

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Amadeo Gatti Galdino

**Traços das vanguardas:**

a recuperação das vanguardas artísticas no desenho de arquitetura de Zaha Hadid, 1977-  
1994

São Paulo

2022

AMADEO GATTI GALDINO

**Traços das vanguardas:**

a recuperação das vanguardas artísticas no desenho de arquitetura de Zaha Hadid, 1977-1994

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

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik

São Paulo

2022

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

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

Galdino, Amadeo Gatti

Traços das vanguardas: a recuperação das vanguardas artísticas no desenho de arquitetura de Zaha Hadid, 1977-1994 / Amadeo Gatti Galdino; orientador Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2022.

138 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

1. Zaha Hadid. 2. Desenho Arquitetônico. 3. Modernismo.  
I. Wisnik, Guilherme Teixeira, orient. II. Título.

Nome: GALDINO, Amadeo Gatti

Título: Traços das vanguardas: a recuperação das vanguardas artísticas no desenho de arquitetura de Zaha Hadid, 1977-1994

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

\_\_\_\_\_

Instituição:

\_\_\_\_\_

Julgamento:

\_\_\_\_\_

Profa. Dra.

\_\_\_\_\_

Instituição:

\_\_\_\_\_

Julgamento:

\_\_\_\_\_

Prof. Dr.

\_\_\_\_\_

Instituição:

\_\_\_\_\_

Julgamento:

\_\_\_\_\_

*Ao Jeferson, meu padrinho*

## Agradecimentos

À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), pela oportunidade tão significativa de conduzir essa pesquisa. Agradeço ao meu orientador Guilherme Wisnik, por toda generosidade e apoio nesse percurso, e, em especial, por incentivar minhas ideias.

Sou grato a diversos professores, cujas disciplinas cursei ou que participaram em minha banca de qualificação e seminários, que ouviram minhas dúvidas, indicaram bibliografias, e esclareceram conteúdos: Prof. Igor Guatelli, Prof<sup>a</sup> Regina Meyer, Prof<sup>a</sup> Giselle Beiguelman, Prof. Luiz Recamán e Prof. Francisco Spadoni.

Ao Prof. Agnaldo Farias, cuja crítica incisiva e lúcida, sempre construtiva, é uma inspiração para mim. Procurei seguir seu conselho, como pude, de não tornar essa dissertação sobre a *minha teoria*, mas sim, deixar *a obra da artista* falar.

Ao Prof. Mário Henrique D'Agostino, o Maíque (*in memoriam*), pelo impactante exemplo que foi de erudição e paixão por sua disciplina.

Um agradecimento considerável vai para Luís Antônio Jorge: por toda a ajuda, das conversas aos livros emprestados. Mas principalmente, por mostrar o coração da vanguarda.

Aos amigos e colegas arquitetos: Verley, Rapha Fuly, Maria Cau e Luísa. Com sua ajuda, eu, que tive formação em artes visuais, pude compreender com mais segurança a arquitetura.

Ao Fábio Visnadi, pelas breves e desafiadoras conversas que me ensinaram muito sobre rigor intelectual, e mudaram totalmente o foco desta dissertação.

Aos amigos de sempre: Gabriel (Bill), Hélio, Mateus, Fernando (Ferpa), Ana Júlia (Naju), Débora, Felipe, Maira. Ao Márcio e Guto, pelo apoio.

Aos meus pais e minha família, pelo incentivo e ajuda nos momentos decisivos.

À Amanda, pela parceria sem medida, e por acreditar em mim. Por acreditar em nós.

Finalmente, dedico a dissertação ao meu padrinho, Jeferson Souza, por ser, desde minha infância, um modelo de intelectualidade e visão de mundo. Pelos vários CD's, gibis e livros que me presenteou e recomendou: estes foram o estímulo para meu gosto artístico, meu pensamento e minha percepção, sem os quais eu não estaria escrevendo este trabalho.

“(…) em francês, o que chamamos em inglês de linha, risco ou marca é *um trait* (um traço) (…)  
*um trait* também significa traço no sentido de *característica*, algo que não ocorre na palavra inglesa *dash* (travessão). Um traço é uma marca, mas também uma característica do *passado*, que vem do passado, tendo uma temporalidade: uma história.”

Sean Gaston

## Resumo

A pesquisa pretende investigar os desenhos realizados pela arquiteta iraquiana Zaha Hadid entre os anos de 1977 e 1994, que correspondem ao início de sua carreira. A produção da arquiteta é contextualizada em relação a uma condição contemporânea de porosidade entre arte e arquitetura. O foco está em compreender, através de análises de projetos de Hadid, a recuperação que a arquiteta realiza de procedimentos oriundos das vanguardas artísticas históricas do início do século XX. Esse resgate ocorre, no desenho, em diversos níveis: primeiramente, no uso de elementos abstratos oriundos das pinturas de Kazimir Malevich e Wassily Kandinsky, o que acompanha um interesse comum a esses pintores de “liberar forças ocultas”; com a diferença de que, na obra da arquiteta, não se trata de forças ocultas nos elementos da pintura, mas no próprio espaço arquitetônico.

Em segundo lugar, identifica-se na obra de Hadid o procedimento de *ostranênie* (estranhamento), presente em obras de vanguardistas como Malevich e o arquiteto soviético Ivan Leonidov, que consiste em aumentar a complexidade da forma visando prolongar a duração da percepção.

Por fim, a importância da perspectiva no desenho de Hadid é analisada; o fato da arquiteta multiplicar perspectivas diferentes do mesmo projeto em um único desenho, aponta para seu envolvimento com a paralaxe, muito cara aos modernistas. Já o curvamento do espaço perspectivo é reconhecido como uma atualização da tentativa das vanguardas de perturbar a perspectiva monocular, num contexto contemporâneo em que já não se pode cogitar eliminá-la completamente. Conclui-se que o espaço é o problema fundamental para a obra de Zaha Hadid, e ele se articula, sobretudo, por meio do desenho.

*palavras-chave:* Zaha Hadid; desenho arquitetônico; vanguarda; arte e arquitetura.

**Traces of the avant-gardes:**  
the retrieval of artistic avant-gardes in Zaha Hadid's architectural drawings,  
1977-1994

**Abstract**

The research aims to investigate the drawings made by Iraqi architect Zaha Hadid between 1977 and 1994, which correspond to the beginning of her career. Her work is contextualized in relation to a condition of contemporary porosity between art and architecture. The focus is on understanding, through the study of Hadid's projects, the architect's retrieval of procedures from the artistic avant-gardes of the early 20th century. This retrieval rescue occurs, in Hadid's drawing, on many levels: first, in the use of abstract elements from the paintings of Kazimir Malevich and Wassily Kandinsky, together with a shared interest among these painters to "release hidden forces", with the difference that, in the architect's work, it is not about forces hidden in the elements of painting, but in architectural space itself.

Second, Hadid's use of the procedure of *ostranenie* (estrangement) is identified. It is present in works by avant-garde artists such as Malevich and the Soviet architect Ivan Leonidov, consisting of increasing complexity in form as a means of extending the duration of perception.

Finally, the importance of perspective in Hadid's drawing is analyzed; the fact that the architect multiplies different perspective views of the same project in a single drawing, points to her involvement with the notion of *parallax*, very dear to modernists. Her spatial warping of perspective is recognized as a renewal of the avant-garde's attempt to disturb monocular perspective, in a contemporary context in which it is no longer possible to consider eliminating it completely. It is concluded that the fundamental problem for the work of Zaha Hadid is space, which is articulated above all through drawing.

*keywords:* Zaha Hadid; architectural drawing; avant-garde; art and architecture.

## Índice de figuras

<b>Figura 1.</b> Zaha Hadid. Centro Heydar Aliyev. Baku, Azerbaijão, 2013. ....	15
<b>Figura 2.</b> Zaha Hadid. O Mundo (89 Graus), pintura, 1983. ....	17
<b>Figura 3.</b> Zaha Hadid. Centro de Arte Multimídia Zollhof 3. 1992-3. Desenho mostrando múltiplas perspectivas interpenetradas e distorcidas do mesmo projeto. ....	20
<b>Figura 4.</b> Kazimir Malevich. Quadrado Vermelho: realismo pictórico de uma camponesa em duas dimensões. Óleo sobre tela, 1915. ....	21
<b>Figura 1.1.</b> Constant Nieuwenhuys, Nova Babilônia, litografia, 1961. ....	26
<b>Figura 1.2.</b> Werner Ruhnau e Yves Klein, Projeto para uma arquitetura aérea, tinta sobre papel, 1960. ....	27
<b>Figura 1.3.</b> Peter Cook, Plug-in City, corte, Max Pressure Area, 1964. ....	28
<b>Figura 1.4.</b> Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren. Projeto de Contra-Construção (Axonometria), 1923. ....	29
<b>Figura 1.5.</b> Peter Eisenman. Desenho para a Casa VI, axonometrias, 1973 ....	29
<b>Figura 1.6.</b> Peter Eisenman, Casa VI, 1972-1975. ....	30
<b>Figura 1.7.</b> Donald Judd. <i>Sem Título</i> (1969). ....	33
<b>Figura 1.8.</b> Superstudio. <i>Doze cidades ideais</i> . Desenho sobre fotomontagem, 1971. ...	35
<b>Figura 1.9.</b> Walter De Maria. <i>Broken Kilometer</i> . Instalação, 1979. ....	36
<b>Figura 1.10.</b> Rem Koolhaas e Zoe Zenghelis. New Welfare Island Project, Ilha Roosevelt, Nova York. Perspectiva aérea, guache s/ papel, c. 1975-76. ....	38
<b>Figura 1.11.</b> Zaha Hadid, Worm's eye view (Trafalgar Square Grand Buildings Project), perspectiva, 1985. ....	41
<b>Figura 1.12.</b> Zaha Hadid, Trafalgar Square Grand Buildings Project, planta baixa, 1985 .....	42

<b>Figura 2.1.</b> Kasimir Malevich. <i>Supremus n° 58</i> , 1916. ....	48
<b>Figura 2.2.</b> Kazimir Malevich: <i>Plano Branco em Dissolução</i> , 1918. ....	50
<b>Figura 2.3.</b> Kazimir Malevich: <i>Arkhitekton "Alpha"</i> , 1923. ....	52
<b>Figura 2.4.</b> Zaha Hadid: <i>Horizontal Tektonik</i> (Malevich's Tektonik), 1977, acrílica s/ papel de cartucho, 244,4 x 177 cm. ....	53
<b>Figura 2.5.</b> Kazimir Malevich. <i>Planits futuros para habitantes terrestres</i> . Lápis s/ papel, 1923-4. ....	54
<b>Figura 2.6.</b> Zaha Hadid. <i>Malevich's Tektonik</i> , 1977. Pavilhão da sauna e do clube (seção). Andares do hotel: saguão principal (plantas). ....	55
<b>Figura 2.7.</b> Le Corbusier. <i>Plan Voisin</i> . Maquete, 1925. ....	60
<b>Figura 2.8.</b> Wassily Kandinsky. <i>Prancha 17</i> (do livro <i>Ponto-Linha-Plano</i> ), 1925. ....	64
<b>Figura 2.9.</b> Zaha Hadid. <i>Parc de la Villette</i> . Planta-base [como existente] e elementos em movimento, 1982-3.....	64
<b>Figura 2.10.</b> Zaha Hadid. <i>Parc de la Vilette</i> . Sobreposição de plantas (autor), 1983. ..	67
<b>Figura 2.11.</b> Zaha Hadid. <i>Parc de la Vilette</i> . Desenho de apresentação, 1983. ....	69
<b>Figura 2.12.</b> Zaha Hadid. <i>The Peak. Confetti Suprematist Snowstorm</i> . Acrílica s/ papel cartão. 1982-3. ....	75
<b>Figura 2.13.</b> Zaha Hadid. <i>The Peak</i> . Composição de plantas. 1982-3. ....	76
<b>Figura 2.14.</b> Hélio Oiticica. <i>Metaesquema</i> . 1956. ....	77
<b>Figura 3.1.</b> Zaha Hadid. <i>Victoria City Aerial</i> . Perspectiva, 1988. ....	79
<b>Figura 3.2.</b> Kasimir Malevich, <i>Estrutura Suprematista entre arranha-céus americanos</i> . Em Praesens No. 1, 1926. ....	84
<b>Figura 3.3.</b> Zaha Hadid. <i>Centro Heydar Aliyev</i> . Baku, Azerbaijão, 2013. ....	85
<b>Figura 3.4.</b> Zaha Hadid. <i>Restaurante Moonsoon</i> , interior. Sapporo, Japão. 1989-90. ..	86
<b>Figura 3.5.</b> Vladimir Tatlin, <i>Monumento à Terceira Internacional</i> , elevação. 1920. ...	89

<b>Figura 3.6.</b> Ivan Leonidov. <i>Clube de um novo tipo social</i> , 1928. ....	91
<b>Figura 4.1.</b> Zaha Hadid, <i>Conjunto Hafenstrasse</i> . Pintura, 1989 .....	97
<b>Figura 4.2.</b> Zaha Hadid, <i>Conjunto Hafenstrasse</i> . Três detalhes, mostrando exemplos de diferentes vistas perspectivas do conjunto. ....	97
<b>Figura 4.3.</b> Zaha Hadid. <i>Posto de Bombeiros Vitra</i> . Fachada norte, elevação, 1990-4. 99	
<b>Figura 4.4.</b> Zaha Hadid. <i>Posto de Bombeiros Vitra</i> . Fachada oeste, elevação, 1990-4. 99	
<b>Figura 4.5.</b> Zaha Hadid. <i>Posto de Bombeiros Vitra</i> . Planta do primeiro andar, 1990-4. ....	99
<b>Figura 4.6.</b> Zaha Hadid. <i>Posto de Bombeiros Vitra</i> . interior do primeiro andar. ....	100
<b>Figura 4.7.</b> Zaha Hadid. <i>Posto de Bombeiros Vitra</i> . interior do primeiro andar (vista oposta). ....	101
<b>Figura 4.8.</b> Esquema perspectivo do primeiro andar (autor). ....	102
<b>Figura 4.9.</b> Esquema perspectivo do primeiro andar, apontando mais perspectivas possíveis (autor). ....	103
<b>Figura 4.10.</b> Esquema perspectivo do primeiro andar (vista oposta), apontando mais perspectivas e pontos de fuga possíveis (autor). ....	103
<b>Figura 4.11.</b> Auguste Choisy. <i>Análise da Catedral Santa Sofia</i> , Istambul. Axonometria, 1899. ....	109
<b>Figura 4.12.</b> Nam June Paik, <i>TV Garden</i> (versão de 2000, original de 1974). ....	111
<b>Figura 4.13.</b> David Bowie em cena do filme <i>The man who fell to earth</i> , dirigido por Nicolas Roeg, 1976. ....	111
<b>Figura 4.14:</b> Theo Van Doesburg e Cornelis van Eesteren. <i>Projeto de uma residência particular</i> (axonometria), 1923. ....	114
<b>Figura 4.15.</b> Theo Van Doesburg. <i>Contra-construção</i> , 1923. ....	114
<b>Figura 4.16.</b> Jacopo Barozzi da Vignola. Esquema da pirâmide visual, 1583. ....	119
<b>Figura 4.17.</b> Walter Reimann. <i>Esboço para O Gabinete do Dr. Caligari</i> , 1919. ....	126

## Sumário

<b>Resumo .....</b>	<b>8</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>9</b>
<b>Índice de figuras .....</b>	<b>10</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>14</b>
<b>1 Desenho e neovanguardas.....</b>	<b>25</b>
O diálogo complexo entre arquitetura e arte.....	32
A Architectural Association e as neovanguardas .....	37
Uma Trafalgar Square abstrata?.....	41
<b>2 É possível recuperar as vanguardas? .....</b>	<b>47</b>
Formas para ler o espaço .....	62
Traços das vanguardas .....	73
<b>3 Desenho difícil.....</b>	<b>79</b>
<b>4 Espaço curvado: perspectiva, paralaxe, montagem .....</b>	<b>96</b>
Arquitetura e montagem .....	105
A Perspectiva e sua crítica .....	113
Espaço curvado .....	123
Epílogo.....	127
<b>Referências .....</b>	<b>129</b>
<b>Fontes das figuras .....</b>	<b>135</b>

## Introdução

“Uma das minhas tarefas era buscar Zaha no seu apartamento em Earl's Court, oeste de Londres”, conta Shumon Basar sobre o período da década de 1990, em que trabalhava no escritório da arquiteta iraquiana Zaha Mohammad Hadid, que já desfrutava de certa notoriedade. Ele prossegue:

Depois de enfrentar o trânsito da cidade no táxi preto de segunda mão do escritório, eu chegava e esperava por ela na sala de estar, um grande espaço branco com um tapete escuro e liso. Dias pré-telefone celular, pré-Internet. As únicas coisas dispostas ali eram uma chaise longue Eames de fibra de vidro branca e várias outras peças desenhadas por Zaha na década de 1980, incluindo sua 'Mesa Esperma'. Cada elemento comandava sua própria aura escultural. Em todas as minhas visitas, eu via somente um livro, igualmente escultural e equilibrado, repousando no canto do seu 'Sofá *Whoosh*', às vezes aberto, às vezes fechado. Era uma monografia ondulada e revestida de madeira do arquiteto modernista brasileiro, Oscar Niemeyer (BASAR, 2016, p. 147).

O fato de seu único livro de consulta tratar de Niemeyer é instigante, mas não espanta: a característica mais evidente de todos os edifícios de Hadid é o uso das formas diagonais e, mais tarde, de formas curvas, orgânicas e fluídas, numa clara aversão às ortogonais. Niemeyer era conhecido, como se sabe, por sua arquitetura sinuosa, oposta ao “funcionalismo ortodoxo” – que procurava fundamentar o projeto arquitetônico na racionalidade de suas funções – e ao que o arquiteto denominava a “ditadura do ângulo reto” (KAMITA, 2009, p. 5).<sup>1</sup> O que decorreria “não tanto de um traço de personalidade ou mesmo de formação histórico-cultural”, como escreve João Masao Kamita (Ibid., p. 9), “mas sim de uma disponibilidade moderna pela aventura e pelo experimental. Um tal modo de consideração significa lidar não cientificamente, mas poeticamente com a geometria”.

Uma disponibilidade similar, essencialmente moderna, atravessa e informa todo o trabalho de Zaha Hadid. A ousadia das formas, o trato com o espaço, entre outros fatores

---

<sup>1</sup> Funcionalismo é um termo complexo que, por várias vezes, perde sua coerência, mas podemos com segurança associá-lo à influência da obra de Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe, arquitetos modernos que deram origem ao chamado “Estilo Internacional”. Em um nível mais superficial, a lógica funcionalista seria determinar a arquitetura e sua forma a partir das funções exigidas pelo programa arquitetônico. Mas há uma definição mais precisa, a saber, de que cada forma do edifício participa de uma *função*, no sentido matemático: basta alterar um elemento e se modifica um todo dinâmico. “Funcionalismo ortodoxo” se refere, assim, à academização ou institucionalização dessa corrente, que veio a ser determinante para a arquitetura do século XX, de modos por vezes banais – os inimigos de fato de Niemeyer, que era, por outro lado, grande admirador de Corbusier.

que iremos analisar em profundidade, levaram-na a ganhar destaque nos círculos arquitetônicos, chegando, enfim, a ser a primeira arquiteta mulher condecorada com o prêmio Pritzker, a maior honraria da arquitetura mundial, em 2004.

Por volta dos anos 2000, a adoção por seu escritório do uso do computador na elaboração de projetos, em particular seu envolvimento com a modelagem paramétrica, ajudaram-na a criar prédios de forma fluída que tornaram-se sua marca registrada.<sup>2</sup> Nessa altura, Hadid passou a desfrutar do estrelato, realizando obras grandes como o Centro Aquático de Londres, que sediou os Jogos Olímpicos de 2012; o icônico Centro Heydar Aliyev Center, complexo cultural no Azerbaijão (fig. 1); e o Aeroporto Internacional de Pequim-Daxing, o maior do mundo, finalizado três anos após o falecimento precoce de Hadid em 2016, aos 66 anos, em consequência de um ataque cardíaco.



Figura 4. Zaha Hadid. Centro Heydar Aliyev. Baku, Azerbaijão, 2013.

A tendência da arquiteta de projetar com oblíquas e curvaturas em detrimento dos ângulos retos, todavia, começou muitos anos antes. Hadid havia se mudado do Líbano, onde completara sua formação em matemática, para a Inglaterra, onde se tornou estudante na *Architectural Association* (AA) de Londres, em 1972. Ela conta um incidente prosaico, porém revelador:

---

<sup>2</sup> Por modelagem paramétrica entendo o projeto assistido por computador, no qual a mudança de parâmetros implica mudanças automáticas no resultado do projeto.

As pessoas sempre se perguntam por que tudo que eu desenho é diagonal e nada tem 90 graus. Foi porque, quando eu era estudante na AA, não havia estúdios. Eu tinha que levar minha prancheta todos os dias da minha casa para a AA e da AA de volta para minha casa. Às vezes eu não tinha tempo de arrumar tudo. As técnicas de desenho eram bastante primitivas na época. Eu não tinha réguas ou meu esquadro comigo. Eu não gostava do esquadro, então tentei adivinhar qual seria o ângulo de 90 graus. Ficou ligeiramente oblíquo. Tudo começou como uma estratégia ‘caseira’, mas depois se tornou uma estratégia completa: nada em 90 graus. (HADID, 2016a, p. 77)

Hadid leva ao cabo esse mote a ponto de realizar uma pintura em 1983, ainda no início de sua carreira própria, chamada *O Mundo (89 graus)*, representando todos os seus projetos concebidos até aquele momento inseridos em um “mundo” de aspecto abstrato e fragmentado, do qual é possível, todavia, deduzir uma unidade (fig. 2). Esse “desvio proposital da regularidade linear” em um grau (Foster, 2017b) implicado no título, nos conduz a imaginar, com Hadid, um estado de total obliquidade do mundo, cujo espaço é torcido, curvado. Há um aspecto leve, quase imaterial e abstrato, pelo qual esses edifícios são representados – alguns parecem inclusive flutuar no espaço, como se fossem satélites.

O caráter de leveza, que pertence tanto à narrativa despretensiosa sobre a origem da obliquidade em seus trabalhos quanto à condição flutuante de sua arquitetura, se assemelha à postura pessoal que Hadid procurava transmitir, ao contrário do perfil um tanto sisudo seus colegas arquitetos:

Eu faço coisas bobas, não preciso sempre ser séria, isso seria horrível. Esse é o problema com os arquitetos, eles são tão terrivelmente sérios sobre si mesmos, eles não podem se divertir e agir com frivolidade e serem seres humanos (HADID, 2004b, p. 27).

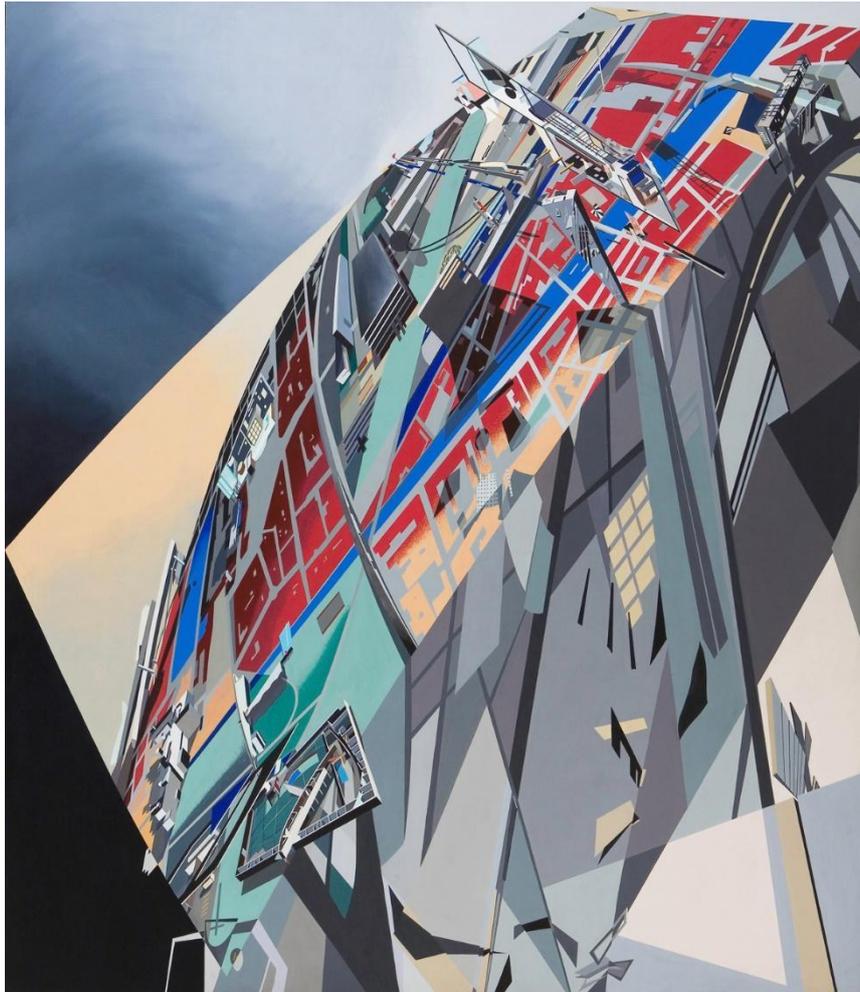


Figura 5. Zaha Hadid. *O Mundo (89 Graus)*, pintura, 1983.

É exatamente o que permite à arquiteta nomear suas criações, para tomar o exemplo dos mobiliários, de “Mesa Esperma” ou “Sofá *Whoosh*”, sem nenhum embaraço. O senso de humor da arquiteta era parte marcante de sua personalidade intensa. Fundamental lembrar, aqui, que a profissão da arquitetura tinha claro predomínio masculino. Zaha não apenas foi a primeira mulher a ganhar o Pritzker – e outras honrarias, como a medalha do Royal Institute of British Architects – como encontrou muita resistência para se afirmar enquanto arquiteta.

Ainda é muito difícil para as mulheres operar como profissionais, porque ainda há certos mundos aos quais as mulheres não têm acesso. Não importa o que você fizer, porque você é uma mulher, você não pode entrar.

(...) No meu caso, sou mulher e árabe. Ser uma mulher árabe e uma arquiteta moderna certamente não excluem um ao outro – quando eu cresci no Iraque, haviam várias arquitetas mulheres. Não dá para acreditar na resistência enorme que enfrentei só por ser

árabe, e ainda por cima mulher. É como uma faca de dois gumes. No momento em que o fato de ser mulher é aceito, ser árabe parece se tornar um problema (HADID, 2012, n.p).

É muito possível que sua atitude fosse também um tipo de demarcação. Mas, apesar de toda a leveza e descompromisso, Hadid tratava seu trabalho com enorme seriedade. Uma interação desastrosa entre Hadid e o arquiteto Francisco Spadoni, ocorrida no Brasil, nos dá uma boa ideia de a que ponto a arquiteta chegaria para defender seu trabalho. Spadoni (2021) relembra:

Ocorreu durante um Congresso internacional de arquitetura em São Paulo, onde entre outros estiveram, além dela, Kenzo Tange, com quem eu vim a trabalhar pouco depois, Michel Graves, e outros. Era final dos anos 80, a Zaha já era uma personagem de certa relevância, mas não tinha obras construídas, eventualmente uma ou outra, mas era muito conhecida pelos seus desenhos e ilustrações, onde já aparecia a sua arquitetura. Eu fazia parte do grupo da revista *Óculum*, e preparávamos material para um possível número a ser publicado. A revista só voltaria a circular em 1992. Enfim, fui conversar com ela e transformei o papo numa entrevista. Num dado momento (...) perguntei a ela se considerava que os desenhos e ilustrações que produzia, tinham igualmente o status de uma obra de arquitetura. Considerando o contexto daqueles anos, o Pós-modernismo já cansado, mas ainda estava presente, e a representação era um dos momentos divisores do movimento. Zaha estava longe do pós-moderno, mas próxima da ilustração e pintava telas que representavam ideias arquitetônicas, mas podiam ter pretensão como pintura. Vi uma exposição dela pouco depois em Paris. Foi dessa pergunta que ela não gostou. Levantou-se aos gritos e foi, de alguma forma, controlada pelos assistentes. Dizia literalmente, entre algum palavrão, se eu julgava que só Niemeyer fazia arquitetura. Houve uma falha na comunicação na compreensão da pergunta e num possível inglês não tão bem formulado. O assunto acabou ali mesmo. Interrompemos a entrevista e todos saíram.<sup>3</sup>

A questão para Spadoni, que fizera Hadid perder as estribeiras, era simples: seus desenhos e pinturas, repletos de preocupação com a composição e a cor, distorções perspectivas, e o caráter abstrato, podiam ser considerados arquitetura? Não era só ele que se perguntava isso. Na verdade, o uso desses desenhos e pinturas sempre distinguiu Hadid de seus pares, que questionavam se se tratava de especulações utópicas ou de possibilidades reais para a arquitetura. Pouco antes do incidente com Spadoni, em 1986, seus desenhos haviam sido destaque na importante revista *Global Architecture* (ou apenas GA), editada por Yukio Futagawa. O que era incomum, afinal pressupõe-se que o arquiteto (ou arquiteta)

---

<sup>3</sup> SPADONI, Francisco. Troca de e-mail com o autor. Mensagem recebida 29 de set. de 2021, 01:25.

seja capaz de edificar sua obra. Dava-se um nome a isso: *paper architects*, “arquitetos de papel”, que era o caso também de Daniel Libeskind. Vale dizer que, dois anos mais tarde, os desenhos de Zaha e Libeskind participaram da exposição “Arquitetura Desconstrutivista”, curada por Mark Wigley e Philip Johnson no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, ao lado dos trabalhos de figuras mais estabelecidas, como Frank Gehry e Peter Eisenman.

Fica claro pela reação de Zaha à pergunta de Spadoni, todavia, que para ela nunca houve uma tal separação entre desenho e intenção arquitetônica. Suas pinturas, por mais abstratas que fossem, tinham de fato o objetivo de conceber projetos exequíveis; na realidade, eram ferramentas pelas quais ela desenvolvia seu pensamento arquitetônico. E são esses trabalhos iniciais, desenhos e pinturas – ou ainda, desenhos com caráter de pinturas – que compõem o interesse fundamental desta dissertação: não só por constituírem um entre os diversos intercruzamentos entre arte e arquitetura na contemporaneidade – tema de importância e que vem sendo discutido já há um bom tempo – mas por serem, por assim dizer, o laboratório de pesquisa de Hadid. Longe de serem meras “ilustrações”, isto é, registros estilizados de seus projetos, consistem essencialmente em sua ferramenta principal de pesquisa arquitetônica: é por meio do desenho que a arquiteta pensa, formula seus problemas para a arquitetura. Ao longo desta dissertação, vou limitando seus problemas principais a três: (1) o problema do *estranhamento*; (2) o problema da *perspectiva*, que leva necessariamente, enfim, ao (3) problema do *espaço*. Os três, no entanto, só se compreendem efetivamente em relação à questão da *vanguarda*.

Para explicar: a “obliquidade” presente na obra de Hadid, notada diversas vezes acima, cria distorções no espaço e, por conseguinte, nas formas, aumentando a complexidade no desenho (e mais tarde, nos seus edifícios). Consequentemente, é colocada certa dificuldade para realizarmos a leitura dos desenhos. O que identifico com o efeito de *estranhamento*: trata-se de um termo extraído da crítica literária do formalismo russo, grupo de escritores ativos em paralelo aos artistas de vanguarda, no início do século XX. Quem desenvolveu o conceito foi Viktor Chklóvski: para ele, o *estranhamento* “consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLÓVSKI apud MOLINA, 2019, p. 161-2).

Os trabalhos de Hadid solicitam, portanto, uma leitura prolongada, para que se possa dar conta da complexidade dos procedimentos que ela adota: no caso dos desenhos, é frequente vermos múltiplas vistas perspectivas diferentes do mesmo projeto, distorcidas e interpenetradas no plano gráfico (figura 3).



Figura 6. Zaha Hadid. *Centro de Arte Multimídia Zollhof 3*. 1992-3. Desenho mostrando múltiplas perspectivas interpenetradas e distorcidas do mesmo projeto.

Essa distorção, ou curvamento do espaço gráfico é então carregada para o espaço da obra edificada, que parece, por sua vez, envolver várias perspectivas concorrentes. Mas tudo isso parece se iniciar com um ângulo oblíquo, uma reta ortogonal que não conseguia se concretizar no desenho de uma estudante de arquitetura. E é do maior interesse que a obliquidade tenha se iniciado no desenho; porque é a partir do desenho que apreendemos a questão da vanguarda.

A inspiração em Kazimir Malevich, pintor russo da vanguarda histórica, isto é, do início do século XX, é evidente: Hadid não apenas o afirmou em muitas entrevistas, como seus comentadores enfatizaram essa conexão. Obras como o *Quadrado Vermelho* de Malevich (fig. 4) são reveladoras, não apenas de um impulso da arte moderna pela abstração – pois torna-se uma possibilidade para a pintura representar apenas um quadrado –, mas também pela obliquidade: como se nota no canto superior direito, as arestas do quadrado são leve (e propositalmente) inclinadas; o que supõe certo estranhamento quando olhamos para a pintura: esperamos ver um quadrado regular, mas

nos defrontamos com essa forma única, particular. Imaginamos se resultaram em algo semelhante aqueles exercícios de desenho do ângulo reto que Hadid, ainda estudante, tentava fazer. Se a obliquidade (ou distorção) anda de mãos dadas com o estranhamento – que Chklóvski, admirador de Malevich, conceituou – podemos ver como Hadid se apropriará, décadas mais tarde, de alguns interesses muito caros à vanguarda. Perceber essa ligação permite que identifiquemos o trabalho da arquiteta como uma *neovanguarda* de grande interesse; na realidade, como espero deixar claro, entender o interesse de Hadid pela vanguarda nos permite compreender mais profundamente sua concepção de espaço e forma, e, por que não, arquitetura.

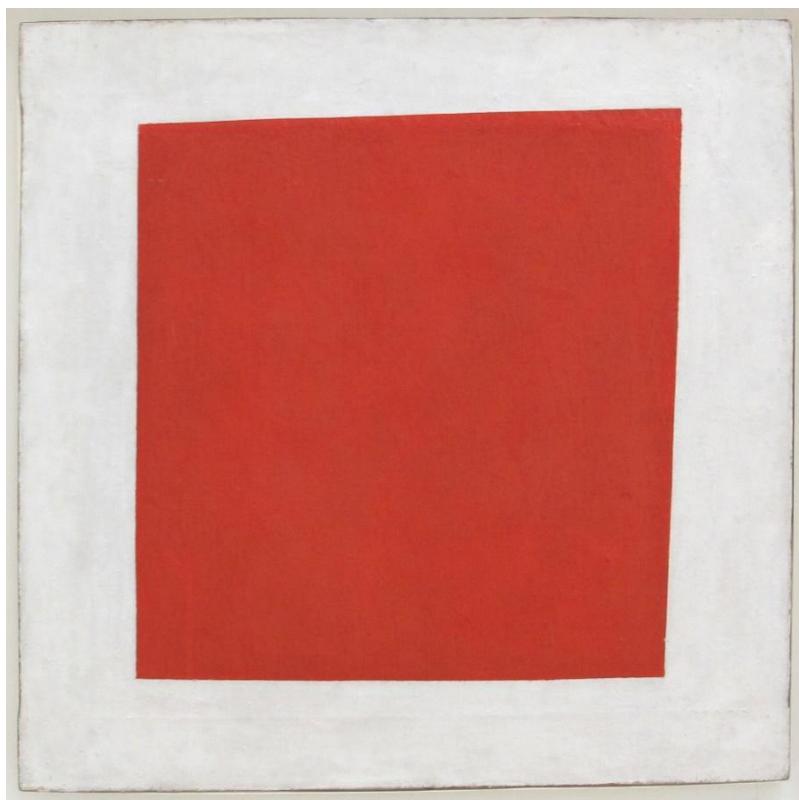


Figura 4. Kazimir Malevich. *Quadrado Vermelho: realismo pictórico de uma camponesa em duas dimensões*. Óleo sobre tela, 1915.

Esta dissertação procura, portanto, se articular por três eixos principais interligados, através dos quais investigo a obra de Hadid: o desenho, a vanguarda e o espaço. Outros eixos poderiam ter sido privilegiados, tendo em vista se tratar de uma obra complexa e que se intercrusa com outros fatores biográficos da arquiteta, e outros períodos e tradições da arquitetura que não apenas o modernismo ou a vanguarda; mas optei por um escopo reduzido, por se tratar de uma dissertação de mestrado, que

pressupõe uma certa limitação de interesses de pesquisa. Mas isso não significa que fui impedido, ao longo do texto, de sugerir (muitas vezes bastante implicitamente) certos caminhos que podem ser seguidos, tanto em meus artigos ou trabalhos futuros, quanto por outras pessoas que queiram se aventurar pela rica obra de Hadid (e espera-se que esta pesquisa possa contribuir a suscitar esse interesse): a questão de gênero na formação de Hadid, e como esta pode ter influenciado em seu trabalho; a influência de Niemeyer; sua relação com a caligrafia islâmica ou a tapeçaria persa, às quais ela teve contato em sua infância; ou até potenciais conexões entre seu curvamento espacial e as preocupações da arquitetura barroca.

No capítulo 1, elaboro uma história das neovanguardas na arquitetura através do desenho – que pode, em sentido reverso, ser lida como uma história do desenho de arquitetura em seu momento neovanguardista –, inspirado numa abordagem semelhante à realizada por Vittorio Lampugnani (1983), correspondendo ao período entre o desgaste do Estilo Internacional nos anos 1960 até os primeiros anos da prática de Zaha Hadid, na década de 1980. Isso me permite contextualizar a prática da arquiteta em relação a suas condições de possibilidade, seus pares, e, principalmente, uma tendência desse período: recuperar certos procedimentos das vanguardas históricas, na arte ou na arquitetura, em práticas que considero, amparado em autores como Hal Foster, neovanguardistas. Nesse momento atua, em especial, uma certa porosidade entre arte e arquitetura, já bastante discutida, na qual essas práticas distintas parecem buscar apoio nos recursos poéticos e ferramentas interpretativas uma da outra. Passo, enfim, a uma análise mais geral e de caráter preliminar sobre os desenhos de Hadid, nos quais identifico, além dos desenhos de execução mais exatos (como plantas etc.), outros que guardam certa *distância* em relação a uma verossimilhança com a obra edificada; distância que é aproveitada por Hadid como modo de especular, no próprio desenho, os atributos da arquitetura, como o espaço, a forma e a cor – Hadid está pensando por meio do desenho. É possível perceber, ainda, que as distorções no espaço (e por conseguinte, nas formas) operadas no desenho se tornam, apenas mais tarde na carreira da arquiteta, curvamentos literais no espaço de suas obras edificadas – ou seja, sua obliquidade ou curvamento do espaço característicos começam no desenho nesses desenhos “pensantes”, mais que nos desenhos de execução, como plantas ou cortes. Em suma, ao fazer um panorama inicial sobre Hadid em seu contexto, procuro assentar suas formas flutuantes no chão da história.

No capítulo 2, dou os primeiros passos para uma investigação da conexão entre o desenho de Hadid e as vanguardas históricas. Dando destaque para a adaptação de uma obra de Malevich realizada por Hadid para seu trabalho de graduação na AA, procuro demonstrar que a recuperação da vanguarda está entretecida na produção de Hadid desde seu início. Todavia, não há aqui sinal de nostalgia: apesar de resgatar determinados procedimentos do modernismo, a arquiteta toma sua distância segura de seus antecedentes, sobretudo em relação ao alinhamento das vanguardas à faceta mais destruidora da modernidade, que enfatizava a busca por uma *tabula rasa* da cultura e da história. Ao analisar as plantas para o projeto do *Parc de la Vilette* (1982-3), encontro uma conexão retórica com as vanguardas, através da noção de *força*: se artistas como Malevich e Kandinsky buscavam, a partir da abstração, liberar forças ocultas e reprimidas pela tradição e os costumes, Hadid tem a intenção de realizar uma leitura desconstrutiva do espaço no qual inserirá seu projeto, liberando as forças ocultas do local escolhido, aquilo que, para a arquiteta, de fato caracteriza aquele espaço. Os elementos abstratos que surgem como certa interferência nos códigos de comunicação dos desenhos de Hadid, oriundos da pintura abstrata do início do século XX, podem ser compreendidos como *traços* das vanguardas: rastros do passado modernista, marcas que evidenciam uma filiação artística, uma tradição.

