

A poética de Bernard Tschumi como complexidade e a interpretação do contexto

Bernard Tschumi poetics as complexity and context interpretation

Fabiola do Valle Zonno*

*Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, atuante no Departamento de História e Teoria e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ) onde coordena a pesquisa: Entre Arte Arquitetura e Paisagem – teoria e crítica da complexidade contemporânea. Autora do livro Lugares complexos, poéticas da complexidade (FGV, 2014). Doutora e Mestre em História Social da Cultura (PUC-Rio), Especialista em Comunicação e Imagem (PUC-Rio), Arquiteto e Urbanista com diplomação Magna cum Laude (FAU-UFRJ).

Resumo

A poética de Bernard Tschumi pode ser entendida como um processo aberto a outras disciplinas, numa atuação que busca o sentido “de limite” da arquitetura ligado ao experimentalismo como forma de crítica à abordagem universalista e racionalista do modernismo, ao funcionalismo, mas também ao formalismo e ao historicismo. Em seu discurso teórico, Tschumi busca uma definição de arquitetura, defendendo-a como conceito e experiência, a partir da ideia de “prazer”, do “corpo como juiz” e da aproximação entre programa e evento. Inserindo-se no debate sobre a contextualização, defende relações entre o conceito, o contexto e o conteúdo e possíveis modos de proposição – indiferença, reciprocidade e conflito. Neste artigo, apresentamos o seu pensamento, enfatizando a ideia de intervenção contextual como interpretação. A partir da análise de três obras significativas de sua produção, buscamos entender como se dá sua operação de interpretação do contexto em situações específicas. Aprofundando o debate a partir de sua assertiva de que o pensamento arquitetônico não é uma questão de opor o *Zeitgeist* ao *Genius Loci* – colocamos sua produção como parte da discussão que remete ao tema do lugar e ao modo como o entendemos – “poética da complexidade” e “lugar complexo”.

Palavras-chave: Poética de limite. Contexto. Conceito.

Abstract

Bernard Tschumi poetics can be understood as a process open to other disciplines, an action which seeks the “limits” of experimental architecture, as a way of criticism to modernism in its universalistic and rationalist approach, as well as to functionalism, formalism and historicism. In his theoretical discourse, Tschumi seeks a definition of architecture, defending it as concept and experience, through the ideas of “pleasure,” the “body as a judge”, program and event. Participating in the debate on contextualization, he advocates relations between the concept, context and content and possible modes of proposition - indifference, reciprocity and conflict. In this article, we present his thinking, emphasizing the idea of contextual intervention as interpretation. From the analysis of three significant works of his works, we seek to understand his approach to specific situations. Deepening the debate, departing from his assertion that the architectural thinking is not a question of opposing the *Zeitgeist* to *Genius Loci*, we understand his production as part of the discussion of the place and the way we understand it – as, “poetic of complexity”, “complex places”.

Keywords: Limits. Context. Concept.

Introdução

A poética de Bernard Tschumi¹ retoma valores da vanguarda através de um processo aberto a outras disciplinas como a literatura, o cinema e a filosofia, numa atuação que entendemos como arquitetura em campo ampliado, “poética da complexidade” (ZONNO,2014).

Seus ensaios, a partir dos anos 1975, reunidos em livros como *Architecture and Disjunction* e *Red is not a color*, revelam influência de uma visão contra cultural, herdeira dos movimentos de 1968, em seu flagrante desejo de liberdade frente a quaisquer formas de construção de discursos de verdade que representem um ponto de vista restritivo às possibilidades de experimentação da disciplina, criticando tanto a abordagem purista, universalista e funcionalista do modernismo, quanto o formalismo e o historicismo.

Este artigo aborda a teorização deste arquiteto em relação à definição da arquitetura e seus terri-

tórios “de limite”, ao entendimento da arquitetura como “conceito” e “experiência”, como “prazer” e, no que se refere ao debate sobre os temas do lugar e a problematização da dicotomia zeitgeist e genius loci, bem como, a relação entre “conceito”, “contexto” e “conteúdo”. Neste sentido, propomo-nos a analisar e discutir a sua atuação prática, abordando diferentes modos de diálogo com uma situação específica e, em especial, o seu entendimento da intervenção como uma interpretação, buscando entender o “conflito” como possibilidade poética capaz de construir novos significados e suscitar a reflexão sobre o tema do valor do pré-existente.

Acreditamos que sua visão possa contribuir ao debate sobre o tema da contextualização, reconhecendo seu trabalho como produção de “lugares complexos” (ZONNO,2014), e do debate sobre a relação novo e antigo, compreendida de modo crítico a visões historicistas e nostálgicas.

¹ Bernard Tschumi é suíço, graduou-se arquiteto pela ET Zürich em 1969 e atua em seu escritório com sede em Paris e Nova Iorque. Foi professor da AASchool of Architecture, em Londres, na Universidade de Princeton, da Cooper Union e da Columbia em Nova Iorque.

2. Uma visão “de limite” pelo “prazer da arquitetura”

Penso que o prazer máximo da arquitetura está nos aspectos mais proibidos do ato arquitetônico, em que os limites são corrompidos e as proibições transgredidas (...) Exceder dogmas funcionalistas, sistemas semióticos, os precedentes históricos, ou os produtos formalizados de restrições sociais e econômicas passadas não é necessariamente uma questão de subversão, mas de preservação da capacidade de erótica da arquitetura por meio da ruptura da forma que a maioria das sociedades conservadoras espera dela. (...) Uma arquitetura deste tipo questiona os pressupostos acadêmicos (e populares), incomoda os gostos adquiridos e as memórias arquitetônicas mais estimadas. Tipologias, morfologias, compressões espaciais, construções lógicas, tudo se desmancha. (TSCHUMI, 2006d, p.581).

Termos como “transgressão” e “limite”, “violência”, “prazer” e “excesso”, “erotismo”, que passam o discurso de Tschumi, devem ser reconhecidos como parte de sua interlocução com autores da literatura e da filosofia. Seus textos nos anos 1970 têm como base o pensamento de Georges Bataille que, em *Arquitetura* (1929), crítica a disciplina como vinculada às expectativas que a sociedade lhe impõe, denunciando os grandes monumentos como “barragens” postas pela lógica da majestade e da autoridade

(da Igreja e do Estado) condicionando comportamentos sociais aceitáveis. Em seu discurso é construído um ataque à arquitetura monumental como forma de contraposição à visão de sociedade fundada a partir de proibições e tabus. O escape seria a possibilidade de “transgressão”, a se realizar como um exceder limites, porém, sem destruí-los.

Esta ideia parece ser o mote da série de textos “Arquitetura e Limites” nos anos 1980, quando Tschumi pretende discutir a definição de arquitetura, para entender modos possíveis de transgressão (ações “de limite”) como ataque a visões restritivas da disciplina.

Tschumi confronta a ideia da teoria da arquitetura como elaboração de regras, paradigmas que poderiam ser aproximados de “tabus” em arquitetura. Acompanha Bataille, para quem são duas as proibições fundamentais do homem: a morte e o sexo (quando a vida é dirigida para a reprodução, não há morte, mas sexo). Assim, o erotismo representa um paralelo à morte, interpretada por Tschumi como crítica à visão purista da ideologia moderna e de todas as formas de conservadorismo em arquitetura.

