

**Lais Bronstein Passaro**

Arquiteta, professora doutora, colaboradora no PROARQ – FAU – UFRJ. Av. Brigadeiro Trompowski s/n, Prédio da Faculdade de Arquitetura, sala 443, Cidade Universitária, Ilha do Fundão, CEP 21949-900, Rio de Janeiro, RJ, (21) 2598-1629/1663, laisbronstein@hotmail.com

**Resumo**

O presente artigo tem por objetivo analisar os projetos de John Hejduk para Berlim elaborados no contexto da Exposição Internacional de Edificações – IBA. Como construções refinadas de pensamento, tais projetos aglutinam questões diretamente relacionadas com o debate dos anos 80, caracterizado sobretudo pela crítica mais consolidada ao movimento moderno. O trabalho de Hejduk representa uma das vertentes dessa crítica e remete a um entendimento pouco convencional da arquitetura, efetuando deslocamentos nas relações tradicionais de teoria-prática e sujeito-objeto. Dessa forma, mais que submergir no mundo poético de suas inúmeras *estruturas*, trataremos de desvelar essas inflexões sugeridas por Hejduk em suas propostas de arquitetura e cidade, e a cumplicidade destas com o contexto específico da exposição.

*Palavras-chave:* pós-modernidade, pós-estruturalismo, fragmentação.

*“Estabeleço um repertório de objetos/sujeitos e esta trupe me acompanha de cidade em cidade, de lugar em lugar, a cidades em que estive e a outras que não visitei. O elenco se apresenta à cidade e a seus habitantes. Alguns dos objetos são construídos e permanecem na cidade; alguns são construídos por um determinado tempo e então são desfeitos e desaparecem; alguns são construídos, desfeitos e levados para outra cidade onde são reconstruídos. Creio que este método/prática é um novo modo de afrontar a arquitetura da cidade e de oferecer o devido respeito aos seus habitantes” (Hejduk, 1989).*

A obra de John Hejduk (Nova York, 1929-2000) constitui um dos inúmeros caminhos derivados da teorização sobre a arquitetura e as cidades surgida em meio às críticas mais consolidadas ao movimento moderno. Se os anos 50 são marcados por uma tentativa de revisão no interior desse próprio movimento, por intermédio da transposição do pensamento existencialista ao terreno da arquitetura, será apenas a partir dos anos 60 que se cristalizarão atitudes de projeto baseadas na inflexão de alguns pontos de sustentação de seu discurso e prática

mais estabelecida. Comumente chamado de “pós-moderno”, o dito momento abarca ampla gama de posturas, devendo ser entendido além de qualquer tentativa de classificação de estilo ou de opções lingüísticas. Trata-se do término de um estado de consciência coletivo e historicamente localizado como movimento e da inauguração de outro momento, caracterizado pela coexistência de diversas atitudes, pela ausência de um projeto comum e pela refutação de qualquer síntese unitária.

É nesse contexto de ceticismo radical e de pluralismo epistemológico que se situa o trabalho de John Hejduk. Aparentemente simples e despreziosos, seus projetos para Berlim se revelam como complexas construções de pensamento, condensando um emaranhado de questões relacionadas diretamente com o debate desses anos. Sua resposta, à primeira vista vaga e difusa, constitui uma crítica silenciosa às mensagens mistificadoras da prática mais recorrente da arquitetura e do urbanismo modernos, ao mesmo tempo em que insinua um descrédito em relação ao papel da arquitetura em meio às solicitações cotidianas. Niilismo, anti-humanismo e dispersão são alguns conceitos que parecem emanar de sua obra.

### John Hejduk em Berlim

Os projetos de Hejduk para Berlim nos anos 80 surgem em decorrência de diversos encargos feitos ao longo do processo de elaboração da Internationale Bauausstellung – IBA.<sup>1</sup> Por intermédio da coordenação de Josef Paul Kleihues – diretor do setor de construções novas – foram convocados arquitetos protagonistas do cenário internacional para reconstruir distintos trechos da cidade ainda dividida, privilegiando um enfoque antagônico às intervenções anteriores, guiadas sob a égide do urbanismo moderno. Querendo oferecer uma crítica construída, a IBA foi a primeira experiência em que a ampla teorização sobre a arquitetura e as cidades semeada na década de 1960 pôde ser mais efetivamente aplicada.

O trabalho de John Hejduk, entretanto, ilustra uma faceta distinta dessa exposição, já que sua linha de projeto se mostrava dissociada do procedimento histórico-tipológico aí privilegiado. Mais que uma regra, a participação de Hejduk pode ser vista como uma exceção, não só por terem sido seus projetos e intervenções extremamente pontuais, mas, sobretudo, pela pouca repercussão que teve seu discurso na etapa de fundamentação conceitual desse evento.

