

Dummy Text,^{(NT)iv} ou a Base Diagramática da Arquitetura Contemporânea

tradução:

**Camilo Kolomi Veiga D'Angelis,
David Moreno Sperling***

Breve nota introdutória à tradução (NT)ⁱ de *Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture*, de Robert Somol^{**}

"[...] arquitetura é essencialmente a concessão da forma (ela própria um elemento) à intenção, função, estrutura e tectônica. Assim, a forma é elevada a uma posição de primazia na hierarquia dos elementos." (NT)ⁱⁱ

A preponderância da forma ante os demais elementos constitutivos da arquitetura (compreendida aqui unicamente em seu recorte enquanto objeto construído no espaço físico) bem como a irrestrita autonomia de seu processo generativo (concepção) em relação à quaisquer pressupostos técnicos, ideológicos ou culturais, são as bases sobre os quais Peter Eisenman irá estabelecer sua tese de doutoramento em filosofia, *The formal basis of modern architecture*. Apresentada em 1963 no renomado Trinity College (Cambridge – UK), a tese orientada por Colin Rowe faz a defesa da primazia da "forma" na arquitetura, divergindo frontalmente das correntes teóricas e projetuais da arquitetura baseadas na recuperação da história ou da valorização de aspectos culturais em gestação no período de sua publicação (Team 10 – 9º CIAM – 1953, *Morte e vida nas grandes cidades* - Jane Jacobs - 1961, Complexidade e contradição em arquitetura – Robert Venturi – 1966, *Arquitetura da cidade* – Aldo Rossi – 1966) constituindo uma frente independente de investigação plástica do objeto *per se*.

No entanto, sua tese viria a ser publicada apenas em 2006, mais de 40 anos depois de sua aprovação, intervalo no qual podemos dizer que o arquiteto revisa e atualiza sua teoria a partir de sua própria trajetória através de uma vasta produção teórica que dialogou criticamente com o contexto disciplinar, e que caminhou intimamente com sua experimentação projetual. Uma produção que foi registrada em livros e artigos em revistas ao longo de todo este períodoⁱⁱⁱ.

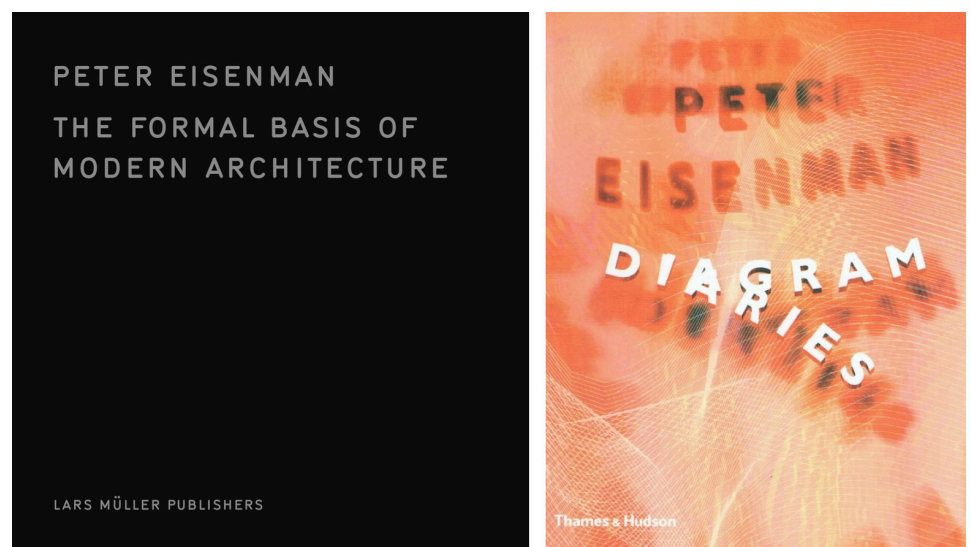
*Camilo Kolomi Veiga D'Angelis é Arquiteto e Urbanista, Messtrando do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-8667-2999>>. David Moreno Sperling é Arquiteto e Urbanista, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-1224-4267>>.

** Robert Somol - Diretor da School of Architecture – College of Architecture, Design, and Arts (CADA) – The University of Illinois at Chicago (UIC).

Em 1999, com o livro *Diagram Diaries*, Eisenman apresenta os paralelos entre sua produção arquitetônica e escritos teóricos ao longo dos 36 anos que separam seu doutorado em filosofia desta publicação. O texto introdutório, *Dummy Text*, escrito por Robert Somol, contextualiza a obra de Eisenman num âmbito intelectual muito mais amplo, buscando apresentar não apenas as mudanças introduzidas no campo da teoria acadêmica à partir da filosofia e linguística estruturalistas e pós-estruturalistas em meados do século XX, mas seus desdobramentos sucessivos na produção e no discurso das artes, história e arquitetura e a inserção dos projetos de Eisenman no decorrer deste período. Somol busca demonstrar suas fontes de influência e os aspectos característicos que irão diferenciar a posição defendida por Eisenman tanto das de seus pares contemporâneos como das de Hejduk e dos demais arquitetos dos New York Five, assim como da produção carregada de simbolismo e ironia dos pós-modernos como Venturi. O que se tem nesse texto é a construção de uma narrativa coerente e elucidativa sobre a trajetória prática e intelectual de uma das mais importantes e eminentes personalidades do campo arquitetônico contemporâneo.

The formal basis of modern architecture e *Diagram Diaries* permanecem inéditos em português e, muito embora *Dummy Text* já tenha sido traduzido e publicado aqui mesmo nesta revista (*Revista Risco n.5 2007*) acreditamos que algumas escolhas feitas pela tradução anterior são fruto de interpretações que alteram o sentido original construído pelo autor, as quais a nosso ver comprometem a fidelidade de conceitos importantes para a compreensão correta do texto. Por tratar-se de uma discussão ainda pertinente tanto no campo teórico da academia quanto na prática profissional em arquitetura, o texto merecia uma segunda tradução para o português. Com ela pretende-se contribuir para a ampliação do debate sobre as proposições teóricas e projetuais de Peter Eisenman para além do circuito de falantes da língua inglesa, um debate que encontra significativa ressonância entre arquitetos, pesquisadores e estudantes.

Figura 1: The Formal Basis of Modern Architecture – Lars Müller Publishers – 2006 / Diagram Diaries – Thames & Hudson – 1999.



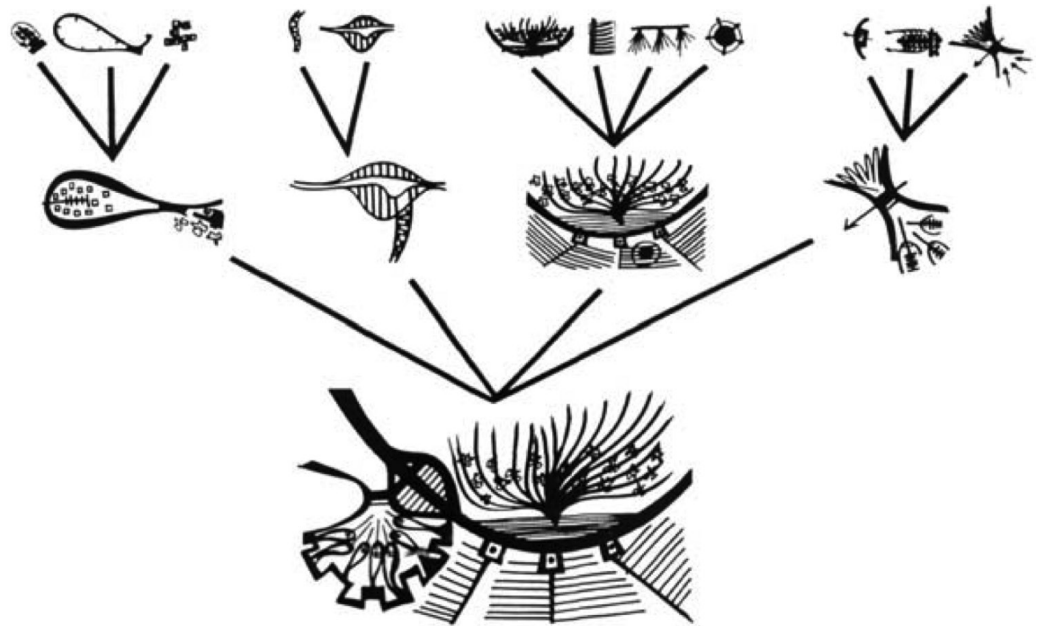


Figura 2: Diagrama de Christopher Alexander. um sistema de representação gráfica de uma metodologia de projeto baseada em premissas de restrição e necessidades do programa solucionada através da composição em um arranjo formal. ALEXANDER, C. *Notes on the synthesis of form*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

¹ Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form* (Cambridge: Harvard University Press, 1964). Para mais sobre o “debate” entre Eisenman e Alexander, ver “Contrasting Concepts of Harmony in Architecture,” *Lotus International* 40 (1983).

Dummy Text (NT) , ou a Base Diagramática da Arquitetura Contemporânea

Peter Eisenman ressaltou diversas vezes que sua tese de doutorado de 1963, “The Formal Basis of Modern Architecture”¹ (NT)^v, foi uma resposta crítica à tese de Christopher Alexander, publicada anteriormente em Cambridge sob o título *Notes on the Synthesis of Form* (NT)^{vi}. Embora as agendas de arquitetura anunciadas por estes dois projetos não pudessem ser mais distintas – determinar as “possibilidades da forma” como problema de uma teoria de variações versus libertar o potencial das formas para expressar as forças de sua emergência – não se deve esquecer que a aplicação de técnicas diagramáticas é uma questão central em ambos. De fato, Alexander inicia o prefácio de 1971 ao *Notes*, afirmando que a contribuição mais significativa de seu livro é “a ideia dos diagramas”. Em certo sentido, essa coletânea, *Diagram Diaries* (NT)^{vii} avança sobre esta afirmação, como um prefácio pós-fato de uma tese não publicada (NT)^{viii}, que agora, entretanto, dialoga com o corpo de trabalho de uma longa carreira desenvolvida neste intervalo (e é demonstrado por ela).

De modo geral, as técnicas e procedimentos fundamentais do conhecimento arquitetônico mudaram notavelmente, na segunda metade do século XX, do desenho para o diagrama. Isto não sugere que o diagrama de uma forma ou de outra não tenha sido sempre constitutivo da arquitetura em vários pontos de sua história, mas simplesmente que foi somente por volta dos últimos trinta anos que o diagrama se tornou plenamente “atualizado”, que se tornou quase completamente a *questão* da arquitetura. Avançando em passos hesitantes através de obsessões sucessivas pela forma, linguagem e representação – embora, como veremos, na mesma medida pelo programa, restrições e desempenho – o diagrama emergiu aparentemente como a ferramenta definitiva, tanto em sua roupagem milenar quanto como um disfarce desesperado,

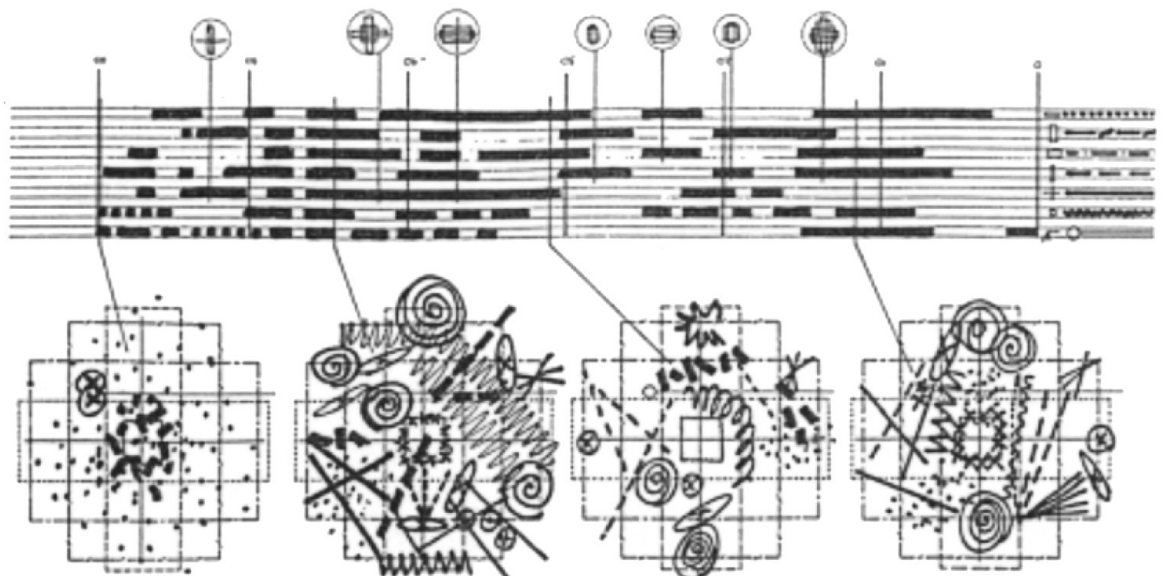
para a produção e o discurso arquitetônico. Relativamente impermeável à promoção de ideologias, o diagrama instigou um leque de práticas contemporâneas. Da mesma forma como Robert Venturi resumiu o efeito de sua dissertação de mestrado de 1950 como “um grande diagrama”, Lawrence Halprin publicou um livro sobre diagramas em 1970 (NT)^{ix} - aos quais ele se refere como “pontuações” – buscando estabelecer as bases de uma renovada disciplina do design. Também é significativo que a crítica de Klaus Herdeg ao diagrama pedagógico utilizado na Harvard Graduate School of Design, inspirado no modelo da Bauhaus, tenha sido desenvolvida, simplesmente, através de uma forma alternativa de análise diagramática.

² Reyner Banham, “A Black Box,” em *A Critic Writes* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 298.

³ Colin Rowe, “Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical, and the Possible,” em *As I Was Saying*, vol. 2 (Cambridge: MIT Press, 1996), p. 10.

Figura 3: “Motation” (Movement Notation) sistema de representação gráfica proposto por Halprin em seu livro *RSVP Cycles*. Fonte: WASSERMAN, J. (2012). *A World in Motion: The Creative Synergy of Lawrence and Anna Halprin*. *Landscape Journal*, 31(1/2), 33-52. Retrieved May 13, 2021, from <<http://www.jstor.org/stable/43332529>>.

