

Seis conceitos

Bernard Tschumi

Trata das questões que envolvem a arquitetura contemporânea e o modo como pode permanecer meio para exploração de novos territórios e para produção de novo conhecimento em um mundo estetizado e midiático, sem se limitar a um problema meramente de aparências. Desenvolve seis conceitos referentes à produção arquitetônica contemporânea que procura enfrentar esse desafio – desfamiliarização, choque, desestruturação, sobreposição, cruzamento de programas e turning point – defendendo o papel da arquitetura de proporcionar condições capazes de criar uma nova cidade e novas relações entre espaços e eventos.

Arquitetura contemporânea, pós-modernismo, desconstrução.

Em artigo publicado em janeiro de 1991 no *The New York Times*, Vincent Scully, respeitado crítico e historiador de arquitetura, afirmou que “o movimento mais importante na arquitetura de hoje é o retorno às tradições vernacular e clássica, e sua reintegração às principais correntes da arquitetura moderna em seu aspecto mais fundamental: a estrutura de comunidades, a construção de cidades”. As palavras do professor Scully não podem ser facilmente ignoradas, sobretudo quando, no mesmo artigo, ele menciona que as demais atividades em arquitetura estão em “momento de extrema futilidade que desconstrói e autodestrói”.

Muito da arquitetura pós-moderna foi desenvolvido em época de reação geral contra aquilo que era percebido como a abstração modernista: abstração porque os modernos edifícios comerciais de vidro eram “sem imagens” e frios como a pintura abstrata. Abstração também porque, dizia-se, arquitetos modernos eram elitistas, distantes ou “abstraídos” da vida cotidiana – das pessoas e, sobretudo, da comunidade, cuja participação não era permitida, enquanto áreas, autoestradas e arranha-céus (para ci-

tar Scully novamente) “destruíam a própria estrutura de nossos bairros”. Brasília e Chandigarh eram belas ou feias, sociais ou antissociais, históricas ou a-históricas?

Essa reação à modernidade, vista como imposição da abstração, data de meados dos anos 60, seja por meio de textos acadêmicos ou por meio dos primeiros protestos organizados contra a demolição de bairros e edifícios-monumentos em nome do progresso, da Pennsylvania Station, de Nova York, ao Les Halles, de Paris. Entre os arquitetos, foi certamente um livro, *Complexity and contradiction in architecture*, de Robert Venturi, publicado pelo Museu de Arte Moderna em 1966, que disparou ampla e extraordinária reavaliação dos valores e prioridades na arquitetura, sugerindo que ela era mais do que a etérea e abstrata formulação de um ideal utópico. Recheado de exemplos que iam do trabalho de Borromini a “justaposições de linhas expressas e construções existentes”, o texto de Venturi concluía com elogios às “lições vividas da Pop Art”, uma vez que ela envolvia contradições de escala e de contexto “que deveriam ter despertado arquitetos de seus elevados sonhos de pura ordem”.

ZKM, Karlsruhe,
Alemanha, 1988.

Fonte das imagens: Tschumi,
Bernard. *Architecture and
Disjunction*. Cambridge: MIT
Press, 1996

Quase simultaneamente, uma nova área do conhecimento se desenvolvia e se mostrava formidável instrumento nas mãos de arquitetos e críticos que buscavam resgatar o significado daquilo que atacavam como o grau zero do modernismo. A semiologia e a linguística invadiram a cena arquitetônica. Não raro muito mal compreendidos, os trabalhos de Chomsky, Umberto Eco e Roland Barthes iriam influenciar novas estratégias em codificação de arquitetura, de modo que pessoas comuns e também acadêmicos poderiam finalmente decodificar múltiplos sentidos aplicados àquilo que, no entanto, permanecia sendo abrigos neutros. Ainda em 1968, Barthes, em uma de suas raras incursões ao urbanismo e à arquitetura, concluiu que significados fixos seriam impossíveis. Arquitetos e críticos pós-modernos desenvolveram extravagante concepção de arquitetura cheia de significado, na qual as fachadas de edifícios comunicavam um universo de alusões, citações e precedentes históricos.

Próprio dessas alusões é o fato de todas se referirem a um setor muito limitado da cultura arquitetônica: primeiramente, elas lidavam apenas com a *aparência* da arquitetura, com sua superfície ou imagem, nunca com sua estrutura ou uso. Em segundo lugar, um conjunto muito restrito de imagens estava sendo proposto – *palazzi* romanos, *villas* e construções vernaculares inglesas ou aquilo que poderia ser descrito como os sonhos arcadianos de uma classe média conservadora cuja homogeneidade de gosto contradizia as próprias teorias de heterogeneidade que Barthes e Venturi pareciam sugerir. Devemos acrescentar que, para outros que estavam propondo um novo vocabulário formalista, a mesma situação frequentemente ocorria. Falava-se quase sempre sobre a *imagem*, a *superfície*, estrutura e uso não eram mencionados. De fato, a cultura industrial e metropolitana de nossa sociedade estava notoriamente ausen-

te. Raras eram as alusões às megalópolis, às fábricas, estações de energia e outros trabalhos mecânicos que definiram nossa cultura por mais de um século. Em contraste com essas ideias, nos era oferecido um conjunto constante de imagens de uma sociedade pré-industrial – pré-aeroportos, pré-supermercado, pré-computador, pré-nuclear.