Ainda assim, é possível afirmar que sua atuação no conjunto da IBA foi bastante ampla. Hejduk foi convidado a participar em dois concursos, obtendo em ambos prêmio especial do júri, e a construir três edifícios. Soma-se a esses fatos a oportunidade que

lhe foi dada de materializar parte de suas extensas investigações arquitetônicas, uma vez que esses edifícios são os únicos construídos pelo autor ao longo de sua vida. Mesmo sem haverem saído do papel, seus projetos concorrentes aos concursos – *Berlin Masque* e *Vitimas* – compõem um episódio com lugar próprio, indissociável da particular trajetória evolutiva de sua arquitetura e dessa sua fase em particular.

Essa etapa berlinense de Hejduk é aqui analisada por intermédio da relação que o arquiteto estabelece com a discussão desses anos e com a problemática da intervenção na cidade existente. Dessa forma, mais que submergir no mundo poético de sua arquitetura e de suas várias *estruturas*, tentaremos aqui trazer à luz, por meio de seus projetos, suas propostas para a arquitetura e as cidades, e a cumplicidade destas com o contexto específico de Berlim nos tempos da IBA.

### Berlin Masque

O projeto de Hejduk conhecido como *Berlin Masque* é resultado de um concurso realizado em 1981 que previa a reconstrução de um quarteirão do distrito de Friedrichstadt sul e a elaboração de um conceito mais amplo para guiar a intervenção em outros dois quarteirões adjacentes. A idéia básica era dotar esse setor de um maior número de construções residenciais de distintas características, a serem destinadas a diversos grupos sociais, e prever instalações comunitárias para crianças, jovens e idosos. Como no restante do setor, a carência maior era de unidades residenciais, já que essa área se caracterizava por ser um local prioritariamente de trabalho e serviços. Tal intervenção deveria tomar por base o traçado histórico e a escala dos edifícios remanescentes, e poderia apresentar variações em relação à forma e à densidade das construções já existentes.

A proposta apresentada por Hejduk integra dois dos quarteirões do concurso, conectando-os por uma ponte. Todo o perímetro do terreno deveria ser murado, prevendo entradas no centro de cada quadra e através de todas as ruas circundantes, sendo que toda a área do projeto seria pavimentada com blocos quadrados de pedra. Em nenhum momento é feita qualquer observação sobre os prédios já existentes no local, embora a opção do autor pela

1. Exposição Internacional de Edificações.

manutenção destes possa ser verificada em desenhos e maquetes onde tais edifícios são reproduzidos. O memorial descritivo que acompanha o projeto apenas ressaltava a necessidade de se adentrar profundamente na natureza do programa, prevendo em seus desenhos possibilidade de renovação, numa proposta relacionada de certa maneira ao espírito dos tempos. (*apud*. Hejduk, 1985). O projeto enumera detalhadamente as 28 *estruturas* previstas para essa área, por intermédio da inserção de objetos pontuais e até certo ponto inusitados para os pouco familiarizados com o trabalho do arquiteto.

O conceito de *Masque*<sup>2</sup> no trabalho de Hejduk revela-se, à primeira vista, como a necessidade do autor de oferecer um programa estratificado por meio da inserção de distintas *estruturas* aparentemente autônomas, e sempre relacionadas a uma suposta função. Hejduk enumera pacientemente cada uma delas: nº 1, torre de vento; nº 2, torre de controle; nº 3, torre do sino; nº 4, torre do relógio; (...) nº 10, teatro público; (...) nº 13, mercado de livros, etc. especificando detalhadamente o papel individual de cada uma delas dentro da *Masque*, suas dimensões e materiais de construção. No caso dos personagens – como a “mulher da loteria” –, também chamados de *estruturas*, Hejduk descreve suas atribuições dentro do conjunto, o mecanismo de funcionamento de seus aparatos técnicos e a mobilidade de cada um.

O tema residencial, solicitação primeira da IBA, foi contemplado por intermédio de duas *estruturas*: a “casa para o habitante mais idoso” (estrutura nº 22), e as “unidades A e B” (estrutura nº 26) (Hejduk, 1985). O número de exemplares de cada uma destas poderia ser variável, podendo também ser dispostas em qualquer parte da cidade, já que estariam dotadas de dispositivos autotransportáveis. De acordo com Hejduk, a primeira estrutura seria destinada ao habitante mais idoso de Berlim, se assim o quisesse, o qual teria todas as suas despesas pagas até o dia de sua morte, quando então esta seria oferecida ao seguinte habitante mais idoso. A segunda *estrutura* estaria dividida em duas construções destinadas à moradia individual – e somente individual – ao homem e à mulher que decidissem viver absolutamente sozinhos dentro de uma metrópole como Berlim.