Em “*Advertisements of Architecture*” – trabalho textual e imagético “de limite” - Tschumi defende a arquitetura como “ato erótico”, “excessivo”, que inclui a ideia de “morte”, “prazer” como imagens opostas à visão do corpo, lembrando Mi-

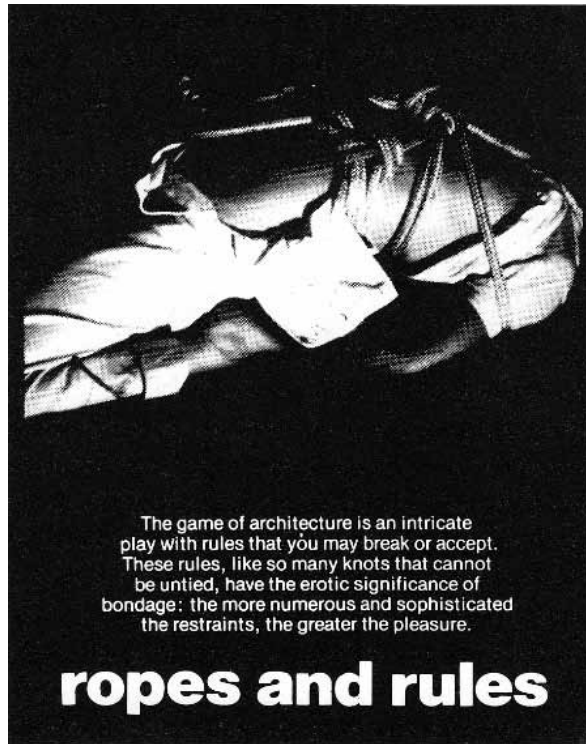


Figura 1 – Advertisements of Architecture. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/19/>

2 Neste texto, são elaborados os “fragmentos”: geometria, máscara, cativoiro, excesso e erotismo (Tschumi, 2006d, p.575-576).

chel Foucault, socialmente disciplinado, o corpo como resposta à função (reprodução).

A ideia de “prazer” encontra paralelo com o pensamento de Roland Barthes, em “O prazer do texto”, no ensaio de 1977 “O prazer da arquitetura”. A partir da assertiva de Barthes de que “o prazer não se rende à análise”, afirma que não buscará, portanto, uma visão do prazer a partir das ideias de tese, antítese e síntese, mas de fragmentos².

A própria ideia de “fragmento” é para o autor a base de toda visão de linguagem possível, como multiplicidade que compõe uma realidade, também no que se refere à linguagem em arquitetura:

O que conta não é o choque entre fragmentos contraditórios, mas o movimento entre eles (...). Importa pouco de que maneira esses fragmentos estão organizados: volume, altura, superfície, grau de fechamento, ou o que quer que seja. Os fragmentos são como frases entre aspas. (...) Simplesmente se fundem na obra (...) Podem ser extratos de diferentes discursos, mas isso somente comprova que um projeto arquitetônico está justamente onde as diferenças encontram uma expressão global. (Tschumi, 2016d, p.583).

Esta defesa do fragmento aproxima-se do pensamento pós-estruturalista, apresentando uma condição provisória, vacilante, não-transparente do sentido. Não é de surpreender, neste contex-

to, a apresentação da arquitetura como “máscara” que seduz, que, ao mesmo tempo, vela e desvela, simula e dissimula significados que são compreendidos como vestígios.

Está explícita uma crítica ao valor da arquitetura construído em bases de prazer ligado à geometria e à ordem. O autor critica o extremismo de posturas pautadas em eixos, hierarquias, linhas reguladoras. Também se posiciona contra uma arquitetura de caráter historicista, em que tipos ou modelos se convertem em “poéticas de signos congelados”, capazes apenas de suscitar um prazer mental, gelido e sutil.

O desejado “erotismo”, enquanto conceito teórico, estaria no ambíguo prazer da racionalidade e da dissolução irracional. O prazer da arquitetura é “prazer do excesso” que contém (e dilui) simultaneamente os constructos mentais e a sensualidade”; “o ato arquitetônico levado ao excesso revela, ao mesmo tempo, vestígios da razão e da experiência imediata do espaço” (Tschumi, 2006d, p.580).

Por definição, o “momento da arquitetura” reúne “ideal space” e “real space”, a arquitetura como conceito - “coisa do intelecto” e a arquitetura como experiência - “fato empírico”, que se concentra nos sentidos e na fruição do espaço. Mas “a arquitetura do prazer está onde o conceito e a experiência do espaço coincidem abruptamente, onde os fragmentos da arquitetura colidem e se fundem em deleite”.

Podemos reconhecer em seu discurso do prazer a defesa por uma experiência de deslocamento, de tensão, “entre” o belo e o sublime, o racional e o irracional, o significado concebido confrontado a seu deslizamento, o significado a partir da experiência.

Daí emerge a ideia do excesso como um “prazer especial que procede dos conflitos: quando a fruição sensual do espaço entra em conflito com o prazer da ordem”.

Como desenvolveremos a seguir, em Tschumi, não só conceito e experiência são a base para a sua reflexão sobre a definição da arquitetura enquanto disciplina, mas a dimensão do “conflito” é entendida como valor poético, como uma condição “de limite”, quando o prazer pode advir da desintegração dialética.

2. A busca por uma definição de arquitetura e seus “limites”

Na série de três textos “Arquitetura e Limites” dos anos 1980, por reconhecer como evidente “uma mudança no status da arquitetura” dentro do modo de produção contemporâneo, Tschumi defende uma nova formulação da tríade clássica vitruviana - *venustas, firmitas e commoditas*.

Como numa atitude de desconstrução filosófica, busca desmontar o que seria um discurso de verdade naturalizado, que consagrado por narrativas históricas a cada tempo, deixou à margem

expressões “de limite”. Preocupa-se em compreender o que define a disciplina não como o que a reduz ou encerra seu entendimento ligado a uma visão ideológica, mas como um contorno conceitual e seus “limites”: potenciais “áreas estratégicas” para a experimentação.

Emerge uma nova formulação da velha trilogia, que, de certo modo, se sobrepõe aos termos originais, mas os amplia em outras direções. Distinções podem ser estabelecidas entre os espaços mentais, físicos e sociais, ou, dito de outra forma, entre a linguagem, a matéria e o corpo. É certo que estas distinções são esquemáticas e, embora correspondam a categorias de análise reais e convenientes (“o concebido”, “o percebido”, “o vivenciado”), levam a diferentes abordagens e diferentes modos de notação arquitetônica (Tschumi, 2016b, p.181).

Em resumo, Tschumi formula que a arquitetura seria definida pelos termos: concebido, espaços mentais, linguagem; percebido, espaços físicos, materialidade; e vivenciado, espaços sociais, corpo (e programa).

Embora não declare, Tschumi parte de Henri Lefèbvre (1974), para quem o espaço não existe em si mesmo; o espaço é produzido a experiência e a ação do *socius* como crítica à prevalência da verdade abstrata sobre os sentidos e os desejos. Lefèbvre denunciava a dimensão do “concebido” como ligada à lógica capitalista moderna que

criou espaços abstratos e segue em defesa do espaço como produção, a partir do socius.

Tschumi parece interpretar a dialética de Lefèbvre, reconhecendo o valor do vivenciado, da experiência, na relação “de prazer” com a dimensão abstrata da arquitetura – espaço mental, conceitual.

Já no texto “*Architectural Concepts*” (2012), publicado no livro *Red is not a color* (2012), retoma a relação entre conceito e experiência, agora a partir dos termos conceito, percepto e afecto:

Conceito, percepto e afecto são três partes do todo que define (inform) a arquitetura. Conceitos são novas maneiras de apreender a arquitetura, perceptos de visualizá-la; e afectos, as sensações, desejos, e emoções geradas pelos dois termos precedentes. Todos os três são necessários para criar arquitetura. (Tschumi, 2012, p.747, tradução nossa).

O recurso a estes termos nos sugere não só uma apropriação da definição das criações do pensamento em Gilles Deleuze: filosófico (conceitos) e artístico (perceptos e afectos), mas também a relevância para Tschumi da dimensão conceitual como fundamento do pensamento arquitetônico, que não poderia ser dissolvido em perceptos e afectos. Ele explica a partir do exemplo de um arco, que seria um conceito que combina um dado material (pedra, concreto ou aço) com a força da gravidade e define um espaço. Tão logo se dese-

nhe ou construa o arco ele pertence ao mundo da percepção, significa que se tornou um percepto. Deixando que seja tomado por hera e musgo, seu cheiro particular irá evocar uma nostalgia romântica no observador, pois o arco agora pertenceria ao domínio da experiência ou do afecto.

Não é nosso objetivo neste trabalho discutir seus argumentos e interlocuções³, mas sim apresentar a “busca” do arquiteto por uma definição do campo, quando se faz clara a defesa de possibilidades para a arquitetura que constituem a sua própria prática.