Obviamente, construtores e empreendedores eram tão facilmente convencidos por esses arquitetos “clássicos” como pelos preservacionistas: o mundo da nostalgia, do conforto, de *geborgenheit*,¹ seria um mundo melhor para se viver, e mais casas seriam vendidas. Apesar do recente interesse em novas formas de arquitetura contemporânea, essa Arcádia pré-industrial constitui a principal corrente da ideologia arquitetônica e política na maior parte do mundo construído. Os mais inclinados ideologicamente entre os apologistas desse retorno argumentam que no final do século 20, depois de centenas de anos de desenvolvimento industrial, tecnológico e social, ainda é possível retomar um estilo de vida anterior, ignorando carros, computadores e a era nuclear. E, mais importante, ignorando as mudanças sociais e históricas específicas que ocorreram durante esse tempo. Esses ideólogos defendem que as “cidades” arcadianas que são hoje desenvolvidas no modelo das vilas de fim de semana irão, graças a sua arquitetura, promover comunidades ideais em que valores sociais e respeito mútuo irão substituir as diferenças, os conflitos e os intercâmbios urbanos. Esse tipo de sonho comunitário (também partilhado por cooperativas e políticos) é irônico quando proposto em uma cidade como Nova York, em que as pessoas se mudam em média a cada quatro anos. No entanto, é sintoma de uma fantasia: que a vila de nossos ancestrais – que nunca conhecemos – possa ser um modelo para as gerações futuras.

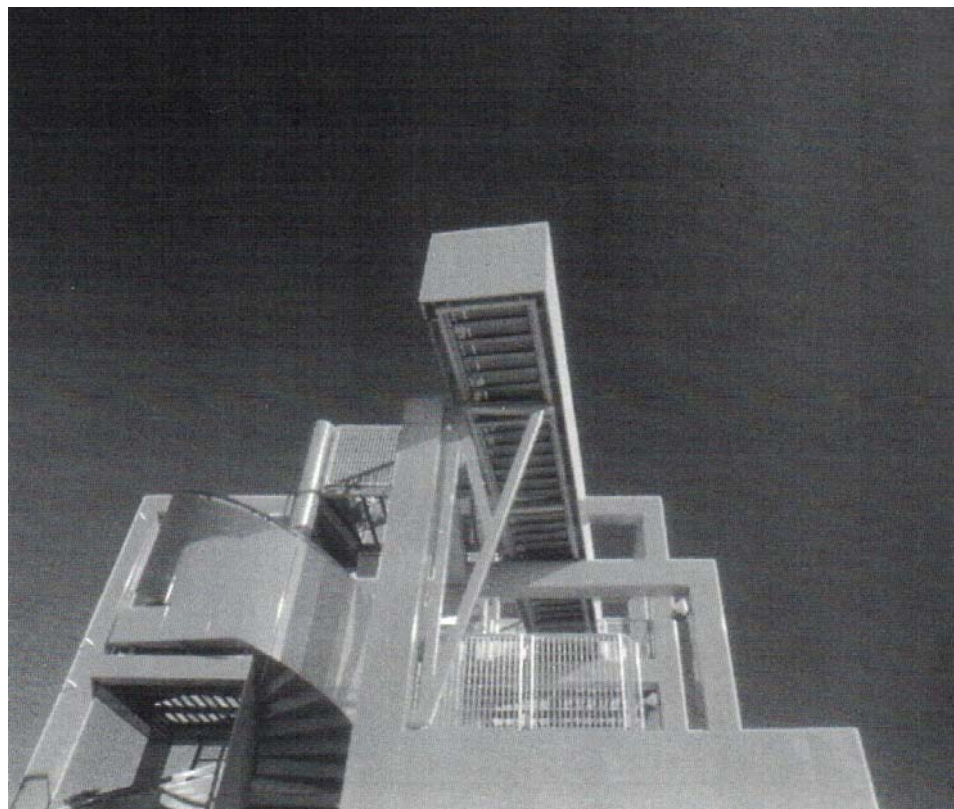
Mas será que a questão é mesmo o moderno *versus* o clássico ou o vernacular? Telhados inclinados contra telhados planos? Trata-se realmente de uma questão-chave? É claro que não. Defendo que nossa condição contemporânea afeta igualmente os historicistas e os modernistas.

Parte I

Sempre fui fascinado pela fase de construção de dois edifícios em Manhattan que foram erguidos simultaneamente e lado a lado na Madison Avenue, entre as ruas 50 e 60. Esses dois arranha-céus, um projetado para a IBM, e o outro para a AT&T, são quase idênticos em sua estrutura de aço, função e no estilo comercial. A superfície de ambos é presa a suas estruturas por igual técnica

construtiva. Aqui, porém, terminam as semelhanças. A fachada lisa do prédio da IBM é revestida de mármore polido e vidro, com detalhamento abstrato e minimalista. Em contraste, o prédio da AT&T tem tratamento da fachada ligeiramente articulado, com placas de granito rosa cortadas para lembrar o trabalho romano e gótico em pedra. O edifício da IBM tem o teto plano; o da AT&T, um frontão. Até recentemente, o prédio da IBM era visto como símbolo de uma era modernista já superada, e o da AT&T como a afirmação heróica do novo historicismo pós-modernista que se tornou o estilo corporativo dominante dos anos 80. Ambos os edifícios são quase idênticos em conteúdo, volume e uso. Menos de 10 anos depois, a situação se repetiu em Times

Folie P6, Parc de la Villette Paris, 1985



Square, com a proposta de uma assim chamada superfície desconstrutivista substituindo uma clássica pós-moderna. Tais exemplos também se aplicam a casas em East Hampton, Long Island, em que os projetos de Robert A. M. Stern e Charles Gwathmey frequentemente servem a programas equivalentes e, às vezes, aos mesmos clientes. Um arquiteto é rotulado como historicista, o outro, como modernista – ambos fabricantes de imagens elegantes.

