, 1988: 143). Tratava-se, assim, de um salto da teoria para a realidade: o experimento sobre processos de concepção foi deslocado para os processos de construção dos objetos, o contato com pessoas e com contextos reais. As *Folies* eram construções temporárias

⁸⁵ Louis Martin, *Architectural Theory after 1968: Analysis of the Works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi*, 1988.

concebidas através da desconstrução do vocabulário arquitetônico tradicional, feitas pela junção de fragmentos diversos (portas, vigas, colunas, paredes, janelas, escadas, etc.). Segundo Martin, duas delas foram construídas em Nova Iorque (*Staircase for Scarface* – 1979 e *Textile Folie* - 1980), uma foi concebida para ser exposta na Documenta de Kassel de 1982 (intitulada *Kassel's Folie*), e em 1983 nove projetos de *Folies* foram expostos na Galeria Leo Castelli, dentre eles *Manhattan Gate* de 1980 (1988: 142).⁸⁶

Ainda segundo Martin, “o projeto consistia em conceber e construir uma série de construções temporárias que seriam subsidiadas por fundos destinados à arte” (1988: 141). Explica o autor que nessa época (entre 1975 e 1985) o subsídio público ou privado para as “esculturas ambientais” (geralmente localizadas nos espaços públicos da cidade) era prática comum em Nova Iorque, assim como a proliferação de manifestações que se voltavam para a ruptura dos limites entre arquitetura e escultura, assunto que estava em pauta no debate artístico e que foi abordado por Rosalind Krauss no texto “A escultura no campo ampliado” (1984).

Através da concepção e construção das *Folies*, Tschumi desafiava a visão desenvolvida pela “*architectural art*” que colocava a funcionalidade como a principal característica da arquitetura, além de colocar em questão os significados comumente atribuídos à arquitetura e as convenções estabelecidas sobre os espaços. Indagava-se ele: porque os “espaços cilíndricos são associados à religião enquanto espaços retangulares à indústria?” (1996: 157). Tais experimentos visavam liberar o significante arquitetônico de seu significado, mantendo-o aberto à interpretação livre. As *Folies* eram destituídas de programa, eram “arquiteturas do prazer” às quais o arquiteto não estipulava nenhuma utilidade. Assim elas poderiam estimular apropriações inusitadas, para além das instituídas como corretas pela sociedade. Em *Kassel's Folie* (1982), por exemplo, Tschumi tomou um edifício simbólico para a cidade, o *Kassel Town Hall* e selecionou os elementos que possuíam maior valor simbólico atribuído, como a fachada e o telhado. Explodiu esses elementos em partes que depois foram recompostas em várias estruturas, que seriam construídas e espalhadas por toda cidade (MARTIN, 1988: 143). Como em situações de “loucura”, as *Folies* deveriam resistir aos significados e às normatizações.

Para Martin, ao conceber as *Folies* Tschumi manteve-se fiel à vontade de não seguir à risca nenhuma convenção arquitetônica, nem mesmo aquelas regras instituídas por ele mesmo em seus manifestos: “Tschumi percebeu que, nos manifestos, as palavras são um contrato

⁸⁶ Martin afirma ainda que outras duas *Folies* foram construídas, uma em Londres e outra na Holanda, e descreve o projeto de outras que não foram realizadas (1988: 141-143).

masoquista que o autor institui com a sociedade, contrato que estabelece leis que o autor depois transgride perversamente” (MARTIN, 1988: 138). Se em suas reflexões ele havia colocado o programa como elemento essencial à arquitetura, as *Folies* abolem o programa. Se a exploração formal havia sido colocada por ele como algo a ser rejeitado pela arquitetura, nas *Folies* a forma aparece com força, embora não como o objetivo final do arquiteto, mas como o resultado de um processo cujo principal intuito era retirar o objeto arquitetônico do âmbito das significações tradicionais. Mas apesar destas distinções o arquiteto aponta para a continuidade existente entre suas pesquisas. Segundo ele tanto *The Manhattan Transcripts* quanto *Twentieth Century Folies* “visavam o desenvolvimento de uma teoria análoga que levaria em conta o inesperado e o aleatório, o pragmático e o impulsivo”, tecendo reconsiderações sobre “o que estava formalmente excluído do domínio da arquitetura porque parecia pertencer ao reino do irracional” (1996: 176).

Nos projetos para as *Folies* notamos a influência do pensamento de Peter Eisenman, principalmente do processo abstrato, conceitual e autônomo de elaboração formal desenvolvido para concepção da série *Ten Houses*. No entanto, ao afirmar o prazer e a inutilidade da arquitetura, Tschumi ao mesmo tempo nega sua total autonomia e afirma sua capacidade de intervir diretamente no campo social: “O consumo inteiramente gratuito da arquitetura é, paradoxalmente, político, na medida em que perturba as estruturas estabelecidas. E é também prazeroso” (Tschumi in NESBITT, 2006: 578).

Segundo ele, no mundo baseado nas idéias de trabalho e eficiência, persiste a metáfora da arquitetura como uma máquina, que deve funcionar respondendo perfeitamente ao uso para o qual foi designada. Se espaço e seu uso devem coincidir perfeitamente, é exatamente para evitar o excesso, a existência de espaços sem função, existências que não se adaptam à um sistema produtivo racionalizado. É assim que, segundo Tschumi, todo excesso é condenado por ser inútil, gratuito, irresponsável, hedonista e ameaçar a ordem e a eficiência da sociedade (1994b: 12). Contra a padronização dos comportamentos e a programação do uso do espaço Tschumi vai arriscar na inutilidade radical da manifestação arquitetônica como modo de estimular novas apropriações por parte dos usuários:

Mesmo o mais louvável empenho em envolver o público no processo decisório sobre seus espaços encerra um problema fundamental: quando questionado sobre seus desejos, a resposta do público geralmente repete os códigos estabelecidos de uso e de desenho espaciais – a dóxa do uso social. Seria necessário, pelo contrário, o estímulo a situações que permitam aos habitantes especularem sobre o tipo de apropriação que nossas cidades deveriam receber, deslocando questões sobre

“condições de vida adequadas” para os estimulantes prazeres do espaço urbano (TSCHUMI, 1994b: 10).⁸⁷

Diante desse cenário pouco estimulante, Tschumi afirma ser necessário intervir diretamente no modo de pensar e de agir do público. A arquitetura poderia extirpar os condicionamentos sociais para atingir diretamente os comportamentos e as consciências individuais. Seria necessário estimular novos desejos, inclusive os que transgredissem as expectativas e regras sociais, entre elas aquelas que regem o uso do espaço.

A afirmação da atividade estética como aquela que simplesmente proporciona prazer, e que por isso resiste à lógica que estrutura a sociedade, era recorrente na cena cultural dos anos 1960/70. Ela derivou, dentre outros fatores, do surgimento de um debate polêmico sobre o domínio do “tempo livre”. A tendência de “captura do tempo livre” efetuada pela lógica produtiva já fora apontada pelos Situacionistas em 1959: se antes o tempo livre era aquele que o indivíduo tradicionalmente dedicava às atividades culturais e criativas, agora estas começavam a ceder lugar a todo tipo de atividade condicionada. Afirmavam os Situacionistas que “ao contrário do que pensam os funcionalistas, a cultura se situa onde termina o útil”, e por isso a primazia do “espetáculo” sobre o tempo livre dos trabalhadores significava o domínio de todas as atividades exercidas em seu tempo de lazer, significava a destruição da própria cultura (in JACQUES, 2003: 110). O avanço do sistema produtivo sobre esse terreno provocou reações de distintos campos do saber. Por isso, Debord acreditava que os anos 1960 estavam “assistindo a uma batalha dos lazes, cuja importância na luta de classes não foi suficientemente analisada” (in JACQUES, 2003: 56).

Debord definiu o “espetáculo” como sendo “ao mesmo tempo resultado e projeto do modo de produção existente”. Para ele este se constituiria em um modelo de vida e apareceria sob diversas formas, as mais evidentes seriam a propaganda, a publicidade e o consumo de entretenimento. O espetáculo seria uma presença permanente, “ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna”, sendo desse modo “a principal produção da sociedade atual”. Representava o domínio da economia sobre a vida do homem, inclusive sobre o emprego do tempo (DEBORD, 1997: 14-17).

De acordo com o autor, na fase primitiva de acumulação do capital, o operário era visto como força de trabalho a ser conservada. Mas na sociedade do espetáculo ele passou a ser

⁸⁷ Citação no idioma original: “Even the most laudable efforts at involving the community in the process of its own determination of its spaces has an underlying problem: when asked about their desires, community responses generally repeat the established codes of spatial use and design – the *doxa* of social use. What might be needed, instead, is to stimulate the situations that allow inhabitants to speculate on what an appropriation of our cities might be, moving from questions of ‘adequate living conditions’ to the exhilarating pleasures of urban space.”

visto “em seus lazeres, em sua humanidade” (DEBORD, 1997:31) e assim começou a existir fora do tempo da produção, como consumidor. A economia se encarregou, então, dos “lazer da humanidade”. O “tempo” tornou-se uma “mercadoria consumível”, e deste modo o sujeito foi privado do “gozo da passagem do tempo”. Debord caracterizou o que chamou de “tempo espetacular”, que teria nascido a partir do momento em que “o capitalismo concentrado” orientou-se para “a venda de blocos de tempo, ‘todos equipados’”, e expandiu a oferta de venda de serviços e lazeres, como “os pseudodeslocamentos coletivos de férias, as assinaturas de consumo cultural e a venda da própria sociabilidade sobre a forma de ‘conversas animadas’ e de ‘encontros com personalidades’”. Se o consumo do tempo como mercadoria se dava principalmente através das atividades de lazer e férias, essa mercadoria era “explicitamente oferecida como o momento da vida real”, embora mesmo nesses momentos ainda fosse o espetáculo que se reproduzia, “atingindo seu grau mais intenso” (DEBORD, 1997: 104-106).

Como reação, a estratégia da “construção de situações” buscava devolver ao homem o domínio de uso do seu próprio tempo propondo exercícios lúdicos, jogos criativos e não competitivos, atividades totalmente desfuncionalizadas no sentido produtivo, mas que nem por isso deixavam de ser sérias. Afirmavam os Situacionistas que, se o espetáculo apontava para a manifestação geral da mercadoria consumida como ilusão, contra tais ilusões seria necessário inventar novos desejos. Assim, buscavam mostrar aos próprios trabalhadores a possibilidade da luta por reivindicações não-materiais, para além do salário ou da jornada de trabalho, rumo à concepção de novas formas de vida.

A busca dos indivíduos pela realização dos próprios desejos seria um ato consciente, que por isso poderia extirpar sua passividade perante os processos de transformação das cidades e de seus modos de vida. Estes desejos necessitavam ser estimulados porque a mercadoria, através da promessa de ilusão de felicidade, tinha o poder de inibi-los: “sua acumulação automática libera um artificial ilimitado, diante do qual o desejo vivo fica desarmado” (DEBORD, 1997:45):

O planeta foi invadido por uma doença mental: a banalização. Todos estão hipnotizados pela produção e pelo conforto – esgoto, elevador, banheiro, máquina de lavar. [...] Entre o amor e o triturador automático de lixo, a juventude de todos os países prefere o triturador. Uma reviravolta completa da mente tornou-se indispensável, pela revelação de desejos esquecidos e pela criação de desejos totalmente novos (Ivain, 1958 in JACQUES, 2003: 69).

Em uma “situação”, cada participante deveria “encontrar desejos precisos de ambiências para realizá-los [...], procurar o que ama, o que o atrai”, e só assim seria possível “fazer o

levantamento dos elementos constitutivos das situações a construir”. Esta seria uma maneira dos participantes apoiarem “as formas experimentais de um jogo revolucionário” (in JACQUES, 2003:62-64).

Se o consumo aprisiona qualquer desejo que escapa à esfera das relações mercadológicas, afirmar momentos de ócio e de prazer contra os momentos produtivos seria um modo de contrapor-se à própria lógica da mercadoria. Assim, reagindo ao processo de contínua instrumentalização dos lazes, de padronização dos comportamentos e dos espaços de vida, algumas manifestações artísticas passaram a investir no estímulo ao não-automatismo das ações do dia-a-dia, proporcionando aos espectadores atividades prazerosas e de ócio, pois somente a partir da manutenção dessas “lacunas” no interior do sistema produtivo a existência de sujeitos autônomos poderia ser preservada.

Ao adjetivar a arquitetura de “inútil” ou “louca”, ou ao afirmar que “a boa arquitetura deveria ser concebida, erigida e incendiada em vão” para que se constituísse em uma forma real de prazer, Tschumi se insere novamente em um debate mais amplo, estabelecendo interlocuções com outros campos do conhecimento.

Um exemplo distinto dessa mesma reação encontramos nas proposições realizadas por Hélio Oiticica através da conceituação do *Supra-sensorial* e do *Crelazer* a partir de 1967. Tais conceitos surgiram da crença de que seriam a partir dos momentos dedicados ao lazer, ao ócio e ao prazer que se poderia alcançar o “ápice dos desejos humanos” capaz de “erigir mundos” (OITICICA, 1986: 115).

O termo *Supra-sensorial* se referia ao foco do artista no “comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética”. Com a abolição do objeto na arte, o “verdadeiro ‘fazer’” do artista passava a ser a própria “vivência do indivíduo”, o “dilatamento da consciência individual para o plano criativo” cujo objetivo último era o de “desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social”. (1986: 103). Isso implicava, por um lado, a derrubada do condicionamento social, e por outro, a superação da distância existente entre obra e espectador ou mesmo entre sujeito e objeto. O *Supra-sensorial* representaria, ainda, por não se materializar num objeto, uma resposta à crescente mercantilização da arte. Por chegar a “certos elementos de difícilíssima absorção, quase impossível consumo”, seria capaz de “vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado” (OITICICA, 1986: 102, 109).

Contrariando, portanto, a ocupação do tempo por esse “consumo cultural alienado”, Oiticica vai propor junto com o *Supra-sensorial* (o dilatamento da consciência individual) o *Crelazer*, que seria o total não condicionamento do uso do tempo. Escreveu ele que “não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’”. (OITICICA, 1986: 113). Os “estados de repouso” eram invocados nas proposições como “‘alimento’ criativo”, que instaurava o “lazer-fazer não interessado”. A vontade de interferir na constituição do lazer veio, segundo ele, do desejo de “não aceitar a repressão como condição de progresso”, e da vontade de “ser e estar vivo” (1986: 120-121).

Crelazer era, assim, a manifestação artística que se voltava ao “lazer-prazer-fazer” e por isso dava adeus ao esteticismo na arte (1996: 103). Ele extinguiria o pensamento *a priori*, já que só poderia se realizar no momento mesmo da recepção, pois dependia da entrega do espectador ao lazer não-repressivo e ao pensamento criativo. Mas o artista não deixou de notar que certamente haveria objeções da sociedade dominada pela funcionalidade produtiva a esse “crer no lazer” ou esse “criar do lazer”, que exclamaria algo como: “Hei, levanta-se vagabundo, nem só de preguiça vive o homem” (1986: 113, 114).

Estes conceitos foram utilizados, por exemplo, na concepção dos ambientes que compunham o Projeto *Éden*, montado na *Whitechapel Gallery*, Londres, em 1969. Eram “recintos-experiência” (*Penetráveis*, *Ninhos*, *Tendas*, *Bólido área*, *Cama bólido*, e assim por diante) que abrigavam o espectador e o colocavam “como se à espera do sol interno, do lazer não-repressivo”. Estas “áreas vazias” eram entregues assim ao espectador, destituídas de qualquer significação, e por isso proporcionariam a ele o “estado de ‘fundar’ o que não existe ainda, de se autofundar”, “tudo se criar”, inclusive o “sonho de uma nova vida”. “Não há ‘proposição’ aqui”, assegurava o artista ao escrever que seu intuito era alcançar uma “não-ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se buscaria ‘aninhar-se’, ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades [...]” (OITICICA, 1986: 116).

Desprogramar e desfuncionalizar o espaço, deixando-o isento de significados pré-constituídos, e contrapor-se à padronização dos comportamentos e dos desejos individuais, estes são intentos comuns que encontramos por trás de manifestações tão distintas como as estruturas criadas para abrigar o *Crelazer* de Oiticica e as *Folies* de Tschumi. Contrários à concepção de espaços fixos (planejados, acabados, detentores de um significado inquestionável), eles apostaram na possibilidade de construção de espaços transformáveis

(abertos à interferência do usuário e à sua própria interpretação). Estes eram pensados como espaços abertos, de imprevisão e de desfrute, e permitiam isso enquanto vazios, espaços não codificados e não condicionados, que tornavam possível a erupção do novo, do que não se pode conceber ou prever.

Assim, analogias indiretas podem ser traçadas entre algumas proposições de Tschumi e desenvolvimentos artísticos realizados no mesmo período. Além da influência da Internacional Situacionista sobre a necessidade do estímulo aos desejos individuais que não se enquadravam dentro da lógica econômica, outras influências marcaram a formulação de Tschumi sobre o prazer da arquitetura. Neste ponto, o referencial teórico do arquiteto é numeroso e heterogêneo, e dele faz parte a leitura de textos como a “Teoria Estética” (1970) de Theodor Adorno e “O prazer do texto” (1973) de Roland Barthes.

Ao afirmar, por exemplo, que “se a arquitetura é inútil, e o é de modo radical, essa mesma inutilidade poderá ser sua força em qualquer sociedade onde prevalece o lucro”, e ao concluir que “a necessidade da arquitetura pode muito bem estar em sua desnecessidade” (in NESBITT, 2006: 578) Tschumi parafraseava a seguinte passagem de Adorno:

Mas não se deve argumentar com a necessidade da arte. Esta questão está mal posta, porque a necessidade da arte, se isso deve, no fim de contas, concernir totalmente à questão do reino da liberdade, é a sua não-necessidade. Avaliar a arte em função de sua necessidade é prolongar implicitamente o princípio de troca, a preocupação filistina pelo que irá receber em retorno (ADORNO, 1982: 281).⁸⁸

Para Adorno, no “mundo administrado” em que a maioria das relações humanas se submete a critérios de utilidade e de calculabilidade, a noção de “cultura” tende a perder sua substância ao confundir-se com a de “entretenimento”. A base deste último seria a diversão, que representaria uma renúncia perante qualquer possibilidade de resistência: “Divertir-se significa estar de acordo. [...] Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é sua própria base” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 135).

Por isso Adorno se opõe à “beleza utilitária” que havia caído no gosto das massas e que era matéria-prima da publicidade. Escreveu ele que “a frase de Sócrates segundo a qual o belo

⁸⁸ Outras passagens de “Teoria Estética” de Adorno influenciaram os pensamentos de Tschumi. Há muita semelhança, por exemplo, entre o Manifesto *Fireworks* elaborado pelo arquiteto o seguinte trecho escrito por Adorno: “Pela duração, a obra protesta contra a morte; a eternidade a curto prazo das obras é a alegoria de uma eternidade não aparente [...]. O esforço por criar obras-primas duradoiras está votado à ruína [...]. Ernest Schoen falou outrora da *noblesse* insuperável do fogo de artifício como a única arte que não queria durar, mas apenas brilhar um instante e desfazer-se em fumo” (1982: 40-41)

é útil acabou por se realizar de maneira irônica”. Daí a importância dada à obra de arte que abdica da utilidade, pois ao apresentar-se como uma incógnita para o espectador, ela não se coloca no mesmo nível que o entretenimento e abre possibilidades para uma contraposição a ele: “A emergência de toda a obra de arte autêntica contradiz o *pronunciamento*, segundo o qual ela não mais poderia aparecer” (ADORNO, 1982: 281 – grifos do autor). Ao se eximir de qualquer utilidade social e situar-se acima da vivência cotidiana, a arte se negaria a participar da lógica de cooptação do tempo livre pela produção, resguardando assim sua autonomia e a manutenção de sua existência (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 128, 146).

Seguindo idéias semelhantes, a teorização do “prazer da arquitetura” feita por Tschumi visava resgatar a necessidade da autonomia da arquitetura e extinguir dela qualquer função social imediata, pois quando a arte “corresponde a uma necessidade social manifesta” pode facilmente transformar-se “numa empresa governada pelo lucro” (ADORNO, 1982: 30). Segundo Adorno e Horkheimer, no mundo dominado pela produção, não haveria lugar para “aquele que, esquecido de si, se abandona tanto ao pensamento quanto ao prazer” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 41), daí Tschumi deduz que a atitude de usufruir do “prazer da arquitetura” sem nenhum compromisso social poderia ser considerada uma forma de resistência.

Mas, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que afirmava a arquitetura do prazer como forma de garantir a existência da “obra de arte autêntica”, Tschumi também “flertava” com a “indústria cultural”. Em “*Advertisements for architecture*” (“Anúncios de arquitetura”, 1976), por exemplo, além de dar seqüência ao seu trabalho de “ampliação” da disciplina, Tschumi parece unir a reflexão sobre a necessidade da descoberta de novos desejos para além das ilusões da mercadoria realizada pelos Situacionistas e a leitura de Adorno segundo a qual a “indústria cultural” sobreviveria através do estímulo de desejos que seriam constantemente reprimidos. Assim, apesar de clamar pela necessidade da falta de função social da arquitetura, ele também a aproxima dos mecanismos utilizados pela comunicação de massas, apontando novamente para uma conciliação de opostos.

A idéia de atrelar a prática arquitetônica ao estímulo à realização de desejos reprimidos soou ainda a Tschumi como uma potencial afronta ao próprio pensamento arquitetônico moderno, para o qual “a antiga idéia do prazer” era considerada “como um sacrilégio”:

Durante muitas gerações, todo arquiteto que desejasse ou procurasse sentir prazer na arquitetura era considerado um decadente. Politicamente, as pessoas

conscientes suspeitavam do menor traço de hedonismo no exercício da arquitetura e o repudiavam como uma preocupação reacionária [...]. Pairavam as sombras míticas da mentalidade ética e espiritual apolínea contra os impulsos eróticos e sensuais dionísios (Tschumi in NESBITT, 2006: 575, 576).

Com “*Advertisements for architecture*” Tschumi se contrapõe uma vez mais ao pensamento moderno pela proximidade que insinua entre a lógica da arquitetura e a da comunicação de massas e também pela provocação que realiza ao argumentar que a prática arquitetônica não deveria trabalhar a favor da contenção racional dos impulsos humanos mas sim estimular a busca hedonista pela realização dos desejos e pelo prazer.

Ao constatar o apetite da mídia pelo consumo de imagens arquitetônicas, que acarretaria na priorização da imagem em detrimento do espaço real, Tschumi sentiu a necessidade de agir contra o triunfo da aparência superficial da imagem, contra a arquitetura feita de fachadas e de formas estereotipadas (1996: 235). Escreveu ele que “a difusão popular de imagens de arquitetura através das reproduções atraentes das revistas freqüentemente transforma a arquitetura em um objeto passivo de contemplação em vez do lugar que confronta espaços e ações” (1996: 141).

Em sua concepção, a arquitetura estaria sempre além de sua representação, já que ela só se realizaria plenamente no momento da recepção. Desse modo, “não há como produzir arquitetura em um livro. Palavras e desenhos podem somente produzir espaço no papel. O espaço no papel, por definição, é imaginário: uma imagem” (Tschumi in NESBITT, 2006: 581). Por esse motivo ele freqüentemente evita a exposição de fotos de arquitetura nas publicações que realiza. Na série de livros *Event Cities*, por exemplo, destinada à publicação de projetos teóricos, projetos feitos para concursos e também projetos construídos, o arquiteto apresenta exaustivos desenhos em preto-e-branco e os coloca claramente como uma representação do espaço que está aquém dele, ou seja, a arquitetura não se esgota naquelas imagens pois os fatores complexos em interação que a definem não podem ser representados em uma imagem bidimensional impressa no papel.

Assim, quando se depara com a necessidade de ilustrar artigos de revistas com imagens de arquitetura, sua estratégia será a incorporação irônica de procedimentos presentes nas propagandas de produtos como cigarros e uísque: as imagens estimulam o desejo pelo produto porque prometem a realização de uma experiência além do consumo do produto em si. Ao apropriar-se desse princípio elementar da propaganda e “utilizá-lo a seu favor”, Tschumi lança mão de uma estratégia bastante semelhante ao *détournement* situacionista: a apropriação e

reorganização criativa de elementos pré-existentes, utilizando os próprios meios do “inimigo” no intuito de subverter seus fins. Escreveu ele sobre os “*Advertisements for architecture*”:

A representação da arquitetura no papel terá o único propósito de despertar o desejo pela arquitetura. As imagens de certo modo irônicas desses anúncios foram todas preparadas no contexto de artigos para revistas, que não deveriam ser ilustrados de modo convencional. Afinal, desenhos de arquitetura e fotografias são apenas espaços no papel, e não há maneira de “encenar” [*“to perform”*] a arquitetura real em uma revista ou através de um desenho. A única maneira é simular [*to make believe*]. Então, assim como anúncios de produtos arquitetônicos (ou cigarros e uísque) são feitos para despertar o desejo por alguma coisa que está além da ilustração reluzente, esses anúncios possuem o mesmo objetivo: despertar o desejo pela arquitetura (TSCHUMI, 1979: 7).⁸⁹

O usuário da cidade contemporânea é freqüentemente estimulado por informações prescritivas, proibitivas ou mesmo informativas (como por exemplo: Pare! Cuidado! Atenção! Aguarde um momento. Área reservada. Proibido fumar. Vire à esquerda...). Mas esse mesmo usuário pode inusitadamente se deparar com um cartaz que se dirige diretamente a ele como se estivesse declarando uma norma: “Se você quiser seguir a principal regra da arquitetura, viole-a”. Trata-se de um dos vários “anúncios de arquitetura” elaborados por Tschumi que demonstram a intenção de desequilibrar a expectativa do leitor: acostumado a sempre obedecer as regras de uso do espaço, ele é agora convidado a transgredi-las. A intenção é provocar choque e reflexão, desnaturalizando comportamentos e reações. Logo abaixo do cartaz, em letras menores, Tschumi acrescenta: “Transgressão. Um ato perverso requintado que nunca perdura. Como uma carícia, é quase impossível de resistir. Transgressão” (in DAMIANI, 2003: 31).

Em sua maioria, os “anúncios de arquitetura” foram criados pela justaposição de uma imagem e um texto, e ao leitor era deixada a tarefa de fazer a associação entre eles. Os textos convidavam o usuário do espaço a experimentar a “sensualidade” presente nos edifícios mais racionais; a experimentar o prazer existente no ato de transgressão de regras de conduta ditadas pelo espaço, que o usuário pode decidir aceitar ou transgredir; a considerar suas próprias expectativas individuais que muitas vezes os espaços realizam ou frustram; a prestar

⁸⁹ Citação no idioma original: “The paper representation of architecture will have the sole purpose of triggering desire for architecture. The somehow ironical images of these advertisements were all prepared in the context of magazine articles which could not be illustrated in the conventional way. After all, architectural drawings and photographs are just paper spaces there is no way to ‘perform’ real architecture in a magazine or through a drawing. The only way is to make believe. So, just as ads for architectural products (or cigarettes and whiskey) are made to trigger desire for something beyond the glossy illustration, these ads have the same purpose: to trigger desire for architecture”.

atenção no que se encontra escondido por trás da configuração dos espaços, o que eles realmente “simulam e dissimulam”; e assim por diante.

Mas o que seria essa vontade explícita de despertar nos usuários o desejo pela arquitetura? Seria o equivalente a estimulá-los a transgredir as normas sociais estabelecidas, a intervirem ativamente na configuração dos espaços de acordo com seus anseios? Ao referir-se às propagandas de cigarros e uísque, Tschumi faz alusão ao processo realizado pela “indústria cultural” de constante produção e repressão dos desejos individuais. A relação traçada entre propaganda e arquitetura parece estar no fato de que, para ele, a arquitetura também deveria estimular os usuários a realizarem seus desejos, mas ele se refere aos desejos que teriam o potencial de ocasionar uma transgressão real do sistema e não os pseudodesejos estimulados pelo consumo.

A “indústria cultural”, como teorizada por Adorno e Horkheimer, seria responsável por produzir bens capazes de suprir as necessidades que são criadas para que a monotonia do mundo do trabalho possa ser suportada. Nesse sistema os produtos “culturais” prometeriam suprir o desejo por novidade, satisfazer necessidades legítimas, próprias dos seres humanos livres capazes de exercer seu poder de escolha. Mas na realidade todas as opções colocadas à disposição são idênticas pois representam apenas mais uma oportunidade para o indivíduo exercer seu poder de compra. Assim, se as altas jornadas de trabalho resultam em esgotamento físico e emocional, a motivação para o trabalho estaria na possibilidade de realização de um desejo, que sempre perseguido, está sempre sendo adiado, postergado e reprimido, embora não possa deixar de existir (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 125-127; FREITAS, 2003: 18).

Tschumi desenvolve essa possível relação entre mecanismos utilizados pela propaganda e pela arquitetura no texto “O prazer da arquitetura”. Escreve ele que a arquitetura do prazer é composta por fragmentos que “colidem e se fundem em deleite” e ao mesmo tempo mostram que “a cultura da arquitetura é eternamente desconstruída e as regras são transgredidas”, ou seja, ao compor-se de fragmentos, a arquitetura abriria mão do seu significado único e incontestável passando a permitir violações constantes de suas regras. Baseando-se em Freud, explica que a noção empregada de fragmento não pressupõe necessariamente “o fracionamento de uma imagem ou uma totalidade, mas a multiplicidade dialética de um processo” (in NESBITT, 2006: 581,583). Os fragmentos que compõe a realidade complexa da arquitetura poderiam ser “pedaços de paredes, de salas, de ruas, de idéias”, rastros, memórias

ou fantasias, e esses fragmentos estariam sempre em contínuo movimento e se reorganizariam de modos distintos a cada contato com o usuário. Escreveu ele que

Um velho filme da década de 1950 dava nome a esse movimento entre fragmentos – desejo. Sim, *A Streetcar Named Desire* simulava perfeitamente o movimento para algo que estava sempre faltando, para uma ausência. Cada cenário, cada fragmento, mirava a sedução, mas sempre se diluía no momento em que era focalizado. E, então, a todo tempo, era substituído por outro fragmento. O desejo nunca era visto, mas permanecia lá. O mesmo vale para a arquitetura. [...] A arquitetura se assemelha a uma figura mascarada. Ela não se dá a conhecer facilmente. Está sempre escondendo: por trás de desenhos, por trás de palavras, por trás de preceitos, por trás de hábitos, de restrições técnicas. Contudo, é a própria dificuldade de desvelar a arquitetura que a torna intensamente desejável. Esse desvelamento faz parte do prazer da arquitetura. De forma semelhante, a realidade se expõe por trás de seu anúncio. A função usual dos anúncios reproduzidos incessantemente, ao contrário do objeto arquitetônico singular, é incitar o desejo por alguma coisa que está além da página em si (Tschumi in NESBITT, 2006: 582, 583).