No capítulo 3, aprofundo minha análise, identificando na obra de Hadid a recuperação de um procedimento oriundo das vanguardas: *ostranênie*, estranhamento, que consiste, como dito acima, em dificultar a forma visando prolongar a duração da percepção. O procedimento aparece, nos desenhos da arquiteta, por meio de uma complexificação de procedimentos de representação, como a presença da abstração, ou ainda, da multiplicação de perspectivas. Sugiro então, para esse tipo de representação, o nome de desenho difícil: por meio de operações com os códigos da representação, o ato perceptivo pode ser prolongado. Identifico também, na obra do arquiteto vanguardista soviético Ivan Leonidov, influenciado por Malevich e referência para Hadid, o recurso ao desenho difícil, analisando brevemente sua obra. No que tange ao estranhamento, há uma contraparte do que se faz no desenho na arquitetura edificada de Hadid: o emprego da obliquidade, das inclinações e curvaturas geram o estranhamento, exigem uma leitura específica de cada forma.

Finalmente, o capítulo 4 encerra meu diagnóstico sobre a obra de Hadid, com uma análise de sua concepção particular do espaço. Destaco a presença do jogo com a

*paralaxe*, isto é, o aparente deslocamento de um objeto em relação ao movimento do observador. A paralaxe opera em seus desenhos devido ao registro simultâneo de múltiplas perspectivas, que apontam a intenção projetual de que nos desloquemos pelos edifícios, vejamos vários ângulos para poder experimentar seu sentido. De fato, por meio de uma análise de seu posto de bombeiros Vitra (1994) verifico a mutabilidade da experiência do espaço e da forma arquitetônica, assim como a sugestão de múltiplas perspectivas na própria obra edificada, que solicita ao observador que se movimente pelo espaço para serem notadas. O que se vincula a uma preocupação profundamente modernista, tanto com a paralaxe quanto com a possibilidade de uma simultaneidade temporal na arquitetura. Procuo também responder à pergunta fundamental: por que a arquiteta tem uma preferência pela perspectiva como modo de transmitir sua intenção para o espaço?

Para isso, amparo minha resposta na argumentação de Anthony Vidler, segundo o qual há, no intercruzamento contemporâneo entre arte e arquitetura, a propensão a um *curvamento do espaço*, ou seja, o retorno de certas aspirações modernistas – como vemos nas axonometrias de Theo van Doesburg – em criticar a perspectiva monocular com seu espaço homogêneo, regular e matemático, como definido no Renascimento. Para Vidler, a crescente ubiquidade da perspectiva na cultura de massa (sobretudo no cinema, nos videogames, e poderíamos até pensar nos aplicativos CAD) torna impensável abalar verdadeiramente esse sistema. Na impossibilidade de abolir a perspectiva monocular como sistema espacial dominante, resta experimentar com ela, torcê-la, curvá-la e até multiplicá-la. Nesse sentido, o curvamento da perspectiva que Zaha Hadid realiza em seus desenhos e edifícios pode ser lido como uma atualização da tentativa modernista de perturbar essa dominância da perspectiva monocular, num contexto contemporâneo em que já não se pode cogitar eliminá-la completamente. Parece seguro afirmar, portanto, que o problema fundamental para a obra de Zaha Hadid é o do espaço; mas ele se articula sobretudo por meio do desenho.

Perspectiva significa, literalmente, “ver através de”. Nesta dissertação, é através da vanguarda que vejo com mais clareza o trabalho de Hadid; reciprocamente, a partir do trabalho de Hadid é possível enxergar, de maneira revigorada, os procedimentos das vanguardas, que deixam, na contemporaneidade, suas marcas, seus traços.

## 1 Desenho e neovanguardas

As turbulências culturais dos anos 1960 não pouparam a arquitetura e, mais que isso, envolveram-na num processo que a colocaria no centro do debate sobre a cultura contemporânea. Com o desgaste das ideias funcionalistas, que tiveram seu apogeu nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) – ainda que os protagonistas do chamado Estilo Internacional (Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe) tivessem prosperado no pós-guerra – emergem grupos tais como a Internacional Situacionista, formada em 1957 (que tinha Guy Debord entre seus fundadores), além de colaborações transdisciplinares, como a do arquiteto Werner Ruhnau com o artista Yves Klein.<sup>4</sup> O que possuíam em comum era uma crítica ao funcionalismo rígido e uma tendência à criação de especulações arquitetônicas por meio de desenhos, colagens e maquetes, geralmente propondo uma experiência lúdica e liberada do que seria viver na cidade. É dessa geração que surgirão algumas das questões importantes para a formação de Zaha Hadid e, por isso, convém analisarmos algumas obras para compreendermos melhor o contexto em que a arquiteta iniciou sua prática.

Constant Nieuwenhuys, um dos situacionistas, imaginando uma cidade que tomasse como exemplo a vida dos ciganos, cria suas representações para a *Nova Babilônia* (1956-74, figura 1), que seria feita inteiramente de elementos irregulares leves e desmontáveis. A sua ideia de remodelar a vida urbana como lazer e mobilidade, propiciando acontecimentos inesperados e lúdicos, em oposição à rígida segmentação funcional dos modernos.<sup>5</sup> Já no *Projeto para uma arquitetura aérea* (1960, fig. 1.2), Ruhnau e Klein fantasiam um espaço de libertação em que o espiritual e o imaterial têm protagonismo por seu potencial de emancipar o ser humano. As construções movidas a ar – do que poderíamos chamar, a exemplo de Constant, de um novo Éden – fazem os habitantes (nus) desse espaço flutuarem, em poses que remetem à meditação ou uma total soltura, com uma economia de traços reforçando a atmosfera aerada, que nos convida a

---

<sup>4</sup> Uma outra menção importante desse apogeu do funcionalismo no continente americano é a construção de Brasília, que materializa em grande escala as utopias dos modernos.

<sup>5</sup> Guilherme Wisnik observa que “a insistência de Constant no projeto da Nova Babilônia, desenvolvido obsessivamente ao longo de 15 anos, acabou custando-lhe a expulsão do grupo situacionista, já que a própria ideia de projeto colocava em xeque os pressupostos do movimento” (WISNIK, 2012, pp. 129-132).

flutuar também. Se para Simon Marchán Fiz (1986, p. 150) essas manifestações irrealizáveis da arquitetura sinalizam uma vontade de autodestruição da disciplina, historicamente atrelada a ideais como firmeza e utilidade, por outro lado podemos entendê-las como antítese à ortodoxia do Estilo Internacional, bem como um modo de formular visualmente a imaginação libertária que culminará nos protestos estudantis de 1968.

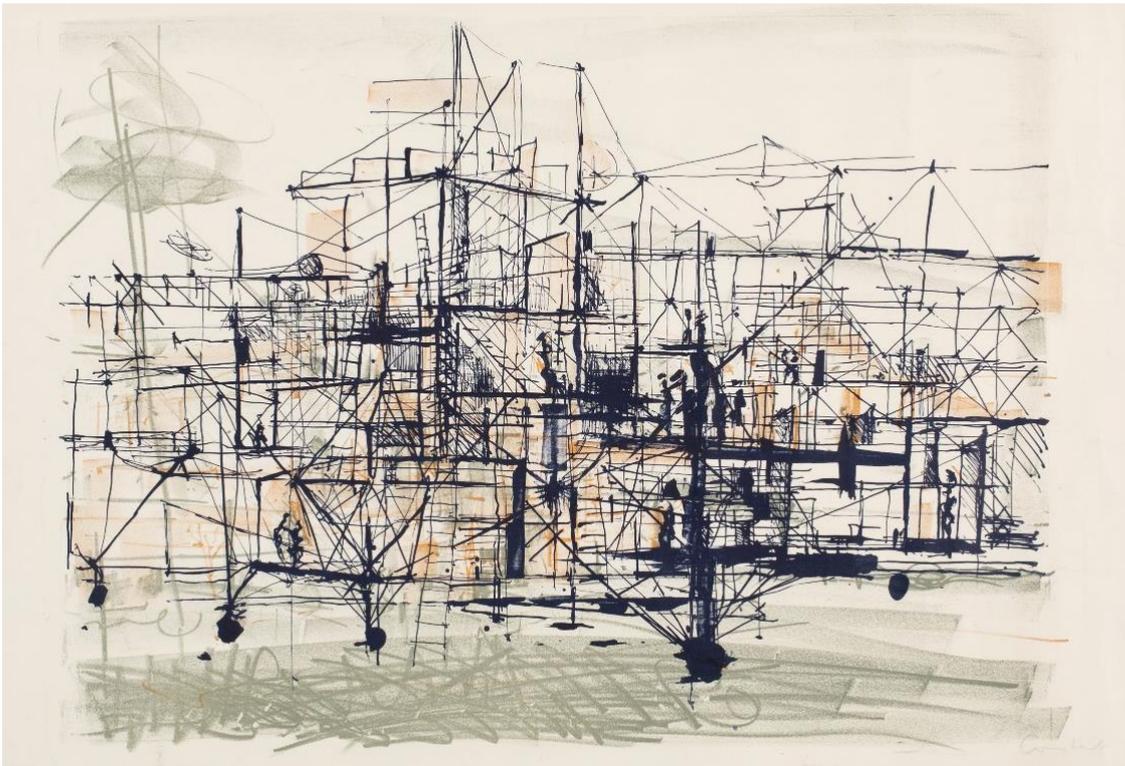


Figura 1.1 Constant Nieuwenhuys, Nova Babilônia, litografia, 1961.



Figura 1.2. Werner Ruhnau e Yves Klein, Projeto para uma arquitetura aérea, tinta sobre papel, 1960.

Pouco tempo depois, em Londres, surge o futurismo pop do Archigram como alternativa ao brutalismo de arquitetos como Alison e Peter Smithson e James Stirling. Formado pelos arquitetos Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron e Michael Webb, o Archigram era marcado por referências aos quadrinhos e à ficção científica. A produção do grupo consistia essencialmente em desenhos, colagens e uma revista homônima, dedicada não apenas a divulgar os projetos do grupo, mas também publicar projetos admirados por eles, mas pouco conhecidos: entre eles, os expressionistas alemães – como Bruno Taut – e vanguardistas russos do início do século XX, além do próprio Constant. O projeto para a *Plug-in City* (fig. 1.3) pode ser considerado o manifesto do Archigram: propõe uma arquitetura móvel e desmontável, na qual enormes guias poderiam constantemente reposicionar cápsulas individuais de moradia ou trabalho, através de uma grade de enormes cilindros, conforme o desejo de seus habitantes. O sonho de um “urbanismo lúdico” reaparece aqui, no qual a própria estrutura da cidade, como em Constant, favorece os lúbeis desejos individuais. No entanto, há uma inflexão tecnofílica mais sistemática: o desenho de Peter Cook, ao

contrário de seus antecessores, apresenta indicações mais rigorosas de rotas, posições e programas para suas “megaestruturas”.

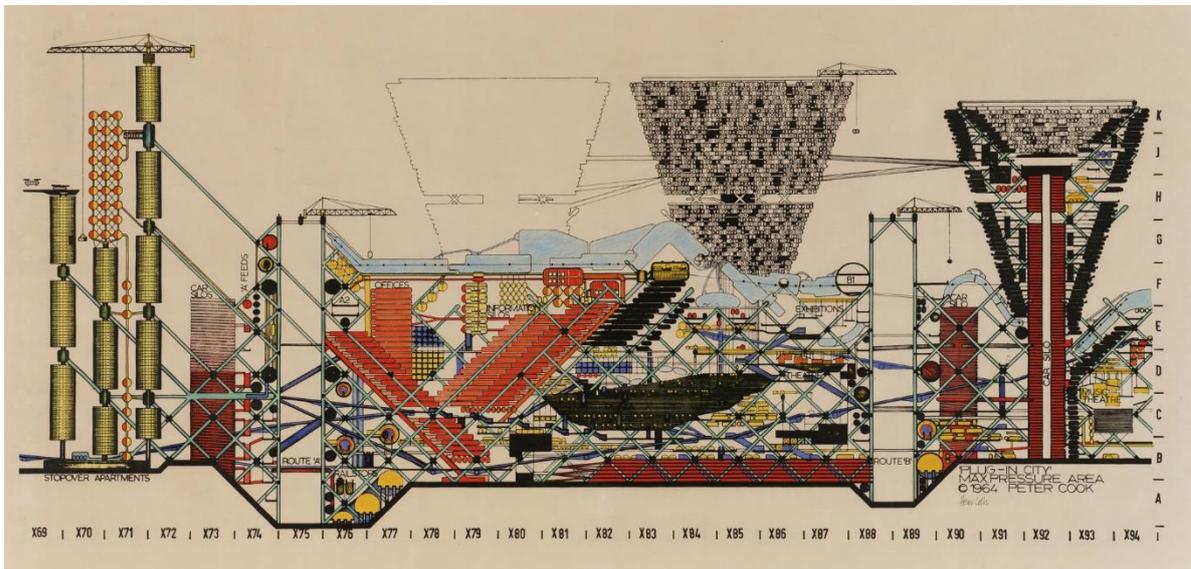


Figura 1.3. Peter Cook, Plug-in City, corte, Max Pressure Area, 1964.

O Archigram teve repercussão internacional, contando com a ajuda do crítico Reyner Banham, que os difundiu nos Estados Unidos. Muitos arquitetos japoneses de calibre, como Kenzo Tange e Arata Isozaki, demonstraram influência do grupo inglês em alguns trabalhos dos anos 1960, assim como grupos na Itália, caso do Archizoom e o Superstudio. Podemos considerar o *Centre Pompidou* de Richard Rogers e Renzo Piano em Paris, o célebre Beaubourg, como uma realização edificada de uma parte do vocabulário do Archigram, uma década depois.

Já em Nova York, despontavam nomes eventualmente reunidos como “Os Cinco Arquitetos”: Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier. Mesmo que seus trabalhos não explorassem o viés megaestrutural, tinham em comum com o Archigram o interesse pela arquitetura vanguardista do início do século XX, em particular as projeções axonométricas, muito utilizadas por Theo Van Doesburg (fig. 1.4.), retomadas pelos Cinco. Tal qual na arquitetura, o resgate de certos procedimentos das vanguardas históricas era também corrente na arte de ponta dos anos 1960, fenômeno a que se dá o nome de neovanguarda.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> O uso do termo para designar esses movimentos arquitetônicos começa por autores como Kenneth Frampton. Quando se fala em neovanguardas na arte, em relação aos trabalhos de Robert Rauschenberg e

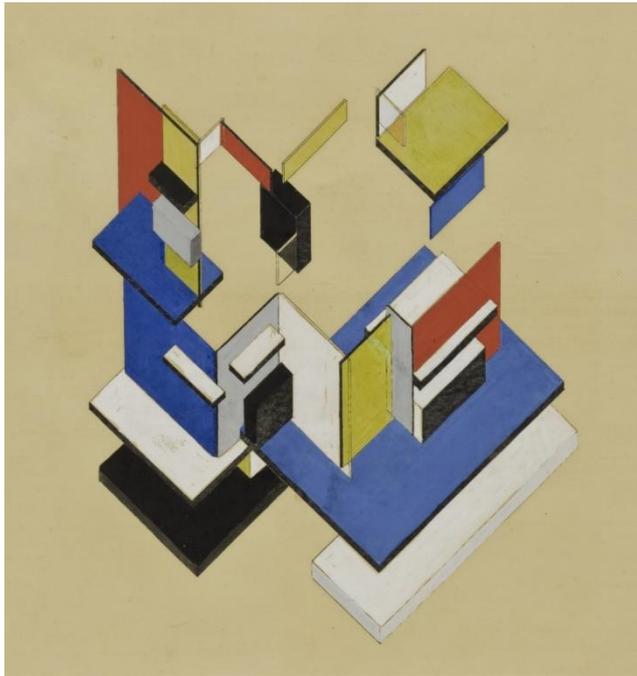


Figura 1.4. Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren. Projeto de Contra-Construção (Axonometria), 1923. Guache sobre litografia, 57,2 x 57,2 cm.

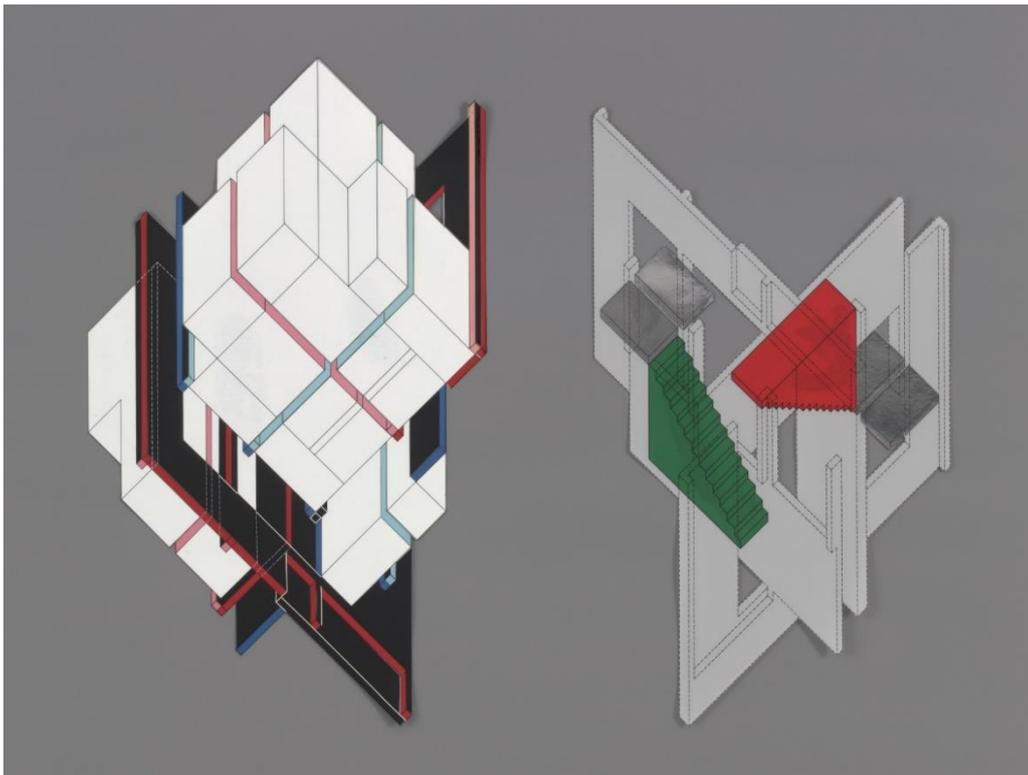


Figura 1.5. Peter Eisenman. Desenho para a Casa VI, axonometrias, 1973. Nanquim, fita e reticulado, 50,8 x 60,9 cm.

---

outros, com suas remotivações do dadá, por exemplo, o termo foi difundido por Peter Bürger, em sua teoria da vanguarda publicada originalmente em 1974. Para uma abordagem importante sobre as neovanguardas, ver FOSTER, 2017a.

Desenhos como as axonometrias para a Casa VI, de Eisenman (fig. 1.5.), podem parecer completamente destituídos de funcionalidade e certamente não serviam aos engenheiros, mas se inseriam num processo de projeto em que transformações diagramáticas (como adição e subtração de planos-parede) “geram” a arquitetura. Outra característica notável dessas representações é o uso da cor como marcação, outra constante nos desenhos de Van Doesburg. Existem disparidades entre algumas qualidades do desenho em relação ao seu referente construído. Na Casa VI (fig. 1.6.), concluída em 1975 em uma zona agrícola em Connecticut, nos Estados Unidos, projetada como casa de fim de semana para um casal de fotógrafos, as cores rosa e azul do desenho sequer existem. A cor preta do desenho fora substituída por um cinza claro, e a composição assimétrica e bastante dinâmica, em que temos o jogo entre pretos e brancos, vazios e cheios, cor e não-cor, dificilmente se verifica ao se olhar para a casa; o exterior, mesmo que carregado de instabilidade, paradoxalmente parece tender à rigidez: o próprio arquiteto atribui à casa uma “falta de equilíbrio dinâmico” (EISENMAN, 2022, n.p). A complexidade formal e a dificuldade que o observador tem para estabelecer um ponto de referência são presentes em ambas, mas existe uma diferença de qualidades com que elas estão colocadas em cada uma.



Figura 1.6. Peter Eisenman, Casa VI, 1972-1975. Cornwall, Connecticut, EUA.

A essa percepção se complementa o diagnóstico de Otília Arantes sobre Eisenman. Na obra do arquiteto, escreve Arantes, a arquitetura fica submetida à representação, e não o contrário. “Projeto e obras se apresentam com os papéis trocados. Antes o desenho anunciava a obra, mas agora esta última ou a maquete estão a serviço do entendimento do desenho, servem para ilustrar o plano, a elevação, o corte” (ARANTES, 2000, p. 69). Sem necessariamente concordar Arantes que se trata de uma inversão, é possível falar, ao menos, que há um protagonismo do modo de representação na obra de Eisenman. Existem qualidades estéticas que são somente acessíveis ao desenho, que se resolvem em sua composição e seus jogos cromáticos – mas que, de alguma maneira, acentuam o discurso intencionado pela arquitetura. Pode-se dizer algo semelhante dos desenhos analisados até aqui: no caso do Archigram, por exemplo, há uma qualidade diagramática, um sentido de correspondência em matriz entre os elementos, que nos atrai e ressalta seu aspecto calculado e *high-tech*. As linhas erráticas da litografia de Constant indicam muito bem o tipo de espontaneidade que sua arquitetura quer promover como experiência.

Juan Puebla Pons demonstrou a centralidade que a representação ocupava nessa renovação disciplinar empreendida pelas neovanguardas, na qual o desenho, “longe de ser um simples instrumento que vai mostrar a aparência da arquitetura, passava a formar parte de sua própria essência como elemento gerador, indissociável do processo de produção da mesma” (2002, p. 19, tradução minha). É claro que pesa aqui o fato de que muitos desses arquitetos não conseguiam captar recursos suficientes para edificar seus projetos, que acabavam por ocupar (justa ou injustamente) o lugar de especulações teóricas, ou meras fantasias; todavia, é notável que, mesmo no caso de Eisenman, há um cuidado com a qualidade estética do desenho.

Vale notar um último aspecto da obra de Eisenman, que Arantes critica: para a autora, a arquitetura de Eisenman se compreende na chave da autonomia, ou seja, a noção de que a arquitetura tem, como sua preocupação última, os jogos formais e linguísticos possíveis de se criar com seus elementos (colunas, paredes, janelas, etc.). O que significa que suas funções programáticas para os usuários ou suas relações com o entorno (a quadra, o bairro) e o contexto (vias e serviços próximos etc.) consideradas externas a ela, são, portanto, prescindíveis.<sup>7</sup> Mas se Eisenman e seus colegas buscavam a autonomia da

---

<sup>7</sup> O que é notável é que Arantes vê no formalismo pós-moderno uma consequência histórica direta da própria arquitetura moderna, ou melhor, seu “capítulo conclusivo”. “É fato que a tentação formalista sempre acompanhou o Movimento Moderno. (...) os planos de redenção social através da ordenação do espaço habitado (casa/cidade), que desde sua origem a Arquitetura Moderna acalentava como a antevisão

arquitetura, todavia, procuraram apoios externos a ela: seja num diálogo com a filosofia, seja com a arte das vanguardas históricas.<sup>8</sup>

O que identifico como certa valorização da representação arquitetônica e sua capacidade poética de articular discursos, somado ao interesse renovado pelas vanguardas históricas, são fatores decisivos na formação de Hadid. Ambos os fenômenos parecem se inscrever num conjunto maior e mais complexo de mudanças: uma certa porosidade entre os campos disciplinares da arte e arquitetura, sobre a qual tratarei a seguir.

### **O diálogo complexo entre arquitetura e arte**

No mesmo período abordado acima, o campo das artes plásticas passou por transformações que podem enriquecer nossa compreensão do contexto da arquitetura, uma vez que, para diversos autores, as duas disciplinas começam a se imbricar uma com a outra, situar-se em relação uma à outra, por vezes de crítica, outras de complementação. Artistas passam a buscar referências nas práticas de arquitetos e vice-versa, num processo em que começavam a aparecer, segundo Guilherme Wisnik,

“esculturas arquitetônicas”, ao mesmo tempo que os arquitetos começavam a divulgar o seu trabalho em renomadas galerias de arte. Artistas plásticos invadindo o espaço de arquitetos e engenheiros, por um lado, arquitetos invadindo o espaço de artistas, por outro. Artistas trabalhando segundo critérios impessoais e objetivos, e utilizando recursos industriais de produção, e arquitetos usando a subjetividade plástica como instrumento de distinção autoral, em projetos feitos a partir de recursos manuais em seus ateliês. (WISNIK, 2012, p. 18).

O minimalismo é de especial interesse nesse processo. A produção de objetos tridimensionais que se situavam em relação ao espaço e contexto da galeria de modo específico (ao contrário de grande parte da escultura abstrata da época, que poderia ser colocada em qualquer espaço) trazendo a discussão para o *lugar*, por artistas como Donald Judd (fig.1.7), Sol LeWitt, Robert Morris e outros, “representa um momento de clara arquiteturização da arte”, conforme observa também Wisnik (Ibid. p. 12). É do

---

de uma nova era, resultariam finalmente no seu exato contrário e, mais particularmente, no formalismo integral das soluções padronizadas pela produção industrial. O formalismo não é portanto uma aberração passageira ou mesmo um desvio constitutivo (porém um desvio), pois nele aflora uma marca de nascença, um vício de origem, que alcançou a maturidade (...)” (ARANTES, 2000, p. 52).

<sup>8</sup> Na obra de Eisenman existe um conhecido diálogo com a filosofia da “desconstrução” de Jacques Derrida e a linguística de Noam Chomsky, que não cabe detalhar aqui.

próprio Judd um dos textos que dominaram o discurso do minimalismo em sua origem. Em “Objetos específicos”, de 1965, é notável que ele associe esses novos trabalhos, em um nível fundamental, à pintura. “Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes”, afirma. “Um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que pintura sobre uma superfície plana” (JUDD, 2006, p. 103).



Figura 1.7.  
Donald Judd.  
*Sem Título* (1969).

Nesse movimento, conforme aponta Hal Foster em sua poderosa leitura do texto, Judd efetua uma expansão e, ao mesmo tempo, uma ruptura com as ideias até então dominantes na crítica de arte modernista tardia, em especial às de Clement Greenberg. Este defendia a ideia de uma essência própria da pintura, distinta da escultura e de outras formas de arte, localizada nas relações entre os elementos no plano pictórico, formulando a partir dessa essência, de caráter autônomo, seu critério para avaliar pinturas pela chave da *qualidade* (FOSTER, 2017a, pp. 58-59). Ou seja, se o que definia a pintura para Greenberg era a

relação entre seus elementos dentro de um plano, o minimalismo se define numa relação de seus elementos com o espaço real da galeria, o que o tornaria “intrinsecamente mais potente”. O que configuraria o minimalismo como ultrapassagem da pintura nos próprios termos que a descreviam, numa expansão ou, podemos ainda afirmar, explosão da pintura para o espaço arquitetônico da galeria, ao mesmo tempo em que efetivamente se rompe com a pintura como categoria.

Simultaneamente à crise da pintura modernista e sua autonomia, não só no texto de Judd, mas em parte importante da produção artística e da crítica, surge um movimento de certa forma análogo e em sentido inverso na arquitetura:

Assim, podemos dizer que se a crise da modernidade na arte corresponde a uma renúncia da reflexividade formalista, traduzida na explosão do suporte material em direção ao espaço do mundo – o ambiente intersubjetivo, lugar onde sempre estiveram a arquitetura, o urbanismo e o paisagismo –, no caso da arquitetura, ao contrário, a mesma crise se manifesta pela acentuação da autonomia da obra segundo valores simbólicos e plásticos – condição histórica da arte. Em outras palavras, se a emergência do pós-modernismo na arte vem associada, em linhas gerais, a uma atitude de se colocar em xeque a capacidade que a forma tem de ordenar as coisas, na arquitetura ela se manifesta predominantemente pela exacerbação da dimensão formal (escultórica, tipológica, iconográfica) de suas obras. (WISNIK, 2012, p.17)

De fato, essa exacerbação do formal na arquitetura, por vezes, toma como referência o próprio minimalismo. Tomemos como exemplo um trabalho do Superstudio da série *Doze cidades ideais* (fig. 1.8): a representação de uma cidade megaestrutural tem suas partes (barras que corresponderiam a enormes estruturas urbanas) dispostas na lógica minimalista por excelência, a continuidade, ou “uma coisa depois da outra”, para citar uma famosa afirmação de Judd.<sup>9</sup> Podemos fazer uma comparação proveitosa com a obra *Broken Kilometer* (quilômetro quebrado) de Walter de Maria, que consiste em 500 varas de latão, cada uma com 2 metros de comprimento, dispostas no espaço da galeria. Trabalho que possui, por sua vez, uma relação com *The Vertical Earth Kilometer*, obra anterior de De Maria em que uma vara de latão de um quilômetro foi inserida verticalmente na terra (num parque em Kassel, na Alemanha), de modo que apenas uma

---

<sup>9</sup> A disposição em “uma coisa depois da outra” vinha com a intenção, como observa Rosalind Krauss, de desafiar a “composição relacional” que os artistas minimalistas “identificavam com a arte européia”. Ver KRAUSS, 1998, pp. 291-343.

de suas extremidades, quase do tamanho de uma moeda, fique visível. Se o “quilômetro quebrado” tem aqui o sentido de representar o espaço externo trazido para o espaço interno da galeria, problematizando o próprio conceito de espaço (acentuado pela divisão métrica e disposição regular das varas e sua relação com o espaço da galeria), o desenho do Superstudio procura representar esse espaço externo, uma espécie de deserto montanhoso que poderia muito bem ser local para uma obra *land art* de De Maria.

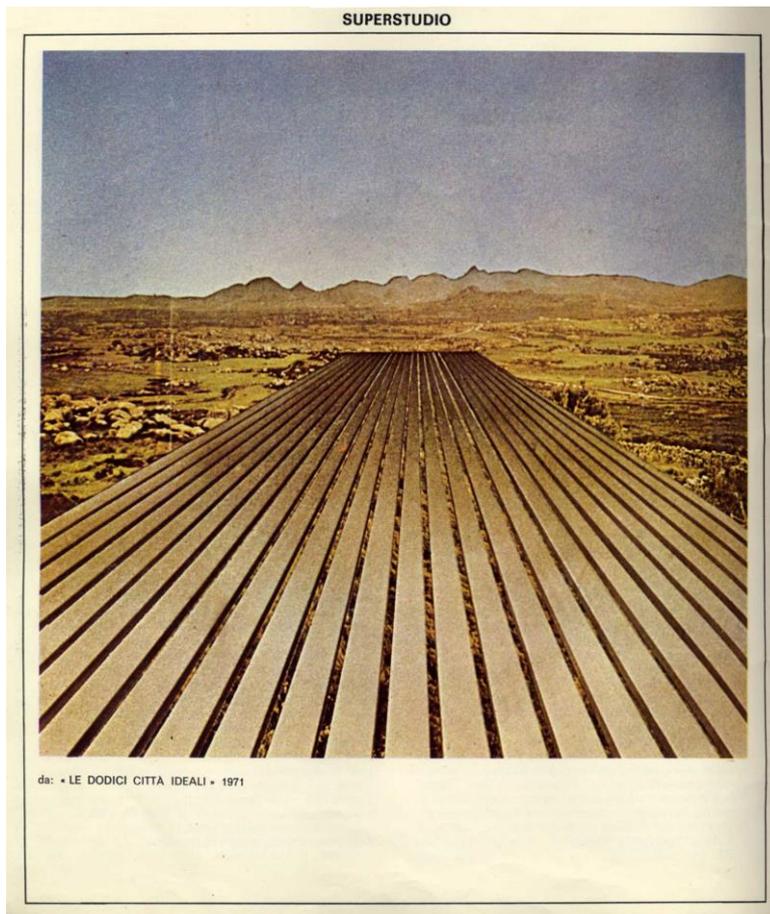


Figura 1.8. Superstudio.  
*Doze cidades ideais.*  
Desenho sobre  
fotomontagem, 1971.



Figura 1.9. Walter De Maria. *Broken Kilometer*. Instalação, 1979.

O ponto aqui é que o desenho de arquitetura aparece como loco privilegiado para o inter cruzamento entre arte e arquitetura, devido ao seu interesse estético, assim como as possibilidades que o desenho abre de especular a arquitetura. É onde as neovanguardas arquitetônicas explorarão procedimentos oriundos das vanguardas artísticas; onde arquitetos passam a experimentar com a cor, técnicas como a colagem e com as projeções geométricas (o caso da axonometria). Jorge Sainz menciona a existência de “um desenho especificamente arquitetônico que se encontra em um ponto intermediário entre os planos exatos de projeto e as obras gráficas de caráter autônomo” (SAINZ, 2009, p. 60). É dentro dessa categoria que podemos enquadrar as fantasias utópicas do Archigram, a “nova Babilônia” de Constant, assim como as axonometrias de Eisenman. E, como procurarei afirmar, muitos dos desenhos e pinturas de Zaha Hadid.

## A Architectural Association e as neovanguardas

“A Architectural Association School de Londres [AA] teve um papel fundamental no contexto das neovanguardas arquitetônicas”, afirmou Juan Puebla Pons (2002, p. 13, tradução minha). O autor prossegue:

[E]specialmente para essa linha europeia na qual se notaram relações com a obra de Peter Eisenman, embora com inovações próprias, composta pelos arquitetos acima mencionados: Bernard Tschumi, Rem Koolhaas e Zaha Hadid, entre outros. Esta escola não apenas foi o lugar de formação da maioria, como, posteriormente, se lhes ofereceu como um valioso campo de testes experimental, fomentando relações de colaboração e competição entre eles, e contribuindo para sua propulsão para o cenário internacional. (Ibidem)

Hadid tivera sua formação na AA nos anos 1970; convém discutir de que modo o ambiente da AA, aglutinador de certas discussões arquitetônicas que apresentei até aqui, pode ter impactado seu trabalho.

Fundada no século XIX como uma alternativa às escolas da Coroa, a AA tinha entre seus professores, durante os anos 1960, boa parte dos integrantes do Archigram, o que mostra uma vocação para o cultivo de novidades entre as ideias de arquitetura. Rem Koolhaas estudara lá nesse período, certamente influenciado pelo Archigram, e mais tarde seria professor na escola ao lado de Elia Zenghelis, junto com quem formaria o Office for Metropolitan Architecture (OMA) (FOSTER, 2017b, pp. 30-31).<sup>10</sup>

Já em meados dos anos 1970, sob a direção de Alvin Boyarski, a escola era organizada em unidades independentes centradas em professores específicos, o que gerava uma diversidade de enfoques programáticos: os alunos poderiam passar anos acompanhados pelo professor da mesma unidade, ao invés de mudar semestralmente de acordo com disciplinas. Além disso, a AA agregava pensamentos bastante heterogêneos: de um lado, a posição de León Krier enfatizava tipologias historicistas; ao mesmo tempo, a unidade de Koolhaas e Zenghelis favorecia uma recuperação da arquitetura moderna, incluindo o trabalho das vanguardas históricas, como o Surrealismo e o Suprematismo russo (PONS, 2002, p. 13).<sup>11</sup> Na perspectiva aérea para o projeto da *New Welfare Island*

---

<sup>10</sup> Koolhaas estava ciente do cenário novaiorquino, sendo que, como observa Foster, o primeiro livro do arquiteto, *Nova York delirante* (1978) propõe temas semelhantes ao Archigram, como a “tecnologia do fantástico”, adaptados a uma celebração da densidade urbana em Manhattan.

<sup>11</sup> Em especial, Koolhaas foi influenciado pelo trabalho do arquiteto soviético Ivan Leonidov, a quem retomaremos no capítulo 3.

(fig. 1.10), uma extensão para Manhattan que incluiria um hotel, um centro de convenções e outros serviços, vemos como Koolhaas, em parceria com Zoe Zenghelis, esposa de Elia, dão um caráter planar e abstrato à cidade. Zoe tinha formação de pintora, e seu uso de transições cromáticas duras e de uma paleta leve, mas encorpada pelo guache, são muito presentes aqui. Na metade superior da pintura, flutuando acima do iate estacionado no porto da ilha central, é representado um *arkhitekton* de Kasimir Malevich, uma estrutura arquitetônica especulativa, sem funções determinadas, como parte do projeto.



Figura 1.10. Rem Koolhaas e Zoe Zenghelis. *New Welfare Island Project*, Ilha Roosevelt, Nova York. Perspectiva aérea, guache s/ papel, c. 1975-76.

Foi na unidade de Koolhaas e Zenghelis que Zaha se formou em 1977, depois de sair da unidade de Krier. Há algo da qualidade da cor e do uso da tinta do projeto de Koolhaas e Zoe Zenghelis que Hadid preserva em seu próprio trabalho; o que pode também ser dito da propensão à abstração e a inspiração em Malevich, como discutiremos no próximo capítulo. Na verdade, Hadid trabalhara no OMA logo após se formar, até abrir seu próprio escritório em 1980.

Mencionando sua experiência na AA, Hadid descreve a escola como um espaço em que os professores possuíam liberdade para dar a direção que quisessem para suas unidades, e os alunos para que tivessem autonomia em seu processo de aprendizado, inclusive no próprio conteúdo.

Na AA, quando estudei, eles não te ensinavam nada, eles não te diziam como desenhar, eles não diziam o que você deveria olhar, eles não te diziam nada. A ideia é de que havia pessoas por perto que, a qualquer momento em que você queria descobrir algo, você podia ir até eles. E havia muitas palestras sobre qualquer assunto que você quisesse saber. Então era sobre tecer seu caminho pelo sistema e entender o que você queria extrair dele (HADID, 2004b, p. 12, tradução minha).<sup>12</sup>

Sem adentrar a discussão sobre o quanto essa percepção era compartilhada por todos da escola, o que nos interessa é que, na formação de Hadid, houve uma recepção de um conjunto de rotinas e práticas institucionais que a motivaram a desenvolver uma visão particular do aprendizado. Num momento posterior, penso que isso viria a influenciar sua prática arquitetônica, a qual enfatizava a descoberta e expressão individual, diferente do que se daria numa formação em um ambiente com uma visão coesa em torno de certos dogmas estritos sobre a arquitetura (ainda que se possa entender o individualismo como um dogma). A isso podemos somar a observação de Juan Puebla Pons sobre o ambiente estudantil da AA:

Transcendendo o âmbito operativo puramente arquitetônico, esse sentido de missão ou de serviço a interesses mais complexos – que se suspeitaria de ser hostil à forma e à

---

<sup>12</sup> “At the AA when I studied they taught you nothing, they didn’t tell you how to draw, they didn’t tell you what to look at, they didn’t tell you anything. The idea was that there were people around who whenever you wanted to find out something you could go to them. And there were a lot of lectures on whatever you wanted to find out about. So it was about weaving your way through the system and understanding what you wanted to get from it. It took a long time to really find your way and because that takes a long time you become much more focused as to what you’re looking for in education”.

própria arquitetura – produziu o desencanto dos estudantes e sua falta de interesse em muitas das unidades, ao não se considerar nestas a arquitetura como um meio de expressão suficientemente distanciado dos demais. O que em termos menos radicais poderia significar recuperar uma certa autonomia da arquitetura (...). (PONS, 2002, p. 14, tradução minha)

Ou seja, um ambiente que valorizava a descoberta livre de uma visão arquitetônica individual e que possuía em comum, em meio à heterogeneidade de suas unidades e manifestações, o desinteresse por uma arquitetura engajada no âmbito social, ou de um funcionalismo estrito, é certamente favorável a uma exacerbação no interesse pela forma arquitetônica. A isso se soma, como apontado anteriormente, a centralidade do desenho como ferramenta de pesquisa para a arquitetura, devido às suas qualidades tanto analíticas quanto expressivas. Se considerarmos ainda o interesse pelas vanguardas históricas que também atravessava a AA, vemos como diversos pilares da produção de Zaha Hadid foram estabelecidos desde sua formação.

Com essa breve retomada, tentei elaborar um esboço de recorte histórico a partir do desenho de arquitetura, isto é, que indique como algumas dessas mudanças culturais iniciadas por volta da década de 1960 dão condições para o aparecimento de desenhos de grande interesse estético, que se distanciam da verossimilhança de um desenho de execução: antes, se colocam como um meio de articular ideias, gerar formas, e evocar imaginários. Tornam-se visíveis as utopias da contracultura dos anos 1960, como no caso de Ruhnau e Yves Klein, ou as de viés mais tecnológico, como no Archigram. Além disso, procedimentos das vanguardas históricas são resgatados como maneira de renovar a linguagem arquitetônica.<sup>13</sup> Delimitado o contexto de influências a partir do qual os desenhos de Zaha Hadid podem ser compreendidos, passemos então a analisá-los.

---

<sup>13</sup> O leitor atento perceberá minha omissão à arquitetura pós-moderna de Robert Venturi, Denise Scott Brown, Charles Moore e outros, e isso se deve ao fato de que procuro fazer um recorte que enfatize o desenho e suas transformações mais radicais no período, como a incorporação de procedimentos vanguardistas ou de seu caráter em manifestar utopias (como as do Archigram e de Ruhnau e Klein) e que nos ajudam melhor a compreender a obra gráfica de Zaha Hadid.