Tal trabalho de superfícies também pode ser visto em reformas de edifícios, como no Hotel Biltmore em Nova York, cuja fachada de tijolos de 1913 foi substituída 75 anos depois por uma parede *curtain wall*,² mais típica de prédios comerciais. Quase simultaneamente, a fachada de ladrilhos brancos dos dormitórios do East Campus da Columbia University foi substituída por uma imitação da fachada de tijolos de 1913. Esse comentário *não* é um juízo de valor: tornou-se uma condição de nossos tempos. Devemos observar que a administração da Columbia University sofreu considerando o que fazer com o edifício quando se descobriu que os ladrilhos que caíam não poderiam ser reparados ou substituídos e que a alternativa seria encontrar 70 milhões de dólares para construir um novo dormitório. Ninguém ficou contente com a decisão que a universidade teve de tomar – mudar a superfície –, mas, se serve de consolo, podemos pensar naquela fachada aos pedaços como um sintoma da nossa condição contemporânea, mais do que como resultado de uma construção imperfeita.

“O triunfo do superficial”, como Stuart Ewen o chama em seu livro recente sobre as políticas de estilo, *All consuming images*, não é fenômeno novo, mas os arquitetos ainda têm que compreender as consequências dessa separação entre estrutura e superfície. Até o século 19, a arquitetura se valia de pare-

des estruturantes que mantinham o edifício de pé. Embora fosse comum aplicar decorações de vários estilos a essas superfícies, as paredes desempenhavam uma função-chave estruturante. Normalmente havia uma conexão entre o tipo de imagem usada e a estrutura da parede. Em torno de 1830, a conexão entre imagem, estrutura e método construtivo deixou de existir. Novos métodos construtivos empregavam armação estrutural interna que sustentava o edifício. Seja na forma de estruturas tipo “armação de balão”, cobertas por uma superfície, ou “armações estruturais”, cobertas por paredes-cortina, nessas novas técnicas de construção as paredes não desempenhavam mais um papel estruturante: tornaram-se progressivamente ornamentais. Uma grande variedade de estilos se tornou possível graças ao desenvolvimento de painéis pré-fabricados, prontos para serem moldados, pintados ou impressos a fim de refletir qualquer imagem, qualquer período.

Com as novas superfícies sem corpo, os papéis de engenheiros e arquitetos tornaram-se cada vez mais separados: o engenheiro cuidava da estrutura, o arquiteto, da superfície. A arquitetura tornava-se uma questão de aparência: a superfície poderia ser românica, barroca, vitoriana, “vernacular regionalista”, etc. Essa evolução para a permutabilidade de superfícies coincidiu com o surgimento de novas técnicas de representação visual. A fotografia e a impressão em massa de papéis de parede decorativos democratizaram a comercialização de tratamentos de superfície em arquitetura. E, além disso, a fotografia aumentou o poder da imagem acima de qualquer estrutura essencial.

Estamos falando do século 19, mas as coisas se intensificaram tanto, que a mudança quantitativa levou a um salto qualitativo. Com a fotografia, revistas, televisão e fax, a chamada superficialidade tornou-se o sinal de nos-

tos tempos. Para citar Jean Beaudrillard em *A transparência do mal*, "... as coisas continuam funcionando quando a sua ideia já desapareceu há muito tempo. Elas continuam a funcionar com total indiferença a seu próprio conteúdo. Paradoxalmente, elas funcionam até melhor desse modo."

Vistos assim, edifícios modernistas tornaram-se "melhores" nos anos 30, quando os ideais sociais começaram a mostrar-se ilusórios e finalmente desapareceram. Por extensão, não são os edifícios de Richard Meier hoje mais "estéticos" do que os de Le Corbusier? Uma forma generalizada de estetização de fato se deu, trazida pela mídia. Do mesmo modo que os Bombardeiros Stealth foram estetizados no pôr do sol televisionado da Arábia Saudita e que o sexo é estetizado nas publicidades, também toda cultura – e, é claro, isso inclui a arquitetura – é agora estetizada, xeroxada. Além disso, a apresentação simultânea dessas imagens leva a uma redução da história a imagens simultâneas: não apenas àquelas da Guerra do Golfo intercaladas com jogos de basquete e comerciais, mas também àquelas de nossas revistas de arquitetura e, finalmente, àquelas de nossas cidades.

O apetite da mídia pelo consumo de imagens arquitetônicas é enorme. É uma consequência da mudança de atenção em direção à superfície foi que muito da história da arquitetura se tornou imagem impressa, a palavra impressa e sua disseminação, e não o edifício em si. Até a redação deste texto, personalidades influentes na arquitetura – Daniel Liebeskind, por exemplo, ou Wolf Prix, Zaha Hadid ou Rem Koolhaas – construíram relativamente pouco. Nossa geração de arquitetos é o tema de inúmeros artigos, mesmo que raramente lhe seja dada a oportunidade de construir. Ela domina, ainda, a informação na mídia. A intensidade dessa ofensiva informacional, ou o que poderia-

mos chamar de "realidade", é tal, que uma realidade objetiva, única, é cada vez mais difícil de se conceber. Estamos familiarizados com o aforismo de Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*: "O mundo real, finalmente, se tornará uma ficção". Inevitavelmente, a arquitetura e sua percepção se tornarão uma ficção, tal como outros objetos da realidade contemporânea.