Tschumi atrela “o prazer da arquitetura” a uma condição de ausência. A manifestação da arquitetura, ao prometer a instauração do novo, do que está além das expectativas e que não se pode prever, torna-se promessa de algo que está ausente.

David Sperling destaca que essa inserção da arquitetura na condição de ausência também advém do diálogo que o arquiteto manteve com o pensamento filosófico de Jacques Derrida. Este se empenhou em desconstruir a linguagem baseada na oposição binária significante/significado como algo fixo e imutável. No lugar de significados definitivos, o significante torna-se passível da atribuição de múltiplos significados que dependem de vários fatores, como o contexto, variáveis de tempo e de lugar. Nesse processo em que novos e distintos significados são constantemente atribuídos a um significante, Sperling destaca a criação, por Derrida, do termo *différance*, que comporta dois significados da palavra diferir: postergar, deixar para mais tarde ou tornar discernível, tornar distinto. Sua filosofia baseia-se na “ausência” em detrimento da “presença” e nessa lógica a realidade torna-se esse processo constante e ininterrupto de resignificações: “Um sentido, pois, nunca pode ser fixado: os sentidos estão sempre em processo, diferenciando-se e diferindo o sentido [...]” (SPERLING, 2008:31).

Sublinha o autor que nesse processo seria possível, para Derrida, a compatibilização de dois termos antinômicos: a repetição maquínica e o evento. A primeira seria “a repetibilidade conformada pela memória do que aconteceu e pela antecipação do que irá acontecer”, ocorrências programadas que mantém o estado das coisas; e o evento seria “uma singularidade

irrepetível e que carrega nela a invenção, o devir outro [...]”. Daí seu caráter de ausência: “o presente é formado por traços de um momento anterior e desejos de um horizonte posterior” (SPERLING, 2008:31, 32).

Mas enquanto a arquitetura que Tschumi atrela ao prazer (e posteriormente ao evento⁹⁰) desfaz-se dos significados fixos e promete a instauração do novo, no contexto da “indústria cultural”, Adorno e Horkheimer afirmam que “ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queira escapar”. O consumidor, imerso na ilusão da possibilidade de escolhas individuais “se contenta com a reprodução do que é sempre o mesmo”. Há, portanto, no processo do constante estímulo e repressão dos desejos individuais, a “exclusão do novo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 126, 131).

Segundo os autores, a lógica da “indústria cultural” também tende a excluir, junto com a possibilidade da novidade, a existência do próprio sujeito pensante: “o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação [...]. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 128). Mas Tschumi, ao utilizar-se da estratégia de propaganda da indústria cultural visava, ao contrário, estimular o espectador passivo a refletir, estimular o usuário do espaço (que se deixava adestrar totalmente pelas regras de conduta que ele impunha) a transgredi-lo. Paradoxalmente, embora Tschumi também inserisse a arquitetura atrelada ao evento na condição de ausência, ele prometia contrapor ao aguçamento constante dos desejos as possibilidades reais de sua satisfação.

Enquanto a “indústria cultural” suprime o novo e repete sempre o mesmo que é apresentado através do estereótipo da novidade, Tschumi testa a estratégia segundo a qual a repetição excessiva da lógica reinante poderia abrir espaço para o surgimento de algo realmente novo. Tal estratégia amparava-se nas idéias desenvolvidas por Roland Barthes, que afirmava existir um elo estreito entre fenômenos aparentemente opostos, como a repetição e subversão dos códigos de linguagem (questão que será desenvolvida adiante). Também as reflexões de Derrida, como vimos, atrelava a repetição maquínica ao evento.

Desse modo, o pensamento pós-estruturalista configura outro leque de referências por trás da concepção da arquitetura do prazer. Tschumi adotou, por exemplo, a noção de intertextualidade desenvolvida por essa corrente de pensamento. Abordada inicialmente por

⁹⁰ Embora “prazer” e “evento” sejam termos utilizados por Tschumi com significados distintos, ambos referem-se ao momento de experiência direta entre usuário e espaço.

Julia Kristeva, a intertextualidade também estava presente nas reflexões de pensadores como Barthes e Derrida (DOSSE, 2007: 39,77). Tal teoria afirmava que um texto nunca possui uma autoria ou um significado fixo e imutável, já que está sempre aberto a múltiplas interpretações, dependendo do olhar e da bagagem cultural do leitor. Além disso, um texto pode tornar-se matéria prima para a escritura de inúmeros outros textos: ao invés de encerrar-se em sua própria estrutura, ele pode interpenetrar-se a vários outros, estabelecendo redes de diálogos. O agrupamento de fragmentos, no interior de um novo contexto, poderia transformar o significado atribuído a eles.

Ao trabalhar considerando “a morte do autor”, Tschumi constrói muitos de seus textos juntando fragmentos de reflexões teóricas sobre as mais distintas áreas do conhecimento, transpondo-as para o debate sobre a arquitetura. Afirmar ele que “fragmentos são como inícios sem fins [...]. Podem ser extratos de diferentes discursos, mas isso somente comprova que um projeto arquitetônico está justamente onde as diferenças encontram uma expressão global” (Tschumi in NESBITT, 2006: 583). Assim, ao mesmo tempo em que Tschumi reconhece a necessidade da autonomia da disciplina, no plano metodológico sua proposição “implica na contaminação da arquitetura com outros campos do conhecimento, seja artístico ou científico” (MARTIN, 1988: 85).

O deslocamento de uma idéia de seu contexto original foi, portanto, uma estratégia bastante utilizada pelo arquiteto tanto em seus textos quanto em suas obras. O título do texto “O prazer da arquitetura”, por exemplo, remete ao “O Prazer do texto” de Roland Barthes; “A arquitetura e seu duplo” remete ao texto “O teatro e seu duplo” de Antonin Artaud, e assim por diante. O método foi utilizado também no corpo dos textos, freqüentemente sem nenhuma referência à fonte original. Martin narra que, após ter transcrito para seu texto “Arquitetura e transgressão” um frase inteira retirada do livro de Thomas Kuhn “*The structure of scientific revolutions*” sem citar a fonte original, apenas substituindo a palavra ciência pela palavra arquitetura, um leitor identificou e denunciou o plágio do arquiteto, que foi obrigado a justificar-se (1988: 86). Martin acrescenta ainda que

Ao verificarmos as fontes de Tschumi, percebemos que o procedimento é utilizado extensivamente na construção de seus textos. Aproveitando-se da noção de “Morte do Autor”, os textos de Tschumi são compostos por fragmentos de outros textos, quase como se eles fossem meros “objets-trouvés” sem origens (1988: 86).⁹¹

⁹¹ Citação no idioma original: “In verifying Tschumi’s sources, one discovers that the procedure is used extensively in the construction of his texts. Playing on the notion of the ‘Death of the Author’, Tschumi’s texts are composed of fragments of other texts almost as if they were mere ‘objets-trouvés’ without origins”.

Mas para Martin esses procedimentos não tiravam a validade e a originalidade das reflexões do arquiteto, pelo contrário, eram estratégias conscientes de provocação. Desse modo, acreditamos que faz parte da estratégia disjuntiva de Tschumi juntar concepções e pensamentos freqüentemente considerados como distintos, almejando retirar algo de extremo interesse de seu choque. Em vários escritos, por exemplo, ele usa indistintamente referências tão diversas como Benjamin e Adorno, Situacionistas e pós-estruturalistas, Bataille e Breton ou Lacan e Freud.

Ao analisarmos o texto “O prazer da arquitetura”, percebemos que ele é composto por fragmentos de parágrafos “vagamente relacionados entre si” (pois são utilizados contra a linguagem “acabada”). Ressalva o autor que nele o leitor não encontrará “teses, antíteses e sínteses” já que “o prazer não se rende facilmente à análise” (in NESBITT, 2006: 576). Trata-se de uma estratégia semelhante àquela utilizada em “*The Park*”: os fragmentos são entregues soltos ao leitor para que ele assuma uma posição ativa ao relacioná-los. O livro de Roland Barthes ao qual o título de Tschumi remete, “O prazer do texto”, também é composto por fragmentos. Através de uma escrita composta por parágrafos desconexos que se eximia da narrativa linear com começo, meio e fim, Barthes buscava minar a relação escritor/ativo e leitor/passivo. Para ele a própria formação da frase era algo hierárquico que implicava sujeições e subordinações: “Daí o seu acabamento: como poderia uma hierarquia permanecer aberta” sendo que “todo enunciado acabado corre o risco de ser ideológico?” (BARTHES, 2006: 60).

No início de sua carreira Barthes foi influenciado pelas idéias do Estruturalismo, corrente de pensamento que triunfou na França dos anos 1950 e 1960. Ao privilegiar o estudo de sistemas e processos gerais em detrimento dos agentes sociais, tal movimento colocou em xeque a supremacia dos grandes sujeitos e ao mesmo tempo recusou a noção de História. Inspirado na teoria lingüística de Saussure e no estudo de sistemas formais, o Estruturalismo buscou construir um novo modo de pensar o mundo que, segundo Dosse⁹², privilegiava “o signo à custa do sentido, o espaço à do tempo, o objeto à do sujeito, a relação à do conteúdo, a cultura à custa da natureza” (DOSSE, 2007: 12). A análise estruturalista se ancorou no estudo da linguagem como constitutiva da totalidade dos fenômenos sociais, deixando em segundo plano o papel da percepção consciente do sujeito.⁹³

⁹² François Dosse. História do estruturalismo. Volumes 1 e 2. Bauru: Edusc, 2007.

⁹³ De acordo com essas características, percebemos que o Estruturalismo foi rechaçado por Debord e pelos Situacionistas. Estes acusavam o movimento, reprovando-o pelo esquecimento inaceitável da prática histórica. Para Debord o sonho de que “uma estrutura prévia inconsciente” pudesse exercer a ditadura sobre “toda praxis social” revelava um “elogio deslumbrado ao sistema existente” e por isso o estruturalismo seria condizente com a sociedade do espetáculo: “A estrutura é filha do poder. O

O Estruturalismo teve seu auge em 1966 e a partir dessa data passou por um processo de refluxo e reavaliação devido a inúmeras críticas, inclusive pela influência do movimento de maio de 1968 que, segundo Dosse, induziu “à pesquisa reavaliadora do lugar social do sujeito e ao pensamento que valorizava a ação” (2007: 16). Diversos pensadores se empenharam em superar a noção de estrutura, afirmando a necessidade do “rompimento do fechamento do sistema” e da “abertura da estrutura”, e esse questionamento que deu lugar ao desenvolvimento do Pós-estruturalismo (DOSSE, 2007: 39,77).

Foi nesse momento de reavaliação que Tschumi tomou contato com a obra de Barthes (e com do grupo *Tel Quel* ⁹⁴), que passava por uma virada radical. Influenciado pela intertextualidade, Barthes reorientou todo seu trabalho ao admitir que o sentido de um texto não se encontrava em sua coerência interna e estrutural, mas no diálogo que estabelecia com o leitor. Buscou, a partir de então, a construção de um texto plural, afirmando que “não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto” (2006: 23). Nesse período houve também o início do que Dosse chamou de “a volta do sujeito recalcado” e Barthes, ao conceber o texto como “obra aberta” buscava construir uma multiplicidade de leituras possíveis que dependeria da subjetividade de cada leitor, ou seja, o leitor assumiria um papel ativo na constituição do texto. A busca pelo prazer do texto foi também, em grande medida, uma resposta ao fenômeno de mercantilização dos textos literários que Barthes detectava naquele momento, incluindo os mais críticos:

A modernidade faz um esforço incessante para ultrapassar a troca: ela quer resistir ao mercado das obras (excluindo-se da comunicação de massa), ao signo (pela isenção do sentido, pela loucura) à boa sexualidade (pela perversão, que subtrai a fruição à finalidade da reprodução). E, no entanto, não há nada a fazer: a troca recupera tudo, aclimatando o que parece negá-la: apreende o texto, coloca-o no circuito das despesas inúteis, mas legais: ei-lo de novo metido numa economia coletiva (ainda que fosse apenas psicológica); é a própria inutilidade do texto que é útil, a título de potlach. Em outras palavras, a sociedade vive sobre o modo da clivagem: aqui, um texto, sublime, desinteressado, ali um objeto mercantil cujo valor é... a gratuidade desse objeto. [...] Para o texto, a única coisa gratuita seria sua própria destruição: não escrever, não mais escrever, salvo do risco de ser sempre recuperado (2006: 31, 32).

Em um mundo dominado pelas relações de troca, que tudo absorve com sua lógica, a única coisa realmente gratuita seria a morte, ou seja, a própria destruição do texto. Diante da inescapável escolha entre dois caminhos opostos, parar de escrever ou ser absorvido pelo

estruturalismo é o pensamento garantido pelo Estado, que pensa as atuais condições de ‘comunicação’ espetacular como um absoluto” (DEBORD, 1997: 128-131).

⁹⁴ O grupo francês *Tel Quel* foi fundado em 1960 por Philippe Sollers, mantinha publicação homônima e tinha como colaboradores Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes, Gérard Genette, dentre outros.

mercado, Barthes introduz o prazer como um terceiro termo, e ilustra seu pensamento retomando a obra de Bataille e sua teoria sobre o erotismo. O “prazer” era algo que se encontrava na fenda existente entre linguagem estabelecida e linguagem subversiva: “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica”, afirmava Barthes (2006: 12). Portanto, o texto de prazer estaria ao mesmo tempo afirmando sua condição de texto e subvertendo-a, colaborando paradoxalmente para a destruição do próprio texto.

Segundo o autor, o “prazer do texto” compõe-se por dois tipos de experiências que seriam ao mesmo tempo extensivas e opostas: o prazer (contentamento, saciedade, conforto) e a fruição (desvanecimento, abalo, euforia). A primeira seria despertada pelo uso correto da linguagem e pela afirmação da cultura e a segunda pela subversão de ambas. Portanto, no prazer “nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural” (2006: 40). Mas o próprio autor se questiona como seria possível um texto, que é linguagem, almejar encontrar-se ao mesmo tempo fora de toda linguagem. E responde:

Por um trabalho progressivo de extenuação. Primeiro o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se por trás daquilo que é dito. Em seguida o texto destrói até o fim, até a contradição, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu “gênero”): é “o cômico que não faz rir”, a ironia que não se sujeita, a jubilação sem alma, sem mística (Sarduy), a citação sem aspas. Por fim o texto pode, se tiver gana, investir contra as estrutura canônicas da própria língua (Sollers) [...] (2006: 39).

Ao inserir o prazer como terceiro termo, Barthes buscava também uma atenuação da distância existente entre sujeito e objeto. Assim, não seria o texto em si (objeto) que propiciaria prazer ao leitor (sujeito). O texto plural teria o potencial de criar um espaço de “imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 2006: 9), ou seja, se apresentaria como “obra aberta”, convidando o leitor a agir conferindo significado ao texto. Nesse momento de “fusão” entre texto e leitor que nasceria o prazer.

Ao mesmo tempo o prazer era aquilo que excedia qualquer função social. A “perversidade da escrita sem função” era algo que incomodava a sociedade funcionalista, afirmava Barthes: “Dir-se-ia que a idéia do prazer já não lisonjeia ninguém. Nossa sociedade parece ao mesmo tempo calma e violenta; de toda maneira: frígida”. E acrescenta:

Mal se acabou de dizer uma palavra, em qualquer parte, sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial

psicanalítico: futilidade e/ou culpabilidade, o prazer é ou ocioso ou vazio, é uma idéia de classe ou uma ilusão (BARTHES, 2006: 57-67).

Ao deslocar para o campo da arquitetura a reflexão sobre a experiência estética que simplesmente proporciona prazer no ato da recepção, Tschumi acrescenta uma nova dimensão ao debate, já que a utilidade era tradicionalmente considerada a função social primordial da arquitetura: prover abrigo seguro ao homem. Assim, a declaração a favor da inutilidade da arquitetura negava sua definição usualmente aceita e frustrava as expectativas sociais. Utilizando as palavras de Barthes, diríamos que ela proclamava ao mesmo tempo a morte da arquitetura e sua ampliação.

Se até aproximadamente 1975 Tschumi apostava que a prática da arquitetura poderia tornar-se “revolucionária” se fosse ao encontro da mobilização social característica dos anos 1960, a partir de então, quando essa mobilização perdeu suas forças juntamente com os movimentos revolucionários que marcaram essa década, evidencia-se que a pesquisa de Tschumi ganha um novo rumo, anunciado pela própria mudança em suas referências teóricas (de Lefebvre e Debord para Barthes e Derrida). Nessa passagem, sua noção de arquitetura como prática inevitavelmente relacionada aos movimentos sociais cede um espaço considerável ao estudo de aspectos intrínsecos à disciplina e sua linguagem. No entanto, se por um lado Tschumi diminui a ênfase no papel fundamental da “mobilização política do público” para a existência da “arquitetura revolucionária”, por outro, a arquitetura do prazer, assim como o texto do prazer (como teorizado por Barthes), dependem fundamentalmente de um público articulado, sensível e disposto a participar ativamente da produção do texto ou da arquitetura, conferindo a eles significados não usuais. Assim, cabe destacar que enquanto tais manifestações, em certo sentido, se afastam da sociedade ávida em transformar qualquer criação humana em mercadoria, elas paradoxalmente dependem de um público qualificado e ativo para existirem.

De fato, para Barthes o texto de prazer, por sua inutilidade, encontrava-se às margens da sociedade estabelecida. E embora o autor enfatizasse o fato de qualquer texto “inútil” possuir o potencial de ser recuperado como mercadoria, no caso do texto de prazer essa recuperação estaria mais distante já que em sua concepção o prazer não residiria no texto em si, ele só seria liberado no momento da relação direta entre texto e leitor, ao qual um papel fundamental era atribuído.

Tschumi identificou-se com as reflexões de Barthes, pois se deparava com um problema análogo no campo da arquitetura: ela também encontrava dificuldades em evitar a cooptação pelo mercado. Cabe lembrar o impasse em que se encontrava o arquiteto em 1975 diante da dificuldade de se alcançar uma arquitetura revolucionária por causa da facilidade com a qual as instituições incorporavam as proposições críticas, mudando o propósito destas. Como já visto, ele citava o exemplo do Urinol de Duchamp, que virara peça legítima de museu, ou os slogans de maio de 1968 e alguns procedimentos surrealistas, posteriormente apropriados pelas propagandas comerciais. Afirmava que a arquitetura por sua própria natureza era ainda mais vulnerável a esse tipo de recuperação (1996: 14).

Quando se debruçou sobre questões inerentes ao espaço, Tschumi passou afirmar que a percepção deste encerraria um paradoxo, pois era realizada simultaneamente pela razão e pelos sentidos. Baseando-se na relação de Barthes entre prazer e fruição como experiências opostas mas complementares, Tschumi também destacou, no âmbito da arquitetura, a oposição entre duas concepções inconciliáveis: a arquitetura como “coisa mental”, uma disciplina conceitual e imaterial, e a arquitetura como “práxis”, uma pesquisa empírica. O espaço poderia ser visto como algo abstrato e mental (por cientistas, físicos ou matemáticos, por exemplo) ou como algo concreto e material, (por arquitetos) e nesse sentido uma lacuna permanecia, representada pela “relação paradoxal entre arquitetura como um produto da mente, como uma disciplina conceitual e desmaterializada, e a arquitetura como a experiência sensual do espaço e como uma práxis espacial” (TSCHUMI, 1996: 66).

O paradoxo estaria na impossibilidade do arquiteto ao mesmo tempo questionar a natureza do espaço e propor ou experienciar um espaço real. Conclui Tschumi que a arquitetura é sempre a expressão de uma “ausência” já que sua materialização ocorre à custa do conceito, e a manutenção do conceito só se dá à custa da materialização.

Seguindo o exemplo de Barthes, a introdução do “prazer” como terceiro termo foi o modo encontrado por Tschumi para ao mesmo tempo aceitar a condição de paradoxo da arquitetura e refutar a imobilidade que ela trazia para a ação do arquiteto. Escreveu ele que, diante desse dilema, as alternativas possíveis seriam duas: ou o total silêncio, que significava a proclamação da morte da arquitetura, ou assumir o “prazer da arquitetura” e a partir de então trabalhar nos limites entre arquitetura e não-arquitetura (1996: 48).

Da mesma forma que erotismo significa um duplo prazer que envolve construções mentais e sensualidade, a resolução do paradoxo arquitetônico requer

conceitos arquitetônicos e, ao mesmo tempo, a experiência imediata do espaço (TSCHUMI, 1996: 71).⁹⁵

Só no momento do prazer os termos opostos tornam-se complementários (como razão e intuição, racionalidade e sensualidade, ordem e desordem, permanência e mudança, estrutura e caos, ornamento e pureza, etc.): “O prazer da arquitetura contém (e dilui) simultaneamente os constructos mentais e a sensualidade. Nem o espaço nem os conceitos, por si sós, são eróticos, mas a confluência entre ambos” (Tschumi in NESBIT, 2006: 580).

Nesse sentido a arquitetura não deveria ser considerada objeto autônomo afastado do sujeito que a utiliza. A experiência “sensual” seria concreta e imediata, pessoal e subjetiva. Nesse tipo de experiência prazer sensual e razão seriam conectados. Ao levantar a questão do prazer da arquitetura Tschumi, assim como o fez Barthes, visava borrar as distinções existentes entre sujeito e objeto. Não haveria mais arquitetura (objeto) afastada do usuário (sujeito), mas o momento de integração em que ambos “se fundiriam”, liberando a experiência do prazer. Nesse sentido a relação entre arquitetura e usuário se daria através de uma troca recíproca, pois não haveria hierarquias ou o domínio de um sobre o outro. Por isso Tschumi afirma que a arquitetura, como o texto, só se realiza “na realidade da experiência espacial do leitor: uma realidade silenciosa que não pode ser posta no papel” (Tschumi in NESBIT, 2006: 576).

No contato com as idéias de Barthes, Tschumi refletiu e aprofundou na área específica da atuação arquitetônica algumas questões que também eram correntes no campo das artes, como a necessidade de ampliação do campo de ação das disciplinas (arte, arquitetura, literatura, etc.); a vontade de estabelecer uma relação o menos mediada possível entre sujeito e objeto e a necessidade, para isso, de “abolir a representação” e promover a “desconstrução” das linguagens estabelecidas; a vontade de transformar o usuário (ou espectador/leitor) em sujeito ativo perante o processo de constituição do espaço (ou da obra/texto); e o conseqüente “apagamento” do posto social privilegiado do arquiteto (ou do artista/autor).

Mas o prazer do texto, escreveu Barthes, “será uma introdução ao que nunca se escreverá” (2006: 25), já que ele foge do escopo e do controle do escritor. Este pode se empenhar por deixar a obra “aberta”, mas não pode intervir diretamente na experiência direta que se dá entre texto e leitor. Do mesmo modo o arquiteto não pode projetar e planejar a ocorrência do prazer ou do evento. Sobre isso, afirma Sperling:

⁹⁵ Citação no idioma original: “Just as eroticism means a double pleasure that involves both mental and sensuality, the resolution of the architectural paradox calls for architectural concepts and, at the same instant, the immediate experience of space”.

A irrepetibilidade e a imprevisibilidade do evento inserem a ação projetual em uma condição de ausência que concerne à própria *différance*. Ou seja, o evento, sendo da ordem do espaço da experiência – e, vale frisar, é no espaço da experiência, *a posteriori* do projeto, que o evento supera o paradoxo exposto –, escapa da esfera dos dispositivos manejáveis em processo de projeto (2008: 49).

Na concepção de Tschumi, o arquiteto passaria a “projetar” as condições propícias para a ocorrência do prazer ou do evento, condições que fogem, por definição, de seu controle. Esse paradoxo que encerra a relação entre projeto e evento tornou-se o assunto de uma nova versão do Manifesto *Fireworks* elaborada em 1992: Uma explosão de fogos de trinta minutos de duração que marcou a inauguração do Parque de *La Villette*.

A explosão de fogos foi “projetada” por Tschumi, que planejou exaustivamente seus distintos momentos através do desenho de 96 quadros, cada um representando uma fração de tempo. Cada quadro é formado por um gráfico que indica a intensidade sonora da explosão, um diagrama que indica as cores predominantes naquele período, uma elevação que mostra a altura aproximada de explosão de distintos fogos, uma planta e uma perspectiva que evidenciam a relação espacial alcançada pela combinação de grande variedade fogos de artifício.

Tschumi utiliza novamente o “modo de notação” desenvolvido em *The Manhattan Transcripts* com base em diagramas de montagem cinematográfica: recorre a uma seqüência de desenhos que inter-relacionam variáveis de espaço e tempo para abarcar a representação dos movimentos. Essa nova versão do manifesto parece colocar-se como uma metáfora da própria busca do arquiteto, que através de mecanismos de projeto arquitetônico visava instaurar condições propícias para a ocorrência do evento: os desenhos e diagramas concebidos de forma racional tinham como finalidade propiciar uma explosão instantânea destinada ao puro deleite, uma “arte que não queria durar, mas apenas brilhar um instante e desfazer-se em fumo” (ADORNO, 1982: 40-41). O planejamento exaustivo não tinha como objetivo obter controle total sobre os acontecimentos, já que uma explosão de fogos proporciona prazer pelos resultados imprevisíveis e momentâneos. Segundo Tschumi, o manifesto foi pensado como uma versão tri-dimensional dos princípios que organizaram a concepção do projeto para o Parque de *La Villette*.

Tal parque foi concebido através de estratégias “disjuntivas” de projeto, elaboradas através do questionamento dos dispositivos tradicionais de concepção do espaço. Ao invés concebê-lo através da composição, da organização ou da síntese Tschumi utilizou

procedimentos como sobreposição, dissociação, superposição e combinação (procedimentos que poderiam ser aplicados tanto às formas quanto aos espaços e aos programas). O intuito era mostrar que a arquitetura poderia abdicar da síntese formal e da organização espacial que respondia a restrições funcionais, para tomar parte em um “processo complexo de relações transformacionais” que permitiria a ocorrência de atividades e situações até então inimagináveis. Nessa chave o arquiteto deixa de ser o criador de formas para torna-se “um formulador, um inventor de relações” (1996: 181, 188, 207, 212).

Essas novas estratégias “disjuntivas” permitiriam a fragmentação da arquitetura e de seu vocábulo e dariam origem a “obras abertas” (estratégias empregadas com variações distintas em *The Manhattan Transcripts* e *Twentieth Century Folies*).

Realizado em 1982, o concurso internacional de idéias para a urbanização da antiga região industrial de *La Villette*, uma área de aproximadamente 55 hectares situada a nordeste do centro histórico de Paris, fazia parte da série de grandes projetos arquitetônicos realizados pelo governo socialista de François Mitterrand (que seguia o modelo de sucesso representado pela competição internacional de arquitetura para escolha do projeto do Centro Pompidou em 1971). O principal intento do governo era transformar a região de *La Villette* em um imenso parque cultural. O programa requerido pelo edital ocupava 80 de suas 806 páginas e era composto por uma coletânea das mais distintas atividades que, segundo Martin, refletia a noção de “cultura” delineada na contemporaneidade. O parque deveria abrigar jardins temáticos, restaurantes, playgrounds, áreas para exibição de concertos, e assim por diante, e deveria oferecer atividades ao público vinte e quatro horas por dia (MARTIN, 1988: 153).

O espaço destinado à implantação do parque era cortado pelo canal de L’Ourcq e interrompido por construções já existentes como o Grande Halle e a Cidade das Ciências e da Indústria. Se a fragmentação já era um dado do espaço, Tschumi buscou intensificá-la ao extremo. Utilizou como estratégia de projeto a superposição de três sistemas autônomos e independentes: pontos, linhas e planos. O desenho resultante dessa superposição guiou a concepção do parque. A intenção era criar uma estrutura sem centros, sem hierarquias e sem pontos de convergências (1996: 193, 198).

Segundo ele, as malhas superpostas, por serem abstratas e seriadas, não atrelavam diretamente os espaços a determinadas funções, o que daria maior liberdade ao usuário do parque. Além disso, essa estrutura não estabelecia relações com os limites físicos da intervenção, ou seja, ela poderia, teoricamente, se estender ao infinito, crescer e se

transformar a qualquer momento porque sua estrutura formal nunca se encontraria totalmente completa e finalizada.

De acordo com o edital do concurso, o arquiteto deveria projetar o plano geral do parque, prevendo espaços a serem criados por outros arquitetos, artistas e paisagistas. Essa exigência veio ao encontro das teorizações de Tschumi sobre a arquitetura como processo. Para ele, o arquiteto não deveria controlar totalmente o resultado final do espaço construído. Ao contrário, a ação do arquiteto se encontraria na origem de um processo, ou seja, ele estabeleceria um ponto de partida para uma longa série de transformações que continuamente recriaria a realidade do espaço.

Desse modo ele apostou na diferença de concepção do espaço realizada por outros arquitetos, designers e paisagistas que foram convidados a projetar partes específicas do parque. O resultado seria um coletânea de espaços divergentes, que não apresentariam continuidade ou unidade, mas heterogeneidades e discordâncias. Essa era uma condição favorável à sua concepção de arquitetura que apostava no conflito entre lógicas e espaços distintos e justapostos. Nesse processo, Tschumi abriu mão do controle sobre a forma física final do parque, enfatizando seu caráter de “obra aberta”.

O parque seria composto, assim, por um agrupamento de vários espaços com características distintas, que juntos não formariam um significado único, imutável e pré-constituído. Ao usuário caberia o papel ativo de “reagrupar” esses fragmentos de acordo com seus anseios, já que eles sempre poderiam oferecer novas combinações e interpretações. Nesse sentido, o projeto remete aos experimentos realizados em *The Manhattan Transcripts*, quando Tschumi dispôs nas paredes da galeria uma série de informações fragmentadas que pedia a atuação ativa do espectador na produção do sentido. Ao afirmar que “a intenção declarada do projeto era colocar em prática considerações teóricas, passar da ‘matemática pura’ de *The Manhattan Transcripts* para a matemática aplicada”, ele sugere que sua intenção era substituir os fragmentos de desenhos por fragmentos de espaços reais, formando um conjunto complexo que, em contato com os usuários, proveria condições para a insurgência de acontecimentos inesperados e não passíveis de controle (1996: 187).