## Uma Trafalgar Square abstrata?

Em um rápido olhar, o que nos surpreende em boa parte dos desenhos de Zaha Hadid, e se torna mais evidente se os pusermos lado a lado com desenhos de outros arquitetos neovanguardistas, como Eisenman ou Koolhaas, é o recurso enfático a perspectivas distorcidas e a recorrência de uma qualidade pictórica, que dão à imagem um acentuado caráter abstrato e dificulta saber se de fato existe um referente arquitetônico representado ali. É o que ocorre, por exemplo, numa perspectiva em vista em câmera baixa realizada no projeto de 1985 para a Trafalgar Square, em Londres (figura 1.11).



Figura 1.11. Zaha Hadid, Worm's eye view (Trafalgar Square Grand Buildings Project), perspectiva, 1985. Lápis e guache sobre papel, 53.3 x 77.5 cm

Nessa pintura, o observador a princípio se depara com duas formas ovaladas (ou cunhas) interpenetradas e que dominam a composição de caráter assimétrico, o que fica ainda mais demarcado pelo uso de uma “moldura” pictórica branca pela metade, em forma em “L”, que enquadra o referente. Nota-se também as pinceladas de guache bastante marcadas, que definem gradações indicando volumes ilusórios: aqui cai por terra a possibilidade de uma total abstração, isto é, da ausência de uma representação ilusionista de espaço tridimensional. Entretanto, a noção de abstração volta a ser reforçada por um

pequeno retângulo inserido no canto inferior esquerdo, que nos faz questionar se o referente não está dentro de uma grande composição suprematista, entre o retângulo grande, tendendo ao preto, e esse menor, ambos sobre a moldura em L, que seria então vista como um fundo. É uma jogada inteligente, que põe em tensão a tridimensionalidade do referente – ainda que este não esteja ainda reconhecido por nós como arquitetura – com a bidimensionalidade dos planos maiores. Ao olharmos as formas circunscritas pelas ovaladas, veremos cinco prismas um pouco irregulares e semitransparentes, flutuando à frente de outros prismas maiores, que se deitam na horizontal, vistos também através das transparências dos prismas menores. É uma composição que funciona, a princípio, por si só; os elementos estão dispostos de um modo que fazem nosso olhar se agitar, que retém o interesse. Mas o quanto do projeto está aqui?

Para responder essa questão, podemos adicionar à nossa análise um outro desenho do mesmo projeto, dessa vez uma planta baixa (figura 1.12).

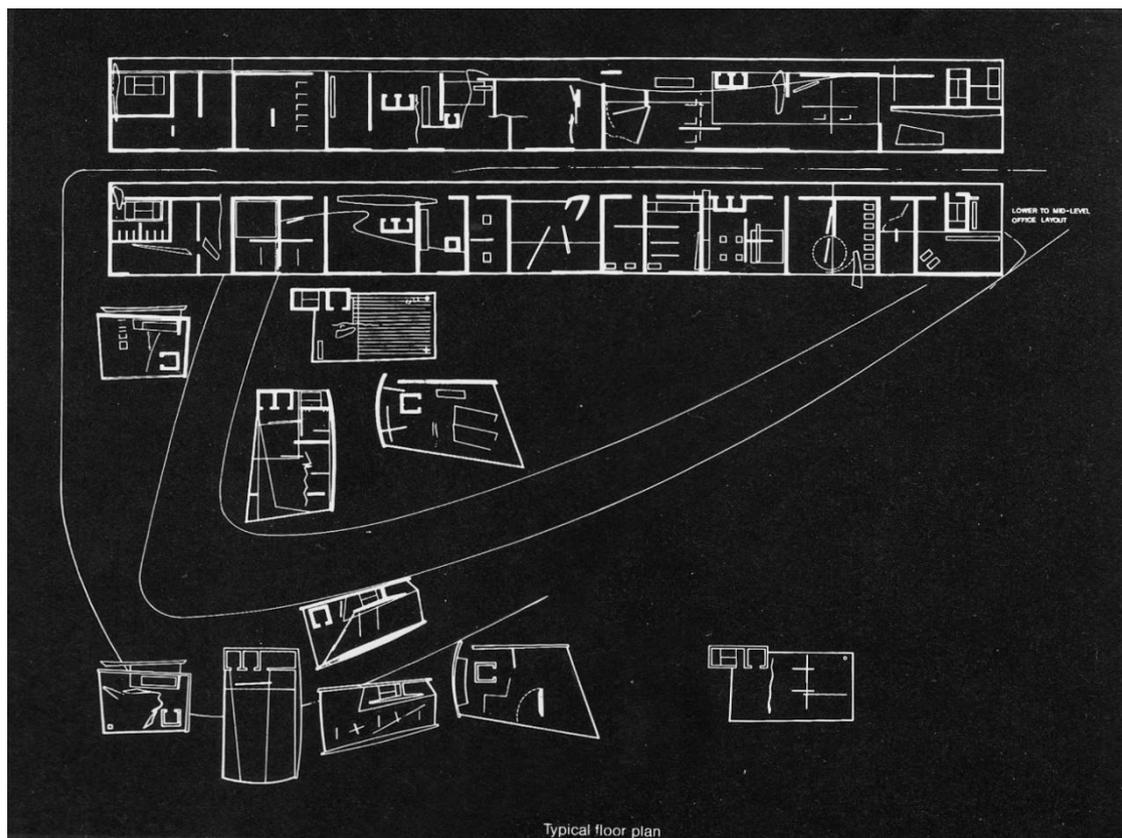


Figura 1.12. Zaha Hadid, Trafalgar Square Grand Buildings Project, planta baixa, 1985.

Ao analisarmos a planta, tendo também como referência os comentários de Hadid sobre o projeto, vemos que se trata de uma renovação para uma das esquinas voltadas

para a Trafalgar Square, praça histórica importante no centro de Londres. Com um conjunto de escritórios entrecortados por áreas públicas, o projeto inclui uma imensa rampa curva fechada (que conteria uma área comercial) estendida no ar, voltada para a Northumberland Avenue, e com vistas para a praça, formando uma espetacular volumetria que levaria até um terraço público, dividindo em dois o volume do prédio principal. As duas plantas retangulares na parte superior do desenho descrevem esse volume: a de cima é a planta baixa típica dos andares superiores ao terraço, e a de baixo, dos inferiores. É interessante como Hadid inclui grafismos bastante crípticos, e até abstratos, dentro das delimitações de paredes, que nos dizem pouco sobre suas intenções construtivas com relação ao programa, mas muito sobre seu referencial na pintura modernista. Essa ligação salta na declaração inicial de Zaha sobre o projeto, em tom de manifesto: “esse é o momento crítico na história da Arquitetura para demonstrar a seriedade da qualidade e do propósito do modernismo” (HADID, 1986, p. 100, tradução minha). Pretendo, no capítulo seguinte, refletir sobre maneiras com as quais abordar, com seriedade, esse “propósito do modernismo” ao qual ela se refere, conforme problematizado por autores como Hal Foster, para melhor fundamentar uma discussão sobre a recuperação das vanguardas realizada por Hadid (FOSTER, 2017b, pp. 105-107).

Voltando ao desenho, abaixo das plantas justapostas do prédio principal podemos perceber um conjunto de cinco torres menores, projetadas para serem escritórios de empresas, que vão até o subsolo, dispostas ao redor da rampa. Um pouco mais abaixo, essas plantas são repetidas, porém dispostas na horizontal: indicam que há uma pequena (mas perceptível) variação na composição da planta, conforme o andar em que se está, o que indica as formas irregulares no envelope dessas torres. Na segunda torre da esquerda para a direita, que fica mais rente à parte mais acentuada da curva da rampa, a variação é maior, e deixa mais evidente a preocupação escultórica que Zaha tem com os volumes. Essas torres menores possuem uma dupla função neste desenho: em um sentido estritamente gráfico, compositivo, isto é, que pertence apenas à disposição bidimensional dos elementos do desenho enquanto tal, o modo como as plantas são repetidas na parte inferior, em uma sequência horizontal, se alinha com as plantas do bloco principal, gerando um todo compositivo que enquadra a rampa, ao mesmo tempo acentuando seu efeito. A outra, que se vincula à experiência visual da

arquitetura implicada no projeto, acontece no trajeto do observador que caminha da rua Strand, situada verticalmente à esquerda na planta:

O arranjo espacial das torres muda conforme nos movimentamos da [rua] Strand para a Northumberland Avenue. Da Strand as torres se apresentam como uma massa sólida que gradualmente se fragmenta para ser vista da Northumberland Avenue contra o pano de fundo da fachada do bloco de escritórios. (HADID, 1986, p. 100, tradução minha)

Colocando-se essa planta em relação ao desenho anterior, não é difícil perceber as conexões: este trata-se de uma perspectiva em câmera baixa, como se o observador estivesse no subsolo do prédio (que de fato existe no projeto, com a função de abrigar um cofre de banco e vários saguões), olhando através de um chão completamente transparente; os enormes blocos horizontais são os edifícios maiores de escritório, divididos em sua metade superior e inferior, e os verticais, as torres menores. As formas ovaladas que os cortam representam de forma um pouco desmaterializada a rampa, que domina o centro iconográfico tanto dessa pintura quanto do desenho de planta baixa.

Em minha opinião, existe uma característica chave desse desenho em perspectiva para sua compreensão dentro do processo de projeto, que podemos verificar na forma com que o prédio maior é representado. É bastante visível o quanto a perspectiva o torna bastante distorcido, assim como os prédios menores. A diferença é que, olhando novamente a planta baixa – mais verossímilhança em relação ao que seria a construção concretizada –, percebemos que, enquanto as torres menores são mesmo irregulares em seus contornos, o bloco principal não o é, tendo antes a forma de um paralelepípedo regular. Se voltarmos para trabalhos anteriores de Zaha, como os desenhos para o concurso *The Peak*, para um clube no cume de uma montanha em Hong Kong, veremos algo muito parecido: formas ainda regulares nos desenhos de plantas e cortes, acompanhadas de pinturas perspectivas com grandes distorções. A hipótese defendida aqui, testada sobretudo nos capítulos 3 e 4, é que esse tipo de projeção perspectiva (bastante solta) que Zaha utiliza é uma maneira de trazer para o papel uma intenção para o próprio espaço, de curvÁ-lo e manipulÁ-lo, de tornÁ-lo moldÁvel. É desse curvamento do espaço criado pelo desenho que emergem as formas distorcidas características da arquitetura de Hadid: a distorção da forma é consequência da distorção no espaço. O que é necessário notar é que essa intenção

pode não afetar totalmente o projeto num primeiro momento (basta ver como, na proposta para o Trafalgar Square, a planta do volume principal não é modificada), mas, aos poucos, vai gerando mudanças no repertório formal de Zaha, que passa a empregar formas cada vez menos ortogonais e mais distorcidas também nos desenhos mais rigorosos de execução, até abandonar totalmente os ângulos retos, e, a partir dos anos 2000, quase todos os cantos e quinas.

Ora, que o desenho de arquitetura é o responsável por organizar o espaço, é uma constante já no entendimento de tratadistas do Renascimento, como Filarete e mesmo Leonardo, conforme observa Eduardo Côrte-Real. O autor português faz distinção entre uma lógica constitutiva, própria do desenho, e a lógica construtiva, própria da edificação arquitetônica, com uma dose de ironia: “o espaço não faz parte, definitivamente, da lógica construtiva. Ninguém pega em blocos de espaço e os põem uns em cima dos outros” (CÔRTE-REAL, 2001, p. 56).<sup>14</sup> A diferença é que no trabalho de Hadid o desenho procura manipular o espaço com uma maleabilidade muito distante do rigor lógico importante para os renascentistas.

Podemos, enfim, fazer uma pergunta sobre o suporte: as representações da arquiteta que operam esse curvamento espacial e o caráter abstrato, realizados com tinta mais espessa, como a perspectiva para a Trafalgar Square, afinal, são pinturas ou são desenhos de arquitetura? Para além de marcar uma mudança no repertório formal da arquiteta no longo prazo, elas possuem alguma finalidade no projeto específico para o qual são produzidas? Em uma entrevista à arquiteta, fica claro que devemos considerá-los como desenhos:

Começou comigo desenhando para representar o projeto de um modo não-convencional. Eu pensava sobre a arquitetura de um modo diferente, eu pensei que a ferramenta que temos para representar a arquitetura não era útil para mim e não mostrava o significado do que eu queria fazer. Então comecei a tentar elaborar um modo de projeção que fosse útil para mim. Foi assim que comecei, ao tentar ver a coisa de um ângulo diferente. (...) Então, com o tempo, esses desenhos, projeções e pinturas se tornaram uma ferramenta de projeto, porque nós não os fazemos no fim do projeto. Nós os fazemos no começo, no meio, durante todo o percurso. Então eles são mais como croquis muito elaborados, é como rascunhar e testar aspectos diferentes (...)

---

<sup>14</sup> Para Côrte-Real, a lógica construtiva aparece como não mais do que “uma logística, um encadeamento de operações que visam a interligação de materiais conformados e a conformar de modo a garantir a exequibilidade da construção”.

Sim, nós também temos desenhos bastante formais como cortes, plantas e elevações normais. Mas quando os outros vêem esses desenhos, não pensam que são plantas porque pensam que são linhas estranhas. Em todos os meus projetos existe sempre um outro conjunto de desenhos absolutamente precisos. Desenhos precisos a partir dos quais é possível construir. (HADID, 2004b, pp. 19-20)

Geralmente realizados em grandes formatos com a ajuda de assistentes, esses desenhos carregados de cor e de operações com o espaço são feitos paralelamente aos desenhos técnicos de execução. Não são, portanto, uma extensão autônoma ao projeto na qual Zaha exerceria sua liberdade artística. Antes, funcionam como uma plataforma para que a arquiteta desenvolva seu pensamento arquitetônico, modificando o projeto em maior ou menor grau, mas certamente influenciando no conjunto de sua obra. Podemos incluí-los na categoria intermediária entre planos exatos e obras autônomas descrita por Jorge Sainz, mencionada anteriormente.

É na *distância* que esses desenhos possuem de uma verossimilhança com o projeto a ser executado (que seria prerrogativa dos desenhos técnicos, mais “normativos”) que Hadid encontra espaço para especular os atributos da arquitetura: o espaço, a forma, a cor. O que nos leva a uma reflexão proveitosa sobre a representação: longe de uma pretensa transparência do desenho, em que cada linha desenhada corresponderia com exatidão a um elemento da arquitetura, nos deparamos na obra gráfica da arquiteta com uma representação que evidencia sua espessura de informação, uma densidade e pensamento arquitetônico que lhe são próprios. Essa espessura da representação sempre existe no desenho, nunca há uma exatidão total; mas Hadid torna isso explícito, de modo que o desenho aparece em sua obra como uma forma privilegiada de pensamento, efetuando uma crítica da própria representação.

Identificar a presença desse tipo de desenho na obra de Hadid constitui o primeiro passo crucial para a análise de seu trabalho. No próximo capítulo, veremos de que modo esse desenho se entretetece com a questão da vanguarda.

## 2 É possível recuperar as vanguardas?

Apresentei no capítulo anterior um contexto para a compreensão da obra de Zaha Hadid por meio das questões colocadas pelo desenho arquitetônico das neovanguardas dos anos 1960, de grupos como o Archigram e arquitetos como Peter Eisenman. Isso me possibilitou identificar um tipo de desenho, muito utilizado pela arquiteta, que se propõe a especular de modo mais amplo os atributos da arquitetura, como o espaço, a forma e a cor, tomando sua distância em relação ao desenho que executa a obra edificada. Passo agora, portanto, a uma tarefa mais concentrada: localizar uma gênese para esse desenho, quase que seu mito criador, no interior do trabalho e da biografia de Hadid. Sem muito mistério, encontramos essa gênese em seu conhecido trabalho de conclusão de quarto ano de graduação, para a turma de 1976 da AA. A proposta do professor Elia Zenghelis era adaptar um *arkhitekton* de Kasimir Malevich, figura central das vanguardas artísticas do início do século XX, ao contexto arquitetônico real. Não é mero acaso que une o desenho que pensa ao resgate de procedimentos das vanguardas no trabalho de Hadid. Torna-se necessária, portanto, uma digressão, um início anterior, por assim dizer, que situe também algumas das vanguardas em seu contexto, para que seja possível explicitar quais as conexões com a obra gráfica da arquiteta: trata-se do esforço principal desta dissertação, que será conduzido também nos próximos capítulos.

Malevich, como protagonista do suprematismo, movimento artístico russo (e não se deve esquecer, que atravessou o período de profunda e sangrenta transformação social que foi a Revolução Russa), em obras como *Supremus n° 58* (fig. 2.1), havia desferido um golpe contra os modos tradicionais de representação, como a busca da pintura por imitar a natureza, criando a ilusão de profundidade do espaço tridimensional e da iluminação dos objetos, propondo em seu lugar um mundo de abstração, em que formas planares como retângulos, círculos e trapézios, levemente irregulares, flutuam no espaço branco e vazio da tela. Advogava, desse modo, a existência de um mundo destituído de objetos: para o pintor, o que torna valiosas as grandes obras do passado não são os objetos representados, como um rosto humano, uma paisagem, um cesto de frutas; antes, o que importa é o *sentimento plástico* do artista nelas abrigado, que nos comove ainda hoje. O objeto representado (o rosto, a paisagem, o cesto), porém, é também enganoso: é como

um véu que se interpõe entre o pintor e o sentimento que ele quer transmitir, tornando-se um obstáculo. A presença do objeto (o que chamaríamos, talvez mais apropriadamente, de figuração) gera, assim, uma perda para a finalidade própria da pintura, a sua essência, que é a expressão dos sentimentos. O suprematismo, assim, se constitui enquanto pintura do desmascaramento: a abstração, ao transpor o obstáculo das aparências imitadas, constitui um caminho direto e transparente para o terreno do sentimento plástico, a essência real e profunda da arte, mas também da vida. Como escreveu o artista:

Os Suprematistas desistiram, por sua livre e espontânea vontade, da representação objetiva da realidade que os cercava, para atingirem o ápice da verdadeira arte “desmascarada” e de lá poderem observar a vida sob o prisma do puro sentimento artístico. (MALEVICH, 1988, p. 348).



Figura 2.1. Kazimir Malevich: *Supremus n° 58*, 1916.

Como profeta da arte, Malevich se anuncia também como profeta da vida. Capaz de ver por um prisma de pureza, ele vê melhor que seus antecessores, e que seus contemporâneos. Ao afirmar que vê como que através das máscaras, da sedutora porém excessiva e imoral aparência das coisas, não apenas atualiza uma retórica presente no

século XVIII, em autores como Rousseau e arquitetos como Étienne-Louis Boullée.<sup>15</sup> Malevich também dá passos adiante e desenvolve essa tradição: se a imitação da aparência equivale à máscara da cultura, é preciso um momento de ruptura, uma tentativa de *tabula rasa*, em que se descarte todo o excesso cultural e se mantenha apenas o fundamental, que permita ao mundo começar em uma nova base. É uma retórica que ganha extremo poder em meio a um processo revolucionário concreto, que implica a possibilidade de uma mudança cultural total, mas que, como afirmou o construtivista Tátlin, rival de Malevich, começara na arte, para só depois se manifestar em âmbito político.<sup>16</sup>

Um exemplo fundamental de como essa retórica aparece em procedimentos artísticos é uma pintura de Malevich de 1915, que consiste somente em um quadrado preto sobre um fundo branco, nada mais que isso, para o desespero de seu público. Anunciava, assim, sua intenção de reconduzir a pintura ao seu grau zero, fazer dela *tabula rasa*, para então começar de novo, no “deserto”. Se, a partir desse princípio, Malevich desenvolve seu suprematismo em telas com cada vez mais e mais variadas formas planares em diferentes composições, como *Supremus n° 58*, três anos mais tarde ele volta a pôr em questão o “grau zero”, pois pinta um quadrado branco sobre um fundo branco, de tons e textura levemente diferentes, chegando perto de abolir o contraste da cor, e o da figura e fundo, esses marcadores da tradição da pintura dos quais ele ainda não conseguira inteiramente se livrar. Na mesma época, ele pinta *Plano Branco em dissolução* (fig. 2.2): um quadrilátero branco se dissolvendo, cujas arestas, do lado esquerdo, se misturam ao fundo branco da tela.

---

<sup>15</sup> Como Jean Starobinski aponta no clássico *A Transparência e o Obstáculo* (1991), o desmascaramento se torna, na virada para o século XVIII, um *tópos* bastante repetido, mas que ganha um tratamento vigoroso e distinto em Rousseau. Em outro lugar, o crítico escreve sobre Boullée: “a reação contra os edifícios da era precedente se enuncia como um protesto contra a máscara e a mentira: o ornamento dissimulou por muito tempo as estruturas essenciais cuja exclusiva necessidade basta para as tornar belas. (...) Nessa conversão, que reconduz a arquitetura às suas figuras elementares, e os materiais à sua verdadeira natureza, percebe-se uma opção que não é apenas de ordem estética, mas igualmente de ordem moral” (STAROBINSKI, 1988, p. 55).

<sup>16</sup> “O que ocorreu no aspecto social em 1917” escreveu Tátlin, “foi realizado em nosso trabalho como artistas pictóricos em 1914, quando ‘materiais, volume e construção’ foram aceitos como nossos fundamentos”. (TÁTILIN apud FOSTER, 2016, p. 137).

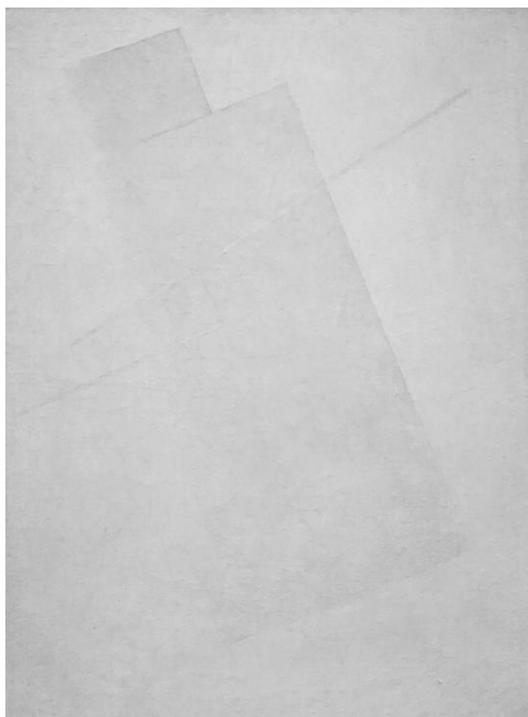


Figura 2.2. Kasimir Malevich. *Plano Branco em Dissolução*, 1918.

O pintor está a um breve passo de levar sua pesquisa à conclusão lógica, isto é, atingir o grau zero de fato, o que provavelmente envolveria o que ninguém havia feito: expor uma tela completamente em branco. Malevich, porém, decide interromper sua jornada, em uma das passagens mais impressionantes da história da arte (BOIS, 2016, pp. 145-6). Teria ele temido levar seu experimento às últimas consequências? Seu afeto pela pintura seria suficiente para o impedir de assassiná-la terminantemente? Em um ensaio publicado em 1920, ele escreve de forma contundente: “Não há lugar para a questão da pintura no suprematismo; a pintura já se esgotou há tempos, e o próprio artista é um preconceito do passado” (MALEVICH apud BOIS, 2009, p. 277).<sup>17</sup> Ainda que falte a conclusão plástica do raciocínio, não nos estranha que Malevich passe para a exploração da arquitetura:

A nova arte do Suprematismo que, dando expressão exterior a sentimentos pictóricos, criou novas formas e relações formais se transformará em uma nova arquitetura na medida em que transpuser da superfície da tela para o espaço essas formas e relações. (MALEVICH, 1988, p. 350)

---

<sup>17</sup> Outros artistas de vanguarda levaram adiante a ideia do “fim da pintura”, que se tornou um outro *tópos* retórico modernista. Aleksandr Rodchenko, ao expor três telas monocromáticas (uma vermelha, uma azul e uma amarela), por exemplo, afirmou: “(...) este é o fim da pintura. Estas são cores primárias. Todo plano é um plano distinto e não haverá mais representação.” (RODCHENKO apud FOSTER, 2017a, p. 37).

Na década de 1920, o pintor se pôs a trabalhar com seus estudantes na criação dos *arkhitektons*, modelos em gesso do que seria essa transposição do suprematismo para o espaço da vida: como seu nome indica, propunham ideias para uma nova arquitetura.<sup>18</sup> Eram, porém, estruturas idealizadas, que não possuíam desenhos de suas instalações internas, seu programa, podendo ser inclusive apreendidas como esculturas, devido à sua escala de objeto. Por vezes, incluíam pequenas pinturas de formas suprematistas, como que resíduos de sua aventura anterior: um círculo, dois ínfimos retângulos. Há uma interessante persistência da pintura, do ato de pintar, que parecia ter se esvaído completamente.<sup>19</sup>

É o *arkhitekton* “Alpha” (fig. 2.3) de Malevich o escolhido por Zaha Hadid para estudar em seu trabalho de graduação, decidindo por transformá-lo num projeto para um hotel de 14 andares a ser inserido numa ponte sobre o Rio Tâmisa, em Londres. Ao lado dos desenhos de projeto, que incluíam plantas, elevações e cortes, Hadid apresenta o *Horizontal Tektonik* (fig. 2.4), que realiza dois movimentos simultâneos: em um vetor, incorpora o *arkhitekton* “Alpha” de Malevich à linguagem do desenho de arquitetura, ao transformá-lo em uma axonometria. Em outro, excedendo a proposta do professor, transforma o desenho de arquitetura em pintura suprematista de grande formato, adaptando o uso do cromatismo branco-preto-azul-vermelho e dos fragmentos geométricos que flutuam sobre a composição.

O que de imediato chama a atenção, para além do caráter de pintura que esse desenho recebe, é o projeto: a axonometria que ocupa o espaço central da composição é acoplada de um desenho de planta em branco e preto, quase indistinto, não fosse pela ausência de cor. Ao redor dessa área central aparecem outras plantas do hotel, incluindo duas que aparecem pintadas em cores chapadas de vermelho e preto, num jogo bastante utilizado nas pinturas de Malevich: o projeto se torna, nesse movimento, forma

---

<sup>18</sup> Essa questão é abordada em proveitosos artigos de Samuel Johnson e Regina Khidekel em LODDER, 2019. Já Zaha Hadid, em entrevista a Hans Ulrich Obrist, esclarece que seu interesse nas vanguardas russas começou a partir da mentoria com Zenghelis (OBRIST, 2016).

<sup>19</sup> Na virada para a década de 1930, a pintura voltará para Malevich, mas como assombração: a ascensão de Stálin provoca o banimento da arte abstrata, como eminentemente burguesa. Malevich deve, para sobreviver, pintar em modo realista, o que o coloca numa situação desagradável. Vez por outra, cria algumas composições abstratas, reitera outras (como o *Quadrado Preto* de 1933) que felizmente chegaram até nós.

suprematista, geometria de sentimento puro; mas aparece lado a lado, justaposto, com o objeto sobre a ponte, sua contraparte funcional.

No canto inferior esquerdo, uma planta aparece completamente fragmentada, como se desmontada: suas partes permanecem reconhecíveis, com pequenas modificações na escolha de cores em relação às outras plantas. É como se fazer apenas um projeto não satisfizesse a arquiteta: ela precisa fazê-lo de novo, recolorí-lo, desmontá-lo, jogá-lo ao ar.

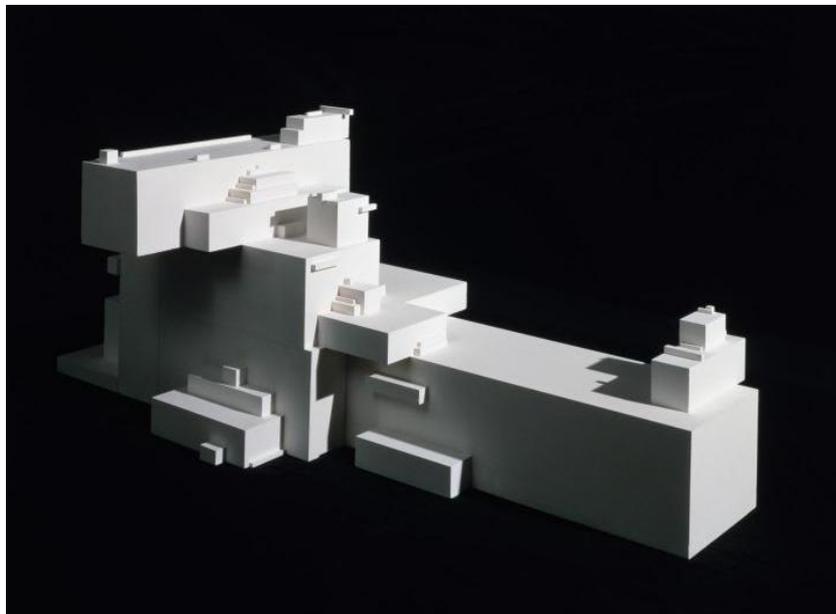


Figura 2.3. Kazimir Malevich: Arkhitekton "Alpha", 1923. Gesso, 33 x 37 x 84,5cm. Reconstituído por Paul Pedersen em 1978.



Figura 2.4. Zaha Hadid: *Horizontal Tektonik (Malevich's Tektonik)*, 1977, acrílica s/ papel de cartucho, 244,4 x 177 cm.

Não é acidental o uso da axonometria: de fato, ela ganhou predileção entre os vanguardistas como modo de representação da arquitetura. Como aponta Yve-Alain Bois (1983, p. 147), foram os pintores, e não os arquitetos, que catalisaram a retomada da axonometria, considerada de interesse menor até então.<sup>20</sup> Mais que isso: foram, em

---

<sup>20</sup> Em seu ensaio, Bois nos apresenta uma história da axonometria no Ocidente, que tem seu ápice nas vanguardas do século XX.

particular, alguns dos pintores responsáveis por protagonizar a chamada arte abstrata.<sup>21</sup> O próprio Malevich fez uso desse modo de projeção em seus *planits* (fig. 2.5), desenhos que, como contrapartes dos *arkhitektons*, imaginavam residências suprematistas flutuantes para que indivíduos habitassem o espaço, ao invés da terra (LODDER, 2019, p. 281). É notável a semelhança compositiva entre o *Tektonik* de Zaha Hadid e o *planit* de Malevich, ambos com uma disposição diagonal de seus objetos centrais.

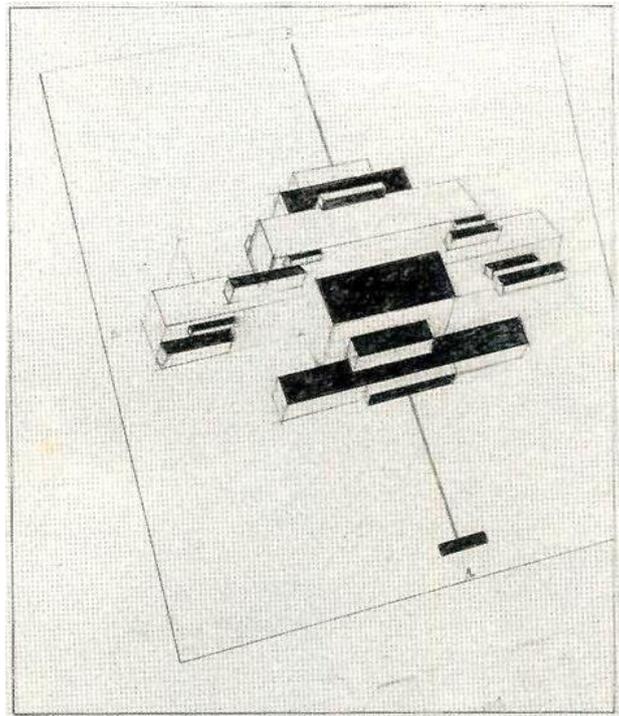


Figura 2.5. Kazimir Malevich. *Planits futuros para habitantes terrestres*. 1923-4

As plantas e elevações realizadas por Hadid para o *Tektonik* divergem desse caráter fragmentário, confuso e complexo. Mais lúcidas, apresentam suas janelas (ao contrário da arquitetura “cega”, sem aberturas, do desenho mais especulativo), e evidenciam seu programa (fig. 2.6). Ainda que de maneira embrionária, nesse projeto inicial da arquiteta já aparece formulada a distância entre o desenho para a obra edificada, que almeja

---

<sup>21</sup> Esse processo, no qual artistas como Theo Van Doesburg e El Lissitzky desempenham um papel central, será abordado no capítulo 3.

legibilidade como texto, e o desenho que se embebe de pintura para se constituir enquanto excesso, criticando a suposta transparência do primeiro.

Seria justo pensar que, se nos primeiros trabalhos de Hadid o resgate da axonometria se vincula a essa exploração do desenho como ferramenta analítica e especulativa (simultaneamente aos desenhos mais normativos de execução), mais tarde ela cederá lugar às perspectivas cônicas e fantasiosas, progressivamente mais distorcidas.<sup>22</sup>

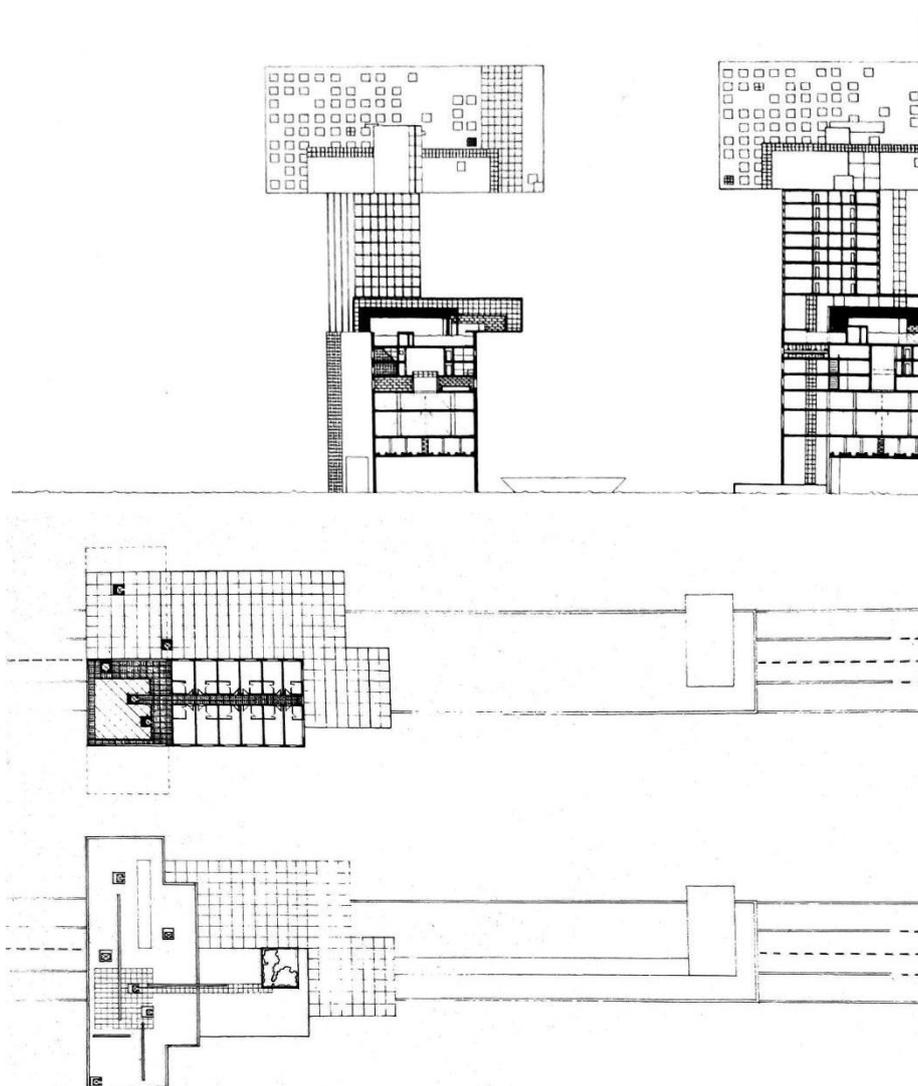


Figura 2.6. Zaha Hadid. *Malevich's Tektonik*, 1977. Pavilhão da sauna e do clube (seção). Andares do hotel: saguão principal (plantas)

<sup>22</sup> Discutirei mais a fundo a adoção da perspectiva pelo desenho de Hadid no capítulo 4, e como esta se baseia muito mais em questões relativas ao espaço, do que por uma arbitrariedade formal ou estilística relativa ao objeto arquitetônico.

No esforço para se descobrir um novo modo de representação, a pintura pode se aliar ao desenho, abrindo espaço para que a abstração seja um princípio para projetar arquitetura. Segundo a Hadid:

Os anos 1970 foram um período crítico de investigação. Embora os arquitetos tivessem pouco trabalho, nós éramos muito produtivos com os desenhos. Um resultado do meu interesse em Malevich foi minha decisão de empregar a pintura como ferramenta de projeto. Eu achava o sistema tradicional de desenho arquitetônico limitante e estava buscando novos meios de representação. Estudar Malevich me permitiu desenvolver a abstração como um princípio investigativo. (HADID, 2014, n.p).<sup>23</sup>

Em outras palavras, *à gênese do desenho difícil no trabalho de Hadid está entrelaçada uma recuperação da vanguarda artística*, isto é, um resgate de operações extraídas desses movimentos. Um outro depoimento da arquiteta nos confirma:

Foi em 1976, no fim do meu quarto ano na *Architectural Association*, que eu vim a perceber que o papel da arquitetura havia ainda de ser cumprido, e que havia novos territórios a serem explorados. O triunfo da tecnologia no século XX, e nossos estilos de vida acelerando e sempre mudando criaram uma condição totalmente nova. Essas mudanças, apesar das dificuldades, possuem uma excitação ainda por ser correspondida na arquitetura. É essa revisão e a absoluta necessidade por inventividade, imaginação e interpretação que tornam nosso papel na arquitetura mais válido. Não podemos mais cumprir nossas obrigações como arquitetos se seguirmos como decoradores de bolos. Nosso papel é muito maior que isso. Nós, os autores da arquitetura, temos que assumir a tarefa de *reinvestigar a Modernidade*.

Uma atmosfera de total hostilidade, onde olhar para frente foi, e ainda é visto como quase criminoso, nos torna mais inflexíveis de que há apenas um caminho, que é seguir em frente pelo trajeto pavimentado pelos experimentos dos primeiros Modernistas. Seus esforços foram abortados e seus projetos não testados. Nossa tarefa não é ressuscitá-los, mas desenvolvê-los ainda mais. Essa tarefa de cumprir o papel próprio da arquitetura, não apenas esteticamente, mas programaticamente, irá desvelar nossos territórios (...) (HADID, 1986, p. 115, tradução minha, grifo meu).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> No artigo referenciado, escrito por Zaha, é interessante observar como o contexto de poucas encomendas abria tempo para intensificar as pesquisas com a representação: mas não é que a arquiteta não tivesse como objetivo primário edificar sua arquitetura.

<sup>24</sup> “This work has evolved over the past seven years. It was in 1976, towards the end of my fourth year at the Architectural Association that I came to realize that architecture’s role had yet to be fulfilled and that there were new territories which were yet to be explored.

The twentieth-century triumph of technology and our accelerating and ever-changing life styles have created a totally new condition. These changes, despite the difficulties, have a certain exhilaration

Está colocada, já nesse momento inicial, a questão da *recuperação*: é somente ao *olhar para trás*, reinvestigando o conteúdo da modernidade, conforme articulado pelos primeiros modernistas na arte e na arquitetura, que o arquiteto pode *seguir em frente*, encontrar seu papel perante a sociedade em desenvolvimento. O que nos remete à estratégia do *retorno*, que caracteriza a neovanguarda, descrita por Hal Foster:

se reconectar com uma prática perdida para se *desconectar* de um modo presente de trabalhar percebido como antiquado, equivocado ou, por outro lado, opressivo. O primeiro movimento (*re*) é temporal, feito para que, num segundo momento, espacial (*des*), se abra um novo lugar para o trabalho. (FOSTER, 2017a, p. 23, grifos do autor)

Esse “modo presente de trabalhar percebido como antiquado”, no campo da arquitetura, poderia se referir ao Estilo Internacional, já institucionalizado como ortodoxia. Em relação à arquitetura corrente, Hadid se coloca numa posição de *heresia*: “eu tinha um anseio de fazer algo que não era um tipo aceito, quebrar certas barreiras” (HADID, 1986, p. 13, tradução minha).<sup>25</sup> Esse anseio, não por coincidência, é um impulso fundamental para a história do *modernismo* enquanto fenômeno cultural; o historiador Peter Gay coloca o “fascínio da heresia”, isto é, a necessidade de que a obra de arte desafie as normas estabelecidas, como o fator mesmo que define e dá unidade a uma enorme diversidade de movimentos, práticas e meios que sucederam entre os séculos XIX e XX, da literatura de Baudelaire à Pop Art de Andy Warhol.<sup>26</sup> Mesmo que o Estilo Internacional seja, paradoxalmente, fruto do próprio modernismo, uma vez institucionalizado (e mais, atrelado ao *establishment* capitalista norte-americano) perde seu caráter de heresia ou contestação, e abre espaço para que outras práticas o contestem. Ao mesmo tempo,

---

which is yet to be matched in architecture. It is that revision and the absolute need for inventiveness, imagination and interpretation that makes our role in architecture more valid. We can no longer fulfill our obligations as architects if we carry on as cake decorators. Our role is far greater than that. We, the authors of architecture, have to take on the task of reinvestigating Modernity.”