Entendemos que Tschumi acolhe a ideia de um “espaço concebido” como próxima da ideia de “conceito”. No texto dos anos 1980, preocupava-se em distinguir a linguagem como sistema de signos da linguagem como ato individualmente realizado, colocando não só o papel da subjetividade no processo, mas a defesa da arquitetura como pensamento. O concebido não mais se relacionaria ao valor do belo, da aparência atraente a ser contemplada, da razão e da ordem, mas de uma linguagem capaz de explorar diferentes valores. Como introduzimos, a ideia de conceito é abordada no texto “O prazer da arquitetura” e relaciona-se à dimensão da abstração, da proposição da arquitetura como ideia e, portanto, seu papel como pensamento de arquitetura.

Em “*Architectural Concepts*” (2012), Tschumi afirma categoricamente que a arquitetura inventa

3 Em nosso livro (ZONNO, 2014), aprofundamos a análise dos argumentos do autor, discutindo suas interlocuções com teóricos, e propomos seus desdobramentos para pensar a reinvenção da disciplina arquitetura em seus limites experimentais e contato com a arte contemporânea.

conceitos e os materializa tornando-os espaços físicos e materiais construídos, e que é a invenção de conceitos que faz da arquitetura uma forma do conhecimento mais do que um mero conhecimento da forma. Um conceito pode ser inventado ou mesmo reinterpretado a partir de “conceptual frameworks” extraídos da história pois, segundo ele, rejeitar a crença na permanência histórica não significar rejeitar grandes conceitos.

Diferenciando-os em caráter, Tschumi descreve que **conceitos podem ser fundamentais, gerais e específicos**. Conceitos fundamentais definem a natureza de uma disciplina (a exemplo na psicanálise de “transferência” e “inconsciente”) e, em arquitetura poderiam ser traduzidos como vetores e envelopes, espaço-evento, contexto versus conteúdo (todos estes explícitos em sua própria visão) ou, como pensados por outros arquitetos, a exemplo de “bigness” (Rem Koolhaas) etc. Exemplifica como conceitos gerais, o “no plan” de Cedric Price, a “planta livre” ou a “promenade arquitetural” de Le Corbusier, a “endless house” de Kiesler, os “espaços servidos e servidores” de Louis Kahn, o “espaço fluente” de Mies, “casa-pátio”, “*mat-building*”, “edifício-ponte”, “torre”, entre outros. Como coloca, a “superposição de pontos linhas e planos”, reconhecível em seu emblemático projeto de La Villette, pode ser vista como um conceito geral, mas um conceito que pode ser específico a uma situação particular, como superposição das camadas de base, meio e topo, como em seu pro-

jeto do Museu da Acrópole.

O autor faz questão de distinguir o que seriam **conceitos de fronteira** (*borderline concepts*). Seriam estes: conceitos analógicos, quando uma imagem arbitrária é selecionada (como o ninho de um pássaro; conceitos figurativos (figural), como edifícios em forma de mandalas, cruzes ou hexágonos; conceitos vagos, como sugerido pela fenomenologia, quando um conceito é intencionalmente concebido como “indeciso” (indecisive) e variável; conceitos experienciais, quando a experiência pessoal é conceituada, como na obra de Bruce Nauman Performance Corridor (1969); conceitos privados, que são indistinguíveis das idiossincrasias pessoais do autor, como no trabalho de Gaudi; conceitos sintáticos ou formais, baseados em regras formais autodeterminadas; conceitos tipológicos, desenvolvidos a partir de tipos de edifícios existentes; e até conceitos poéticos, como a cobra devorando o elefante na fábula O Pequeno Príncipe (1943). O autor, porém, faz notar o risco de propostas meramente imagéticas ou estilísticas. Lembra Marcel Duchamp e sua crítica às práticas retinianas, afirmando que conceitos de limite podem ser muito desafiadores – o que nos remete às próprias experiências de Tschumi com alunos na AA, pensando o projeto a partir de textos literários. O próprio arquiteto admite que recusava o termo “forma”, entendendo-a como o resultado de uma estratégia arquitetônica, mas que recentemente o termo “*concept-form*” vem emergindo em seus trabalhos.

Embora valorize e tenha explorado estas experiências “de limite”⁴, é notório que o entendimento do conceito tal como abordado por Tschumi muito se ancora à ideia do pensamento em arquitetura como um pensamento espacial e, portanto, do conceito em arquitetura como um conceito de espaço.

Em função deste destaque, reconhecemos porque, em “Arquitetura e Limites”, o arquiteto defende que o percebido, a materialidade da arquitetura, não reside em questões estruturais e construtivas (entendidas por ele como superadas, pois na atualidade tudo se poderia construir) ou de honestidade dos materiais (mais uma visão ideológica), mas em seus sólidos e vazios e sequencias espaciais. A definição da arquitetura como o que é de fato edificado, construído, é na verdade bastante problematizada à época destes textos, quando se percebe a defesa constante da definição da arquitetura como pensamento e, de considerá-la também a partir de textos, desenhos, maquetes, expressões “de limite”.

Já no texto de 2012, Tschumi faz questão de ressaltar a importância da materialidade para além de uma visão purista, e a caracteriza como os próprios materiais: metal, vidro, madeira, tijolo etc. A materialidade é apresentada como o que qualifica um conceito, como possibilidade diferencial de apresentação física de um mesmo conceito: “um material pode reforçar um conceito ou distrair dele” (...) “materializar um conceito requer decisões de projeto inteligentes e seletivas, inclusive

durante o processo de detalhamento, visando enfatizar ou sucessivamente incorporar o conceito”. (Tschumi, 2012, p.744, tradução nossa).

Ao tratar do vivenciado em “Arquitetura e Limites” também percebemos à ênfase dada ao espaço. Tschumi afirma que “o corpo é o juiz”, não só porque a partir dele tem-se a mediação ou canal da experiência, mas como o corpo-no-espaço que o constrói a partir do movimento. O tema do programa é tratado com a defesa do “evento” quando também o *socius* pode reinventar suas formas de apropriação do espaço. Segundo Tschumi, a crítica pós-modernista, discutindo apenas em termos formalistas ou puramente estilísticos, teria levantado uma falsa polêmica, pois em ambas “a forma segue a forma” e se concebe a arquitetura como “objeto de contemplação”, sem explorar “a interação dos espaços com os eventos” (2006:185-187). Sob este ponto de vista, a arquitetura deveria tomar o tema do programa como questão, o programa que, como no teatro, é compreendido como sequência de eventos que podem se dar em um mesmo espaço”.

Vale notar que estes questionamentos têm como ascendentes os “*événements*” e “criação de situações” dos Situacionistas e as experiências, realizadas por Tschumi em parceria com Roselle Goldberg em Londres, nos anos 1970, explorando a arte da *performance*. O corpo é explorado de modo liberatório, como agente desejante e criativo: a ação do corpo como potência da

4 Lembramos especialmente do Projeto Fireworks for Park de La Villette, 1992 quando o autor declara: “Good architecture must be conceived, erected, and burned in vain. The greatest architecture of all is fireworks: it perfectly shows the gratuitous consumption of pleasure”. www.tschumi.com/projects/47.

transformação do espaço, o ato criativo e poético se realiza como parte da vida. É a partir deste momento que Tschumi escreve “*Space and Events*”, quando define que não há arquitetura sem ação, não há arquitetura sem acontecimentos, não há arquitetura sem programa” (Tschumi, 1996, p.121) e, em “*Sequences*”, que “events take place, again and again” (p.160).

O tema do programa merece bastante destaque entre seus escritos, por considerá-lo negligenciado quando da crítica ao funcionalismo moderno. Em “*Abstract mediation and strategy*” (1987), Tschumi afirma que “o programa possui o mesmo papel da narrativa em outros domínios: pode e deve ser reinterpretado, reescrito, desconstruído pelo arquiteto” (1996, p.205) – daí sua aproximação com o campo da literatura.

Indiferença, reciprocidade e conflito são modos de relação que aparecem na relação entre conceito e contexto e conceito e conteúdo (programa). Analisaremos, como, mais uma vez, o conceito possui declarado protagonismo e a estratégia do “conflito” é vista como possibilidade da desejada “transgressão”.

3. A intervenção como interpretação – Conceito, Contexto e Conteúdo

A noção de interpretação se apresenta nos discursos contemporâneos sob o entendimento de que toda intervenção comporta o reconhecimento dos valores da mesma e o ajuizamento (crítico

e seletivo) como base para a proposição de novas criações que resinifiquem o existente.