As *Folies*, estruturas arquitetônicas despidas de significados fixos, também foram referência para o projeto do Parque de *La Villette*. Cada ponto da malha regular que compõe o plano geral do parque representa uma *Folie*, uma construção capaz de abrigar os mais diversos usos (significantes que podem possuir múltiplos significados). Algumas foram concebidas com

programas definidos e outras sem programa. O modo de concepção das *Folies* foi estratégico. Tschumi partiu de uma forma geométrica ideal, um cubo de aproximadamente 10 por 10 por 10 metros, e submeteu esse cubo a uma seqüência transformacional: ele foi decomposto em vários fragmentos, que formaram um léxico, um catálogo de formas arquitetônicas isoladas de seu contexto (espaços quadrados ou curvos, rampas, escadas em caracol, etc.). Depois fragmentos diversos desse cubo foram reagrupados de diferentes modos para formar as *Folies*. Estas deveriam funcionar como “pontos de ancoragem”, onde os fragmentos da realidade pudessem ser apreendidos, ou seja, deveriam agir como um denominador comum a toda extensão do parque. Segundo ele, ao percorrer os espaços tão díspares do parque, o visitante sempre se depararia com as *Folies*, que apesar de serem distintas remeteriam umas às outras por serem constituídas por elementos comuns, vários fragmentos retirados de uma mesma forma (1996: 178-183).

A concepção das *Folies* seguiu a mesma lógica do procedimento teórico que embasou o partido do projeto: a unidade do cubo, forma geométrica ideal, foi explodida em fragmentos, recompostos em estruturas díspares. Elas funcionariam, assim, como metáforas do processo efêmero que o arquiteto intencionava instalar no parque: o contínuo reagrupamento de fragmentos da realidade, de espaços distintos, de lógicas distintas de usos, etc. O gráfico que mostra como o programa solicitado pelo edital do concurso foi distribuído pelo espaço também remete ao mesmo processo: formas geométricas representando a proporção entre a área construída, a área coberta e a área ao ar livre foram explodidas, fragmentadas e desconstruídas e depois implodidas e recompostas para formar a estrutura de pontos distribuídos pelo parque. Explica o arquiteto que

La Villette, assim, visa a uma arquitetura que *nada significa* [...]. Os três sistemas autônomos e superpostos do parque e as possibilidades combinatórias infinitas das *Folies* dão lugar a uma multiplicidade de impressões. Cada observador irá projetar sua própria interpretação [...]. Como consequência, não há verdade absoluta para o projeto arquitetônico, pois qualquer significado que ele possa ter é função de uma interpretação: não reside no objeto ou em seu material. [...] A adição da coerência interna dos sistemas não é coerente. O excesso de racionalidade não é racional. La Villette olha para novas circunstâncias sociais e históricas: uma realidade dispersa e diferenciada que marca o fim da utopia da unidade (1996: 203, 204).⁹⁶

⁹⁶ Citação no idioma original: “La Villette, then, aims at an architecture that *means nothing* (...). The Park’s three autonomous and superimposed systems and the endless combinatory possibilities of the *Folies* give way to a multiplicity of impressions. Each observer will project his own interpretation (...). In consequence, there is no absolute truth to the architectural project, for whatever meaning it may have is a function of interpretation: it is not resident in the object or in object’s materials. (...) The addition of the systems’ internal coherence is not coherent. The excess of rationality is not rational. La Villette looks out on new social and historical circumstances: a dispersed and differentiated reality that marks an end to the utopia of unity”.

Cabe destacar que o papel que Tschumi atribui ao observador, ou seja, ao usuário do parque, é um papel ativo: “Cada observador irá projetar sua própria interpretação”. A arquitetura não tem um significado pré-definido e imutável, mas esse significado também é construído pelo usuário que interage ativamente com o espaço.

Em consonância com as reflexões de Barthes sobre o prazer do texto, Tschumi sugere que o Parque de *La Villette* ao mesmo tempo ataca e amplia os limites da disciplina arquitetônica (1996: 198). Segundo ele, tal projeto significava a manifestação da arquitetura contra si mesma, por ter sido concebido e realizado sem o uso das regras arquitetônicas tradicionais de composição, unidade e síntese. Através dele o arquiteto questionou o conceito de “presença” e a crença de que toda estrutura arquitetônica possuiria um único significado imanente. Assim, a materialização do projeto para o Parque de *La Villette* tinha como objetivo principal “provar que era possível construir uma organização arquitetônica complexa sem recorrer a regras tradicionais de composição, hierarquia e ordem” (TSCHUMI, 1996: 197-198). Idealmente, quando isso fosse alcançado, o parque poderia estimular o questionamento não só das convenções arquitetônicas, mas também das convenções sociais, principalmente as que dizem respeito aos usos considerados “corretos” dos espaços urbanos.

Outra questão estava no programa que o parque deveria abrigar: prover cultura, lazer, entretenimento e serviços aos usuários. Segundo Sperling, esse novo programa pedia, para o arquiteto, um novo “paradigma espacial”, e assim ele foi tomado “como potência – algo que, segundo a sua teoria, poderia se servir para gerar, por desvio, os eventos” (2008: 57,67).

Ainda segundo Sperling, nesse projeto a estratégia do *détournement* foi utilizada em relação ao programa: Tschumi, “por meio de ‘colisões programáticas’, pretende usar o programa para gerar desprogramação, a repetição do programa para estimular a ocorrência do evento” (2008: 52). Diante de um contexto em que a cultura na maioria das vezes é vista como sinônimo de entretenimento para as massas, a estratégia projetual de Tschumi foi uma “aposta arriscada” em “acelerar a transformação cultural em processo” e em “celebrar a cultura das diferenças” (SPERLING, 2008: 66) no intuito de “tirar vantagem dessa condição de fragmentação e superficialidade [da cultura] e usá-la contra ela mesma” (TSCHUMI, 1996: 237). A estratégia é parecida com a utilizada na concepção espacial do parque, sobre a qual Tschumi afirma que a sobreposição de três sistemas coerentes não resulta em um sistema coerente, assim como o excesso de racionalidade não resulta em algo racional (TSCHUMI, 1996: 204).

O *détournement* situacionista consistia em “tomar as coisas dos inimigos” para convertê-las em outra coisa, algo que ajudasse a “a combater o inimigo” (SITUACIONISTA, 2002: 16).

Desse modo, a tática era subverter os fins e não os meios, e assim, teoricamente, algo banal (como a cultura tornada consumo) poderia converter-se em um poderoso agente de mudanças. O *détournement* era utilizado para provocar o desvio dos significados pré-estabelecidos, pois efetuava uma descontextualização que, seguida por uma recontextualização, estimulava reflexões e reconsiderações sobre idéias normatizadas. Escreveu Debord em *A Sociedade do Espetáculo*:

O desvio subverte as conclusões críticas passadas que foram cristalizadas em verdades respeitáveis, isto é, transformadas em mentiras. [...] As idéias melhoram. O sentido das palavras entra em jogo. O plágio é necessário. O progresso supõe o plágio. Ele se achega à frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma idéia errônea, a substitui pela idéia correta (1997: 133-134).

Mas no caso situacionista a estratégia do *détournement* era engajada e inseparável da mobilização política da qual o grupo participava. Apesar de derivar, em alguns aspectos, de experimentos dadaístas e surrealistas, a estratégia do *détournement* era considerada como “prática revolucionária” e utilizada por um grupo que se colocava antes como “organização política” do que como “vanguarda artística” (Baderna in SITUACIONISTA, 2002: 22).

Mas o projeto para o Parque de *La Villette*, apesar da semelhança que identificamos entre a estratégia situacionista do *détournement* e a vontade que demonstra o arquiteto de subversão da lógica cultural em curso, se insere na lógica da “arquitetura do prazer” que abdica de qualquer função social imediata em sua busca pelo prazer inútil e gratuito e que responde, ao mesmo tempo, a problemas intrínsecos à disciplina arquitetônica. No entanto, como assinalado anteriormente, para Tschumi haveria nessa “gratuidade”, paradoxalmente, uma ação política (mesmo que indireta) de questionamento das estruturas e lógicas sociais estabelecidas.

Cabe assinalar que estratégias concebidas para provocar o choque e frustrar as expectativas sociais eram correntes nas vanguardas artísticas modernas. Ao retomar o uso de procedimento semelhante no projeto para o Parque de *La Villette*, Tschumi enfatiza que a repetição excessiva da norma poderia prover condições para a ocorrência do desvio. Essa crença também estava presente nas reflexões de Barthes. Para ele, no momento de fruição e prazer do texto, haveria a fusão de termos antagônicos e a confluência de duas forças contrárias: a “repetição da linguagem” por um lado e o “arrebato desvairado que poderá ir até a destruição do discurso” por outro. A oposição, afirmava ele, “ocorre sempre e em toda parte entre a exceção e a regra”. A regra representaria todas as instituições sociais, a ideologia

dominante. A exceção seria aquilo capaz de abalar a consciência, a ruptura, o “ressurgir da fruição recalcada” (2006: 49, 50). Barthes aponta, assim, para a possibilidade da repetição excessiva engendrar, paradoxalmente, a fruição: “repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado [...]. Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas: ambas excessivas: se for repetida a todo transe ou, ao contrário, se for inesperada, suculenta por sua novidade [...]” (2006: 51).

A retomada e a reelaboração de procedimentos modernos destinados a provocar o “choque” capaz de questionar convenções e hábitos sociais instituídos não foram uma exclusividade da atuação de Tschumi. Tal estratégia também pode ser observada no campo de ação das artes, especificamente na produção realizada por Oiticica e por Matta-Clark.

Matta-Clark utilizou procedimentos semelhantes em *Reality Properties: Fake Estates* (1973). Nessa proposição o artista tornou-se consumidor e realizou uma transação imobiliária, que foi considerada como a própria manifestação artística.

Ele utilizou seu “direito à aquisição da propriedade privada” para apontar os próprios limites desse sistema. Comprou quinze pequenos excedentes de terra derivados de loteamentos urbanos localizados entre as regiões de *Queens* e *Staten Island* em Nova Iorque, pagando de vinte cinco a trinta e cinco dólares por cada um deles. A maioria dessas pequenas porções de terra foi a leilão público porque seus proprietários perderam o direito de posse por não pagarem devidamente os impostos. Tratava-se de espaços que, de maneira absurda, não possuíam nenhum valor de uso mas que tinham valor de troca atribuído. Dentre eles estavam, por exemplo, uma faixa estreita de terra existente no interior de uma quadra, entre vários lotes, sem nenhuma possibilidade de acesso, medindo 30 centímetros de lado por 30 metros de profundidade; uma sobra de um loteamento que media vinte e sete centímetros quadrados; pequenos pedaços de terra localizados em calçadas e cobertos por ervas daninhas; um beco estreito que servia de acesso a várias residências, e assim por diante.

Matta-Clark colecionou plantas arquitetônicas dessas parcelas de terra, extensos registros fotográficos e também toda a documentação burocrática necessária para sua compra, como os longos contratos que transferiam legalmente à Matta-Clark o direito de propriedade sobre elas. Nesses documentos constavam descrições exatas das dimensões e características dos lotes, valores de taxas de transferência do bem imóvel, contratos de transferência de responsabilidade por impostos atrasados, etc. Para Lee, ao juntar todas essas informações, o artista retratava “imagens patéticas dos bens imobiliários modernos” (LEE, 2001: 99).

Quando eu comprei estas parcelas de terra no leilão da cidade de Nova Iorque, a descrição delas que mais me estimulou foi “inacessível” [...]. Basicamente, o que eu queria fazer era indicar espaços que não poderiam ser vistos e seguramente não poderiam ser ocupados. Comprá-los foi meu modo de enfrentar a estranheza das linhas de demarcação de propriedade existentes (MATTA-CLARK, BEAR, 1974: 164).⁹⁷

Com essa proposição o artista apontou para a existência de espaços inúteis na cidade, que eram derivados da lógica racional de distribuição da terra através da propriedade privada, ou seja, resultavam de projetos de loteamentos “funcionais” que geralmente dividiam a terra através de um traçado geométrico abstrato sobreposto ao espaço, sem considerar suas características peculiares. Para ele estes espaços estavam imbuídos por uma lógica funcional tão absurda que seriam capazes de ridicularizar a própria idéia de função (MATTA-CLARK, BEAR, 1974: 164). Assim, o artista evidenciou as ambivalências da racionalização da distribuição do espaço e a inflexibilidade dos sistemas estabelecidos de propriedade privada.

Fake Estates eram espaços fora dos padrões, que podiam ser comprados mas não permitiam utilização. Eram irrelevantes, inacessíveis, não ocupáveis e não produtivos, mas apesar disso não escapavam das leis, da burocracia e dos impostos municipais. Matta-Clark também utilizou da estratégia de demonstração pelo excesso ou pelo absurdo ao indicar que todas as regras “racionais” que garantem o exercício da propriedade privada, se cumpridas com rigor extremo, acarretariam na ridicularização e na inviabilização do sistema.

Seguindo impulso similar, Hélio Oiticica almejou em 1967 “consumir o consumo”. Inicialmente, através da proposição *Tropicália* (exposta na mostra “Nova Objetividade Brasileira” no MAM-RJ), buscou “exagerar” a imagem tropical atrelada comumente ao Brasil na esperança de que esse excesso resultasse em seu contrário, na superação da folclorização da cultura nacional. Tal estratégia implicava, certamente, em uma posição ambígua entre autonomia e comprometimento da manifestação estética, e em um imbricamento entre o que era considerado “alta cultura” e “cultura de massas”:

Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, extra – mais certo é sem dúvida *consumir o consumo* como parte dessa linguagem [...]. É preciso compreender que uma posição crítica implica inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades (OITICICA, 1970: 278 - grifos do autor).

⁹⁷ Citação no idioma original: “When I bought those properties at the New York City Auction the description of them that always excited me the most was ‘inaccessible’. (...) What I basically wanted to do was to designate spaces that wouldn’t be seen and certainly not occupied. Buying then was my own take on the strangeness of existing property demarcation lines (...)”.

Essa reflexão teve continuidade na proposição já analisada *Cosmococas - Programa in Progress* (1973- 1974), que incorporava imagens e ícones da indústria cultural no intuito de superá-las. Tais imagens seriam dotadas de significados unilaterais atribuídos a elas pelo “espetáculo”. Na concepção de Debord, o espetáculo seria caracterizado pelo estabelecimento de “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”, e por isso se constituiria através de uma comunicação instantânea “essencialmente unilateral”, “na qual toda outra fala é banida” (DEBORD, 1997: 13-28). Diante disso, com *Cosmococas* a ambição de Oiticica e Neville D’Almeida era colocar “de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo”, convidando o espectador a atuar (OITICICA, 1974: 2,4).

Assim, para além do contato visual com imagens estereotipadas provenientes da *high e pop culture* norte-americanas (como capas de livros, discos e jornais, por exemplo), tais artistas visavam proporcionar “experiências sensoriais diretas” ao colocar à disposição do espectador elementos acústicos, táteis, visuais e semânticos que seriam experimentados através do envolvimento físico. Para eles, o sentido atribuído às imagens só se completaria no momento em que a distância entre obra e espectador fosse abolida, quando este imergisse totalmente no ambiente. Oiticica acreditava que a recepção da obra fundava-se no “elemento vivencial direto” (1986: 108). Através dele, a participação do espectador na formação do sentido das imagens seria assegurada, e estas deixariam de ser consumidas de forma estereotipada como mercadoria. Se para Debord na sociedade do espetáculo “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (1997: 13), pela proposição de “recintos-experiência” Oiticica almejava colocar “em cheque o núcleo-conflito principal do OBJETO como RE-PRESENTAÇÃO transcendental”, extinguindo-o a favor de “possibilidades não-representativas” (Oiticica in LAGNADO, 2002, documento 1203/73 p. 6, 7).

Através da estratégia de provocar o choque pela colisão de coisas que não são justapostas normalmente, Oiticica buscava alcançar ressignificações. Em *Cosmococas* os artistas descontextualizaram as imagens e as apresentaram assim, desatadas, ao espectador. Foram sobrepostas a elementos heterogêneos (objetos, sons, instruções para realização de atividades, etc.) que poderiam provocar colisões e disparar “fluxos de conseqüências imprevisíveis e inéditas” capazes de “desmontar” “a identidade plena, os códigos bem postos” (Carneiro in BRAGA, 2008: 201, 206).

Contra a “cultura imposta oficialmente”, que é sempre “opressiva”, Oiticica propunha “ambientes-comportamento” para atacar ao mesmo tempo condicionamentos culturais e sociais. Neles, não visava expor ao espectador coisas definitivas, idéias acabadas, mas estimular

processos capazes de instaurar questionamentos e acolher interpretações múltiplas. Sua intenção era abrir “brechas para que o espectador se invista em participante e preencha o q lacuneia” (1974: 7), desafiando interpretações predominantes.

Assim, evidencia-se também na concepção de *Cosmococas* a vontade de conceber estratégias para desfazer associações naturalizadas e valores arraigados. A tática utilizada é a de provocar o desvio, a estranheza e o choque pela combinação inusitada de termos heterogêneos e incompatíveis. Destaca-se também a crença de que novos significados seriam liberados no momento da recepção, através da experiência direta do sujeito - algo que não poderia ser incorporado pelas relações econômicas. Como vimos, esses eram aspectos que estavam fortemente presentes também na proposição realizada por Tschumi para o Parque de *La Villette*.

Contrariando o fetiche pela imagem e pela forma da arquitetura disseminadas pelos meios de comunicação de massas, como as revistas especializadas, Tschumi também apostou no momento de recepção, na experiência direta do sujeito, que teria a vantagem de dissolver as fronteiras existentes entre sujeito e objeto, extirpando a representação e garantindo uma relação imanente (e portanto não-alienada), entre sujeito e objeto, entre usuário e espaço. Essa aposta implicava também em deixar em segundo plano a forma e a materialidade do objeto artístico ou da arquitetura, dando maior importância aos processos que a arte ou arquitetura poderiam engendrar.

Uma influência decisiva para a gênese desse tipo de proposição foi certamente o desenvolvimento da *performance* na arte. Essa prática artística foi sintetizada e analisada no livro de RoseLee Goldberg publicado em 1975 e intitulado “A arte da *performance*: do futurismo ao presente”. Nele a autora aborda a história da prática da *performance* desde experimentos considerados sua origem, com a peça “Ubu Rei” de Alfred Jarry (1886), até as manifestações dos anos 1970. Goldberg foi colaboradora de Tschumi entre 1973 e 1976, período em que se dedicou, junto com um grupo de estudantes da *Architectural Association*, a explorar as relações que poderiam ser estabelecidas entre arquitetura e “atividades de arte performática” (NESBIT, 2006: 573; KAJI-O’GRADY, 2008).⁹⁸ Tschumi se interessava pelo modo como os artistas “ativavam o espaço” através do movimento e da presença do corpo. Segundo Goldberg, o “lugar” era elemento fundamental das performances. Como afirmou Oldenburg:

⁹⁸ O grupo de alunos de Tschumi que se dedicou a esse experimento foi nomeado “The London Conceptualists” por Peter Cook. Após sua formação, muitos continuaram realizando experimentos destinados a ampliar a prática tradicional da arquitetura em direção à arte e à *performance*. Parte da produção destes arquitetos foi analisada por Kaji-O’Grady em “The London Conceptualists: Architecture and Conceptual art in the 1970s”.

O lugar em que a obra acontece, esse grande objeto, é parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante fator a determinar os acontecimentos (o segundo eram os materiais disponíveis e o terceiro, os atores) (apud GOLDBERG, 2006: 111).

De maneira semelhante à “arquitetura do prazer”, a *performance* rechaçava a existência de mediações na relação arte/espectador, abolia o uso da linguagem e, com isso, a própria representação. Tais manifestações também podiam questionar o significado atribuído aos atos ou objetos, já que o inesperado era um elemento presente e os significados das ações nunca se fixavam, eram sempre questionados e transformados. Assim, os gestos corporais não ocupavam o espaço de maneira desinteressada, mas visavam instaurar processos de reflexão. O espaço ocupado pela *performance* tornava-se efêmero, mutável e era experienciado sensorialmente. Desse modo, as *performances* foram muitas vezes consideradas acontecimentos que poderiam intervir na realidade, “eventos inesperados” que obrigariam “a uma mudança de comportamento e de reavaliação de padrões prévios [...]” (GLUSBERG, 1987: 72).

Steven Connor, no texto “*El performance postmoderno*”,⁹⁹ destaca a influência das questões relativas à “teatralidade” no pensamento desenvolvido pelos artistas envolvidos com tal prática. Segundo ele, o interesse pelo teatro veio do fato deste nunca se separar da noção de processo, já que a versão escrita é sempre incompleta sem a atuação, que por sua vez nunca segue o texto à risca e pode tornar-se algo totalmente contingente. Quando artistas começaram a se aproximar da noção de teatro, buscaram dar grande destaque à sua natureza irreprodutível e efêmera relativa àquele teatro que não se submete à pré-existência de um texto, mas que valoriza a improvisação e a espontaneidade. Assim, as práticas de *performance* buscaram romper com a linguagem narrativa pré-estabelecida do teatro tradicional, já que tal linguagem representava uma verdade definitiva e ideal.

Desse modo, nas *performances* o diretor foi considerado como detentor de um poder repressor, e foi abolido a favor de uma autoria coletiva. As narrativas foram desconstruídas como repúdio à noção de representação de uma verdade superior. Foi afirmada a crença na existência de um instante no qual a experiência seria auto-suficiente: uma presença direta e plena diante do espectador ou participante, não mediada por nenhum tipo de representação, conhecimento, teorias ou experiências prévias, uma relação de imanência. Nesse intuito a

⁹⁹ Steven Connor. “Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad” (1996). Connor é professor de literatura moderna do *Birkbeck College* em Londres e diretor do *London Consortium, Graduate Programme in Humanities and Cultural Studies*.

performance abarcaria o tempo do cotidiano, fragmentaria a narração e abandonaria a busca pela síntese dos elementos constitutivos do teatro, como música, sons, dança, gestos, falas, posição dos corpos, imagens, cenário, etc.

No entanto, Connor questiona o porquê da desconstrução do teatro tradicional efetuada pela *performance* ter sido quase que majoritariamente considerada como promessa libertária. Para ele, num mundo dominado pelo espetáculo (referindo-se à formulação de Debord) faz-se necessário não apenas suspeitar das estruturas de representação, mas também do próprio “mito” da presença pura. Alerta ele que essa experiência direta buscada pela *performance*, livre de mediações, tornou-se ilusória e se mercantilizou no momento em que própria presença instantânea e imediata foi capturada e explorada pela lógica do mercado (CONNOR, 1996: 106).

Connor afirma tratar-se de uma contradição já que, ao negar a proposição de obras estáveis e reproduzíveis, os artistas tentavam, em sua maioria, exatamente protegê-la da ameaça de mercantilização feita por galerias, colecionadores, teatro, imprensa, televisão, etc. No entanto, na ânsia de fugir da incorporação de sua arte pelo mercado, a resposta do artista através da proposição de *performances* instantâneas não deixou de ser um oxímoro por colaborar com a construção do que ele chama, citando Henry Sayre¹⁰⁰, de “mitologia da presença”, que estimularia as manifestações de “carisma” por parte do público. O autor acredita, então, na existência de uma “relação parasitária entre *performance* livre e mercadoria explorada”:

Nossa percepção da instantaneidade da *performance* será sempre uma percepção de segundo grau, formada dentro de um contexto de hábitos e expectativas. O desejo de uma instantaneidade não mercantilizável não tem maior imunidade diante das operações de mercantilização do que outras práticas rentáveis de uma experiência teatral livre com objetivos óbvios. De fato, grande parte da teoria da *performance* pós-moderna que se baseia na oposição entre mercadoria e experiência livre utiliza de forma anacrônica linguagem e conceitos próprios de um primeiro período de desenvolvimento do capitalismo. O capitalismo tardio, com suas novas formas de organização mediante amplas redes interconectadas de informação, comunicação e reprodução, parece ter dissolvido com efetividade a oposição entre mercadoria-como-coisa morta e *performance*-como-processo vivo. Assim, o principal problema não está no risco que a *performance* corre de cair no resíduo morto da reprodução de objetos (fotografias, gravação de áudio e vídeo), mas no fato da *performance* e da reprodução terem se entrelaçado de uma forma muito complexa (CONNOR, 1996: 110).¹⁰¹

¹⁰⁰ Henry Sayre, The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies, Georgia Review, 37:1 (1983).

¹⁰¹ Citação no idioma original: “Nuestra intuición de la inmediatez del performance será siempre una intuición en segundo grado, formada dentro de un contexto de hábitos y expectativas. Y lo que es más, el deseo de una inmediatez no mercantizable, no tiene mayor inmunidad ante las operaciones de mercantilización que otras prácticas de una experiencia teatral libre productivas con objetivos obvios. De hecho, gran parte de la teoría del performance postmoderno que se basa en la oposición entre mercancía y experiencia libre utiliza de forma un tanto anacrónica un lenguaje y unos conceptos propios de un primer período de desarrollo del capitalismo. El capitalismo tardío, con nuevas formas de organización mediante amplias redes interconectadas de información, comunicación y reproducción, parece haber disuelto con efectividad la oposición entre mercancía-como-cosa muerta y performance-como-proceso vivo. Así, el problema no reside tanto en el riesgo que corre el

Os meios de comunicação de massa passaram cada vez mais a oferecer como produto disponível para venda a “experiência direta” seja através de shows, na forma do turismo, e assim por diante. Conclui Connor que, ao contrário do que acreditavam muitos artistas dos anos 60, “a economia da cultura de massas, longe de exigir o congelamento das experiências humanas contingentes em formas mercantis”, passam a promover conscientemente esses momentos de “intensidade fugaz” como experiências potenciais a serem comercializadas (1996: 114).

Desse modo, algumas estratégias de ação desenvolvidas nos anos 1960/70 parecem defasadas em relação ao contexto que se delineou a partir dos anos 1980. A afirmação das diversidades como forma de ativar um debate político, por exemplo, só fazia sentido no contexto da modernidade, quando a visão do mundo era marcada por dualismos e, portanto, excluía qualquer tipo de diferença do debate público. O sistema de oposições binárias no qual se baseava a modernidade (como o Eu e o Outro, o negro e o branco, o dominador e o dominado) foi responsável por concepções colonialistas, racistas e sexistas de mundo, e por isso o exercício do poder e a construção de hierarquias se davam por meio da afirmação de teorias baseadas na homogeneidade, totalidade, essencialismo e na repressão das diferenças (NEGRI; HARDT, 2001: 156).

Já no solo contemporâneo, a afirmação das diferenças passou a ser uma arma potente do sistema. Após a revolução que tornou o capital corporativo e mundial, o mercado passou a abrir espaço ao multiculturalismo. Diante dessa mudança, a aposta na afirmação da multiplicidade e das diferenças a fim de subverter o poder totalizante moderno, ao invés de desafiar o sistema passou a coincidir com ele, reforçando-o involuntariamente. Por isso, como afirmam Negri e Hardt, a afirmação de hibridismos e diferenças só pode ser considerada libertadora no contexto da soberania moderna.

O pensamento pós-modernista – com sua ênfase em conceitos como os de diferença e multiplicidade, sua celebração do fetichismo e de simulacros, seu fascínio contínuo pela novidade e pela moda – é uma descrição excelente dos esquemas capitalistas ideais de mercadoria e consumo, e por isso oferece uma oportunidade para perfeitas estratégias de marketing. [...] O marketing, em si, é uma prática baseada em diferenças, e quanto mais diferenças houver mais as estratégias de marketing encontram campo para se desenvolver. Populações cada vez mais híbridas e diferenciadas apresentam um número prolífico de “mercados alvos” que podem ser alcançados com estratégias específicas de marketing – uma para gays latinos de dezoito a vinte anos, outra para adolescentes sino-americanas, e assim por diante. O marketing

pós-moderno reconhece a diferença de cada mercadoria e cada segmento da população, elaborando suas estratégias apropriadamente. Toda diferença é uma oportunidade (NEGRI, HARDT, 2001; 170).

Mesmo as “novas subjetividades” aclamadas pelos movimentos libertários dos anos 60 através de uma série de lutas sociais que afirmavam a recusa dos indivíduos em submeter-se ao regime disciplinar de trabalho, a recusa à constituição da família burguesa tradicional, etc., diante da reorganização do capital corporativo tornaram-se “produtivas” e passaram a fornecer combustível a um novo modo de produção não mais baseado na disciplina rígida e sim nas novas forças de trabalho imateriais, intelectuais, comunicativas, cooperativas e afetivas (NEGRI, HARDT, 2001: 297-299).

Daí o risco da estratégia deslocar-se do contexto de sua atuação, e no caso de Tschumi esse risco é evidente já que durante o desenvolvimento de sua teoria arquitetônica enfrentou uma mudança de contexto bastante significativa, que transformou o próprio modo de acumulação do capital. Como vimos, no início de sua carreira ele se dedicou ao resgate de muitas estratégias criadas pelas vanguardas negativas, como a investida no poder do “choque” em provocar reflexões e mudanças, o foco na construção de relações absurdas e exageradas com o objetivo de revelar, evidenciar e questionar, por contraste, as naturalizações instituídas pela sociedade, e assim por diante. Mas segundo alguns autores, como Fredric Jameson, no embate com o novo contexto que se delineou nos anos 1980, a revolta pós-moderna perdeu o potencial de escandalizar a partir do momento em que “a urgência desvairada da economia em produzir uma série de produtos que cada vez mais pareçam novidades” atribuiu “uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo”, integrando a produção estética ao ciclo de produção das mercadorias (JAMESON, 1996: 30).

Ao tirar a ênfase da forma e do objeto construído, Tschumi retoma, repensa e retrabalha uma estratégia de ação comum à vanguarda negativa. Essa estratégia pode ter sido considerada inovadora e uma forma de resistência nos anos 1970, já que, segundo o arquiteto, até o início dos anos oitenta o programa ainda era para os arquitetos “território proibido”, era freqüentemente atrelado às doutrinas funcionalistas obsoletas, ou utilizado como pretexto para experimentações estilísticas (1996: 141). No entanto, a partir de então, segundo Sperling, assiste-se a uma “hipertrofia da dimensão programática” da arquitetura, fenômeno que guarda relações com a transformação da arquitetura em “aparato espacial estratégico” para a ocorrência do “evento” em sua forma programada. Este, segundo o autor, tornou-se “mote eficaz para o consumo” por funcionar como indutor de comportamentos e por prometer a

produção de diferenças, de individualização e de exclusividade, valores propagados pelos meios de comunicação de massas (2008: 110).