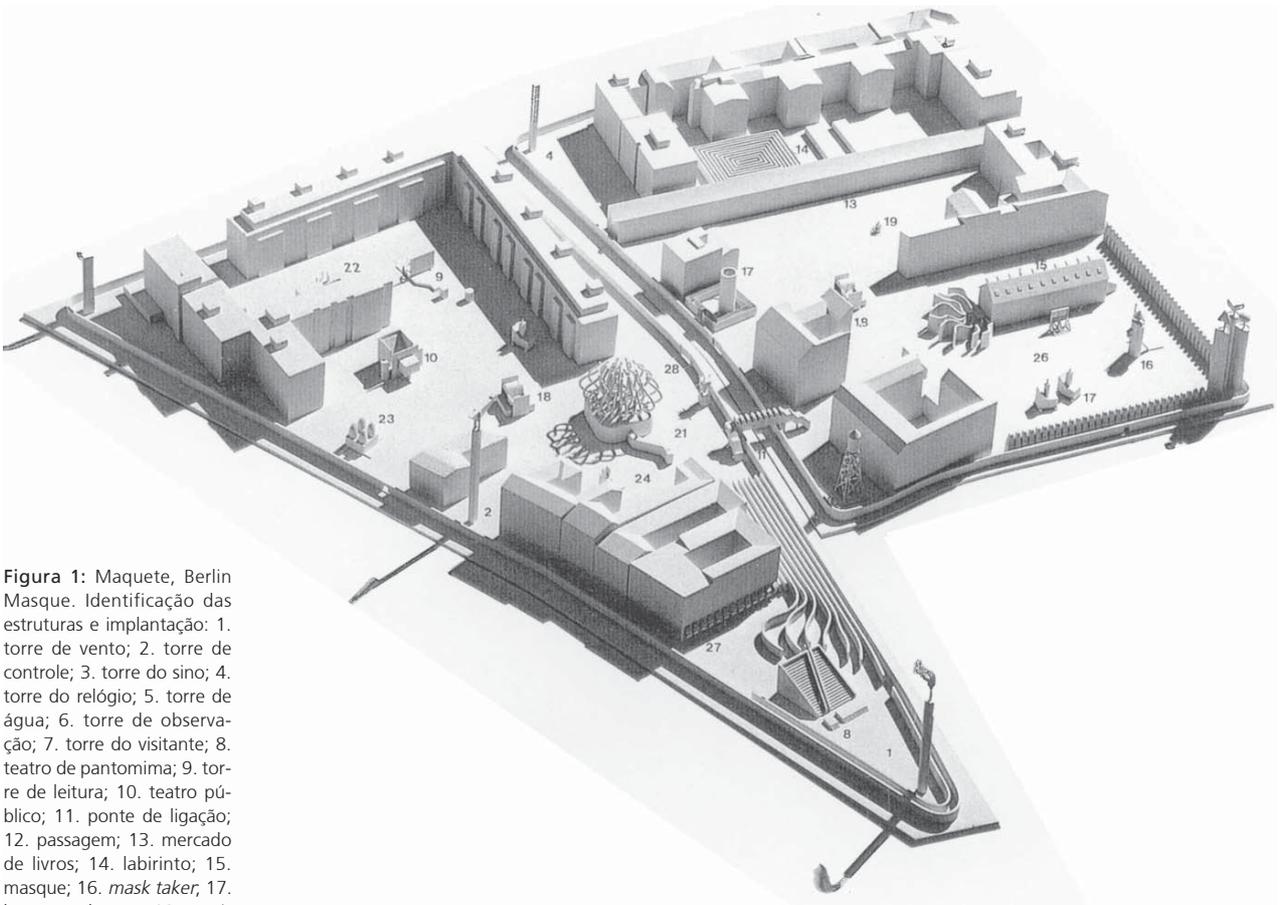
## Vítimas

*Vítimas* é o nome dado ao projeto do concurso convocado em 1983 para o quarteirão que abrigava o antigo Prinz-Albrecht Palais, também no setor de Friedrichstadt sul, local onde estiveram situados os quartéis gerais da SS e da Gestapo. Por ocasião da IBA, esse terreno possuía apenas dois edifícios remanescentes, um deles o centro de exposições Martin-Gropius Bau. O objetivo desse concurso era fornecer a Berlim um lugar de reflexão sobre o episódio do nazismo, além de dotar a cidade de um novo parque, com área verde e de recreação.