Não surpreende que o discurso sobre os diagramas neste momento tenha se tornado tão confuso devido ao seu uso e abuso quase universal, fator simultâneo de sua promoção e degradação. Isso é menos verdadeiro com a marca identitária anterior da disciplina, o ato de desenhar, que, como Reyner Banham (NT)^x escreve “possuía um valor tão crucial para os arquitetos que ser incapaz de pensar sem desenhar se tornou a verdadeira marca de alguém plenamente integrado ao exercício profissional em arquitetura”². Após a guerra, com a crescente incapacidade de vincular de modo convincente as ambições modernistas de forma e função, as primeiras versões do diagrama se solidificaram em torno de dois eixos possíveis, os quais Colin Rowe (NT)^{xi} posteriormente irá denominar como “paradigma” (a adoção de ideais a priori) e “programa” (a solicitação empírica dos fatos). Enquanto Rowe aponta categoricamente que ambas condições “nos condenam a nada mais que simples repetição”, ele, por fim, endossa o lado do paradigma (ou tipo) e sugere, devido à sua predileção por um humanismo renascentista, que é justamente o desenho que irá superar as alternativas diagramáticas que ele tão habilmente identifica mas que tão rapidamente descarta³. Ao invés de um retorno ao desenho e aos ‘tipos’ modificados, entretanto, uma versão alternativa de repetição (um modo potencialmente não linear de repetição) tem sido perseguida mais recentemente, repensando e ampliando a lógica do diagrama.



Dessa forma, a ascensão do diagrama, um dispositivo mais polêmico do que o desenho, acompanha o colapso do consenso pós-renascentista sobre o papel do arquiteto, e atinge sua apoteose com o surgimento dos “arquitetos informacionais” (ou arquitetos-críticos) após 1960. Esta última associação começa a sugerir que nem todos os usos recentes do diagrama são igualmente “diagramáticos”.

Como dispositivo dominante nas práticas híbridas dos arquitetos-críticos da neo-vanguarda, esse uso mais específico do diagrama promete derrubar a oposição do pós-guerra de Rowe entre *forma-física* e *palavra-moral*. Enquanto Rowe buscará valorizar o primeiro par em detrimento do último, em sua tentativa de ampliar o legado do modernismo (em contraste com seu alter ego, Banham, que elaboraria as implicações do segundo par), os arquitetos da neo-vanguarda são atraídos para o diagrama porque – diferentemente dos desenhos, textos, *partis pris* ou fluxogramas – ele parece operar à primeira vista exatamente *entre* forma e palavra. Para os propósitos dessa breve introdução, essa postura diante do diagrama possui diversas implicações: a de que é fundamentalmente um dispositivo *disciplinante* que se situa sobre oposições discursivas e institucionais específicas e as desfaz (e que fornece uma disciplina projetiva para novos trabalhos); a que sugere um modo alternativo de repetição (que diverge do trabalho da vanguarda modernista e antevê a repetição como a produção da diferença ao invés da reprodução em cópia); e a de que é um dispositivo de operação ao invés de representação (ou seja, é uma ferramenta do mundo virtual ao invés do real). Para uma versão inicial desse novo papel da disciplina inserido em um projeto podemos observar, por exemplo, a proposta apresentada por Robert Venturi para o concurso do National Football Hall of Fame(NT)^{xii} (também chamado “Billboard”(NT)^{xiii}, 1967), que consiste em uma divisão tripartida entre a fachada principal “billboard”(NT)^{xiv}, um espaço de exposições com cobertura em arco e uma arquibancada em plano inclinado ao fundo. A leitura do corte – a partir da arquibancada ligeiramente inclinada, através da cobertura em arco, até a estrutura vertical da fachada – é a rotação em 90 graus de uma superfície horizontal (uma mesa ou prancheta) em um objeto vertical. Tanto as Wall Houses de John Hejduk quanto a proposta de Venturi para o concurso representam a transformação do espaço horizontal de escrita na superfície vertical do visual, a palavra-moral de Rowe se tornando *forma-física*, um processo que cria uma nova identificação profissional fundindo escrita e desenho.⁴ A apropriação feita por Venturi de uma prancheta articulada – um elemento dos escritórios de arquitetura que evidencia o status documental da disciplina - relembra o uso semelhante de ready-mades (NT)^{xv} realizado por Le Corbusier (ex. o armário de arquivos, o porta garrafas, o transatlântico, o cachimbo, etc.) (NT)^{xvi} como as bases para novos sistemas de organização nas Unitès e outros projetos. A própria prancheta (e aqui Venturi se refere à elevação frontal como “cavelete alto”) passou a ser usada como um *diagrama*, que mobiliza uma série de relações e forças. Além disso, prosseguindo através de uma releitura equivocada do caráter proto-maquínico ou diagramático de Le Corbusier, o projeto também sugere que um modo alternativo de repetição pode estar disponível para a arquitetura, um modo distinto das equivalentes, embora opostas, reconstruções funcionais e formais do modernismo do pós-guerra.

4 Posteriormente essa transformação se tornará mais evidente por meio de estratégias arquitetônicas de “dobra”, procedimentos que, em parte, mantêm a complexidade do vertical e horizontal, enquanto exageram a desmaterialização da “arquitetura de papel”.

A história da produção arquitetônica ao longo dos últimos 40 anos pode ser amplamente caracterizada como o desejo de estabelecer uma arquitetura ao mesmo tempo *autônoma* e *heterogênea* em contraste com o *anonimato* e a *homogeneidade* das construções associadas com a retórica do entre guerras e a experiência do movimento

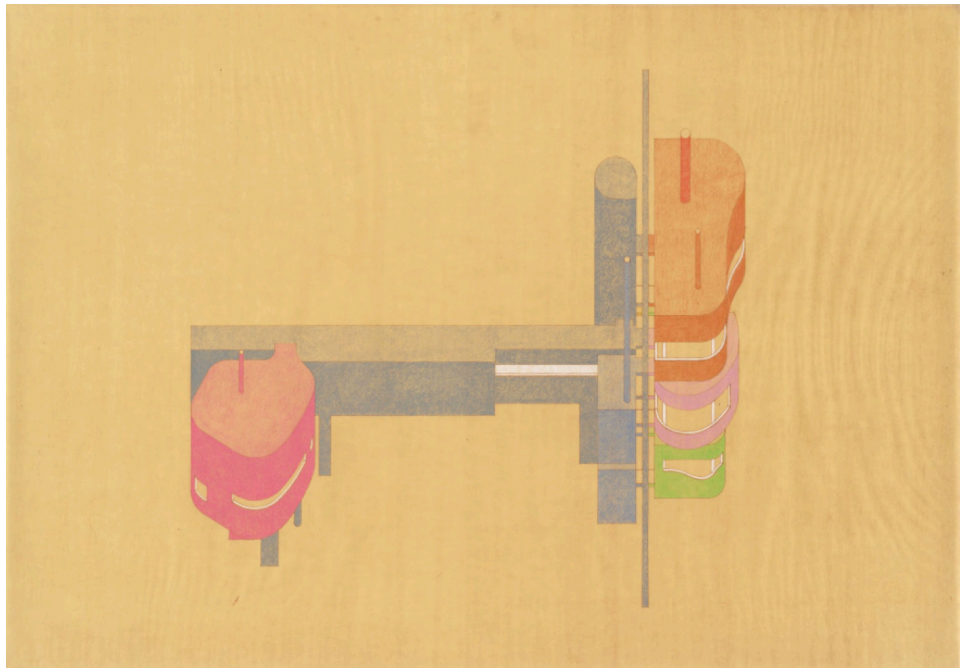


Figura 4: Proposta de Robert Venturi para o Football Hall of Fame (1967). Fonte: <<https://archive.curbed.com/2018/9/20/17879874/robert-venturi-works-vanna-venturi-postmodern-architecture>>.

Figura 5: John Hejduk, Wall House 2 (1973). Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/811>>.

moderno do pós-guerra. Esse convite à autonomia e heterogeneidade – que implica em suas antinomias fundamentais: identidade e multiplicidade – apareceu sob diversas formas ao longo desse período, um dos quais é a contínua interpretação equivocada ou a repetição da vanguarda modernista, embora agora num contexto pós-guerra significativamente diferente. Brevemente, então, pode ser útil distinguir entre dois modos de repetição, um associado com o historicismo pós-moderno e outro com desvios construtivos, ou interpretações errôneas, da neo-vanguarda. O primeiro modo de repetição pode ser identificado com ícones, semelhanças e cópias, enquanto o segundo está alinhado com simulacros ou ilusões.⁵

⁵ Este ponto de vista sobre a repetição segue a descrição de Gilles Deleuze sobre as duas maneiras de conceber a diferença: “Somente aquilo que é semelhante difere”, e “Apenas diferenças são iguais”. Na primeira versão a diferença só pode derivar da autonomia ou identidade anterior (por exemplo: o modo como os pés direito e esquerdo de um sapato são diferentes por sua relação com uma identidade anterior, o par), enquanto na segunda versão a diferença opera horizontalmente ao invés de verticalmente, num estado de tornar-se idêntico (por exemplo: o encontro surrealista da máquina de costura e o guarda-chuva). Ver *Lógica do Sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes (São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974) e *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. (São Paulo: Terra e Paz, 2018).

⁶ Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido* tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. Pg 271.

A primeira repetição se baseia em um ideal de origem ou modelo, uma organização de identidade, e pode ser pensada como tipologicamente orientada (a reprodução vertical de precedentes atemporais). Em contraste, a segunda coloca em movimento séries divergentes e existe como um processo contínuo de diferenciação. Uma aponta para trás para um momento estático de ser. Enquanto a segunda avança através de modos de tornar-se. Novamente, isso tem uma relação direta com o que Gilles Deleuze também distingue como factício (ou artificial) e o simulacro:

*O factício e o simulacro se opõe no coração da modernidade, no ponto em que esta acerta todas as suas contas, assim como se opõe dois modos de destruição, os dois nihilismos. Pois há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem restabelecida das representações, dos modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma – a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo.*⁶

Agora é possível diferenciar a repetição da neo-vanguarda (aquela do simulacro) da larga trajetória do historicismo pós-moderno, que idealiza a obra, estabiliza o referente e se apoia em sua semelhança. O historicismo em sua essência pouco tem a ver com estilo, é mais um modo de operação, uma vez que trabalhos historicistas podem incluir igualmente os modernos, como é evidente nos projetos de Richard Meier. Contudo, um modo particular de repetição está no coração da modernidade – aquele da interpretação equivocada da vanguarda – e é esta forma de prática que se baseia no diagrama em seu sentido pleno. Finalmente, esta diferença entre modos de repetição também fornece visões concorrentes de “autonomia” – por exemplo, existe a autonomia da disciplina que recai sobre a *tipologia*, e a sua alternativa associada com a neo-vanguarda que entende autonomia como um *processo* de auto-geração ou auto-organização, um modelo que permite o surgimento ou transformação formal-material sem intervenção autoral, onde o tempo é um elemento ativo ao invés de passivo.

Eisenman já havia sugerido em sua tese que os diagramas de Rowe e Alexander (que são mais precisamente “paradigmas” e “padrões” respectivamente) eram insuficientemente diagramáticos em sua tentativa de representar ou identificar uma condição de verdade estática (se formal ou operacional é irrelevante). Desenvolvendo o potencial de registrar forças e movimentos no terreno através de inflexões sobre a forma genérica, as técnicas de transformação diagramáticas de Eisenman antecipam a necessidade (e predizem as possibilidades) do desenvolvimento posterior de softwares de modelagem 3D e animação. Mesmo nesta dinâmica nascente de construção do diagrama (e do modelo não linear de repetição), Eisenman imaginou que a própria grelha poderia se transformar de uma ferramenta analítica de descrição – a infraestrutura