Sperling mostra como, com o desenvolvimento da tecnologia digital, a arquitetura que se atrela ao evento e que enfatiza os “processos” em detrimento do “objeto final” pode se despolitizar facilmente. Segundo ele, através da interação o evento tende a transformar-se em entretenimento. E esse deslocamento do potencial atribuído ao evento teria ocorrido por conta de alguns fatores fundamentais, como a mudança de contexto que fez com que a participação pensada como instância política nos anos 1960 se tornasse, nas décadas seguintes, majoritariamente instância do hábito, que produz integração e não resistência; uma mudança em relação à natureza da participação, pois se originalmente ela pensada era como um meio para o acesso a determinados objetivos, no contexto contemporâneo ela passa por uma “crise dos fins”, o que significa “a interação em si, por si e para si”; e ainda uma mudança que diz respeito aos próprios fins, pois se originalmente o evento era atrelado a manifestações de resistência que trariam em seu bojo a possibilidade de uma nova realidade, na contemporaneidade o “imprevisto” passou a ser “regulado” e a contribuir, paradoxalmente, para a manutenção das relações existentes (SPERLING, 2008: 102, 116).

Sperling examina as relações existentes entre teoria e prática no projeto do Parque de *La Villette*, entre os usos engendrados pelo espaço construído e as relações com o contexto cultural em que ele se insere. Nesse sentido, questiona a eficácia da interferência dos eventos que o parque supostamente deveria engendrar no sujeito que o experiencia. Ao investigar as dinâmicas de usos existentes atualmente no parque, conclui que os eventos inesperados dependem, contraditoriamente, de um “coeficiente mínimo de programação” para ocorrerem (2008: 64), o que significa que

O “espaço-evento” parece depender completamente dos eventos programados para sua efetivação como “espaço da experiência”. O evento como “ato de invenção” desloca-se para o evento como “ato programado”; o evento como “construção do sujeito” é substituído pelo evento como “manutenção da massa de espectadores” [...] O que se tem, dessa maneira, é que a experiência “original” pode ser prescrita, o choque transformar-se em manutenção do fluxo e o novo cede lugar a um desencadear de novidades (SPERLING, 2008: 65).

Nesse contexto o “evento”, ou pseudo-evento, acontece mas não desencadeia mudanças, afirma o consenso ao invés da pluralidade, produz o mesmo no lugar da diferença (SPERLING, 2008: 82, 105). Nessa lógica, pode ser colocada em questão a convicção que Tschumi compartilhou com distintos artistas (que produziram nos anos 1960/70) ao afirmar

que o espectador diante de um objeto contemplado desempenha um papel passivo e portanto reacionário e, contrariamente, quando o espectador torna-se participante e “funde-se” com a obra, passa a desempenhar um papel ativo e portanto libertário.

Outra questão a ser destacada é a defesa, realizada pelo arquiteto, da ampliação da arquitetura e das artes em direção à esfera mais ampla da cultura. Esta também se transformou cabalmente, pois enquanto no ímpeto otimista dos anos 1960 a cultura era considerada como instância libertária, no contexto dos anos 1980 torna-se majoritariamente instrumento de edificação moral, atrelada ao consumo e ao “engodo de massas” (ARANTES, 2005: 63).

Nesse sentido é preciso considerar o contexto cultural e urbano da cidade de Paris em 1982, quando Tschumi venceu o concurso para o projeto do Parque de *La Villette* e teve a nobre oportunidade de colocar em prática conceitos complexos sobre a possibilidade da prática arquitetônica como ação revolucionária que haviam sido desenvolvidos na década anterior. Tratava-se da França dos “Grandes Projetos” do governo Mitterrand, cuja política, segundo Arantes, representa o exemplo máximo de um movimento de “retorno à cidade” com ênfase seu aspecto cultural, movimento que, segundo a autora, culminou com a total “comodificação da cultura” e a “culturalização da vida”: a realização “ao contrário” dos movimentos libertários dos anos 1960.

Para Arantes, estes movimentos sociais foram marcados principalmente por suas reivindicações pós-materialistas e pela recusa à submissão diante da disciplina das fábricas. Tais impulsos pós-materialistas teriam incentivado a promoção do “valor de uso” das cidades, contraposto a um anterior “núcleo duro produtivista” (preocupações técnicas, funcionais, etc.). Como consequência “lugares” urbanos foram redescobertos e requalificados e as reabilitações tomaram o lugar das demolições. Dentro da nova lógica capitalista, essas “ambiências” preservadas foram oferecidas ao consumo na forma de espetáculo.

A recuperação das riquezas simbólicas das formas urbanas – intervenções de teor contextualista e patrimonialista - serviram como “iscas culturais para o capital”. Nesse cenário, os arquitetos tornaram-se alguns dos principais protagonistas da nova cidade-espetáculo, criando edifícios e espaços coletivos destinados aos mais variados espetáculos culturais, justamente no momento em que o espaço público foi submetido a uma estrita vigilância privada, destinada a manter a total ordem social. Para a autora, todo esse processo de intervenção urbana com ênfase na afirmação da cultura como entretenimento (cujo ápice ela

encontra na Paris de Mitterrand), pode ter sido paradoxalmente “respaldado pela aura libertária da resistência antiprodutivista” dos anos de 1960:

O pós-materialismo, a princípio reativo, foi se tornando pró-ativo, para não dizer cooperativo, à medida que se estetizava e se concentrava nos valores expressivos de uma ordem social que alegava a seu favor haver destronado o primado das relações de produção em nome das relações de “sedução” [...] (ARANTES, 2000: 46).

Nesse sentido, buscamos destacar nesse capítulo o também paradoxal fato do arquiteto Bernard Tschumi, influenciado pelo impulso libertário dos anos 1960, ter desenvolvido uma teoria que certamente revolucionou o pensamento em torno da arquitetura, que se opôs às duas principais correntes arquitetônicas que surgiram a partir de 1960, a “neo-modernista” e a “historicista” ao enfatizar o caráter crítico e experimental ao qual ela deveria atrelar-se. No entanto, a concretização de suas teorias, como a realizada na construção do Parque de *La Villette*, se defrontou com uma realidade que pôde rapidamente incorporar suas estratégias críticas a partir do momento em que o espaço construído entrou em contato com as relações econômicas, culturais, sociais e políticas da era do capitalismo tardio.

Surge, então, como questão, se tal arquitetura que se pretende revolucionária através do estímulo da ocorrência dos eventos ou do “prazer” (que possibilitariam a emergência de uma nova realidade), consegue realmente efetuar uma ruptura com o sistema estabelecido, ou se cai na lógica descrita por Jameson, apenas realimentando o sistema em sua demanda crescente por novidades, colocando-se como uma a mais. Para este autor, no contexto do capitalismo tardio a própria noção de mudança se transforma, e torna-se “crucial distinguir ritmos de mudança inerentes ao sistema e programados por ele de uma mudança que substitui todo o sistema por outro” já que “o valor supremo do novo e da inovação, conforme entendidos pelo modernismo e pela modernização, desaparece diante de um fluxo constante de *momentum* e variação que em um limite exterior parece estável e móvel” (JAMESON, 1997: 30,31)

Mas em alguns de seus textos, Tschumi sugere que essa questão talvez seja irrelevante: “Toda obra teórica, quando ‘deslocada’ para o domínio do construído, ainda conserva seu papel dentro de um sistema geral ou aberto de pensamento”, afirmou ele em 1988, durante a construção do Parque de *La Villette* (in NESBITT, 2006: 189). Provavelmente, nesse “sistema aberto de pensamento” não existiria unidade, progressão ou linearidade: teoria, projeto e construção seriam etapas não regidas por uma lógica hierárquica.¹⁰² Desse modo, o espaço

¹⁰² Sobre isso, declara o arquiteto: “Se você tem uma idéia e corporifica essa idéia, você a concretiza. Eu não estou interessado em pegar uma idéia e concretizá-la, talvez dar-lhe materialidade, sim, mas é diferente de corporificar. Com os

construído não seria considerado comprovação ou refutação da teoria, mas um elemento a mais a ser confrontado com os outros.

Essas afirmações nos induzem a ler a produção inicial do arquiteto (projetos teóricos, projetos práticos, livros, textos, manifestos, etc.) como um processo de experimentação que é levado a cabo através de distintos meios, sendo a concretização da arquitetura apenas um deles, (e talvez não o principal). Esse deslocamento que coloca a arquitetura como “campo de conhecimento” para além da mera materialização do espaço ou dos edifícios era algo que baseava sua produção. Tschumi parecia testar possíveis estratégias de ação: cada projeto indagava sobre as forças e os limites de suas reflexões, abria novos caminhos e possibilidades, descartava outros. O processo de questionamento sobre a natureza da arquitetura ia se construindo aos poucos e por meios distintos, de obra teórica a obra construída, de textos a manifestos. Cada obra realizada, cada processo instaurado, cada resultado obtido, poderia confirmar ou alterar os rumos de sua pesquisa, dizer ao arquiteto quais caminhos seguir.¹⁰³ Seriam, portanto, contribuições indistintas a um processo experimental de reflexão sobre a natureza da arquitetura?

Encontramos considerações importantes sobre termo “experimental” em alguns textos escritos por Hélio Oiticica. Para o artista

o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na criação de obras mas na iniciativa de assumir o experimental [...]
a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. O que foi determinado?
em suma o experimental não é “arte experimental”
os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades [...] (Oiticica in BRAGA, 2006: 343-346).

Anúncios de Arquitetura, por exemplo, a questão é simplesmente desenvolver um corpo de idéias, que você está tentando comunicar não somente aos outros, mas também a você mesmo. É realmente importante que, ao declarar estas idéias, você possa levá-las para uma próxima etapa. Dependendo de como você as apresenta, elas recebem uma vida levemente diferente. Se eu desenho alguma coisa, eu não a apresento de maneira igual ao escrever sobre ela. Pode ser o mesmo assunto, mas a lógica do desenho é bastante diferente da lógica da escrita” (TSCHUMI; KHAN; HANNAH, 2008: 53).

Citação no idioma original: “[...] If you have an idea and you embody this idea, you materialize the idea. I am not interested in taking an idea and materializing it, maybe to give it a materiality, yes, but that is different from embodiment. The issue for example with the *Advertisements for Architecture* is simply developing a body of ideas, which you are trying to communicate not only to others but also to yourself. It is really important that by stating these ideas, you can take them to the next step. Depending on how you state them, they have a slightly different life. If I draw something, I do not quite say it in the same way as if I write about it. It might be the same object, but the logic of drawing is quite different from the logic of writing”.

¹⁰³ Afirmou o arquiteto que da concepção de *The Manhattan Transcripts* para a do Parque de *La Villette*, na passagem da “matemática pura para a matemática aplicada”, as limitações que vieram da necessidade de concretização do projeto tanto expandiram quanto restringiram sua pesquisa. Segundo ele, as restrições econômicas, políticas e técnicas demandam um aguçamento da teoria e ela se expande/modifica a cada dificuldade encontrada. Assim, “a realização da realidade arquitetônica (construção) destrói a teoria sobre arquitetura enquanto ao mesmo tempo não deixa de ser produto dela” (1996: 48, 197-198).

Acreditamos que a definição de “experimental” dada por Oiticica nos ajuda a compreender a teoria arquitetônica desenvolvida por Tschumi no início de sua carreira. Os projetos desse período exploravam a ampliação dos limites do campo de ação da arquitetura, e suas reflexões agregavam também aspectos distintos e mesmo contraditórios. Para Martin, sua teoria foi se construindo de modo cumulativo através de experimentos heterogêneos, fragmentos que guardavam relações diretas ou indiretas entre si, que não se moviam com o intuito de alcançar um fim determinado (MARTIN, 1988: 83). A arquitetura era concebida como a instauração de processos inacabados, incompletos, transformáveis e abertos para a acolhida do indeterminado.

Em 1994, por exemplo, por conta da exposição *Architecture and Event* realizada no MoMA em Nova Iorque, Tschumi fez questão de atrelar à exibição outros “eventos” paralelos (a publicação de dois de seus livros) para mostrar que a arquitetura é composta por multiplicidades e que o pensamento sobre a arquitetura não pode ser restrito aos esquemas lineares regidos pela relação de causa e efeito. Explicou ele que

O objetivo desse conjunto de “eventos” era apresentar nosso trabalho de três formas diferentes, opostas mas complementares: Um livro de escritos, *Architecture and Disjunctions*, então recém publicado; uma documentação de seiscentas páginas de projetos recentes de arquitetura, *Event Cities*, publicado para acompanhar a exibição – não um livro *coffee-table* com design da moda, mas uma análise exaustiva e objetiva dos projetos selecionados, tudo em preto e branco, descrevendo o processo de design desde os esboços conceituais até os desenhos de trabalho; uma exposição no MoMA, destinada a mostrar ao público que a arquitetura poderia ser instigante e, em sua relação com os eventos, igualmente excessiva e prazerosa. Os três – textos, coletâneas de desenhos, suporte tridimensional experimental – foram propostos para ser lidos juntos, como uma apresentação heterogênea de uma posição. Ora, sabemos que a sociedade prefere categorizar as coisas: um livro de escritos é um livro de escritos, uma exposição é uma exposição, e um livro de projetos é um livro de projetos. Há uma enorme resistência à contaminação das categorias que a prática cultural exige de fato (1994b: 7).¹⁰⁴

Nesse mesmo texto, Tschumi se queixa do fato da maioria das análises críticas sobre essa exposição terem se concentrado sobre apenas um dos modos de apresentação dos trabalhos,

¹⁰⁴ Citação no idioma original: “The aim of this group of ‘events’ was to present our work simultaneously in three different, opposed, but complementary forms: A book of writings, *Architecture and Disjunctions*, just published at that time; a six-hundred-page documentation of recent architectural projects, *Event Cities*, published to accompany the exhibition – no trendy design coffee-table book, but an exhaustive and objective analysis of selected projects, all in black and white, describing the design process from conceptual sketches to working drawings; a show at MoMA, intended to demonstrate to the public that architecture could be exciting and, in its relation to events, even excessive and pleasurable. All three – texts, archives of drawings, three-dimensional experimental display – were intended to be read together as a heterogeneous presentation of a position. Now we all know that society likes to categorize things: a book of writings is a book of writings, a show is a show, and a book of projects is a book of projects. There is enormous resistance to the contamination of categories that cultural practice actually involves.”

ignorando a complexidade que resulta da relação estabelecida entre eles: “ninguém cogitou a idéia de realizar uma análise séria sobre a relação existente entre os livros e a exposição”, lamenta. Segundo ele, a superficialidade dos comentários proferidos, os ataques contra a “arquitetura de papel” e o clamor pela arquitetura “socialmente útil” deixava nítida a existência de uma “predileção por uma arquitetura da unidade, da composição e da reconciliação” (1994b: 7, 8). Isso demonstrava, para Tschumi, uma resistência por parte dos críticos em questionar a próprias regras históricas que regem a existência da disciplina. As críticas declaradas contra seu “radicalismo” eram baseadas majoritariamente na defesa de concepções consagradas, e mostravam ainda um medo pelo desconhecido e uma vontade de retorno ao solo seguro. Afinal, tradicionalmente, uma exposição de arquitetura deveria revelar soluções ao invés de provocar questionamentos, e Tschumi, ao mesmo tempo em que frustrava as expectativas dos visitantes, colocava em dúvida a noção tradicional de arquitetura. Esse questionamento derivava das reflexões desenvolvidas nos anos 1970, momento em que muitas noções se encontravam em crise, inclusive a de arquitetura.

Ao refletir sobre o projeto de Tschumi para o Parque de *La Villette*, Anthony Vidler relembra uma passagem de “Alice no país das maravilhas” de Lewis Carroll, e afirma que a arquitetura contemporânea estaria em um dilema parecido àquele enfrentado por Alice ao jogar *croquet* com a rainha de Copas: trata-se de um jogo que já não possui nenhuma regra fixa, cujo nome permanece como a única constante. Explica ele que “o que anteriormente era jogado de acordo com regras bastante explícitas” estaria agora “inteiramente aberto ao acaso, privado da segurança das jogadas pronunciadas e suas conseqüências conhecidas” (VIDLER, 1994: 101).

Na arte conceitual encontramos um exemplo claro desse questionamento às regras que regiam a existência dessa disciplina. Em 1967 Sol Le Witt declarava em tom provocativo que “a própria idéia, ainda que não concretizada visualmente, é uma obra de arte como qualquer produto acabado” (apud WOOD et al., 1998: 197). Tschumi considerava a arte conceitual uma referência fundamental (TSCHUMI; KHAN; HANNAH, 2008: 52), que também o levou a refletir em 1975 sobre o que realmente distinguia a disciplina arquitetônica de qualquer outra atividade humana: a arquitetura deveria ser definida por suas características técnicas e funcionais ou pelo “suplemento artístico” (Hegel) que estaria além de qualquer requisito funcional? Existiria uma “essência arquitetônica” capaz de transcender os sistemas social, político e econômico? Arquitetura seria manifestação pura e autônoma ou ela representaria algo além de sua própria materialidade? (1996: 32-36).

O questionamento que Tschumi realizou sobre a noção de permanência (tanto dos edifícios em si quanto das regras que normatizavam a disciplina) foi uma resposta ao momento histórico representado pelas décadas de 1960 e 1970. Coincidiu com reconsiderações fundamentais realizadas no mesmo período sobre as noções de arte, de política ou mesmo de esfera pública, cujas regras instituídas também passaram a ser questionadas. Desse modo, a concepção do “jogo aberto” cujas regras são inventadas continuamente por seus participantes era algo familiar a vários aspectos da cultura desse período. Na política, nas artes e na arquitetura “processos em contínua transformação” tomavam lugar de realidades acabadas e definitivas.

Em determinado momento - provavelmente desencadeado por todas as mudanças que aconteceram na sociedade e no campo da crítica no final dos anos sessenta - um questionamento radical atingiu vários campos: certamente não só a arquitetura, mas também outras formas de arte. [...] Talvez por causa de todas as mudanças da sociedade naquele tempo, tornou-se interessante olhar para o que estava acontecendo fora do centro estabelecido da arquitetura, em sua margem. [...] Eu pertenci a uma geração que, pós-1968, empenhou-se em questionar todas as idéias estabelecidas sobre arquitetura (TSCHUMI; KHAN; HANNAH, 2008: 52).¹⁰⁵

Na arte, a superação dos suportes e das regras tradicionalmente consideradas como inerentes a ela fez com que os artistas se deparassem a todo o momento com a questão “o que é arte?”. Segundo Ferreira Gullar, essa superação fez com que cada proposição passasse a ser “a fundação de si mesma e da própria arte” (1984). Assim, a própria manifestação artística tornava-se um processo constante de definição e redefinição, pois quando as produções deixaram de ser governadas por regras estabelecidas historicamente, a cada nova proposta o artista reinventava as regras que regiam sua própria existência.

Também no âmbito da política, como já visto, uma das questões em curso era que a concepção do espaço público deveria estar sempre em processo de reconfiguração, pois assim escaparia da esfera do consenso. O espaço público seria gerado pela capacidade da democracia em questionar constantemente o poder e colocar outras ordens sociais existentes em questão. Desse modo o social seria constantemente reconstruído, e o espaço público deveria colocar-se como o local propício a essa negociação (DEUTSCHE, 1996: 273).

¹⁰⁵ Citação no idioma original: “And at one moment—probably triggered by all the changes that happened in society and in criticism at the end of the sixties—a radical questioning took place in a number of fields: not only in architecture of course but also in other art forms. (...) Maybe because of all the changes in society at that time, it became interesting to look at what was happening not at the established center of architecture was but rather at its margin. (...) I was of a generation that, post-1968, tried to question all those received ideas of what architecture was”.

Mas se a prática artística, arquitetônica ou mesmo a noção de política estavam inseridas em um processo de constante mutação, questionamento e revisão de suas regras, essa situação era igualmente válida para o próprio solo de sua atuação, ou seja, o contexto econômico, social e cultural em que se inseriam e que também passava por mudanças bruscas, como buscamos evidenciar nesse texto.

Um dos modos dos artistas enfrentarem essa contínua transformação no próprio solo de sua atuação foi apostar na metamorfose contínua da manifestação estética, pois a cada sinal de cooptação dado pelo sistema, as regras eram revistas e ela se transformava em outra coisa, que poderia ser novamente capturada mas que deixava latências para o estabelecimento de novas rupturas. O potencial dessas proposições seria, mesmo que instantaneamente, carregar consigo “a força da exterioridade” e colocar em questão o estado normatizado das coisas (Carneiro in BRAGA, 2008: 204-205).

Nesse caso evidencia-se “um constante movimento de captura e fuga”. Como as formas de cooptação estão sempre se renovando, é a própria metamorfose das manifestações estéticas de resistência que garante a sua manutenção enquanto exterioridade. Por isso elas são compostas por heterogeneidades e sempre se opõem “ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 18, 24, 25).

No caso de Tschumi, enquanto no início de sua carreira ele apontou para a possibilidade da manifestação da arquitetura realizar-se como um processo efêmero, heterogêneo e em constante processo de mutação, a partir da construção do Parque de *La Villette* percebe-se que esse processo dinâmico se estanca em face de um grande volume de projetos a que passa a se dedicar a partir dos anos 1990.¹⁰⁶ Em uma entrevista concedida em 2007, ele afirmou que os questionamentos constantes sobre a linguagem arquitetônica, o interesse sobre as reflexões desenvolvidas em outros campos do conhecimento e as reconsiderações que eles poderiam trazer ao campo da arquitetura, tiveram importância decisiva no período de formação de seu pensamento, mas a partir de um momento ele deixou de investigá-las, embora nunca tenha deixado de utilizá-las na concepção de seus projetos (TSCHUMI; TEIXEIRA, 2007). No entanto,

¹⁰⁶ Sperling classifica, grosso modo, a trajetória do arquiteto em três períodos. O primeiro, compreendido entre sua o início de suas atividades e a conquista do concurso para o projeto do Parque de *La Villette* (1982), foi dedicado majoritariamente à investigação teórica. O segundo, compreendido entre este último e o projeto para a Escola *Le Fresnoy* (1991), foi marcado pelo desenvolvimento de um maior número de projetos e pela produção de textos que buscavam fazer a ponte entre a teoria desenvolvida no período anterior e os dispositivos práticos utilizados em projeto. A partir de então passou a dedicar a maior parte de seu tempo ao grande número de projetos confiados a seu escritório. Assim, com o tempo, a reflexão teórica foi cedendo lugar à produção prática. Na opinião do autor, “Em mais de três décadas de desenvolvimento de seu trabalho, a contundência política e a ênfase crítica foram lentamente cedendo espaço para uma atividade projetual cada vez mais imersa em uma atividade pragmática. Seja o seu ‘amadurecimento’ resultado da clareza dos limites de sua ação ou de um recuo pragmático, ele não invalida o grande corpo teórico e de experimentações que realizou no sentido de uma ‘arquitetura crítica’” (SPERLING, 2008: 19).

como vimos, quando o processo de questionamento constante se estanca, o risco das estratégias tornarem-se menos eficazes diante do contexto no qual elas almejam intervir aumenta.

Apesar disso, no esboço que realizou sobre a possibilidade da arquitetura como prática experimental, Tschumi repensou inúmeras idéias pré-concebidas sobre arquitetura e efetivamente ajudou a ampliar seu campo de ação. Questionou o pensamento dualista que há algum tempo marcara a prática da arquitetura e arriscou em proposições e posicionamentos que não se eximiam assumir caráter ambíguo. A construção do Parque de *La Villette* também evidenciou essa ambigüidade recorrente em sua teoria arquitetônica. Por um lado sua dinâmica pôde ser facilmente incorporada pela lógica cultural do capitalismo tardio, dado o deslocamento evidenciado entre estratégia e contexto. Por outro, a concretização do parque, assim como as teorias que embasaram seu projeto, não deixam de contribuir para a construção de um “sistema aberto de pensamento” sobre a manifestação da arquitetura como prática crítica no solo contemporâneo.

CAPÍTULO 4

Espaços de indeterminação.

Os ideais da vida utópica envolvem a imaginação num processo contraditório, já que eles têm por alvo ilustrar e exercitar o tão abusado conceito de liberdade que, tacitamente por definição e em sua própria estrutura, não pode ser definido previamente, muito menos exemplificado: se você já sabe que cara tem seu desejado exercício de uma liberdade ainda-não-existente, dá para desconfiar de que, afinal, ele talvez não a expresse, mas apenas a repita; do mesmo modo o medo da projeção, o medo de sujar um futuro aberto com nossos próprios hábitos sociais deformados e reprimidos do presente, é uma ameaça perpétua à indulgência das fantasias de uma coletividade futura (JAMESON, 1997: 67-68).

Neste capítulo abordaremos as semelhanças e distinções presentes na proposição, por parte de artistas e arquitetos, de “espaços de indeterminação”, concebidos como “mecanismos” destinados liberar os usuários de condicionamentos sociais, provocando reflexões e transmutações. A fim de abordar as diversas questões presentes nessa estratégia, tomaremos como exemplo fundamental o fenômeno de ocupação dos *lofts* pelos artistas de Nova Iorque nas décadas de 1960/70. Por um lado, o interesse de Tschumi, Oiticica e Matta-Clark pela apropriação inusitada desses espaços industriais evidencia a atração comum por espaços às margens da sociedade estabelecida, destituídos de suas regras e que por isso estimulariam a transgressão dos modos de vida triviais. Por outro, acreditamos que a posterior conversão dos *lofts* em cobiçados apartamentos residenciais coloca-se como um exemplo concreto da defasagem que se evidencia entre muitas das estratégias “de resistência” desenvolvidas por artistas nos anos 1960 e a nova conjuntura social que se delineou a partir dos anos 1980.

Na manifestação da arte ou da arquitetura como “prática experimental”, como delineada no capítulo anterior, não há um projeto utópico, no sentido moderno, de planejamento de uma nova sociedade antecipada e modelada idealmente pela razão. A utopia moderna visava, através de um ponto de vista abstrato e totalizador, unir técnica e estética no intuito da transformação social: uma atuação planejada de redirecionamento do futuro, na qual as condições existentes seriam gradualmente extintas, substituídas por uma sociedade ideal e um futuro harmonioso. Nos projetos que analisamos, Tschumi partiu da observação da cidade e da sociedade existentes, e não de um projeto de futuro. Ele não se mobilizou por uma posição utópica, fechada e pré-definida, a ser perseguida e realizada. Os espaços reais, mesmo os mais

banais, eram abordados por meio de práticas “experimentais”, cujos resultados eram imprevisíveis.

Em “As Sementes do Tempo”, Fredric Jameson nos chama a atenção para as ambigüidades existentes por trás do termo “utopia”. Após a falência do projeto moderno de transformação da sociedade, o termo passou a manifestar “uma vontade de poder sobre todos os indivíduos para os quais se planeja uma férrea felicidade coletiva”. Essa definição adquiriu, em tempos recentes, “uma dimensão estética péssima”, dada a “implacável crítica pós-moderna do alto modernismo como repressivo, totalizador, falocêntrico e autoritário [...]”, que acarretou certo repúdio à noção de utopia (1997: 64-65).

No entanto, afirma o autor que “o desejo utópico está em toda parte”, pois se manifesta em situações comuns, como no anseio onipresente “por relações coletivas transfiguradas”. Nesses casos notamos a presença do desejo utópico em sua essência, mesmo quando ele é “apaixonadamente desacreditado e denunciado” (1997: 66). Baseando-se na análise de alguns textos que ele adjetiva de “utópicos” (escritos por Fourier, Kafka ou Platonov), Jameson percebe que estes não se empenhavam em projetar um futuro ideal e distante, mas colocavam-se como “um tipo muito diferente de operação”, caracterizada pela

construção de mecanismos materiais, os quais, sozinhos, permitiriam que a liberdade viesse à luz em torno deles. O mecanismo em si nada tem a ver com liberdade, exceto com a sua liberação; ele existe para neutralizar aquilo que bloqueia a liberdade, tal como a matéria, o trabalho e as exigências da conseqüente maquinaria social humana (tais como poder, treinamento e disciplina, imposição, hábitos de obediência e respeito) (1997: 68).

Assim, esses autores lançavam mão de “mecanismos utópicos” porque enfrentavam uma “contradição estrutural profunda”: ao mesmo tempo em que buscavam propor o novo e o desconhecido, deveriam eliminar os resquícios do presente para garantir que eles não afetassem a busca pela liberdade. Estas estratégias, para Jameson, constituíam-se por antinomias, já que “mecanismo e máquina sempre funcionaram na ideologia filosófica clássica quase como o oposto do espírito e da liberdade” (1997: 68). Apesar disso, os textos eram concebidos como “mecanismos” pensados de forma a criar condições propícias para o florescimento de “toda uma gama de liberdades” (1997: 68).

Nos anos 1970 havia a urgência pela efetivação de uma transformação social: após os conflitos dos anos 1960 a revolução parecia uma promessa iminente. Modos de pensar, viver e agir eram tidos como práticas capazes de engendrar rupturas. Nesse contexto, uma série de

experimentos refutava as fronteiras existentes entre arte e vida, apontava para a transformação da forma de organização social existente e prometia abrir caminho para o estabelecimento de um novo futuro, embora desconhecido. Com base nas idéias de Jameson, podemos afirmar que tais experimentos colocavam-se como “mecanismos” destinados a “neutralizar aquilo que bloqueia a liberdade”.

Os Situacionistas já haviam realizado experimentos destinados à liberação de uma nova realidade marcada pela transmutação das relações sociais. No entanto, não chegaram a conceber essa nova realidade para não contaminá-la com os pensamentos vigentes. “Estamos entre dois mundos, um não reconhecemos e o outro ainda não existe”, afirmavam (apud ANDREOTTI, 1996: 15). Segundo eles, a construção de uma nova cultura ou arte pedia imprescindivelmente a destruição prévia dos resquícios culturais ou artísticos vigentes:

Temos de eliminar ao mesmo tempo todos os resquícios do passado próximo. Estimamos hoje que deve ser feito um acordo em prol de uma ação unida da vanguarda revolucionária sobre a cultura. Não temos receitas nem resultados definitivos. Propomos apenas uma pesquisa experimental a ser efetuada coletivamente em algumas direções que definimos neste momento e em outra, a serem ainda definidas. A própria dificuldade em chegar às primeiras realizações situacionistas é uma prova de como é novo o domínio onde penetramos (Debord in JACQUES, 2003: 58).

Hélio Oiticica também se deparou com um dilema parecido, diante do qual exclamou: “Que sensação de fim de mundo ou de nada”! Para ele a arte experimental era um mergulho no desconhecido já que não se poderia definir de antemão o modo de vida descondicionado a ser alcançado. “Chega de intelecto. Só obstrui a pura expressão cósmica, cria leis e preconceitos”, declarou ele acrescentando que a experimentação pedia do artista uma disponibilidade e um desinteresse, a partir dos quais poderia surgir “uma nova ordem, desconhecida, que nem mesmo o artista toma dela conhecimento *a priori*”. No intuito de atingir tal ordem, suas experimentações tendiam “à negação do mundo para a firmação de outro mundo. Não a negação negativa, mas a extirpação dos restos inautênticos das vivências do mundo, corriqueiras” (1986: 24, 30).