An atmosphere of total hostility, where looking forward has been, and still is, seen as almost criminal makes one more adamant that there is only one way and that is to go forward along that path paved by the experiments of the early Modernists. Their efforts have been aborted and their projects untested. Our task is not to resurrect them but to develop them further. This task of fulfilling the proper role of architecture, not only aesthetically but programatically, will unveil new territories (...).”

<sup>25</sup> “I had a longing to do something which was not an accepted type, to break certain barriers”. Esse aspecto desafiador do discurso e da prática de Hadid em relação à situação geral da arquitetura é enfatizado por alguns de seus defensores. Ver, por exemplo LIMA, 2019.

<sup>26</sup> Ver GAY, 2009. Na perspectiva de historiador, Gay não faz distinção entre *modernismo* e *vanguarda*, pois os entende como um mesmo fenômeno cultural. (cf. “Ensaio bibliográfico”, p. 508). Já teóricos da arte como Peter Bürger e Hal Foster entendem a vanguarda como um impulso dentro do modernismo, com sentidos diferentes (unir arte e vida, ou expandir os limites institucionais da arte etc.). Adoto em meu trabalho a concepção de Peter Gay: por isso, modernismo e vanguarda aparecem como termos intercambiáveis.

naquele momento havia um distanciamento maior em relação às vanguardas russas, que, após décadas reprimidas e esquecidas, tornava sua reavaliação estratégica.<sup>27</sup>

Aqui devemos perguntar: haveria uma relação direta entre dois termos complexos: *Modernidade* (que no texto de Hadid aparece com a primeira letra em caixa alta, ressaltando sua importância histórica) e *modernismo*? A arquiteta não se furta a colocar os termos em par. Quando ela menciona, portanto, os *projetos* a serem levados adiante, seu discurso se vincula a um outro, proferido por Jürgen Habermas poucos anos antes, ecoado por vários artistas e arquitetos: para o filósofo associado à teoria crítica, a modernidade é um projeto inacabado, que deve ser resgatado e levado adiante (HABERMAS, 1992).<sup>28</sup> Trata-se do projeto que começa a ser formulado no século XVIII pelos filósofos iluministas, propondo o desenvolvimento das “ciências objetivantes, os fundamentos universalistas da moral e do direito, e a arte autônoma”, cada uma em seu campo específico, o que simultaneamente conduziria a um extravasamento desse desenvolvimento em mudanças na prática da vida, isto é, uma “configuração racional das relações” que possuiria como horizonte a emancipação da humanidade (Ibid., pp. 110-1).

À diferença de outras formas culturais, a modernidade já não extrai sua força “da autoridade de uma época passada, mas unicamente da autenticidade de uma atualidade passada” (Ibid., p. 101). Ou seja, desvinculando-se dos laços históricos, para Habermas, a modernidade seria centrada num culto ao *novo*; à diferença da mera moda descartável, no entanto, preservaria de forma crítica a força da *autenticidade* daquilo que passou: pensando no caso da arte moderna, se o impressionismo e o pós-impressionismo do final do século XIX preservavam a autenticidade da arte do romantismo, apesar de suas notáveis diferenças, o abstracionismo de algumas vanguardas deteria de modo autêntico o legado de Monet e Cézanne, ao mesmo tempo que buscavam romper com ele; outros artistas que apenas continuassem emulando o impressionismo ou a decomposição estrutural cézanniana na pintura cairiam na condenação de serem meros reprodutores de um estilo. Desse modo, “a consciência do tempo que se articula na arte de vanguarda não é simplesmente anti-histórica; apenas se volta contra a falsa normatividade de uma compreensão histórica inspirada na imitação de modelos” (Ibid., p. 104). A arte da

---

<sup>27</sup> Hal Foster desenvolve essas questões, respectivamente, na arte (2017a, pp. 24-6) e na arquitetura (2017b, pp. 93-94).

<sup>28</sup> Como apontam Otilia e Paulo Arantes, Habermas havia passado por uma brusca mudança de posição, pois criticava, desde os anos 1960 até 1980, um ano antes do discurso, a ideia de uma recuperação ou prolongamento das vanguardas (ARANTES & ARANTES, 1992, pp. 23-4).

modernidade sempre se situa contra a imitação apenas *superficial* de modelos sagrados do passado: não se trata de imitar a decomposição pictórica de Cézanne, mas de levar adiante seu sentido *estrutural*, crítico e emancipador, na esfera específica da arte; transbordando então para a vida.

Habermas não deixa de reconhecer, contudo, a faceta *destrutiva* nesse projeto: “essa mudança da atualidade de hoje na atualidade de ontem é, a um só tempo, *destruidora* e produtiva (...)” (Ibid., p. 101). Produtiva, pois isso não impede o filósofo de manter firme sua aposta em seu potencial emancipador. Destrutiva, porém, pois há um “fundo sombrio” na modernidade, conforme aponta Guilherme Wisnik: um empenho pela destruição contínua do que havia antes, que culturalmente está muito próxima da “tragédia do desenvolvimento” capitalista, termo cunhado por Marshall Berman (WISNIK, 2018, pp. 229-231). A modernidade é também a *experiência* de um mundo cambiante fundado em processos de guerra e revolução, em que, em nome do livre-emprego e do progresso tecnológico, está justificada a destruição de todo valor tradicional, dos antigos laços comunitários, de territórios inteiros, em nome do progresso e desenvolvimento. No campo da arquitetura isso é exemplificado na reforma de Paris realizada pelo Barão de Haussmann entre 1853 e 1870, nomeado por Luís Bonaparte. Para construir o sistema de largas avenidas (os *bulevares*) que deu a celebrada face moderna à cidade, a reforma leva à violenta expulsão das camadas populares, definindo uma espécie de marco zero para os modernos processos de gentrificação urbana. Wisnik reconhece, nos projetos urbanísticos de Le Corbusier, um princípio semelhante: para que a forma racional e abstrata possa organizar a cidade e a vida, é necessário destruir Paris de novo, como no *Plano Voisin* (fig. 2.7), fazendo da cidade *tabula rasa* (Ibid., p. 239).

Como separar a faceta otimista e emancipatória da modernidade, da realidade concreta da destruição que ela causa e celebra? Para Otília e Paulo Arantes, criticando a aspiração utópica no pensamento de Habermas, essa separação não é possível:

Diante da evidência cotidiana de que as forças produtivas perderam a inocência, transformando-se em forças destrutivas, assim como as mesmas tendências historicamente voltadas para a emancipação culminaram em sujeição redobrada, revertendo autonomia em dependência, racionalidade em irracionalidade, planejamento em desagregação e assim por diante, caso prosseguíssemos o inventário das expectativas progressistas abortadas, cresce em igual medida a convicção de que se apagaram as centelhas utópicas nas quais a modernidade baseara outrora a sua causa. (ARANTES & ARANTES, 1992, p. 17).



Figura 2.7. Le Corbusier. *Plan Voisin*. Maquete, 1925.

Se nesse projeto de modernidade existe uma pretensão a uma configuração racional das relações, na arquitetura moderna isso é percebido numa busca por uma configuração racional do espaço.<sup>29</sup> O que nos faz indagar se haveria uma contradição por parte de Hadid, porque os desenhos que ela realiza como forma de pensamento têm como conteúdo, precisamente, um afastamento do rigor matemático que permitiria uma relação de transparência ou exatidão objetiva com seu referente arquitetônico, como vimos no capítulo anterior. Uma vez que essa pretensão de objetividade está muito ligada ao projeto Iluminista que, para Habermas, é a origem da modernidade, somos levados a perguntar: como pode o trabalho de Hadid recuperar o projeto da modernidade, se parece haver um sentido muito distinto? E de que modo a arquiteta resistiria ao aparecimento da faceta destrutiva desse projeto em sua obra? É aí que devemos prestar atenção nessa frase

---

<sup>29</sup> A pretensão à configuração racional do espaço já está presente na perspectiva do Renascimento, e se aprofunda na geometria descritiva de Gaspard Mongé, no século XVIII. Ainda que o deslocamento da perspectiva para a *planta* realizado pela arquitetura moderna dos anos 1920 tenha sido, sem dúvida, uma crítica ao antigo sistema de representação e configuração do espaço, foi também uma continuação: a pretensão de organizar os espaços de modo racional (agora por planos, vistos *de cima*) permaneceu, se não se amplificou. Não por acaso, é nessa arquitetura, a de Corbusier e Gropius, que Habermas encontra o último testemunho de seu projeto. Para um rico panorama da função exercida pelo desenho de arquitetura nesse processo (não uso os termos *perspectiva*, *planta* e *geometria descritiva* por acaso), ver CÔRTE-REAL, 2001. Sobre o desenho da planta e sua importância para a configuração do espaço moderno em detrimento da perspectiva, e sua relação com a arte, ver ARGAN, 2004, pp. 137-148.

eloquente: “Nossa tarefa não é ressuscitá-los”, pois só se poderia querer ressuscitar alguém que já está morto.

Com bom senso, ela evidencia que sua arquitetura não é a mesma de seus antecessores modernistas – é já uma outra coisa. O abismo de contextos é imenso, intransponível. Como comparar os fulgores da Revolução de 1917, a vivência da Primeira Guerra, a queda de um antigo regime monárquico, as esperanças que se abriam para um mundo completamente novo, com a Inglaterra dos anos 1980, em que os Sex Pistols cantam: *there's no future* (“não há futuro”)?<sup>30</sup> Hadid parece, portanto, compartilhar a intuição de teóricos importantes: a vanguarda acabou, seu experimento se vincula a um outro momento histórico; não há como ressuscitá-la.<sup>31</sup> Quando faz essa afirmação, Hadid toma distância estratégica da profunda contradição inerente à modernidade. Mesmo assim, ela estabelece uma conexão, pois se menciona “desenvolvê-los ainda mais” aponta para um núcleo positivo, algo que, no olhar da arquiteta, constitui o que é possível se recuperar das vanguardas.<sup>32</sup> Nos interessa, como fundamento deste trabalho, descobrir o que deve ser esse núcleo.<sup>33</sup> Compreender sua arquitetura como “neovanguarda” torna-se, então, uma tarefa mais complexa: não basta taxá-la como um “retorno” da vanguarda, muito menos uma apropriação superficial de seus motivos. É preciso realizar um exame mais cuidadoso da obra de Hadid.

---

<sup>30</sup> Tanto o páthos otimista e dinâmico de Hadid quanto seu discurso parecem uma resposta a uma cultura profundamente pessimista, sem horizonte moral de futuro e mórbida que nascia na época.

<sup>31</sup> É o caso de Peter Bürger, teórico marxista que compreende a vanguarda como um movimento em que a arte burguesa, condicionada a uma esfera institucional autônoma por um processo histórico (que ele chama “instituição arte”), procura então se dissolver no resto da vida. Para o autor, a vanguarda fracassa nessa crítica à instituição arte, no momento em que essa crítica é absorvida e incorporada à própria instituição, como obra autônoma: “enquanto o urinol de Duchamp tencionava uma explosão da instituição arte (...) [o artista contemporâneo] expositor do tubo de estufa anseia para que sua ‘obra’ consiga ganhar entrada no museu. Assim, o protesto vanguardista acaba por se transformar em seu oposto”. (BÜRGER, 2017, p. 46).

<sup>32</sup> Foster, num outro livro, vê um problema no modo como Hadid toma por parâmetro os modernistas, o que levou a um “distanciamento” do “projeto maior da modernidade” (FOSTER, 2017b, p. 107, esp. nota 29). Levando adiante sua premissa, quando Hadid se fundamenta na investigação de um núcleo modernista que explora possibilidades abertas pela arte de vanguarda, e com isso se distancia do projeto que, como vimos, parte da pretensão de racionalidade totalizante do Iluminismo (que evidentemente falhou) e de um empenho pela destruição (que se concretizou), penso que ela faz um afastamento proveitoso e consequente.

<sup>33</sup> Tentarei responder a essa questão no restante deste capítulo e no capítulo 3.

## Formas para ler o espaço

Participando do concurso em 1982 para projetar o Parc de la Villette em Paris, vencido por Bernard Tschumi, Zaha Hadid produziu uma série de plantas em papel vegetal, dentre as quais a fig. 2.9. Preenchida por pequenas geometrias de tamanhos e formas diferentes dançando pelo plano, somente reconhecemos que existe uma intenção para a arquitetura e para o espaço por uma indicação mais transparente no canto superior direito, debaixo do papel vegetal, do desenho da planta de um edifício, um grande bloco retangular montado com outros menores, ao qual, anexo por uma pequena faixa, está um outro bloco menor. De fato, trata-se da *Cité des Sciences et de l'Industrie*, um enorme museu de ciências, cuja obra estava em andamento naquele momento, e que deveria ser levado em consideração por Hadid ao projetar. Já seria possível, a partir desse dado, estabelecer a orientação do desenho em relação ao parque. No entanto, para extrair mais sentido desse desenho, é mais importante, nesse momento, perceber a composição, a organização dos grafismos, sua qualidade plástica e espacial.

Geometrias esguias, finos retângulos intervalados, atravessados ritmicamente por linhas cortantes e compridas predominam, mas esses intervalos regulares por vezes se interrompem, se quebram: nos lembramos do *Horizontal Tektonik*, que Hadid desmonta em sua análise supematista. Todavia, aqui não há sinal das formas mais preenchidas, nem das cores básicas supematistas; não há a desmontagem de um constructo original, que era o caso do *arkhitekton* de Malevich, mas tão somente quebras de traços que emergem do próprio espaço, como se já estivessem lá – pegadas, rastros que alguém poderia descobrir investigando o terreno. Mas esses rastros parecem mover-se.

A maior geometria, no canto inferior esquerdo, é um círculo oco feito de uma fina membrana, entrecortada por um pequeno retângulo. Vemos também três linhas serpenteantes na região central: a primeira bastante comprimida, um pouco amassada em si mesma; a segunda, mais solta; e a terceira se estica quase totalmente, levemente curvada. Existe aí um princípio narrativo, em que observamos a mesma forma se desenvolvendo no tempo, no espaço, esticando-se enquanto determina seu movimento. Sua obra posterior trabalha com esse mesmo princípio: da forma que se desloca no tempo e se distorce no espaço.

Desta vez, Hadid empresta de Wassily Kandinsky seu vocabulário de formas. Um breve relance da *Prancha 17* (fig. 2.8), feita pelo artista russo para seu importante livro *Ponto-Linha-Plano* (KANDINSKY, 1996) basta para estabelecermos a ligação. Está tudo lá: as linhas retas e finas, o círculo oco, a linha modulada que serpenteia pelo centro, que habitam um espaço destituído de cor.<sup>34</sup>

Escrito para uma série da Bauhaus de 1926, escola de arte de vanguarda na Alemanha, onde era professor, o livro de Kandinsky é uma investigação de elementos fundamentais à forma (o ponto, a linha e o plano), em que procurava estabelecer, ao lado da nova arte que surgia, uma nova ciência da arte (Ibid.).<sup>35</sup> Ao iniciar sua análise da linha Kandinsky faz as seguintes afirmações:

A linha geométrica é um ser invisível. É o *rastro* do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. *Nasceu do movimento*, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.

(...) No fim das contas, todas as formas lineares podem ser agrupadas nos dois casos seguintes:

1. *Ação de uma força*, e
2. *Ação de duas forças*:
  - a) efeito alternado de duas forças, única ou repetida,
  - b) efeito simultâneo de duas forças. (Ibid., p. 61, grifos meus).<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Kandinsky, um dos pioneiros da abstração na década de 1910 (caiu em desuso afirmar que ele inventara o procedimento, que aparecera por volta da mesma época na obra de diversos artistas), só veio incorporar formas mais duras e de caráter geométrico – antes eram manchas mais esfumadas – por volta dos anos 1920, pelo menos quatro anos depois de Malevich desenvolver seu suprematismo. Mesmo que as concepções dos dois artistas russos sejam muito diferentes, em um nível plástico é possível detectar uma aproximação, senão uma possível influência do suprematismo sobre a virada de Kandinsky para a geometria mais sólida na década de 1920.

<sup>35</sup> Muitos autores intuíram conexões entre o trabalho de Hadid e Kandinsky; todavia, ninguém as localizou concretamente em análises de obras. Ver, por exemplo, LAVRENTIEV, 2012, pp. 160-1.

<sup>36</sup> Substituí “rasto” (da tradução original portuguesa) pela forma equivalente “rastros” para facilitar a leitura e minha argumentação.

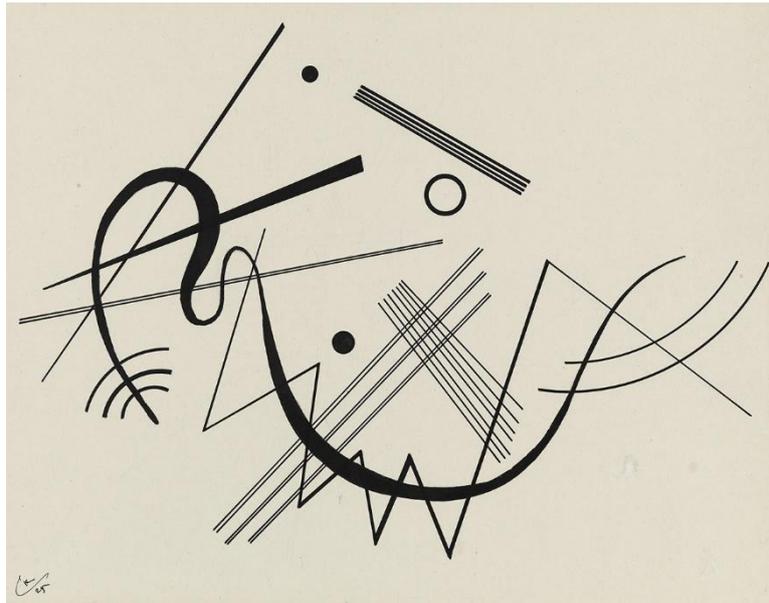


Figura 2.8. Wassily Kadinsky. *Prancha 17* (do livro *Ponto-Linha-Plano*), 1925.

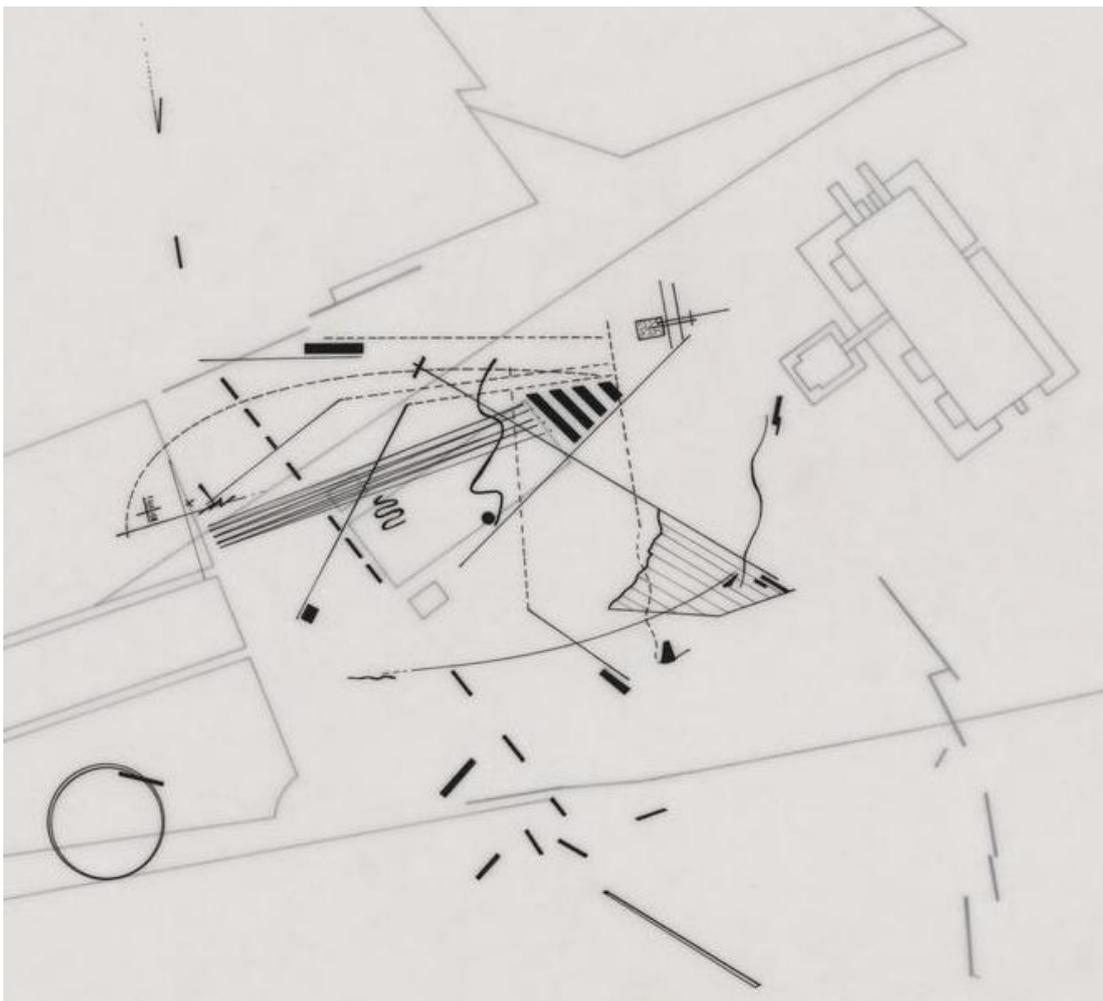


Figura 2.9. Zaha Hadid. *Parc de la Villette*. Planta-base [como existente] e elementos em movimento, 1982-3.

Para Kandinsky, a linha é um elemento vivo, que pode se mover, ou melhor, tem no movimento sua condição geradora: o ponto, ente que não possui dimensão nem matéria, quando se move, cria como rastro uma linha, que é, portanto, a ação das forças que moveram o ponto. Já que a forma mesma é gerada por linhas em um plano, podemos pensá-la como uma composição de rastros, os traços das linhas. Se o que preocupa o pintor é esse caráter de força, de rastro, de movimento, não estão em discussão, nesse momento, as qualidades materiais da linha – a espessura da tinta que a registra numa tela de linho – mas sua posição dentro de um campo de forças. Sem dispensar o material, em seu sistema são configurações imateriais (ou espirituais) que o determinam. Também nos escritos de Malevich existe uma reflexão sobre força:

A força da grande criação universal gira em nós; é por isso que o artista deve normalmente criar, pois é uma força universal, ele é seu guardião. (MALEVICH apud SAFATLE, 2020, p. 178, nota 30).

Eu chamaria essa força criadora, essa vontade em arte, A.B., Abismo, como protegendo a autonomia de toda arte, cujas formas serão uma nova revelação do realismo pictórico das massas, dos materiais, da pedra, do ferro e outros. (Ibid., nota 31).

O artista abstrato, em especial o suprematista, é aquele que se propõe a emancipar a força criadora da tirania do mundo dos objetos.<sup>37</sup> O que permitiria uma “nova revelação do realismo” e do real: ao desmascarar as aparências, a realidade da matéria é revelada quando a arte mobiliza as forças que lhe eram determinantes, porém ocultas.

É precisamente através da noção de *força* que o filósofo Vladimir Safatle encontra correspondências não apenas entre a abstração na arte de Kandinsky e Malevich, mas também com o processo revolucionário na política. Por um lado, a decomposição da gramática pictórica que fundamentava a pintura figurativa e suas convenções, operada pela abstração, levaria a uma “liberação da *força* plástica” dos elementos pictóricos e perceptivos, na dimensão estética (SAFATLE, 2020, p. 177). De modo análogo, um processo revolucionário realiza uma decomposição da gramática do poder, de suas convenções que preservam e naturalizam a submissão a modos de produção caracterizados pela espoliação, na dimensão política; a liberação das forças produtivas até então recalcadas por ambas as gramáticas abriria a possibilidade de um horizonte emancipatório que permitisse novas formas de vida (Ibid., p. 185). Safatle aponta, como exemplo de decomposição, que as composições suprematistas de Malevich, devido ao

---

<sup>37</sup> Ver o início deste capítulo.

“plano branco, formas quadriformes em cores puras e compactas, disposição dinâmica” eliminam “toda gramática possível de transição e de passagem” (Ibid., p. 179), liberando e amplificando a força dos princípios elementares que produzem e estruturam a figura plástica (forma, linha, cor etc.).

Nesse sentido, a desestabilização radical de um sistema de convenções (seja de matriz política ou estética) desvela e aciona forças abissais: é um tema comum do modernismo, com suas raízes no romantismo. Não me ocupo aqui em concordar ou não com a necessidade desse vínculo político, nem sequer medir a real natureza dessas “forças”, o que pode por vezes significar aceitar ao pé da letra a retórica de ruptura dos vanguardistas; mas tão somente em aproveitar a conexão entre a ideia de força e decomposição na abstração praticada pelos dois artistas russos, e como esse procedimento reaparece no trabalho de Hadid.

Se voltarmos para o projeto do *Parc de la Villette*, descobriremos que a similaridade estilística entre a planta de Hadid e os diagramas de *Ponto-Linha-Plano* guarda uma semelhança mais profunda de concepção. Começa pelo nome: reconhecemos nessa planta “elementos em movimento”, que são as próprias linhas e formas. Mas onde está, neste desenho, a arquitetura? Não seriam esses traçados livres, um sinal de arbitrária plasticidade? Só é possível responder se compararmos o desenho com uma sobreposição de outras plantas do mesmo projeto (fig. 2.10):<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Sobreposição realizada pelo autor, utilizando, além da planta base da fig. 2.9, outros quatro desenhos, num processo metódico de edição de imagens pelo computador, usando Photoshop. Esse tipo de “engenharia reversa” permitiu acompanhar melhor o processo de criação de Hadid, e o lugar vital da intenção arquitetônica para esses desenhos.

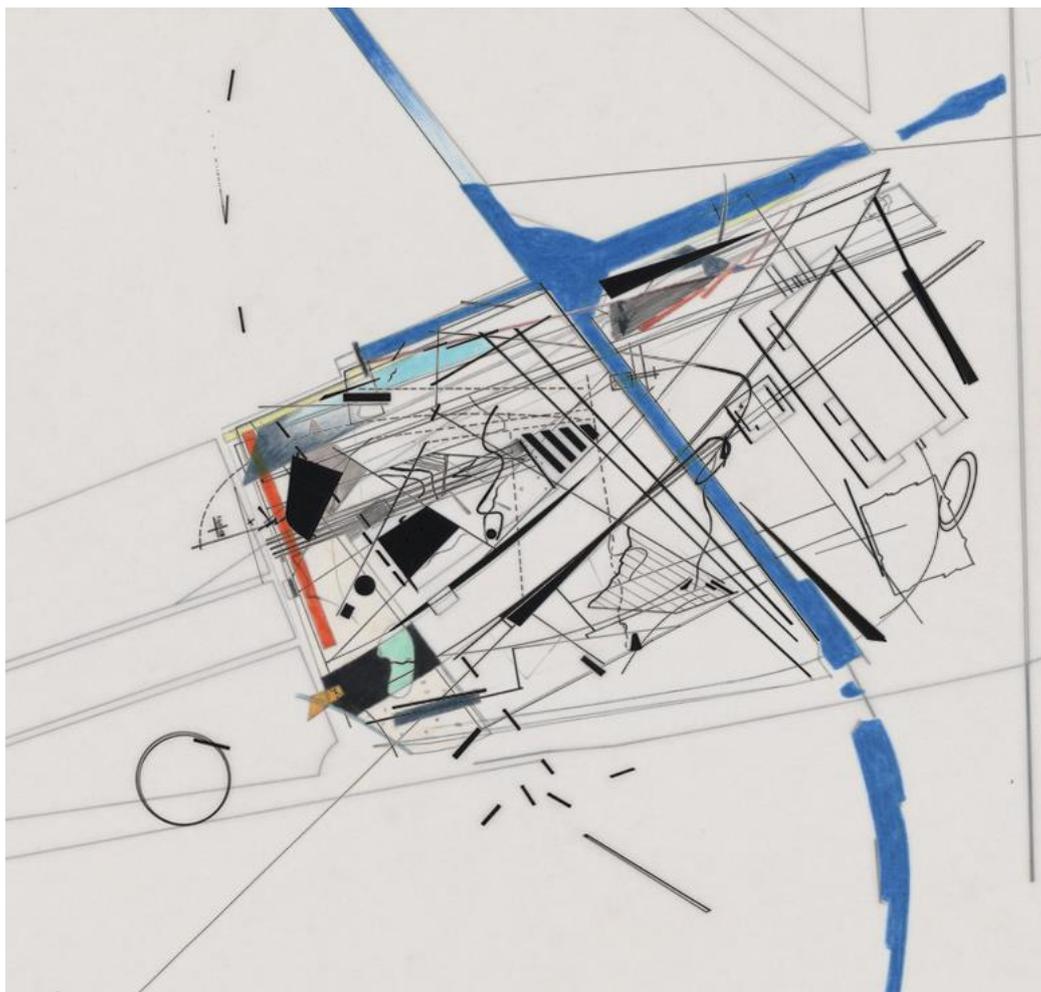


Figura 2.10. Zaha Hadid. *Parc de la Vilette*. Sobreposição de plantas (autor), 1983.

Pensando no suporte, o grau de transparência do papel vegetal já nos leva a concluir que Hadid realizou os desenhos um em cima do outro, como camadas, veladuras que vão progressivamente se acumulando, sedimentando-se numa pintura acabada. Em cada camada, a arquiteta pôde optar, por vezes, em desenvolver uma parte específica do projeto, outras, em traçar uma compreensão do todo, que se acrescentam às compreensões anteriores. Há duas coisas que se considerar aqui: primeiramente, que não há uma relação ou coincidência direta da maioria dos signos que ela escolhe traçar para constituir seu desenho de projeto entre as diferentes camadas. Isto é, em uma camada de papel vegetal, certa área do projeto está demarcada apenas com linhas retas; em outra camada, a mesma área do projeto é marcada por uma linha de outra qualidade, serpenteante; numa terceira, boa parte da área é preenchida por uma grande forma preta, remanescente do suprematismo. A segunda consideração, que tensiona a primeira, é que há uma correspondência na posição do espaço ocupada por esses signos. Ou seja, ainda que em

camadas diferentes de papel vegetal haja manifestações de formas diferentes, quando postas uma sobre a outra os traços se encaixam, evidenciam uma precisão. Há uma finalidade para essas formas, há um projeto de arquitetura em mente, um programa que está se formando. Hadid retoma, à sua maneira, um tema que é próprio do ensino e da prática da Bauhaus, como aponta Giulio Carlo Argan (2013, pp. 323 e 394): a forma e sua formação. Seu projeto *está sendo* formado no processo de traçar formas – a arquiteta as está empregando, de fato, como forma de compreender o espaço, o local, e extrair dele pontos de interesse, referências específicas que se traduzirão no programa.<sup>39</sup>

A enorme forma em cruz azul, por exemplo, se encaixa perfeitamente com algumas linhas da planta-base anteriormente discutida, e representa os canais Saint-Denis e l’Ourcq que se intersectam, este último atravessando o terreno do parque, cortando-o em dois. Por isso, Hadid projeta uma enorme ponte, de leve curvatura, que liga as duas metades do parque por sobre a água. Além da função de ponte, é também um enorme jardim, “*suspended rather than hanging*”, que se estende entre duas extremidades do terreno (HADID, 1998, p. 19).<sup>40</sup> O *tópos* da ponte curvada e suspensa reaparecerá, em contextos e formas diferentes em projetos da arquiteta como o Trafalgar Square (1985), discutido no capítulo 1.

Em diversas camadas do desenho do projeto para o *La Vilette*, a forma da ponte-jardim é repetida de maneira quase idêntica, assim como o já presente museu de ciências, e os canais que se intersectam. Os locais em que há maior coincidência de linhas entre camadas diferentes, demarcando áreas iguais, são os pontos de interesse mais decisivos para o projeto, que está se tornando mais legível.

No final, a arquiteta decide por uma versão finalizada do projeto, e compõe seu desenho de apresentação para participar do concurso (fig. 2.11). Neste, somado aos depoimentos escritos de Hadid sobre o projeto, é possível compreender com clareza as partes do programa: a ponte-jardim, a esguia pista de *jogging* em formato de parábola, que se anexa, macarrônica, sobre a ponte; um bloco horizontal, que corta o projeto no meio, quase rente ao canal; e, à esquerda, atravessando toda a extensão do projeto, um enorme bloco que conclui, próximo à *Cité des Sciences*, com um planetário. Atividades

---

<sup>39</sup> Agradeço especialmente à Profa. Dra. Regina Meyer por me chamar atenção a esse ponto.

<sup>40</sup> Trata-se de um trocadilho com a ideia dos Jardins Suspensos da Babilônia (*Hanging Gardens*), obra de estatuto histórico e espacial incerto, quase mítico, à qual Hadid contrapõe sua preocupação espacial mais concreta e incisiva. A língua portuguesa, no entanto, eliminaria o trocadilho, pois utilizamos “suspensão” para os dois termos.

de lazer, consumo e ciência se entrecruzam de modo dinâmico num campo que se move dos elementos que simbolizam o rural, como campos e gramados, aos edifícios que cortam o programa como símbolos do urbano.

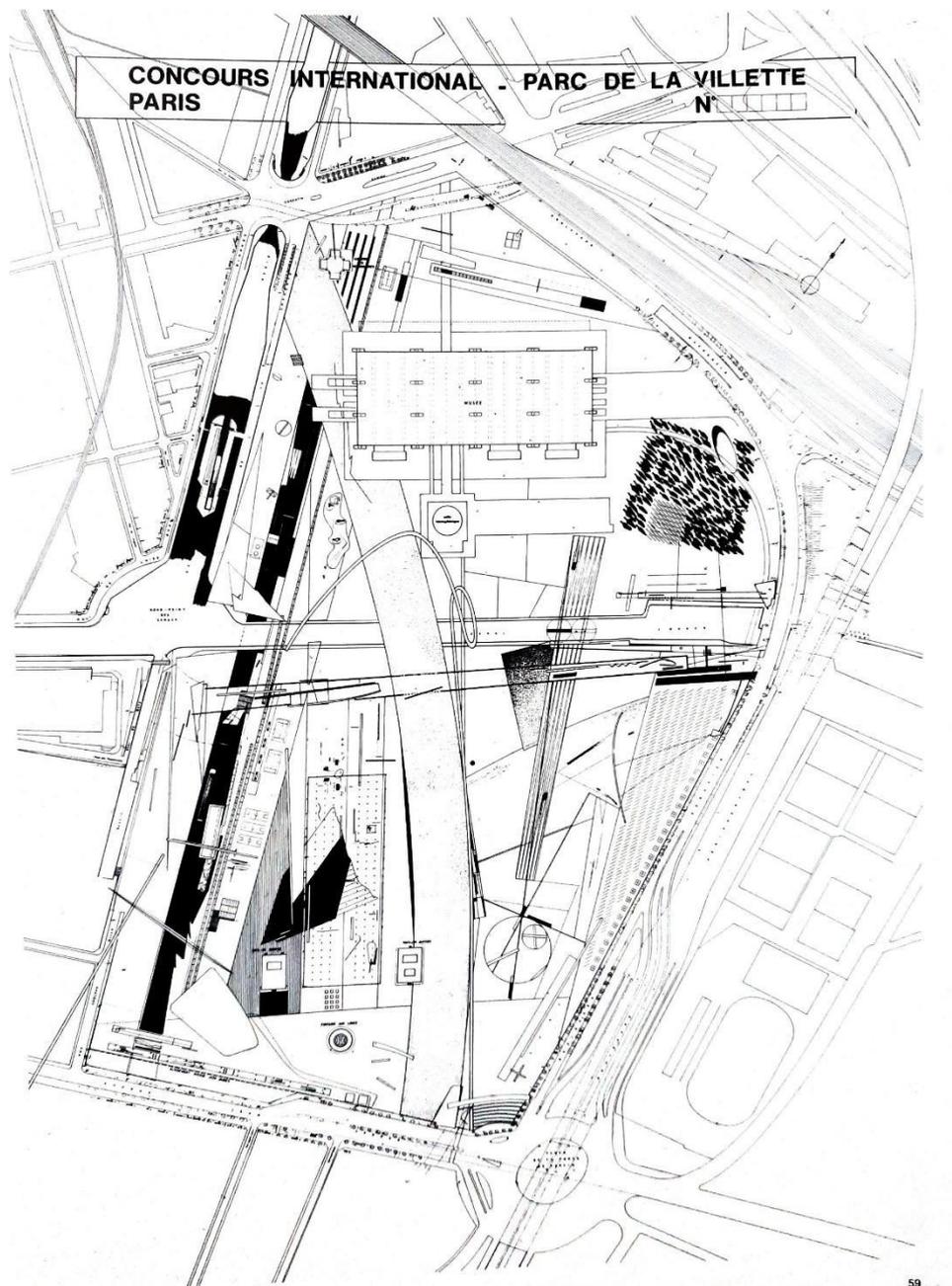


Figura 2.11. Zaha Hadid. *Parc de la Vilette*. Desenho de apresentação, 1983.

## Rastro, força

Partindo das condições existentes do espaço, Hadid tem como propósito de seu processo de projeto o que foi descrito por Hal Foster como “a liberação de forças detectadas em dado projeto ou local” (FOSTER, 2017b, pp. 100-101). Afinal, se o traço (que é rastro) em movimento constitui a ação de uma força a ser liberada – e aqui se evidencia o encontro com Kandinsky e Malevich –, seu desenho de projeto compreende o espaço como uma trama de rastros, e um campo de forças. Mas poderíamos ainda pensá-lo a partir do que escreve o filósofo Jacques Derrida sobre o *texto*:

(...) um tecido de rastros que remetem indefinidamente a outra coisa, que estão referidos a outros rastros diferenciais. A partir desse momento, o texto desborda, mas sem afogá-los numa homogeneidade indiferenciada, ao contrário, complicando-os, dividindo e multiplicando o traço (...) (DERRIDA apud MASIP, 2021, p. 10).

É complicando e multiplicando o traço, nas diversas camadas que Hadid vai trabalhando, tecendo sua trama, que ela realiza sua leitura do espaço como um texto, do qual desvela e articula forças outrora ocultas. O tropo modernista percebido por Safatle está muito presente aqui, e retornaremos adiante a um outro desdobramento seu para o trabalho da arquiteta. Ao mesmo tempo, a arquiteta explicita o acontecimento do desenho, no qual os rastros se põem em movimento, enquanto evidenciam, por sua acumulação em camadas, o próprio ato de traçar sobre o papel, traço a traço. Uma vez que a própria Hadid (e muitos comentadores o referendam) refere-se, não apenas no projeto do *La Vilette*, mas em outros, a uma estratégia de *caligrafia*<sup>41</sup>, a aproximação com a ideia de texto e escrita se mostra muito conveniente: a caligrafia escreve um texto a ser lido, mas ao mesmo tempo visto; nos chama a atenção o caráter gráfico, estético, do signo – é um excesso em relação à função comunicativa do texto, que, por outro lado, nos lembra que o texto escrito sempre está encarnado, registrado numa forma gráfica, que não é um mero receptáculo neutro. Se esse fator nos abre a uma associação com a caligrafia árabe, que é também uma herança cultural para uma iraquiana, também nos traz à mente o fascínio de Hadid pela tapeçaria de matriz persa em suas lembranças da infância: trabalhos manuais, executados por

---

<sup>41</sup> Hadid usa o termo “caligrafia” para se referir a sua arquitetura em diversos textos, como os publicados em *The Complete Buildings and Projects* (HADID, 1998, p. 19). Comentadores como Kenneth Frampton e Aaron Betsky desenvolvem as implicações dessa ideia em suas análises da obra de Hadid. Ver FRAMPTON, 1984, pp. 101-105.

mulheres, em que se teciam linhas em arranjos complexos de formas (BETSKY, 1998, p. 8). Hadid é certamente devedora, como pessoa e arquiteta, de outras tradições, muito distantes do modernismo. Entretanto, se a sua tapeçaria consiste na costura da trama do espaço, no processo do formar-se do gesto caligráfico, por que ela necessita das formas da vanguarda?