Classicismo eclético, racionalismo, neomodernismo, desconstrutivismo, regionalismo crítico, arquitetura verde, ou, no mundo da arte, neogeo, novo expressionismo, nova abstração ou figuração – todos coexistem e cada vez mais nos provocam profunda indiferença: indiferença à diferença. Do *New York Times* à *Vanity Fair*, de *P/A* e *A.D.* a *Assemblage*, vemos uma realidade múltipla progressivamente baseada em constante oscilação de tendências, teorias, escolas, movimentos e modismos. A questão é: por que se opor a esse mundo mediado? Nos deveríamos opor em nome de alguma realidade sólida, unificada? Deveríamos, mais uma vez, ansiar por uma *Gesamtkunstwerk*³ coerente? Hoje, porém, o projeto do início do século 20 parece o desejo de se restaurar uma sociedade na qual cada elemento está em relação hierárquica fixa com os demais – um mundo de ordem, de certezas e de permanência.

De fato, se a maior parte da arquitetura se tornou superfície, decoração aplicada, superficialidade, arquitetura de papel (ou, para usar a celebrada expressão de Venturi "galpão decorado"), o que distingue arquitetura de outras formas de design de *outdoors*? Ou, mais ambiciosamente, o que distingue arquitetura de edições, *layouts*, gráficos? Se os assim chamados contextualismos e historicismos tipológicos nada são além de um conjunto de disfarces oportunos aplicados a uma fórmula pronta – em outras palavras, uma superfície em um suporte que res-

peita ou desfaz o volume das construções adjacentes –, então como a arquitetura pode permanecer um meio pelo qual a sociedade explora novos territórios, desenvolve novo conhecimento?

Parte II

Conceito I: tecnologias de desfamiliarização

Nos últimos anos, pequenos focos de resistência começaram a formar-se quando arquitetos de várias partes do mundo – Inglaterra, Áustria, Estados Unidos, Japão (na maioria das vezes, em culturas pós-industriais avançadas) – começaram a tirar proveito dessa condição de fragmentação e superficialidade e a voltá-la contra si mesma. Se a ideologia predominante era a da familiaridade – familiaridade com imagens conhecidas, derivadas do modernismo dos anos 20 ou do classicismo do século 18 –, talvez o papel do arquiteto fosse *desfamiliarizar*. Se o mundo novo, mediado, ecoava e reforçava nossa realidade desmantelada, talvez, apenas talvez, se deveria tirar proveito de tal desmantelamento, *celebrar a fragmentação* ao *celebrar a cultura de diferenças*, ao acelerar e intensificar a perda da certeza, do centro, da história.

Na cultura, em geral, o mundo da comunicação nos últimos 20 anos certamente ajudou na expressão de uma multiplicidade de novos pontos de vista sobre a história canônica, dando voz a mulheres, imigrantes, *gays*, minorias e várias identidades não ocidentais que nunca se estabeleceram confortavelmente na suposta comunidade. Na arquitetura, em particular, a noção de desfamiliarização era uma ferramenta clara. Se o projeto de janelas apenas reflete a superficialidade da decoração de superfície, então deveríamos começar a procurar um modo de fazê-lo sem janelas. Se o projeto de pilares reflete a convenção de um supor-

te estruturante, talvez nos devêssemos livrar completamente dos pilares.

Embora os arquitetos envolvidos pudessem não professar alguma inclinação em direção à exploração de novas tecnologias, tais trabalhos costumavam tirar proveito das inovações tecnológicas contemporâneas. Curiosamente, as tecnologias específicas – ar-condicionado ou a construção de estruturas leves, ou modos computadorizados de cálculo – ainda têm de ser teorizadas na cultura arquitetônica. Ênfase nisso porque outros avanços tecnológicos, tais como a invenção do elevador ou o desenvolvimento da construção em aço no século 19, foram tema de inúmeros estudos de historiadores, mas há poucos estudos do gênero sobre tecnologias contemporâneas, uma vez que essas tecnologias não necessariamente produzem formas históricas.

Faço esse desvio pela tecnologia porque ela é inextricavelmente ligada a nossa condição contemporânea: afirmar que a sociedade agora diz respeito à mídia e à mediação nos faz conscientes de que a direção tomada pela tecnologia é menos a dominação da natureza do que o desenvolvimento de informação e construção do mundo como um conjunto de imagens. Arquitetos devem mais uma vez entender e tirar partido do uso de tais novas tecnologias. Nas palavras do escritor, filósofo e arquiteto francês Paul Virilio, “não estamos mais lidando com a tecnologia da construção, mas com a construção de tecnologia”.

Conceito II: o choque “metropolitano” mediado

A cintilação constante de imagens nos fascina, tanto quanto fascinava Walter Benjamin em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Destesto citar um “clássico” como esse, mas a análise recente de Gianni Vattimo desse texto indicou aspectos que

são ilustrativos de nossa condição contemporânea. Quando discutiu a reprodutibilidade de imagens, Benjamin mostrou que a perda de seu valor de troca, sua “aura”, tornou-as intercambiáveis e, em uma era da pura informação, a única coisa que contava era o “choque” – o choque das imagens, seu fator surpresa. Esse fator choque foi o que permitiu que uma imagem se destacasse: além disso, era também característico de nossa condição contemporânea e dos perigos da vida na metrópole moderna. Esses perigos resultaram em constante ansiedade por encontrarmos-nos em um mundo no qual tudo era insignificante e gratuito. A experiência de tal ansiedade era uma experiência de desfamiliarização, de *Un-zu-hause-sein*, de *Unheimlichkeit*, do inquietante.