Solà-Morales, ao tratar do conceito de intervenção, afirma-a como um tipo de atuação que comporta sempre uma crítica de ideias anteriores:

Todo problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura existente, porque as possíveis formas de intervenção que se colocam sempre são formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir. Uma intervenção é tanto pretender que o edifício volte a dizer algo e o diga em determinada direção. (Solà-Morales, [1979]2006:15, tradução nossa)

Entendemos que o arquiteto, frente ao desafio de dialogar com uma obra pré-existente e seus significados ontem e hoje, pode buscar, através de sua intervenção, a exposição/valorização de determinados aspectos da obra. Assim, a pré-existência não constitui não um limitador, mas a possibilidade de interpretação contemporânea, sempre multiplicada, enquanto poética singular.

No ensaio teórico “*Concept vs. context vs. content*”, Bernard Tschumi refere-se ao contexto como interpretação, não como um dado, mas como algo definido pelo observador: “o contexto não é um fato; é sempre uma questão de interpretação”. E, deste modo, é entendido como “frequentemente ideológico e pode ser qualifica-

do ou desqualificado por conceitos”:

Não há arquitetura sem um conceito – uma ideia, diagrama, ou partido que dê coerência e identidade a um edifício. Conceito, não forma, é o que distingue a arquitetura da mera construção. Contudo, também não há arquitetura sem contexto (exceto na utopia). Um trabalho de arquitetura é sempre *in situ*, ou “situado”, localizado em um site e dentro de um contexto [setting]. O contexto pode ser histórico, geográfico, cultural, político ou econômico. Ele nunca é somente uma questão de sua dimensão visual, ou o que nos anos 1980 e 90 se chamou de “contextualismo”, com um conservadorismo estético implícito. (Tschumi, 2004:11-12, tradução nossa)

Esta passagem demonstra, como introduzimos, sua visão crítica tanto ao formalismo quanto ao historicismo, destacando que a arquitetura há que ser sempre contextual, mas não somente compreendida do ponto de vista visual, e sim, especialmente, como a materialização de um pensamento de arquitetura.

Porque propõe pensar não mais o termo “forma” mas sim “conceito”, parafraseando a máxima modernista “a forma segue a função”, questiona a possibilidade de pensar “o conceito segue o conteúdo”. Em sua visão, o conceito de um projeto pode preceder a inserção de um programa ou um elemento do programa pode ser destaca-

do e tematizado de tal modo que se torne o conceito⁵ (Tschumi, 2004, p.13).

Tschumi levanta duas hipóteses: “contextualizar um conceito”, adaptando-o às circunstâncias de um sítio particular ou situação política, ou “conceituar um contexto”, que significa fazer de uma situação, em suas idiosincrasias e constrangimentos, a força propulsora do desenvolvimento de uma ideia ou conceito arquitetônico.

Em “Architectural Concepts” (2012), Tschumi assinala ainda que os conceitos em arquitetura nunca nascem da abstração ou da tábula rasa do pensamento, mas de uma multiplicidade de fatores. Após defrontar-se com os condicionantes como sítio, oportunidades programáticas, especificidades culturais e criar uma primeira imagem do projeto, espécie de intuição, o arquiteto deveria buscar o conceito que se caracteriza por uma ideia insistente que qualifica a sua intenção e interpretação da problemática, sustentando a proposta desde sua relação com o meio urbano aos detalhes da edificação.

Conceitos são o que nos permite apreender a realidade. Conceituar uma situação ou evento significa extrair o potencial de suas circunstâncias. Um conceito arquitetônico criticamente engaja as circunstâncias, o brief e situação e os formula de modo original.

Um conceito é o ponto ou lugar de “encontro”

5 A exemplo do Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright que toma um elemento implícito do programa – o movimento linear de entrada e saída – e o conceitua na forma de uma rampa contínua (Tschumi, 2004,p.12).

de componentes relevantes que fazem a arquitetura. Por exemplo, espaço, movimento e ação são três componentes altamente diferenciáveis da arquitetura cuja interrelação pode gerar um conceito arquitetônico. (Tschumi, 2012,p.743, tradução nossa)

Ao pensar os modos de relação tanto entre conceito e contexto, como entre conceito e conteúdo, Tschumi (2004) afirma três possibilidades: **a indiferença, a reciprocidade ou conflito**. No que se refere ao contexto, a indiferença supõe um tipo de colagem acidental em que elementos coexistem, mas não interagem, podendo vir a caracterizar tanto justaposições poéticas como imposições irresponsáveis⁶. A reciprocidade parte de uma interação próxima, de modo complementar, quando os elementos se tornam uma única e contínua entidade. O conflito descreve um conceito arquitetônico estrategicamente elaborado para entrar em choque, como numa espécie de batalha em que ambos os protagonistas precisariam negociar sua própria sobrevivência. No que se refere ao conteúdo, exemplifica a indiferença como “cozinhar a céu aberto”, a reciprocidade, cozinhar numa cozinha, e o conflito cozinhar em um quarto; ou ainda, andar de bicicleta em uma praça, em um velódromo ou em um espaço de concertos.

Em “*Demandez le programme!*” (2002), como crítica a ética funcionalista moderna por definir a arquitetura como produção de espaços para atender necessidades, o autor analisa histori-

camente a relação entre espaço e programa. A indiferença, a exemplo do Palácio de Cristal, dá-se nos casos de neutralidade, capacidade de acolher quaisquer usos; a reciprocidade estaria próxima das “máquinas de morar”, fazendo uso do projeto como organização lógica e racional dos espaços segundo os usos; já a noção de conflito acolheria a possibilidade da discordância entre espaço e programa, como modos de transgressão - sugerida nas modalidades de *crossprogramming* (transformação de uso para um espaço criado para outro uso), *transprogramming* (reunião de usos em espaços respectivos a despeito de suas incompatibilidades), *disprogramming* (combinação de usos de modo que a configuração espacial possibilitasse sua contaminação e possíveis novas ações).

A visão de Tschumi contribui ao debate sobre o tema da contextualização, ao reconhecer tanto a reciprocidade e do conflito como modos interpretativos de relação contextual. O conflito, não indiferença, é compreendido como desejada construção de sentido ou problematização do tema do sentido – uma abordagem que entendemos como “complexa”. Se o modernismo apostou em conceitos que pudessem ser aplicados sem alteração a todas as situações culturais, “conceituar um contexto” seria construir um campo de questões/ relações a serem expostas. A estratégia conceitual faria da arquitetura um modo de pensamento que lida com um posicionamento discursivo sobre a relação com o pré-existente.

6 Solà Morales (1982/2006) fala da postura modernista em relação aos objetos históricos como deliberada opção estética pelo contraste.

4. Arquitetura não é uma questão de opor Zeitgeist ao Genius Loci

Tschumi afirma que “o pensamento arquitetônico não é uma questão de opor o *Zeitgeist* ao *Genius Loci*, de opor questões conceituais a alegóricas ou alusões históricas a uma pesquisa purista” (2006:175). Segundo o autor, boa parte do modernismo (especialmente a surgida nos anos 1950) não só “acreditava que a arquitetura refletiria e ao mesmo tempo modelaria a sociedade do futuro”, mas também buscava a “especificidade da arquitetura” definindo-a na relação com o uso. Porém, aponta uma crítica às posturas pós-modernistas, fruto de uma “visão estreita da história da arquitetura”, a qual reconhece nas Bienais de Veneza e Paris, nas publicações de massa, referindo-se à citação historicista e a “frontões interrompidos⁷”.

Tschumi é taxativo ao criticar um entendimento precário da história como “peseudocontinuidade” linear de momentos de ação e reação, construindo narrativas fechadas, artificiais e reducionistas, que “esqueceram” importantes experiências “de limite” - como as arquiteturas não construídas, os experimentalismos de vanguarda, como o Dada.