A “decomposição da gramática” realizada pela abstração parece oferecer uma resposta. Identificamos o vínculo entre o projeto, para Hadid, e a pintura de Kandinsky e Malevich, não com o horizonte utópico de uma reinvenção da vida, mas de um procedimento estético que visa mobilizar as forças da percepção. Há aí também, um sentido de linguagem: se Hadid percebe como as vanguardas decompõem a gramática da pintura na forma de signos, ela, por sua vez, decompõe e desestabiliza os próprios signos da vanguarda, remove-os de seu contexto original, para recompô-los à medida que formula sua gramática do espaço. No *la Vilette*, o signo do desenho pelo qual identificaríamos um trecho do programa (um bloco, uma porta) nos levam sempre a um outro signo, um quadrado preto, uma linha serpenteante, que por sua vez remete à abstração vanguardista: cria-se uma cadeia de signos. Retornando à citação de Derrida, na trama do texto (do espaço, para a arquiteta) os rastros “remetem indefinidamente a outra coisa, que estão referidos a outros rastros diferenciais”.

Estaria a arquiteta encerrando seu projeto numa eterna instabilidade, uma condição de labirinto da qual “fundamentalmente, nada escapa ao movimento do significante” (DERRIDA, 1973, p. 27)? Talvez por um momento, mas o que surpreende é que há um ponto em que essa condição se estabiliza, em que a força do movimento, que tendia ao infinito, é aquietada: é o momento em que a arquiteta toma uma decisão por um programa definitivo em sua forma acabada, e realiza o desenho de apresentação tornando possível a edificação da obra construída, que se firma em pé. Essa capacidade de gerar um edifício estável a partir de uma condição de instabilidade mostra a potência do processo de projeto de Hadid. Neste, os elementos irreduzíveis são os rastros, que não aparecerão no desenho de execução, nem ainda na obra edificada. Isto é, não estando propriamente dentro da obra, tampouco se situam fora desta, ao contrário, sendo seus elementos constituintes (GUATELLI, 2010, p. 149).<sup>42</sup> Funcionam como o “grama”, um

---

<sup>42</sup> Guatelli explora, numa interpretação da obra de Hadid, a noção derridiana de Parergon: “derivado do termo *parerga*, de Kant, seria tudo aquilo que não é nem obra nem fora da obra, metade-obra, metade fora-da-obra. O parergon, para Derrida, poderia ser entendido como um suplemento, aquilo que parece ser além do necessário, mas capaz de fundir-se ao marco, ao *ergon*.”

“quase nada”, expressões de Derrida que, usadas por Igor Guatelli ao interpretar um projeto de Hadid, explicitam a capacidade da arquiteta de ativar “significações além do signo, sem que isso implique no almejo do estabelecimento e a fixação de sentidos ou síntese dos significados possíveis” (Ibid., p. 154). Dessa condição instável passa-se, porém, ao momento da decisão, da definição do programa arquitetônico. Este se revela, então, como “*pró-grama*”, “em favor do grama”, pois a estranha presença-ausência do rastro não o impede de se estabelecer, mas o potencializa (Ibid.). Em última análise, as diversas associações entre o trabalho da arquiteta e a desconstrução textual de Derrida levam à ideia de que *Hadid opera em seu projeto uma leitura desconstrutiva do espaço como texto, a partir dos signos recuperados da vanguarda.*<sup>43</sup> Não apenas isso, mas encontra na própria noção de “força”, oriunda da vanguarda, o fundamento para sua desconstrução.

Dentro dessa chave, é sensato inferir que o projeto de Hadid opera um diálogo com o que parece ser um “outro” mundo, imaginado, formado de rastros e diferenças – que se revelam a nós como figuras da vanguarda. É o próprio espaço figural, no qual ela mergulha seu projeto, que ganha progressivamente uma espessura até que possa emergir, quando se torna possível sua execução. Esse espaço, onde estão em suspenso as leis da gravidade, onde as formas se tornam confusas, onde todas as coisas se distorcem, é precisamente o assunto, o tema de suas pinturas: é o que vai conferindo ao projeto, no decorrer de seu processo, a “força” da abstração, própria da vanguarda. Quanto mais tempo o projeto passar ali, adiando sua finalização, melhor, pois vai adquirindo mais camadas, maior densidade:

É um processo de fazer camadas quando você pinta. O produto ganhava mais camadas e os desenhos ganhavam mais camadas, com mais informação. Os desenhos se tornaram um *storyboard*, que conta toda a história da vida desse projeto. (...) Às vezes, quando desenha, você pensa no design de outro projeto. Era como um efeito bola de neve, é um modo bem estranho de trabalhar, mas para mim é muito empolgante. Eles não são ilustrações. (HADID, 2004b, pp. 19-20)

Parece tanto mais lógico que a arquiteta detenha a possibilidade de retornar, quando quiser, a esse outro mundo, mesmo depois que a obra esteja edificada. O projeto não precisa se *concluir*, mas é um acontecimento, e por isso, ainda está em aberto. Era uma

---

<sup>43</sup> Nesse momento de minha interpretação do desenho de Hadid, faço uma expansão do trabalho de Guatelli. Se ele vê a arquitetura de Hadid como tessitura de rastros, estendo essa visão aos desenhos da arquiteta.

prática recorrente de Hadid, nos anos 1980, quando seu escritório era pequeno, a demanda escassa, e o tempo disponível, de retrabalhar projetos passados. Quando perguntada por Alvin Boyarski, diretor da AA, porque ela gastara tanto tempo retrabalhando o projeto *The Peak* e o *Trafalgar Square*, Hadid respondeu:

Eu tive uma discussão com alguém recentemente que disse “por que você não concentra todos os seus esforços em novos projetos, ao invés de voltar aos antigos?” Eu sempre aconselho os estudantes a jamais voltarem e acabarem um projeto antigo, a não ser que algo possa ser aprendido com isso. Se eu tivesse parado de desenvolver o Peak, muitas coisas teriam permanecido desconhecidas. Era mais útil para mim do que para qualquer um. Eu vejo o trabalho adicional como um tipo de pesquisa (...) (HADID, 1986, p. 19, tradução minha)<sup>44</sup>

A sobreposição de camadas de informação no desenho acumula sobre ele como que sedimentos, registros do passado do projeto que dão a ele maior espessura e densidade: são traços de um passado.

### **Traços das vanguardas**

Retomando a frase da epígrafe desta dissertação, em que Sean Gaston se refere ao conceito de *traço* em Derrida, se essa palavra nos remete ao *risco* do desenho, feito sobre um papel, por outro lado ela guarda associação com marcas deixadas por um passado, indícios, pegadas: como na frase “nesse território há traços de antigas civilizações”. O traço, que aqui aparece como rastro do passado, pode ser também uma marca física do passado da família, com a qual identificamos um vínculo de semelhança: “Fernanda tem os traços da mãe”. Nesse sentido, denota uma semelhança, ou parença genética, para emprestar um termo usado nas ciências naturais. Por meio da aparência estabelecemos a filiação: vejo os traços da mãe na filha, e confirmo assim o seu parentesco, sua origem. É o que pretendo formular sobre a relação entre Zaha Hadid e a vanguarda: a partir do traço do desenho, do risco, podemos apreender o traço também como uma semelhança genética

---

<sup>44</sup> “I’ve had a discussion with someone quite recently who said “why don’t you concentrate all your efforts on a new projects, instead of going back to the old ones?” I always advise students that they should never go back and finish an old project, unless something can be learnt from it. If I Had stopped developing The Peak, a lot of things would have remained unknown. It was more useful for myself than for anyone else. I see the additional work as a kind of research (...)”

com os movimentos de vanguarda, um rastro de seu sentido, em especial seu aspecto de, por meio da abstração, mobilizar forças perceptivas e elementos plásticos.

Uma pintura conhecida do projeto The Peak, chamada pela arquiteta pelo nome um tanto bem-humorado de *Confetti Suprematist Snowstorm* (“nevasca de confetes suprematistas”) (fig. 2.12) é particularmente reveladora. Palco de uma avalanche de signos suprematistas, de quadrados pretos, vermelhos e cinzentos, assim como a presença da famosa “*Cruz Negra*” de Malevich, que se repete algumas vezes, a pintura propõe o que seu título implica: uma nova arquitetura se celebra com uma festa: a festa da abstração. Mas é uma festa explosiva, em que a força da linguagem, liberada da prisão de seus sentidos estabelecidos e engessados (em exemplo de fidelidade à retórica da vanguarda) é tamanha que arrebenta a própria arquitetura: entre o turbilhão de confetes está o programa, quase irreconhecível, despedaçado na força de uma explosão. Concebido como um resort paradisíaco no cume do monte Victoria Peak, isolado da agitação da metrópole de Hong Kong, tem por acesso uma enorme rampa curva (novamente se repete o tropo da rampa, como o vimos no *Trafalgar Square* e no *Parc de la Vilette*), que aparece pintada como suspensa no ar, no meio da tela. Além disso, contamos onze lâminas compridas lançadas ao ar, todas carregando outras pequenas formas, representadas com aspecto mais tridimensional, que se diferenciam dos signos suprematistas: trata-se das plantas dos andares do programa. Nos ajuda na dedução olhar para o sistema de plantas justapostas (fig. 2.13), que estabelece a correspondência entre as formas do programa e as formas da pintura: os andares, as formas pontiagudas de seta, a piscina bastante alongada.

Como é típico de Hadid, no entanto, a versão em pintura apresenta um nítido excesso: a criação de um espaço dinâmico, confuso, extremo. Diferente do programa, em que no canteiro de obra deve-se implantar a estrutura do edifício com o máximo de cuidado, para que ele repouse firme sobre a montanha, na pintura a arquitetura cai violentamente sobre o único plano (grande e cinzento) que poderia oferecer firmeza, como uma tempestade de neve. Não estabelece, definitivamente, uma relação pacífica com o espaço.

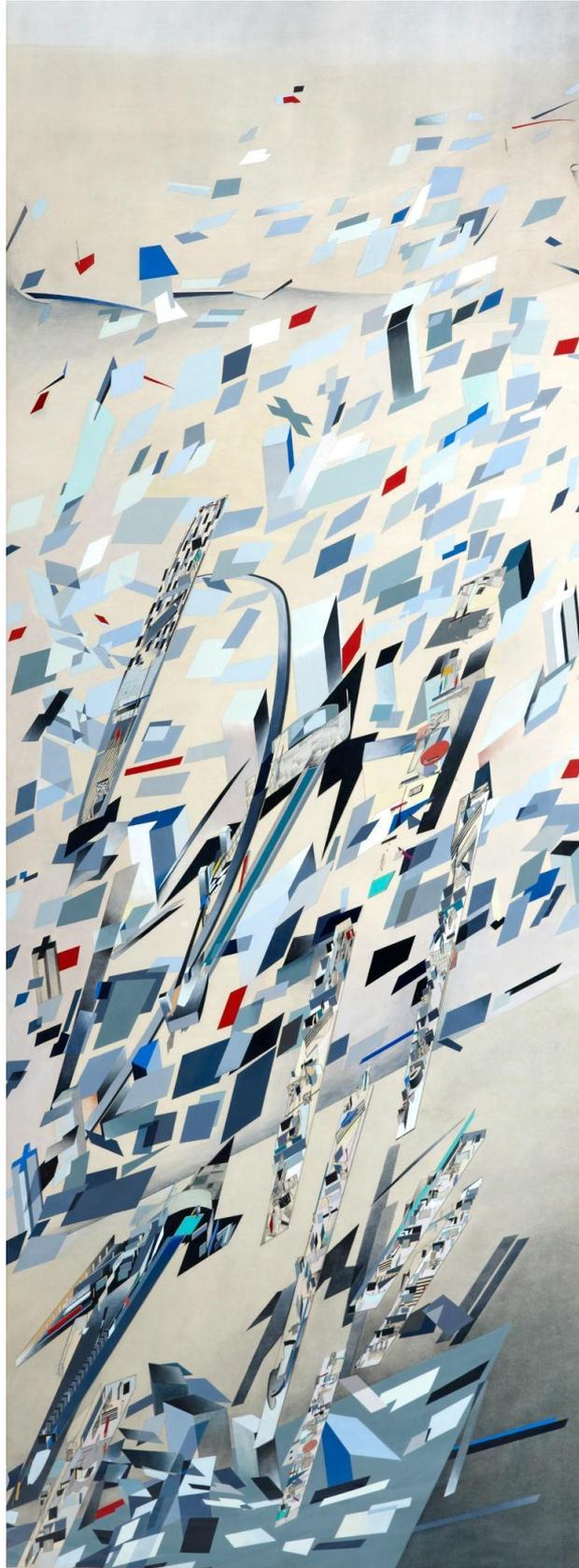


Figura 2.12. Zaha Hadid. *The Peak. Confetti Suprematist Snowstorm*. Acrílica s/ papel cartão. 1982-3.

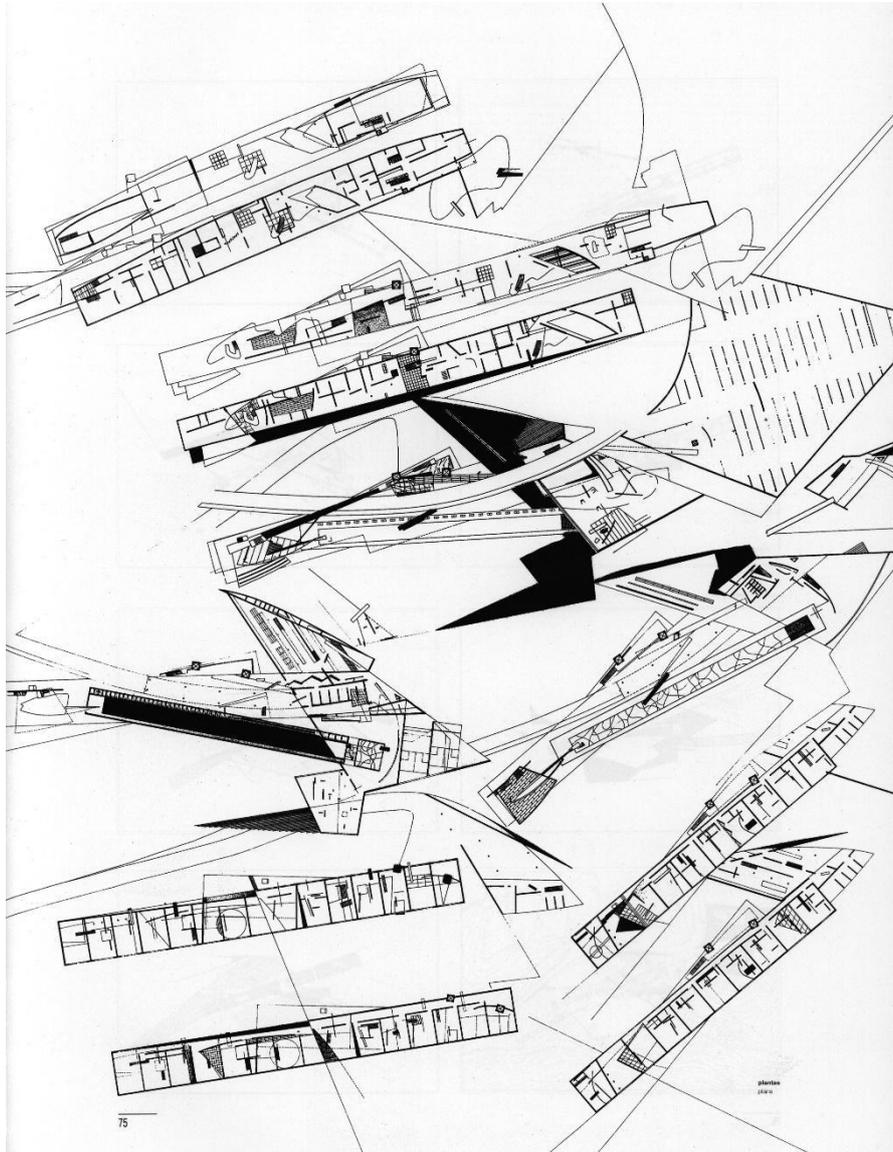


Figura 2.13. Zaha Hadid. *The Peak*. Composição de plantas. 1982-3.

Ao invés de aparecerem como formas que operam um mapeamento ou leitura do espaço, os signos de vanguarda avançam como uma contaminação violenta do próprio espaço da pintura por figuras do moderno, ou ainda, como marcas desse passado que retorna: denotam a matriz abstrata “herdada” pelo desenho de Hadid, e assim, sua filiação à vanguarda. Simon Marchán Fiz (1986) havia proposto a hipótese das “contaminações figurativas” já nos anos 1980, quando tenta compreender como a arquitetura moderna de arquitetos como Le Corbusier e Mies van der Rohe é muito informada, tanto na aparência

geométrica, como no seu modelo espacial estruturado por planos divisores, pelo antecedente da pintura abstrata (principalmente Mondrian).<sup>45</sup> É por meio da contaminação que essas figuras da vanguarda deixam, no desenho de Hadid, uma marca, uma inscrição; são traços que evidenciam o passado da vanguarda, seu rastro. Para exemplificar a hipótese dos traços fora do trabalho de Hadid, podemos pensar ainda nos signos suprematistas que se contrapõem no espaço pictórico dos *Metaesquemas*, de Hélio Oiticica (2.14). Com um sentido muito menos explosivo, mas baseado em um jogo de oposições no espaço entre pares de figuras semelhantes, os *Metaesquemas* possuem um sentido de desestabilização da ideia de centro, que é também atingida com as geometrias oriundas da vanguarda – poderíamos reconhecer o trabalho de Oiticica, a seu modo, como uma neovanguarda brasileira.

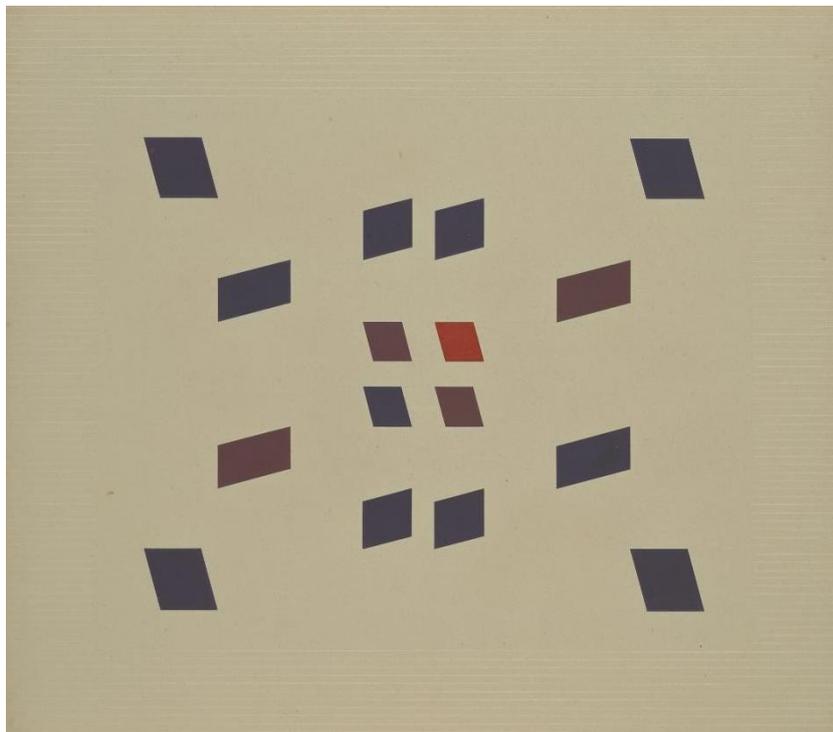


Figura 2.14. Hélio Oiticica. *Metaesquema*. 1956.

---

<sup>45</sup> Marchán Fiz argumenta que, em determinado momento de sua formação, a arquitetura moderna, buscando sua especificidade enquanto linguagem, procurou livrar-se da interferência das artes plásticas, como o fez Adolf Loos, por exemplo, ao propor a remoção dos ornamentos. “Por isso, a partir da hipótese das contaminações”, afirma Fiz, “não deixa de ser instigante explorar em que medida as artes plásticas tramam sua vingança sobre a arquitetura, informando em certas vanguardas não apenas sua figuratividade mais epidérmica, mas também a estrutura mais profunda do organismo arquitetônico. Não surpreende que, em mais de uma ocasião, certos episódios do Movimento Moderno foram tachados de formalistas, já que, rejeitando a tradição histórica, buscam no censo da poética de vanguarda alguns de seus recursos figurativos (...)” (FIZ, 1986, p. 10).

O traço pensado como risco tem ainda um último sentido: é não apenas a marca do instrumento do desenho sobre o papel, mas é também *risco*, a margem de perigo para um ato ousado. Habermas reconhece o caráter arriscado da exploração das vanguardas históricas, que propuseram, em seus experimentos,

uma consciência do tempo modificada. Esta se exprime na metáfora espacial da anteguarda, ou seja, de uma vanguarda que avança como um explorador num campo desconhecido, que se expõe aos riscos de encontros e choques súbitos, que conquista um futuro ainda não explorado, que precisa orientar-se, isto é, encontrar uma direção num território ainda não demarcado. (HABERMAS, 1992, p. 102).

Essas palavras podem ser mantidas, tal qual, para falar do desenho – e da arquitetura – de Hadid. A arquiteta, quando risca seu desenho, arrisca uma interpretação do próprio sentido da vanguarda – e, com isso, a possibilidade de uma nova arquitetura.

### 3 Desenho difícil

Quando nos aproximamos de um desenho ou pintura de Zaha Hadid, nos vemos diante de um complexo cenário de formas e abstrações no qual nos custa reconhecer o programa arquitetônico: em geral, aparentam ser apenas pinturas abstratas (fig. 3.1). A dificuldade imposta não apenas pela quantidade evidente de detalhes, mas também devido aos jogos formais e semânticos, e a certa opacidade em relação à pesquisa arquitetônica ali empreendida, solicita um esforço e tempo prolongados para realizar sua leitura adequada. É necessário um olhar concomitante aos desenhos de execução do mesmo projeto, além de explicações da própria arquiteta. Mesmo assim, a leitura sempre pode ser ampliada, não se encerra com facilidade. Não seria exagero, portanto, enfatizar na leitura desses desenhos seu caráter de processo, que tem início na percepção de seus aspectos abstratos, mudando aos poucos devido à sua compreensão como arquitetura, com os dados do local e do programa que vamos obtendo. Esses desenhos, que se situam entre as obras de arte autônomas e os desenhos técnicos de execução, têm como função investigar os atributos da arquitetura em um nível especulativo, mas sempre em relação a um programa particular: os jogos formais estão sempre ancorados na intenção projetual.



Figura 3.1. Zaha Hadid. *Victoria City Aerial*. Perspectiva, 1988.

Na mesma medida em que nossa análise vai se dando por camadas, desveladas uma após a outra, podemos afirmar, em contrapartida, que o processo de projeto da

arquiteta ocorre de um modo semelhante: é a partir de uma compreensão do espaço, dos pontos de interesse que compõem o programa, que ela vai especulando sua arquitetura de modo abstrato, se valendo de traços das vanguardas. O projeto vai, a partir daí, progressivamente emergindo, tomando sua forma, e ganhando espessura de informação estética a cada vez que é feito e refeito, a cada camada acrescentada. Essa espessura no desenho – que oculta a mesma intenção arquitetônica que fora sua origem por detrás de sucessivas camadas de abstração e manipulações diversas da forma da arquitetura – impõe uma resistência ao ato da percepção, evidenciando a necessidade de um esforço ativo por parte do espectador em sua leitura.

Podemos dizer que os desenhos de Hadid colocam o problema de uma forma difícil, pois sua própria elaboração formal é de tal modo complexa que acrescenta uma dificuldade à sua interpretação. Há aí um vínculo fundamental com um procedimento oriundo das vanguardas históricas, que nos cabe identificar e contextualizar.

Em primeiro lugar, encontramos discussões sobre a “forma difícil” no formalismo russo, uma escola de crítica literária organizada principalmente em torno do Círculo Linguístico de Moscou e da Opoyaz (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética) nas décadas de 1910 e 20. Nesse período, crítica literária e arte de vanguarda foram não apenas simultâneas, mas estavam intrinsecamente atreladas: Roman Jakobson, fundador do Círculo Linguístico de Moscou e membro da Opoyaz (e mais tarde um dos fundadores do estruturalismo), escrevera ainda jovem alguns poemas para uma revista de vanguarda de Aleksei Kruchenikh, cujas publicações eram frequentemente ilustradas por ninguém menos que Kazimir Malevich (BOIS, 2016, p. 142). O próprio Malevich era não apenas uma inspiração maior para Jakobson, como seu companheiro de visitas ao acervo de arte cubista da colação Schukin. É fundamental lembrarmos aqui o papel chave dos procedimentos cubistas – tais como a colagem e a fragmentação da figura – como ponto de partida para os experimentos das vanguardas posteriores (Ibid.). Como na pintura suprematista, o cubismo teve impacto direto na teoria linguística de Jakobson:

Os que entre nós se dedicam à linguagem já aprenderam a aplicar o princípio da relatividade na operação linguística. Fomos positivamente arrastados a essa direção pelo espetacular desenvolvimento da física moderna e pela teoria e prática pictórica do Cubismo, em que tudo está baseado na relação e interação entre a parte e o todo, a cor e a forma, entre a representação e o representado. (JAKOBSON apud POMORSKA, 1972, p. 27).

Além disso, conforme aponta Yve-Alain Bois (2016), não é difícil detectar uma ligação entre os signos que parecem prescindir de um referente no espaço de uma tela suprematista, e a crença de Jakobson, expressa em sua teoria da linguagem, de que “as relações entre os signos são mais significantes que sua potencial conexão a um referente” (p. 142).

Outro vínculo importante entre vanguarda e formalismo russo, mais importante para a argumentação aqui, pode ser encontrado em um dos formalistas mais significativos do período, outro defensor aberto do trabalho de Malevich: Viktor Chklóvski, membro da Opoyaz (BOIS, 2016). Se considerarmos que a preocupação deste grupo gravitava em torno do contraste entre a função poética da linguagem e a sua função comunicativa e prosaica, em seu texto fundamental “Arte como procedimento” (1917), Chklóvski estabelece as bases para uma teoria que articule esse contraste com a própria noção de arte (POMORSKA, 1972, pp. 24-51).<sup>46</sup> Tem centralidade, aqui, seu conceito de *ostranênie*, traduzido muitas vezes como “estranhamento”.<sup>47</sup> Para defini-lo, o autor expõe sua noção de que nossas ações e percepções, quando habituais, tornam-se automáticas e inconscientes. O hábito funciona, portanto, sob um tipo de lei do mínimo esforço<sup>48</sup>:

Todas as nossas habilidades se refugiam no meio inconsciente-automático; e, para nos darmos conta disso, basta que recordemos a sensação que temos ao tomar um lápis na mão pela primeira vez, ou ao falar pela primeira vez uma língua estrangeira, e a compararmos com o que sentimos ao fazer isso pela enésima vez. É o processo de automatização que explica as leis de nosso discurso prosaico, com suas frases inacabadas e suas palavras pronunciadas pela metade. (CHKLÓVSKI apud MOLINA, 2019, p. 160)

Chklóvski associa assim a automatização dos atos e da percepção, que tende a nos fazer economizar sempre nossas “forças perceptivas”, à prosa de nossa “linguagem prática” do dia a dia (Ibid., pp. 161 e 158). O exame consciente da vida exigiria, ao contrário, um

---

<sup>46</sup> “Arte como procedimento” aparece como primeiro capítulo da *Teoria da Prosa* de Chklóvski, e o utilizaremos como texto-chave para toda a discussão deste capítulo.

<sup>47</sup> David Molina, tradutor de uma versão recente do texto de Chklóvski, sugere que uma tradução em português de *ostranênie* melhor que a já consagrada “estranhamento” seria “*estranhalização*”, com base em diversos critérios, como o cuidado para evitar duplos sentidos com termos relacionados, e a sensação de estranheza que deveria emanar da própria palavra.

<sup>48</sup> Na última década, teóricos como Daniel Kahneman (laureado com o Nobel de Economia em 2002) têm relacionado economia e psicologia cognitiva e comportamental numa abordagem chamada “economia comportamental” que, em resumo, propõe que operamos cognitivamente no mundo com um sistema rápido, automático, e um sistema lento e consciente. Parece a mim que essas pesquisas confirmam as observações sobre a percepção que são a base da teoria de Chklóvski, ainda que, não necessariamente, suas conclusões no que tange ao papel da arte. Ver, por exemplo, KAHNEMAN, 2012.

emprego intencional e esforçado da percepção, como condição para que vejamos as coisas em sua real complexidade. Mas a vida cotidiana, cheia de rotinas e repetições, nos impede de perceber toda a riqueza dos detalhes à nossa volta, dos objetos e das pessoas. As vivências corriqueiras e ordinárias tampouco abrem espaço para uma real reflexão sobre a possibilidade de agir sobre o mundo: a realidade aparece assim como dada, como algo que simplesmente “é”, e por isso, não é passível de compreensão, de exame, de ação, de uma tomada de responsabilidade que possa convergir em ação transformadora. Há, sem dúvida, um vínculo entre a crítica da percepção automática e a ação política no contexto revolucionário: como tomar posição diante das realidades da opressão e da injustiça, das normas ultrapassadas de uma velha sociedade, se essas são percebidas simplesmente como normalizadas, banais, ou sequer percebidas, em absoluto? “É assim, transformando-se em nada, que a vida desaparece”, escreve Chklóvski. “A automatização devora objetos, roupas, móveis, sua esposa e o medo da guerra. ‘Se toda a vida complexa de tanta gente se passa inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido’” (Ibid., p. 161). A percepção automática oculta e esvazia a complexidade do mundo.

É precisamente aí que se encontra o papel da arte: concebida por Chklóvski como um *procedimento* sobre determinado material, seja a organização das palavras em um poema, ou da tinta sobre uma tela, a arte leva à desautomatização da percepção, devolvendo à consciência a espessura das coisas:

O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie* dos objetos, o que consiste em *complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção*. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. (Ibid., pp. 161-2, grifo meu).

Ao liberar as “forças perceptivas” da prisão do automatismo, o procedimento de *ostranênie* permitiria uma emancipação da arte, reestabelecendo as condições para um engajamento efetivo com a vida. O estranhamento de Chklóvski está profundamente aliado à retórica da *força* de Malevich e Kandinsky discutida por Vladimir Safatle: se as convenções petrificadas da tradição recalcam as forças perceptivas ao automatizar e naturalizar processos, é necessário um procedimento que permita libertá-las, em vistas de

um horizonte utópico de transformação.<sup>49</sup> Uma vez que o formalismo na crítica e a vanguarda na arte surgem num contexto tão relacionado, não nos estranha que alguns autores, como é o caso de Yve-Alain Bois, procurem analisar as pinturas de Malevich inserindo-as na moldura teórica de Chklóvski:

Malevich não era um positivista (ele sempre se agarrou a um ponto de vista antirracionalista que o levou, especialmente em seus textos pós revolucionários tardios, próximo a uma posição misticista). Mesmo nas mais “dedutivas” de suas telas, ele sempre fez questão que seus quadrados fossem ligeiramente tortos para que (em virtude do *ostranênie*) alguém notaria a gritante simplicidade neles, lendo cada um como teimosamente “um” (tanto únicos quanto inteiros) ao invés de identificá-los como figuras geométricas. (BOIS, 2016, p. 144, tradução minha).<sup>50</sup>

Para além das torções nos quadrados, que vemos com clareza no *Quadrado Vermelho* (fig. 4, p. 21), existem colagens de Malevich que, imaginando uma arquitetura suprematista, apresentam um flagrante recurso ao *ostranênie*: inseridas num cenário urbano convencional nos Estados Unidos, o choque gerado pela justaposição entre o edifício suprematista, símbolo de uma nova era que traz a vitória do absoluto, e os arranha-céus típicos da cidade capitalista, expõem à irrelevância as mesquinhas aspirações desta última (fig. 3.2).<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Ver capítulo 2.

<sup>50</sup> “Malevich was not a positivist (he always stuck to an antirrationalist point of view that brought him, especially in his late, postrevolutionary texts, close to a mystical position). Even in the most “deductive” of his canvases, he always made sure that his squares were slightly skewed so that (by virtue of the *ostranenie*) one would notice their stark simplicity and read them as stubbornly “one” (both unique and whole) rather than identifying them as geometric figures”. Na verdade, como o próprio Bois reconhece, o primeiro a fazer isso havia sido Donald Judd nos anos 1970.

<sup>51</sup> O choque possui um lugar importante na teoria de Chklóvski, que associa o *ostranênie* a uma transgressão necessária: “(...) o ritmo artístico consiste na transgressão do ritmo prosaico (...). Se essa transgressão for canonizada, ela perderá a força que tem como procedimento de desaceleração” (apud MOLINA, 2019, pp. 174-5). Ora, não é esse mesmo o destino do fenômeno do choque presente no modernismo desde Courbet? A busca pela transgressão ou choque já implica em seu oposto: a naturalização, a convenção e a automatização, como elementos pervasivos capazes de destituir a arte da possibilidade de mobilizar a percepção. Pois uma vez absorvido e institucionalizado, um determinado procedimento na arte (como a decomposição luminosa do impressionismo, ou a abstração) não possui mais o efeito que tinha antes no público; uma vez incapaz de liberar as forças perceptivas, segundo esse raciocínio, deve-se buscar um procedimento novo, mais historicamente adequado ou necessário. A mim me parece, no entanto, equivocado pensar que haja um vínculo necessário entre *ostranênie* e o choque, por uma série de razões. Uma delas é que esse nexos resvala em um mito do progresso bastante positivista (que assombrou toda a arte moderna), porque implicaria que a história da arte é composta de “avanços” lineares necessários (ou retrocessos degradantes) – o que já nos leva a perguntar qual o sujeito ou Espírito que conduz esse movimento, que define qual seja a necessidade histórica atual – simplificando, em muito, o olhar para as especificidades das obras, a simultaneidade de procedimentos diferentes, a riqueza individual de trabalhos “retrógrados”, etc. Podemos lembrar também da aposta de Walter Benjamin no

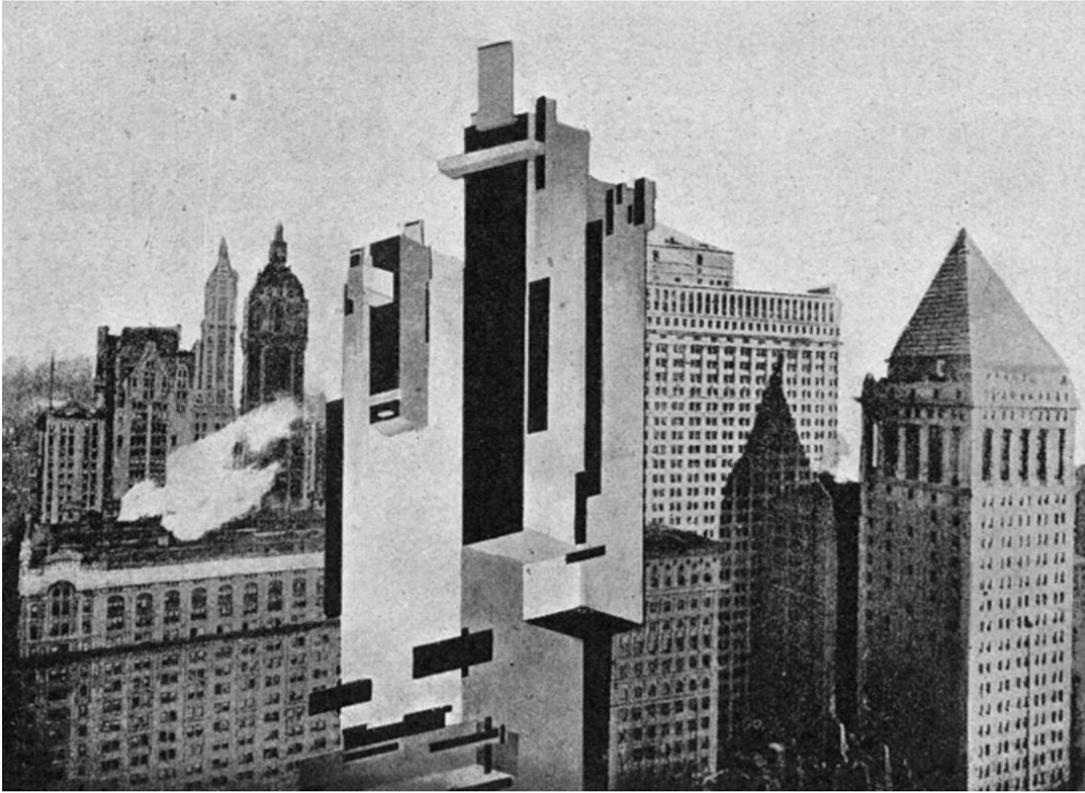


Figura 3.2. Kasimir Malevich, *Estrutura Suprematista entre arranha-céus americanos*. Em Praesens No. 1, 1926.

---

potencial emancipador do choque no cinema, que hoje se mostra muito frustrada tomando-se em consideração o lugar preponderante que esse meio, cada vez mais chocante, ocupa na cultura de massa (WISNIK, 2018, pp 93-7). Por último, a dificuldade apresentada para a leitura de uma obra de arte não precisa necessariamente nos chocar, mas leva, sim, a um prolongamento da percepção: um especialista no modernismo não se choca mais, depois da enésima vez, em ver um trabalho da vanguarda; isso não tira o valor da obra, nem lhe fecha o caminho para uma leitura prolongada que possibilite novas e enriquecedoras interpretações.



Figura 3.3. Zaha Hadid. Centro Heydar Aliyev. Baku, Azerbaijão, 2013.

Existe um paralelo a ser traçado entre o *ostranênie* empregado por Malevich e toda a obra de Zaha Hadid (fig. 3.3), incluindo seus desenhos: de um modo semelhante às figuras geométricas das pinturas suprematistas, o emprego frequente de inclinações, prolongamentos e curvaturas que distorcem a clareza e dificultam a forma das obras da arquiteta funcionam como uma espécie de “síncopa” – um deslocamento por acentuação no ritmo, para usar um termo oriundo da música – dos ritmos visuais da forma, garantindo o estranhamento estético. Esses deslocamentos exigem que nossa percepção seja mobilizada de formas específicas, imanentes a cada projeto, que escapam àquilo que já é esperado de uma arquitetura mais banal, ou de uma “caixa” funcionalista, composta de ângulos retos. O estranhamento gerado por eles solicita de nós um prolongamento da duração da percepção, para que possamos abarcar uma totalidade arquitetônica “estranha” e incomum que se nos apresenta, repleta de informação estética: curvas, diagonais, ritmos e espaços que diferem de nosso repertório adquirido observando cotidianamente a arquitetura, a qual nos acostumamos e cuja percepção não exige mais esforço. É o que vemos, por exemplo, em seu design de interior para o restaurante Moonsoon, no Japão, uma de suas primeiras obras a saírem do papel (fig. 3.4).



Figura 3.4. Zaha Hadid. *Restaurante Moonsoon*, interior. Sapporo, Japão. 1989-90.

O objetivo do estranhamento na obra de Hadid é, assim, conduzir a percepção do observador de um modo muito específico. Não devemos confundir sua intenção para o espaço e para a forma arquitetônica com as de um pós-modernismo que propõe um

“hiperespaço”, visando desorientar nossa percepção com estímulos caóticos; antes, trata-se de uma neovanguarda que se vale da dificuldade para desautomatizar nossa percepção do espaço, solicitando um esforço ativo que a recomponha em termos mais complexos, de modos particulares a cada projeto.<sup>52</sup> Isso principalmente porque as curvas e diagonais retêm um caráter compositivo, sendo articuladas num tipo de harmonia visual complexa: é possível, depois de passar certo tempo em um projeto, perceber como, assim como em uma pintura modernista, formas maiores possuem contraste com formas menores; há zonas de maior peso visual contrabalançadas com outras de menor peso. Mas Hadid sabe pôr a dinâmica e a força em primeiro lugar numa composição.

O estranhamento oferece, portanto, uma ponte entre o pensamento de projeto arquitetônico e a experiência estética da abstração da vanguarda. Lucrécia D’Aléssio Ferrara, ecoando a compreensão de Chklóvski, equaciona a obra de arte modernista por excelência com a “obra de arte difícil”, que dificulta a experiência de sua apreensão perceptiva (FERRARA, 2009, pp. 31-33). Quando tratamos de Hadid, portanto, é possível falar de um *desenho difícil* de arquitetura, no qual a forma do desenho (seu estilo gráfico, o modo do traçado, as escolhas pela disposição da representação no plano, e os procedimentos particulares pelos quais ela “pensa” os elementos da arquitetura) envolve o *ostranênie* que solicita o prolongamento da percepção – mas, deve-se ressaltar, tendo sempre em vista um projeto edificável. Nesse sentido, o desenho difícil aparece não como uma ilustração estetizada ou um adereço acrescentado para gerar uma vista interessante do programa, mas como instrumento indispensável à sua formulação.