De muitos modos, a experiência estética, de acordo com Benjamin, consistia em manter a desfamiliarização viva, em contraste com seu oposto – a familiarização, a segurança, *Geborgenheit*. Gostaria de destacar que a análise de Benjamin corresponde exatamente ao dilema histórico e filosófico da arquitetura. A experiência da arquitetura é algo pensado para desfamiliarizar – digamos, uma forma de “arte” – ou, ao contrário, para ser reconfortante, *heimlich*, aconchegante – algo que protege? Aqui, é claro, podemos constatar a oposição constante entre aqueles que veem a arquitetura e as cidades como lugares de experiência e experimentação, como reflexões estimulantes sobre a sociedade contemporânea – aqueles que gostam de “assombrações”, que desconstroem e autodestroem – e aqueles que veem o papel da arquitetura como refamiliarização, contextualização, inserção, em outras palavras, aqueles que se descrevem como historicistas, contextualistas e pós-modernistas, uma vez que pós-modernismo em arquitetura hoje tem conotação definitivamente classicista e historicista.

O público em geral – para quem a arquitetura trata de conforto, de abrigo, de tijolos e de argamassa – ficará quase sempre do lado dos tradicionalistas. Para quem, no entanto, a arquitetura não trata necessariamente de conforto e *Geborgenheit*, mas também de impulsionar a sociedade e seu desenvolvimento, o artifício do choque pode ser uma ferramenta indispensável. Cidades como Nova York, apesar de – ou talvez por causa de – seus sem-teto e do índice de dois mil assassinatos por ano, tornaram-se o equivalente pós-industrial da *Grosstadt*⁶ pré-industrial de Georg Simmel, que tanto fascinou e horrorizou Benjamin. A arquitetura na megalópole pode-se voltar para soluções não familiares dos problemas mais do que buscar as soluções reconfortantes da comunidade dominante.

Recentemente, vimos novas e importantes pesquisas sobre cidades nas quais a fragmentação e o deslocamento produzidos pela justaposição fora de escala de autoestradas, *shopping centers*, arranha-céus e pequenas casas são vistos como sinal positivo da vitalidade da cultura urbana. Em oposição às tentativas nostálgicas de restaurar uma continuidade impossível de ruas e praças, essas pesquisas implicam fazer do choque urbano um evento, que, mediante o conflito e a disjunção, intensifica e acelera a experiência urbana.

Retornemos à mídia. Em nossa era de reprodução, vimos como as técnicas para construção convencionais, de estrutura e revestimento, correspondem à superficialidade e à precariedade da cultura midiática, e como uma constante expansão da mudança era necessária para satisfazer às necessidades frequentemente banais da mídia. Vimos também que endossar essa lógica significa dizer que qualquer trabalho é intercambiável com qualquer outro, tanto quanto o revestimento de um dormitório, que retiramos e subs-

tituímos por outro. Também vimos que o choque vai contra a nostalgia da permanência ou da autoridade, seja na cultura em geral ou na arquitetura em particular. Depois de mais de 50 anos da publicação do texto de Benjamin, podemos dizer que o choque ainda é tudo o que nos resta para nos comunicarmos em uma época de informação generalizada. Em um mundo muito influenciado pela mídia, essa necessidade inexorável de mudança não deve ser necessariamente entendida como negativa. O aumento em mudanças e em superficialidade também significa um enfraquecimento da arquitetura como forma de dominação, de poder e de autoridade, tal como historicamente tem sido nos últimos seis mil anos.

Conceito III: desestruturação

É interessante examinar esse “enfraquecimento” da arquitetura, essa relação alterada entre estrutura e imagem, estrutura e superfície, à luz de um debate que ressurgiu recentemente nos círculos de arquitetura – a saber, estrutura *versus* ornamento. Desde o Renascimento, a teoria arquitetônica sempre distinguiu estrutura e ornamento, e demonstrou a hierarquia desses elementos. Citando Leon Battista Alberti, “o ornamento caracteriza-se por ser um adendo ou um complemento”; é pensado para ser um acréscimo e não deve desafiar ou enfraquecer a estrutura.

O que significa essa hierarquia hoje, quando a estrutura frequentemente permanece a mesma – um *grid* sem fim, neutro e repetitivo? Na maioria das construções atuais neste país,⁵ a prática estrutural é rigorosamente similar em conceito: armação básica em madeira, aço ou concreto. Como já apontado, a decisão de se construir a armação em qualquer um desses materiais costuma ser deixada para os engenheiros e economistas, mais do que para os arquitetos. Não se espera que o arquiteto questione a es-

trutura. Ela *deve* ser firme – afinal, o que aconteceria com as apólices de seguros (e com as reputações) se a construção ruísse? O resultado é quase sempre uma recusa a questionar a estrutura – que deve ser estável ou o edifício cai; o edifício, que é ao mesmo tempo a construção e todo o edifício do pensamento. Pois em comparação com a ciência ou a filosofia, a arquitetura raramente questiona seus fundamentos.

O resultado desses “hábitos de pensamento” na arquitetura é que não se espera que a estrutura de uma construção seja questionada mais do que o mecanismo de uma projeção quando se assiste a um filme ou do que as peças de uma televisão quando se veem as imagens em sua tela. Críticos em geral questionam a imagem, embora muito raramente questionem o aparato, a estrutura. Ainda que, por mais de um século, e em especial nos últimos 20 anos, tenhamos visto o início de tal questionamento. A filosofia contemporânea tocou essa relação entre moldura⁶ e imagem – aqui, a moldura é vista como a estrutura, a armação; e a imagem, como o ornamento. Jacques Derrida, em *Parergon*, faz esse questionamento entre moldura e imagem como tema. Embora possamos argumentar que a moldura de uma pintura não equivale à armação de um edifício – uma sendo exterior ou *hors d'oeuvre*, e a outra interior – eu manteria isso apenas como uma objeção *superficial*. Tradicionalmente, tanto moldura como estrutura desempenham a função de “manter unido”.