No pensamento de Tschumi, de modo análogo, a arquitetura que se atrela aos movimentos sociais, ao prazer ou ao evento, não é considerada um “fim” em si, mas um “meio” para atingir transformações sociais. Mais que obra finalizada, sua arquitetura visa à instauração de processos, apresenta-se como um dispositivo, um conjunto de meios planejadamente dispostos visando um determinado fim. Nas palavras de Jameson, um

“mecanismo” projetado para neutralizar aquilo que bloqueia a liberdade, permitindo seu florescimento. Sobre isso, escreveu Tschumi:

Você não pode projetar uma nova definição de cidade e de sua arquitetura. Mas pode ser capaz de projetar as condições que possibilitarão que essa sociedade não-hierárquica e não-tradicional aconteça. [...] A arquitetura não diz respeito aos condicionamentos do projeto, mas ao projeto das condições que irão deslocar os aspectos mais tradicionais e regressivos da nossa sociedade e simultaneamente reorganizar esses elementos da maneira mais libertadora [...] (1996: 258-259).¹⁰⁷

Essa concepção da manifestação estética como um “mecanismo” já estava presente na produção surrealista. Para ludibriar o controle exercido pela razão e isentar-se de preocupações estéticas ou morais e da repressão dos instintos, os Surrealistas utilizavam estratégias como o automatismo, técnica psicanalista de acesso ao inconsciente. Eles planejavam detalhadamente procedimentos que seriam capazes de liberar o arbitrário, o aleatório e o inconcebível, estabelecendo assim uma relação inusitada entre planejamento e busca pela aleatoriedade (Batchelor in FER et al., 1998: 55).

Com esse intuito, criavam determinadas regras a serem seguidas à risca. Na produção de “exercícios” como “O cadáver requintado”, por exemplo, cada “participante” deveria desenhar apenas parte de uma figura e encobri-la para, posteriormente, ser completada pelos outros. Este era um modo de fazer com que a imagem resultante não se sujeitasse ao controle consciente de qualquer um dos participantes. O pintor surrealista Max Ernest desenvolveu outras “técnicas automáticas” de produção. A *frottage*, por exemplo, consistia em encontrar uma textura qualquer (de fibra de madeira, de tecido, etc.) para sobre ela posicionar uma folha de papel que, quando friccionada com um lápis, revelava imagens aleatórias, estranhas e abertas à imaginação.

O foco dos Surrealistas estava nos efeitos promissores liberados por tais procedimentos, e não nos procedimentos em si. Mais que uma forma ou um produto final, a arte era vista como um meio, mecanismo para ativar a imaginação. O “Manifesto do Surrealismo”, escrito em 1924 por Breton, dizia que

¹⁰⁷ Citação no idioma original: “You cannot design a new definition of cities and their architecture. But one may be able to design the conditions that will make it possible for this nonhierarchical, nontraditional society to happen. (...) Architecture is not about the conditions of design but about the design of the conditions that will dislocate the most traditional and regressive aspects of our society and simultaneously reorganize these elements in the most liberating way (...)”.

O racionalismo absoluto ainda em voga nos permite considerar apenas fatos relacionados diretamente à nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. É inútil acrescentar que a própria experiência está cada vez mais confinada a seus limites. Recua e avança em uma jaula de onde é cada vez mais difícil sair. E também se apóia no que existe de mais imediatamente utilitário, e está protegida pelas sentinelas do senso comum. Sob o pretexto de civilização e progresso, conseguimos banir de nossa mente tudo o que correta ou equivocadamente podia ser chamado de superstição ou fantasia; é proibido qualquer tipo de busca da verdade que não esteja de acordo com as práticas aceitas (apud Batchelor in FER et al., 1998: 49).

Um modo de evitar o domínio das “práticas aceitas” e desvencilhar o pensamento arquitetônico do “confinamento da razão” foi encontrado por Tschumi no desenvolvimento de “projetos literários” que guardavam algumas semelhanças com a estratégia surrealista do automatismo. Para libertar-se dos condicionamentos impostos ao arquiteto pelos “paradigmas da educação”, Tschumi experimentou substituir o programa arquitetônico por fragmentos de textos literários (escritos por Franz Kafka, Ítalo Calvino, Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, Herman Hesse, etc.). Para ele, o estabelecimento de funções e usos aos edifícios e espaços era uma convenção social e cultural. Contra ela, sua estratégia era “substituir função por ficção” (TSCHUMI, 1979). Tal estratégia foi desenvolvida a partir de 1974 em experimentos pedagógicos na *Architectural Association* e na *Princeton University*.

Explica o arquiteto que, ao propor aos alunos que experimentassem inventar espaços tendo como referência a interpretação de um texto, almejava estimulá-los a deixar de lado as idéias pré-concebidas sobre arquitetura e o uso de instrumentos arquitetônicos tradicionais como plantas, cortes e elevações:

Não há arquitetura sem programa – na maior parte do tempo, o programa é uma densa lista de metros quadrados que define atividades triviais como banheiro, cozinha, sala de estar, sala de jantar, e assim por diante. Na realidade, grande parte dos espaços com esses nomes são determinados pela cultura e pela história. Então, perguntei, por que não ir diretamente às coisas que precedem essa densa lista de metros quadrados? Porque não entregar aos estudantes uma narrativa breve que sugere uma distribuição de espaços, embora de modo não literal? (TSCHUMI; KHAN; HANNAH, 2008: 53).¹⁰⁸

O projeto *Joyce's Garden* (1977) resultou desse experimento. Nele Tschumi utilizou um fragmento do texto *Finnegan's Wake* de James Joyce como disparador do “programa”.

¹⁰⁸ Citação no idioma original: “There is no architecture without a program—most of the time, the program is a clumsy list of square meters defining banal activities like the bathroom, kitchen, living room, dining room, and so on. In reality, much of the spaces with those names have been determined by culture and history. So I asked why not go directly to things that precede those clumsy lists of square meters? Why not give students a short story, which already hints at the making of spaces but without being literal about it?”

Segundo Martin, o fragmento era uma página do livro na qual o escritor experimentava uma nova linguagem obtida da mistura do inglês com o francês. O local escolhido para o projeto foi o *Convent Garden* em Londres. Sobre ele foi traçada uma malha ortogonal e os pontos delimitados por ela foram destinados à localização de cada um dos projetos elaborados individualmente pelos alunos. A malha representava a “nostalgia arquitetônica pela ordem”, enquanto os pontos revelavam um “desarranjo de experimentações heterogêneas” (MARTIN, 1988: 103).

Tschumi testava os alcances da “justaposição complexa” entre interpretação de texto e concepção de espaço para a renovação da disciplina. Questionava a necessidade da existência da função para a concepção da arquitetura, atacava as normatizações aceitas e aproximava-se da estratégia surrealista de estranhamento.

A busca surrealista pela revelação de relações inusitadas entre idéias e objetos não usualmente associados interessava ao arquiteto. Tal busca se evidencia, por exemplo, na expressão que os Surrealistas resgataram de Lautremont: “Belo como uma sombrinha e uma máquina de costura deitadas lado a lado sobre uma mesa de dissecação”. Ao causar estranheza, o “arranjo surreal” evidencia que cada palavra ou objeto possui qualidades, além de uma função única e inequívoca (TSCHUMI, 1996: 220). A cena que mostra uma navalha cortando um olho do filme “O Cão Andaluz” (1928) de Luis Buñuel também foi freqüentemente resgatada por Tschumi na ilustração de seus textos.

Segundo ele, a estratégia de estranhamento poderia obter efeitos promissores se deslocada para o campo da arquitetura, na medida em que desestabilizaria os preceitos fixados pela tradição: esta estaria fadada a prover conforto e abrigo seguro ao homem, a ser construída solidamente por tijolo e cimento (1996: 237, 247). Baseando-se no potencial dessa estratégia, escreveu em 1981 “*Violence of Architecture*”, texto publicado na revista *Artforum* junto com o último artigo da série “Arquitetura e limites”. Tschumi inicia o texto com a seguinte afirmação: “Não há arquitetura sem ação, sem evento, sem programa. Por extensão, não há arquitetura sem violência” (1996: 121). A aproximação de dois termos freqüentemente considerados opostos - arquitetura e violência - configura uma estratégia para provocar estranheza e frustração de expectativas diante de associações comuns - como arquitetura e proteção.

A “violência” inerente à arquitetura é definida por Tschumi como uma resultante da relação conflituosa entre a lógica dos homens e a lógica dos objetos. Destaca ele que o termo não é usado no sentido de uma força brutal que destrói integridades físicas e emocionais, mas

como uma metáfora para descrever a relação intensa entre edifícios, seus espaços e os corpos que o habitam (1996: 122).

Explica o arquiteto que, quando um corpo se introduz em um espaço, pode violentar sua ordem, assim como a ordem que rege os espaços pode violentar o corpo que nele se insere. Corpos violam espaços assim como espaços violam corpos. Dependendo do caso, essa luta travada entre corpo e espaço pode ser simétrica (ambos se enfrentam com forças iguais) ou assimétrica (um possui domínio sobre o outro). A violência resultante pode ser tanto física quanto simbólica: corredores estreitos violentam grandes multidões; alguns espaços causam enorme desconforto, como salas muito grandes ou muito pequenas, muito fechadas ou muito abertas, coberturas muito altas ou muito baixas, ou mesmo escadas e degraus perigosos. Tais situações exercem violência, mesmo que indireta, sobre os usuários do espaço (1997: 124).

Mas geralmente a violência é temida, e esse temor advém da ruptura que pode instaurar no contrato social. Por um lado, o receio e a repressão da violência são essenciais para a garantia da vida em sociedade. Por outro, sua instauração é inevitável no questionamento de ordens estabelecidas. A violência exercida pelo espaço é considerada por Tschumi algo fundamental, inevitável e mesmo incontrolável, e que independe do estilo ou época a que a arquitetura pertence. Nesse sentido, a arquitetura capaz de exercer a “violência” a seu favor poderia violar normatizações sociais, guardando assim uma promessa de transformação.

Explica Tschumi que através da concepção de espaços planejados os arquitetos modernos buscaram extirpar a violência da arquitetura. Se a interação espontânea entre espaços e corpos poderia resultar em violência, os arquitetos modernos almejavam “purificá-la” através da imposição de “rituais de ocupação”. Mas, paradoxalmente, tais espaços abrigavam corpos obedientes a ações restritas, o que caracterizava novamente uma forma específica de violência: na relação “quase congelada” entre ação e espaço, nada estranho e inesperado deve ocorrer, nada pode desafiar a ordem vigente, o controle deve ser absoluto (1996: 126).

Ao sugerir que a arquitetura moderna também estava repleta de violência, Tschumi aponta para a necessidade de uma mudança em sua própria concepção: “da arquitetura como um objeto de contemplação para a arquitetura como um perverso instrumento de uso” (1996: 124). Ele objetiva deslocar a arquitetura da arena neutra ocupada por tradição pelas manifestações estéticas, ação análoga à realizada pelo artista Hans Haacke quando apontou para relações que evidenciavam conexões, mesmo que indiretas, entre manifestações estéticas e interesses do capital.

O fato dos espaços exercerem violência sobre os corpos tornava-se perceptível no decorrer dos anos 1980. Basta lembrar o exemplo dado por Deutsche ao apontar para a declaração proferida em 1988 por Ed Koch, então prefeito de Nova Iorque, que afirmava que as autoridades não deveriam permitir que pessoas sem-teto permanecessem em espaços destinados aos terminais de trem, a menos que fosse para utilizar o meio de transporte. Com esse exemplo, Deutsche evidencia que espaços considerados “de livre acesso” poderiam exercer violência ao expulsar usuários que não obedecem a suas regras de uso, e essa lógica poderia reforçar processos de hierarquização social (1996: 51).

Baseando-se no elo que pode ser traçado entre a lógica de uso do espaço e a lógica que rege a sociedade, Tschumi sugere que, ao frustrar as expectativas do usuário, o arquiteto poderia também transgredir normas sociais. Ele escreve, por exemplo, que quando uma arcada palladiana passa a ser utilizada como um clube de atletismo, evidencia-se um deslocamento que teria o potencial de alterar tanto nosso entendimento sobre os espaços de Palladio quanto a natureza dos eventos atléticos. Assim, o resultado desse “conflito entre lógicas distintas” viria em duas vias: uma que questiona naturalizações no campo da arquitetura, e outra que questiona naturalizações do comportamento pela sociedade. Desse modo, o arquiteto reformula algumas das técnicas utilizadas pelas vanguardas heróicas, como a descontextualização e o estranhamento, e traça um elo entre arquitetura e sociedade, repensando a função social atribuída à disciplina (1996: 147).

Tschumi lança mão da estratégia de estimular a incompatibilidade entre espaços, usos e programas. Esses conflitos poderiam gerar espaços de indeterminação, desprogramados e desfuncionalizados, capazes de descondicionar comportamentos e, por essa via, questionar naturalizações. O objetivo dos espaços de indeterminação era atingir diretamente o usuário, e isso implicava em uma distinção entre “a concepção cartesiana do corpo-como-objeto” e a “visão fenomenológica do corpo-como-sujeito” (Tschumi in NESBITT, 2006: 181). Tschumi vincula o corpo capaz de transgredir as regras do espaço a “indivíduos pensantes”. O espaço, por sua vez, é considerado local de “ação” e “reflexão” do sujeito. Trata-se de uma concepção oposta à do espaço que só permite utilização quando o usuário se submete a regras impostas. Sobre isso, escreveu o arquiteto:

O cheiro penetrante de borracha, de concreto, de carne; o gosto da poeira, o roçar desconfortável do cotovelo sobre uma superfície abrasiva; a sensação prazerosa de paredes felpudas e a dor de esbarrar em uma quina no meio da escuridão; o eco de um salão – o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no qual se age. E é o olho que

enquadra – a janela, a porta, o ritual efêmero da passagem... Espaços de movimento – corredores, escadas, rampas, passagens, soleiras; é aí que começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, as danças e os gestos que combinam representação do espaço e o espaço da representação. Os corpos não somente se movem para o seu interior, mas produzem espaços por meio e através de seus movimentos (in NESBITT, 2006: 181).

Esse desejo de que “corpos produzam espaços” é algo significativo diante da situação contemporânea na qual os espaços tendem a disciplinar os corpos e pautar seu movimento. Para Tschumi os corpos não só utilizam como fazem parte da arquitetura, podendo inclusive transformá-la através dos movimentos e eventos que podem suscitar. Nessa concepção o usuário do espaço arquitetônico deixa de ser passivo e alheio ao objeto observado e, ao invés de inserir-se no espaço, passa tomar parte em sua criação, tornando-se ativo.

Para estimular a reflexão e a ação do “corpo-como-sujeito”, Tschumi apostou no potencial do choque causado por associações estranhas e pela frustração de expectativas. Nesse sentido, passou a cogitar que

organizações convencionais de espaços poderiam ser confrontadas com o mais absurdo e surrealista conjunto de atividades. Ou o inverso: a mais intrincada e perversa organização de espaços poderia acomodar a vida cotidiana de uma família suburbana comum (1996: 146- 147).¹⁰⁹

Como exemplos do primeiro caso ele cita o uso do espaço de uma capela para realização de exercícios de salto a vara, ciclismo na lavanderia, queda-livre (*sky diving*) no poço do elevador, etc. (1996: 146). O segundo o caso é explorado no projeto *Rituals* de 1978. Trata-se de uma “provocação arquitetônica” destinada a atingir diretamente os comportamentos padronizados e naturalizados pela sociedade.

Tschumi detecta o que considera um problema: nossas casas são desenhadas para corresponder exatamente às nossas necessidades e expectativas (1996: 255). *Rituals*, diversamente, revela o “esboço” de uma habitação marcada pela combinação de características heterogêneas e incompatíveis, que não contém nenhum dos espaços que estamos habituados a encontrar em uma casa: quartos, banheiros, salas, cozinhas, etc. O espaço proposto revela-se repleto de “violência”, pois mesmo não sendo concebido para ser construído, ataca os modos arraigados de organização dos espaços domésticos.

¹⁰⁹ Citação no idioma original: “conventional organization of spaces could be matched to the most surrealistically absurd sets of activities. Or vice versa: the most intricate and perverse organization of spaces could accommodate the everyday life of an average suburban family.”

Segundo Tschumi, *Rituals* surgiu espontaneamente de uma discussão sobre o filme *Frankenstein* (1932) de James Whale,¹¹⁰ da análise das espacialidades presentes em algumas cenas e da ação e movimentos realizados pelos personagens. Cenas selecionadas do filme, desenhos e diagramas ilustram o processo que deu origem ao projeto. As cenas são três: “a dança”, “a fuga” e “a luta”. Os desenhos remetem ao espaço presente em cada cena e os diagramas analisam o movimento realizado pelos personagens. Por fim, o estudo de cada cena resulta em uma proposta espacial. Juntos, estes espaços hipotéticos dão origem à configuração de “a casa”.

Durante esta experimentação com desenhos e diagramas, a preocupação com a funcionalidade não foi levantada em momento algum. Ao contrário, estratégias experimentais permitiram ao arquiteto evitar qualquer propensão ao funcionalismo.

A ação retratada em cada cena foi tomada como ponto de partida para concepção dos espaços, ou seja, a dança, a fuga e a luta foram considerados “programas arquitetônicos”. O processo que levou da definição do programa à concepção do espaço contém grande dose de ironia na medida em que remete ao próprio método de concepção do espaço funcionalista: “vetores geram espaços”, “um diagrama de movimento se transforma em arquitetura”, explica Tschumi. Apesar de seguir à risca esses métodos, revela um único desvio: pra ele, “qualquer coisa pode ser considerada como um programa arquitetônico” (2000: 19, 37, 39).

Assim, ao invés de aplicar tais métodos tendo como base programas estabelecidos e movimentos cotidianos e padronizados, ele utiliza acontecimentos temporários, banais e esporádicos. Para Rouillard¹¹¹, a substituição da “função” pela “ação” é estratégica: ela remete à idéia situacionista de substituir a materialidade concreta das cidades e edifícios por situações momentâneas, a permanência por eventualidade. Dada essa substituição, os métodos racionais de concepção do espaço são levados com rigor às últimas consequências. Como resultado o arquiteto obtém espaços absurdamente estranhos.

Escreve Tschumi que na concepção funcionalista de arquitetura, “existem cerimônias que determinam o espaço, e espaços que determinam cerimônias”, ou seja, rituais padronizados de comportamentos são consolidados por espaços formalizados (2000: 19). Na inversão proposta,

¹¹⁰ Tschumi se refere a uma discussão realizada entre ele, o diretor de cinema Eric Romer e o ator Boris Karloff, sobre os espaços arquitetônicos presentes no filme *Fausto* (1926) de Friedrich Wilhelm Murnau, objeto de estudo de doutorado de Romer. A conversa levou-os naturalmente para discussões sobre a noção de espaço presente no filme *Frankenstein*, que havia revelado Karloff como ator. Dessa conversa surgiu *Rituals*, publicado posteriormente no livro *Event Cities 2* (TSCHUMI, 2000: 18).

¹¹¹ Dominique Rouillard, “Radical Architecture” (in TSCHUMI, 1999: 119-144). Rouillard é arquiteto, doutor em história da arte e professor da *Ecole Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais*, membro do estúdio *Architecture Action* e do *National Committee of Architectural French Heritage*.

as ações continuam a pautar a concepção dos espaços, mas estes passam a desregular as ações.

Ao tomar como programa as atividades retratadas no filme, o arquiteto não cria espaços propícios à dança, à fuga ou à luta, pois estes são “programas” casuais e não padronizáveis, ou seja, nunca se repetem de forma idêntica. É nesse sentido que o processo é irônico, pois utiliza uma estratégia tipicamente moderna de projeto para conceber espaços “inutilizáveis” no sentido tradicional. O espaço resultante funcionaria como uma residência somente se as lógicas que regem a vida doméstica fossem revistas.

Tschumi visa tornar nítido, pelo exagero, conflitos que podem existir entre hábitos de uso do espaço e sua configuração projetada pelo arquiteto. Utiliza a estratégia da disjunção ao conceber um espaço totalmente desconectado e conflitante com seu uso costumeiro. O objetivo último é atacar padrões de comportamento vigentes.

Com esse projeto experimental, Tschumi sugere que a combinação inusitada entre espaços e eventos que possuem lógicas distintas estaria carregada de capacidades subversivas, pois transgrediria expectativas estabelecidas em torno da disciplina e também desafiaria normatizações sociais. Por meio destas “colisões” ele almeja criar espaços arquitetônicos que não condicionem comportamentos ou restrinjam os movimentos e ações do usuário. Pelo contrário, para ele o papel da arquitetura seria estimular comportamentos além dos padronizados pelo modernismo funcionalista, imprevisíveis e que podem “violentar” o espaço a partir do momento em que não foram programados. Os corpos podem cavar espaços inesperados na ordem controlada da arquitetura, entrar em conflito com suas regras e com a pureza de seu espaço idealizado (1996: 123). Para Frederick Kiesler, referência declarada do arquiteto,

Funcionalismo é determinismo e por isso nasce morto. Funcionalismo é a estandardização da rotina. Por exemplo: pés que caminham (mas não dançam); olhos que vêem (mas que não têm visão); mãos que seguram (mas que não criam) (Kiesler, apud OLIVEIRA, 2006: 358).

Nesse sentido, afirmava Tschumi que as cozinhas modernas ideais projetadas pela *Werkbund* nos anos 1920 eram espaços totalmente programados, que acabavam condicionando a vida dos usuários. Do ponto de vista da arquitetura moderna e funcional, as atividades diárias efetuadas por necessidade pelo habitante da “máquina de morar” se tornariam mecanizadas e padronizadas, pois deveriam repetir-se dia após dia identicamente.

Além disso, atividades domésticas (como o cozinhar) eram classificadas como pertencentes à esfera da vida privada, e como sendo totalmente funcionais, repetitivas, racionais e objetivas. Cada passo, cada movimento mecanizado da dona de casa era previsto pelo *designer* e pelo arquiteto modernos. Nesse caso, um vínculo profundo era criado entre o espaço projetado e os usos condicionados, um vínculo comparável, para Tschumi, àquele existente entre um prisioneiro e seu guarda. Para explicar, o arquiteto arriscou uma analogia com o teatro: “Aqui, o arquiteto desenha o cenário, escreve o roteiro e dirige os atores” (1994a: XXII).

Mas do mesmo modo que a *performance* se distinguiu do teatro ao aspirar libertar-se da existência de um texto prévio e da submissão à figura do diretor (supostamente detentor do poder opressor), enfatizando o improviso e a espontaneidade que poderia prover maior liberdade de ação, Tschumi almejou elaborar alternativas ao modo programado de vida cotidiana implícito na concepção da arquitetura moderna. Afirmações como “você pode dormir em sua cozinha; brigar e amar”, ou “ontem eu cozinhei no banheiro e dormi na cozinha” demonstram a vontade do arquiteto de explicitar que o indivíduo pode (e deve) não querer seguir a vida regrada e funcionalizada prevista pelo arquiteto moderno (TSCHUMI, 1996: 160).

Essa reação foi em parte estimulada pela arquitetura instrumentalizada que se produzia nos anos 1970 através da proliferação de shoppings, condomínios fechados, e das requalificações urbanas que efetivaram um processo “de transformação massiva dos usos dos espaços urbanos” (DEUTSCHE, 1996: 259). Tal reação não foi exclusiva ao campo da arquitetura. Tomaremos como exemplo algumas proposições de Matta-Clark para mostrar como a arte abordou questões similares.

Há muita coisa em nossa sociedade que intenciona deliberadamente a negação: negar entrada, negar passagem, negar participação. Todos nós ainda estaríamos vivendo em torres e castelos se não tivéssemos quebrado algumas das barreiras sociais e econômicas, inibições e restrições. Meu trabalho reflete isso diretamente (Matta-Clark in MOURE, 2006: 132-133)¹¹².

Em sua busca por transgredir prescrições sociais, Matta-Clark também se defrontou com a especificidade do espaço da cozinha. Para o artista, este poderia ser um espaço de sociabilidade muito rico, para além de seus requisitos funcionais: o ato cotidiano do cozinhar não deveria ser repetitivo e condizente com o confinamento dentro do espaço privado, mas poderia tornar-se uma atividade comunitária, lúdica, experimental e mesmo artística. Em

¹¹² Citação no idioma original: “There’s so much in our society that purposely intend denial: deny entry, deny passage, deny participation, etc. We would all still be living in towers and castles, if we hadn’t broken down some of the social and economic barrier, inhibitions, and restraints. My work directly reflects this”.

Photo-Fry (1969) e *Incendiary Wafers* (1971), por exemplo, ele buscou ressignificar essa atividade rotineira ao abordar o processo de cozimento dos materiais, sua transformação e a mutação de suas propriedades no decorrer do tempo.

Photo-Fry marcou a participação do artista na exibição *Documentations*, e consistiu em levar para a galeria (*John Gibson*) um fogão antigo e uma frigideira de ferro para fritar fotografias em óleo quente, às quais eram acrescentadas folhas de ouro. Segundo Pamela Lee¹¹³ as fotos ficavam irreconhecíveis, enrugadas e rachadas, com o aspecto de pele queimada, tornado-se pouco mais que resíduos. Alguns dos que estiveram presentes na galeria durante a *performance* narraram o encontro inesperado com a fumaça, o mau cheiro, o calor e o barulho provenientes da fritura, uma experiência estética não muito agradável (LEE, 2001:42).

Incendiary Wafers nasceu de uma série de experimentos feitos com a substância *agar agar*, um tipo de alga marinha capaz de fermentar quando misturada a outros materiais. O artista preparou uma mistura dessa alga com vários materiais orgânicos e inorgânicos, despejou-as sobre bandejas e as expôs numa galeria, evidenciando o aspecto dinâmico do processo de fermentação da mistura ao longo do tempo: ela rachava, se contraía, mofava, etc. Conta Lee que no dia primeiro de janeiro de 1971 uma dessas misturas explodiu por motivos desconhecidos e o artista foi obrigado a retirar as obras da exposição.

Estes experimentos sobre o ato de cozinhar constituem o início de uma posição crítica em relação à concepção da arquitetura funcional e ao modo de vida nela subentendido.¹¹⁴ Enquanto Tschumi questionava a funcionalidade presente na concepção do espaço das cozinhas modernas, Matta-Clark ampliava o sentido comumente atribuído aos próprios gestos e ações cotidianas. Em suas propostas, atividades cíclicas como banhar-se, comer, cozinhar, trabalhar, habitar, etc. eram retiradas do âmbito das expectativas e convenções. Segundo

¹¹³ Pamela Lee. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press, 2001. Lee é crítica de arte e professora de História da Arte da *Stanford University* na Califórnia.

¹¹⁴ Roberto Matta, pai de Matta-Clark (pintor surrealista nascido no Chile), trabalhou em 1935 como desenhista no estúdio de Le Corbusier em Paris, especificamente no Projeto para *Ville Radieuse*, um modelo ideal de cidade baseado em princípios racionalistas e em modelos tayloristas. Mas Roberto Matta logo tomou contato com o pensamento dos Surrealistas, conheceu Salvador Dalí e André Breton, e entrou em conflito com as idéias de Le Corbusier. Em 1938 Matta publicou no jornal *Minotaure* um artigo intitulado "*Mathématique Sensible – Architecture Du Temps*" no qual se contrapunha à idéia de "*Mathématique Raisonnée*" de Corbusier e criticava a noção de "plano", que deveria superar todas as contingências e abranger a totalidade da vida do homem-tipo. Um desenho acompanhava o artigo e ilustrava o interior de um edifício construído com formas não-regulares e por planos que se retorciam, habitado por figuras que em nada lembravam o homem modular de Corbusier. Ilustrava um espaço arquitetônico misterioso, estranho e mesmo surreal. Para Pamela Lee a obra de Roberto Matta desse período teria influenciado as reflexões de Matta-Clark, e após estudar arquitetura o artista construiu uma crítica deliberada ao programa arquitetônico moderno. Em uma carta datada de 1973, Matta-Clark se apropria de várias das teses mais conhecidas de Le Corbusier, e através de trocadilhos ou acréscimos de palavras inverte o sentido delas: "A machine for not living", escreveu ele (LEE, 2001: 6-9).

Corbeira¹¹⁵, Matta-Clark chegou muito perto dos pressupostos críticos e conceituais da Internacional Situacionista ao vincular a crítica à vida cotidiana com a crítica ao funcionalismo arquitetônico e ao urbanismo moderno (2000: 156).

Várias atividades consideradas domésticas foram resgatadas do reino da funcionalidade para ganharem em sua obra um valor cerimonial, tal como o banhar-se, o barbear-se e o escovar os dentes em *Clockshower*¹¹⁶, ou mesmo o respirar em *Fresh Air Cart*¹¹⁷. Aspectos relativos à cerimônia da refeição também estiveram presentes em várias proposições que evocavam a sensibilidade comunitária criada em torno do ato de comer (LEE, 2001: 71). Em “*Pig Roast*” de 1971, por exemplo, colaborando para uma mostra organizada por Alana Heiss, Matta-Clark assou um porco inteiro em baixo da ponte do Brooklyn, convidando todos os presentes a reunirem-se numa refeição coletiva.¹¹⁸

Em 1971 o artista abriu no SoHo, junto com a dançarina Caroline Goodden, o Restaurante *Food*. Nessa época havia pouquíssima infra-estrutura comercial e de serviços na região, o que dificultava a vida dos artistas ali instalados. *Food* logo se tornou o local de reuniões da coletividade artística. Vários artistas que necessitavam de um emprego temporário, assim como o próprio Matta-Clark, lá trabalharam como cozinheiros, estabelecendo-se uma conexão inédita entre vida coletiva, experimentação artística e sobrevivência econômica.

Mas, segundo Diserens, para além do uso relacionado a um restaurante (servir comida a um preço acessível), o local foi palco para o desenvolvimento das mais distintas “atividades experimentais interdisciplinares” (2000: 52). Matta-Clark criou o “*The Sunday Night Guest Chef Dinners*”, evento no qual convidava artistas para realizarem performances envolvendo comida. Dentre os participantes estavam, por exemplo, Robert Rauschenberg e Donald Judd, e os resultados eram freqüentemente mais artísticos do que comestíveis. Mark Di Suvero tinha planos para servir uma refeição utilizando guindastes. Matta-Clark realizou um jantar no qual servia a comida em vários tipos de ossos, que depois eram lavados, perfurados e podiam ser pendurados no pescoço por um barbante. Em outra ocasião, escondeu camarões vivos no

¹¹⁵ Darío Corbeira, “Designar espacios, crear complejidad” (In CORBEIRA, 2000: 143-172). Corbeira é artista, arquiteto e sociólogo, professor da *Universidad de Salamanca* e co-editor da revista *Brumaria* (Madrid).