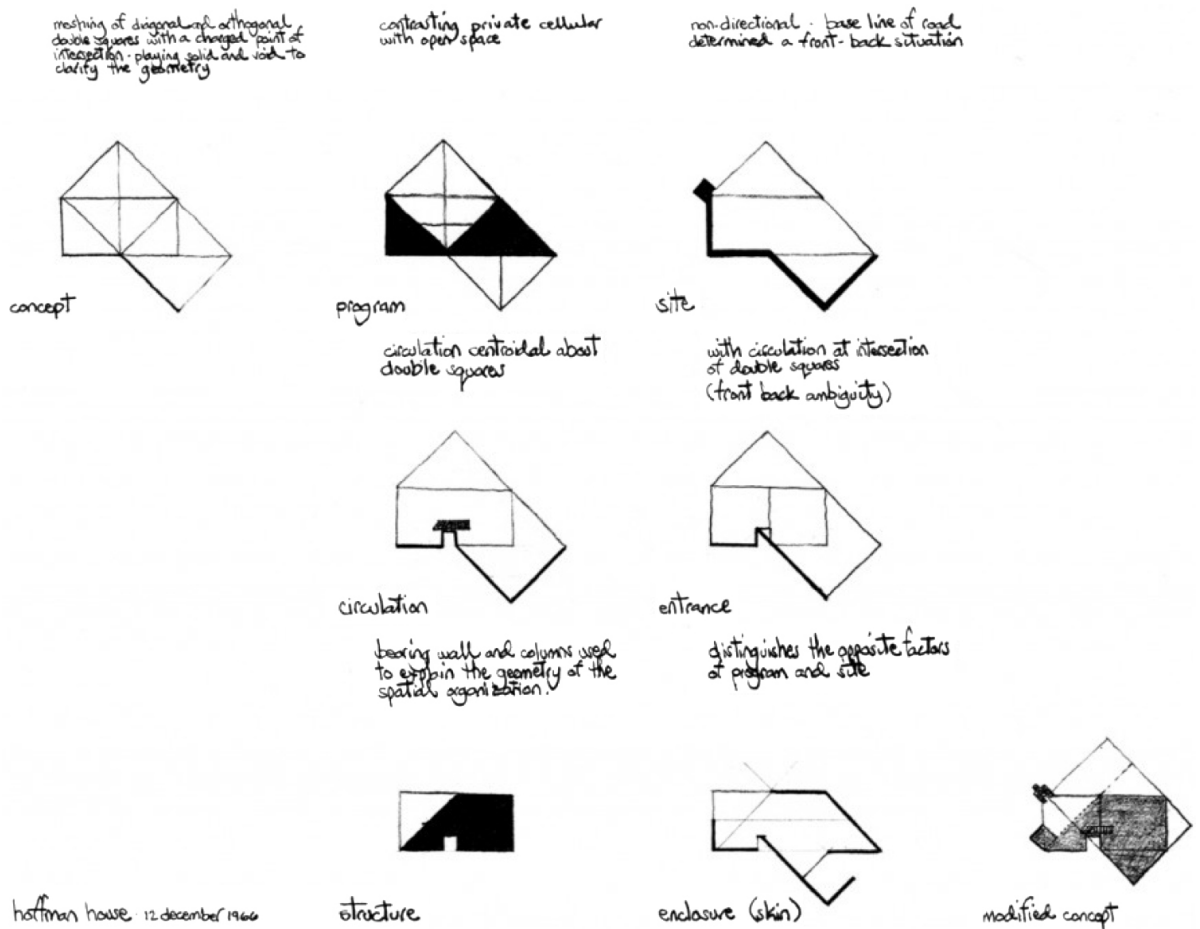
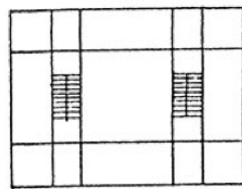
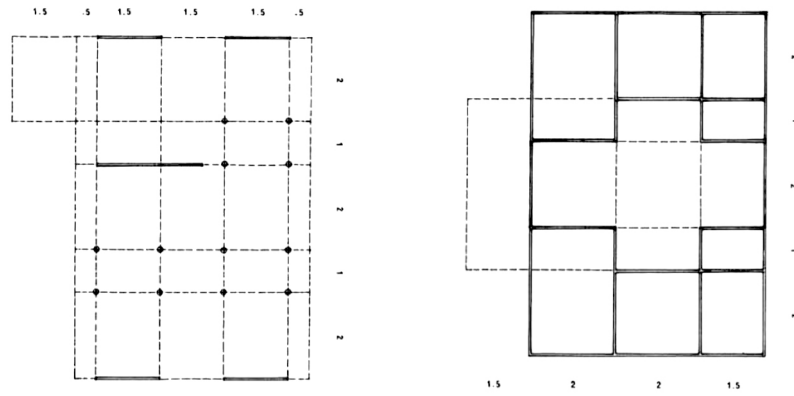


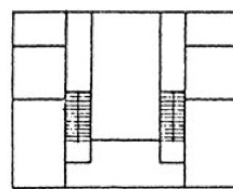
Figura 6: Hoffman House (1966) – Richard Meier Architects. Fonte: <<https://www.richardmeier.com/?projects=hoffman-house>>.

invisível do formalismo do pós-guerra – em um material que pudesse, ele próprio, ser manipulado. Esta abordagem, naturalmente, estava em contraste direto com a de Rowe, que havia excluído o elemento brutal do tempo em favor da semelhança atemporal outorgada pelo substrato estabilizante de uma grelha ideal.

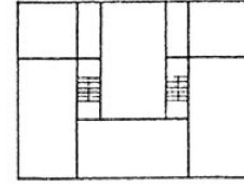
O primeiro ensaio publicado de Rowe é uma performance virtuosa na crítica formal de arquitetura: estabelece comparação e diferenciação sutis entre a Villa Garches de Le Corbusier e a Villa Malcontenta de Palladio, uma análise que permanece arrebatadora e desconcertante até hoje, quase cinquenta anos depois. Certamente, é possível perceber a influência sobre Rowe da análise geométrica das vilas de Palladio realizada por Rudolf Wittkower, trabalho que atingiria sua proposição definitiva em *Architectural Principles in the Age of Humanism* (NT)^{xvii} de Wittkower, publicado dois anos depois do ensaio de Rowe. Ainda assim, a contribuição duradoura de Rowe, contrariando todas as interpretações anteriores, foi cruzar períodos históricos e estabelecer um projeto de humanismo maneirista no centro do movimento moderno, produzindo desta forma um enquadramento discursivo através do qual as polêmicas arquitetônicas têm sido projetadas desde então – um ato que poderia ser descrito como pura arrogância ideológica. Além disso, mesmo neste período inicial, a questão primordial girava em torno da propriedade ou adequação da ‘repetição’, como sugerida nas duas linhas finais do ensaio.



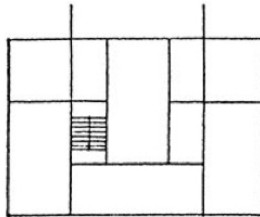
Villa Thiene at Cicogna



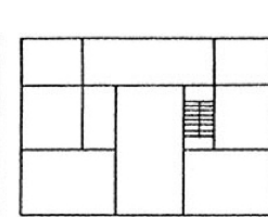
Villa Sarego at Micga



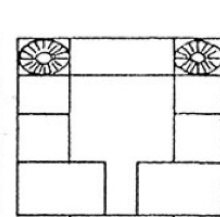
Villa Poiana at Poiana Maggiore



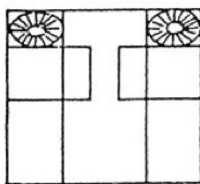
Villa Badoer at Fratta, Polesine



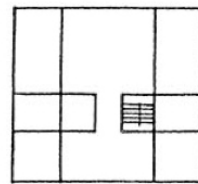
Villa Zeno at Cesalto



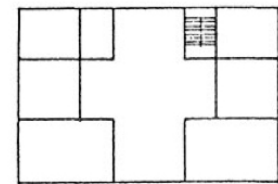
Villa Cornaro at Piombino



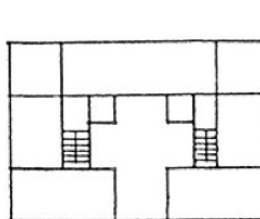
Villa Pisani at Montagnana



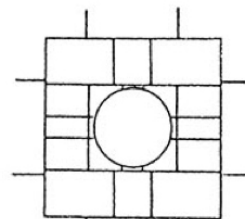
Villa Emo at Fanzolo



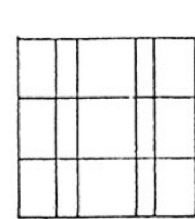
Villa Malcontenta



Villa Pisani at Bagnolo



Villa Rotonda



Geometrical Pattern of Palladio's Villas

Figura 7 (em cima): Diagramas analíticos de Colin Rowe comparando a Villa Foscari de Palladio (1550-60) com a residência em Garches de Corbusier (1927). Fonte: Rowe, C. The mathematics of the ideal villa and other essays. Cambridge: the Mit Press, 1982.

Figura 8 (embaixo): Tipologias de vilas paladianas. Fonte: WITTKOWER, R. Architectural principles in the age of urbanism. Londres: w.w.Norton & company, 1971.

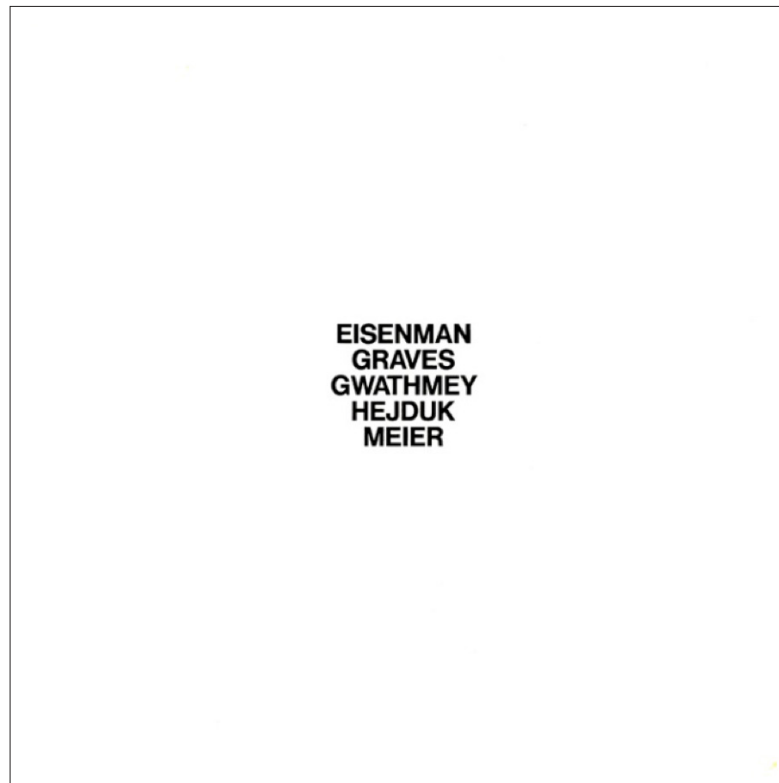
*A vila neopalladiana, na melhor das hipóteses, se tornou o objeto pitoresco no parque Inglês e Le Corbusier se tornou a fonte de inumeráveis pastiches e de exibições técnicas tediosamente divertidas: mas é a qualidade magnificamente realizada dos originais que raramente encontramos nos trabalhos dos neopalladianos e expoentes do “estilo Corbu”. Estas distinções quase não exigem insistência: e, sem dúvida, deve-se sugerir apenas sentenciosamente que, no caso de obras derivadas, talvez seja uma adesão a regras que expiraram.*⁷

⁷ Colin Rowe, “The Mathematics of the Ideal Villa,” em *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge: MIT Press, 1976), pp. 15-16.

⁸ Colin Rowe, *Five Architects* (New York: Oxford University Press, 1975), p. 8.

Figura 9: Capa do livro derivado da exposição homônima *Five Architects* (1969) – publicado em 1975 pela Oxford University press. Fonte: <<https://www.richardmeier.com/?books=five-architects-eisenman-graves-gwathmey-hejduk-meier>>.

Embora Rowe pareça estar distinguindo entre duas formas de repetição – uma vez que a repetição entre Palladio e Corbusier é aparentemente endossada - o modelo que ele defende ainda se baseia em um ideal de “originais”. Talvez mais significativamente, ele se refere aqui a uma base legal, a “adesão às regras”, para julgar os casos de repetição, a primeira de muitas evocações à regra da lei na reconstrução de Rowe de um modernismo liberal. Além disso, embora crítico às versões imediatas do pós-guerra no *estilo Corbu*, vinte e sete anos depois Rowe iria escrever um depoimento em apoio às repetições de Le Corbusier dos New York Five (NT)^{xviii}, mesmo que seja, como ele confessa, “uma introdução amplamente negativa, um ataque sobre um ataque em potencial”; o primeiro espécime de uma lógica perigosamente escorregadia emitida com a única intenção de afastar seus clientes: “Para, em termos de uma teoria geral do pluralismo, como qualquer falha em princípio pode ser imputada?”⁸ E se alguém igualar Palladio e Le Corbusier, como a análise de Rowe fez, então é lógico que ele observe – demonstrando ainda de outra forma sua relação obsessiva com o raciocínio analógico – que os Five “se colocam no papel, no papel secundário, de Scamozzi a Palladio”.



⁹ Rowe, “The Mathematics of the Ideal Villa”, p. 16.

No mesmo ano em que ele emite sua defesa um tanto quanto relutante dos New York Five, Rowe escreve um adendo ao seu ensaio “Mathematics” que esclarece ainda mais sua posição sobre a repetição. Aqui, ele descreve seu modo de crítica como “Wölfliniano na origem” (NT)^{xix} e diz que isso “começa com configurações aproximadas e... depois prossegue para identificar diferenças.”⁹ Esta abordagem deriva de uma compreensão da repetição no primeiro sentido descrito acima, o qual Deleuze associa ao axioma “somente aquilo que é semelhante difere”. Esse modo de *identificar diferenças* depende de uma *linguagem* existente, ou armadura ideal, contra a qual exemplos aparentemente disparejos como Garches e Malcontenta podem ser relacionados e distinguidos – de forma que a ênfase de Le Corbusier na dispersão e de Palladio na centralidade possam ser definidas como opções viáveis e coerentes dentro de um paradigma mais amplo – e através do qual cópias ruins derivadas podem ser descartadas por terem se afastado demais do modelo apropriado.

¹⁰ Para uma história detalhada desse programa por um estagiário, ver Alexander Caragone *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground* (Cambridge: MIT Press, 1995)

¹¹ Este problema das aulas também foi paralelamente desenvolvido por Hejduk em seu escritório nas sete “Texas Houses”, uma série que tem início em 1954 e que foi posteriormente dedicada a Rowe e Robert Slutzky. Ver John Hejduk, *Mask of Medusa* (New York: Rizzoli, 1985), p. 197 e pp. 222-37.