Conceito IV: sobreposição

Esse questionamento da estrutura levou a um aspecto particular do debate contemporâneo sobre a arquitetura, a saber, a desconstrução. Desde o início, as polêmicas da desconstrução, juntamente com muito do pensamento pós-estruturalista, interessaram a um pequeno número de arquitetos porque eles pareciam

questionar os próprios princípios de *Geborgenheit* que a principal corrente pós-modernista tentava promover. Quando encontrei Jacques Derrida pela primeira vez, para tentar convencê-lo a tratar da arquitetura em seu trabalho, ele me perguntou: “Mas como poderia um arquiteto estar interessado em desconstrução? Afinal, desconstrução é antiforma, anti-hierarquia, antiestrutura, o oposto de tudo o que a arquitetura representa.” “Exatamente por isso”, respondi.

Com o passar dos anos, as diferentes interpretações que os diversos arquitetos deram à desconstrução tornaram-se mais variadas do que a teoria da desconstrução, de diversificadas leituras, jamais poderia esperar. Para um arquiteto, tratava-se de dissimulação; para outro, de fragmentação; para outro ainda, de deslocamento. Novamente citando Nietzsche, “não há fatos, apenas uma infinidade de interpretações”. E, logo, talvez porque muitos arquitetos compartilhassem a insatisfação com o *Geborgenheit* dos “historicistas pós-modernistas” e igual fascinação pela vanguarda do princípio do século 20, o *desconstrutivismo* nasceu – e imediatamente foi chamado de “estilo”; precisamente o que esses arquitetos tentavam evitar. Qualquer interesse no pensamento pós-estruturalista e na desconstrução tem origem no fato de que eles desafiam a ideia de conjunto único e uniforme de imagens, a ideia de certeza e, é claro, a ideia de uma linguagem identificável.

Arquitetos teóricos – como eram chamados – queriam confrontar as oposições binárias da arquitetura tradicional, a saber, forma *versus* função ou abstração *versus* figuração. No entanto, eles também queriam desafiar as hierarquias implícitas escondidas nessas dualidades, tais como “a forma *segue* a função” e “o ornamento é subordinado à estrutura”. Esse repúdio à hierarquia levou à

fascinação por imagens complexas que eram simultaneamente “ambos” e “nem um, nem outro” – imagens que eram a justaposição e a sobreposição de muitas outras imagens. A sobreposição tornou-se um artifício-chave, o que pode ser visto em meu próprio trabalho. Em *The Manhattan Transcripts* (1981) ou *The Screenplays* (1977), os dispositivos usados nos primeiros episódios eram emprestados da teoria do cinema e do *nouveau roman*. Em *Transcripts*, a distinção entre estrutura (ou moldura), forma (ou espaço), evento (ou função), corpo (ou movimento) e ficção (ou narrativa) era sistematicamente obscurecida por sobreposição, colisão, distorção, fragmentação, e assim por diante. Encontramos a sobreposição usada de modo bastante notável no trabalho de Peter Eisenman, em que as camadas sobrepostas para seu projeto Romeo and Juliet levaram paralelos literários e filosóficos a extremos. Essas realidades diferentes desafiaram qualquer interpretação única, constantemente tentando problematizar o objeto arquitetônico, cruzando as fronteiras entre cinema, literatura e arquitetura (“Era uma peça de teatro ou de arquitetura?”).

Muito desse trabalho tirou proveito do ambiente universitário e da cena artística – suas galerias e publicações – nos quais o cruzamento de diferentes campos permitiu que arquitetos diluíssem a distinção entre estilos, constantemente questionando a disciplina da arquitetura e suas hierarquias. Se, contudo, eu fosse examinar tanto meu trabalho dessa época como o de meus colegas, eu diria que ambos se desenvolveram a partir de uma *crítica* da arquitetura, da natureza da arquitetura. Ela desmontou conceitos e se tornou notável ferramenta conceitual, mas não poderia atingir aquilo que justamente faz o trabalho de arquitetos diferente, de modo fundamental, do trabalho de filósofos: *materialidade*.

Assim como há uma lógica das palavras ou dos desenhos, há uma lógica dos materiais, e elas não são iguais. E não importa o quanto elas sejam subvertidas, algo no fim das contas resiste. *Ceci n'est pas un pipe*.⁷ Uma palavra não é um bloco de concreto. O conceito de cachorro não late. Citando Gilles Deleuze, “os conceitos do cinema não são dados no cinema”. Quando metáforas e catacreses se transformam em edifícios, normalmente se transformam em cenários de contraplacado ou papel machê: mais uma vez, o ornamento. Colunas de gesso acartonado que não tocam o chão não são estruturais, são ornamento. Sim, ficção e narrativa fascinaram muitos arquitetos, talvez porque, diriam nossos inimigos, nós entendíamos mais de livros do que de edifícios.

Não disponho do tempo necessário para discorrer sobre uma diferença relevante entre as duas interpretações do papel da ficção na arquitetura: as assim chamadas frente historicista pós-modernista e frente desconstrutivista neo-modernista (os rótulos não são meus). Embora ambas tenham origem em interesses iniciais em linguística e semiologia, o primeiro grupo considerava a ficção e a narrativa partes do domínio das metáforas, de uma nova *architecture parlante*, de *forma*, e o segundo grupo entendia ficção e sinopses como análogas a programas e *função*.