¹¹⁶ *Clockshower*: vídeo feito em 1973 em que o artista escala o edifício Clocktower até atingir o relógio, onde permanece suspenso por cabos e cordas, e enquanto lá embaixo, na Broadway, as pessoas vivem mais um dia rotineiro, Matta-Clark aproveita para banhar-se, barbear-se e escovar os dentes aos olhos do público.

¹¹⁷ *Fresh Air Cart*: obra de 1972 que consiste em uma estrutura construída por Matta-Clark e composta por dois assentos sobre rodas e um reservatório de oxigênio, que quando instalado nas ruas da cidade convidava os transeuntes a sentar-se e respirar ar puro por um instante.

¹¹⁸ Além de assar o porco, Matta-Clark também realizou outras contribuições durante esse evento: em *Jacks*, recolheu e juntou as carcaças de carros acidentados abandonados sob a ponte construindo abrigos temporários, e com *Fire Boy*, construiu uma parede feita de lixo e estruturada por uma armação de arame.

interior de ovos cozidos, provocando distintas reações do “público” (Goodden in DISERENS, 2003: 194).

Matta-Clark também abordou a correlação entre arquitetura e violência, embora de modo distinto de Tschumi. Seus cortes em edifícios buscavam tornar perceptível certa “violência” que provém da arquitetura e da cidade e que afeta as formas de vida e de sociabilidade. Diante do espaço arquitetônico que tolhe a liberdade de movimento e de ação do usuário, a ambição do artista era promover “pequenas interrupções nas condições repressivas do espaço geradas pelo sistema” (in MOURE, 2006: 120). Em *Food* o artista sentiu pela primeira vez a necessidade de extrair pedaços de paredes do edifício, e essa foi uma oportunidade de utilizar ferramentas manuais e ações corporais “inquestionavelmente agressivas e mesmo impulsivas” para desafiar a perenidade e a estabilidade da arquitetura (LEE, 2001: 116).

Enquanto Tschumi criticava a atividade impositiva do arquiteto que “desenha o cenário, escreve o roteiro e dirige os atores”, Matta-Clark violava literalmente a materialidade da arquitetura para fazer do espaço um tipo de “palco ilimitado no qual nós somos os atores” (TSCHUMI, 1994a: XXII; Matta-Clark in MOURE, 2006: 120).

Para Matta-Clark, a principal coibição realizada pelo espaço doméstico era o confinamento. Segundo ele, o espaço privado provavelmente assegurava ao sistema a existência de “consumidores isolados e passivos – um público praticamente cativo”. Seus gestos corporais e atos transgressores evidenciavam uma “não aceitação do espaço determinado pelos limites arquitetônicos”. Contra o espaço-container, sua estratégia era simplesmente abrir “brechas nas paredes para dar a idéia de passagem livre”. Desse modo, “as vidas enclausuradas nos pequenos cômodos estreitos” poderiam ser “subitamente inundadas com a luz do sol”. Nesse sentido sua intervenção colocava-se como uma liberação simbólica do encarceramento privado e das restrições impostas pela arquitetura e pela sociedade, como hierarquias e regulamentos rígidos e rotinas inflexíveis (Matta-Clark in MOURE, 2006: 136, 142).

Com base nessas idéias, trabalhou na obra *Bronx Floors* (entre 1972 e 1973) invadindo edifícios residenciais abandonados no *Bronx* para extrair pedaços de piso e de paredes de seus cômodos, infringindo violentamente os espaços tradicionais da habitação. Os cortes eram feitos com equipamentos muito simples, como martelos e serras manuais, que exigiam grande esforço físico, e os riscos de colapso nunca eram descartados. Muitos dos fragmentos foram expostos na galeria *112 Greene Street*, geralmente acompanhados por fotos de seu local de

origem. Nesse procedimento, o fragmento de chão, arrancado de seu devido lugar e exposto como escultura, era totalmente desfuncionalizado e ressemantizado.

As fotografias do espaço resultante mostram que o artista unia cômodos tradicionalmente separados e integrava unidades habitacionais distintas. Os cortes podiam “instaurar a surpresa” e permitiam aos corpos de seus amigos dançarinos o movimento livre e a travessia das antigas divisas (in MOURE, 2006: 122).

Outros trabalhos propunham modos de sociabilidade incompatíveis com o confinamento e a funcionalidade presentes na habitação tradicional. Com eles Matta-Clark apontava para a “violência” que pode ser encontrada por trás do ar de tranquilidade e harmonia do espaço doméstico, buscava desestabilizar expectativas e provocar reconsiderações.

Em *Tree Dance* (também chamada *Tree House*), por exemplo, o objetivo era realizar um “exercício de sobrevivência” que testaria o tempo que o artista suportaria viver pendurado em uma árvore. Foi proposta como parte da exibição “*Twenty-Six by Twenty-Six*” realizada no *Vassar College Art Gallery* em 1971. Matta-Clark povoou um carvalho com estruturas suspensas feitas de cordas, tecidos e tábuas de madeira que formavam nichos para abrigar o corpo. No entanto, a instituição só permitiu que a atividade se desenrolasse durante um único dia, e por isso Matta-Clark mudou seus planos e convidou amigos (artistas e dançarinos que moravam no SoHo como Tina Girouard, Rachel Lew, Suzanne Haris, Richard Nonas, Jene Highstein e Caroline Goodden) para realização de uma performance que deu origem ao vídeo homônimo. As imagens gravadas mostram corpos pendurados “relaxando ao vento”, realizando movimentos inusitados necessários para que o corpo habite um espaço tão incomum (Matta-Clark in MOURE, 2006: 92). Para Malsch¹¹⁹, foi em *Tree Dance* que Matta-Clark “esboçou pela primeira vez um modelo alternativo à habitação privada” (in CORBEIRA, 2000: 36).

Na sociedade moderna e funcionalista o corpo tende a repetir atos codificados, tornar-se mudo e alienado de si próprio (GLUSBERG, 1987: 100). Assim, um dos primeiros passos para a reaproximação do homem racional à sensibilidade de seu corpo seria dado pela dança, pelo movimento não-funcional e não-codificado que ocorre no tempo das ações improvisadas. Não por acaso a dança experimental se fez presente em várias propostas do artista.

Em *Open House* (1972) Matta-Clark alugou uma caçamba utilizada para retirar entulhos de canteiros de obras, recolheu nas ruas uma coleção de escombros de demolição – portas,

¹¹⁹ Friedemann Malsch, “Gordon Matta-Clark” (In CORBEIRA, 2000: 33-44). Malsch é ensaísta e diretor do *Liechtensteinische Staatlichen Kunstsammlung* em Liechtenstein.

vigas e pedaços de paredes – e construiu dentro da caçamba um espaço labiríntico, composto basicamente por corredores articulados por portas.

Sua localização na *Greene Street* permitia que qualquer passante se apropriasse de seu espaço do modo que desejasse. Mas a presença na via pública de um espaço destituído de regras de uso incomodava. O vídeo gravado por ocasião da *performance* de inauguração da obra mostra a presença de carros de polícia que passam freqüentemente pela rua, detendo-se desconfiados em frente a caçamba. Para Lee, a crítica aos processos de privatização e instauração de controle no espaço urbano está no cerne dessa obra, pois ela sugere uma correlação entre a esfera pública e o local destinado ao descarte de lixo (2001: 241).

Segundo Judith Kirshner¹²⁰, a concepção dessa obra é inseparável das atividades experimentais da coletividade de artistas amigos de Matta-Clark que habitavam o SoHo. No dia chuvoso da inauguração, *Open House* foi palco para uma *performance* envolvendo experimentos de dança feitos por Tina Girouard, Suzanne Harris e Barbara Diller, na qual um teto foi improvisado pela reunião de vários guarda-chuvas coloridos (KIRSHNER, 2003: 159). O vídeo mostra ainda pessoas equilibrando-se nas paredes, improvisando na “cobertura” espaços para banho de sol, pessoas penduradas de cabeça para baixo, crianças se escondendo atrás das portas articuladas e bailarinos inventando coreografias a partir das especificidades do espaço. Novamente, Matta-Clark almejava que, no contato com esse espaço não-familiar, os usuários refletissem sobre a própria constituição do espaço doméstico.

Open House distinguia-se radicalmente dos espaços que compõem a habitação privada. Localizada na rua, aberta ao acesso de todos, configurava-se como um espaço sem função atribuída, cuja ocupação só era possibilitada pela criatividade e pela invenção. Assim, apesar da palavra “casa” presente em seu título, seus espaços não eram habitáveis no sentido tradicional, e desse modo essa proposta guarda semelhanças com *Rituals* de Tschumi.

Através desses experimentos, ambos apostavam que as estruturas espaciais que persistem pelo hábito, quando alteradas de modo radical, poderiam colocar em xeque os comportamentos padronizados e transformar-se “em algo que abre caminho para a esperança e a fantasia” (Matta-Clark, in MOURE, 2006: 120). Os espaços de indeterminação que cada um, ao seu modo, buscava alcançar, eram concebidos como uma espécie de “mecanismo” para provocar no usuário reflexão e transmutação. Ambos acreditavam no momento de embate do

¹²⁰ Judith Kirshner, “The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark”. (In DISERENS, 2003: 148-160). Kirshner é professora e diretora do *College of Architecture and the Arts* da *University of Illinois* em Chicago.

corpo com a arquitetura, acontecimento capaz de liberar significações além das convencionadas, que guardaria o potencial de estimular novos desejos e modos de viver.

Desse modo, o potencial encontrado por Tschumi no deslocamento ou conflito entre o uso habitual de um espaço e as possíveis apropriações desse espaço era algo que marcava o debate cultural dos anos 1970. No campo das artes, essa questão não só era discutida como vivida diariamente pelos artistas que habitavam os espaços industriais abandonados do SoHo, os *lofts*¹²¹. Tschumi, ao chegar a Nova Iorque nos anos 1970, interessou-se pelo fenômeno de ocupação dos *lofts*, visto que seu principal interesse estava nas relações existentes entre os espaços e seu uso (TSCHUMI, 1996: 129-130; 1994a: XXII).

Em meados dos anos 1950, o SoHo era um lugar abandonado e degradado no centro de Manhattan, um bairro pobre, um resíduo que parecia não ter mais nenhuma função na cidade. Explica Lee que em meados do século XIX a região fora um importante centro industrial com suas construções chamadas *lofts*, galpões de vários andares que possuíam ampla planta livre e eram construídos em ferro fundido, um dos sistemas construtivos mais avançados da época. Mas após a Segunda Guerra Mundial, com a nova produção em massas, os galpões tornaram-se pequenos e obsoletos, e a região se deteriorou rapidamente. Entre 1959 e 1962 mais de sessenta *lofts* foram destruídos, muitos deles para ceder lugar a estacionamentos de automóveis (LEE, 2001: 90, 91).

Artistas começaram a habitar a região do SoHo ilegalmente nos anos 1950, onde encontravam espaços amplos e aluguéis baratos, apesar do risco de serem desalojados pelo governo a qualquer momento, uma vez que essa era uma região restrita ao uso industrial.

Perante a situação de declínio que se encontrava a cidade de Nova Iorque no início dos anos 1970, habitar os espaços rudes dos *lofts*, localizados em regiões degradadas, era na maioria das vezes a única alternativa a muitos artistas, inclusive os que almejavam inserir-se no circuito artístico hegemônico da cidade.

Mas, paradoxalmente, essa situação de declínio e abandono da região, assim como sua ocupação por artistas, colocou-se como uma promessa diante dos valores culturais que se propagaram nos anos 1960. Por colocar-se como um hiato diante da sociedade instituída, e como muitas das leis sociais não atingiam a região, ela parecia estar (ao menos aparentemente ou temporariamente) fora do alcance dos maiores interesses políticos ou econômicos da

¹²¹ A região do SoHo era a que possuía a maior concentração de *lofts* abandonados, apesar de eles serem encontrados em várias partes de Manhattan.

cidade. Segundo Cohn, “o vazio criado pelo desinvestimento político e econômico convertera o SoHo em uma espécie de zona de jogo livre” (in CORBEIRA, 2000: 84). O SoHo passou a ser considerado, assim, um pequeno reino “anárquico” para a atuação livre do artista que, influenciado pelos ideais da contracultura, buscava criar modos de vida e de sociabilidade alternativos, reinventar as relações existentes entre trabalho, lazer e produção, e construir através da arte uma sociedade paralela e alternativa no interstício do tecido social existente. Matta-Clark foi um dos artistas que buscou radicalizar o potencial dessa situação.

Os *lofts* do SoHo, com suas paredes brutas de tijolo e pisos de madeira desgastados, suas instalações elétricas e hidráulicas aparentes, seus sistemas primitivos de calefação, seus banheiros, cozinhas e mezaninos de dormir improvisados (Matta-Clark construiu muitos para si e para seus amigos), junto com seus passeios públicos sujos e deteriorados, fachadas e paisagens de rua, representavam uma ruptura radical com o modelo burguês de espaço doméstico e seus conceitos de ordem visual, de higiene, conforto, acabamento estético [...]. E como mercadoria imobiliária subutilizada que experimentava um processo de obsolescência e abandono, esta nave industrial era também um lugar sobre o qual se podia trabalhar, um espaço que podia ser objeto de apropriação como sujeito da ação e transformação humana. [...] SoHo proporcionou [a Matta-Clark] a oportunidade de uma interação experimental permanente com um entorno no qual as regras convencionais de ordem doméstica e urbana estavam em um estado de debilidade e hesitação temporal, vulnerável a alguém com sua iniciativa agressiva (Cohn in CORBEIRA, 2000: 82,83).¹²²

Destaca Ábalos¹²³ que tiveram início na França, com Lefebvre, Debord e os Situacionistas, as primeiras e mais incisivas críticas sobre aspectos da vida cotidiana internalizados como naturais, como a estrutura familiar autoritária. Tais críticas foram retomadas pela contracultura, na qual se disseminou a idéia de que a família tradicional teria o papel de internalizar mecanismos de autoridade no sujeito, e por isso poderia ser associada à repressão, à perpetuação da ordem social e à manutenção do sistema. Para extinguir qualquer resquício de autoridade seria necessário desenvolver novas formas de vida, não-funcionais, lúdicas e não-hierarquizadas. A formação de comunidades sem laços de consangüinidade foi uma resposta dada por várias comunidades alternativas dessa época ao reconhecimento de que os processos

¹²² Citação no idioma original: “Los *lofts* del SoHo, con sus toscas paredes de ladrillo y sus desgastados suelos de madera, sus cableados y tuberías al descubierto, sus primitivos sistemas de calefacción, sus improvisados cuartos de baño, cocinas y altílllos para dormir (Matta-Clark construyó muchos para sí mismo y para sus amigos), junto con sus sucios y deteriorados pasillos públicos, fachadas y paisajes callejeros, representaban una ruptura radical con el modelo burgués de espacio doméstico y sus conceptos de orden visual, higiene, comodidad, acabado estético (...). Y como mercancía inmobiliaria infrautilizada que experimentaba un proceso de obsolescencia y abandono, esta nave industrial era también un lugar sobre el cual se podía trabajar, un espacio que podía ser objeto de apropiación como sujeto de acción y transformación urbana. (...) SoHo le proporcionó la oportunidad de una interacción experimental permanente con un entorno donde las reglas convencionales del orden doméstico y urbano estaban en un estado de debilidad e incertidumbre temporal, vulnerable para alguien con su iniciativa agresiva”.

¹²³ Iñaki Ábalos. La Buena Vida. Una Visita guiada a las casas de la modernidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. Ábalos é arquiteto, vive e trabalha em Madri. Foi co-fundador do escritório *Ábalos & Herreros Arquitectos* (1985-2008) e do *Abalos+Sentkiewicz Arquitectos* (2008 -).

de socialização familiar poderiam se basear em (e perpetuar) mecanismos repressivos. Nas formas alternativas de habitação e de vida coletiva que os artistas desenvolveram nos *lofts*, Ábalos reconheceu a espacialidade própria de uma “comuna urbana,”¹²⁴ assim como paralelos com idéias dos Situacionistas ou de Lefebvre, como o desejo de tornar a vida um grande jogo lúdico que estimulasse a criatividade dos indivíduos.

Para além dos aluguéis baixos que ofereciam aos artistas, Ábalos acredita que o interesse pelos *lofts* também se devia à sua espacialidade peculiar: grandes vazios despojados que possuíam um aspecto não-finalizado e contavam com janelas grandes e pé-direito alto. Eram compostos basicamente pela delimitação de “um grande volume de ar”, um vazio que ia ao encontro do desejo de alguns artistas de desenvolver novas formas de viver e habitar. Mas sua característica mais importante era, segundo o autor, a de ser um “espaço prévio à modernidade” (ÁBALOS, 2000: 126), no qual não havia imbuída nenhuma idealização moderna do habitar, nenhuma “ordem pautada” para a vida cotidiana familiar. Trata-se de uma concepção arquitetônica que não visava, mesmo que não-conscientemente, impor ao seu habitante o “ritmo vital do homem-tipo”. Regulação, vigilância, imposição, rotina, programação, limpeza, organização, privacidade, dentre outros, não eram valores que o espaço dos *lofts* perpetuava.

Isso contribuiu para o fato de alguns artistas tenderem a abandonar as “falsas necessidades impostas por uma visão exacerbadamente higienista” e moderna de vida (ÁBALOS, 2000: 126). A necessidade de objetos, de móveis, de ambientes privados, de conforto e luxo foi colocada em cheque. Ao contrário do máximo aproveitamento funcional dos “metros quadrados” das habitações modernas, nos *lofts* havia “a abundância de metros cúbicos sem nenhum tipo de qualidade”. Neles, os artistas não seguiam rotinas, atividades e horários convencionais, e “a criatividade empregada no habitar era máxima pois todas as opções estavam abertas” (ÁBALOS, 2000: 127).

Extremamente significativo foi o fato dos artistas não terem idealizado nem projetado tais lugares, eles simplesmente encontraram os *lofts* abandonados e deles se apropriaram: espaços projetados para serem industriais e, portanto, produtivos economicamente, foram descontextualizados e apropriados para o ócio, as festas e atividades artísticas criativas. No início, esse tipo de apropriação inusitada de uma estrutura arquitetônica concebida para servir

¹²⁴ O autor define a “comuna” como um modo de viver teorizado pelos comunistas, que foi de certa forma assimilado pelos movimentos de contracultura dos anos de 1960. Destaca que as comunas hippies eram freqüentes nessa época, mas que buscavam se afastar dos ambientes urbanos, e que o que mais se aproximou da versão urbana da idéia de comuna foi, para ele, a reunião de artistas de Nova Iorque nos *lofts de Manhattan* (ÁBALOS, 2000: 123).

a outros usos (um modo de transgressão das regras do espaço aclamado por Tschumi) pôde ser considerado uma ação de repúdio aos valores sociais modernos estabelecidos:

Ao deslocar suas residências e ateliês para edifícios e áreas da cidade abandonadas pela dinâmica especulativa, o artista [...] se apropria da cidade, de seu centro histórico, e reivindica todos os contra valores que a convenção – a convenção do positivismo – havia rejeitado, começando precisamente por esse instalar-se na memória urbana frente a *tabula rasa*, sempre favorecida pela modernidade ortodoxa (ÁBALOS, 2000: 125).¹²⁵

Hélio Oiticica também experimentou a possibilidade de construção de uma vida alternativa no espaço dos *lofts*. Após participar da exposição *Information* no MoMA (1970), recebeu uma bolsa da fundação Guggenheim e se instalou em Nova Iorque. Em cartas enviadas a Lygia Clark, demonstrava o entusiasmo pela nova vida que poderia construir em seu *loft*, e em alguns trechos descrevia as regiões comumente ocupadas pelos artistas em Manhattan. Pouco antes de se mudar, Oiticica visitara o *loft* alugado por seu amigo, o artista Rubens Gerchman, na avenida *Bowery*, próxima tanto ao SoHo quanto ao *East Village*, local onde Oiticica alugou seu primeiro *loft* na *Second Avenue*. Sobre a visita, comentou: “A primeira vez que fui lá pensei que estivesse entrando num cenário de Bosch: mil corpos pelas ruas, com mijó, sangue, feridas, lixo, garrafas vazias aos montes, e as pessoas avançando para pedir dinheiro, etc.” (in FIGUEIREDO, 1998: 161-162).

“Quero chegar e não morar em nada com móveis [...]. Quero um lugar grande e vazio, onde eu possa criar um ambiente para viver, etc.” (in FIGUEIREDO, 1998: 176) declarou Oiticica a Lygia Clark em 1970, quando se preparava para deixar o país. Já com a intenção de intervir em seu local de moradia e trabalho, Oiticica também conheceu os *lofts* de artistas nova-iorquinos que buscavam criar novas formas de sociabilidade e reinventar as relações existentes entre trabalho, lazer e produção, fato que pode ter influenciado o artista na transformação de seus *lofts*:

Jack Smith é uma espécie de Artaud do cinema; seria o modo mais objetivo de defini-lo; o lugar onde ele mora são dois andares de *loft*, um labirinto de coisas inacreditáveis [...]: há refletores de teatro que se acendem, e os acontecimentos se passam a noite toda; no dia em que fui lá pela primeira vez, Jack e um amigo dele estavam vestidos de árabe; ligando o andar de cima, que é serrado ao meio, ao de baixo, uma escada feito escada de incêndio, de ferro, todo mundo espalhado pelo labirinto de coisas [...], mil coisas aconteciam simultaneamente; já nisso, não existe a tal

¹²⁵ Citação no idioma original: “Al trasladar su residencia y su taller a edificios y áreas de ciudad abandonados por la dinámica especulativa, el artista (...) se apropia de la ciudad, de su centro histórico, y reivindica todos los contravalores que la convención – la convención del positivismo – había rechazado, comenzado precisamente por esa instalación en la memoria urbana frente a la *tabula rasa* siempre propiciada por la modernidad ortodoxa.”

distância de espectador e performance, como missa, nem nada: a coisa simplesmente vai se desdobrando, como num ritual não ritualístico (in FIGUEIREDO, 1998: 204-205).

Oiticica modificou os dois *lofts* que habitou, o “Babylonests” na Second Avenue, onde viveu de 1970 a 1974 e o “Hendrixsts” na Christopher Street, onde viveu de 1974 a 1978. Em maio de 1971 escreveu a Lygia Clark:

O *loft* aqui está ficando legal: construí seis *Ninhos* para viver, e também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para o de baixo, por cima; Mario [Pedrosa] ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma; embaixo dela, fica como um subterrâneo, ou porãozinho, e tem um lugar que se tem que rastejar para chegar; está tudo no começo, mas quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo, sem móveis e essa coisa chata de apartamento, etc.; Mario morria de rir pois eu dizia: por concessão, porque você está aqui, ainda temos quatro cadeiras, o que é um escândalo; o teto possui vigas onde vou adaptar um teto de corda para se rastejar por ele, etc. (in Figueiredo, 1998: 199-200).

O artista demonstra sua empolgação pela transformação propiciada pelos espaços vazios dos *lofts*, fato que vinha ao encontro de sua formulação do *Crelazer*. Ele intencionava criar ambientes para a mudança do comportamento do indivíduo, espaços de vida propícios ao ócio criativo. Sua ambição era alcançar a “mobilidade do espaço por meios simples” (“telas, cortinas-planos móveis etc.”), “q não deve se realizar de modo rebuscadamente complexo e sim quase q ao improvisado da mão e do corpo”, proporcionando “espaços ambientes facilmente móveis, para se isolar, pra ver filme, pra ler” (in LAGNADO, 2002, documento 0316/73).

O interesse comum a Tschumi, Oiticica e Matta-Clark pela espacialidade “vazia” dos *lofts* e pelo estímulo que ele proporcionava à transgressões dos modos de vida triviais refletia o desejo, também comum, de criar espaços de indeterminação passíveis de intervir no comportamento do usuário. O objetivo último seria, através da transformação individual, alcançar uma nova sociedade.

Na opinião de Tschumi, quando um *loft* industrial em Manhattan é transformado em um local de moradia ou, do mesmo modo, quando o espaço de uma prisão do século XVIII passa a abrigar órgãos de administração municipal no século vinte, tal mudança inevitavelmente sugere a manifestação de julgamentos críticos sobre estruturas e leis que regem a sociedade. Um espaço que possui regras naturalizadas de uso, ao ser ocupado por um programa contraditório, ganha novos níveis de significação, talvez nunca antes imaginados. Nesse caso podem ocorrer “transgressões reais e poderosas” (TSCHUMI, 1996: 130; 1994a: XXII).

Confiando na potência da “transgressão das regras dos espaços”, Tschumi inventou maneiras de aplicar os meios disponíveis ao arquiteto para alcançar condições favoráveis para que a arquitetura “deixe de ser um pano de fundo para ações” e “torne-se ela mesma a ação” (1996: 149). Assim, a crença no potencial da “transgressão” foi a base para a concepção das estratégias projetuais desenvolvidas a partir dos anos 1980 e nomeadas de *crossprogramming*, *transprogramming* e *disprogramming*.

O *crossprogramming* consistia em provocar incompatibilidade entre espaço e programa, ou seja, uma configuração espacial dada era utilizada para abrigar um programa não planejado para ela. O objetivo era atacar hábitos instituídos através da colisão entre expectativa e realidade. Um exemplo dessa estratégia estaria no próprio uso que os artistas fizeram do espaço industrial dos *lofts*, ou no uso do espaço de uma Igreja para jogar boliche (TSCHUMI, 1995: 155).

Através do *crossprogramming* Tschumi concebeu projeto chamado *Bridge City*, vencedor de um concurso realizado em 1988 cujo objetivo era reabilitar uma região de vale provida de complexos industriais obsoletos e localizada no centro da cidade de Lausanne na Suíça. O arquiteto propôs a utilização da tipologia tradicional da ponte para abrigar usos públicos e comerciais. Tschumi almejava transgredir expectativas ao sugerir a possibilidade da existência de pontes habitadas: quando a espacialidade da ponte (que é utilizada para permitir conexões e circulações e que implica passagem e movimento constante) passa a abrigar programas que normalmente requerem espaços de permanência, ocorre um “choque” que pode prover condições para a ocorrência de eventos inesperados¹²⁶. (1995: 157).

Já o *transprogramming* consistia em provocar incompatibilidade entre programas distintos, ou seja, dois ou mais programas considerados incompatíveis (assim como suas respectivas configurações espaciais) eram propositadamente justapostos. O objetivo era lançar reconsiderações sobre espacialidades e atividades socialmente instituídas. Como exemplo, Tschumi cita a justaposição de um planetário com uma montanha-russa (1995: 327).

Essa estratégia deu origem à proposta concebida para o concurso internacional de arquitetura para a *Library of France* (1989). Tschumi intencionou fundir a tipologia espacial da biblioteca com a de uma pista de atletismo. Desse modo poderia questionar a noção espacial

¹²⁶ A região de vale de Lausanne era provida por três pontes, e o projeto de Tschumi propunha a construção de mais quatro pontes-habitadas paralelas (Pont Montbenon, Pont des Terreaux, Pont Del Bel-Air e Metropont). Sua aposta era que o excesso de circulação e conexões pudesse modificar o significado atribuído ao espaço da ponte. No entanto em 2001 foi construída uma única ponte (Interface Flon, onde funciona uma estação de trem e de ônibus) que teve o programa previsto pelo arquiteto modificado. Tal fato acabou descaracterizando sua proposta (TSCHUMI, 2000: 267).

estática tradicionalmente atrelada ao espaço da biblioteca mesclando-a com o espaço dinâmico requerido por uma pista de corridas. Almejava também fundir as noções de exercício intelectual e exercício físico, de movimento de idéias e movimento de pessoas (1995: 331).

Por fim, a tática do *disprogramming* consistia em causar contaminação entre programas distintos e suas respectivas configurações espaciais. O objetivo era fazer com que diversos espaços e programas se colidissem e contaminassem para gerar seu oposto, a desprogramação.

Essa tática deu origem ao projeto já analisado para a *Kyoto Center and Railway Station* (1991), no qual o arquiteto criou um dispositivo espacial (o *Skyframe*) para abrigar programas distintos e favorecer conflitos e interferências entre eles.

Tais estratégias projetuais refletem sua intenção de fazer da arquitetura uma espécie de “mecanismo” para a instauração de processos cujo resultado seria imprevisível. Apesar dessa imprevisibilidade, se comparados aos espaços convencionais que são quase que totalmente planejados e controlados pelos arquitetos, tais espaços dariam ao usuário maior possibilidade de intervenção pois refutavam regras e se revelavam prenes de potencialidades por encerrarem contingências.

O projeto para o Centro Internacional de Arte Contemporânea *Le Fresnoy* em Tourcoing, na França, vencedor de um concurso realizado em 1991, foi concebido através de uma combinação dessas estratégias. Em seu processo de concepção (nomeado de “não-design”), Tschumi declarou a influência do surrealismo, pois ao invés de desenhar “figuras ou formas sedutoras”, tomou como postulado conceitos e procedimentos cuja elaboração e aplicação deram origem à arquitetura (1999: 10).

O edital do concurso pedia pelo projeto para uma escola de artes “não-tradicional”, cujo projeto pedagógico experimental tinha por objetivo “desestabilizar modos tradicionais de aprendizagem” da arte (TSCHUMI, 1999: 33-38). O local destinado à escola era ocupado por um conjunto de edificações abandonado, construído no início do século XX para abrigar um centro de lazer que foi muito popular entre 1905 e 1970 - apogeu da era industrial -, época em que atraía multidões de trabalhadores nos finais de semana.

A proposta apresentada por Tschumi se destacou por não sugerir nem a tábula rasa nem a restauração do conjunto. O partido adotado consistia em conservar a estrutura existente (na qual foram agregados alguns elementos novos) e construir uma grande cobertura para abrigá-

la, pois desse modo problemas técnicos (como o de impermeabilização dos edifícios antigos ou a falta de espaço para instalação de dutos de serviços) poderiam ser resolvidos sem grandes reformas. O espaço que “sobrou” entre a cobertura nova e os telhados antigos permaneceu sem programa foi considerado pelo arquiteto o espaço mais importante de todo complexo.