Uma extensão deste modelo de repetição como projeto pedagógico – cujos fundamentos intelectuais foram amplamente fornecidos pelos ensaios “Chicago Frame” e “Transparency” – seria oficialmente instituída na Universidade do Texas em Austin em 1954 com um memorando assinado por Dean Harwell Hamilton Harris, porém produzido por Rowe e Bernard Hoesli¹⁰. E é a partir desta estrutura curricular que, inicialmente nas aulas de John Hejduk, o questão dos nove-quadrados viria a emergir como possivelmente a mais duradoura e amplamente difundida questão inicial de projeto no período do pós-guerra.¹¹ A elegância e engenhosidade desse problema está no modo como ele consolidou uma série de discursos e demandas. Desse modo, enquanto as pré-condições técnicas, que permitiriam à arquitetura moderna se reinventar exclusivamente sobre as bases gêmeas da *estrutura* e do *espaço*, tinham existido por quase cem anos, as fontes estéticas, filosóficas e intelectuais – ou seja, a combinação única de cubismo, liberalismo, psicologia da gestalt e a nova crítica, com uma interpretação renovada das geometrias organizacionais maneiristas – não seriam consolidadas como um conjunto articulado até os anos cinquenta, quando iriam prover uma nova base disciplinar de projeto e pedagogia arquitetônicas para o alto modernismo (ou modernismo maneirista). Como um dispositivo educacional, o exercício dos nove-quadrados emergiu da fusão de dois diagramas modernos – o Dominó (*estrutura*) de Le Corbusier com a axonométrica (*espaço*) de van Doesburg (NT)^{xx} – filtrado pela lógica planimétrica reductiva hipostatizada (NT)^{xxi} por Wittkower como a “décima segunda vila” de Palladio. O que esse exercício forneceu foi uma *disciplina* para a arquitetura moderna, um argumento astuto e malicioso para uma potência retórica contra aqueles que entenderiam a arquitetura moderna como simplesmente a adição literal de sistemas construtivos e requisitos programáticos. Além disso, esse exercício adotou uma *linguagem* de arquitetura baseada na articulação de uma série de dialéticas (centro e periferia, vertical e horizontal, dentro e fora, frontalidade e rotação, sólido e vazio, ponto e plano, etc), uma lógica de contradição e ambiguidade. E é, em grande parte, para às lições oriundas do Cubismo Analítico e Sintético (e dos modelos compositivos de colagem que emanam do último) que Rowe prossegue retornando à sua representação pictórica da linguagem da arquitetura moderna, um viés ótico presente até mesmo em suas considerações sobre o trabalho dos Five:

seria mais razoável e mais modesto reconhecer que, nos primeiros anos desse século, ocorreram grandes revoluções no pensamento que resultaram em profundas descobertas visuais, as quais permanecem inexplicáveis, e que ao invés de assumir que mudanças intrínsecas são prerrogativas de cada geração, seria mais útil reconhecer que algumas mu-

danças são tão grandes que impõem diretrizes que não podem ser resolvidas no período de nenhuma vida individual... Isso diz respeito às invenções plásticas e espaciais do Cubismo e à proposição de que, o que quer que seja dito sobre elas, possuem uma eloquência e uma flexibilidade que continuam a ser, agora, tão avassaladoras quanto antes.”¹²

¹² Rowe, *Five Architects*, p. 7.

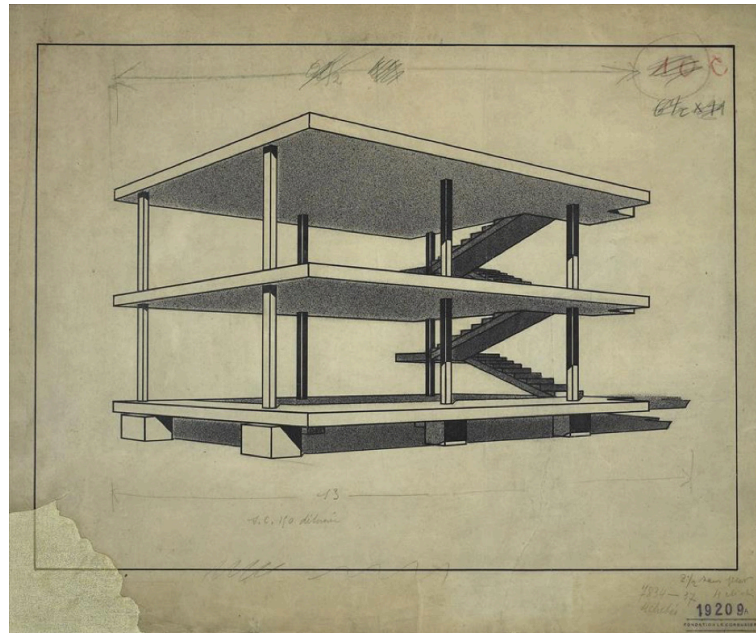


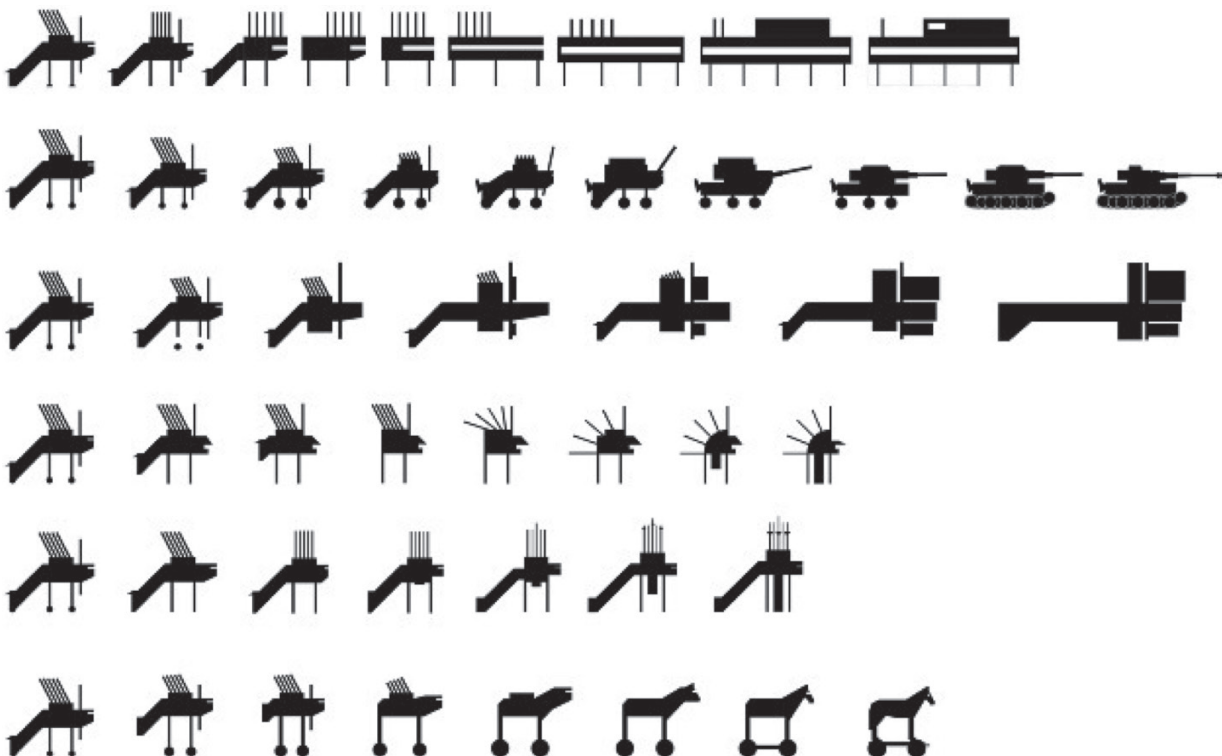
Figura 10 (em cima): MAISON DOM-INO (1914). FONTE: <<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5972&sysLanguage=en-en&itemPos=102&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=home>>.

Figura 11 (embaixo): Construction in Space-Time II – Theo Van Doesburg (1924). FONTE: <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/doesburg-theo-van/construction-space-time-ii>>.

Esta “flexibilidade” do Cubismo e da colagem fornecem uma base institucional e disciplinar para a arquitetura começando por Rowe, enquanto as diversas séries de vilas ideais e cidades colagem que derivam desta tradição representam uma reflexão mantida sobre forma e conteúdo de combinações individuais e coletivas e uma investigação sobre várias regras composicionais e associativas na relação da parte para o todo.

Em sua disputa com essa reconstrução formalista do modernismo pós-guerra, o sujeito da “influência ansiosa” de Hejduk e Eisenman, para emprestar o modelo de Harold Bloom (NT)^{xxii}, que era primeiro e principalmente um forte (NT)^{xxiii} crítico ao invés de um forte poeta. Em outras palavras, toda sua produtiva releitura equivocada do modernismo europeu de seus predecessores pode ser entendida como um “desvio” dentro e contra a produção do formalismo de Rowe, e é este desvio que lhes permite desenvolver outras possibilidades suprimidas dentro desta tradição. Desta forma, pode-se ler as características da *Vladivostok* (NT)^{xxiv} de Hejduk ou o campo de estudos tipológicos de Eisenman para o concurso do Rebstockpark (NT)^{xxv} como s extensões deturpadas dos diagramas da gestalt utilizados por Rowe e Slutzky no segundo artigo “Transparency” (NT)^{xxvi} de 1956. Enquanto imitam as fontes de Rowe, contudo, os projetos de Hejduk e Eisenman simultaneamente subvertem os valores definidos de transparência, verticalidade, opticalidade e figura fundo para os quais os diagramas foram inicialmente escalados para atender.

Figura 12: SECURITY (1989 – Transformações: Villa Savoye, Tanque de Guerra, WALL HOUSE 2, House of the Painter, House of the Musician, Cavalo de Tróia) - JOHN HEJDUK. Fonte: <<https://cargocollective.com/InfamousLines/John-Hejduk>>.



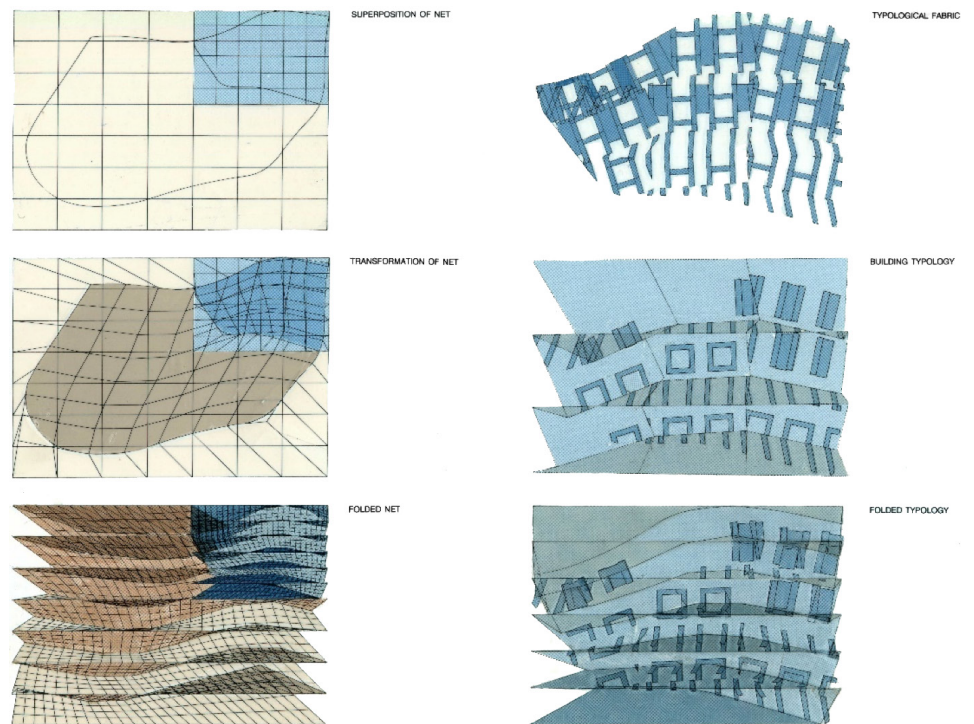


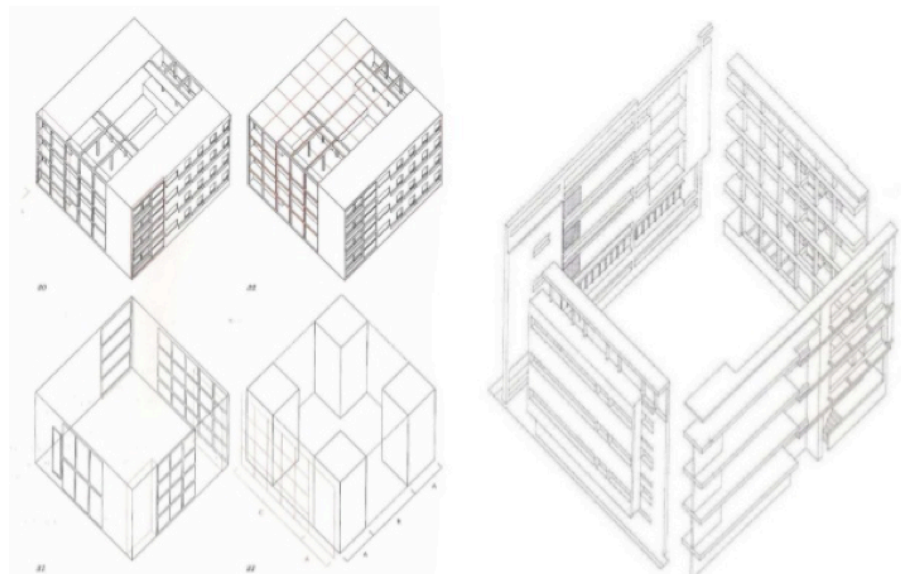
Figura 13: Diagramas do Projeto Rebstockpark (1990-1992) – PETER EISENMAN. Fonte: <<https://eisenmanarchitects.com/Rebstockpark-Masterplan-1992>>.

Enquanto a separação entre espaço e estrutura no problema dos nove-quadrados possibilita a articulação de relações plástico-formais, a desconexão do signo a partir da caixa no “galpão decorado” de Venturi finalmente sugeriu que estas manipulações são desnecessárias, assim como todas estas relações seriam consumidas pelo ruído da superfície. Enquanto Rowe e companhia tentam substituir a concepção neutra, homogênea do espaço modernista com a figuração positiva da forma, a neo-vanguarda começa a questionar a estabilidade da *forma* através de sua compreensão como uma construção fictícia, um *signo*. Esta crítica semiótica iria indicar que a forma não é puramente um fenômeno óptico-visual, não é “neutra”, mas construída por relações linguísticas e institucionais. Assumindo múltiplas direções, esta agenda foi primeiramente abordada no desenvolvimento particular de Venturi de uma prática de colagem que não era meramente composicional, mas que incluiria tanto o texto quanto as referências “baixas” ou básicas (representações icônicas específicas). Posteriormente, o desvio da forma em Eisenman passaria não à informação ou ao signo (como Venturi fez), mas ao traçado, o índice ausente do processo formal (ênfatisando a ausência e o conceitual). Ao mesmo tempo, Hejduk investigaria a construção teatral da forma através de relações e instruções altamente orquestradas, tanto linguísticas quanto contratuais (em outras palavras, o simbólico). Portanto, essa crítica variada aconteceria em três frentes: *contexto* (os mecanismos de restrição externos a forma); *processo* (os procedimentos ativos internos ao desenvolvimento da forma); e *uso* (relação da forma com um programa). Com a neo-vanguarda, contudo, a forma seria sujeita precisamente às funções de seus descendentes linguísticos: *informando*, *transformando* e *performando*.