Eu gostaria de concentrar-me na segunda visão. Mais do que manipular as propriedades formais da arquitetura, deveríamos investigar o que de fato acontece dentro de edifícios e cidades: a função, o programa, a dimensão propriamente *histórica* da arquitetura. O livro *Análise estrutural da narrativa*, de Roland Barthes, é fascinante nesse sentido, já que pode ser diretamente transposto numa sequência tanto espacial como programática. Isso também se aplica a boa

parte da teoria de Sergei Eisenstein sobre a montagem do filme.

Conceito V: cruzamento de programas

A arquitetura sempre tratou do evento que acontece em um espaço tanto como do espaço em si. A rotunda da Columbia University já foi uma biblioteca; já foi usada como salão de banquetes; é normalmente o local em que ocorrem as palestras da instituição; algum dia poderá satisfazer à necessidade de se ter um espaço esportivo na universidade. Que piscina maravilhosa a rotunda seria! Podem pensar que estou sendo jocoso, mas, nos dias de hoje, em que estações de trem se tornam museus, e igrejas, discotecas, uma posição está sendo tomada: a total permutabilidade entre forma e função, a perda das relações tradicionais, canônicas, de causa e efeito, tais como foram santificadas pelo modernismo. A função não segue a forma; a forma não segue a função – ou ficção. No entanto, elas certamente interagem. Mergulhar nessa grande piscina azul da rotunda – uma parte do *choque*

Se o choque não pode mais ser produzido pela sucessão e justaposição de fachadas e *lobbies*, talvez ele possa ser produzido pela justaposição de eventos que ocorrem por trás dessas fachadas e desses espaços. Se “a respectiva contaminação de todas as categorias, as constantes substituições, a confusão de estilos” – como descritas igualmente por críticos de direita e de esquerda, de Andreas Huyssens a Jean Baudrillard – configuram a nova direção de nossos tempos, elas podem muito bem ser usadas em nosso proveito, em proveito de um rejuvenescimento geral da arquitetura. Se arquitetura é, ao mesmo tempo, conceito e experiência, espaço e uso, estrutura e imagem superficial – de modo não hierárquico –, então a arquitetura deveria parar de separar essas categorias e, ao contrário, fundi-las em com-

binasções de programas e espaços sem precedentes. “Cruzamento de programas”, “transprogramas”, “desprogramas”: desenvolvi esses conceitos em outras ocasiões, sugerindo o deslocamento e a mútua contaminação dos termos.

Conceito VI: eventos: o *turning point*

Meu próprio trabalho, nos anos 70, constantemente reiterava que não havia arquitetura sem eventos, sem ação, sem atividades, sem funções. A arquitetura era vista como a combinação de espaços, eventos e movimentos, sem nenhuma hierarquia ou precedência quanto a esses conceitos. A relação hierárquica de causa e efeito entre função e forma é uma das grandes certezas do pensamento sobre arquitetura – aquele que jaz por trás daquela *idée reçue* tranquilizadora de vida em comunidade que nos diz que vivemos em casas “projetadas para satisfazer a nossas necessidades”, ou em cidades planejadas como máquinas de morar. Conotações *Geborgenheit* dessa noção vão contra o “prazer” real da arquitetura, nessa inesperada combinação de termos, e também contra a realidade da vida urbana contemporânea em suas direções mais estimulantes e inquietantes. Portanto, em trabalhos como *The Manhattan Transcripts*, a definição de arquitetura não poderia ser forma nem paredes, mas tinha de ser a combinação de termos heterogêneos e incompatíveis.

A inserção dos termos *evento* e *movimento* foi influenciada pelo discurso situacionista e pela era 68. *Les événements*, como eram chamados, não configuravam eventos apenas em ação, mas também em pensamento. Levantar uma barricada (função) em uma rua de Paris (forma) não é de modo algum equivalente a ser um *flaneur* (função) nessa mesma rua (forma). Jantar (função) na rotunda (forma) não equivale a nadar ou ler nesse mesmo lugar. Aqui todas as relações hierár-

quicas entre forma e função deixam de existir. Essa combinação improvável de eventos e espaços era carregada de capacidades subversivas, pois desafiavam tanto a função como o espaço. Tal confronto é similar ao encontro surrealista de uma máquina de costura e um guarda-chuva em uma mesa de dissecação ou, mais próximo de nós, a descrição por Rem Koolhaas do Downtown Athletic Club: “Comer ostras com luvas de boxe, nu, no enésimo andar.”

Encontramos isso hoje em Tóquio, com diversos programas espalhados pelos andares dos arranha-céus: uma loja de departamentos, um museu, uma academia de ginástica e uma estação de trem com uma pequena quadra de golfe no terraço. E encontraremos também nos programas do futuro, em que aeroportos serão simultaneamente espaços de diversão, espaços esportivos, cinemas, etc. Independentemente de se tratar do resultado de combinações do acaso ou de serem devidas à pressão do aumento constante do preço dos terrenos, essas relações não causais entre forma e função ou entre espaço e ação vão além de encontros poéticos de amantes improváveis. Michel Foucault, de acordo com citação feita por John Rajchman, expandiu o uso do termo *evento* de tal modo, que foi além da atividade ou ação isolada e mencionou “eventos do pensamento”. Para Foucault, um evento não é simplesmente uma sequência lógica de palavras ou ações, mas “o momento da erosão, colapso, questionamento ou problematização das próprias premissas de um esquema dentro do qual um drama pode acontecer – ocasionando a chance ou possibilidade de outro esquema diferente”. O evento aqui é visto como um *turning point* – não uma origem nem um fim –, em oposição a premissas tais como a forma segue a função. Quero aqui propor a ideia de que o futuro da arquitetura está na construção de tais eventos.