O exame da herança do século XIX e de grande parte do século XX me levou a buscar uma nova abordagem, focando na periferia e nos limites da arquitetura em um tempo em que muitos se refugiaram no historicismo baseado na memória, em

constantes ou tipologias. Era nas margens que alguns de nós víamos uma possível renovação do pensamento arquitetônico. Ocasionalmente nos voltávamos às explorações artísticas e a variadas polemicas em literatura, filosofia e cinema. A arquitetura não era mais uma disciplina autônoma e isolada, mas participava do movimento de confrontação de ideias. (Tschumi,2004)

Como proposição antitética ao pensamento universalista e abstrato da arquitetura modernista, o referido historicismo é entendido por Tschumi como prática de “citação” de signos de linguagem do passado ou de afirmação de uma autonomia disciplinar através do recurso à tipologia, se compreendido como congelamento das possibilidades do novo e da experimentação.

Interessa-nos apresentar o debate zeitgeist x genius loci de modo amplo, na relação com as posturas críticas ao modernismo, para posicionar-nos frente ao tema do lugar na contemporaneidade, como forma de defender o trabalho de Tschumi como relevante contribuição à reflexão sobre o “contextual”.

Sabe-se que o conceito de Zeitgeist, “espírito do tempo” na filosofia da história de Hegel, traduz-se numa visão Idealista e teleológica da relação entre o presente e o passado, que indica progresso na visão dialética de tese - antítese - síntese. Como explica Peter Eisenman, em texto de 1984 (2006:239), a tese do espírito

7 É possível entender a partir da referência a “frontões interrompidos” por Tschumi uma crítica ao pós-modernismo norte-americano. Importa-nos pontuar uma diferença entre a prática de Robert Venturi da de outros arquitetos neste contexto, diferenciando a busca pela complexidade e a contradição no recurso à percepção dos signos como um jogo de linguagem da mera citação que não problematize a questão do significado. Ver: ZONNO, 2014.

da época postulava uma relação a priori entre a história e todas as manifestações em um determinado momento histórico: identificando um espírito dominante como melhor forma de sua expressão e defendendo que o homem deveria estar sempre em relação com o seu tempo. O Modernismo teria sido um novo episódio na evolução do *Zeitgeist*, substituindo a ideia de análise da história pela análise da função como um outro universal, de um valor não mais absoluto, natural ou divino, mas sim contingente e atual que justificou outra “vontade da época”. Das vanguardas ao modernismo acreditava-se na ideia de apresentação da arte como espírito do presente, defendendo uma visão de ruptura com o passado e, ao mesmo tempo, de transformação completa da vida através dos meios de uma nova arte abstrata capaz de instituir uma visão de cultura universalista, assumindo uma condição científica e matemática.

Identificando o modernismo como uma espécie de hiato em relação ao passado, muitas posturas afirmaram a construção do “lugar” como um modo de reconstituir uma relação de continuidade com a história. Boa parte da crítica italiana, em nome da “tradição”, reivindicava a autonomia disciplinar da arquitetura definindo-a a partir da especificidade de sua própria linguagem na história, enquanto estrutura capaz de ser identificada através de tipos. Já Norberg-Schulz ([1976] 2006) ancora-se ao termo *genius loci*, afirmado como “espírito do lugar”, que se define pelas

qualidades das coisas e dos elementos, por valores simbólicos e históricos, defendendo que o arquiteto deveria ser capaz de identificar o lugar pela “atmosfera geral e abrangente” e reafirmá-lo a partir da reprodução do “caráter” existente.

Em paralelo, convocam-se os debates da antropologia/etnologia que concebem o “lugar” a partir da presença de valores culturais que possuem permanência simbólica e referencial, como o contrário dos “não-lugares”, termo de Marc Augé, baseados em um “presente sem história”, sem memória e sem futuro – que se identificariam a uma ideia de “supermodernidade”.

Como esclarece Fábio Duarte (2002), a contraposição entre “lugar” e “não lugar” poderia ser resumida como se naquele houvesse sentido, mas não liberdade, enquanto nesse houvesse completa liberdade, mas ausência de sentido e, portanto, de identidade. Destaca que autores como Jean Duvignaud, na década de 1970, identificaram a ideia de não-lugar à cidade industrial, o que constitui contrassenso uma vez que o lugar é essencial, não importando se numa sociedade tribal ou globalizada. Nas palavras do autor:

O lugar é a mais instável das porções espaciais, pois vivido intensamente por cada pessoa em processos de resignificação constantes; assim, é preciso levar em conta a complexidade da cultura contemporânea para discuti-lo, sem saudosismo de um lugar perdido. (DUARTE,2002, p.99)

A visão de Augé parece demasiado crítica à modernidade, deixando de considerar uma visão de cultura viva, não só passível de ser constituída no presente, mas também capaz de criar significados.

Acompanhamos Solà-Morales (2002) ao identificar estas abordagens como visões em defesa do “lugar como permanência” e, em especial, engajamo-nos em sua compreensão de que é possível produzir lugar na contemporaneidade, como acontecimentos numa “fundação conjuntural” a partir das energias atuais; e não só isso, pensamos em uma fundação conjuntural que entrelace diferentes tempos da paisagem a partir de um olhar referido ao presente.

O lugar pode ser pensado de modo complexo, “lugar complexo” (ZONNO, 2014), explorando sua condição de atualidade a evocar significados, sempre como interpretação do existente, explorando o contextual como uma condição de diálogo que constitui lugar como produção de sentido – não só de modo consonante, mas até mesmo de modo paradoxal, ambíguo ou conflituoso - como valor artístico⁸ específico a uma situação.

Entendemos assim uma possível abordagem recolocando o problema de pensar os termos *Zeitgeist* e *Genius loci*. O *genius loci* poderia ser reconhecido como uma interpretação, aberto à reinvenção por se reconhecer a paisagem em sua constante transformação de sentido. Também a arquitetura não teria como objetivo de materializar

o espírito de sua época. Como aventa Peter Eisenman ([1984]2006:240), para escapar à dependência do *Zeitgeist* seria preciso propor uma ideia alternativa segundo a qual a expressão de seu tempo não fosse mais a finalidade, mas algo que não se pode evitar.

A intervenção, como interpretação, pode buscar construir diálogo desde pré-existências como espaços residuais, edificações obsoletas e/ou arruinadas, terrain vagues até sítios em áreas preservadas e/ou no entorno de áreas tombadas. É certo que ao tratar de contextos de valor patrimonial as questões ganham contornos particulares, uma vez que a pré-existência constitui objeto de valor histórico e artístico – o que não quer dizer que a postura em relação ao existente seja de mera representação, de limitação das possibilidades de intervenção contemporânea, desde que a reinvenção do lugar seja capaz de evocar, ao mesmo tempo, os valores do antigo e do novo.

A abordagem de Tschumi parece apontar nesta direção, reconhecendo a possibilidade de uma prática não indiferente ao contexto, afirmativa sobre sua condição contemporânea e sensível ao pré-existente como algo a ser interpretado conceitualmente, de modo específico em relação a contexto e a conteúdo, a partir das visões de reciprocidade ou de conflito.

Examinaremos a seguir três de seus trabalhos em que o diálogo contextual se expõe; primeiro o

8 Sobre nossa reflexão sobre valor artístico contemporâneo na relação com lugares de memória, ver ZONNO, F.V. “Intervenções artísticas e arquitetônicas em lugares de memória – modos de interpretação do lugar”. In: TREVISAN e NOBREGA (Org.). Projeto e Patrimônio – reflexões e aplicações. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

Museu da Acrópole porque podemos descrever nossa experiência ao visitar a obra.

-las - fruto de um trabalho de substituição por cópias instaladas na Acrópole.

5. A “conceituação do contexto” no Museu da Acrópole de Atenas, 2001-09

O projeto do museu afirma-se como uma obra de caráter diferenciado, mas em diálogo com o sítio onde se insere sobre uma área arqueológica de ruínas, “escavações que mostram diversas camadas de civilizações”, reconhecendo-o tanto nos traços mais antigos da Acrópole como nos mais recentes da cidade de Atenas.

O desafio do projeto era relacionar-se a este sítio de relevância histórica e artística indiscutível, inclusive parte do próprio conteúdo do museu, e inserir-se no tecido da cidade que, conforme Tschumi (2012:497), poderia ser descrito como ocupado por arquitetura de caráter “vernacular mediterrâneo moderno em concreto”, residencial e comercial, em franca indiferença ao conjunto arquitetônico clássico. Além disso, o edifício do museu antigo, também de valor histórico, deveria ser incorporado ao conjunto novo, servindo como área de apoio aos trabalhos recentes de conservação.