De sua parte, Eisenman desenvolve uma de suas primeiras e mais extensas análises da forma reescrevendo duas estruturas do arquiteto italiano Giuseppe Terragni – a Casa del Fascio e a Casa Giuliani Frigerio – tendo encontrado estas obras pela primeira vez no verão de 1961 quando ele viajou a Como com Rowe. Antes dos escritos de Eisenman sobre Terragni, no final dos anos 50 e início dos 60, Rowe já havia desenvolvido os termos para uma alta interpretação formalista da arquitetura moderna, principalmente através de suas leituras elaboradas de Le Corbusier. A contribuição de Eisenman para aquele discurso seria deter a análise formal sobre uma base estruturalista, uma mudança aparentemente leve na ênfase que iria finalmente enfraquecer o modo como o formalismo americano havia institucionalizado o modernismo no contexto do pós-guerra. Em outras palavras, Eisenman foi capaz de transformar o discurso a partir de dentro apropriando-se do termo “formalismo” e implantando-o para proclamar a ideia mais polêmica de “trabalhar sobre a linguagem” no sentido do formalismo russo. Este movimento começou a deslocar a estetização do trabalho de arte único que acompanhou a versão anglo-americana de formalismo presente na obra dos novos críticos, Clement Greenberg (NT)^{xxvii} e mesmo Rowe. De forma geral, o projeto de Eisenman sempre implicou um retorno aos aspectos críticos da vanguarda histórica, aspectos que haviam sido reprimidos na teoria e na prática exatamente através da reconstrução formalista do modernismo no pós-guerra. Como Eisenman escreveu em um de seus primeiros ensaios sobre Terragni – indicando sua intenção de usar estas estratégias como ferramentas de projeto prescritivas – “enquanto a análise formal é um método artístico-histórico valioso, pode se tornar por si só meramente descritiva – um exercício de ginástica intelectual.”¹³ Não apenas a história da forma foi reescrita, mas Eisenman iria sujeitar a própria “forma” à uma revisão perpétua através de sequências exaustivas de operações: transformação, decomposição, enxertia, escalonamento, rotação, inversão, sobreposição, deslocamento, dobra, etc. E é o catálogo destes procedimentos que se torna o tema importante da arquitetura, a precondição disciplinar para uma abordagem diagramática. Através de uma lógica extrema, Eisenman se envolveu em uma crítica tanto *através* quanto *do* cálculo (ou matemática) num sentido alternativo tanto às geometrias ideais de Rowe quanto à “bondade da forma” de Christopher Alexander.

¹³ Peter Eisenman, “From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni’s Casa Giuliani Frigerio,” *Perspecta* 13/14 (1971), p. 41.

Figura 14: Casa del Fascio (Giuseppe Terragni 1932-36) Diagrama de análise – Peter Eisenman. fonte: EISENMAN, P. Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques. Nova Iorque: Monacelli Press, 1986.



Em 1970 Eisenman distinguiria as práticas de Corbusier e Terragni (e indiretamente, o formalismo de Rowe do seu próprio) incorporando terminologias da linguística estruturalista de Noam Chomsky. Enquanto a arquitetura de Corbusier permanece comprometida com a criação de novos significados através da iconografia, através da *semântica* do objeto, Eisenman afirma que o trabalho de Terragni se preocupa em revelar uma *sintaxe* da linguagem arquitetônica. Essa mudança representa um distanciamento de uma preocupação com as qualidades *estético-perceptivas* do objeto em direção a uma tentativa de marcar as *relações conceituais* subjacentes e possibilitar qualquer (e todo) arranjo formal específico. Portanto, diz-se que o trabalho de Terragni marca a relação entre “estrutura da superfície” e “estrutura profunda” através dos métodos transformacionais que Eisenman busca expor através de uma série de diagramas axonométricos e projeções. Deve-se notar aqui que a técnica axonométrica (ou projeção paralela) foi um dos dispositivos de vanguarda históricos recuperados por esta geração, especialmente Eisenman e Hejduk.¹⁴ Em contraste com o outro modo dominante de desenho tridimensional, a projeção central ou perspectiva do humanismo renascentista, a axonometria favorece a autonomia do objeto através da transmissão de informações mensuráveis e objetivas ante as distorções criadas por um ponto de fuga orientado para o objeto visualizado. Onde as análises de Rowe foram tomadas separadamente em planta e elevação, a axonometria representa simultaneamente planta, corte e elevação, portanto novamente fundindo vertical e horizontal; uma ação que foi observada anteriormente, por exemplo, como uma aspiração do Billdingboard de Venturi. Além disso, diferente das “linhas reguladoras” de Corbusier – descrições geométricas anexadas aos seus objetos após a construção – o dispositivo tridimensional da axonometria permite que análise e objeto se tornem congruentes.

¹⁴ Enquanto foi amplamente implantada pela vanguarda modernista dos anos 20 e 30, a projeção axonométrica virtualmente desapareceu como instrumento gráfico até o final dos anos 50, sendo evitada por aqueles que buscavam imitar meios mais pictóricos e estáticos na reconstrução do alto modernismo no pós-guerra. Rowe e Johnson, por exemplo, foram explicitamente contrários aos efeitos de “flutuação”, “rotação”, e “a diagonal” associados à isometria ou axonometria. Mais a frente será proposto que Eisenman não recupera a axonometria simplesmente como uma ferramenta representacional, mas como uma ferramenta de design, usando suas características como um dispositivo generativo. Para uma discussão histórica sobre a axonometria ver Yve-Alain Bois, “El Lissitzky: Radical Reversibility,” *Art in America* (April 1988), pp. 160-80, e “Metamorphosis of Axonometry,” *Daidalos* 1 (1981), pp. 40-58, assim como Robin Evans, “Architectural Projection,” *Architecture and its Image*, eds. Eve Blau e Edward Kaufman (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1989), pp. 1935.

Através de seus diagramas axonométricos, Eisenman argumenta que Terragni desenvolve uma ambiguidade conceitual sobrepondo duas concepções de espaço – aditiva/estratificada e subtrativa/volumétrica – nenhuma das quais é dominante, mas que oscilam entre si indefinidamente. O efeito desta dupla leitura não é primariamente estético, mas opera como um índice da estrutura profunda: ou seja, investiga e torna aparentes as possibilidades e limitações da própria linguagem arquitetônica. A atenção de Eisenman à forma, portanto, pode ser vista como uma forma de desenvolver este método transformacional em uma ferramenta de projeto tanto analítica quanto sintética. Uma tentativa de cumprir o programa da vanguarda histórica de um movimento temporal e espacial ou deslocamento que impeça qualquer contemplação estática dos objetos de arte-elevada. Neste sentido, o “desenho do modernismo” de Eisenman, o suplemento diagramático de sua pichação americana, coloca o objeto arquitetônico em apagamento e inicia seu processo de desaparecimento.

Contemporaneamente ao trabalho histórico-crítico sobre Terragni, Eisenman estava começando uma série de projetos arquitetônicos nos quais desenvolveria muitas das estratégias transformacionais que ele estava “descobrimdo” em sua análise do cânone moderno. Os diagramas transformacionais numerados em série nas Houses I e II, assim como os diagramas retrospectivos criados para o trabalho de Terragni, sugerem que as estruturas “finais” construídas são meramente signos indiciais que apontam para um grande processo do qual são apenas uma parte. Não apenas seu movimento é gerado através de uma série de quadros individuais – todo o processo se assemelha à operação cinematográfica com sua montagem de fotos – porém, dada à natureza da projeção axonométrica (exagerada aqui por sua transparência, projetada

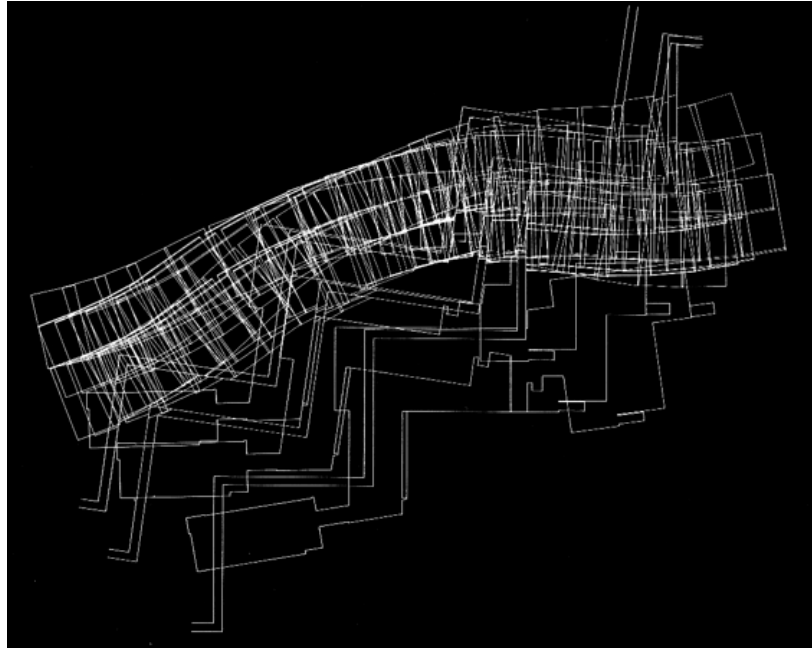


Figura 15: Diagrama de investigação - Aronoff Center for Design and Art (1996) – Peter Eisenman. Fonte: <<https://eisenmanarchitects.com/Aronoff-Center-for-Design-and-Art-1996>>.

¹⁵ Peter Eisenman, "PostFunctionalism," *Oppositions* 6 (Fall 1976), p. ii (sem numeração).

¹⁶ Eisenman, "Post-Functionalism" p. iii (sem numeração).

¹⁷ Peter Eisenman, "Notes on Conceptual Architecture," *Casabella* 359/360 (1971), p. 55. Para uma formulação anterior, porém semelhante, ver "Towards an Understanding of Form in Architecture," *Architectural Design* (October 1963), pp. 457-58.

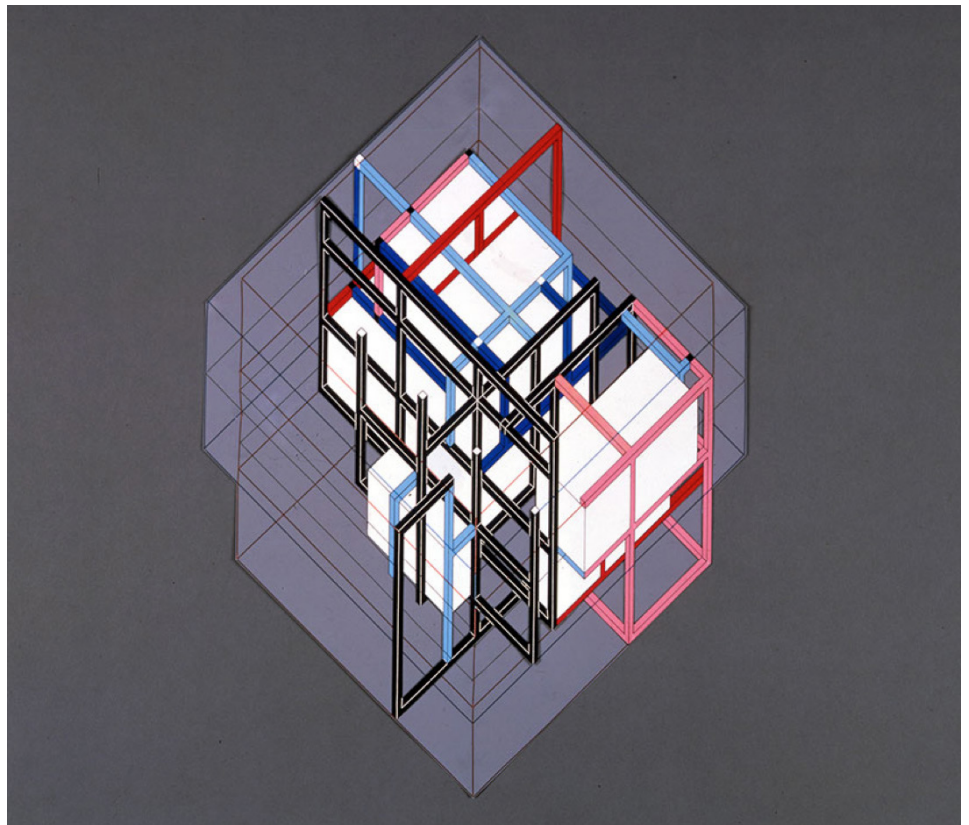
somente com as linhas visíveis), também há oscilação constante e movimento reversível contido em cada diagrama: o observador ora está dentro, ora está fora: ora sob, ora sobre. Rememorando o novo papel híbrido do arquiteto-crítico, seu efeito sugere a coincidência e cumplicidade entre a condição formal "interna" e a construção da subjetividade "externa". Além do processo transformacional apagando o objeto, este processo também inicia um deslocamento do sujeito (como criador e usuário) uma vez que o índice arquitetural remanescente não depende mais da iconografia ou das funções do homem. Isto se relaciona ao argumento de Eisenman de que a arquitetura moderna nunca foi suficientemente *moderna* devido ao seu funcionalismo, de que nada mais era do que "uma fase tardia do humanismo."¹⁵ Alterar a arquitetura de uma base formal para uma estruturalista, ou de uma icônica ou semântica para uma indiciária ou sintática, permitiria à arquitetura finalmente concretizar as intuições da vanguarda modernista, uma consideração que suspende a centralidade do sujeito do humanismo-clássico e propõe a arquitetura como "a mediação abstrata entre sistemas pré-existentes de signos,"¹⁶ ou, como ele escreveria mais tarde sobre o dominó de Corbusier, como um "signo auto-referente".