O “espaço-entre”, como chamado pelo arquiteto, resultou em uma área vazia, mas que tendia a ser bastante utilizada na medida em que articulava os espaços do complexo: uma escola de artes, um estúdio cinematográfico, um centro de mídia eletrônica, áreas de exposições de arte e *performances*, laboratórios de som, de vídeo, escritórios administrativos, moradia para estudantes e convidados, além de bar, restaurante e cinema abertos ao público em geral. Segundo Tschumi, esse espaço permitia a “contaminação” entre os vários programas (estratégia do *crossprogramming*) e a lógica espacial do antigo centro de lazer se superpunha à lógica espacial apresentada pela escola de artes (estratégia do *disprogramming*). Assim, almejou conceber um espaço capaz de estimular descondicionalismo e reflexão dos usuários, um local de “contaminação” entre a arquitetura nova e a antiga, entre sistemas construtivos de distintas épocas, entre atividades realizadas por artistas de diversas áreas, por estudantes e pelo público em geral.

Segundo Tschumi, neste local as chances de ocorrência de eventos inesperados seriam grandes, já que ele estava apartado de lógicas e regras indispensáveis a uma escola, e por isso poderia desestabilizar os modos tradicionais de ensino e aprendizagem, tornando-se “um lugar para fantasias e experimentos”:

É o espaço-entre que realmente importa, e ele ganha uma imensa presença em *Le Fresnoy*. Entre a estrutura da nova cobertura e os telhados antigos surge um espaço inesperado, um espaço que é algo residual, já que em momento algum foi desenhado ou ordenado, mas resultou da lógica adotada durante o projeto. Esse espaço extraordinário derivou do conceito e apareceu como um “presente” ou um “suplemento”: é um espaço onde qualquer coisa pode ocorrer, um espaço para experimentação, situado às margens. Esse espaço-entre logo se tornou a condição fundamental do projeto (TSCHUMI, 1999: 42).¹²⁷

O “espaço-entre” é composto basicamente por circulações (escadas, rampas e passarelas) que contornam os telhados existentes e em alguns momentos se elevam sobre eles, e por um terraço ligado ao bar/restaurante. Os telhados tornam-se elementos estranhos nesse

¹²⁷ Citação no idioma original: “It is the in-between that really matters, and it takes on an immense presence at Le Fresnoy. Between the structure of the new roof and of the old tile roof appears an unexpected space, a space that is somewhat residual, since it was never drawn or composed, but resulted from the logic adopted throughout the project. This extraordinary space derived from the concept appears as a “gift” or “supplement”: a space where anything might happen; a place of experimentation; a place located on the margins. This in-between space quickly became a fundamental condition of the project.”

espaço. Abrigados sob a nova cobertura tecnológica, a presença desses elementos desprovidos de sua função original é marcante. Grandes e altos, os telhados fragmentam o espaço-entre e permitem uma aproximação não-habitual que expõe ao olhar do usuário calhas, rufos, cortes e encaixes feitos nas telhas de barro, componentes que não foram feitos para serem “contemplados”.

Tschumi sugere a associação entre a nova cobertura do complexo e a idéia de guarda-chuva, apontando para influências do pensamento surrealista:

Nosso objetivo era acelerar a probabilidade de ocorrência de eventos ao combinar elementos diversos, justapondo a grande cobertura, os laboratórios de ensino e pesquisa, e a antiga *Fresnoy*, um local de espetáculos. Com esse intuito nós realizamos uma espécie de encontro entre o guarda-chuva e a máquina de costura na mesa de dissecação, de um modo que possa ser prototípico para o próximo século. O conjunto visa ser preciso e racional em sua concepção, diversificado e poético em sua riqueza espacial (1999: 12,13).¹²⁸

De acordo com os preceitos ditados pelo funcionalismo, as circulações devem ser mínimas, diretas e eficientes. Mas o espaço-entre de Tschumi é composto por um aglomerado de circulações sem função definida. Nele, Tschumi coloca em prática estratégias concebidas para violar muitas das regras que são embutidas no espaço pela arquitetura funcional.

Transgressões sutis estão espalhadas por todo projeto. Por exemplo, escadas e passarelas são posicionadas de modo a passarem na frente de algumas janelas, algo que seria evitado pela maioria dos arquitetos. Por um lado essa disposição afeta a capacidade de iluminação das janelas comprometendo sua função, mas por outro (e essa era a aposta do arquiteto) poderia criar situações inusitadas e mesmo conflitantes.

Caminhar pelas inúmeras escadas e passarelas da escola e do espaço-entre implica em passar por distintas janelas que revelam as atividades realizadas no interior de diversos espaços (salas de aula, auditórios, laboratórios, etc.) que geralmente são delimitados e apartados das áreas comuns. Os espaços escolares que por definição deveriam ser introspectivos são expostos ao olhar do passante, que através do movimento de seu corpo “transgride” delimitações dadas pelo espaço. Nos desenhos teóricos de *Le Fresnoy*, Tschumi compara as vigas de sustentação da cobertura e das passarelas do complexo com tiras de filme, e sugere que, ao percorrer as passarelas da escola de artes, o usuário coleciona visões fragmentárias de

¹²⁸ Citação no idioma original: “[...] we also aimed to accelerate the possibility of chance events by combining diverse elements, juxtaposing the great roof, the school and research laboratories, and the old Fresnoy, a place of spectacle. We therefore staged a kind of meeting of the umbrella and the sewing machine on the dissecting table in a manner that may be prototypical for the next century. The whole aimed to be precise and rational in its conception, varied and poetical in its special richness”.

distintos espaços. Novamente (de modo análogo ao realizado em *The Manhattan Transcripts* e no Parque de *La Villette*) o usuário é convidado a reunir os fragmentos apresentados pelo arquiteto, atribuindo sentido a eles.

Segundo Tschumi, o espaço-entre é pensado como um “interstício programático”, um espaço de exceção e desvio, localizado às margens do programa normativo. (1995: 13; 1996: 298). Ao invés de prover pautas de comportamento ao usuário, seu papel seria atacar as convenções e suscitar reflexões.

Por sua indeterminação e pela relativa liberdade que poderia proporcionar ao usuário, Tschumi atrelava o espaço-entre aos espaços públicos, arenas propícias para a instauração do dissenso. Os processos amplos de renovação urbana que emergiam nos anos 1970 e que tendiam a controlar e mesmo privatizar os espaços da cidade estimularam uma atitude reativa por parte de artistas e arquitetos. Um dos modos de reagir era propor espaços às margens da sociedade estabelecida, destituídos de suas regras e condicionamentos, espaços de liberdade que resgatavam alguns dos valores presentes nos espaços públicos.

O espaço-entre e o espaço residual são os que mais me interessam porque, como arquiteto, é sempre através deles que você tem completa liberdade para fazer o que quiser. Mas você quer fazer deles um espaço de encontros – possivelmente de encontros inesperados – e desse modo lido com meu interesse pela responsabilidade do arquiteto com certa noção de espaço público em um tempo de privatização crescente. Através do espaço-entre, lugar onde ocorre a interação, eu poderia abranger essa noção de espaço público (TSCHUMI, 1999: 56).¹²⁹

A necessidade sentida pelo artista ou pelo arquiteto em comprometer-se com a proposição de espaços de indeterminação pode ser vista como uma resposta às transformações sociais desse período. Matta-Clark também enfrentou questão semelhante em 1971 com a proposição de *Day's End*, obra através da qual almejou restituir a um espaço abandonado de Manhattan um valor de uso coletivo em detrimento dos direitos da propriedade privada. O artista trabalhou sem permissão, durante dois meses, no galpão abandonado de uma antiga fábrica no píer 52 do rio *Hudson*. Galpões semelhantes ocupavam grande parte da orla do rio, estavam abandonados e muitos haviam sido destruídos pelo fogo ou desmoronado parcialmente por conta de danos estruturais. O artista realizou vários cortes

¹²⁹ Citação no idioma original: “The in-between and residual spaces are the ones that interest me the most because, as an architect, they are always the ones that you have complete freedom to do what you want with. But you want to make them a space of encounters - maybe unexpected encounters - thereby dealing with my interest in the architect's responsibility to a certain notion of public space at a time of increased privatization. Through in-between space where interaction takes place, I could embody that notion of public space”.

que visavam trazer para dentro do galpão a água, o céu e a luz do exterior. Sua ambição era transformar uma propriedade abandonada em um espaço público dinâmico, prazeroso e livre de prescrições, “um templo de sol e água” que se colocasse como uma alternativa ao confinamento que caracterizava aquele espaço.

Mas quando a obra foi considerada concluída, teve a duração de apenas dez minutos, pois a polícia chegou inesperadamente no dia da inauguração e interditou o local. O município entrou com um processo contra o artista pedindo um milhão de dólares pelos danos ocasionados. Em entrevista a Liza Bear (1976b: 179) o artista demonstrou a decepção com o fim trágico e imprevisto do trabalho.

Visto que o edifício estava ali há tanto tempo, e que foi deixado vazio, abandonado, com pessoas vagando por ele, e que eu não havia tido nenhum encontro com qualquer autoridade, eu não pensava que poderia ocorrer algum confronto, até o dia da inauguração (MATTA-CLARK, BEAR, 1976b: 179).¹³⁰

Segundo ele, a situação de abandono do píer desagradava a população por ser um local de esconderijo de assaltantes e agressores. No entanto, após a chegada da polícia, a primeira providência tomada pelas autoridades foi ironicamente “tornar a área novamente segura” instalando grades que isolavam o acesso aos cortes do artista.

Os fatos ocorridos em decorrência de *Day's End* mostram que, ao contrário do que era esperado, a lógica urbana adentra sim esses espaços aparentemente abandonados, pois a sociedade não é indiferente ao que neles ocorre. Se inicialmente esses espaços foram considerados “vazios”, apartados da lógica social e por isso “anárquicos”, pequenos reinos de liberdade para a atuação do artista, com *Day's End* se percebe que qualquer ameaça ao direito de propriedade, mesmo que seja o direito do proprietário de deixar seu edifício no abandono absoluto, seria logo reclamado. Através dessa proposição

Matta-Clark entra claramente no território de um conflito que nos anos mais recentes ganhou pleno vigor: a luta pela legítima restituição do valor de uso coletivo aos espaços do cidadão perante o estreitamento ao qual os direitos de propriedade submetem qualquer possibilidade de uso e desfrute comunitário dos mesmos (Expósito; Villotta in CORBEIRA, 2000: 234).¹³¹

¹³⁰ Citação no idioma original: “Since the building had been there for so long, and it was left empty, abandoned, people wandering through it, and I hadn’t had any encounter with any authorities, I didn’t think that there would ever be a confrontation until the day of the opening”.

¹³¹ Citação no idioma original: “Matta-Clark entra claramente en el territorio de un conflicto que en años más recientes ha cobrado plena vigencia: la lucha por la legítima restitución del valor de uso colectivo a los espacios ciudadanos frente al atenuamiento a que los derechos de propiedad han sometido cualquier posibilidad de uso y desfrute comunitario de los mismos.”

Nesse caso, o interesse não está tanto na forma da intervenção de Matta-Clark, mas no valor simbólico que ela adquire ao lançar questionamentos sobre alguns aspectos sociais, como a tendência da lógica inerente à propriedade privada cercar por todos os lados existência do espaço público.

Oiticica também concebeu vários projetos destinados a instaurar brechas, espaços de indeterminação, no interior tecido urbano. A partir de 1971 ele propôs uma série de *Penetráveis* que deveriam ser construídos em espaços públicos para abrigarem atividades não convencionais, performances “pré-planejadas ou espontâneas” que convidariam o espectador a participar de jogos abertos e improvisados (“*Subterranean Tropicália Projects*” foi concebido para o *Central Park* em Nova Iorque e “PN16 – Nada” para a Praça da República em São Paulo). Na concepção dos *Penetráveis*, o artista outrora “criador de objetos” se transforma em “propositor de práticas expostas e apenas sugeridas”. Explica Oiticica que “as proposições nesses projetos são simples e gerais, ainda por completar, expostas como situações a serem vivenciadas” (Oiticica in BIENAL, 2006: 34 – grifos do autor).

Alguns *Penetráveis* também foram chamados de *Magic Squares*¹³², e o adjetivo “mágico” era caracterizado por Oiticica como sendo o oposto do “utilitário” (1986: 35). Nesse sentido, os *Magic Squares* guardavam a vontade de concepção e de construção de espaços arquitetônicos não-funcionais e não-programados: refúgios dentro da malha urbana codificada.

Nesses espaços “mágicos” reinaria um tempo “virtual” que teria a capacidade de transformar o comportamento ordinário, cotidiano e condicionado do indivíduo. Oiticica almejava se apropriar de um pedaço do espaço urbano para isolá-lo e nele instaurar outro tempo e outro espaço, que não os habituais. Eles se localizariam na cidade, mas representariam o oposto da cidade. Se o espaço urbano estava condicionado, os *Penetráveis* seriam vazios decodificados, espaços propícios para o

exercício do lazer sem fim específico: / experiência planejada/não planejada / EXPERIMENTAR como axioma único / paródia crítica das chamadas “atividades creativas livres” / trajetória sem rumo / IR E VIR PARAR FICAR VAGAR PLAY (Oiticica in BIENAL, 2006: 41-42)

¹³² Segundo Lagnado os *Magic Squares* concebidos a partir de 1977 guardam várias relações com os *Penetráveis* (PN). O PN29 também foi nomeado *Magic Square* n° 6 e o PN30 de *Magic Square* n° 7 (2003b: 87).

Lugares “vazios” seriam lugares para a transgressão do que se colocava como regra. Para o artista, somente estando “nu diante do vazio” seria possível “fundar” o que não existe ainda”, criar algo novo (OITICICA, 1986: 115-116).

Mas os Penetráveis se afastavam do mundo justamente na tentativa de enlacá-lo (1986: 24). Apesar de apartados do espaço urbano, havia uma crença de que, quando os comportamentos inventivos fossem liberados, eles influiriam na constituição não só do espaço da cidade, mas também da própria sociedade.

Percebemos na atuação do arquiteto e dos artistas em questão uma busca assídua pela concepção e construção de “espaços intermediários”: espaço-entre para Tschumi, espaço mágico para Oiticica ou espaço anarquitetônico para Matta-Clark. Apesar de suas singularidades, todos estariam (ao menos temporariamente) fora do alcance das leis e regras sociais. Por isso seriam mais oportunos para a exploração de novas sociabilidades, de novas formas de vida em coletividade. A própria região do SoHo teria sido um desses espaços, assim como os *lofts*, o píer 52 do rio Hudson, o espaço-entre criado por Tschumi em *Le Fresnoy* ou os Penetráveis propostos por Oiticica para o *Central Park*.

Os espaços intermediários eram concebidos como “lacunas”, e em seu “vazio” estaria um potencial, pois livres de condicionamentos ou regras de uso eles trariam consigo promessas de transformação.

Mas poderiam estes “vazios” permanecerem realmente à parte da sociedade instituída? A experiência de Matta-Clark com *Day's End* mostra que eles não se apartam da lógica produtiva que rege a sociedade. Alguns autores, como Sharon Zukin¹³³, desconfiam das afirmações que colocam a região do SoHo como totalmente deslocada da lógica urbana e social desde 1950, fato que teria contribuído para o florescimento de estilos de vida alternativos por parte dos artistas. Segundo ela, a região aparentemente abandonada estava, na realidade, conformando-se cada vez mais como um território de disputas entre a comunidade local, certa classe-média, o governo e grandes investidores privados.

Para Lee, apesar de muitos dos artistas do SoHo terem se posicionado e atuado contra o processo que transformou o “subúrbio abandonado em um oásis imobiliário”, eles acabaram colaborando com ele de forma indireta e involuntária (LEE, 2001: 121). Em uma atitude

¹³³ Sharon Zukin. *Loft Living, culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989. Zukin é professora de sociologia da *Brooklyn College* e da *City University of New York*.

louvável de “salvar” a região da visão totalitária e abstratizante dos urbanistas, que a viam meramente como valor de troca por seu potencial valor imobiliário, os artistas buscaram enfatizar o “valor de uso” da região, a vida comunitária, coletiva e alternativa que ela, por suas características, poderia prover. Consideravam a cidade não somente como o terreno abstrato das relações econômicas e políticas, mas também como espaço social, terreno da sociabilidade construída pela vida cotidiana, lugar do jogo lúdico, da “celebração que se consome improdutivamente” (Lefebvre apud LEE, 2001: 92). Assim, a principal intenção dos artistas foi dar ao local um uso real e comunitário, baseado na práxis cotidiana do espaço e em detrimento de sua alienação como espaço privado.

Mas a ênfase na “aura artística” construída ao redor da região foi um dos pontos fortes no processo de recuperação da área pelo sistema econômico, que no fim acabou expulsando os artistas e seus espaços alternativos, mantendo apenas aqueles que podiam arcar com altos custos. Esse fenômeno que transformou o espaço dos *lofts* (inicialmente atrelados a um estilo alternativo e marginal de vida) em um modelo de habitação aceitável e mesmo desejado por determinadas elites econômicas foi estudado por Zukin no livro *Loft Living, culture and capital in urban change*.

Segundo ela, havia uma disputa pelo domínio do espaço central de Manhattan desde a década de 1950. Regiões industriais obsoletas, como o SoHo, eram ocupadas por edifícios degradados, população de baixa renda e pequenas indústrias, apesar de possuírem uma localização privilegiada que era cobiçada pela elite que trabalhava no centro financeiro de Manhattan. Planos de renovação urbana realizados entre 1956 e 1972 pretendiam a total demolição da região e sua substituição por edifícios modernos, inclusive de apartamentos. No entanto, devido a inúmeros fatores, estes planos foram inviabilizados (1989: 16).

Inicialmente ocupados por artistas, os *lofts* eram utilizados de forma improvisada como local de trabalho e moradia. Tratava-se de um fenômeno social e cultural periférico, às margens da sociedade estabelecida, já que tal apropriação era considerada ilegal. Mas a partir da década de 1970 o estilo “*loft living*” passou a despertar o interesse da população pertencente à classe média e alta, e em pouco tempo os *lofts* foram convertidos em luxuosos apartamentos.

Mas se desde os anos 1930 existia demanda por habitação na região, embora os *lofts* apresentassem baixo índice de ocupação, sua transformação em edifícios de apartamentos não foi cogitada, a não ser de modo improvisado pelos artistas. Explica Zukin que, para a classe média, a idéia de usar o espaço de antigas fábricas ou armazéns como habitação não só

causava estranhamento como era quase inconcebível. Até os anos 1970 pairava um consenso sobre os inúmeros “privilégios” que a casa suburbana oferecia em detrimento do centro das cidades. Além disso, “a produção de uma casa em um distrito industrial” contrariava “as idéias dominantes da classe média a respeito da ‘casa’ e da ‘fábrica’, assim como os ambientes separados da família e do trabalho nos quais estas idéias se baseiam” (ZUKIN, 1989: 58).

Se voltarmos às idéias de Tschumi, podemos dizer que o espaço uno, bruto e amplo dos *lofts* exercia “violência” sobre seus residentes, já que a lógica do espaço entrava em conflito com a lógica do uso habitacional. Para morar nos *lofts* os artistas eram obrigados a realizar “adaptações” tanto em seu modo de vida quanto no próprio espaço (os *lofts* não possuíam compartimentos e a maioria deles era desprovida de cozinhas, sanitários, sistemas de aquecimento, instalações hidráulica e elétrica adequadas). Cabe lembrar que Tschumi acreditava existir algo positivo na “violência” exercida pela arquitetura, pois ela estabeleceria condições propícias para o questionamento das práticas sociais aceitas ao estimular os usuários a experimentar modos inusitados de vida. Como vimos, seu projeto *Rituals* apostava nessa hipótese, na concepção de uma espacialidade “estranha” capaz de interferir nos hábitos instituídos de uso do espaço.

Porque a idéia de habitar os *lofts* atacava as expectativas sociais sobre os espaços de moradia, apesar da demanda por habitação no centro de Manhattan, os *lofts* permaneceram abandonados por muito tempo. Segundo Zukin, o fenômeno de sua valorização não surgiu por uma simples relação de oferta e procura. A partir dos anos 1970 algo despertou na classe média o desejo de morar em edifícios industriais históricos. Para ela, essa mudança de mentalidade foi possível por causa de uma conjunção de distintos fatores, como a emergência de um novo conjunto de valores sociais e culturais propagados pelos movimentos dos anos 1960, uma reestruturação da produção na economia capitalista, que levou a novas formas de acumulação do capital, e uma intervenção estatal no mercado de habitação através da criação de leis de subsídios ao investimento e incentivos fiscais (1989:4).

Explica Zukin que, para que o modelo de habitação dos *lofts* fosse aceito, uma transgressão das convenções sociais existentes sobre a habitação foi necessária, e nesse sentido os artistas tiveram um papel fundamental. Ao colonizar regiões tidas como “selvagens” e “inabitáveis” pela classe média, os artistas “domesticaram” as enormes construções em ferro fundido e mudaram a percepção da população em relação a estas zonas industriais obsoletas. Espaços alternativos, como os estúdios e galerias instalados nos *lofts*, abrigavam manifestações que não encontravam espaço nos museus, como as *performances*. Estas muitas vezes

consideravam o espaço parte constitutiva da manifestação estética, e por isso os *lofts* passaram a ser freqüentados pelo grande público. Outrora evitados, logo passaram a exercer certa fascinação, foram associados à inovação e à invenção, a um estilo de vida livre e despojado, e tornaram-se aceitáveis e mesmo desejáveis (ZUKIN, 1989: 93, 94, 120).

Nesse processo de mudança o papel da imprensa foi fundamental. Segundo Zukin, o mercado que transformou antigos galpões industriais em mercadorias caras e disputadas não poderia ter crescido tão rapidamente se a imaginação e o desejo das pessoas não fossem capturados de forma efetiva pelo marketing (1989: 58). Ao pesquisar revistas e jornais importantes da época, a autora percebe a existência de uma publicidade maciça que vinculava os modos de vida alternativos dos artistas nos *lofts* a uma aura de liberdade, transgressão e elegância. Estes eram descritos como espaços não convencionais apropriados a pessoas com “espírito aventureiro”. O anúncio de venda de um *loft* publicado no *New York Times* no início dos anos 1980, por exemplo, prometia ao cliente a total “liberdade de criar seu próprio ambiente” com a garantia da elegância, conforto, luxo e praticidade que “comumente não se espera de um *loft*”. Os anúncios eram geralmente destinados a artistas, fotógrafos, *performers* ou mesmo “criativos desbravadores urbanos”. Quase sempre davam destaque às vantagens dos *lofts* em relação aos apartamentos comuns: espaços amplos e abertos com vistas espetaculares que preservam pedaços da história e ainda se assemelham aos estúdios de artistas (ZUKIN, 1989: 6, 65).

Nos anos 1960 ocorreu uma alteração fundamental na relação entre arte e sociedade, e segundo Zukin este também foi um fator decisivo para o fenômeno de valorização dos *lofts*. Nessa década, vários artistas aderiram às técnicas de reprodução e veiculação de massas. Na medida em que uma relação intrincada entre arte, mercado e publicidade se estabelecia, a arte tornava-se mais presente da vida da população em geral. Aliado a isso, o governo dos Estados Unidos tornou a promoção da arte prioridade nacional, estimulando sua presença nos espaços públicos, sua divulgação pela mídia de massas e garantindo uma série de prêmios e fundos destinados ao subsídio de artistas. Galerias se disseminaram por toda cidade e o “consumo da arte” tornou-se mais acessível à classe média (1989: 78-88). A promoção da “arte pública” pelo governo era atrelada ao “aumento da qualidade de vida” e geralmente alcançava grande aprovação popular. Desse modo, a presença da arte em Nova Iorque adquiriu um valor simbólico e atingiu o imaginário de parte da população (ZUKIN, 1989: 78-88, 107-112).

O consumo da arte também passou a ser visto como uma promessa de status. O desejo da classe média por um modo de vida alternativo e uma habitação não-convencional

semelhante à dos artistas aliava-se ao desejo por diferenciação (ZUKIN, 1989: 176). Nesse sentido, o fenômeno dos *lofts* evidencia o esgotamento do sistema fordista de produção em massas e aponta para uma produção flexível pautada na promoção da exclusividade. Para fomentar um mercado imobiliário não-convencional, a publicidade vendia não somente um bem durável em uma área renovada e privilegiada da cidade, mas também promessas de estilos de vida dedicados ao ócio requintado e ao lazer criativo. De acordo com Zukin, na década de 1970 o fenômeno de ocupação dos *lofts* foi tão propalado pela mídia que se tornou sonho de consumo em todo país. Ele era associado a um estilo residencial elegante mas disponível a uma classe de consumo reduzida, já que a oferta de *lofts* era limitada, fato que assegurava inclusive o monopólio do mercado (1989: 60-62).

Assim, para Zukin, junto com os *lofts* a publicidade vendia os valores culturais e sociais que foram promessas nos anos 1960. No processo que os converteu em residências, foi fundamental a difusão de valores relacionados a modos de vida alternativos, à preservação ecológica e do patrimônio histórico, à expansão e “democratização” da arte e do acesso à cultura (1989: 60).

Para alguns autores, a reivindicação dos movimentos libertários dos anos 1960 por “colocar a imaginação no poder”, o rechaço à padronização e à estandardização, a ênfase no “valor de uso” dos espaços urbanos e na criação de “sociabilidades alternativas” foi apropriada pelo sistema econômico nesse período, que transformou “ambiências urbanas” e “estilos de vida” em mercadorias aptas a serem consumidas na forma de espetáculo e promovidas pela publicidade (ARANTES, 2001: 143). Através do fenômeno de conversão residencial dos *lofts* e valorização de regiões como o SoHo,

a transformação da vida cotidiana, a busca de uma arte de viver que se confunde com o próprio trabalho criativo, o abandono da idéia de família como projeto vital e a aplicação na prática de outras pautas de organização vital e sexual, perderam a radicalidade política onipresente em Berlim e em Paris e se estenderão, finalmente, como expressão mesma dessa cidade, de sua estrutura metropolitana e dos aspectos mais libertadores do capitalismo, dando-lhe um novo impulso vital e econômico. Nova Iorque terminará convertendo em poucos anos essa identidade cultural transgressora em sua principal indústria, destino do turismo cultural internacional (ÁBALOS, 2000: 123).¹³⁴

¹³⁴ Citação no idioma original: “La transformación de la vida cotidiana, la búsqueda de un arte de vivir que se confunda con el propio trabajo creativo, el abandono de la idea de familia como proyecto vital y la puesta en práctica de otras pautas de organización vital y sexual, perderán la radicalidad política omnipresente en Berlín y París y se desarrollarán, finalmente, como expresión misma de la identidad de esta ciudad, de su cultura metropolitana y de los aspectos más liberadores del capitalismo, dándole un nuevo impulso vital y económico. Nueva York terminará convirtiendo en pocos años esa identidad cultural transgresora en su principal industria, destino del turismo cultural internacional”.

Tschumi, apesar de ter apostado suas fichas no potencial de transformação pelo “choque” que um espaço não habitual poderia causar, não deixou de assinalar os riscos existentes nessa estratégia: “assim como colagens surrealistas violentas inspiraram a retórica de propagandas”, afirmava ele, a transgressão efetuada pode ser facilmente reintegrada na vida cotidiana (TSCHUMI, 1996: 130; 1994a: XXII). De fato, em seu estudo sobre os *lofts* Zukin demonstra um dos modos como essa vontade dos artistas em estimular a invenção de novos modos de vida e de sociabilidade através da arte pôde, em certos aspectos, ser integrada na lógica da sociedade instituída.

Mas como já assinalado, Tschumi estava ciente das ambigüidades presentes em suas estratégias. Ao projetar a arquitetura como um “mecanismo” capaz de disparar processos que poderiam irromper mudanças, lançava mão da prática experimental pois não tinha certeza dos resultados que seriam obtidos. Mas o arquiteto achava necessário arriscar. Cooptações certamente existiriam, mas a possibilidade de suas práticas provocarem questionamentos (mesmo que temporários) também não deveria ser descartada de antemão. Seus experimentos, mesmo que futuramente cooptados pelo sistema, o ajudariam a avançar em sua reflexão sobre a possibilidade da existência da arquitetura como prática de resistência.

Zukin sugere que também existiriam alguns pontos positivos a serem destacados no processo de conversão residencial dos *lofts*. Ele revela, por exemplo, uma ambição dos moradores pelo “espaço público” em detrimento do espaço privado, já que os *lofts* eram freqüentemente associados à vida em coletividade e à vitalidade característica do tecido urbano em que se localizavam. Compostos por um único espaço amplo, embora freqüentemente provido de nichos e mezaninos, faziam de praticamente toda a residência uma “área social”. Nesse espaço uno, que se revelava sem formalidades aos visitantes, reinava um aspecto de não-hierarquia e de liberdade, e eram amenizadas as distinções tradicionalmente marcadas entre área de serviço e área social, entre os espaços destinados ao homem ou à mulher de acordo com a função de cada um no ambiente doméstico (1989: 69-70).

No entanto, assinala a autora que essas mudanças não foram necessariamente fruto do choque entre espaço industrial e vida doméstica provocado pelo *loft*. A diminuição da transição e da distinção entre área de serviço, área privada e área social no espaço doméstico foi um processo lento que começou a se delinear nas residências do século XIX, fruto de experimentos de arquitetos inovadores como Gustav Stickley (1858-1942) ou Frank Lloyd Wright (1867-1959). Tais experimentos, que avançaram no debate sobre a igualdade entre os gêneros, prepararam

o campo para a aceitação social da transformação dos *lofts* em espaços de moradia (1989: 69-70).

Apesar disso, Zukin questiona se o viver nos *lofts* nos anos 1980 significava realmente uma transgressão das convenções sociais, uma recusa ao modelo de habitação unifamiliar suburbana. A autora conclui que na maioria das vezes não. Primeiro porque, com base em pesquisas e entrevistas realizadas, ela não constata mudanças significativas nos modos de vida da maior parte da população que habita os *lofts* com relação ao modo de vida dos habitantes de apartamentos tradicionais de Manhattan. Ao mudar-se para os *lofts*, a classe média agregava ao espaço um padrão alto de conforto que era inexistente na adaptação realizada pelos artistas. Por fora se mantinha o aspecto despojado de fábrica mas por dentro não se abria mão do conforto e do requinte do lar (1989: 6, 60). A excentricidade do espaço dos *lofts* e a possibilidade de uma vida alternativa que atraiu a atenção em um primeiro momento logo se estancaram com a estandardização decorrente da conversão em larga escala de *lofts* em residências (significativo nesse sentido foi o incentivo estatal e dos bancos que atraíram poucas e grandes empresas do setor de desenvolvimento imobiliário, tornando pequenas iniciativas inviáveis).