Igualmente importante é a espacialização que ocorre com o evento. Tal ideia diverge consideravelmente do projeto modernista, que procurou afirmar certezas em uma utopia unificada, ao contrário de nosso atual questionamento, de terrenos múltiplos, fragmentados, deslocados.

Alguns anos depois, em ensaio sobre as *folies* do Parc de la Villette, Jacques Derrida expandiu a definição de *evento*, chamando-o de “a emergência de uma multiplicidade discrepante”. Eu havia constantemente insistido, em nossas discussões e em outras ocasiões, na ideia de que esses pontos chamados de *folies* eram pontos de atividades, de programas, de eventos. E Derrida a desenvolveu, propondo a possibilidade de uma “arquitetura do evento” que iria “eventualizar” ou abrir aquilo que, em nossa história ou tradição, é entendido como fixo, essencial, monumental. Ele havia também sugerido antes que a palavra “evento” tinha raízes iguais às de “invenção”, daí a noção do evento, da ‘ação-no-espaço’, do *turning point*, a invenção. Quero aqui associá-la à noção de choque; um choque que, para ser efetivo em nossa cultura mediada, em nossa cultura de imagens, deve ir além da definição de Walter Benjamin e *combinar a ideia de função ou ação com a ideia de imagem*. De fato, a arquitetura se encontra em situação singular: é a única disciplina que, por definição, combina conceito e experiência, imagem e uso, imagem e estrutura. Filósofos podem escrever, matemáticos podem desenvolver espaços virtuais, mas arquitetos são os únicos prisioneiros dessa arte híbrida, na qual a imagem quase nunca existe sem alguma atividade a ela combinada.

Meu argumento é que, longe de ser um campo que sofre da incapacidade de questionar suas estruturas e fundamentos, a arquitetura é o campo no qual se darão as maiores descobertas no próximo século. A própria

heterogeneidade da definição de arquitetura – espaço, ação e movimento – a transforma nesse *evento*, nesse lugar de choque ou no lugar da invenção de nós mesmos. O evento é o lugar em que a reconsideração e a reformulação de diferentes elementos da arquitetura, muitos dos quais provocaram ou contribuíram para as desigualdades sociais contemporâneas, podem levar a alguma solução. Por definição, é o lugar da combinação de diferenças.

Isso não acontecerá pela imitação do passado e dos ornamentos do século 18. Também não acontecerá por simplesmente se comentar, por meio do projeto, os vários deslocamentos e incertezas de nossa condição contemporânea. Não acredito que seja possível, nem faz sentido, projetar edifícios que *formalmente* tentem dissolver estruturas tradicionais, ou seja, que disponham formas que estejam em algum lugar entre abstração e figuração, ou entre estrutura e ornamento, ou que tenham sido cortadas e deslocadas por razões estéticas. A arquitetura não é arte ilustrativa; ela não ilustra teorias. (Não acredito que se possa projetar a desconstrução.) Não se pode projetar uma nova definição de cidades e sua arquitetura. Mas podem-se projetar as condições que tornarão possível que essa sociedade não hierárquica, não tradicional, aconteça. Ao compreenderem a natureza de nossas circunstâncias contemporâneas e os processos midiáticos que as acompanham, arquitetos têm a possibilidade de construir as condições que criarão uma nova cidade e novas relações entre espaços e eventos.

A arquitetura não trata das condições de projeto, mas do projeto de condições capazes de deslocar os aspectos mais tradicionais e reacionários de nossa sociedade, e simultaneamente reorganizar esses elementos do modo mais libertador possível. De ma-

neira que nossa experiência se torne a experiência de eventos organizados por meio da arquitetura, e cuja estratégia é pensada também por seu intermédio. Estratégia é palavra-chave em arquitetura hoje. Não mais grandes planos, não mais localizações em pontos fixos, mas uma nova heterotopia. É para chegar a isso que nossas cidades devem empenhar-se e é isso o que os arquitetos devem ajudá-las a atingir, ao intensificar a rica colisão entre eventos e espaços. Tóquio e Nova York são só aparentemente caóticas – marcam, no entanto, o aparecimento de uma nova estrutura urbana, uma nova urbanidade. Seus confrontos e combinações de elementos podem proporcionar o evento, o choque que, espero, faça da arquitetura de nossas cidades o *turning point* na cultura e na sociedade.

Tradução: Ana Mannarino

Revisão técnica: Paulo Venancio Filho

Tschumi, Bernard. "Six concepts". In: *Architecture and disjunction*. Cambridge: MIT press, 1994.

Bernard Tschumi é arquiteto e teórico. Foi professor na Architectural Association in London, na Princeton University e na Cooper Union em Nova York e atualmente leciona na Columbia University. Alguns de seus projetos mais conhecidos são o Parc de La Villette, em Paris, e o Novo Museu da Acrópole, em Atenas. Publicou diversos livros com textos teóricos e a respeito de sua prática, como *Architecture and Disjunction* (MIT Press, 1994), *The Manhattan Transcripts* (Academy Editions e St. Martin's Press, 1981 e 1994) e a série *Event-Cities* (MIT Press, 1994, 2000, 2005).

Notas

- 1 Em alemão, sentimento de proteção e segurança. (N.R.)
- 2 Termo inglês que significa a fachada de vidro dos prédios modernos. (N.R.)
- 3 Obra de arte total. (N.T.)
- 4 Em alemão, metrópole. (N.R.)
- 5 Estados Unidos. (N.T.)
- 6 *Frame* no original, podendo ser tanto armação, estrutura, como moldura. (N.T.)
- 7 Título de quadro de René Magritte sobre o qual Michel Foucault escreveu um ensaio. (R.R.)