Ao deslocar o sujeito-autor (e, finalmente, o objeto estático), as primeiras arquiteturas de "papelão" ou "conceituais" de Eisenman foram projetadas "para alterar o foco principal dos aspectos sensuais dos objetos para os aspectos universais do objeto" e "para investigar a natureza daquilo que tem sido chamado universais formais, que são inerentes a qualquer forma de construção formal."¹⁷ As investigações de Eisenman, portanto, exigiam um ideal inicial ou forma genérica, que ele frequentemente encontrava no cubo, uma caixa neutra que era tipicamente (e um pouco menos neutralmente) designada como um nove-quadrados. Ao contrário da premissa inicial do exercício dos nove-quadrados como enunciado em Austin (que prosseguiu nas pesquisas particulares

de Hejduk sobre o tema através de suas sete Texas Houses entre 1954-63), Eisenman não privilegia o “espaço” (nos moldes de van Doesburg) como o elemento dinâmico dominante a ser lido em contraposição ao êxtase da estrutura (do tipo Dominó[NT]^{xxviii}). Ao invés disso na House II (1969), por exemplo, são registrados múltiplos indícios de sistemas colunas e paredes, indícios que provêm os efeitos espaciais gerais do projeto. Dessa forma, a ativação da malha estrutural ou enquadramento vincula o evento espacial do objeto – uma espécie de objetificação da estrutura, similar à associação de Eisenman da arquitetura mais com o *estudo* da linguagem do que com a própria linguagem. Essa tática irá reaparecer nos seus trabalhos posteriores onde existe uma figura-em-formação da estrutura (ver, por exemplo, o Aronoff Center [NT]^{xxix}) ou um maneirismo da malha que finalmente manifestará a si própria através da organização da dobra (por exemplo: Redstockpark).

Na House VI (1973-76), a clássica organização dos nove-quadrados inicialmente aplicada nas casas anteriores passa a ser vista como um quatro-quadrados mais modernista, uma organização que irá se tornar mais evidente nas casas subsequentes. Através da série completa dos projetos, contudo, Eisenman trabalha dentro das restrições do diagrama do alto modernismo apenas para desfazer seus princípios e valores fundamentais, subvertendo a lógica humanista-clássica dos nove-quadrados. Em outras palavras, a concepção moderno-maneirista de Rowe da forma como a relação de *espaço* e *estrutura* agora é entendida como o resultado mais provisório do *tempo* e *movimento*.

Figura 16: House VII (1972-75) – Diagrama – Peter Eisenman. Fonte: <<https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>>.



Na House VI especificamente, as fachadas já não são o principal dado vertical para a leitura das transparências fenomenais, mas são empurradas para o interior de forma que a periferia agora cruza o centro da estrutura. Flutuando acima do solo sem entrada visível, é uma casa que para todos os efeitos práticos poderia estar de cabeça para baixo e de dentro para fora. Aqui o valor da frontalidade que havia acompanhado o achatamento, a associação pictórica de planta e elevação nos escritos e análises de Rowe e Slutzky é minada pelo deslocamento temporal e cinemático proporcionado pela axonometria. Com Eisenman, o nove-quadrados já não é pensado através da lógica da pintura, mas através do cinema, e é esta concepção que permite que ele exista simultaneamente como experiência e representação.

*House VI...existe duplamente como um objeto e como uma espécie de manifestação cinemática do processo transformacional, com quadros de uma ideia de um filme sendo independentemente perceptíveis no interior da casa. Assim o objeto não apenas se torna o resultado final de sua própria história generativa, mas retém esta história, servindo como um registro completo dela, processo e produto começando a se tornar indiscerníveis.*¹⁸

¹⁸ Peter Eisenman, "Misreading Peter Eisenman," *Houses of Cards* (New York: Oxford University Press, 1987), pp. 178 and 181. Ver também Peter Eisenman, "House VI," *Progressive Architecture* (June 1977), p.59: "Os projetos para a House VI são simbióticos com sua realidade; a casa não é um objeto no sentido tradicional - que é o resultado final de um processo - mas mais precisamente um registro de um processo. A casa, como o conjunto de transformações diagramáticas nas quais seu projeto é baseado, é uma série de filmes ainda compostos no tempo e espaço." Para mais sobre a ideia de arquitetura como documento ver a discussão similar de Venturi sobre a parede em *Complexidade e Contradição em Arquitetura*.

Descritas através de arranjos sequenciais de diagramas axonométricos, as casas de Eisenman são concebidas como parte de um movimento cinemático, fotos arbitrárias traduzidas em três dimensões a partir de uma série potencialmente infinita.

Se entendido como um movimento da ambiguidade à indecidibilidade ou das oposições binárias à micromultiplicidade, o trabalho mais recente de Eisenman insiste sobre uma superfície de leitura que questiona a possibilidade de incorporação de significado, e parece funcionar apenas como uma cadeia interminável de conjunções – e, e... uma coisa após a outra. Aqui há uma repetição literal (como aquela evitada na aversão de Rowe à Bauhaus ou na rejeição ao minimalismo por Michael Fried [NT]^{xxx}) que aposta na chance de uma outra condição emergir através do processo de iteração maquínico (em um sentido amplamente biomecânico). De fato, os projetos que vêm evoluindo desde o Wexner Center (NT)^{xxxii} não podem realmente ser discutidos como "obras" ou "objetos" ou "formas" ou mesmo "estruturas" – todos estes termos sendo muito estéticos ou técnicos, muito bem demarcados e definidos. Na verdade, eles realmente parecem ser apenas "coisas" com todas as possibilidades amorfas e transformativas do monstruoso e grotesco que o termo implica. Estas recentes "coisas" verme-rizoma parecem frustrar e derrotar a análise formal e indicam uma transição do estruturalismo claro de um jovem Roland Barthes (NT)^{xxxiii} ao baixo materialismo de George Bataille (NT)^{xxxiii}, teorizador do excesso. Em sua espécie de verbete de dicionário sobre o termo *amorfo*, Bataille escreve que "o que isso designa não tem direitos e é esmagado em todos os lugares, como uma aranha ou uma minhoca."¹⁹ Nos projetos pós-vermiforme desde o Columbus Convention Center (NT)^{xxxiv}, a investigação teórica da forma passou cada vez mais a adotar o *informe*, ou uma condição que Eisenman e seus colegas chamam de "forma fraca".

¹⁹ Georges Bataille. "Formless," em *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p.31.

Para Eisenman, a arquitetura – diferentemente da escrita – deve lutar contra sua presença literal, que tradicionalmente é reforçada pelos ícones da "forma forte." Para articular esta condição não-dialética entre presença e ausência, Eisenman postula o termo "presentidade" como uma possibilidade de uma prática "fraca", o risco da arquitetura como evento. Enquanto ele e Michael Fried se opõem à presença literal, o uso do termo por Eisenman deve ser diferenciado do uso do conceito por Fried. Para

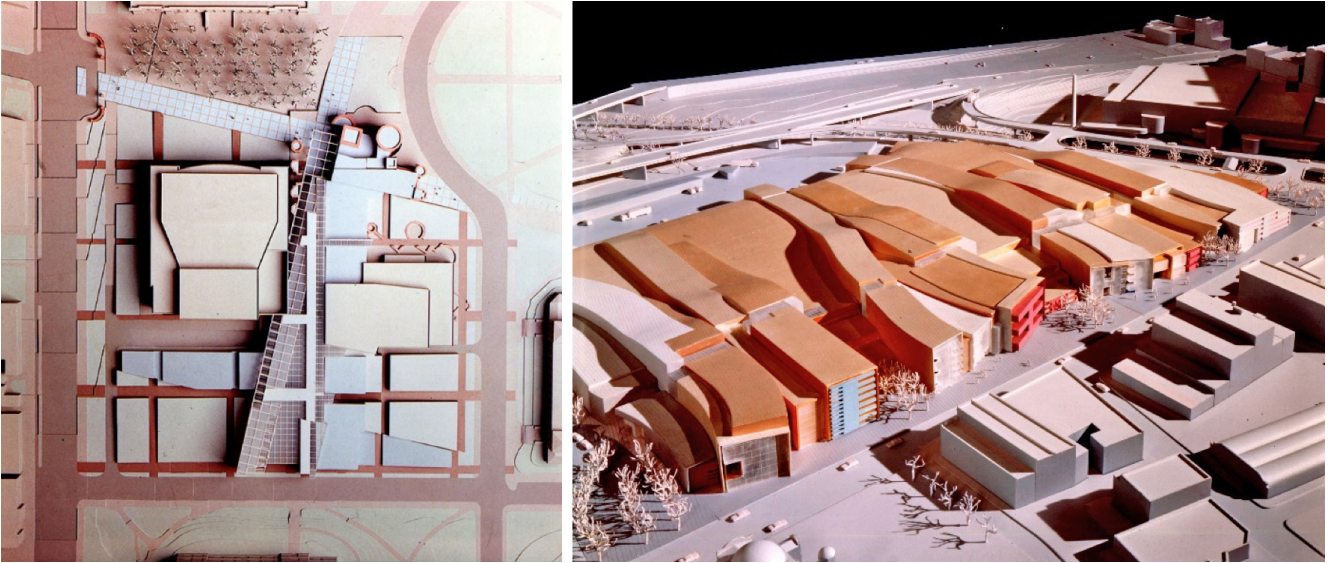


Figura 17 (esquerda): Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library (1983-89). Maquete – Peter Eisenman. Fonte: <<https://eisenmanarchitects.com/wexner-center-for-the-visual-arts-and-fine-arts-library-1989>>.

Figura 18 (direita): Greater Columbus Convention Center (1990-93) Maquete – Peter Eisenman. Fonte: <<https://eisenmanarchitects.com/Greater-Columbus-Convention-Center-1993>>.

Fried, presentidade implica um objeto limitado em profundidade e plenitude, cuja qualidade é instantaneamente evidente por si mesma de tal forma que induz fé e convicção imediatas. Neste sentido, o uso de Eisenman tem mais em comum com o reenquadramento perpétuo e a ausência de limite temporal do trabalho minimalista contra o qual Fried argumentava. De fato, o minimalismo trabalha precisamente de um modo *diagramático* na medida em que solicita e enfraquece a oposição chave do modernismo formalista – isto é, aquela entre a pintura e escultura – que pode ser visto como surgindo em resposta ao desenvolvimento em qualquer meio (o que, é claro, seria impossível a partir das máximas altamente modernistas de especificidade do meio e manutenção de limites). Por fim, enquanto a “presentidade” de Fried se baseia em uma condição de atemporalidade, a de Eisenman se relaciona a um estado de “singularidade” – ou seja, um momento específico em uma transição de fase onde diversas forças agindo sobre a matéria induzem o surgimento de traços imprevisíveis.

Uma forma inicial desta singularidade pode ser vislumbrada em um projeto como a proposta para o Redstockpark, empreendimento de 200.000 metros quadrados de escritórios e moradias em Frankfurt (1991), um análogo urbano à cronografia cinematográfica *Last Year at Marienbad* (NT)^{xxxv} de Alain Resnais e Robbe-Grillet. Aqui, a condição-intermediária da presentidade demanda uma consideração do arbitrário, do acidental. Em vez de uma sucessão narrativa (tempo-forte) de presentes (como, talvez, representada no Wexner Center), estas dobras-evento habitam “picos de presente”, onde existe uma coexistência de um presente do futuro, um presente do presente e um presente do passado. Descrevendo a imagem-tempo encontrada no trabalho de Robbe-Grillet, Gilles Deleuze escreve:

²⁰ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 100.

*Um acidente está prestes a acontecer, acontece, aconteceu; mas igualmente ele é ao mesmo tempo o que ocorrerá, já ocorreu e está em processo de ocorrer; para que, antes de ocorrer, ele não ocorreu, e, ocorrendo, não ocorrerá...etc.*²⁰

Na indecidibilidade de saber se o local do Rebstock foi contraído para absorver uma rede externa neutra ou está em processo de expansão para desdobrar suas informações em uma área maior, o projeto oferece uma versão urbana de vislumbres de presentidade, semelhante às visões literárias e cinematográficas de Robbe-Grillet e os modelos matemáticos de Rene Thom (NT)^{xxxvi}. Nos episódios de grande – e pequena – escala existe a multiplicação dos tempos: já dobrados, em dobra, ainda não dobrados. Começando com Rebstock – e continuando através da Church for the Year 2000, Bibliothèque de L’IHUEI, a Virtual House, e o IIT Campus Center (NT)^{xxxvii} - a “imagem-movimento” dos projetos anteriores (onde o diagrama estava limitado a um desdobramento linear do tempo, a recuperação de uma genealogia do projeto, de modo que o tempo existisse como uma variável-dependente de movimento do tipo Muybridge [NT]^{xxxviii}) tem sido substituída por uma “imagem-tempo”. Curiosamente, como condições de campo intensificadas ao invés de ideais distorcidos ou genéricos, estes projetos se assemelham mais aos diagramas difamados de Rowe, “programa sem projeto”, do que com “projeto sem programa”.

Figura 19: Eadweard Muybridge: estudo fotográfico de um homem saltando com um cavalo. Fonte: <<https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge/images-videos#images>>.



Ao distinguir “o evento” de uma sequência narrativa organizada pelo enredo, John Rajchman (NT)^{xxxix} sustenta que é “um momento de erosão, colapso, questionamento, ou problematização das próprias suposições do cenário em que um drama pode ocorrer, ocasionando a chance ou possibilidade de outro cenário diferente.”²¹ Eventos não são, por si só, acidentais, tanto quanto o fato de sua ocorrência engendrar a percepção de que o que foi considerado necessário e natural é acidental. O projeto Rebstock direciona um “evento” arquitetônico, uma manifestação de “tempo fraco”, na medida em que provoca uma reformulação ativa da tipologia, contexto, função e arqueologia. Nem historicista nem o progressista – e, portanto, outra que não a categoria do possível – este tipo de tempo pode ser pensado como “virtual”, aquilo que é apenas uma impossibilidade histórica, não lógica ou necessária. Como uma investigação do virtual, a proposta para o Rebstock realiza uma experimentação ao invés de uma interpretação. É através desta qualidade experimental – presentidade como prematura ou singular – que o esquema projeta uma “realidade virtual”. É a partir deste ponto que talvez seja possível iniciar uma avaliação da dobra nos trabalhos mais recentes de Eisenman, pois a dobra é exatamente um mapa do evento, uma descrição geométrica do inesperado, *um diagrama do virtual*.