Importante destacar que, além das próprias ruínas do local e das esculturas dos períodos grego arcaico e clássico, antes preservadas no museu antigo, o acervo agora incluiria as Cariátides, as métopas do friso e esculturas do tímpano originais do Parthenon com o objetivo de resguardá-

A decisão foi uma estratégia de “conceituação do contexto” (Tschumi,2012) interpretando-o como três camadas ou volumes sobrepostos, claramente perceptíveis: um de fechamento em vidro no topo que “volta-se” ao Parthenon – expondo suas partes; um intermediário que guarda as outras coleções; e um terceiro – base que paira sobre as escavações arqueológicas e contém o lobby e áreas de serviço. Os volumes da base voltam-se ao alinhamento das ruas e do antigo museu, e, em especial, o volume superior replica a posição do Parthenon para que as esculturas sejam expostas como referência direta à sua localização original e em condição de iluminação semelhante.

Ao caminharmos no entorno imediato do museu, observando pontualmente o conjunto da Acrópole, distinguimos claramente 3 estratos de natureza e tempos distintos: a rocha de modo bastante expressivo, a muralha de pedra e o conjunto edificado clássico. A divisão em 3 partes também remete à divisão de fachada do museu antigo contíguo. É como se Tschumi reconhecesse no existente e reinventasse o conceito de superposição de camadas, ou melhor, a ideia de “fragmentos” ou “estratos diferentes” que encontram uma “expressão global” (Figura 2).

Se no sítio da Acrópole, a pedra confere unidade, certa uniformidade dos tons às três camadas, Ts-

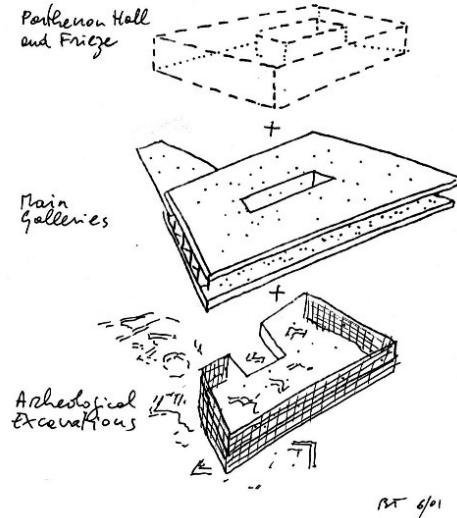


Figura 2 - Museu da Acrópole de Atenas, Grécia – 2001-09.
Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/2/>

chumi explora no edifício novo, a materialidade de cada um dos volumes como contraste ou diferença que marca a singularidade da época atual – concreto, metal e vidro, ainda elaborados como “envelope” de modo característico. Também percebemos uma transição vertical do mais fechado ao mais aberto, não só pelo peso do material, mas também por uma marcação rítmica dos elementos.

A implantação dos volumes sugere reciprocidade, mas de modo distinto, o que confere ao edifício uma forma dinâmica: na base percebe-se a relação com o tecido urbano recente e no topo, propositadamente uma rotação que sugere a referência ao Parthenon.

A proposta também pode ser reconhecida como uma “conceituação do conteúdo”, explorando a dimensão do vivenciado – a experiência das obras e do espaço de exposições - como um percurso que sugere uma narrativa - pensamento. O “corpo-no-espaço através do movimento” toma contato, na relação com as “camadas sobrepostas”, com elementos e momentos distintos da arte grega – do contato com as ruínas no subsolo ao ápice da sequência “cinemática” que é o contato visual com a Acrópole.

A entrada do Museu se dá pela mesma grande via de pedestres pontuada de verde que leva ao complexo da Acrópole, quase à frente das ruínas do teatro de Dionísio (de onde também se visualiza o topo do museu como parte da cena da

paisagem – Figura 3). De lá o edifício novo destaca-se como mais alto e ocupando maior área: marcante, mas ajustado aos demais.



Figura 3 - Museu da Acrópole de Atenas, Grécia – 2001-09.
Fonte: Foto da autora.

Primeiro tomamos contato com as ruínas dos períodos Neolítico tardio e Bizantino, visíveis de cima como a um subsolo (semi) coberto e através dos pisos em vidro desde a chegada – quando a visão simultânea de temporalidades distintas se expressa de modo muito claro. Após entrar no edifício (tem-se, no hall, maquetes e vídeos que expõem a história da Acrópole), chegamos a uma grande escadaria cujas laterais expõem objetos das casas e santuários, muitos deles encontrados nas próprias escavações e, ao fundo, o frontão do templo grego arcaico que antes ocupara a colina.

Alcançamos uma grande sala, banhada pela luz natural, que expõe as esculturas de kouros e korés como “uma multidão de figuras”. Segundo

9 Este processo de retiradas de partes para sua preservação é parte da narrativa do percurso. Logo ao entrar no museu, filmes e fotografias registram o processo de retirada das grandes peças das métopas, com guindastes e gruas, desmontando ainda mais a ruína e para depois remontá-la com reproduções.

Tschumi (2012:510), as colunas lisas e cilíndricas que pontuam a sala, além do piso e dos pedestais, tiveram sua forma e materialidade escolhidas não de modo arbitrário, mas para “fazer dialogar a arquitetura do museu e a arte exposta numa relação de não-competição enfatizando a disposição dos objetos na luz e no espaço”. Explica o desejo de constituir um fundo em concreto capaz de, por sua textura, absorver a luz em contraste com o mármore que a reflete, mas preservando a clareza dos tons.

Após o contato próximo com as Cariátides em área destacada, subimos na sequência ao último pavimento que, conforme Tschumi, reproduz a orientação do Parthenon, aproximando-se das suas dimensões, ampliadas para incluir a área de circulação/exposição. Muito embora o volume todo seja maior, percebemos o desejo de cons-

tituir, como interpretação contemporânea, uma similaridade da experiência espacial: a cela-clausura constitui o núcleo do edifício e estilóbato-abertura, área de exposição das peças, completamente transparente, em contato visual direto com a Acrópole, obra a ser contemplada como parte do museu (Figura 4).

Nesta galeria, são expostas as peças do friso e as métopas do Parthenon, como encaixadas ao volume central do edifício, além dos fragmentos escultóricos dos tímpanos dos frontões – posicionados de modo a permitir-nos sua referência à fachada original.

O posicionamento das peças, análogo ao do sítio de onde foram extraídas, nos faz lembrar a dialética *site* e *non site* do artista Robert Smithson, que problematizava a relação da obra de arte fora e dentro do espaço museal, realizando trabalhos na paisagem (*site*) como já inscritos numa dimensão de apropriação de suas partes/elementos, incluindo registros de textos, mapas e fotografias no museu (*non site*). Na experiência das peças do Parthenon, gera-se uma tensão quanto à autenticidade de seu “lugar” quando pensamos que foram extraídas da Acrópole para serem “protegidas” no museu” - o que nos remete a todo um debate não só sobre a preservação⁹ das ruínas, mas sobre a repatriação das peças que hoje estão no Museu Britânico e, cuja posição é claramente marcada como “lacuna”.

Figura 4 - Museu da Acrópole de Atenas, Grécia – 2001-09.
Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/2/>



Outro aspecto do arranjo das peças, conforme Tschumi, é a preservação da narrativa dos frisos, reconhecidos em seu valor artístico como uma sequência “fílmica”. O projeto faz questão de preservar 180 metros de leitura contínua posicionados à altura do observador – diferente do que ocorre com o acervo do museu Britânico, apresentado como uma sequência de quadros. O arquiteto faz questão de ressaltar uma relação entre a obra de arte e o cinema, especialmente relacionando os diagramas de Eisenstein e suas cenas àquelas do friso, além da percepção da experiência do espaço da Acrópole pelo cineasta: uma lição sobre montagem, sutilmente composta *shot by shot*: “colisão visual de elementos altamente organizados” (2012:513).