Pensando por essa via, se há um vínculo com Malevich, ele não é tão forte, porque o artista russo evita colocar sua arquitetura à serviço de um programa exequível, que responda às demandas utilitárias da vida. “Na produção utilitária da indústria, a pintura e a arquitetura não encontram qualquer aplicação”, escreve o artista russo. “Somente por

---

<sup>52</sup> Me refiro aqui à crítica de Frederic Jameson ao que ele nomeia “hiperespaço” próprio do pós-modernismo. Usando o Hotel Bonaventure (construído em 1976) como exemplo, Jameson se refere a espaços que impossibilitam uma completa orientação fenomenológica por parte do observador, devido a uma supressão da profundidade e da distância que antes “nos possibilitava a percepção de volume ou de perspectiva”. Haveria, nesse sentido, uma correlação entre o sujeito desorientado perceptiva e cognitivamente no espaço pós-moderno e o sujeito descentrado e colonizado pelo capitalismo tardio. Ver WISNIK, 2018, pp. 201-5.

engano pôde surgir uma arte aplicada (cuja função é criar formas úteis)” (MALEVICH, 1988a, p. 344).<sup>53</sup>

Tampouco poderíamos forçar uma aproximação muito grande da arquitetura com o construtivismo russo, que tinha como uma de suas principais figuras Vladimir Tatlin. A retórica desse movimento girava em torno de uma intervenção política efetiva na vida, e na ideia da “verdade dos materiais”, baseada no princípio de que numa construção, deveria se expor o máximo possível de seu processo de fabricação e as características físicas originais e as qualidades das superfícies dos materiais empregados, evidenciando seu funcionamento e estrutura internas.<sup>54</sup> Ainda que, em relação à escultura moderna, Tatlin conseguisse amarrar bem essas intenções, em sua proposta arquitetônica mais importante, o *Monumento à Terceira Internacional* de 1920 (fig. 3.5), seu resultado mostra mais imaginação especulativa que uma proposta concreta de intervenção política. Sua impressionante torre possuiria quase 400 metros de altura e, projetada também como quartel general comunista, possuiria volumes de vidro que revolveriam em períodos diferentes: a cada ano, um cubo daria uma volta; a cada mês a pirâmide; e a cada hora, um cilindro. Uma meia-esfera no topo enviaria mensagens de rádio, informando os trabalhadores sobre as últimas notícias e decisões dos bolcheviques.

---

<sup>53</sup> Pouco depois, o artista mudaria um pouco sua atitude em relação à “arte utilitária”, ao projetar um conjunto de bules e xícaras de chá. O que não se estendeu, todavia, à arquitetura: seus *planits* e *arkhitektons* continuariam sendo projetados sem programas específicos em mente.

<sup>54</sup> O programa de Tatlin conseguiu estabelecer uma firme relação discursiva com o marxismo: se a pintura figurativa, tendo a *composição* de sua imagem como chave, produz a ilusão de uma paisagem ou um retrato de alguém, falseando ou escondendo a estrutura material (tela, tinta), a *construção*, por outro lado, ao abolir essa superestrutura da imagem (que corresponderia, grosso modo, à ideologia, falseadora da consciência), é capaz de revelar sua estrutura produtiva subjacente. Não é difícil compreender, conforme observa George Rickey (1967), como Tatlin e seus seguidores conseguiram vincular “com tanto sucesso sua posição estética ao Marxismo que os atacar parecia atacar o dogma”. (RICKEY, 1967, p. 23). No entanto, a estrutura retórica empregada nesse raciocínio não parece tão distante da retórica de Malevich ou Kandinsky: opera aqui a mesma busca por uma verdade estrutural quando se abre mão do superficial: o próprio ideal de transparência.

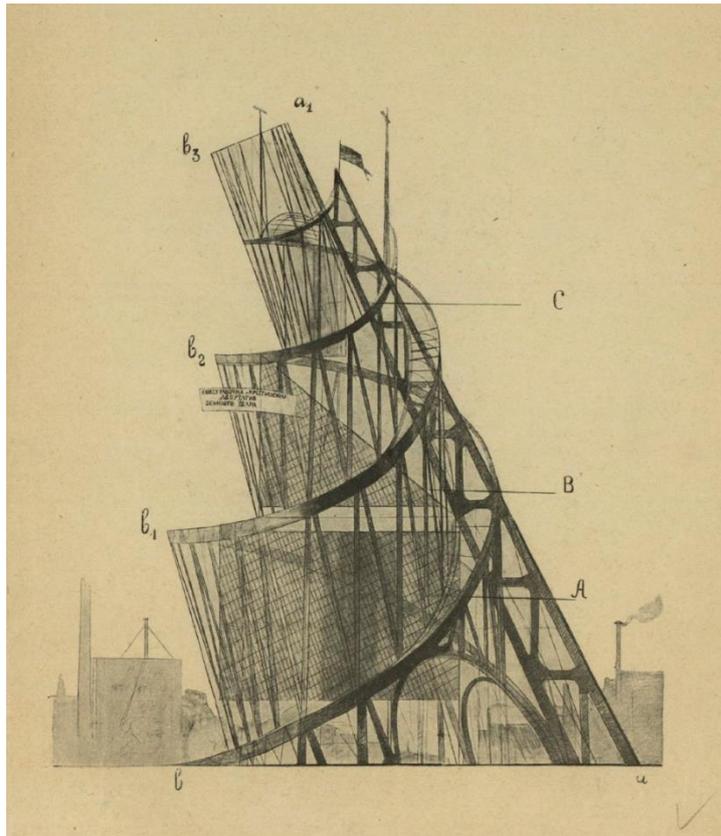


Figura 3.5. Vladimir Tátlin, *Monumento à Terceira Internacional*, elevação. 1920.

A liberdade de Tátlin para especular a forma arquitetônica nos permitiria associar Hadid com sua linhagem construtivista. No entanto, o projeto do *Monumento* possui um caráter bastante utópico, além de um compromisso em evidenciar as qualidades dos seus materiais construtivos (metal e vidro) e sua estrutura, o que não se vê na obra de Hadid. Desse modo, uma aproximação muito grande entre os dois seria um erro.<sup>55</sup> Além disso, por mais que o referente arquitetônico no desenho de Tátlin fosse uma ideia nova e impactante a que podemos atribuir um efeito de estranhamento, o estilo gráfico do desenho (sua constituição por traços e procedimentos específicos do desenho) é bastante comum, pois não nos leva a duvidar que seja uma representação em elevação de um

---

<sup>55</sup> Esse utopismo já era percebido por outros artistas de vanguarda na época: Theo Van Doesburg, artista holandês atento ao que se passava na Rússia (era frequente seu contato com El Lissitzky) questiona projetos como o *Monumento* de Tátlin, nos próprios termos de um discurso construtivista de intervenção efetiva na vida: “Deve-se perguntar se algum desses projetos possui algum valor além do meramente especulativo-estético, e se algum desses projetos podem ser úteis em atender à escassez de habitação e às condições de vida miseráveis da classe trabalhadora russa.” (VAN DOESBURG, 1990, pp. 192-3).

edifício, não põe em suspensão os próprios códigos da representação. A forma da arquitetura cria estranhamento e especula, mas a forma do desenho não.

Seria o caso de, no interior das vanguardas, haver algum outro antecedente visado por Hadid, a quem poderíamos atribuir também o recurso ao desenho difícil? Ou seja, alguém que utilizasse os procedimentos do estranhamento e da abstração, ancorados numa intenção de projeto exequível? Se for o caso afirmativo, isso indicaria que é exatamente por meio do desenho difícil que localizaríamos, no trabalho da arquiteta, a recuperação efetiva de um procedimento (e não apenas da retórica) da vanguarda. O desenvolvimento de nossa hipótese começa com uma fala de Hadid:

O que me interessou mais nos suprematistas foi que eles pintavam coisas que eram implicitamente arquitetura, mas que *nunca foram injetadas diretamente na arquitetura*, exceto talvez no trabalho de [Ivan] Leonidov. Ele foi o único. Aprendi muito sobre ele de Rem [Koolhaas] e Gerrit Oorthuys. (...) Seu trabalho era muito simples, mas ele empurrava os limites de todas as coisas que os construtivistas e suprematistas tinham inventado – como você de fato correlaciona a imagem formada, a presença em um local particular, seu conteúdo programático, sua montagem [*assembly*] e assim por diante. (HADID, 1986, p. 15, grifo meu)

É notável que, para a própria arquiteta, confirmando o que sugeri acima, o caminho aberto pelo suprematismo ainda estava muito cativo à autonomia artística.<sup>56</sup> Ivan Leonidov, arquiteto russo de fundamental importância para Koolhaas, projetou em 1928 seu *Clube de um novo tipo social* (fig. 3.6). Abrigando instalações esportivas, culturais (como um museu e um planetário) e espaços para encontros políticos e exercícios para militares, o complexo, destinado aos operários, receberia também notícias políticas e econômicas, assim como transmissões científicas e instruções aos trabalhadores via rádio e telas (BLANCIK, 2014). Agiria, portanto, como um verdadeiro “condensador social”, ou seja, no vocabulário dos arquitetos da vanguarda russa, um centro que reunisse,

---

<sup>56</sup> Poderíamos incluir aqui o trabalho de El Lissitzky, artista situado entre o suprematismo autônomo e uma intervenção utilitária mais próxima do construtivismo, entre o compromisso com seu judaísmo de origem e o comunismo revolucionário que, não por acaso, procurou em seus *Prouns* o “ponto intermediário entre a pintura e a arquitetura”. Por mais que seus *Prouns* recebessem subtítulos que faziam referências à arquitetura (como “*A cidade*”, “*A ponte*”) e procurassem articular a abstração com um espaço arquitetônico especulativo, há uma diferença fundamental com minha definição de desenho difícil, pois nenhum desses trabalhos se propõe a investigar um local ou programa específico. Com efeito, Victor Margolin interpreta os *Prouns* como “composições altamente abstratas ancoradas em um espaço que não pode, no entanto, ser consistentemente lido como arquitetônico” (MARGOLIN, 1997, p. 35). Em suas entrevistas, Hadid afirma que o trabalho de Lissitzky a influenciara quanto à “interpenetração de formas em vez de sua separação clara” (HADID, 2016a).

organizasse e formasse os trabalhadores, gerando a semente de uma nova forma de ser da sociedade, daí a ideia de um “novo tipo” social. Na época, diversos clubes operários foram projetados, e alguns construídos, tendo em mente um horizonte revolucionário carregado de pretensões utópicas que, naquele momento de profundas transformações políticas e culturais, tendiam a se confundir com o possível. “[I]maginados como centros de difusão cultural e, ao mesmo tempo, como os locais onde se elaboraria a nova cultura da sociedade comunista do futuro”, escreve Anatole Kopp, alguns dos clubes “foram propositalmente concebidos sob formas absolutamente estranhas à arquitetura habitual. Deveriam assim, por sua própria estranheza, significar a transformação revolucionária da sociedade” (KOPP, 1990, p. 100).

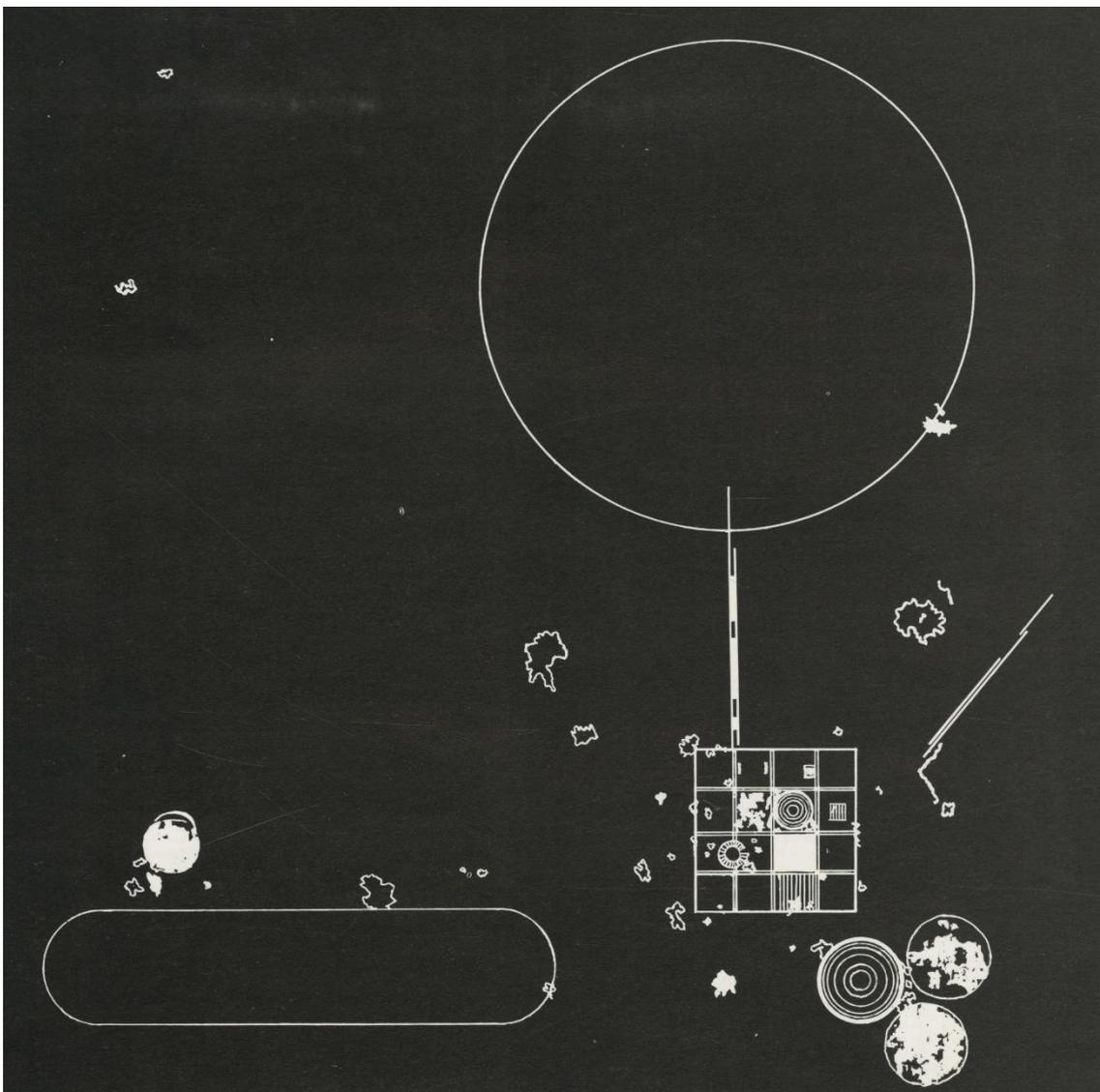


Figura 3.6. Ivan Leonidov. *Clube de um novo tipo social*, 1928.

O estranhamento na arquitetura não almejava o lugar de símbolo, mas de via estética para a transformação política, quiçá total, da sociedade. Por isso mesmo, Kopp nos alerta que os clubes não podem ser tomados como “o reflexo da sociedade soviética tal qual ela existia quando (...) [eram] propostos e às vezes realizados.”, mas “espaços construídos para uma sociedade que ainda não existia” (Ibid., p. 22). Mesmo que o projeto de Leonidov para o *Clube*, assim como a vasta maioria da obra do arquiteto, não tenham sido edificadas, o desenho de sua planta já é carregado de todo o sentido de estranhamento a que se refere Kopp. Em um primeiro relance, parecemos estar diante de uma pintura abstrata de matriz suprematista, mais que de um programa visto de cima; formas geométricas que parecem estar suspensas em um espaço destituído de dimensões, uma escuridão cósmica absoluta. O uso de papel escuro para o fundo, que reforça a percepção de um espaço cósmico e infinito, foi uma técnica muito utilizada por Leonidov, aproveitada por Koolhaas na década de 1970, e por Zaha Hadid, influenciada por seu professor, na década seguinte.

Ainda que seja difícil determinar a distribuição específica das instalações do seu programa, devido à falta de informação disponível, a escolha de Leonidov por resoluções formais postas em escala monumental e espaçada já é de tirar o fôlego. Como na maioria de seus projetos, o *Clube* é adaptado do repertório formal de seu trabalho de graduação projetado um ano antes, o *Instituto Lênin de Biblioteconomia*. Há nos dois casos uma óbvia aspiração ao universal: o recurso às formas regulares ideais do círculo e do quadrado, além das linhas retas e, no *Clube* em particular, de uma forma oblonga no canto esquerdo. Persistem aqui certos ideais da arquitetura neoclássica, encontrados sobretudo nas obras de Claude-Nicolas Ledoux e Étienne-Louis Boullée: podemos pensar, por exemplo, no *Cenotáfio de Isaac Newton de Boullée*, uma enorme esfera com alguns andares concêntricos abaixo, cujo desenho em planta se assemelha a uma série de círculos concêntricos regulares.<sup>57</sup> Kenneth Frampton o confirma: “(...) [A] arquitetura de Leonidov permanece fundamentada nos paradigmas da vanguarda dos séculos dezoito e dezenove, o que quer dizer, na pura geometria e pura técnica como árbitros da forma arquitetônica” (FRAMPTON apud BLANCIK, 2014, p. 139, tradução minha).

Nesse sentido, a pesquisa de Leonidov permanece fundamentada no ideal de *transparência*, tão caro à vanguarda (e aqui sigo a definição de Frampton, incluindo os

---

<sup>57</sup> “O círculo e o quadrado”, escreve Ledoux, “eis aí as letras alfabéticas que os autores empregam na textura das melhores obras”. (STAROBINSKI, 1988, p. 55).

arquitetos do século XVIII como precursores dessa vanguarda), de acordo com o qual seria possível abandonar as aparências superficiais dos objetos de modo a atingir uma realidade elementar mais profunda, na qual se encontram as figuras geométricas do universal. Ora, a abstração de Malevich e Kandinsky (e podemos incluir o De Stijl) têm, de modos diferentes, sua raiz nessa noção, uma vez que procuravam descartar a representação figurativa e ilusionista da pintura tradicional como sendo uma superficialidade enganadora que mascarava a realidade, em favor de formas e geometrias que seriam parte da própria estrutura das coisas, e por isso, mais verdadeiras.<sup>58</sup>

Isso posto, há uma diferença importante em relação a Boullée e Ledoux, porque Leonidov (assim como Mondrian) organiza suas formas regulares de um modo irregular, dispondo-as assimetricamente no espaço gráfico da planta. É uma estratégia para “evitar a noção de centro”, como observa François Blanciak (2014), o que implica uma ruptura ou uma “desordem” da composição clássica – estruturada em torno do centro – em favor de uma “composição dinâmica, uma que é o resultado do movimento” própria de uma nova e dinâmica sociedade revolucionária.<sup>59</sup> Ao refletirmos sobre seu procedimento de desenho, perceberemos que acontece algo semelhante, no âmbito da leitura, com o que houve com nosso contato com a obra gráfica de Zaha Hadid: há um primeiro momento em que parecemos estar diante de uma tela em que formas abstratas flutuam em um espaço, o que solicita de nós um empenho para que se identifique seu programa, a arquitetura que está lá, que se desvela então progressivamente. Torna-se possível, então, ver um aparente paradoxo em Leonidov: é porque o arquiteto incorpora um momento de opacidade à leitura de seu desenho que lhe é possível elaborar a transparência de sua

---

<sup>58</sup> Nem por isso a abstração deixa de ser uma arte mimética, porque as vanguardas ainda ancoravam esse procedimento em uma concepção de Natureza, cuja estrutura poderia ser revelada pela arte. Como afirma Ricardo Marques de Azevedo: “(...) de incerta forma remanesce a antiga noção de *mimese*, embora esta agora não se apegue às aparências fenomênicas e busque desvelar a estrutura oculta e perene da Natureza. Esta, entretanto, também não é uma ideia nova: remonta à Antiguidade helênica e o tema iluminista da *belle nature* (...)”. (AZEVEDO, 2006, p. 56, nota 29).

<sup>59</sup> O problema de Blanciak é simplificar a noção de centro da arquitetura neoclássica como sendo a mesma presente na arquitetura renascentista. Jean Starobinski, por outro lado, aponta: “Na geometria regular do círculo e da esfera, qual será a função reservada ao centro? Espera-se encontrar aí um princípio benéfico, regendo soberanamente o conjunto. (...) Mas por uma inversão que está na lógica do Terror, o lugar central poderá receber sua consagração em virtude do suplício: a guilhotina em que Luís XVI é decapitado estará colocada no centro da praça das vitórias. É o lugar ambíguo em que a luz nova da República deve nascer do assassinio simbólico da ordem antiga. E a ideia de um centro tenebroso aparecerá com força em certos projetos, nascidos do Terror (...)” (STAROBINSKI, 1988, p. 61).

arquitetura. Em outras palavras, à transparência da arquitetura corresponde uma opacidade ou dificuldade no desenho.<sup>60</sup>

Uma nova arquitetura – para uma nova sociedade – exige uma nova forma de notação: o desenho difícil é o instrumento para articulá-la. É um desenho que, como discutimos antes, põe em suspensão os códigos tradicionais da representação visando a liberação de forças perceptivas. Para tanto, busca procedimentos gráficos que incorporem uma espessura no desenho, que exija uma leitura ativa e atenta, e que, ao mesmo tempo, permita que se possa especular os atributos da arquitetura. O mesmo ocorre, a seu modo, no trabalho de Zaha Hadid: se já não é mais possível imaginar uma sociedade revolucionária se formando com um horizonte utópico, ainda se pode registrar as profundas mudanças que a tecnologia traz na contemporaneidade. Trata-se, sim, de uma nova sociedade, muito mais dinâmica, em que fluxos de informação e comunicação não mais caminham vagarosamente, mas são trocados em segundos, de pontos opostos do planeta. O que, evidentemente, transforma profundamente nossa experiência do tempo e do espaço. A isso Hadid procura dar forma em sua obra.

Se a busca por figuras abstratas que habitam um espaço cósmico é uma variação do ideal de transparência que não está necessariamente comprometida com a verdade dos materiais – que seria o caso de um construtivismo mais estrito –, é essa a matriz que Zaha Hadid encontra e recupera das vanguardas históricas como substrato para seu trabalho. No caso de Leonidov, como observa Blanciak (2014, p. 140), a concepção de espaço opera em um princípio de “ausência de peso”, no qual “os respectivos centros de gravidade dos corpos físicos seguem trajetórias retas e negam a noção de atração a um centro comum”. O que parece já antecipar a preocupação com a conquista do espaço, que ocorreria, por exemplo, com o lançamento do Sputnik-1, primeiro satélite artificial em órbita, pelos soviéticos em 1957, antecipação que vemos também em Malevich e suas casas flutuantes.<sup>61</sup> Kenneth Frampton afirma:

---

<sup>60</sup> Essa aparente contradição faz sentido, uma vez que vincula o ideal estético da transparência ao procedimento de estranhamento de Chklóvski, duas chaves importantes do pensamento estético modernista. Dificuldade e transparência caminham, de fato, juntas.

<sup>61</sup> Blanciak identifica também a semelhança formal entre o Sputnik-1 e os projetos de Leonidov em um outro artigo. Ver BLANCIK, 2019, pp. 147-162. Sobre as casas flutuantes de Malevich, seus *Planiten*, ver capítulo 2.

em seu momento mais vanguardista, os trabalhos de Leonidov projetam uma supra-tectônica, um ‘quase nada’ que atinge sua apoteose não-retórica em seu destacamento implícito da terra. (FRAMPTON apud BLANCIK, 2014, p. 140)

“Supra-tectônica” pois, para Leonidov, a superfície material da construção é um problema de menor importância que indagar a liberação da arquitetura em relação às restrições impostas pela gravidade. Podemos dizer o mesmo da intenção de Zaha Hadid para o espaço: em seus desenhos, as construções flutuantes parecem querer libertar-se novamente de todo peso, de toda ação da gravidade. Trata-se, no âmbito de uma especulação, da sugerir uma emancipação do próprio espaço em relação às forças que o prendem, seja a ação de forças físicas, como a gravidade e a compressão, ou da determinação matemática do espaço por meio da perspectiva linear tradicional. Ela mesma o confirma: “eu quase acreditei que havia algo como gravidade zero. Agora eu creio que construções podem flutuar” (HADID, 1986, p. 15).

É principalmente por meio do desenho, portanto, que Hadid recupera procedimentos das vanguardas do início do século XX. Assim, quando afirmo no cap. 2 que Zaha Hadid encontrava um núcleo de sentido dentro dessas vanguardas que podia ser reinvestigado e desenvolvido, me referia ao procedimento de *estranhamento* (ostranênie) *aplicado ao desenho arquitetônico, que acrescenta uma dificuldade à sua leitura com o objetivo de abrir para uma especulação sobre os fundamentos espaciais e formais da arquitetura, ao mesmo tempo em que se elabora um projeto executável*. É o que chamo de “desenho difícil”, e que rastreei até o trabalho de um arquiteto de vanguarda como Ivan Leonidov, de quem Hadid também retrabalha a propensão específica a especular um espaço “sem peso”.

Permanece ainda uma questão importante: por que Hadid, quando pensa pelo desenho, escolhe investigar esse espaço e “tornar estranha” a arquitetura não tanto pela utilização da planta ou da axonometria, bastante vigentes entre os modernistas, mas, fundamentalmente, pelo recurso a múltiplas perspectivas torcidas e justapostas? Agora que identificamos o procedimento que Hadid recupera da vanguarda, o desenho difícil, qualificar *como* ela o utiliza poderia nos ajudar a não apenas a compreender mais o seu trabalho, como também sua relação com a vanguarda histórica. É o que procurarei investigar no capítulo seguinte.

## 4 Espaço curvado: perspectiva, paralaxe, montagem

No capítulo anterior identifiquei como, no desenho de arquitetura de Zaha Hadid, opera o recurso ao *ostranênie*, ou estranhamento. Ou seja: um aumento na complexidade da forma tendo em vista um prolongamento do ato da percepção. Descrito como o procedimento por definição da arte por Viktor Chklóvski, crítico literário da escola do formalismo russo, o *ostranênie* era frequente nos trabalhos dos artistas de vanguarda do início do século XX. Em particular, levantei como estudo de caso os desenhos do arquiteto russo Ivan Leonidov, que, carregados de informação estética, criam certa opacidade à compreensão de seu programa arquitetônico. Nomeei esse tipo particular de desenho arquitetônico como *desenho difícil*, mostrando como Hadid o empregou décadas depois – o que significa que, para além da recuperação da retórica das “forças” dos artistas abstratos, a arquiteta efetivamente recuperou um procedimento das vanguardas históricas.

Quando analisamos os “desenhos difíceis” produzidos por Hadid nas primeiras décadas de sua carreira, há uma clara predominância das perspectivas. Mas, como vimos desde o início, não se trata de perspectivas lineares tradicionais. Repletas de curvamentos, expansões e contrações, essas representações apresentam uma sugestão clara de movimento e deformação, como se o próprio espaço em que se insere a arquitetura se curvasse. Além disso, é muito frequente o recurso a várias perspectivas justapostas em sequência, e imbricadas num mesmo plano.<sup>62</sup> Um dos desenhos para o conjunto comercial e residencial Hafenstrasse, para um bairro de Hamburgo, Alemanha, apresenta uma dessas sequências (fig. 4.1). Composto por uma série de blocos comprimidos entre espaços vazios em meio a outras residências, o conjunto é representado aqui em vários ângulos perspectivos simultâneos, mas cada representação envolve uma modificação diferencial, seja no uso da cor ou na torção do edifício, o que nos sugere uma deformação dinâmica do próprio senso de espaço (fig. 4.2).

---

<sup>62</sup> Juan Puebla Pons as chamou de “sequências pluriangulares” (PONS, 2002, p. 249).



Figura 4.1. Zaha Hadid, Conjunto Hafenstrasse. Pintura, 1989



Figura 4.2. Zaha Hadid, Conjunto Hafenstrasse. Três detalhes, mostrando exemplos de diferentes vistas perspectivas do conjunto.

Comparando esse uso do desenho difícil pela arquiteta com a obra de um antecedente como Leonidov, por exemplo, ou mesmo a obra de arquitetos contemporâneos com trabalhos afins, como Peter Eisenman ou Bernard Tschumi, percebemos como a perspectiva tem preponderância como recurso gráfico para que Hadid reflita sobre sua arquitetura. Mesmo se tomarmos em consideração o trabalho de arquitetos como Rem Koolhaas e Daniel Libeskind, que também utilizaram perspectivas em seus desenhos, os curvamentos e torções nos desenhos de Hadid são muito mais violentos e evidentes, sugerindo a explosão ou liberação da gravidade da própria arquitetura. Dispostas em seqüências de diversos ângulos, as perspectivas acrescentam ainda mais complexidade ao processo criativo da arquiteta e à leitura do desenho por parte do observador. Mas qual o sentido preciso de cada um desses recursos? Por que a perspectiva é o seu tema fundamental, e por que ela aparece torcida e multiplicada? E finalmente, esse uso da perspectiva seria um recurso meramente estilístico para criar representações interessantes, ou nos revela algo sobre uma intenção para o espaço na obra de Hadid?

Para começar a esboçar uma resposta a essas indagações, podemos partir da discussão do capítulo anterior, no qual apontei brevemente que o recurso ao *ostranênie* no desenho permite também pensar sobre a reorientação da percepção do espaço na obra edificada. O que pode ser mais bem compreendido se notarmos que, em muitos dos projetos de Hadid, ter contato com as três projeções geométricas mais importantes, isto é, a planta, a elevação (ou corte) e a perspectiva (no sentido mais tradicional), é insuficiente para uma compreensão adequada do todo daquela construção. Para exemplificar, tomemos o posto de bombeiros Vitra, localizado na cidade de Weil am Rhein, às margens do Rio Reno, na Alemanha; um dos trabalhos mais famosos da arquiteta, foi seu primeiro projeto maior a ser edificado, no início da década de 1990, hoje servindo apenas como museu. Ao observarmos ao mesmo tempo as elevações das fachadas norte (fig. 4.3) e oeste (fig. 4.4), e a planta do primeiro andar (fig. 4.5), nos é revelado um objeto que parece se modificar completamente dependendo de seu ponto de vista. A fachada norte se apresenta como um amplo galpão; a fachada oeste dá a entender que o edifício é um pequeno cubículo composto; e a planta, que segue a tendência de Hadid de tratar o plano do solo como o suporte para uma composição abstrata, repleta de geometrias angulares e dinâmicas. Tomadas em separado, cada uma dessas projeções geométricas nos daria a impressão de um edifício completamente diferente; juntas, porém, trabalham para a sensação de uma capacidade de mutação da forma arquitetônica

dependendo do ângulo de visão. É possível atribuir esse efeito ao próprio *ostranênie*, pois a composição solicita que o observador transite por diversos ângulos para abarcar o todo do edifício, prolongando o ato perceptivo.

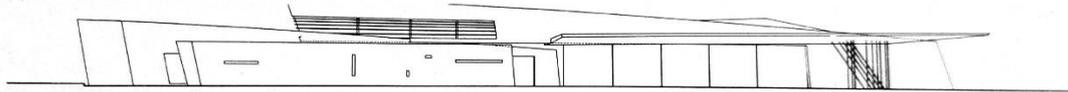


Figura 4.3. Zaha Hadid. *Posto de Bombeiros Vitra*. Fachada norte, elevação, 1990-4.

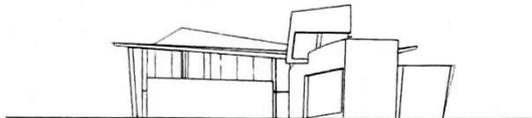


Figura 4.4. Zaha Hadid. *Posto de Bombeiros Vitra*. Fachada oeste, elevação, 1990-4.

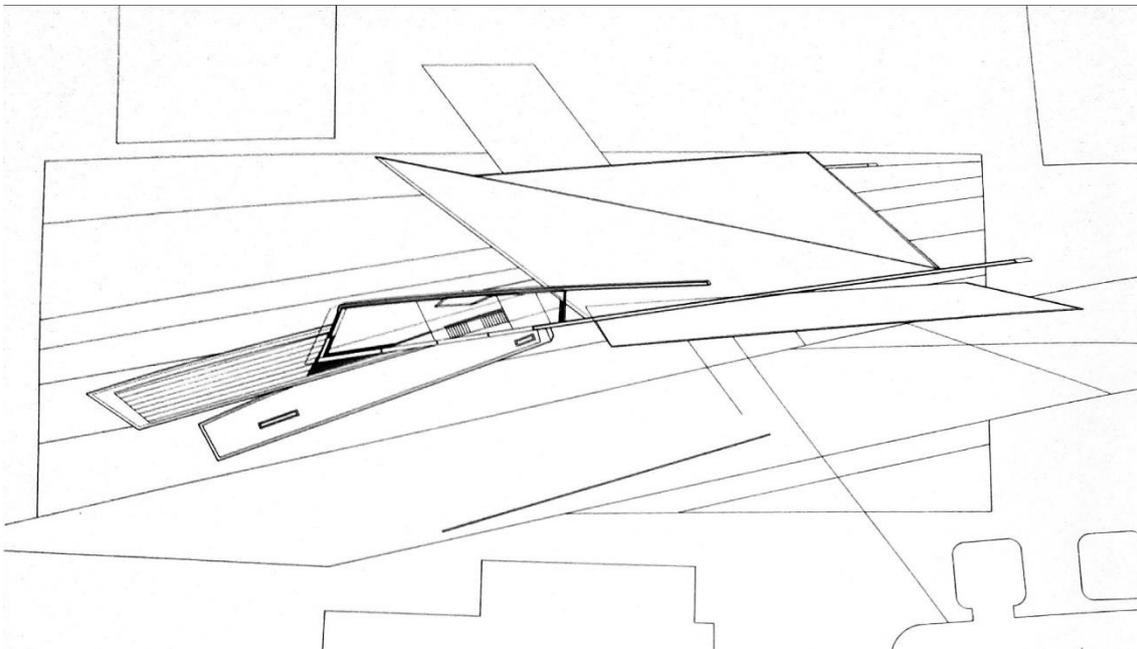


Figura 4.5. Zaha Hadid. *Posto de Bombeiros Vitra*. Planta do primeiro andar, 1990-4.

O mesmo pode ser dito do interior dos edifícios, como vemos no próprio posto Vitra: logo após subir as escadas para o andar de cima, e virar para trás, o observador se vê diante de uma explosão de linhas vertiginosas, como se fossem um *frame* retirado de um filme em que um túnel é atravessado em alta velocidade (fig. 4.6). A arquiteta, de fato, aponta que “o prédio inteiro é movimento congelado”, e o exagero das diagonais convergentes é a condição *sine qua non* para conseguir esse efeito (HADID, 1998, p. 64). Contribui também a grade ao lado de fora, e mesmo a reflexão da luz nos vidros, criando uma sobreposição de linhas dinâmicas à nossa direita. Poderia parecer que o objetivo aqui é somente criar um truque de visão, um momento impactante que se assemelhe superficialmente ao corredor projetado por Francesco Borromini no século XVII.<sup>63</sup> Mas a questão importante não é essa, e entendemos mais do significado do trabalho de Hadid quando olhamos esse mesmo andar a partir do lado oposto, da janela trapezoidal ao fundo, em direção ao interior na direção da escada (fig. 4.7).



Figura 4.6. Zaha Hadid. *Posto de Bombeiros Vitra*. interior do primeiro andar.

<sup>63</sup> Para o pátio do Palazzo Spada em Roma, Borromini criou um corredor em que fileiras de colunas de tamanho decrescente, aliadas a um piso ascendente, criam a ilusão ótica de que o corredor é muito mais comprido do que de fato suas medidas permitem (ele possui apenas 8 metros, mas aparenta ter 37 metros), num efeito de perspectiva forçada.



Figura 4.7. Zaha Hadid. *Posto de Bombeiros Vitra*. interior do primeiro andar (vista oposta).

Nessa segunda vista, com apenas alguns metros de distância em relação à vista anterior, há uma experiência do espaço muito diferente, criada, todavia, pelo mesmo espaço: a perspectiva não mais explode em ação, mas parece comprimir-se e torcer os objetos. A bancada com a torneira, que era um elemento alongado e se alinhava às prateleiras e luminárias auxiliando a sugestão da vertiginosa dinâmica da primeira vista, aqui aparece como um pequeno bloco que se inclina para dentro, num movimento que fecha o espaço ao invés de abri-lo. Está em contraposição, portanto, ao guarda-corpo branco, que agora esconde a escadaria e a torna uma geometria planar, quase um bloco abstrato. Traçando linhas que se estendem a partir das arestas laterais da bancada e das prateleiras, incluindo o limite do teto à esquerda, constatamos que elas se alinham a um ponto de fuga imaginário, sugerindo, portanto, um horizonte perspectivo para a obra (fig. 4.8)

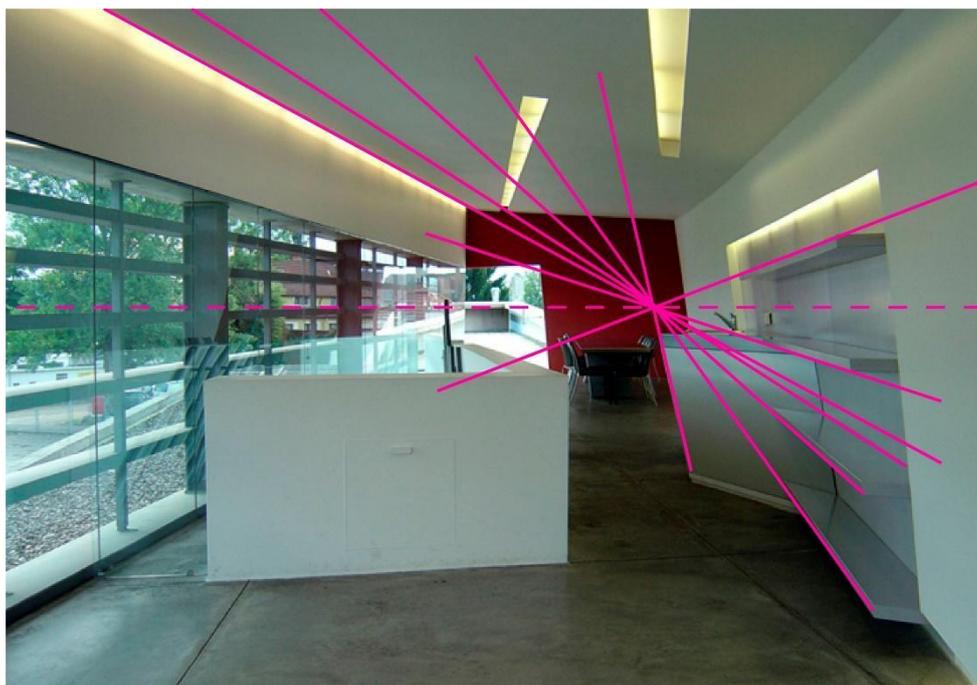


Figura 4.8. Esquema perspectivo do primeiro andar (autor).

Todavia, a possibilidade de uma leitura perspectiva simples do espaço se esgota tão logo tentemos traçar linhas imaginárias a partir dos limites dos outros objetos desse interior (fig. 4.9). Preservando o ponto de fuga que havia traçado antes (círculo rosa), tracei linhas a partir de outras arestas de interesse, incluindo os vãos para luminárias no teto, o vão maior onde se encaixam as prateleiras à direita, e o limite do teto à direita. Vemos que, acompanhando essas linhas, temos diversas outras sugestões de perspectivas, não sendo mais possível estabelecer um único ponto de fuga.

Se aplicarmos a mesma leitura à primeira vista do andar de cima, prolongando suas arestas, constatamos que o mesmo efeito está presente: a sugestão de múltiplas perspectivas, com ao menos três pontos de fuga diferentes (fig. 4.10).

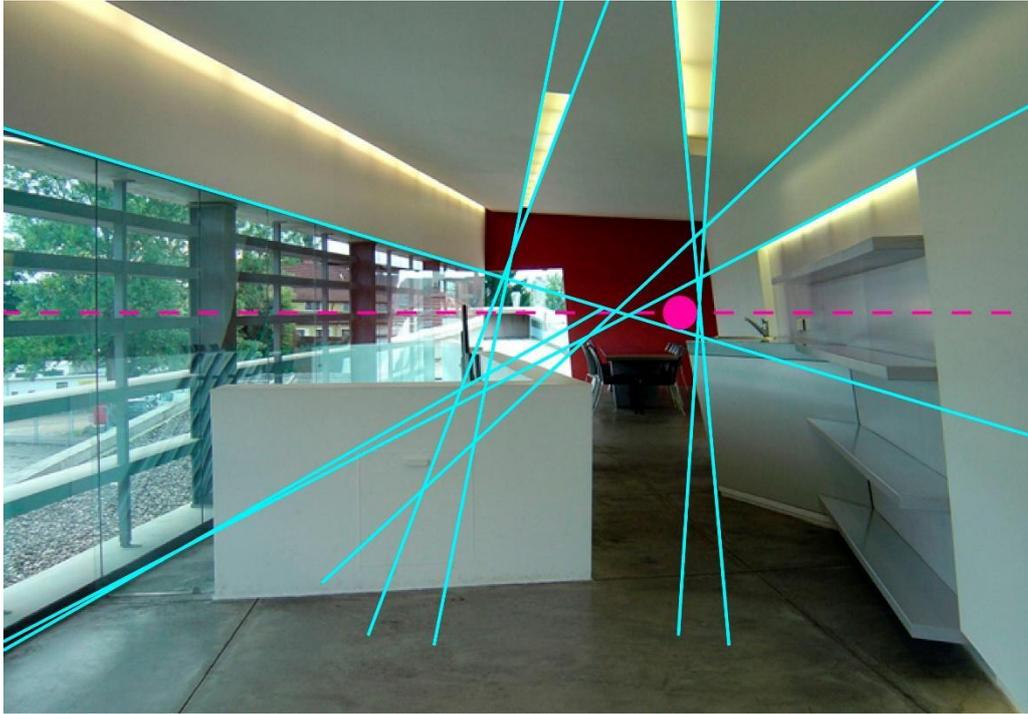


Figura 4.9. Esquema perspectivo do primeiro andar, apontando mais perspectivas possíveis (autor).