Certamente, na trajetória entre a Billdingboard de Venturi e a manipulação amaneirada das evidências axonométricas na House X e Fin d’Ou T Hou S (NT)^{xl} de Eisenman, a dobra é talvez o dispositivo mais avançado e econômico para fundir vertical e horizontal, revertendo dentro e fora. Como emblema das atividades híbridas dos arquitetos-críticos (e seu *ofício* privilegiado de papel), a dobra é simplesmente a menor distância entre duas disciplinas, dois discursos incomensuráveis. Como uma figura, a dobra indica imediatamente um processo, uma atividade. Ao contrário da transformação secundária ou decomposição de uma forma ideal ou genérica como o cubo, a dobra é ao mesmo tempo um objeto e seu processo. É a *operação* de dobrar que gera a forma, antes da qual o objeto simplesmente não existe. Neste sentido a dobra não é uma mera *distorção do* ou *oposição a* um tipo formal claro (por exemplo: como na erosão de um cubo), mas evidencia a repetição que produz algo inteiramente novo, uma organização emergente que, em suas atualizações mais bem-sucedidas, não é simplesmente descartado como um ideal “decaído” ou degradado.

Para Eisenman, então, a instrumentalização da dobra – traduzindo essa figura operacional em uma técnica agora disponibilizada para o repertório da produção arquitetônica – resolveu muitos dos dilemas (e incompatibilidades) internos às duas fases anteriores do seu trabalho. Em outras palavras, enquanto a série das casas desenvolveu-se através de manipulações da estrutura interna, os projetos arqueológicos foram engendrados por contingências externas do campo contextual. Além de fornecer os meios para negociar as relações entre o sistema estrutural interno e a malha urbana externa, a dobra permitiu o desenvolvimento de efeitos figurativos (que haviam sido impedidos pelos processos anteriores da casa) bem como as seções complexas (que foram inviabilizadas pela estruturação em planta requerida pela escala ampliada do trabalho arqueológico). Além disso, uma vez que o *amorfo* não é simplesmente a negação da forma, mas uma manutenção e subversão mais complexa desta, a dobra permite um relaxamento das organizações homogêneas ou hierárquicas sem abandonar completamente o rigor geométrico ou a disciplina. Dado que a dobra existe como um aspecto de uma matemática alternativa (ou topológica), neste sentido, também, ela permite superar não apenas o formalismo da matemática clássica de Rowe mas também a fé na funcionalidade eficiente da ver-

são cibernética de Alexander. No movimento das formas estruturalistas aos enxertos textuais e singularidades dobradas, Eisenman forneceu um programa coerente para o projeto duplo de dismantelar o objeto modernista-clássico e o sujeito humanista-liberal. Enquanto a série das casas se concentrava no *processo* como uma maneira de substituir o projetista como um agente de criação, os projetos arqueológicos (de Cannaregio (NT) à Wexner) buscavam novas definições de *contexto* que desestabilizassem a identidade estática do lugar. Como uma continuação dessas reconfigurações de *processo* e *contexto*, os projetos dobrados acrescentaram uma preocupação com a *seção* como uma crítica à decidibilidade planimétrica da tipologia, que tende a conter objetos através de uma lógica limitada de extrusão.

Figura 20: Cannaregio Town Square, 1978 – Peter Eisenman. Fonte: <<https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978>>.



Nas duas décadas seguintes à sua introdução em 1957, o nove-quadrados serviu como a introdução formal da disciplina a si mesma, estabelecendo o discurso sobre espaço e estrutura, e fornecendo uma série de conjuntos de solução através da pesquisa aliada de Hejduk, Eisenman e outros. Nos contextos acadêmicos e profissionais avançados após 1974, contudo, a epistemologia do espaço foi rapidamente substituída por uma pragmática da força, de tal forma que o diagrama altamente moderno dos nove-quadrados – que serviu aos propósitos formais da crítica semiótica da primeira geração – veio a ser suplantado por um tipo muito diferente de diagrama, um diagrama que assumiu sua forma histórica nas discussões do “panopticismo” por Michel Foucault e Deleuze. Para estes pensadores, panopticismo existe como o diagrama das sociedades disciplinares modernas, que subjaz diversos tipos institucionais (prisões, hospitais, escolas, fábricas, quartéis, etc.), e que pode ser mais abstratamente caracterizado pela tentativa “de impor uma conduta particular sobre uma multiplicidade humana particular.”²² Desde Piranesi as prisões proporcionam estas oportunidades para especulação arquitetônica extrema, e logo após o projeto “Exodus” de Rem Koolhaas, ele e seu Office for Metropolitan Architecture (OMA) tiveram a chance de envolver diretamente o diagrama do panóptico em um estudo de projeto para a reforma da prisão de Koepel em Arnheim (1979-81), originalmente construída de acordo com os princípios de Jeremy Bentham em 1787. Ao invés de tentar formalizar qualquer visão atual (mas em breve obsoleta) do gerenciamento penitenciário, o OMA propõe de certa forma encenar vários diagramas de poder:

*Se a arquitetura prisional hoje já não pode fingir incorporar um “ideal”, pode recuperar credibilidade ao introduzir o tema da revisão como razão de ser. Uma arquitetura prisional moderna consistiria em uma arqueologia prospectiva, projetando constantemente novas camadas de “civilização” sobre velhos sistemas de supervisão. A soma das modificações refletiria a evolução sem fim dos sistemas de disciplina.*²³

Assim, a importância da lição do panopticismo não é simplesmente apropriar essa figura como o novo sistema organizacional, mas geralmente entender (e configurar) a sociedade como uma entidade plástica, suscetível à múltiplos (virtual) diagramas e possibilidades de arranjo.

Identificada esta mudança conotativa na forma como o diagrama se tornou instrumentalizado na arquitetura ao longo das últimas décadas, contudo, não se deve confundir esta transição por uma oposição essencial. Apesar da posição de diversos críticos e arquitetos, Koolhaas e Eisenman, por exemplo, têm muito mais em comum um com o outro do que o primeiro tem com Jon Jerde ou o segundo tem com Frank Gehry. Trabalhar diagramaticamente – não deve ser confundido com simplesmente trabalhar com diagramas – implica uma orientação particular, uma que apresenta ao mesmo tempo um projeto social e disciplinar. E decretar esta possibilidade não para representar uma condição particular, mas para subverter oposições e hierarquias dominantes atualmente constitutivas do discurso. O trabalho diagramático, então (e isso inclui os projetos de Eisenman e Koolhaas), não pode ser explicado pela reaplicação de categorias convencionais de formal ou funcional, crítica ou cúmplice. Funciona como uma alternativa às tentativas anteriores de colocar “arquitetura” entre aspas (o sinal compensatório ou afirmativo do pós-modernismo) ou acrescentar um sinal de “me chute” nas costas (o aparente gesto crítico do desconstrutivismo anterior agora institucionalizado em alguns programas de pós-graduação através do país).

²² Gilles Deleuze, *Foucault* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 34. Para a discussão de Foucault, ver *Discipline and Punish* (New York: Pantheon, 1977), originalmente publicada como *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard, 1975), e “The Eye of Power,” em *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. Colin Gordon (New York: Pantheon, 1980).

²³ Rem Koolhaas, “Revision,” em *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1996), p. 241.

O trabalho diagramático é projetivo na medida em que abre novos (ou, mais precisamente, “virtuais”) territórios para a prática, no mesmo sentido em que Deleuze descreve a pintura diagramática de Francis Bacon como superando o viés óptico da arte abstrata como também a gestualidade manual do ato de pintar:

*Um Saara, uma pele de rinoceronte, este é o diagrama estendido repentinamente. É como uma catástrofe acontecendo inesperadamente na tela, dentro de dados figurativos ou probabilísticos. É como o surgimento de outro mundo... O diagrama é a possibilidade do fato – não é o fato em si.*²⁴

²⁴ Gilles Deleuze, “The Diagram,” em *The Deleuze Reader*, Constantin V. Boundas, ed. (New York: Columbia University Press, 1993), pp. 194, 199.

Este “surgimento de outro mundo” é precisamente o que o diagrama diagrama. Isso começa a explicar por que, quase sozinhos entre aqueles de suas respectivas gerações, ambos, Eisenman e Koolhaas – professores e críticos tanto quanto projetistas – persistente e curiosamente evitam o projeto (e, junto com ele, essa trajetória pós-renascentista da arquitetura obcecada pelo desenho, representação e composição). Esta alternativa diagramática pode ser vista inicialmente no processo autonomista de Eisenman e, mais recentemente, na pesquisa estatística de Koolhaas: tentativas complementares de suplantar o projeto com o diagrama, para fornecer forma sem beleza e função sem eficiência.

Figura 21: Koepel Panopticon Prison (1980) – OMA. Fonte: <<https://oma.eu/projects/koepel-panopticon-prison>>.



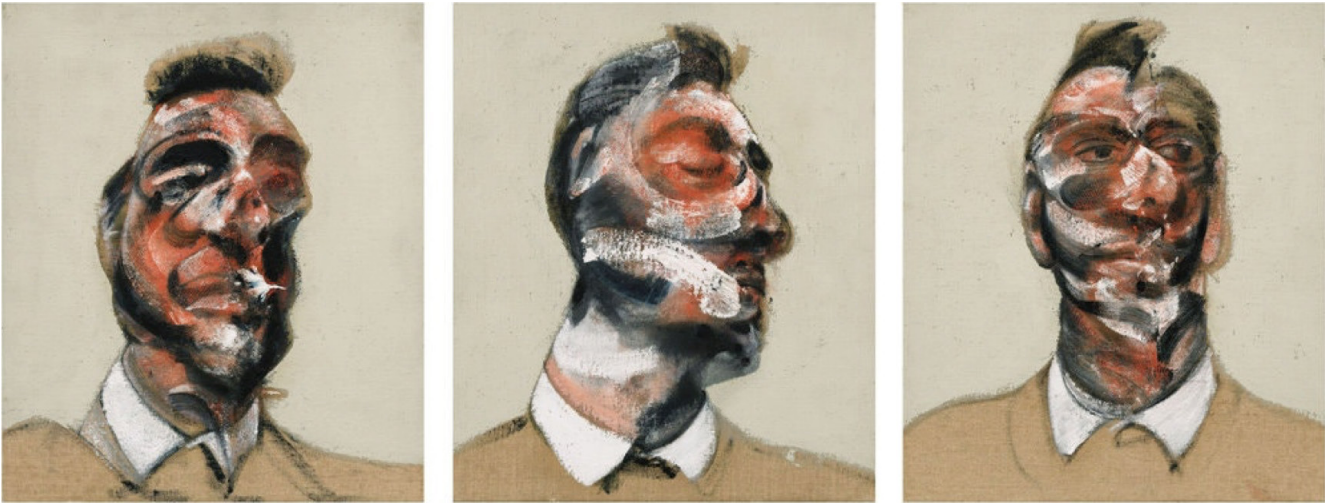


Figura 22: *Three Studies for Portrait of George Dyer (on Light Ground)* – FRANCIS BACON. FONTE: <<https://www.nytimes.com/2014/07/01/arts/design/bacon-painting-sets-pace-for-auctions-in-london.html>>.

Uma prática diagramática (fluindo em torno de obstáculos sem resistir a nada) – como oposição à visão tectônica da arquitetura como sinal legível da construção (que se destina a resistir ao seu status potencial enquanto especulação mercadológica ou cultural) - multiplica processos de significação (tanto tecnológicos quanto linguísticos) dentro de um plenário de assuntos, reconhecendo os signos como cúmplices na construção de máquinas sociais específicas. O papel do arquiteto nesse modelo é dissipado, à medida que ele ou ela se torna um organizador e canalizador de informações, pois, em vez de se limitar ao decididamente vertical - o controle e a resistência da gravidade, um cálculo de estática e carga - emergem “forças” como horizontal e inespecífico (econômico, político, cultural, local e global). E é por meio do diagrama que esses novos assuntos e atividades - juntamente com suas diversas ecologias e multiplicidades - podem se tornar visíveis e relacionados. Contra algumas das extensões mais ingênuas atualmente dos legados de Eisenman e Koolhaas, é importante evitar confinar uma abordagem diagramática da arquitetura como a expressão de presumidos imperativos bio-matemáticos ou inevitabilidades socioeconômicas, e entender a arquitetura antes como um campo material discursivo da plasticidade político-cultural. Fazer o contrário seria retornar às opções diagramáticas inadequadas primeiramente delineadas por Rowe (em termos de “verdade” formal ou analítica) e Alexander (“verdade” operacional ou sintética). E também seria perder as oportunidades virtuais instigadas pela pesquisa de projeto que Eisenman conduziu nos últimos trinta anos, simplesmente (e brutalmente) reunidas aqui como um catálogo de procedimentos (“funções” ou “tensores”), uma arquitetura que passou a se desviar da geometria a priori tanto quanto da acomodação social em favor das “possibilidades do fato” de Bacon.

ⁱ NOTA DO TRADUTOR: Buscamos preservar a estrutura do texto, incluindo a numeração das notas. Por este motivo optamos por aplicar notas de tradução estritamente onde necessário e apresentá-las ao final do texto, enquanto as notas do autor são apresentadas no rodapé de cada página, conforme a publicação original. Por questões de legibilidade as notas de tradução são identificadas com a abreviatura "NT" em maiúsculas entre parênteses, acompanhadas dos caracteres "i" "ii" etc, de forma a distinguirem-se das notas de rodapé que seguem o padrão da publicação original. Além das notas, Somol também se utiliza do *itálico* para destacar palavras chave e conceitos importantes do seu texto; buscamos preservar esta estrutura destacando as mesmas palavras traduzidas.

ⁱⁱ EISENMAN, P. 2006, PG 32. No original: "[...] *architecture is in essence the giving of form (itself an element) to intent, function, structure and tectonics. Thus form is raised to a position of primacy in the hierarchy of elements.*" EISENMAN, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zurique: Lars Müller, 2006.