O conceito do museu, ao sugerir uma sequência de eventos programados como uma narrativa, se materializa em espaços cuja experiência é capaz de evocar o pretendido “prazer”. Da base ao topo através dos três volumes distintos, criam-se relações com o sítio, em que o arquiteto buscou um diálogo em reciprocidade, interpretando o *genius loci* como diferentes estratos em camadas, buscando como modo de analogia não só a similaridade mas também a diferença, expressa pelos materiais e formas contemporâneos. Assim, a obra de arte nova afirma-se como interpretação contemporânea do antigo, buscando valorizar a si como objeto em diálogo com a paisagem e sobretudo, a partir da sua mediação, a valorização do patrimônio.

6. Estratégia “entre” - Le Fresnoy National Studio for Contemporary Arts, Tourcoing, 1991-97

Completamente diferente do caso anterior, a situação na França era de um conjunto de edifícios abandonados. Tschumi reconhece seu valor como estruturas de galpões cujo envelope reme-tia ao repertório do passado, porém, procurou manter uma postura diferente, não nostálgica que, em suas palavras, “tentaria renovar os vestígios transformando-os em réplicas do passado” (2012:275). A visão dos grandes telhados sustentados por estruturas metálicas em treliça o impactou e tal impressão levou à concepção do projeto:

Você ama o espaço. Ele parece não usual e seus telhados formam uma paisagem magnífica [amazing landscape] quando se anda ao redor dos edifícios. Você começa a pensar em justaposições inusitadas, colagem, montagem, Marcel Duchamp, preservação e antigo versus novo. Além disso, o programa é sobre multimídia e crossovers. Não se fará outra Bauhaus com a mesma ideologia usada nos anos 1920 e 30. (Tschumi, 2012, p.261, tradução nossa)

O arquiteto reconheceu que a área, nos anos 1920 e 1930, tinha como usos de lazer: dança, concertos, cinema, restaurantes. Esta vivência no passado foi interpretada como um mix programático que prefigurava o conceito de conta-

minação de disciplinas na proposta: um centro para educação e produção de artística direcionada a estudos multimídia e interdisciplinares - uma “electronic Bauhaus”. Para Tschumi alcançar a ambição pedagógica deste projeto era como tornar operativo seu próprio pensamento sobre o fazer artístico, quando buscava a exploração de outras disciplinas para colocar a arquitetura em um campo de debate “de limite”.

Certamente, este tipo de proposta experimental não se “enquadraria” em uma divisão espacial fechada, segmentada. Talvez por isso Tschumi tenha se impressionado com o potencial de reabilitação dos amplos espaços (15 metros de pé direito). Ao contrário de uma visão tábu-la rasa, entende que a demolição dos edifícios (então apropriados por artistas) desestabilizaria a vizinhança que crescera ao seu redor e que a construção de uma estrutura nova seria impossível.

O olhar do arquiteto/artista foi capaz de reconhecer na arquitetura dos galpões, por sua escala e volumetria, um caráter “de limite”, como uma paisagem artificial onde mais elementos, mais arquitetura poderia vir a ser incluída. A sugestão de exploração estética vem dos termos próprios ao experimentalismo das vanguardas, especialmente o Dada: justaposição, colagem, montagem e a referência a Duchamp, possivelmente referindo-se à operação *readymade* de tomar o existente criando para ele nova “função” através da arte.

Tschumi parece operar de modo similar aos artistas experimentais.

Como descreve, a proposta é a “justaposição e superimposição do novo ao antigo” (2012, p. 267); constituir uma estratégia, um novo tipo de edifício capaz de combinar o antigo e o novo de modo inesperado para acolher novas funções. Manter os edifícios existentes e construir sobre eles uma única e nova cobertura, vazada e “totalmente utilitária”, incorporando as novas instalações e gerando um espaço “entre” [*in-between*], um lugar de experimentação - condição fundamental do projeto (Figura 5).

Segundo o autor, o grande teto - “*artifi-ciel*” - evocaria tema do hangar que fascinou os arquitetos na segunda metade do século XX ao explorar a tensão entre o evento dentro de uma caixa e a caixa como container de um evento. Em Fresnoy, um novo teto cobre o teto da arquitetura existente; a operação nos remete à ideia, como mencionado, de interpretação de conceitos espaciais avindos da história da arquitetura.

A postura é de identificação do espaço em seu caráter e a possibilidade de preservar as estruturas existentes e resignificá-las na relação com o novo, criando uma nova oportunidade de vivenciá-las. Neste “entre”, certamente onde a forma não seguiu a função, tem-se a abertura para diferentes usos e possíveis *crossprogramings*, *disprogramings*. Tal espaço “entre” seria ativado



Figura 5 - Projeto Le Fresnoy, França, 1991-97. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/14/>

por rampas e passarelas para os fluxos dos estudantes, artistas e visitantes, conectando as atividades e sendo potencialmente usado para intervenções artísticas de toda natureza (diríamos também de caráter “entre”¹⁰).

Segundo Tschumi, o conceito de “superimposição” é algo que poderia ser aproximado das montagens de Eisenstein no cinema. As conexões diagonais por rampas e escadas flutuantes, além da própria estrutura metálica exposta com caráter expressivo, lembram o dinamismo do construtivismo russo. Ele próprio reconhece a familiaridade histórica do projeto com os trabalhos de Moholy-Nagy, Kiesler e Paul Nelson e a complexidade espacial comparável ao espaço dos cárceres de Piranesi. É notória a ideia de “prazer” advindo da tensão entre racional e irracional, da aproximação ao fragmento.

10 Para desdobramentos sobre o paralelo entre o conceito de “entre” de Deleuze e Guattari como processo de pensamento criativo em campo ampliado ver ZONNO, 2014.

Em suas palavras,

os modos de construção de diferentes épocas, estilos sem muita afinidade, usos e funções com pouco em comum poderiam juntos ser os geradores de uma outra modernidade – uma modernidade de absoluta heterogeneidade. (...) A heterogeneidade de Le Fresnoy nos leva a algo da cidade contemporânea, tornando-o tanto um projeto de urbanismo como de arquitetura. (Tschumi, 2012, p.275).

O projeto parece afirmar a relação com o contexto como uma escolha pelo arquiteto que lhe impõe uma estratégia de complexa e paradoxal, uma espécie de “excesso” do próprio tema dos edifícios existentes. Se o hangar pode ser tomado como um galpão, o projeto de Tschumi seria então uma analogia, mas em função da escala e do tipo de relação imposta – superimposição – a intervenção torna-se conflituosa. O interesse está justamente no espaço entre as duas estruturas, a antiga e a nova, e de nele experimentar de modo ambíguo o dentro e o fora, o funcional e o eventual.

7. Superimposição da Trama – Factory 798, China – 2003-4

No projeto Fábrica 798, Bernard Tschumi demonstra atenção às circunstâncias sociais e históricas de modo a trazer à tona o conflito entre a antiga e a nova China. O espantoso desenvolvimento deste país veio acompanhado da destruição

ção das suas cidades tradicionais e dos espaços de convivência dos houtongs, dando lugar a blocos residenciais verticalizados, em prejuízo do espaço público e da vida comunitária.

Como em muitos outros lugares, em 2003, foi cogitada a proposta de demolir completamente o conjunto de edifícios de uma antiga fábrica dos anos 1950 para erguer torres residenciais, sob o protesto da comunidade existente. Os habitantes haviam criado espontaneamente uma “comunidade artística vibrante” tornando o espaço de uso misto: estúdios de artistas, galerias, lofts, livrarias etc – que para Tschumi constituía o *genius loci*, fruto das atividades e dos eventos que lá ocorriam.

O projeto de Tschumi, em prol de um “novo tipo de urbanismo”, pretendia preservar o espaço da “fábrica” e a vida social da comunidade local, mas a questão era como preservar diante da demanda crescente por novas habitações e espaços comerciais (Tschumi,2012:543).