Segundo, porque a “vitalidade urbana” atrelada à heterogeneidade de usos (armazéns, pequenas fábricas e ateliês de artistas) e aclamada em detrimento da homogeneidade dos subúrbios foi paulatinamente extinta na medida em que o uso habitacional tornava-se predominante (e colaborava com processos de gentrificação). Além disso, se por um lado a vida nos *lofts* parecia negar a o modelo norte-americano de expansão de subúrbios residenciais, por outro as características dos *lofts* mais aclamadas coincidiam com os valores espaciais típicos do subúrbio: espaço interior amplo e arejado que garante certo “distanciamento” do espaço da cidade, embora dotado de grandes janelas que proporcionam vistas incríveis (1989: 62).

Por fim, a autora conclui que a conversão residencial dos *lofts* simboliza um novo modelo de mercado baseado no crescimento do setor de serviços e no declínio da economia industrial, modelo que se ancora na promoção da cultura como elemento chave. A conversão de um antigo centro de manufaturas em um moderno setor de serviços do capital financeiro foi alicerçada na promoção de valores histórico-artísticos e ecológico-ambientais, valores que foram, paradoxalmente, propugnados pelos movimentos libertários dos anos 1960.

Zukin sublinha as transformações econômicas, culturais e sociais que marcaram os anos 1970 e que fizeram com que muitas das estratégias utilizadas por artistas na década anterior,

consideradas alternativas e de resistência, fossem paulatinamente integradas na lógica da sociedade instituída. Assim, ela nos apresenta um exemplo concreto da defasagem entre estratégia e contexto que evidenciamos em algumas propostas recentes de Tschumi. Como comentado no Capítulo 3, sua atuação inicial apontava para noção de arquitetura como prática em processo constante de mutação, questionamento e revisão de suas regras, pois só assim ela poderia superar constantes cooptações pelo sistema e garantir sua manutenção enquanto exterioridade e prática de resistência. Mas ao conceber o projeto para o centro *Le Fresnoy* na década de 1990, Tschumi utiliza estratégias elaboradas no ímpeto das transformações dos anos 1970, muitas vezes desconsiderando mudanças significativas de contexto. Assim, na nova conjuntura, suas estratégias correm o risco de, ao invés de frustrar e chocar expectativas sociais, corresponder e ir ao encontro delas.

A análise realizada por Zukin lança dados novos para nossa compreensão da proposta arquitetônica de Tschumi para *Le Fresnoy*. Apesar da inegável distinção entre o processo em questão e o projeto para uma escola de artes, acreditamos que eles compartilham um contexto semelhante: a promoção da cultura como instrumento de renovação de áreas industriais obsoletas. O local do projeto foi descrito por Tschumi como “um sítio repleto de edifícios abandonados com um tecido histórico interessante e localizado em uma veemente zona de renovação urbana no norte da França” (1999: 11).

Com a transição da economia baseada na produção industrial para a economia baseada no setor de serviços, políticas de desinvestimento industrial trouxeram conseqüências econômicas, sociais e inclusive territoriais, dada a necessária reorganização do espaço produtivo. Assim, áreas urbanas consolidadas pelo modelo de produção industrial passaram por um processo de abandono e degradação. O norte da França foi bastante atingido por esse processo, abrigando cinquenta por cento do total de complexos industriais ociosos espalhados pelo país.

Segundo Alain Fleischer¹³⁵, cineasta responsável pelo projeto pedagógico inovador de *Le Fresnoy*, essas estruturas abandonadas eram exemplos significantes da beleza e força emocional da arquitetura do século XIX, e deveriam ser preservadas e recuperadas. Nesse sentido, o concurso para o projeto foi uma iniciativa do Ministério da Cultura da França, para o qual *Le Fresnoy* deveria funcionar como um exemplo e um catalisador para a região (in TSCHUMI, 1999: 22, 23).

¹³⁵ Alain Fleischer é cineasta, fotógrafo e artista, diretor do Centro Internacional de Arte Contemporânea *Le Fresnoy* em Tourcoing, na França.

A idéia de Fleischer era construir um “complexo cultural heterogêneo”, um misto de escola e centro cultural, lugar para ensino, produção, distribuição e exibição de arte. Segundo ele, seu projeto pedagógico era especulativo e voltado para o futuro, baseava-se na necessária “profissionalização do artista” e na “transgressão das fronteiras, na noção de impureza e contaminação” das artes tradicionais entre si e delas com “os recursos tecnológicos mais avançados”. Apesar das várias inovações presentes em seu projeto, não podemos deixar de assinalar que ele, em alguns aspectos, participa do processo descrito por Zukin, que fez com que a cultura se deslocasse de sua esfera autônoma para tornar-se co-extensiva à sociedade, para fundir-se à vida, mas não no sentido libertário como imaginado nos anos 1960, e sim na constituição de uma sociedade na qual a maioria das relações humanas se dissolveu nas relações econômicas, processo que culminou em uma “nunca vista funcionalidade da cultura” (ARANTES, 2001: 164-65). Para Zukin, a partir dos anos 1960 o artista deixou de ser associado à boemia que vivia à parte da sociedade instituída e passou a seguir uma “carreira profissional” como qualquer outra, integrando-se na sociedade produtiva. A partir de então, tornou-se mais difícil ao artista negar ou contrapor-se aos valores sociais existentes (1989: 97).

No texto “*Le Fresnoy: Why that? Why there?*” Fleischer explica detalhadamente suas intenções para destacar como o projeto do Tschumi foi inteiramente ao encontro de suas expectativas e intenções (in TSCHUMI, 1999: 19-22). Dado esse contexto amplo em que o projeto se insere, a partir dos anos 1980 o que se evidencia é que, ao invés de frustrar expectativas sociais, muitas das estratégias de Tschumi passam a corresponder aos anseios da sociedade da época.

Por um lado ele utilizou estratégias concebidas para provocar choque e frustrações no usuário, para “deslocar os aspectos mais tradicionais e regressivos da nossa sociedade” (TSCHUMI, 1996: 258-259). Baseou-se na idéia surrealista segundo a qual a justaposição de elementos heterogêneos teria um caráter disruptivo, já que guardaria o potencial de deslocar um objeto ou uma idéia de seu “âmbito ordinário de expectativas e de associações” e nesse processo seria possível “transcender o reino da convenção” (Batchelor in FER et al., 1998: 58-59). Mas, por outro lado, Zukin nos mostra, com o exemplo dos *lofts*, como muitas dessas estratégias, deslocadas do contexto dos anos 1960, perdem o tom provocativo e contestador e correm o risco de responder a uma demanda crescente por pseudo-novidades que garantem a oferta de exclusividades ao consumidor. Nesse sentido podem integrar-se, mesmo que involuntariamente, à nova lógica que passou a reger as relações humanas a partir do momento

em que “a cultura tornou-se peça central na máquina reprodutiva do capitalismo, a sua nova mola propulsora” (ARANTES, 2001: 143).

Mais uma vez, a ambigüidade está presente nos projetos e reflexões de Tschumi. Mas no novo contexto que se evidencia a partir dos anos 1980, temos motivos concretos para desconfiar de algumas de suas propostas, principalmente as que inserem a arquitetura no âmbito da prática cultural ampla, dada o novo significado que este termo adquire. Para Sperling, “a questão do evento na arquitetura” problematizada por Tschumi “coloca-se por um lado como um avanço disciplinar e, por outro, como absorvida pelo contexto cultural” (2008: 152). Se nos anos 1970 sua vontade de ampliar a noção de arquitetura em direção à esfera da cultura baseava-se na cultura como a esfera da resistência e da ruptura, a partir de então “a noção de cultura se expandiu a ponto de abarcar praticamente todas as dimensões da vida social” e tornar-se um ponto central no processo de reprodução do mundo capitalista, associando-se à manutenção do consenso e ao estímulo para o consumo (ARANTES, 2001: 142, 147; 2005: 65).

Embora essa mudança significativa de contexto possa ter minado a audácia de suas propostas, acreditamos que através da concepção de espaços de indeterminação Tschumi formulou uma nova concepção de arquitetura, que criou interlocuções com reflexões realizadas no campo das artes e que buscava comprometer-se com uma intervenção direta no campo social. O foco da ação do arquiteto se deslocou da arquitetura em si para intervenção nos comportamentos individuais, para o momento da recepção que visava alcançar participação, reflexão e, por fim, transmutação. Desse modo, ele demonstrou a vontade de fazer com que a arquitetura participasse ativamente do processo de “repartilha do mundo sensível” (Rancière), já que ela era concebida como um “mecanismo” projetado para atingir diretamente nossos modos de sentir, perceber, relacionar, e agir socialmente. Por esse motivo, sua produção permite comparações com produções artísticas eminentemente críticas e comprometidas com a manifestação do dissenso político, com o desejo pela transformação das relações sociais.

A produção de Tschumi, ao ser vista em relação à de Matta-Clark ou Oiticica, se assemelha em alguns pontos, mas contrasta em outros. As reflexões presentes nas obras destes artistas mostram outra maneira de pensar o espaço, para além de sua materialidade e de seu planejamento, um modo distinto do tradicional ao campo da arquitetura. Eles reinterpretaram o papel da arquitetura, reforçando que a produção do espaço poderia ser um processo coletivo no qual os usuários assumiriam um papel ativo e engajado. Embora não

tenham vivenciado plenamente a mudança de contexto que incorporou muitas das estratégias artísticas elaboradas nos anos 1960, sempre apontaram para a necessidade da atuação coletiva, para o apagamento da figura do artista e sua difusão em ações coletivas, ou mesmo para a própria supressão do objeto artístico.

Tschumi chegou a afirmar em várias ocasiões a necessidade da “abolição” da figura do arquiteto, assim como sua autoridade perante a concepção do espaço (1996: 195-196). No início de sua carreira, foi marcante o desejo em situar a intervenção arquitetônica como algo que não deveria se dar de forma individual nem deslocada dos outros campos do saber, mas como parte de uma mobilização inserida num processo maior, capaz de adensar um campo de interlocução de saberes movidos por anseios comuns.

Mas em sua atuação posterior, os preceitos que marcaram suas reflexões iniciais parecem ter ficado em segundo plano. De certa forma, sua entrada no sistema dos grandes concursos internacionais de projetos de arquitetura contribuiu para a institucionalização de sua produção, afirmando a noção de autoria e inserido-a na lógica de um disputado sistema de “estrelatos” da arquitetura mundial. Por outro lado, sua participação em concursos de grande porte permitiu ao arquiteto concretizar especulações, dando a elas outro nível de percepção e entendimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A defasagem constatada entre as estratégias concebidas por Tschumi e o contexto social em que suas obras se inserem não invalida sua atuação. Através de fecunda produção realizada no início de sua carreira, Tschumi pôde refletir sobre os questionamentos radicais que invadiram distintos campos do saber nos anos 1960, trazendo-os para o âmbito da prática da arquitetura.

Uma vertente da produção arquitetônica dos anos 1960 que Dominique Rouillard nomeou de “arquitetura radical” efetuou uma crítica implacável não só em relação à arquitetura moderna, mas em relação à própria noção de arquitetura. Representada pela produção da Internacional Situacionista e de grupos como Archizoom, Superstudio e Archigram, consistia em “uma vanguarda organizada em torno de manifestos, que se recusava a apresentar qualquer coisa definitiva”, que apresentava projetos que não tinham qualquer pretensão de construção, “críticas sem soluções, urbanismo sem arquitetura, arquitetura sem forma” (Rouillard in TSCHUMI, 1999: 122-123). Essa produção renunciou às certezas do passado, apontou para as limitações do racionalismo e do funcionalismo, levantou questões irresolúveis de maneira irônica e debochada, buscou ir “além do bem e do mal”, superar princípios morais e revelar conflitos escondidos na síntese e na aparência de ordem.

A partir do momento em que a “arquitetura radical” colocou em questão a própria necessidade ou legitimidade da disciplina, surgiu então uma questão célebre: “A partir daí, para onde ir?” Como continuar? (Rouillard in TSCHUMI, 1999: 129). Seja por seu caráter niilista ou pelo fato das propostas não terem saído do papel ou ultrapassado a teoria, nos anos 1970 essa produção não foi suficientemente levada a sério, e por isso tendia a ser completamente esquecida ou mesmo ignorada.

Mas para o autor, Tschumi (assim como alguns outros arquitetos como Koolhaas) desempenhou um papel decisivo para arquitetura contemporânea ao reelaborar e trazer à tona muitas dessas questões, evitando que questionamentos radicais e importantes fossem desconsiderados e caíssem no esquecimento. Ele estudou as implicações da passagem da teoria para a prática e inventou maneiras para transformar em espaço construído reflexões (que marcavam outros campos do saber, como as artes) sobre a necessidade de emancipação e desabituação na arquitetura (Rouillard in TSCHUMI, 1999: 122, 125). Assim, independentemente dos resultados por ele obtidos, ou mesmo por conta deles, a produção

teórica e prática de Tschumi coloca-se como uma contribuição importante para o avanço nas discussões e considerações sobre arquitetura contemporânea.

Muitas das questões enfrentadas por Tschumi ainda se mantêm vivas e são indispensáveis ao processo de reflexão importante e necessário aos arquitetos que almejam criar um espaço de ação crítica no solo contemporâneo. Hoje, diante do desafio que as cidades lançam ao arquiteto e perante uma visão estreita, que muitas vezes predomina, da arquitetura como atividade técnica inserida na inflexível lógica econômica que rege sua produção, novamente vem à tona a necessidade de questionamentos sobre a expansão dos limites tradicionais da disciplina, sobre o alcance e a relevância social e cultural da arquitetura, sobre as possibilidades de manutenção da existência do espaço público na cidade contemporânea e sobre a noção de arquitetura como prática temporária e ocasional.

Também no campo das artes, perante a intensificação das desigualdades da sociedade capitalista e da privatização crescente de inúmeros aspectos da vida humana, alguns artistas colocam como urgente e necessária a realização de uma produção de viés político e essencialmente crítico, e para isso retomam a necessidade de assumirem uma postura antiinstitucional e buscarem espaços independentes para suas proposições (como é o caso da chamada “arte ativista” ou dos “coletivos de arte”, que se multiplicaram sobretudo a partir de 1990). Tal produção freqüentemente se volta para o embate direto com o público e para intervenções no espaço da cidade, apontando possibilidades de um campo de indistinção entre práticas artística e arquitetônica.

Assim, assistimos atualmente a um interesse renovado, inclusive por parte de arquitetos, pela produção realizada nos anos 1960/70, em especial pelas estratégias desenvolvidas pela Internacional Situacionista e pela produção de artistas paradigmáticos do período, como Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica. Segundo o crítico Luiz Camillo Osório, não se trata de uma simples retomada das estratégias desenvolvidas nos anos 1960/70: “Há uma sintonia com aquelas estratégias, com aquelas ações, uma vontade de inserção na vida; há uma articulação entre arte e política”, mas os artistas do presente enfrentam “outro contexto, outra realidade” (in MONACHESI, 2003). A análise da produção teórica e prática de Tschumi evidencia justamente as implicações decorrentes dessa defasagem entre estratégia e contexto. Pela reflexão que realizou sobre as possibilidades da arquitetura inserir-se na sociedade como prática crítica, e por apontar para os limites presentes na retomada de “procedimentos revolucionários” característicos dos anos 1960/70, sua produção lança pontos importantes à questão central enfrentada atualmente por artistas e arquitetos que se preocupam com o tema

da resistência: “como pensar e agir [...] ante a absorção geral da crítica pela cultura do consumo”, “como ressemantizar a relação entre o estético e o político e como re-situar sua eficácia” (PALLAMIN, 2009).

REFERÊNCIAS

- ÁBALOS, Iñaki (2000). **La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad**. Barcelona: Gustavo Gili.
- ADORNO, Teodor W. (1982). **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- ADORNO, Teodor W.; HORKHEIMER, Max. (1985). **Dialética do esclarecimento, fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- ALVARADO, Daisy V. M. P. (org.) (1978). **Objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP.
- AMARAL, Aracy (org.) (1977). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)**, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado, FUNART.
- _____ (org.) (1982). **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961 - 1981)**, São Paulo SP: Nobel.
- ANDRADE, Carlos R. M. (1993). “**Introdução aos Situacionistas**”. *Oculum*, número 4, p. 16-19.
- ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (eds.) (1996). **Situacionistas: Arte, política, urbanismo**. Barcelona: ACTAR.
- ARANTES, Otília B. F. (1993). **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp/Studio Nobel.
- _____ (2000). “**Uma estratégia fatal/ A cultura nas novas gestões urbanas**”. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos e MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único/ Desmanchando Consensos*, Petrópolis, Vozes.
- _____ (2001). **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo: Edusp.
- _____ (2005). “**A ‘virada cultural’ do sistema das artes**”. In: MARGEM ESQUERDA – *Ensaio Marxistas*, número 6, set. 2005, p 62-75. Boitempo editorial.
- AUGÉ, Marc (1994). **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Ed. Papirus.
- BARTHES, Roland (2006). **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- BENJAMIN, Walter (1987). “**A Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**”. In: Walter Benjamin, *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1929). “**O surrealismo. O último instante da inteligência européia**”. In: *Textos escolhidos*, São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BIENAL DE SÃO PAULO, 27ª (2006). **Como Viver Junto**. Editores Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa (Catálogo de exposição). São Paulo: Fundação Bienal.
- BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans (1995). **Livre-troca: diálogos entre ciência e arte**. Trad. Paulo César da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

- BRAGA, Paula (org.) (2008). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva.
- BRITO, Ronaldo (1985). **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**, Rio de Janeiro: FUNARTE.
- CAPELLARI, Marcos A. (2007). **O discurso da contracultura no Brasil: o *underground* através de Luis Carlos Maciel**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado).
- CARERI, Francesco (2003). **Walkscapes. El andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gili.
- CERTEAU, Michel de (1994). **Invenção do Cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis, RJ, Ed Vozes.
- CHIARELLI, Tadeu (1999). **A arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos.
- CONNOR, Steven (1996). **Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad**. Madrid: Akal.
- CORBEIRA, Dario (ed.) (2000). **Construir... ou desconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CROW, Tomas (2003). **"Gordon Matta-Clark"**. In: DISERENS, Corine (ed.) Gordon Matta-Clark, London: Phaidon Press, 2003, p. 07-132.
- DAMIANI, Giovanni (2003). **Bernard Tschumi**. London: Thames & Hudson.
- DE DUVE, Thierry (1986). **"The monochrome and the blank canvas."** In: Reconstructing Modernism, Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964. Canadá: Serge Guibalt, 1986.
- DEBORD, Guy (1997). **A Sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto.
- DELEUZE, Gilles (1974). **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997). **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34.
- DEUTSCHE, Rosalyn (1996). **Evictions: art and spatial politics**. Cambridge: MIT Press.
- DISERENS, Corine (ed.) (2003). **Gordon Matta-Clark**. London: Phaidon Press.
- DOSSE, François (2007). **História do estruturalismo**. Trad. Álvaro Cabral. Bauru: Edusc. Volumes 1 e 2.
- EDENS, Stephanie (1973). **"Alternative Spaces: SoHo Style"**. In: Art in America, v.61, n.6, 1973, p. 38-39.
- EISENMAN, Peter et al. (1975). **Five Architects**. Barcelona: Gustavo Gili.
- FAVARETTO, Celso F. (1985). **"Arte contemporânea, obra, gesto e acontecimento"**. In: MORENO, A. R.; FAVARETTO, C. F. (orgs.). Filosofia, Linguagem, Arte. São Paulo: Educ.
- _____ (1992). **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp.

- _____. (1993). **"Impasses da arte contemporânea"**. In: Ponto & Vírgula, Porto Alegre, n.14, p.31-33.
- _____. (2000). **"A arte do tempo: o evento"**. In: Sexta-feira, v.5, São Paulo, p.110-117.
- FER, Briony et al. (1998). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino, São Paulo: Cosac e Naify Edições.
- FERNANDEZ, Roberto (2007). **La noche americana: ensayos sobre la crisis ambiental de la ciudad y la arquitectura**. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- FERREIRA, Glória (2006). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) (1997). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (orgs.) (2006). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.) (1998). **Lygia Clark, Hélio Oiticica – Cartas**, Rio de Janeiro: UFRJ.
- FOSTER, Hal (1996). **Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista.
- FREITAS, Verlaïne (2003). **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- FRIED, Michael (1967). **"Art and Objecthood"**. In: Artforum, vol.5, nº10, 1967, pp.12-23.
- GENETTE, Gerard (2006). **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: FALE/UFGM.
- GLUSBERG, Jorge (1987). **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva.
- GOLDBERG, RoseLee (2006). **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- GRAHAM, Dan (1979). **"A arte em relação à arquitetura"**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. (orgs.) **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 429-451.
- GREENBERG, Clement (1939). **"Vanguarda e Kitsch"**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.) **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.27-43.
- GULLAR, Ferreira (1984). **"Arte Neoconcreta: Uma experiência Radical."** In: CATÁLOGO da Exposição Neoconcretismo: 1959-1961. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ.
- HABERMAS, Jürgen (1984). **Mudança Estrutural da Esfera Pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- HARRISON, Charles et al. (1998). **Primitivismo, Cubismo, Abstração - Começo do século XX**. Trad. Otacílio Nunes, São Paulo: Cosac & Naify Edições.

- HOME, Stewart (1999). **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX**. São Paulo: Conrad.
- JACQUES, Paola Berenstein (2001). **Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra.
- _____. (2003). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra.
- _____. (2004). **"Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas"**. Disponível em [<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp256.asp>], acesso em dezembro de 2008.
- JAMESON, Fredric (1991). **"Periodizando os anos 60"**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). Pós-Modernismo e Política, Rio de Janeiro: Rocco, p.81-126.
- _____. (1996). **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática.
- _____. (1997). **As Sementes do tempo**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Ática.
- KAJI-O'GRADY, Sandra (2008). **"The London Conceptualists - Architecture and performance in the 1970s"**. In: *The Journal of Architectural Education*, vol. 61, no. 4, pp. 43-51. Disponível em [<http://www.inha.fr/colloques/document.php?id=1773>], acesso em novembro de 2009.
- KIRSHNER, Judith (2003). **"The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark"**. In: DISERENS, Corine (ed.) *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press, 2003, p. 148-160.
- KRAUSS, Rosalind (1984). **"A escultura no Campo Ampliado"**. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 1, 1984.
- _____. (2000). **"Richard Serra/Sculpture"**. In: FOSTER, Hal e HUGHES, Gordon. *Richard Serra*. October Files, MIT Press.
- _____. (2001). **Caminhos da Escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes.
- LAGNADO, Lisette (org.) (2002). **Programa Hélio Oiticica**. Itaú Cultural/Projeto H.O. [<http://itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>], acesso em novembro de 2008.
- _____. (2003a). **Hélio Oiticica: O mapa do programa Ambiental**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado).
- _____. (2003b). **Glossário do Programa Ambiental de Hélio Oiticica**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Parte integrante da tese de doutorado).
- LEE, Pamela M. (2001). **Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press.

- LINKER, Kate (1978). **"Bernard Tschumi: Architecture, Eroticism and Art"**. Arts Magazine 53, n° 3, novembro de 1978, p. 107-109.
- LOOS, Adolf (1980). **Ornamento y delito, y otros escritos**. Barcelona: Gustavo Gili.
- MALASARTES**, Rio de Janeiro, números 1, 2 e 3, set. 1975 a jun. 1976.
- MARTIN, Louis (1988). **Architectural Theory after 1968: Analysis of the Works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi**. Massachusetts: Departamento de Arquitetura do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (Dissertação de Mestrado). Disponível em: [http://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/33477/19992932.pdf], acesso em setembro de 2009.
- _____. (1990). **"Transpositions: On the intellectual origins of Tschumi's architectural theory"**. Assemblage, n° 11, abril de 1990, p.22-35.
- MATTA-CLARK, Gordon; BEAR, Liza (1974). **"Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building"**. In: DISERENS, Corine (ed.) Gordon Matta-Clark, London: Phaidon Press, 2003, p. 163-169.
- _____. (1976). **"Gordon Matta-Clark: Dilemmas"**. In: DISERENS, Corine (ed.) Gordon Matta-Clark, London: Phaidon Press, 2003, p. 175-177.
- _____. (1976b). **"Gordon Matta-Clark: The making of Pier 52"**. In: DISERENS, Corine (ed.) Gordon Matta-Clark, London: Phaidon Press, 2003, p. 178-180.
- MATTA-CLARK, Gordon; WALL, Donald (1976). **"Gordon Matta-Clark's Building Dissections"**. In: Art's Magazine, volume 50, n° 9, 1976, p. 74-79.
- MCDONOUGH, Tom (2002). **"The Crimes of the Flaneur"**. October, vol. 102, outono de 2002, p. 101-122.
- MCLUHAN, Marshal (1969). **"The Playboy Interview: A candid conversation with the high priest of pop cult and metaphysician of media"**. Playboy Magazine, Março 1969, New York. Disponível em [http://www.digitallantern.net/mcluhan/mcluhanplayboy.htm], acesso em outubro de 2008.
- MESQUITA, André L. (2008). **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado).
- MONACHESI, Juliana (2003). **"A explosão o a(r)tivismo"**. Jornal Folha de São Paulo, 6 de abril de 2003. Caderno Mais! Disponível em [http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/julmonachesi/materiasjul/artivismo], acesso em maio de 2009.
- MOURE, Gloria (org.) (2006). **Gordon Matta-Clark - Works and Collected Writings**. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- NESBITT, Kate (org.) (2006). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo, Cosac Naify.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael (2001). **O Império**. Rio de Janeiro: Record.

- OLIVEIRA, Olívia de (2006). **Lina Bo Bardi – Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili.
- OITICICA, Hélio (1968). **“Trama da Terra que Treme”**. In: LAGNADO, Lisette (2002). Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural, documento 0280/68.
- _____ (1970). **“Brasil - Diarréia”**. In: FERREIRA, Glória. Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 277 – 280.
- _____ (1973). **“Mundo-Abrigo”**. In: LAGNADO, Lisette (2002). Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural, documento 0194/73.
- _____ (1974). **“Bloco-experiência in Cosmococas - Programa in Progress”**. In: LAGNADO, Lisette (2002). Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural, documento 0301/74.
- _____ (1986). **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____ (1992). **Hélio Oiticica** (catálogo de exposição). Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume: Réunion des musées nationaux.
- PALLAMIN, Vera M. (2000). **Arte urbana - São Paulo - Região Central**. São Paulo: Annablume.
- _____ (org.) (2002). **Cidade e Cultura: Esfera Pública e Transformação Urbana**. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____ (2009). **Dois passos em torno da arte urbana em São Paulo**. Disponível em: [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq111/arq111_02.asp], acesso em novembro de 2009.
- PIRANESI, Giovanni B. (2000). **Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings**. Köln; New York: Taschen.
- RANCIÈRE, Jacques (1996a). **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34.
- _____ (1996b). **“O dissenso”**. In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, p. 367 – 382.
- _____ (2005). **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica C. Netto. São Paulo: Editora 34.
- ROSAS, M^a Angeles Layuno (2001). **Richard Serra**. Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea.
- SALOMÃO, Waly (1996). **Hélio Oiticica, Qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- SÁNCHEZ, Fernanda (2003). **A Reinvenção das Cidades para um Mercado Mundial**. Chapecó: Argos.
- SCHWARZ, Roberto (1992). **“Cultura e Política: 1964-69”**. In: O Pai de Família e Outros Estudos, São Paulo, Paz e Terra, p. 61-92.
- SERRA, Richard (1992). **“Notes from sight point road”**. In: Perspecta (The MIT Press), vol. 19, 1992, p.173-181.
- _____ (1994). **Writings/Interviews**. Chicago: The University of Chicago Press.

SITUACIONISTA: teoria e prática da revolução / Internacional Situacionista. (2002) Trad. Francis Wuillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad (Baderna).

SOLIDARITY (2008). **Paris: Maio de 68**. Trad. Leo Vinicius. São Paulo: Conrad (Baderna).

SPERLING, David (2008). **Espaço e Evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea**. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado).

TRIDIMENSIONALIDADE: arte brasileira do século XX (1999). Texto Annateresa Fabris, Fernando Cocchiarale, Celso Favaretto, Tadeu Chiarelli, Frederico Moraes; apresentação Ricardo Ribenboim. 2ed. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify.

TSCHUMI, Bernard; PAWLEY, Martin (1971). **"The Beaux-Arts since 1968"**. In: Architectural Design 41, September 1971, p.536-66.

TSCHUMI, Bernard (1973). **"Sanctuaries"**. In: Architectural Design 43, September 1973, p.575-90.

_____ (1975). **"The Environmental Trigger"**. In: GOWAN, James. A Continuing Experiment: Learning and Teaching at the Architectural Association. London: Architectural Press, p. 89-99.

_____ (1979). **Architectural Manifestoes**. Catálogo de exposição. Londres: Architectural Association.

_____ (1994a). **The Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions.

_____ (1994b). **"Urban Pleasures and The Moral Good"**. In: Assemblage, n° 25, dezembro de 1994, p. 6-13.

_____ (1995). **Event Cities (Praxis)**. Cambridge: The MIT Press.

_____ (1996). **Architecture and disjunction**. Cambridge: MIT Press.

_____ (1999). **Tschumi Le Fresnoy: Architecture In/Between**. New York: The Monacelli Press.

_____ (2000). **Event Cities 2**. Cambridge: The MIT Press.

TSCHUMI, Bernard; TEIXEIRA, Carlos M. (2007). **Entrevista com Bernard Tschumi**. Disponível em [<http://www.vazio.com.br/blog/?p=51>], acesso em novembro de 2009.

TSCHUMI, Bernard; BOSE, Shumi (2008). **"Architect and theorist Bernard Tschumi speaks to Shumi Bose about his experience in Paris during the strike and student protests of May 1968"**. In: Archit J 227, n°20, maio de 2008, p. 48-49.

TSCHUMI, Bernard; KHAN, Omar; HANNAH, Dorita (2008). **"Performance/Architecture. An Interview with Bernard Tschumi"**. In: Journal of Architectural Education, volume 61, n° 4, maio de 2008, p. 52-58.

VIDLER, Anthony (1994). **"Trick/Track"**. In: VIDLER, Anthony. The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, p. 101-114.

VIRILIO, Paul (1993). **O espaço crítico**, São Paulo: Editora 34.

WISNIK, Guilherme (2006). **“O ‘informe’ e a ponte truncada entre arte e arquitetura”**. In: Bienal de São Paulo, 27ª Bienal de São Paulo – Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

WOOD, Paul; HARRISON, Charles (1992). **Art in theory 1900-1990. A anthology of changing ideas**, Oxford: Blackwell.

WOOD, Paul et al. (1998). **Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify.

ZUKIN, Sharon (1989). **Loft Living, culture and capital in urban change**. New Jersey: Rutgers University Press.