Figura 4.10. Esquema perspectivo do primeiro andar (vista oposta), apontando mais perspectivas e pontos de fuga possíveis (autor).

Aqui a função das diagonais na obra de Hadid torna-se explícita: o recurso ao estranhamento que cria as distorções do espaço, seus deslocamentos de acentuação, são organizados de forma a sugerir ao observador várias leituras perspectivas simultâneas de um mesmo espaço. Hadid realiza em sua arquitetura edificada, portanto, o mesmo que já havia praticado em seus desenhos. Isso não é por acaso, e guarda uma crítica à própria concepção perspectiva do espaço que discutirei adiante. Por ora, já nos é suficiente confirmar a suspeita de que a concepção do espaço de Hadid é formulada, antes de tudo, pelo desenho; e consegue, contudo, se resolver na obra edificada.

Ao mesmo tempo, mostra o potencial de mutabilidade do espaço a partir de um pequeno deslocamento do observador, que permite vistas completamente diferentes para os mesmos objetos que o ocupam: seu caráter irregular e diagonal permite que eles (como é o caso da bancada), de um ponto de vista, sejam largos, elásticos e dinâmicos; de outro, comprimidos, fechados e estanques. Na verdade, podemos dizer isso do espaço como um todo, pois cada ângulo de visão do edifício sugere uma experiência espacial muito diferente, sendo impossível abarcar o todo a partir de um único ponto de vista – o que poderia se dar razoavelmente em um espaço absolutamente ortogonal.

A arquitetura de Hadid, como vimos, solicita que o observador prolongue seu ato perceptivo, devido à necessidade de que ele ou ela se mova a fim de abarcar uma grande variedade de vistas e experiências possíveis do espaço. Está em jogo a noção de *paralaxe*, ou “o deslocamento aparente de um objeto causado pelo movimento real de seu observador”, como escreve Hal Foster (2017a, p. 10). É preciso notar que Foster utiliza a paralaxe não apenas em seu sentido literal, mas como uma chave metafórica para sua compreensão da neovanguarda:

“Essa figura [a paralaxe] acentua o fato de que nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por meio de tais elaborações. Também desloca os termos dessas definições, afastando-os de uma lógica da transgressão vanguardista em direção a um modelo de deslocamento/localização desconstrutivo, muito mais apropriado às práticas contemporâneas” (Ibid.).

O que significa que, à medida que a arte de ponta se desloca no tempo – e as neovanguardas atualizam e retrabalham os procedimentos da vanguarda histórica – nossa leitura da vanguarda original é, por sua vez, modificada, se quiser, deslocada, como numa paralaxe. Zaha Hadid cabe bem nessa definição “paraláctica” de neovanguarda; através

dela repensamos procedimentos das vanguardas, como o *ostranênie* e sua função no desenho de arquitetura.

Finalmente, é possível afirmar que o desenho difícil tem como finalidade não apenas elaborar o estranhamento da forma e do espaço que fundamenta as decisões de projeto da arquiteta, como, de certa maneira, funciona como um “corretivo” para a limitação do desenho tradicional (planta, corte, perspectiva simples etc.) em transmitir a ideia de paralaxe na superfície bidimensional. Em outras palavras, se Hadid tem como intenção de que o observador se mova pelo espaço para, somente a partir de diversos ângulos, poder ter uma experiência adequada da arquitetura, ela registra essa intenção no desenho, literalmente, justapondo diversas perspectivas do edifício num mesmo plano. No desenho de Hadid, portanto, o *ostranênie* opera em conjunto com a paralaxe, produzindo uma espacialidade que pressupõe ser impossível abarcar a arquitetura por um único ângulo; é necessário mover-se.

### **Arquitetura e montagem**

A justaposição sequencial de cenas com ângulos diferentes do espaço pode ser comparada ao processo de montagem no cinema. Essa associação é antiga e foi feita no alto modernismo por figuras que vão do cineasta soviético Sergei Eisenstein, até o arquiteto Le Corbusier. Eisenstein, que havia estudado arquitetura quando jovem, escreveu no final da década de 1930 um texto chamado *Montagem e arquitetura*, no qual propõe que a arquitetura seja o ancestral direto do cinema, devido à capacidade que ambos possuem de registrar o fenômeno visual em sua “plena multidimensionalidade”, ou seja, em uma sequência de “cenas” ou “tomadas” de ângulos diferentes.<sup>64</sup>

Para exemplificar, Eisenstein (1989) menciona a Acrópole de Atenas, um dos mais famosos conjuntos arquitetônicos do antigo mundo grego, composta de diversos templos edificadas no alto de uma colina, sendo o mais famoso deles o Partenon. Ao

---

<sup>64</sup> Para Eisenstein, ainda que a pintura possuísse a capacidade de representar o espaço tridimensional em uma superfície bidimensional, “permaneceu incapaz de resolver a representação total de um fenômeno em sua plena multidimensionalidade visual. (Houve um sem número de tentativas de fazer isso). Apenas a câmera de filme resolveu o problema de fazê-lo em uma superfície plana, mas seu ancestral indubitável nessa capacidade é – arquitetura” (EISENSTEIN, 1989, p. 116, tradução minha).

transpor para seu texto toda uma narrativa de uma visita à Acrópole escrita pelo arquiteto e teórico Auguste Choisy, Eisenstein procura demonstrar de que modo o observador vai se deparando sucessivamente com “primeiras impressões” de cada vista de interesse das construções da Acrópole numa sequência calculada, como se fosse uma montagem de filme, isto é, estabelecendo uma sequência de tomadas. Na visita, o observador iniciaria pela escadaria do Propileu, defrontando-se a seguir com a enorme estátua da deusa Atena (a chamada Atena Prômacos, que teria sido feita pelo lendário escultor Fídias e fora destruída). Depois, movendo-se em direção à Atena, sua visão abarcaria o impressionante Partenon à direita, com o Erectéion à esquerda – este último contendo as famosas cariátides, colunas em forma de figuras femininas.<sup>65</sup> A disposição em vista oblíqua – e não frontal – do Partenon para o observador seria, nesse sentido, uma ferramenta proposital para um efeito que Choisy chamou de “pitoresco”, e que Eisenstein, avançando em sua comparação com o cinema, nomeia “tomadas pitorescas”. O cineasta escreve sobre essa experiência do Partenon:

O cálculo de um efeito de tomada de filme (*film-shot effect*) é óbvio, porque ali, também, o efeito da primeira impressão de cada tomada nova, que emerge, é enorme. Igualmente forte, todavia, é o cálculo em um efeito montagem (*montage effect*), isto é, a justaposição sequencial dessas tomadas. (EISENSTEIN, 1989, p. 120).

Num exemplo de retórica que não economiza grandiloquência, Eisenstein tenta convencer o leitor de que a montagem sequencial, ou seja, o próprio cinema, já estava presente na Acrópole desde sempre, apenas esperando para ser descoberto:

Victor Hugo chamou as catedrais medievais de “livros em pedra” (ver *Notre Dame de Paris*). A Acrópole de Atenas tem igualmente o direito de ser chamada o exemplo perfeito de um dos mais antigos filmes.

(...) [É] difícil imaginar uma sequência de montagem para um conjunto arquitetônico mais sutilmente composta, tomada a tomada, que o que nossas pernas criam ao andar entre as construções da Acrópole. (Ibid., p. 117).

---

<sup>65</sup> Choisy nota, por exemplo, como é importante que as Cariátides sejam visíveis não no primeiro momento, mas somente depois que o observador estivesse ao lado da Atena Prômacos: “Alguém poderia temer que as graciosas cariátides pareceriam ser esmagadas pela força de contraste com a gigantesca estátua da deusa; para prevenir isso, o arquiteto situou a base da estátua de tal modo que ela impediria a visão do Pórtico das Cariátides (...) que só se revelaria aos olhos do espectador quando ele estivesse tão perto do colosso [a Atena Prômacos] que ele não poderia mais vê-la inteira, e portanto uma comparação seria possível apenas na memória. (EISENSTEIN, 1989, 120, tradução minha).

Eisenstein se refere aqui à paralaxe, sem, no entanto, chamá-la por esse nome. Le Corbusier, que compartilhava com Eisenstein de uma admiração mútua (BOIS, 1989, p. 114), havia feito algo semelhante quando formulou seu conceito de *promenade architecturale* (literalmente, “passeio arquitetônico”). Referindo-se à mudança da experiência da arquitetura de acordo com a movimentação do observador, Le Corbusier comenta um de seus trabalhos mais conhecidos, a Villa Savoye:

[É] caminhando, movendo-se, que se vê desenvolver as ordens da arquitetura (...) Nesta casa, há um verdadeiro *promenade architecturale*, oferecendo aspectos constantemente variados, inesperados, às vezes surpreendentes (LE CORBUSIER, 2013 [1934], p. 24, tradução minha).

O crítico Anthony Vidler faz a seguinte afirmação:

A preocupação moderna com o espaço fora, portanto, fundada no entendimento de que a relação entre o observador e uma obra de arte era baseada em um “ponto de vista” cambiante determinado por um corpo em movimento (VIDLER, 2000, p. 3, tradução minha).

A paralaxe é, também, noção determinante para uma concepção modernista de espaço que vincula a arquitetura ao cinema:

Para cineastas (como Sergei Eisenstein) originalmente treinados como arquitetos, a arte fílmica oferecia o potencial para desenvolver uma nova arquitetura do espaço e tempo livre das restrições materiais da gravidade e da vida cotidiana. A partir dessa intersecção das duas artes, foi desenvolvido um aparato teórico que via arquitetura como o lugar fundamental da prática do cinema, a matriz real e indispensável do imaginário fílmico, e ao mesmo tempo postulou o filme como a arte modernista do espaço por excelência - uma visão da fusão de espaço e tempo (Ibid., p. 120, tradução minha).

Yve-Alain Bois, outro crítico importante, escreveu uma introdução ao texto de Eisenstein, que acabamos de discutir, em que procura elaborar uma genealogia dessa aspiração modernista por um espaço “multidimensional”, que ponha em questão a relação entre o deslocamento no tempo e a experiência espacial e visual da arquitetura. Em suas palavras, trata-se de uma sequência histórica de nomes influentes, reunidos sobretudo em torno do “envolvimento de arquitetos com o jogo da paralaxe” (BOIS, 1989, p. 113).

O primeiro desses é Giambattista Piranesi, no século XVIII, cuja crítica da concepção barroca envolve uma “elaborada disjunção de planta e elevação, que leva a uma vertiginosa fragmentação do espaço arquitetônico” (Ibid., p. 113). Passando por Auguste Choisy no século XIX, a genealogia desemboca no próprio Eisenstein junto de Le Corbusier, ambos influenciados diretamente por Choisy.

Já deve estar claro ao leitor onde estou querendo chegar: que Zaha Hadid, em seu trabalho, resgata e reelabora essa concepção de espaço tipicamente modernista através do uso da paralaxe, nos termos neovanguardistas de seu próprio trabalho. Antes, porém, há um outro elemento nessa genealogia que nos importa discutir: o uso do desenho arquitetônico para sugestão da paralaxe. Bois detecta essa questão na única nota escrita por Choisy sobre a axonometria, que fora sua projeção geométrica predileta para desenhar análises arquitetônicas:

(...) Choisy escreve: “Nesse sistema [a axonometria], uma imagem única, movimentada, e animada como o próprio edifício, substitui a figuração abstrata fracionada em planta, corte e elevação. O leitor tem na frente de seus olhos, simultaneamente, a planta baixa, o exterior do prédio, o corte, e sua disposição interior.” *Agitada e animada como o próprio edifício*: Para Choisy, axonometria é um modo de enunciar movimento virtual. Não apenas é um instrumento perfeito tanto para expressar com máxima clareza a temporalidade do processo de construção, mostrando suas diferentes etapas em uma única figura (...) como também serve como substituto para o storyboard para declarar a temporalidade da percepção, precisamente porque ela não se refere a um ponto de vista fixo (Ibid. p. 114).

Agindo como um *storyboard*, a axonometria permitiria ver a arquitetura em movimento, numa justaposição de cenas simultâneas, como um filme ativado por meio do deslocamento do olhar do observador através do desenho. Podemos entender melhor esse pensamento diante de um desenho de Choisy, sua análise de Santa Sofia, catedral da antiga Constantinopla, atual Istambul (fig. 4.11): conforme nosso olho transita entre as diferentes faces da arquitetura registradas, acessamos simultaneamente a planta, o interior e o exterior da igreja, como se nos deslocássemos, de fato, pela construção. O que é acentuado pelo fato de a axonometria possuir uma leitura reversível intrínseca a ela: há ao menos um ponto perceptivo em que sua leitura se torna ambígua, em que não se pode distinguir com clareza qual elemento espacial é côncavo e qual é convexo – no caso, se trata-se de um espaço interior ou exterior da igreja – o que exige que tomemos uma decisão por um ponto de vista, ou que permaneçamos com a ambiguidade.

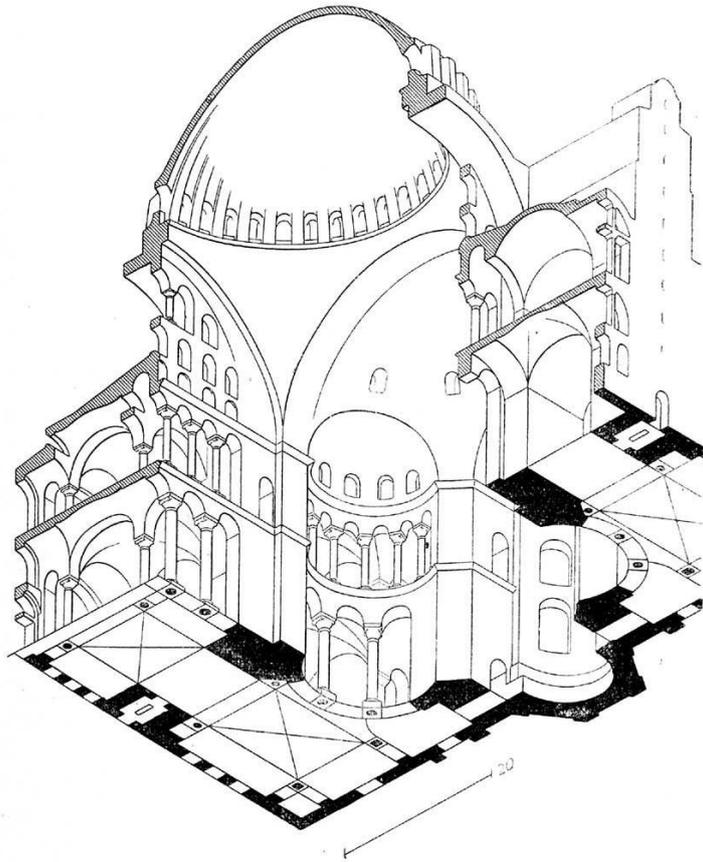


Figura 4.11. Auguste Choisy. *Análise da Catedral Santa Sofia, Istambul*. Axonometria, 1899.

Se a multiplicação dos ângulos possíveis funcionaria na axonometria como uma sequência temporal do espaço, tal como o cinema é capaz de fazer por meio da montagem, no trabalho de Zaha Hadid a multiplicação literal de perspectivas no desenho parece servir ao mesmo propósito. Ao ser questionada pelo curador e crítico Hans Ulrich Obrist sobre a influência do cinema em seu trabalho, ela responde:

Cinema é sobre movimentação, velocidade, e movimento no espaço. Acho também interessante que filmes são também sobre *frames*. O modo com que fizemos nosso trabalho inicial, e depois a animação, era tudo sobre *frames* – antes da possibilidade da modelagem digital – e como nos movemos no espaço frame a frame. Cada sequência difere da sequência anterior. Não havia repetição: era sobre um movimento fluente através do espaço (HADID, 2016a, p. 76).

Isso significa que a “fluidez espacial” atribuída tão frequentemente aos trabalhos da era digital feitos pela arquiteta decorre da preocupação com a paralaxe, presente em sua arquitetura edificada, formulada anteriormente em seus desenhos. De fato, o crítico Aaron

Betsky se refere a Hadid como uma “grande cinematógrafa” (BETSKY, 1998, p. 6):<sup>66</sup> suas sequências perspectivas podem ser facilmente lidas como sequência de *frames* do espaço.

Mas, se a axonometria figura como uma projeção geométrica privilegiada para transmitir a paralaxe, tendo sido inclusive adotada por diversos arquitetos neovanguardistas (Eisenman e Hejduk, por exemplo), porque Zaha Hadid deixa de utilizá-la, preferindo em seu lugar a perspectiva cônica?

Uma das explicações possíveis parece residir em certas mudanças no próprio “imaginário filmico”, para usar a expressão de Vidler, da contemporaneidade, o que poderia implicar transformações em sua representação e na relação com a arquitetura. Frederic Jameson (1997), conhecido crítico da cultura, nos dá uma pista: em sua reflexão sobre o capitalismo tardio, Jameson aponta certas características da arte pós-modernista, que emerge desse contexto. Analisando a obra *Tv Garden*, de Nam June Paik (fig. 4.12), na qual o artista dispõe várias telas de tevê num jardim artificial na galeria, Jameson dá destaque ao fato de todas as telas mostrarem as mesmas sequências de imagens ou vídeo, não sincrônicas entre si. A tendência do observador seria a de se concentrar em uma única tela, esperando que sua sequência possua um valor orgânico de totalidade em si.

O espectador pós-moderno, no entanto, é chamado a fazer o impossível, ou seja, *ver todas as telas ao mesmo tempo*, em sua diferença aleatória e radical; tal espectador é convidado a seguir a mutação evolutiva de David Bowie em *The man who fell to earth* (que assiste a 57 telas de televisão ao mesmo tempo) e elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: *algo para que a palavra collage é uma designação ainda muito fraca* (Ibid., 1997, p. 57, grifos meus).

---

<sup>66</sup> “Ela vê como uma câmera”, diz Betsky. “Ela percebe a cidade em câmera lenta, em panorâmicas, *swoops* e vistas de perto, *jump-cuts* e ritmos narrativos”.



Figura 4.12. Nam June Paik, *TV Garden* (versão de 2000, original de 1974).



Figura 4.13. David Bowie em cena do filme *The man who fell to earth*, dirigido por Nicolas Meyer, 1976.

Franco Berardi, filósofo italiano, afirma que

A realidade da época pós-moderna é a projeção sincrônica de vários filmes que se sobrepõem na mente coletiva. E a paranoia mantém unido o mundo, produto de uma conspiração ininterrupta, de uma projeção que irradia fluxos tecnológicos, comunicativos, imaginários (BERNARDI, 2019, p. 98).

Na cultura contemporânea, a simultaneidade não é experimentada, portanto, como sua contraparte da década de 20. Mais do que envolver somente o movimento do observador no espaço, ela é melhor representada como uma projeção sincrônica de telas, filmes em movimento, o que provoca um estado constante de fluxo de informações, eufórico, saturado. Um exemplo mais corriqueiro (mas não menos importante) dessa espacialidade hoje seriam as ubíquas telas de aplicativos, como o YouTube e o Instagram, organizados em grade, nas quais se inserem diversas telas menores com vídeos em movimento, simultaneamente.

Desse modo, a substituição da axonometria por uma multiplicação das perspectivas cônicas serviria, no desenho de Hadid, para a transmissão desse efeito da agitação e simultaneidade contemporâneas. É como se houvesse nove telas interligadas e flexíveis operando ao mesmo tempo, transmitindo uma sequência cinematográfica dos edifícios se comprimindo, expandindo e retorcendo: a distorção ou curvamento no espaço seria então um indício da agitação ininterrupta e paranoica que afetam o sujeito, no âmbito psicológico. Outro elemento a se notar aqui: a não organização das perspectivas de Hadid em uma *ordem*, mas tão somente uma *sequência* de vistas, ou seja, não é possível determinar qual vista viria antes e qual depois, como numa narrativa – que seria o caso do passeio pelo Partenon. Jameson, utilizando modelos psicanalíticos da esquizofrenia para explicar o problema do pós-modernismo, menciona que a cultura pós-modernista se estrutura em uma “série de puros presentes, não relacionados no tempo”, sintoma de uma crise maior da historicidade, isto é, de nossa capacidade de nos relacionarmos ativamente com o passado (JAMESON, 1997, pp. 48 e 53).

O uso de Hadid das múltiplas perspectivas seria, portanto, uma revisão de um impulso modernista por registrar a paralaxe por meio da arquitetura, em particular no desenho. Levando ao limite de uma “paralaxe paranoica”, o desenho de Hadid sugere fluxos de movimento simultâneos que enfatizam diferenças aleatórias e radicais entre cada vista do edifício, tomando os termos de Jameson, o que se adequaria mais ao

contexto contemporâneo do que o uso da axonometria. Mas há uma outra chave pela qual podemos abordar esse problema, que é pela via da própria perspectiva: foi no interior das vanguardas históricas que a axonometria despontou como um sistema geométrico pretensamente capaz de questionar a validade histórica absoluta da perspectiva como sendo a concepção de espaço ocidental por definição.

### **A Perspectiva e sua crítica**

Por mais que Choisy tivesse empregado a axonometria em suas análises e estivesse ciente de suas possibilidades acerca da representação de um espaço simultâneo que levasse em consideração a temporalidade – em outras palavras, fundamentado na noção de paralaxe –, a grande maioria dos arquitetos fazia pouco ou nenhum uso desse método, pois não percebiam suas “vantagens gráficas e estéticas”, como observa Yve-Alain Bois (1983, p. 147).<sup>67</sup> Não seria muito mais tarde que a axonometria passaria por seu decisivo “*revival* moderno”, para o qual é possível estabelecer uma data precisa: a exposição do De Stijl (o grupo vanguardista holandês) em outubro-novembro de 1923, na Galerie de l'Effort Moderne, em Paris.<sup>68</sup> Evento no qual o artista Theo Van Doesburg e o jovem arquiteto Cornelis Van Eesteren apresentaram alguns desenhos e maquetes de projetos: um *Hotel particular* (que antecipa em vários anos certas preocupações do Estilo Internacional, segundo Bois), uma *Casa de artista* e a *Residência particular* (fig. 4.14).

---

<sup>67</sup> A axonometria tem uma ampla história que vai ao menos desde a China antiga, passando pelo Japão do século XV e os Jesuítas do século XVIII, e pode ser encontrada de forma sucinta neste relato de Yve-Alain Bois, que tem como clímax o que ele nomeia como *revival* moderno.

<sup>68</sup> A data é definida por Bois em *Metamorphoses of axonometry* (1983, p. 147).

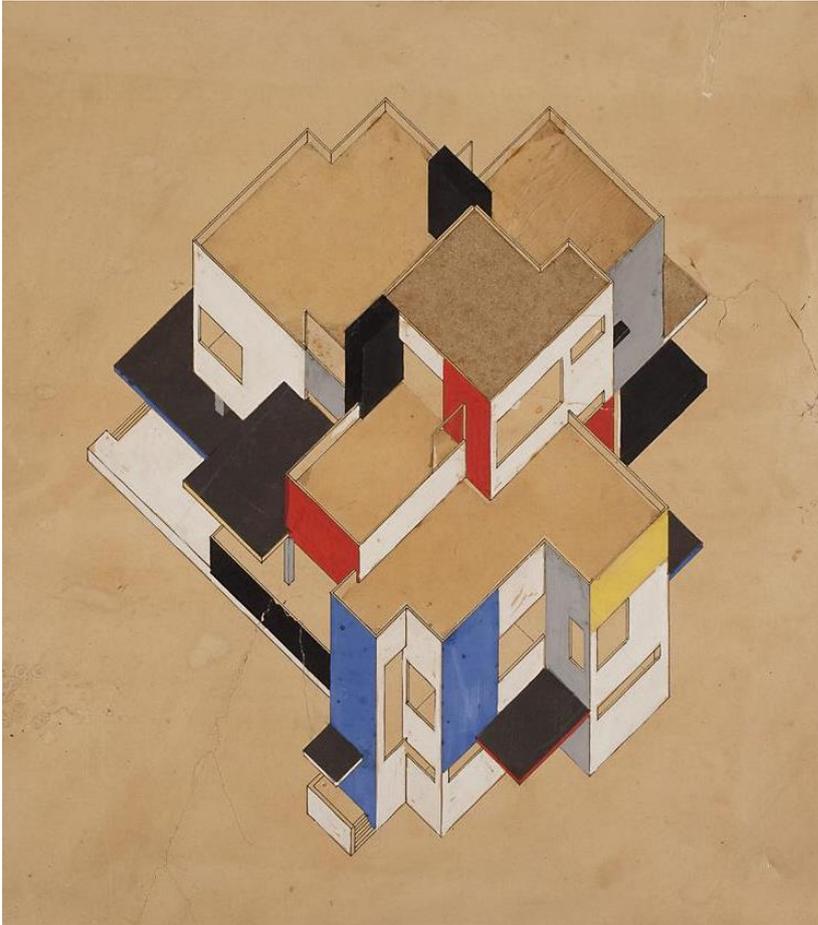


Figura 4.14: Theo Van Doesburg e Cornelis van Eesteren. *Projeto de uma residência particular* (axonometria), 1923.

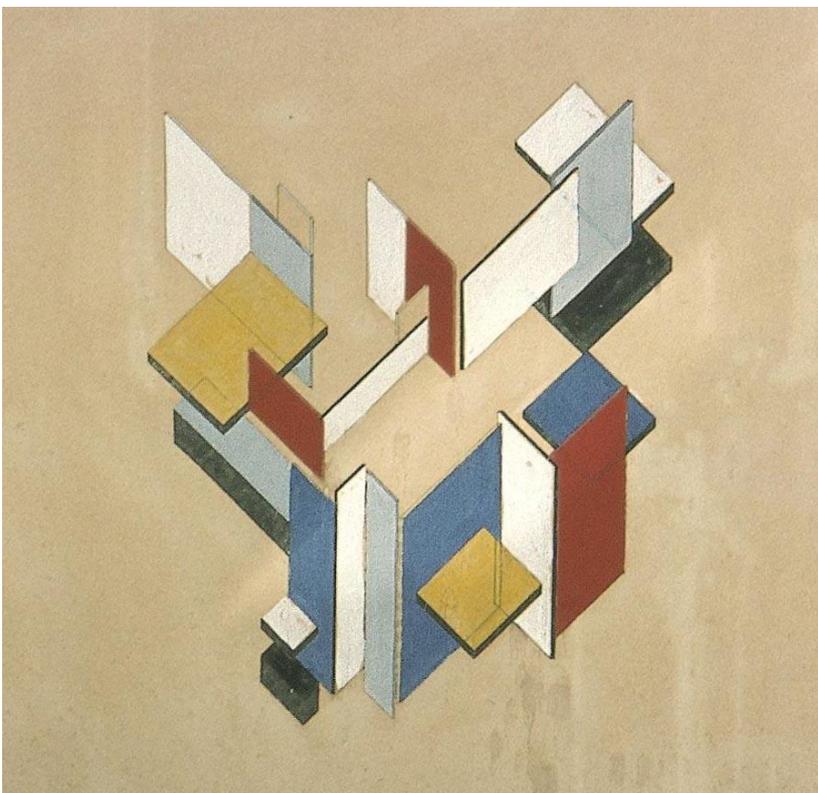


Figura 4.15: Theo Van Doesburg. *Contra-construção*, 1923.

Traçado por van Eesteren e com cores de Van Doesburg, o desenho para a *Residência particular* é responsável pela invenção de um importante elemento arquitetônico: a divisória. Se Van Doesburg afirma que nesses projetos a cor se torna um “material de construção”, é porque a diferença da cor determina a diferença dos planos (paredes, teto etc.), não se tratando, portanto, de mera colorização aplicada sobre o desenho (VAN DOESBURG apud BOIS, 2009, p. 140). O que cria uma solução, no âmbito da arquitetura, para um problema fundamental do neoplasticismo holandês: como encontrar uma linguagem universal que integre todas as artes, e que, simultaneamente, possa reduzir-se aos elementos distintivos mínimos de cada uma?<sup>69</sup> Se Mondrian tinha resolvido esse problema na pintura, através de planos e cores elementares, ou seja, elementos irreduzíveis na pintura, que podiam não só ser adotados por qualquer outra arte, mas também podiam ser lidos como plantas arquitetônicas (como sugere Giulio Carlo Argan),<sup>70</sup> restava ao movimento encontrar uma solução coerente aos outros campos artísticos.

Com a invenção da divisória, isto é, um plano que é simultaneamente unidade arquitetônica indivisível e um elemento plástico que se pode multiplicar, reposicionar e determinar em função da cor, são abertas pontes com a pintura e a escultura, ao mesmo tempo que se almeja um vocabulário abstrato e universal: a divisória colorida na arquitetura corresponderia a um plano cromático na pintura de Mondrian.<sup>71</sup> É exatamente esse caráter de elemento abstrato da divisória que Van Doesburg explora em sua *Constra-*

---

<sup>69</sup> Bois descreve essa tensão em relação a dois termos ou “processos” que ele mesmo nomeia, mas vê como fundamentos do *De Stijl: elementarização*, que seria “a decomposição de cada método em seus componentes distintos e a redução desses componentes a uns poucos elementos irreduzíveis”; e *integração*, “a articulação exaustiva desses elementos num todo sintaticamente indivisível e não hierárquico” (BOIS, 2009, pp. 125-6).

<sup>70</sup> “Um quadro de Mondrian é antes de mais nada uma planta [...] A analogia formal entre os esquemas de distribuição espacial da pintura de Mondrian e da arquitetura diretamente ou indiretamente ligada ao movimento holandês De Stijl já foi constatada. De resto, ela encontra clara confirmação no fato de o líder desse movimento, Van Doesburg, ter sido ao mesmo tempo pintor e arquiteto, [e] no interesse explícito de Mondrian pela questão urbanística (portanto, ele pensava o próprio espaço pictórico, não já como espaço representado, mas como espaço real ou agível)” (ARGAN, 2001, p. 141).

<sup>71</sup> Ao mesmo tempo, disposta em axonometria, a divisória torna-se uma justificativa lógica para o uso da diagonal, que Theo Van Doesburg teimava em utilizar em suas pinturas, mas que fora rechaçada por Mondrian. Isso porque, uma vez que o plano pictórico é ortogonal e não diagonal, não haveria como justificar a necessidade lógica de um elemento na pintura que não estivesse de acordo com esse plano, tendo em mente a noção de elementarização, isto é, da redução ao mínimo necessário. Nesse sentido, a pintura de Mondrian seria mais “lógica”, porque sempre acompanharia o sentido do plano (já ocorrera de ele criar uma pintura que se lia na diagonal, mas a tela estava virada em 90 graus: a pintura acompanhava, mesmo nesses casos, a disposição da própria tela, diferente de Van Doesburg). Ver VÁZQUEZ RAMOS, 2010.

*construção* (fig. 4.15), um tipo de “edição” ou decomposição do projeto de Van Eesteren, em que muitos planos cromáticos são mantidos, mas outros são removidos ou alterados, perdendo suas particularidades (como janelas ou aberturas), reduzindo-se à sua forma mais pura retangular (ou em paralelepípedo), de caráter universal. Contribui para isso o fato de que, por meio da axonometria, é resolvido o problema da ambiguidade geométrica da divisória: se vista de frente, ela seria fina como uma linha; se vista na lateral, seria larga como um retângulo. Mas quando posta em projeção paralela, é possível simultaneamente inferir sua largura, altura e comprimento, sem que as aparências iludam o olhar – são múltiplas vistas resolvidas numa única projeção. E é essa mesma possibilidade de inferir as proporções corretas que torna a axonometria uma projeção extremamente sedutora para grupos de inclinação racionalista, como o De Stijl.

Uma vez decomposta, a arquitetura não apenas adquire um caráter claro de abstração, como também é vista através do ideal modernista de transparência: se há uma realidade mais profunda que não vemos devido ao engano das aparências, é através da abstração geométrica que ela pode ser acessada. A análise arquitetônica efetuada por Van Doesburg no segundo desenho funciona como um “raio-x” da arquitetura, que permite ver, por trás das necessidades e funções do edifício, sua realidade elementar enquanto composição abstrata. E aqui é possível associar o procedimento de Van Doesburg ao de Ivan Leonidov, que apresentei no capítulo anterior: em ambos os casos a arquitetura é determinada por uma geometria elementar, mas em projetos exequíveis, que se afastam das especulações mais fantásticas.

Não seria exagero, portanto, ver na *Contra-construção* um importante exemplo do desenho difícil. Se o lêssemos sem o apoio de material escrito ou dos outros desenhos desse projeto, poderíamos ver apenas planos abstratos flutuando no espaço – quando de fato se trata de uma especulação sobre a função da divisória na arquitetura em um projeto específico. O que implica que opera aqui o procedimento do *ostranênie*, que dificulta a percepção ao observador. Em suma, Van Doesburg torna estranha a *Residência particular*: ao reduzir a arquitetura a planos flutuantes, o que o artista faz é acrescentar uma camada de informação estética a ser decifrada; à transparência da forma universal corresponde a espessura estética do desenho. O desenho é o local para especular os fundamentos da própria arquitetura, reduzida aos seus elementos mínimos (formas, cores, espaço), permitindo que se jogue com essas propriedades, coordenando-as em jogos (de)compositivos de oposição. As investigações arquitetônicas de Leonidov e de Van

Doesburg parecem ter também em comum o fato de excluírem de si o peso da gravidade, liberando os elementos plásticos da arquitetura, permitindo que flutuem, como Hadid fará mais tarde. É importante também que se trate de *um projeto específico e exequível*, ainda que não tenha sido, de fato, edificado. Aqui estamos já muito distantes das especulações (pertinentes, mas por demais utópicas) de Malevich ou Tátlin.

Tendo em vista a relação profunda que se estabelece entre a axonometria e o discurso do modernismo, em especial o da abstração, não espanta que o *revival* da axonometria ocorresse sobretudo na mão de pintores abstratos, mais que dos próprios arquitetos, ainda que seja necessário salientar o encontro de ambos. De fato, enquanto Cornelis van Eesteren não havia feito nenhum trabalho relevante utilizando essa projeção geométrica em seus projetos até essa exposição (e jamais a utilizaria de modo incisivo novamente), Van Doesburg muito provavelmente não a conhecia antes de 1923. Assim, é pertinente a afirmação de Bois de que “foram os pintores que mostraram o que se poderia tirar da axonometria; foram os pintores que fizeram os arquitetos perceber o tesouro que possuíam” (BOIS, 1983, p. 147).

Tratava-se de um tesouro porque a axonometria é capaz de desestabilizar o olhar de quem vê, devido à sua ambiguidade – eliminando “todo ponto de vista fixo e único” (Ibid.) – o que é vital para que se transmita a paralaxe no espaço, tão ansiada pelos modernistas. Além disso, diferentemente da perspectiva cônica, os objetos não se distorcem conforme a distância muda: todas as arestas mantêm sua escala exata, o que agradava o impulso racionalista e anti-ilusionista também presente na vanguarda. Na verdade, o elemento mais importante da axonometria, para os pintores, seria justamente *a possibilidade de formular uma crítica da perspectiva monocular*, como aponta Bois.

Como se sabe, a perspectiva fora uma invenção decisiva do Renascimento italiano (geralmente atribuída a Brunelleschi) que abriu profundas transformações na concepção do espaço – e na totalidade da tradição artística – do Ocidente. Baseada numa formulação que dispõe os objetos no espaço de modo matematicamente proporcional, a perspectiva faz com que os objetos mais próximos fiquem maiores e os mais distantes menores – tal como os enxergamos, supostamente – em distâncias que convergem a um ponto de fuga, no horizonte infinito. Cria-se, assim, um espaço “absolutamente racional, quer dizer, infinito, imutável e homogêneo”, nas palavras de Erwin Panofsky (1999, p. 32), em seu estudo fundamental sobre o tema, *A perspectiva como forma simbólica*, de 1927.

Panofsky associa a perspectiva linear com outras características da cultura ocidental que a gerou: colocando o homem como figura a partir da qual se constitui o espaço, sujeito capaz de mirar a infinitude (que era, até então, considerada atributo exclusivo da divindade), o espaço perspectivo assinala uma virada da “teocracia” da Antiguidade para a “antropocracia” moderna (PANOFSKY, 1999, p. 67).

De acordo com Panofsky, a perspectiva renascentista propõe um espaço puramente matemático, um sistema dividido em unidades de um “módulo imutável”.<sup>72</sup> O que é também muito diferente do espaço como o percebemos com nossos sentidos e que registramos em nossa mente, que Panofsky designa “espaço psicofisiológico”, isto é, fundamentado na interface entre a fisiologia dos olhos e a “imagem visual” de caráter psicológico e subjetivo.<sup>73</sup> Essa distinção é de extrema importância, pois permite a Panofsky analisar alguns “pressupostos tácitos” para que o espaço sistemático da perspectiva subsista: em primeiro lugar, de que veríamos “com um olho imóvel”. O que já deixa de lado o fato de vermos “com dois olhos, em movimento constante, que geral um campo de visão esferoidal”, em detrimento do campo planar da perspectiva. Se a visão perspectiva só funciona porque é petrificada, “no minuto em que o espectador se move, no minuto que ele deixa o exato ponto atribuído a ele pela construção perspectiva, o espaço inteiro da representação colapsa como um castelo de cartas”, observa Yve-Alain Bois (1983, p. 148).<sup>74</sup> Basta nos deslocarmos no espaço enquanto observamos uma representação em perspectiva para vemo-la distorcer e perder seu significado de exatidão matemática.

Um segundo pressuposto é o de que “a seção transversal plana da pirâmide visual pode ser tomada por uma reprodução apropriada da nossa imagem óptica” (PANOFSKY, 1999, p. 32). Aqui Panofsky se refere ao princípio apontado por Alberti, segundo o qual nossa visão se propagaria como uma “pirâmide” cuja ponta estaria em nossos olhos, estendendo-se com suas quatro arestas retas adiante, infinitamente. A representação em perspectiva não faria nada mais que seccionar essa pirâmide, gerando um plano que

---

<sup>72</sup> Para Panofsky, portanto, a perspectiva utilizada nas obras greco-romanas constituía um outro espaço, que não era dividido matematicamente em módulos homogêneos, mas estava fundado na distância tangível entre os corpos.

<sup>73</sup> Essa distinção já havia sido efetuada por Ernst Cassirer, cuja filosofia das formas simbólicas é o ponto de partida para a reflexão de Panofsky.

<sup>74</sup> Bois prossegue: “A perspectiva – ao menos em teoria – demanda a total petrificação do espectador; ela é uma Medusa que possui – como sugere Freud – a violência sexual na raiz de seu poder apotropaico.” (p. 148)

correspondesse com exatidão proporcional à visão do sujeito (fig. 4.16). O que também ignora o fato de nosso campo de visão ser esferoidal e não plano, e não toma em consideração “a diferença que há entre a ‘imagem visual’, psicologicamente condicionada, através da qual tomamos consciência do mundo visível”, como a define Panofsky, “e a ‘imagem da retina’, condicionada mecanicamente, que se imprime no olho físico”. O autor prossegue: “(...) Por esta razão, a mesma tendência vai no sentido de ignorar, ou, pelo menos, de não conceder grande importância às distorções a que a retina sujeita tamanhos e formas” (Ibid., p. 34).

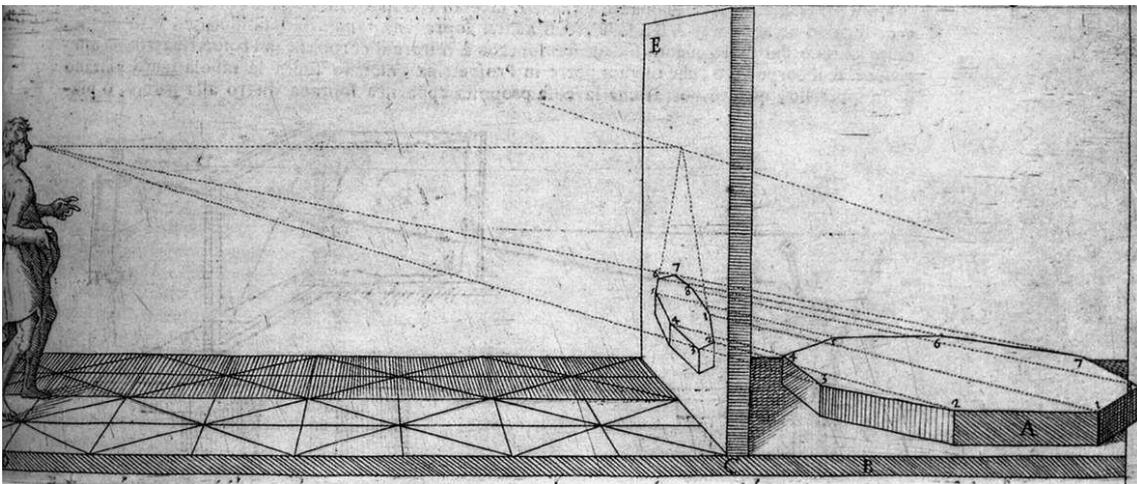


Figura 4.16. Jacopo Barozzi da Vignola. Esquema da pirâmide visual, 1583. A intersecção da pirâmide provocada pelo anteparo (E), entre o olhar e o objeto (A), seria o que define, para Alberti, o plano da pintura.