Demonstrando uma visão não excludente, o próprio arquiteto define sua estratégia, mais uma vez, como “in-between(s)”, assumindo como inevitável o confronto entre o antigo e o novo:

Reconhecendo o inevitável confronto entre o antigo e o novo, a proposta pretende ser uma alternativa à demolição indiscriminada das estruturas artísticas existentes. Ao contrário, os edifícios

permanecem no nível térreo. Sobre eles é superposta uma área residencial de alta densidade, uma cidade horizontal que paira a 25 m sobre o solo, com pátios que se abrem para iluminar as galerias abaixo. O projeto é sobre uma estratégia de in-betweens: espaços entre o antigo e o novo, entre o acima e abaixo, oriente e ocidente. (Tschumi,2004:588, grifo nosso)

A nova estrutura aérea tem como resultado formal uma trama cujo desenho, segundo a descrição do autor, surgiu do trabalho minucioso de encontrar espaços intersticiais entre os edifícios antigos para localizar os espaços de elevadores e escadas. Neste jogo, o que era um constrangimento do sítio passou a ser o conceito do projeto – a trama. A trama pode ser identificada a um conceito “de limite”, um conceito analógico que remete aos motivos decorativos na arquitetura chinesa clássica, porém, o resultado seria uma “contextualização do conceito” – a trama final torna-se um conjunto de elementos, simultaneamente, ordenados e flexíveis (Figura 6).

O arquiteto parece retomar algumas visões modernas: os espaços privados são aéreos, há jardins nos telhados e os espaços públicos ao nível do solo; porém, o todo resulta em experiência de heterogeneidade. Ao sobrepor a estrutura contemporânea às edificações antigas cria-se um conflito, que parece construir um diálogo produtivo ao expor a complexidade paradoxal de uma China ao mesmo tempo sintonizada com suas tradições e com

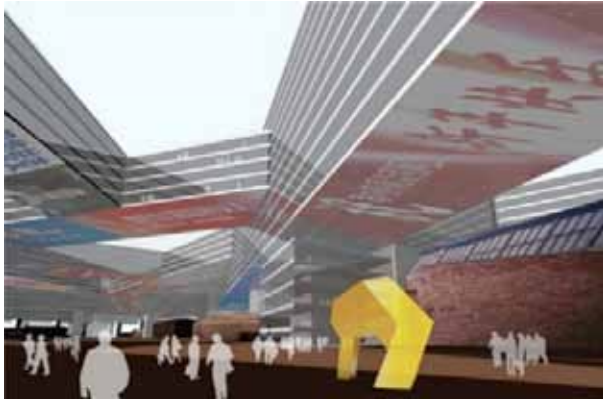


Figura 6 - Projeto Factory 798, China – 2003-4. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/20/>



a cultura ocidental. Algo que se traduz também na proposição programática que reúne ações/usos “comunistas” e “capitalistas” – o jardim de pedras, o templo, a casa de chá; a fábrica, a cozinha comunitária, a estátua de Mao Tse Tung; escritórios, restaurantes, lojas, torre de televisão.

Entrevemos na proposta de Tschumi a ideia de um espaço público em que a permanência de uma cultura viva torna-se uma ação de afirmação contra os interesses especulativos. A postura de Tschumi estaria próxima da de um etnógrafo na busca por compreender os conflitos próprios da dinâmica social e de infraestrutura de um contexto específico. Sua ação constitui uma crítica à conversão capitalista da área, na tentativa de conciliar os interesses da população local, mantendo a riqueza de atividades, performances que constituem um campo do “vivido” espontaneamente produzido. Tschumi criou um “lugar complexo” que expõe, como polos em tensão, os referenciais da modernidade e da tradição, o

global e o local. Isto, porém, sem a nostalgia do passado, mas valorizando os eventos que constituem o valor do lugar enquanto espaços de significado. O projeto não foi realizado, mas cumpriu importante papel enquanto manifesto ao levantar o debate sobre o lugar. O governo abandonou o projeto de demolição e os edifícios hoje são utilizados como um centro de cultura.

8. Um pensamento do “entre” e da “complexidade”

Em sua visão teórica, Bernard Tschumi defende as relações entre o conceito, o contexto e o conteúdo, relacionado o contextual a uma visão de cultura viva, não nostálgica, capaz de elaborar valores do passado e do presente. Depreendemos na sua prática diferentes modos de reconhecer o valor do existente e de interpretá-lo, numa estratégia que reúne conceito e experiência (prazer) tanto como reciprocidade ou conflito, ressignificando o lugar.

Contextualizamos a reflexão sobre seu trabalho no âmbito de nossa discussão sobre a possibilidade de pensar a produção de lugar na contemporaneidade, capaz de reinventar a paisagem criando novos significados, mobilizando a relação com o pré-existente como potência para criação de valor no presente.

Como analisamos, o autor constrói seu pensamento partindo das bases pós-estruturalistas, em defesa da liberdade experimental da arquitetura

enquanto disciplina, reconhecendo a potência do fragmento e da diferença entre diferentes discursos na produção de sentido, além da possibilidade de se pensar o conflito e a desintegração dialética como potência para o estético. Refere-se, como vimos na descrição de seus trabalhos, a estratégias do “entre”.

Na filosofia de Deleuze e Guattari, o conceito de “entre” traduz-se como resposta à pergunta sobre como pensamos, como se dá o processo do pensar e do criar. Para os filósofos ([1980]1995:31) o processo “entre”, rizomático, configura não uma média, “mas o lugar onde as coisas adquirem velocidade”.

Temos desenvolvido em nossas pesquisas a ideia da “complexidade” como um pensamento do “entre”, que explore não só a arquitetura como disciplina aberta em seus processos ao contato com a arte e a filosofia em “campo ampliado” – “poéticas da complexidade”, mas também como possibilidade de produzir na relação com uma situação específica a ideia de um “tecer-junto”, explorando como poética não só a reciprocidade, mas também a tensão dialógica, a ambiguidade, o paradoxo e o conflito na produção de significados, como condição mesmo da paisagem contemporânea multiplicada e diferencial – “lugar complexo”.

Assim entendemos o trabalho de Tschumi como uma abordagem “poética da complexidade”. Seu discurso e prática, assumem o complexo, o con-

flituoso e o paradoxal ao lidar com visões dicotômicas, como modo de interpretação no campo da arquitetura do pensamento de uma dialética não resolvida, do “entre”, capaz de suscitar a complexidade do sentido, criando “lugares complexos”.

Assim especialmente na relação antigo-novo, reconhecemos suas intervenções como interpretações capazes de suscitar novas construções de sentido. Seja como obra contemporânea que se afirma por reciprocidade ou conflito, o conjunto in situ, existente-novo ou passado-presente, é entendido sempre como um entrelaçamento, quando emergem novas leituras e inclusive valores. Os trabalhos de Tschumi, nascidos como proposições conceituais e contextuais, assim como as obras de arte site specific, atingem o potencial de reinventar a paisagem e instaurar novas relações poéticas.

Referências

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DUARTE, F. **Crise das Matrizes Espaciais**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002.

EISENMAN, P. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim (1984). In : NESBITT, K. **Uma**

nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.233-252.

KÜHL, B. M. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização - problemas teóricos de restauro.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

NORBERG-SCHULZ, C. O fenômeno do lugar. In : NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SOLÀ-MORALES, I. _____. Do contraste à analogia – novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95.** São Paulo: Cosac, 2006. p.252-264.

_____. **Intervenciones.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2006, p.13-2.

_____. **Territorios.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

TSCHUMI, B. **Architecture and Disjunction.** Cambridge: MIT Press, 1996.

_____. Arquitetura e Limites I (1980). In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95.** São Paulo: Cosac Naify, 2006a. P.172-176.

_____. Arquitetura e Limites II (1981). In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95.** São Paulo: Cosac Naify, 2006b. P.177-182.

_____. Arquitetura e Limites III. (1981). In : NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95.** São Paulo: Cosac Naify, 2006c.p.183-187.

_____. Concept, context, content. In : _____. **Event Cities 3.** Cambridge: MIT Press, 2004, p.10-15.

_____. O prazer da arquitetura (1977). In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95.** São Paulo: Cosac Naify, 2006d.p.574-584,

_____. **Red is not a color.** New York: Rizzoli, 2012.

ZONNO, F.V. Intervenções artísticas e arquitetônicas em lugares de memória – modos de interpretação do lugar. In: TREVISAN e NOBREGA (Org.). **Projeto e Patrimônio – reflexões e aplicações.** Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, p.35-63.

_____. **Lugares Complexos, poéticas da complexidade – entre arte, arquitetura e paisagem.** Rio de Janeiro : FGV, 2014. ■