ⁱⁱⁱ Para citar apenas algumas das principais publicações cobrindo a carreira de Eisenman: Revista *El Croquis* 41 (1989) e 83 (1997); *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978 – 1988* (1994); *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier* (1975); *A+U Peter Eisenman* (1988); *Wexner Center for the Visual Arts, the Ohio State University*. (1989); *Peter Eisenman - Haus Immendorff, Color of an Architect* (1994); *Peter Eisenman, Bauten und Projekte* (1995); *Peter Eisenman: Recente Projecten / Recent Projects* (1989); *House X* (1983); *Eisenman Architects: Selected and Current Works (Master Architect Series)* (Vol 9)(1996); *Unfolding Frankfurt* (1972); *Re: Working Eisenman*(1993);

^{iv} *Dummy text*, o título original, é a expressão informal na língua inglesa para *Lorem Ipsum*, o nome dado ao texto padronizado em latim utilizado para testar e ajustar configurações visuais de diagramação do formato independente do conteúdo real a ser utilizado. Como não existe um termo semelhante na língua portuguesa usado no campo da diagramação julgamos que não faria sentido substituir o título original em inglês pelo seu correlato em Latim.

^v EISENMAN, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zurique: Lars Müller, 2006.

^{vi} ALEXANDER, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

^{vii} EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

^{viii} O texto de Somol foi publicado originalmente em 1999 como texto introdutório ao livro "Diagram Diaries" de Peter Eisenman. A tese de Eisenman só seria publicada em 2006 pela editora suíça Lars Müller.

^{ix} HALPRIN, Lawrence. *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*. Nova Iorque: George Braziller, 1970.

^x Historiador e crítico inglês, mais conhecido por seus livros *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina e Los Angeles: A Arquitetura de Quatro Ecologias*. O primeiro foi publicado em 1960 pela editora Praeger (Nova York), e com edição em português em 2006 pela editora Perspectiva em São Paulo. O segundo foi publicado originalmente pela editora Harper & Row de Nova Iorque em 1971, no Brasil em 2013 pela Martins Fontes. O autor recebeu grande influência de Nikolaus Pevsner, de quem foi orientando de doutorado no Courtauld Institute of Art de Londres.

^{xi} Historiador e crítico inglês, foi pesquisador do Warburg Institute em Londres, sob orientação de Rudolf Wittkower. Seus livros mais conhecidos são *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* de 1976 (Cambridge: MIT Press), e *Collage City*, escrito em 1978 em parceria com Fred Koetter (Cambridge: MIT Press), ambos sem tradução para o português.

^{xii} Hall da Fama do Futebol Americano.

^{xiii} Quadro de avisos.

^{xiv} Painel publicitário (Outdoor).

^{xv} Uma tradução literal seria a de *objetos industrializados*, entretanto, o autor faz referência ao conceito de ready-made estabelecido por Marcel Duchamp no início do século XX: "*A negação das técnicas como operações programadas com vista a um fim alcança seu ponto culminante no ready made de Duchamp: um objeto qualquer (um corredor de garrafas, um mictório, uma roda de bicicleta) apresentado como se fosse uma obra de arte.*" ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 357.

^{xvi} O arquivo-morto, o primeiro dos ready-mades citados por SOMOL, aparece pela primeira vez em um artigo de Le Corbusier para a *Collection de "L'Esprit Nouveau"* n° 11 de 1925, que traz o nome de Le Corbusier na capa e o título *L'ART DECORATIF D'AUJOURD'HUI* no qual o arquiteto questiona o papel da arquitetura dos

museus e o sentido dos museus e da arte diante da circulação maciça de imagens de objetos artísticos e provoca o debate evocando o armário de arquivos e seu sistema de classificação de informações como um verdadeiro elemento artístico. Ver BURKE, A.; TIERNEY, T. *Network Practices: New Strategies in Architecture and Design*. New Jersey: Princeton Architectural Press, 2007. Pg. 32 e MCKEE, P. *Producing American Races: Henry James, William Faulkner, Toni Morrison*. Durham: Duke University Press, 1999. Pg 68. O segundo *ready-made* é o porta garrafas, metáfora visual apresentada no projeto para a *Unité d'Habitacion de Marselha* (1952), onde o arquiteto desenvolve a ideia de uma estrutura padronizada independente onde as unidades são "encaixadas" como garrafas num suporte vazio (GANS, D. *The Le Corbusier Guide*. New Jersey: Princeton Architectural Press, 2006. Pg. 117). Os outros dois *ready-mades* (transatlântico e cachimbo) aparecem como ilustrações de uma de suas primeiras publicações "*Vers Une Architecture*" (*Collection de L'Esprit Nouveau*. Paris: Éditions Crès, 1923 – Publicado no Brasil em 1973 pela Editora Perspectiva sob o título *Por uma arquitetura*) na qual o arquiteto busca, a partir de analogias e metáforas visuais, evocar o universo da produção industrializada tensionando o meio arquitetônico e sua realidade diametralmente oposta (os métodos artesanais da construção civil). Essa apologia à arquitetura como "máquina de morar" será amplamente demonstrada através de imagens de carros de corrida, aviões, silos de grão, transatlânticos etc. Um manifesto que se encerra com a seguinte sequência: "*A sociedade está tomada por um desejo violento por coisas que podem ser obtidas ou não. Tudo se resume a isso: tudo depende do esforço realizado e da atenção dada a esses sintomas alarmantes. Arquitetura ou Revolução. A revolução pode ser evitada.*" Seguida pela imagem de um cachimbo. Aqui Le Corbusier utiliza o cachimbo como uma dupla metáfora, tanto por seu design objetivo (uma máquina de fumar) quanto pela frase que o encabeça (arquitetura ou revolução) claramente em referência ao livro de Rosa Luxemburgo "Reforma ou Revolução" de 1899 (um libelo contra a ação conciliatória da ação democracia e um chamado à revolução) ao qual se contrapõe sinalizando às elites financeiras e políticas (seus almejados clientes) que um solução de moradia adequada às massas pode evitar as revoluções; e aqui o cachimbo responde a um segundo sentido metafórico: o da conciliação possível entre o progresso econômico do capital e a melhoria das condições de vida da população através do projeto moderno de moradia realizado em grande escala. Ver: —KRUFT, H. *History of Architectural Theory*. New Jersey: Princeton Architectural Press, 1994, p. 398. —MENINATO, P. *Unexpected Affinities: The History of Type in Architectural Project from Laugier to Duchamp*. Abingdon: Routledge, 2018. —STEADMAN, P. *The Evolution of Designs: Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*. Abingdon: Routledge, 2018, p. 130. —SCHNAPP, J. (1998). Art/Lit Combines; Or, When a Pipe Is Only a Pipe. *Profession*, pp. 37-50. <www.jstor.org/stable/25595636> (Acesso em 12/12/2019). —ATLEE, J. 'Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier', em *Tate Papers*, no.7 Spring 2007, <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>>, (Acesso em 12/12/2019). —CORBUSIER, L. *Toward an Architecture*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007. Pg. 68 (Trecho da introdução assinada por Jean-Louis Cohen).

^{xvii} *Princípios Arquitetônicos na Era do Humanismo*, livro não publicado em português.

^{xviii} Os "Cinco de Nova Iorque", também conhecidos como "The Whites" (os brancos) em referência à tonalidade monocromática predominante em seus trabalhos, eram Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier. A obra desses arquitetos foi reunida em publicação homônima organizada por Arthur Drexler, Diretor do MOMA de Nova Iorque, em 1972, com prefácio do próprio Drexler e textos críticos de Colin Rowe e Kenneth Frampton.

^{xix} Referência a Heinrich Wölfflin, ver Christoph Schnoor. "Colin Rowe: Space as well-composed illusion". *Journal of Art Historiography*, Vol. 5 pp. 5 – CS/1. 2011-12-01. Disponível em <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/schnoor.pdf>>, pp 15 e 16. Acesso em 22/04/2021.

^{xx} Theo van Doesburg, pintor, poeta e arquiteto e teórico da arte, foi, junto com Vilmos Huszár, Piet Mondrian, Bart van der Leek, e Georges Vantongerloo, um dos fundadores do grupo De Stijl, que buscava a abstração a partir das formas geométricas puras. A forma de representação dos projetos de arquitetura do grupo era, predominantemente, a perspectiva axonométrica.

^{xxi} Referência ao termo teológico/filosófico *hipóstase* (do grego antigo *hypostasis*) que significa substância, no sentido de tornar palpável, material, um conceito etéreo.

^{xxii} Harold Bloom, falecido em 2019, foi um crítico literário, poeta e professor da universidade de Yale (onde deu aulas por mais de 50 anos atingindo o status de *Sterling Professor*, distinção máxima da universidade oferecida àqueles considerados entre os melhores do mundo em suas áreas de atuação). Foi autor de mais de 40 livros de teoria, crítica literária e antologias.

^{xxiii} Embora a tradução que parece mais adequada ao português seja um "grande" poeta, SOMOL utiliza proposadamente o termo "Strong" por tratar-se da adjetivação adotada por BLOOM para caracterizar os poetas analisados por ele, por este motivo traduzimos utilizando o termo equivalente: "forte". Bloom publicou em 1973 seu livro mais famoso *A Angústia da Influência* no qual divide os autores entre "fracos" e "fortes", sendo os fortes aqueles que apesar da influência opressiva e esmagadora dos "fortes" poetas de outras gerações e mesmo contemporâneos a ele, são capazes de expressar suas próprias ansias e alçarem seus poemas ao panteão da eternidade mesmo diante de obras canônicas, consagradas e avassaladoras. Ver BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

xxiv <<https://cooper.edu/architecture/publications/john-hejduk-works>>.

xxv <<https://eisenmanarchitects.com/Rebstockpark-Masterplan-1992>>.

xxvi Ensaio publicado em duas partes, o autor se refere a segunda disponível em: Rowe, Colin, and Robert Slutzky. "Transparency: Literal and Phenomenal...Part II." *Perspecta*, 13/14, 1971, pp. 287–301. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/1566988>. Acesso 22/04/2021. A primeira parte do ensaio foi publicada na mesma revista (*Perspecta*) oito anos antes: Rowe, Colin, and Robert Slutzky. "Transparency: Literal and Phenomenal." *Perspecta*, vol. 8, 1963, pp. 45–54. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/1566901>. Acesso 22/04/2021.

xxvii Crítico de arte norte-americano falecido em 1994, autor do famoso ensaio "Modernist Painting" (1961) no qual defende uma pintura autônoma das demais artes, baseada unicamente na singularidade de seu campo de expressão (planicidade e cor), e que teria como o maior dos seus exemplos o pintor Jackson Pollock. Greenberg exerceu grande influência sob as novas gerações de críticos como Michael Fried e Rosalind E. Krauss.

xxviii Sistema construtivo proposto por Le Corbusier baseado em pré-fabricação de elementos estruturais em concreto (vigas, pilares, lajes e escada) modulares voltado à reconstrução da Europa no pós-guerra. Ver <<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysld=13&IrisObjectId=5972&sysLanguage=en-en&itemPos=102&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=home>>.

xxix <<https://eisenmanarchitects.com/Aronoff-Center-for-Design-and-Art-1996>>.

xxx Michael Fried, historiador e crítico de arte americano. Sobre sua crítica ao minimalismo ver *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1998, e *The Crux of Minimalism* em FOSTER, H. *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century: Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 35-??.

xxxi <<https://eisenmanarchitects.com/Wexner-Center-for-the-Visual-Arts-and-Fine-Arts-Library-1989>>.

xxxii Escritor, crítico literário, filósofo e sociólogo francês (1915-1980), escreveu sobre temas variados como semiótica, estruturalismo, marxismo e existencialismo. Sobre seus primeiros escritos específicos sobre estruturalismo ver *A atividade estruturalista* em BARTHES, R. *Ensaio Críticos*. São Paulo: Edições 70, 2009.

xxxiii Escritor, poeta, filósofo, antropólogo, sociólogo e historiador de arte francês (1897-1962), exerceu grande influência sobre autores como Foucault, Lacan, Derrida e Baudrillard, entre outros. Sobre o "baixo materialismo" presente em sua obra ver AQUINO, J. (2010). Materialismo e Dialética em Georges Bataille. *Philosophos - Revista de Filosofia*. 15. DOI: 10.5216/phi.v15i2.11069.

xxxiv <<https://eisenmanarchitects.com/Greater-Columbus-Convention-Center-1993>>.

xxxv Último ano em Marienbad / O ano passado em Marienbad, produção franco-italiana dirigida por Alain Resnais e roteiro de Alain Robbe-Grillet, baseada no romance metafísico *A invenção de Morel*, do escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Neste filme, Resnais explora, através dos recursos audiovisuais, a indiscernibilidade entre realidade e ficção, espaço-tempo e cronologia, experimentada pelo personagem do romance. Disponível em <<https://www.looke.com.br/filmes/ano-passado-em-marienbad>> (acesso em 12/2019).

xxxvi Matemático francês (1923-2002) do campo da topologia, recebeu a Medalha Fields por seus estudos no campo do Cobordismo (*relação de equivalência* fundamental na classe matemática de *variedades compactas*). Seus modelos matemáticos que expandiram sua notabilidade para fora do campo específico da matemática estão presentes em seu livro *Structural Stability And Morphogenesis*, publicado em 1972 (sem tradução para o português).

xxxvii CHURCH OF THE YEAR 2000: <<https://eisenmanarchitects.com/Church-of-the-Year-2000-1996>>; BIBLIOTHEQUE DE L'IEUL: <<https://eisenmanarchitects.com/Bibliotheque-de-L-ieu-1997>>; VIRTUAL HOUSE: <<https://eisenmanarchitects.com/Virtual-House-1997>>; IIT CAMPUS CENTER: <<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/237530>>.

xxxviii Eadweard Muybridge (1830-1904), fotógrafo pioneiro na captação de imagens sequenciais de figuras em movimento, famoso pelo experimento *The Horse in Motion*, realizado em 1878 utilizando 24 câmeras.

xxxix Filósofo, escritor e professor da Columbia University em NY.

xl <<https://eisenmanarchitects.com/Fin-D-Ou-T-Hou-S-1983>>.

xli <<https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978>>.

Recebido [Jun. 15, 2021]

Aprovado [Jul. 09, 2021]