A perspectiva opera, nos termos de Panofsky, uma tradução do espaço psicofisiológico em espaço matemático (Ibid., p. 61). Ela aspirava, sem dúvida, a um registro mais eficaz dos dados sensíveis do mundo que o espaço gótico; mas o fazia, contraditoriamente, ignorando os mecanismos do nosso aparato sensível. Há uma contradição em jogo: se um pressuposto da perspectiva é de que o olho humano seria capaz de perceber a ordem matemática e a harmonia em todo o espaço, por outro lado, trata-se de uma ordem que, ela mesma, nega a visão ocular e seu funcionamento fisiológico. Ou como Panofsky o coloca: a “visão perspectiva torna matemático este espaço visual. Há, todavia, muito de visual no espaço que ela torna matemático” (Ibid., p. 67).

Havia uma outra contradição na perspectiva, de matriz tanto metafísica quanto lógica: porque se o ponto de fuga supostamente representava a infinitude, “a infinitude não pode ser representada, porque apenas Deus é infinito”, como observa Yve-Alain Bois,

o que leva à armadilha de “fingir que duas linhas paralelas nunca se encontram, para então representar o ponto em que elas se encontram” (BOIS, 1983, p. 148). A perspectiva, como se nota, pressupunha uma série de axiomas questionáveis para funcionar. Retomando a antiga tese da perspectiva como aparato que corresponde, a nível artístico, ao despertar da consciência do sujeito moderno europeu (que se vê também na filosofia, e de modo geral na virada secular e antropocêntrica da modernidade), Bois vai adiante em sua crítica: “Se o sujeito da consciência [*awareness*] corresponde ao espaço perspectivo, é porque aquele sujeito é ilusório, uma vítima voluntária da ilusão de ótica” (Ibid.).

Os movimentos de vanguarda do início do século 20 tinham, como apontei anteriormente, a pretensão de se desfazer da totalidade da tradição Ocidental acumulada, assim como escapar das armadilhas da ilusão que vitimavam o sujeito, numa espécie de “delírio de honestidade”, para emprestar as palavras de Rodrigo Naves (2008).<sup>75</sup> Era imprescindível, portanto, que se elaborasse uma crítica da perspectiva, não apenas por ser o sistema espacial vital dessa tradição, mas por ser fundamentado, como Bois (1983) aponta, amparado em Panofsky e Damisch, em uma série de artimanhas da ilusão ótica, subjetiva e até metafísica.

O primeiro golpe contra a perspectiva havia vindo do interior da pintura, por um crescente recurso a uma planaridade espacial que negava a ilusão de profundidade, com Manet. Seguida pela fragmentação do espaço proposta pelo cubismo, que colocou a questão da simultaneidade espacial, importante, como vimos, para todo o modernismo.<sup>76</sup>

No início dos anos 1920, foi a vez do *revival* da axonometria. Depois da exposição de Van Doesburg e Van Eesteren, o marco seguinte desse *revival* veio por um artigo de 1925 do pintor e arquiteto soviético El Lissitzky, no qual propunha um sistema espacial chamado “Pangeometria”. Para Lissitzky, a perspectiva renascentista tinha “limitado o espaço, tornando-o finito, encerrando-o”, concebendo-o “como tridimensionalidade rígida” (LISSITZKY apud PANOFSKY, 1999 [1927], p. 130, nota 73). A essa rigidez Lissitzky contrapunha, profundamente influenciado por Malevich, o espaço do Suprematismo:

---

<sup>75</sup> Minuto 23 e 12 segundos.

<sup>76</sup> Guilherme Wisnik afirma ser a simultaneidade fragmentária do cubismo a “verdadeira revolução estética e mental” trazida pelas vanguardas, ao antecipar as radicais transformações psicológicas e existenciais ocasionadas pelos dois primeiros grandes sinais de crise sistêmica do capitalismo histórico: a Primeira Guerra Mundial (1914-18) e a revolução comunista na Rússia (1917) (WISNIK, 2018, p. 173).

O Suprematismo avançou a ponta final da pirâmide visual da perspectiva até o infinito. (...) O espaço suprematista pode ser formado não apenas para frente do plano, mas também para trás em profundidade. Se indicarmos a superfície plana da imagem como ponto Zero, podemos descrever a direção em profundidade por - (negativo) e a direção para frente por + (positivo), e vice-versa. Vemos que o Suprematismo (...) criou a ilusão definitiva do espaço irracional, com sua extensibilidade infinita no plano de fundo e no primeiro plano. (LISSITZKY apud BOIS, 1983, p. 147, tradução minha).

Dessa maneira, Lissitzky propõe um espaço que seja determinado pelo movimento das figuras, e não estaticamente, de acordo com geometria euclidiana. A repercussão desse artigo foi tamanha que o próprio Panofsky dedicou uma nota de seu ensaio sobre a perspectiva para refutar a possibilidade de um espaço “pangeométrico”.<sup>77</sup> O mais importante a notar, porém, é que, na essência, o texto de Lissitzky “se tratava, na verdade, mais de uma descrição da axonometria do que da arte de Malevich (que fez uso esparso da axonometria)” (BOIS, 1983, p. 147). A qualidade de avançar e retroceder indeterminadamente no espaço, mencionada no artigo, corresponde ao fato de que as linhas de projeção axonométrica são paralelas, efetivamente encontrando-se no infinito – e não há um ponto de fuga que determine, no desenho, o limite do espaço.

A axonometria seria, portanto, um modo de introduzir a simultaneidade no desenho de arquitetura, devido à possibilidade de se avançar e retroceder no espaço da projeção, ao mesmo tempo. Esse sistema difere, todavia, do cubismo, no sentido de manter a subordinação da cor à linha, e não abalar profundamente a figuração, tornando-a mais uma crítica da perspectiva monocular – que tinha a linearidade e a figuração como parte de seus fundamentos – do que, no caso do cubismo, sua desconstrução (Ibid., p. 148). É uma crítica que faz uso da ambiguidade, procurando subverter a ideia de um ponto de vista fixo e monolítico: “Como um cavalo no tabuleiro de xadrez”, remata Bois (p. 153), “a axonometria reage ao preconceito óptico do Mundo Ocidental de um modo oblíquo, fazendo tudo flutuar”.

No caso mais geral dos arquitetos modernos, entretanto, é mais seguro falar de um avanço da planta como capaz de substituir as perspectivas “como momento essencial não

---

<sup>77</sup> Panofsky escreve: “Crê o autor [El Lissitzky] poder adiantar uma terceira sugestão: a conquista de um ‘espaço imaginário’ por meio de corpos determinados mecanicamente, os quais, através deste movimento, pela sua rotação ou oscilação, produzem figuras determinadas (por exemplo, uma vara em rotação produz um círculo aparente, ou, em outra posição, um cilindro aparente, etc.). na opinião de El Lissitzky, a arte é elevada à posição de uma pangeometria não-euclidiana (enquanto, na realidade, o espaço desses corpos ‘imaginários’ em rotação é tão ‘euclidiano’ como qualquer outro espaço empírico)”.

só da funcionalidade, mas do valor estético do edifício”, nos termos de Giulio Carlo Argan (2004, p. 140). Isso porque a planta determina, de cima, planos abertos em constante relação de *função*: ao alterar-se um elemento, a totalidade do programa se modifica em função da mudança. Argan aponta, falando sobre o espaço na arquitetura de Frank Lloyd Wright, que se estrutura pela planta:

A tese é que o espaço não se configura mais como forma fechada, como cubo perspético, mas como forma ilimitadamente aberta, como divergências de planos a partir de uma reta, que tem valor de eixo ou de geratriz. A simples palavra "geratriz" basta para nos advertir de que este espaço é possibilidade e movimento. Por isso o equilíbrio não será mais o resultado de uma simetria, de uma relação estática de proporções, mas de uma compensação dinâmica de volumes e de superfícies, de ângulos de rotação e de braços de alavanca, enfim de um ritmo de movimento predisposto e condicionado pela planta (Ibid., p. 143).

Vemos, portanto, que o modernismo foi responsável por propor ao menos três possibilidades de se criticar o espaço perspectivo monocular (o espaço planar e dinâmico da planta e da abstração; o simultaneísmo desconstrutivo do cubismo; e o simultaneísmo linear da axonometria). Não é exagero chamarmos, como faz o crítico Anthony Vidler (2000, p. 6), a própria história do modernismo de uma “história de ideias concorrentes do espaço”. É crucial apontarmos para onde essa história seguiu. Panofsky (assim como revisores de sua tese, como Hubert Damisch) chegam na mesma conclusão, a saber, “que o modernismo não perturbou inteiramente o reinado da cultura perspectiva”. Vidler prossegue:

Pois, como Damisch apontou, qualquer teoria de que a perspectiva tenha esgotado sua referencialidade deixa de tomar em conta sua crescente ubiquidade e utilidade no vídeo e na representação digital. “Sem dúvida”, escreve Damisch, “nosso período é muito mais massivamente 'informado' pelo paradigma da perspectiva, graças à fotografia, ao cinema e agora ao vídeo, do que foi o século XV, que podia se gabar de pouquíssimas construções perspectivas 'corretas'.” (Ibid., p. 9)

O que significa que, na “era dourada” da perspectiva, um cidadão ou cidadã italianos do século XV teriam muito menos contato com a representação perspectiva do que um cidadão ou cidadã hoje: basta pensar não apenas nos filmes ou séries de *streaming* que utilizam efeitos especiais (como inserir um helicóptero explodindo, ou criando uma paisagem fantástica) criados em um espaço matemático virtual, como nos aplicativos CAD que determinam massivamente a produção de nossa arquitetura. Ou, ainda, nos tão consumidos videogames ou aplicativos de realidade virtual (VR), que visam nossa imersão no espaço virtual. A perspectiva informa nossa cultura mais do que nunca.

## Espaço curvado

Com esse pano de fundo, Anthony Vidler (2000, p. viii) propõe a tese de que, se por um lado a “cultura perspectiva” não é efetivamente abalada pela crítica modernista, por outro, a problematização do sujeito em sua relação psicológica com o espaço, parte significativa dessa crítica, persiste na contemporaneidade.<sup>78</sup> O que, para Vidler, pode ser visto nas experimentações tanto de artistas como de arquitetos que propõem um modo de tratar o espaço nomeado pelo autor de *warped space* (que pode ser traduzido como “espaço distorcido”, ou “espaço curvado” – e utilizarei a segunda tradução daqui em diante), que é tanto uma distorção do espaço modernista como uma continuação de suas problemáticas, uma vez que encontra novas maneiras de questionar o sujeito humanista vinculado à cultura perspectiva oriunda do Renascimento (Ibid.). Vidler cita, e posteriormente analisa em estudos de caso, certos exemplos particulares da arquitetura:

[A]s atenuadas e semi-submersas figurações do Morphosis, os estranhos vazios de Daniel Libeskind, as inumanas, porém animísticas *blobs*, *skins* e *nets* de Greg Lynn, todos contribuem ao senso de que há um novo tipo de ordem espacial emergindo na arquitetura, um que, como argumento, tem mais do que uma similaridade visual com os experimentos das vanguardas históricas (...) (Ibid., p. 11).

Um *locus* privilegiado para a manifestação desse espaço curvado é, segundo Vidler, a “intersecção forçada de diferentes meios – cinema, fotografia, arte, arquitetura – de um modo a quebrar os limites de gênero e das artes separadas em resposta à necessidade de representar o espaço de formas novas e sem paralelo” (Ibid., p. viii). Um exemplo disso seria o caso dos arquitetos contemporâneos, que exploram “os processos e formas da arte, frequentemente em termos definidos pelos artistas, de maneira a escapar os códigos rígidos do funcionalismo e do formalismo” (Ibid.). Esse espaço intermediário entre as artes exige, portanto, que para se interpretar uma prática (por exemplo, a arquitetura) se utilize os termos interpretativos de outra (como a pintura).

---

<sup>78</sup> Como Vidler aponta, o modernismo explorou, desde a virada do século XIX, uma intersecção entre pensamento espacial e pensamento psicanalítico, com ênfase na “natureza do espaço como uma projeção do sujeito e, portanto, como um prenúncio e repositório de todas as neuroses e fobias desse sujeito” (p. viii). O que inclui a claustrofobia (medo de lugares apertados ou lotados), a agorafobia (medo de espaços amplamente abertos) e a vertigem, entre outras fobias que começam a ser nomeadas e diagnosticadas na mesma época. “O espaço, nesta atribuição, não é vazio, mas repleto de objetos e formas inquietantes, entre os quais se inserem as formas da arquitetura e da cidade. As artes da representação, por sua vez, são desenhadas para retratar tais perturbações de sujeito e objeto, distorcendo elas próprias as formas convencionais como o espaço tem sido descrito desde o Renascimento” (Ibid.).

Ao longo dos capítulos, tenho descrito em termos muito semelhantes a esses o trabalho e a trajetória de Zaha Hadid. Tanto ao defender que sua obra procura responder ao funcionalismo por meio de distorções e curvamentos literais no espaço, que lhe dão o caráter do estranhamento, quanto ao apontar como ela se aproveita da intersecção entre diferentes meios (como a pintura, mas também o imaginário do cinema) para estabelecer sua prática. O que quero afirmar, portanto, é que a tese de Vidler nos ajuda a compreender algumas questões fundamentais à espacialidade e ao desenho de Zaha Hadid, que não é, por sua vez, analisada no livro de Vidler: em particular, tanto sua renúncia à axonometria, como a decisão por utilizar perspectivas multiplicadas e curvadas.

Isso porque, como compreendo aqui, se a axonometria é o instrumento de uma crítica modernista da cultura perspectiva, o fracasso dessa crítica – no sentido de que a perspectiva é cada vez mais ubíqua – indica que é importante repensar, nos termos de uma cultura contemporânea, “pós-psicanalítica, pós-digital”, segundo Vidler (Ibid., p. 11), uma condição de “curvamento espacial” que possa novamente pôr em questão a relação do espaço com o sujeito. O que significa que, na impossibilidade de abolir a perspectiva monocular como sistema espacial dominante, resta experimentar com ela, torcê-la, curvá-la. É precisamente isso que Zaha Hadid realiza por meio de seus desenhos, e mais tarde em seus edifícios, sobretudo os realizados depois da década de 1990: opera com cada vez mais frequência uma torção tal no espaço até um ponto em que o edifício parece inteiramente “fluído”.<sup>79</sup> Essa “fluidez espacial” já foi notada por inúmeros comentadores do trabalho de Hadid, mas quero situá-la em relação ao antecedente das vanguardas: ao tomarmos a observação de Vidler (2000, p. 190) de que o espaço curvado na contemporaneidade trata-se de um “sinal contemporâneo das aspirações modernistas”, é possível afirmar que *o curvamento da perspectiva que Zaha Hadid realiza em seus desenhos e edifícios atualiza uma tentativa modernista de perturbar a dominância da perspectiva linear, num contexto contemporâneo em que já não se pode cogitar eliminá-la completamente.*

Se, como Panofsky escreveu, a perspectiva monocular difere muito do espaço psicofisiológico, porque ignora as curvaturas e distorções produzidas pelo mecanismo da visão, Hadid parece resgatar essa diferença em sua crítica, pô-la em evidência, mas como

---

<sup>79</sup> “A força do trabalho de Hadid reside em sua enérgica fluidez especial, no fato de que o espaço que ela cria se estende constantemente em direção ao infinito, correndo para o Sol” (FRAMPTON, 1983, p. 101, tradução minha).

excesso: o espaço curvado em sua obra é tão flagrante que já não serve como indicativo do curvamento da visão tal como se dá – o que se verificaria, porém, na arquitetura antiga, como nas curvaturas do Partenon.<sup>80</sup> Antes, permite que se veja através da agitação psicológica do sujeito contemporâneo, que experimenta o espaço e as distâncias em acelerada mudança, em função dos meios de comunicação e transporte. Há algo de sensato nisso: Hadid quer registrar uma experiência do espaço que escapa e muito à regularidade das formas ortogonais, como Simon Unwin (2015, p. 236) notou, “seguindo a sugestão de Einstein de que o espaço *é* curvo”. Temos aqui, sem dúvida, uma concepção espacial das mais rebuscadas.

Entretanto, percebe-se no otimismo com que Hadid realiza suas distorções no mínimo uma neutralidade, no máximo um certo elogio dessa agitação contemporânea. Se a agitação psicológica possui seu lado ruim, seu custo no desenvolvimento do sujeito, ele não emerge tanto no trabalho da arquiteta. Em seu discurso de laureada pelo prêmio Pritzker, em 2004, Hadid diz:

Como Mies van der Rohe disse: “Arquitetura é a vontade de uma época, viva, mutável, nova.” Eu penso que o que é novo em nossa época é um novo nível de complexidade social. Não há mais fórmulas simples. Nenhuma solução global, e pouca repetição.

Eu acredito que as complexidades e o dinamismo da vida contemporânea não podem ser registrados nas formas platônicas simples fornecidas pelo cânone clássico, e nem o estilo moderno oferece meios suficientes de articulação. Temos que lidar com diagramas sociais que são mais complexos e estratificados quando comparados com os programas sociais do início do período moderno (HADID, 2004a, p.2)

Talvez sua aceitação um pouco exagerada da condição contemporânea seja o ponto mais discutível de seu trabalho, por mais que sua solução arquitetônica para o problema do espaço é, como vimos, extremamente sofisticada. Concluímos que seu curvamento espacial articula uma crítica à perspectiva monocular e à prepotência do sujeito a que ela se refere, atualizando certos temas caros ao modernismo. No entanto, não parece haver espaço para um contraponto ao lado problemático dos processos de modernização. O que

---

<sup>80</sup> Como Panofsky aponta, os gregos antigos tinham uma noção clara de que a visão era esférica, e que provocava distorções às medidas dos objetos. Por causa disso, os artistas e arquitetos frequentemente realizavam ajustes que, por mais que modificassem as proporções exatas da obra, corrigiam seu aspecto, aos olhos do observador, uma técnica chamada *êntase*. É o caso do Partenon, que tinha suas colunas, estilóbato e arquitrave construídos com curvaturas, além de incluir intervalos irregulares entre as colunas, para ajustar-se à distorção óptica. Ver PANOFSKY, op. cit., p. 37.

era, por exemplo, parte integral ao curvamento espacial produzido pelo expressionismo alemão no início do século, que expunha a metrópole e seu efeito de agitação nervosa sobre os cidadãos na forma de distorções, dando à cidade um caráter tenebroso. Como exemplo, no esboço de Walter Reimann para uma cenografia do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (fig. 4.17), clássico de 1920 do expressionismo alemão, notamos como o curvamento diagonal do espaço redistribui as forças perceptivas da ponte representada quase que num vórtice – gerando um efeito de estranhamento que provoca aversão ou medo. Ainda assim, há uma semelhança grande com as formas empregadas por Hadid em seus desenhos e edifícios, justamente devido ao emprego do espaço curvado e do estranhamento.



Figura 4.17. Walter Reimann. *Esboço para O Gabinete do Dr. Caligari*, 1919.

## Epílogo

Depois de termos analisado a fundo o trabalho de Zaha Hadid, é possível fazer uma última observação: de que a preocupação maior da arquiteta não é com a forma do objeto arquitetônico. A forma deriva, isso sim, do modo com que ela trabalha o espaço, seu interesse principal, e que solicita que entendamos como as vanguardas trabalharam esse problema para uma leitura informada da obra de Hadid. Contribui para isso o fato de que os recursos adaptados das vanguardas (o estranhamento, o espaço curvado) influem, acima de tudo, no espaço do desenho, produzindo uma condição de curvamento e distorção espacial primeiro no desenho, que então passa a controlar a forma dos edifícios, nos projetos posteriores. Hadid (2016a, p. 84, tradução minha) faz uma afirmação do maior interesse sobre seus desenhos:

Nós decidimos que veríamos essas composições como um meio de organizar o espaço. Eu penso que essa é a lição mais importante que aprendi: a ideia de reorganizar o espaço de uma maneira diferente.

E em outro lugar:

Tudo isso tinha o sentido de questionar como se usa o espaço e como se faz espaço. Isso finalmente levou a projetar como você pode habitar e esculpir espaços que são especiais. Esse é, realmente, o aprendizado de Malevich e o suprematismo. (HADID, 2004b, pp. 22-23, tradução minha).

Ao constatarmos que o interesse maior do trabalho de Hadid é a pesquisa com o espaço, é possível ainda concluir que *o espaço curvado presente em sua arquitetura é uma consequência direta de seu uso do desenho difícil, por sua vez, fruto de sua recuperação da vanguarda*. Porque foi pelo desenho que Hadid pôde alterar as projeções perspectivas de seus projetos, criando uma condição de curvamento do espaço que, mais tarde, passa a ser incorporado como motivo construtivo de suas obras edificadas.

É, portanto, a partir do desenho que se deve investigar a concepção do espaço de Zaha Hadid, sobretudo em relação ao antecedente das vanguardas, das quais a arquiteta resgata diversas preocupações: certos lugares retóricos, como é o caso da noção de força; o procedimento de *ostranênie* que ela aplica no desenho, e então na arquitetura; e a busca por uma espacialidade que atualizasse a crítica modernista à perspectiva monocular, incorporando a paralaxe (o deslocamento aparente do objeto em relação ao movimento do observador), a simultaneidade, e a agitação psicológica do sujeito contemporâneo, explorando, para isso, certas conexões entre arquitetura e a montagem cinematográfica.

Foi possível, portanto, compreender porque a arquiteta utiliza a perspectiva, porque esta é multiplicada em diversas vistas perspectivas justapostas, e porque elas são submetidas a uma distorção ou curvamento espacial.

A leveza de sua arquitetura é compensada pela densidade de seus procedimentos. Com um trabalho complexo, Zaha Hadid procura no período que estudei anunciar um “novo tipo de espaço”, no qual a fragmentação da experiência espacial é evidenciada numa trama de rastros ou numa sucessão de perspectivas. Nos trabalhos posteriores, os fragmentos se reconciliam numa trama contínua e fluída. Certo é dizer que a obra da arquiteta leva adiante o repertório legado à arquitetura pelas vanguardas históricas, em especial as possibilidades visuais, especulativas e compositivas abertas pelo desenho. Mas o faz sem nostalgia, com uma atenção decidida ao possível (ainda que pudesse parecer impossível) no presente.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. “Arquitetura e arte não figurativa”. In: Projeto e Destino. São Paulo: Ática, 2004, pp. 137-148.

ARANTES, Otilia B. F. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 2000.

ARANTES, Otilia B. F. e ARANTES, Paulo Eduardo. *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas: Arquitetura e Dimensão Estética depois das Vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BASAR, Shumon. “From Z To A And Zaha Again”. In: GAD, Amira e GRYCZKOWSKA, Agnes (eds.). *Zaha Hadid: Early Paintings And Drawings*. Catálogo de exposição. London: Koenig, 2016, pp. 145-149.

BERARDI, Franco. *Depois do Futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BETSKY, Aaron. “Introduction: Beyond 89 degrees”. In: *Zaha Hadid: The Complete Buildings and Projects*. New York: Thames & Hudson, 1998, pp. 6-14.

BLANCIAK, François. “Revolutionary Objects: Pure Forms and Disorder in Ivan Leonidov’s Work”. In: *Journal of Civil Engineering and Architecture*, ISSN 1934-7359, USA. Volume 8, No. 2 (Serial No. 75), Feb. 2014, pp. 135-142.

BLANCIAK, “The Soviet Skyscraper: Take-Off and Landing”. In: *Athens Journal of Architecture*. Volume 5, Issue 2, April 2019, pp. 147-162.

BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como Modelo*. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2009.

BOIS, Yve-Alain. “Metamorphoses of axonometry”. In: AAVV. *Het Nieuwe Bouwen. De Stijl: Neo Plasticism in Architecture*. Delft: Delft University Press, 1983, pp. 146-161.

BOIS, Yve-Alain. “Introduction”. In: EISENSTEIN, Sergei. *Montage in Architecture*. In: *Assemblage*, No. 10 (Dec., 1989), pp. 111-115.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu, 2017.

CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude: As Origens do Desenho Arquitetônico*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

“DAME Zaha Hadid receives Riba Gold Medal for architecture”. Entertainment & Arts - BBC News. UK. 4 February 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-35491116>>. Acesso em: 26/07/2019.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

EISENMAN, Peter. ”HOUSE VI”. In: site oficial Eisenman Architects. Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>> . Acesso em: 19/04/22.

EISENSTEIN, Sergei. “Montage and Architecture”. In: *Assemblage*, No. 10 (Dec., 1989), pp. 110-131.

EL CROQUIS. *Zaha Hadid: 1983-2001*. Madrid: El Croquis, 2004.

FERRARA, Lucrécia. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2009

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FIZ, Simón Marchán. *Contaminaciones figurativas: Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madri: Alianza, 1986.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017a.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu, 2017b.

FOSTER, H. et al. *Art since 1900: Modernism Antimodernism Post Modernism*. London: Thames and Hudson, 2016.

FRAMPTON, Kenneth. “A Kufic Suprematist: The World Culture Of Zaha Hadid” In: *AA Files*, No. 6 (May 1984), pp. 101-105.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FUTAGAWA, Yukio (Ed.). *GA Architect: Zaha M. Hadid*. Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo, n.5, 1986.

GAD, Amira e GRYCZKOWSKA, Agnes (eds.). *Zaha Hadid: Early Paintings And Drawings*. Catálogo de exposição. London: Koenig, 2016

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GRAHAM, Dan. “A arquitetura em relação à arte”. In: G. FERREIRA e C. COTRIM. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 429-451.

GUATELLI, Igor. “Indelévels rastros”. In: Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP, (28), 144-156. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i28p144-156>

HABERMAS, Jürgen. “Modernidade: um projeto inacabado”. In: Otília B. F. Arantes e Paulo Arantes Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas: Arquitetura e Dimensão Estética depois das Vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992, pp. 99-123.

HADID, Zaha. “On Painting, Drawing and the Digital”. In: GAD, Amira e GRYCZKOWSKA, Agnes (eds.). Zaha Hadid: Early Paintings And Drawings. OBRIST, Hans Ulrich: Catálogo de exposição. London: Koenig, 2016a, p. 74-77.

HADID, Zaha. “2004 Laureate Acceptance Speech”. In: The Pritzker Architecture Prize, 2004a. Disponível em: <[https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2004\\_Acceptance%20Speech.pdf](https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2004_Acceptance%20Speech.pdf)>. Acesso em 24/04/22.

HADID, Zaha. “Interview [with Zaha Hadid]”. In: EL CROQUIS. Zaha Hadid: 1983-2001. LEVENE, Richard & CECILIA, Fernando. Madrid: El Croquis, 2004b, pp. 12-27.

HADID, Zaha. “Post-Peak Conversations with Zaha Hadid: 1983 & 1986”. In: FUTAGAWA, Yukio (Ed.). GA Architect: Zaha M. Hadid. BOYARSKY, Alvin. Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo, n.5, 1986, pp. 8-23.

HADID, Zaha. “The Way Forward: In the words of Zaha Hadid”. In: The Architectural Review, 29 March 2016b. London, UK. On-line. Disponível em: <<https://www.architectural-review.com/rethink/the-way-forward-in-the-words-ofzaha-hadid/10004605.article>>. Acesso em: 19/04/2016.

HADID, Zaha. *Zaha Hadid: The Complete Buildings and Projects*. New York: Thames & Hudson, 1998.

HADID, Zaha. “Zaha Hadid RA on the influence of Malevich in her work”. RA Magazine, Summer 2014 issue, 22 July 2014. Disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/zaha-hadid-ra-on-the-influence-of>>. Acesso em: 31/07/2020

HADID, Zaha. “Zaha Hadid: 'Being an Arab and a woman is a double-edged sword’”. Entrevista a Huma Qureshi. The Guardian. Wed 14 Nov 2012 11.46 GMT. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/nov/14/zaha-hadid-woman-arab-double-edged-sword>>. Acesso em: 13/04/2022.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JUDD, Donald. “Objetos específicos” In: G. FERREIRA e C. COTRIM. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KAMITA, João Masao. “Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria”. In: 8o. SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Rio de Janeiro: 2009

KAHNEMAN, Daniel. *Rápido e devagar: duas formas de pensar*. Objetiva, 2012.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Lisboa: Edições 70, 1996.

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier: Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

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

KRAUSS, Rosalind. “O Duplo Negativo: uma nova sintaxe para a escultura”. In: Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 291-343.

LAVRENTIEV, Alexander. “Zaha Hadid and the Russian Avant-Garde”. In: Zaha Hadid and Suprematism. Catálogo de Exposição. Berlin: Hatje Cantz, 2012, pp. 159-169.

LIMA, Adriana Ricciardi Rodrigues. *Arquitetura em Processo: matrizes conceituais entre a arte e a arquitetura na obra da Zaha Hadid*. 2019. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago. *Dibujos y textos de la arquitectura del siglo XX: Utopía y realidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

LE CORBUSIER, “Villa Savoye a Poissy, 1929-31”. In: BOESIGER, Willy (ed.) *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1929-1934*. Basel: Birkhauser, 2013 [1934], pp. 24-31.

LODDER, Christina (ed.) *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Boston: Brill, 2019

MALEVICH, “Introdução à teoria do elemento adicional na pintura”. In: CHIPPE, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988a [1927], pp. 341-345.

MALEVICH, “Suprematismo”. In: CHIPPE, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988b [1927], pp. 345-351.

MARGOLIN, Victor. *The Stuggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917-1946*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

MASIP, Fernando J. García. “Intróito/derrida: texto + acontecimento”. Revista Tabuleiro de Letras, v. 15, n. 01, jan./jun. 2021, pp. 7-17. DOI: <https://dx.doi.org/10.35499/tl.v15i1>.

MOLINA, D. G. (2019). *Arte como procedimento, de Viktor Chklóvski*. RUS (São Paulo), 10(14), 153-176. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>

NAVES, Rodrigo. Youtube, 2008. 1 vídeo (1 hora e 53 min.). Publicado pelo canal Sempre um Papo. Disponível em: <https://youtu.be/OLMOCJ0ekUc>. Acesso em: 23 abril 2022.

OBRIST, Hans Ulrich. *Lives of the Artists, Lives of the Architects*. London: Penguin Books, 2016.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999 [1927].

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo: A teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PONS, Joan Puebla. *Neovanguardias y representación arquitectónica: La expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

RICKEY, George. *Constructivism: Origins and Evolution*. New York: George Braziller, 1967.

SAFATLE, Vladimir. “Força E Abstração: Processo Revolucionário E Matriz Estética Da Autonomia.” In: *Artefilosofia*, v. 15, Nº 29, Setembro de 2020, p. 165-193.

SAINZ, Jorge. *El Dibujo de Arquitectura: Teoría e historia de um lenguaje gráfico*. Barcelona: Editorial Reverté, 2009.

SCHUMACHER, Patrik. *Digital Hadid: Landscapes in Motion*. London: Birkhauser, 2004. Texto integral disponível em: <https://www.patrikschumacher.com/Texts/digitalhadid.htm>. Acesso em: 08/05/2019.

SILVEIRA, Regina. “Desenho e Invisibilidade: um depoimento sobre as Desaparências”. In: DERDYK, Edith (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007, pp. 169-179.

STAROBINSKI, Jean. 1789: *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

UNWIN, Simon. *Twenty-five buildings every architect should understand*. London: Routledge, 2015.

VAN DOESBURG, Theo. “Architecture and Revolution — Revolutionary Architecture? Utopian designs by Tatlin, Lissitzky, and Others”. In: *On European Architecture: Complete essays from Het Bouwbedrijf*. Berlin: Birkhauser, 1990.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G. “1921 ½: Van Doesburg e (é) o vento que varre a Bauhaus de Weimar nos anos 1920”. In: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (Orgs.). *Arte e arquitetura: balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão/Editora UnB, 2010.

VIDLER, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: Arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu, 2018.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. 2012. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

## Fontes das figuras

**Figura 8.** Disponível em:

<[https://media.architecturaldigest.com/photos/5df92f4e97b883000883d33f/16:9/w\\_1280,c\\_limit/GettyImages-623638801.jpg](https://media.architecturaldigest.com/photos/5df92f4e97b883000883d33f/16:9/w_1280,c_limit/GettyImages-623638801.jpg)>. Acesso em: 20/03/2021.

**Figura 9.** Disponível em: < <https://artsandculture.google.com/asset/the-world-89-degrees/WgE1344VmqYPOw?hl=pt-BR&ms=%7B%22x%22%3A0.5012179551073984%2C%22y%22%3A0.49500000000000016%2C%22z%22%3A8.443543926967838%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.070862705328935%2C%22height%22%3A1.2375000000000005%7D%7D>>. Acesso em: 20/03/2021.

**Figura 10.** Disponível em: <<https://www.zaha-hadid.com/masterplans/zollhof-media-park/>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 4.** Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/321866704603767980/>>. Acesso em: 20/03/2021.

**Figura 1.1.** Disponível em: <<https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/publication/constant-nieuwenhuys>>. Acesso em: 20/03/2021.

**Figura 1.2.** Disponível em: <<https://designmanifestos.org/werner-ruhnau-and-yves-klein-project-for-an-aerial-architecture/>>. Acesso em: 20/03/2021.

**Figura 1.3.** Disponível em: <<https://www.dezeen.com/2020/05/12/archigram-plug-in-city-peter-cook-dennis-crompton-video-interview-vdf/>>. Acesso em: 20/03/2021.

**Figura 1.4.** Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/232>>. Acesso em: 20/03/2021

**Figura 1.5.** Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>>. Acesso em: 20/03/2021.

**Figura 1.6.** Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>>. Acesso em: 20/03/2021.

**Figura 1.7.** Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/donald-judd/untitled-1969>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 1.8.** Disponível em: < <https://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-library-superstudio-life-death-and-miracles-of-architecture/>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 1.9.** Disponível em: < <https://www.wikiart.org/pt/walter-de-maria>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 1.10.** Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/819>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 1.11.** Fonte: FUTAGAWA, Yukio (Ed.). *GA Architect: Zaha M. Hadid*. Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo, n.5, 1986, p. 102.

**Figura 1.12.** Fonte: FUTAGAWA, Yukio (Ed.). *GA Architect: Zaha M. Hadid*. Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo, n.5, 1986, p. 100.

**Figura 2.1.** Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazimir\\_malevich,\\_suprematismo\\_\(supremus\\_no.\\_58\),\\_1916.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazimir_malevich,_suprematismo_(supremus_no._58),_1916.JPG)>. Acesso em: 22/04/2022. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.2.** Disponível em: <[https://www.reddit.com/r/museum/comments/d152au/kazimir\\_malevich\\_white\\_planes\\_in\\_dissolution\\_1918/](https://www.reddit.com/r/museum/comments/d152au/kazimir_malevich_white_planes_in_dissolution_1918/)>. Acesso em: 28/04/2020. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.3.** Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxgjBr/rbARLX>>. Acesso em: 28/04/2020. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.4.** Disponível em: <<https://www.designboom.com/architecture/zaha-hadid-retrospective-exhibition-state-hermitage-museum-saint-petersburg-russia-06-25-2015/>>. Acesso em: 28/04/2020. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.5.** Disponível em: <[https://thecharnelhouse.org/2014/03/12/suprematism-in-architecture-kazimir-malevich-and-the-arkhitektons/malevich\\_planit/?ak\\_action=reject\\_mobile](https://thecharnelhouse.org/2014/03/12/suprematism-in-architecture-kazimir-malevich-and-the-arkhitektons/malevich_planit/?ak_action=reject_mobile)>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.6.** Fonte: FUTAGAWA, Yukio (Ed.). *GA Architect: Zaha M. Hadid*. Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo, n.5, 1986, p. 26-7.

**Figura 2.7.** Disponível em: <<https://www.skyscrapercity.com/threads/por-que-no-brasil-n%C3%A3o-se-constroi-mais-nada-em-arquitetura-tradicional.2115388/#post-151442996>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.8.** Disponível em: <<https://artmuseum.mtholyoke.edu/object/untitled-drawing-diagram-17>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.9.** Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/370>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.10.** Autor. Originais disponíveis em: <[https://www.moma.org/collection/works/370?installation\\_image\\_index=0](https://www.moma.org/collection/works/370?installation_image_index=0)>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.11.** Fonte: FUTAGAWA, Yukio (Ed.). *GA Architect: Zaha M. Hadid*. Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo, n.5, 1986, p. 59.

**Figura 2.12.** Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/confetti-suprematist-snowstorm-zaha-hadid/cQG7BiA0SIwmKQ>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 2.13.** Fonte: EL CROQUIS. *Zaha Hadid: 1983-2001*. Madrid: El Croquis, 2004, p. 75.

**Figura 2.14.** Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/35040>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 3.1.** Disponível em: <<https://www.zaha-hadid.com/architecture/victoria-city-areal/>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 3.2.** Fonte: LODDER, Christina (ed.) *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Boston: Brill, 2019, p. 151.

**Figura 3.3.** Disponível em: <[https://www.domusweb.it/en/architecture/2013/11/15/heydar\\_aliyev\\_center.html](https://www.domusweb.it/en/architecture/2013/11/15/heydar_aliyev_center.html)>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 3.4.** Disponível em: <<https://www.zaha-hadid.com/design/monsoon-restaurant/>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 3.5.** Disponível em: <<https://smarthistory.org/tatlin-tower/>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 3.6.** Disponível em: <<https://thecharnelhouse.org/2015/08/25/ivan-leonidov-artist-dreamer-poet/ivan-leonidov-design-for-a-club-of-the-new-social-type-variant-a-1928-2/>>. Acesso em: 25/04/2021.

**Figura 4.1.** Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/792091/zaha-hadid-e-tema-de-exposicao-em-veneza/5735e96ae58eced300000013-zaha-hadid-to-be-remembered-with-exhibition-in-venice-photo>>. Acesso em: 15/07/2020.

**Figura 4.2.** Idem.

**Figura 4.3.** Fonte: EL CROQUIS. *Zaha Hadid: 1983-2001*. Madrid: El Croquis, 2004, p. 150.

**Figura 4.4.** Fonte: EL CROQUIS. *Zaha Hadid: 1983-2001*. Madrid: El Croquis, 2004, p. 151.

**Figura 4.5.** Fonte: EL CROQUIS. *Zaha Hadid: 1983-2001*. Madrid: El Croquis, 2004, p. 148.

**Figura 4.6.** Disponível em: <<https://archiscapes.wordpress.com/2015/01/07/vitra-fire-station-zaha-hadid/>>. Acesso em: 15/07/2020.

**Figura 4.7.** Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitra\\_fire\\_station,\\_upper\\_level\\_interior\\_1,\\_Zaha\\_Hadid.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitra_fire_station,_upper_level_interior_1,_Zaha_Hadid.jpg)>. Acesso em: 15/07/2020.

**Figura 4.8.** Autor.

**Figura 4.9.** Autor.

**Figura 4.10.** Autor.

**Figura 4.11.** Auguste Choisy. *Análise da Catedral Santa Sofia*, Istambul. Axonometria, 1899.

<<https://i.pinimg.com/originals/a6/91/4a/a6914a6e057d6aae05375a41dbc15cb3.jpg>>. Acesso em: 15/07/2020.

**Figura 4.12.** Disponível em: <<https://allsourcesarebroken.net/books/postmodernism-or-cultural-logic-late-capitalism/page/31>>. Acesso em: 29/07/2020.

**Figura 4.13.** Disponível em: <<http://www.jon-lee-writes.net/v-i-d-e-o.html>>. Acesso em: 29/07/2020.

**Figura 4.14.** Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Doesburg\\_246.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_246.jpg)>. Acesso em: 29/07/2021.

**Figura 4.15.** Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Doesburg\\_236.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_236.jpg)>. Acesso em: 29/07/2021.

**Figura 4.16.** Jacopo Barozzi da Vignola. Esquema da pirâmide visual, 1583.

Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_Barozzi\\_da\\_Vignola\\_-\\_Perspective\\_diagram\\_-\\_WGA25090.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Barozzi_da_Vignola_-_Perspective_diagram_-_WGA25090.jpg)>. Acesso em: 29/07/2021.

**Figura 4.17.** Fonte: VIDLER, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000, p. 104.