O projeto de Hejduk estava composto de 67 *estruturas* conectadas entre si. O terreno foi rodeado – na porção de área que não englobava os edifícios existentes – por duas cercas, entre as quais circularia um pequeno trem ininterruptamente. O acesso ao terreno era feito pelo caminho de árvores, que conduzia da parada de ônibus até a entrada principal, de onde se poderia tomar o trem ou subir a ponte levadiça e chegar ao interior através da torre do guarda. O terreno delimitado pelas cercas estava paginado por uma quadrícula, situando os pontos onde deveriam ser plantadas árvores de folhas perenes. O tipo de árvore escolhido seria aquele que alcançasse a maturidade em 30 anos. Tal proposta estava prevista para ser construída em dois períodos de 30 anos, em uma alusão ao crescimento humano – maturidade e envelhecimento – porém caberia aos habitantes de Berlim decidirem quantas e quais dessas 67 *estruturas* deveriam ser construídas. A cada *estrutura* foram atribuídos nome e número e um personagem relacionado, segundo sua função específica dentro do conjunto – o médico com a torre do consultório (estrutura nº 19); o bailarino na pista de baile (estrutura nº 27), etc. (Hejduk, 1986).

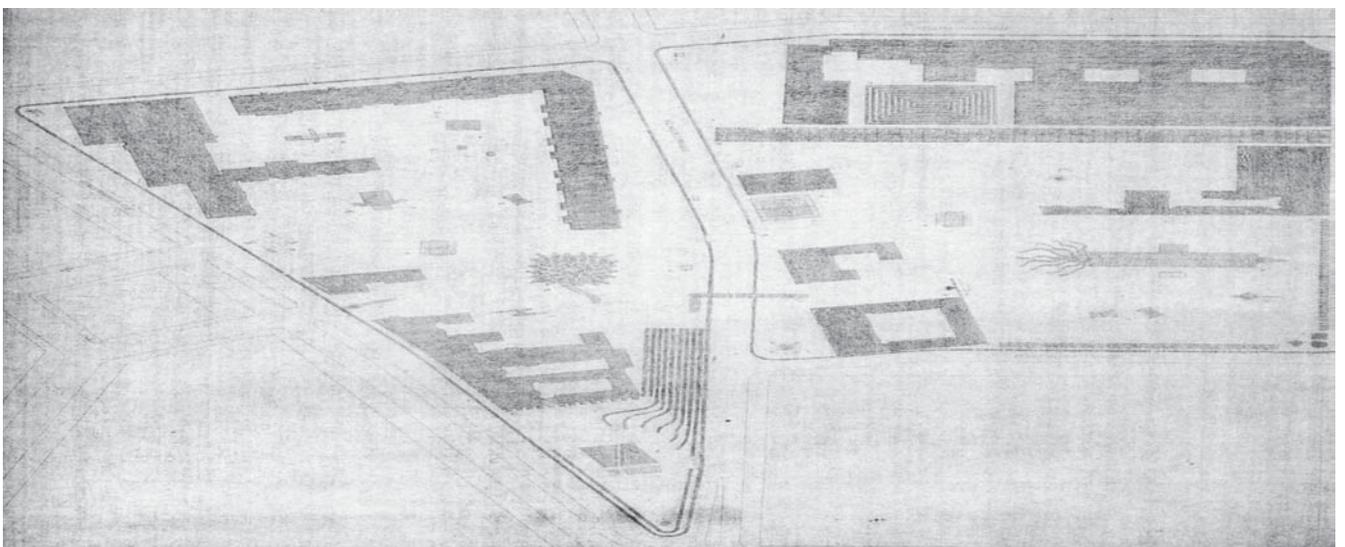
Também na apresentação desse projeto Hejduk não se detém em análises da história do local, deixando toda a sua interpretação na descrição detalhada de suas *estruturas* e na construção de um diário e de um caderno de rascunhos. Sua descrição permite ao menos entrever algumas referências ao tema pouco usual desse programa nas figuras da mulher-rosa (nº 3), encarregada de cobrir a pérgola somente com rosas negras, do médico (nº 19), da enfermeira (nº 20), dos mortos (nº 63), exilados (nº 65), desaparecidos (nº 66) e do próprio trem em seu percurso fechado.

2. Hejduk utiliza frequentemente o termo “masque”, relativo a “mascarada” ou “festa de disfarces”, para a criação de propostas em distintas cidades (“Lancaster/Hanover Masque”, “Berlin Masque”) e o termo “mask”, relativo a “máscara”, que em seus textos parece se relacionar a uma imagem mais individualizada. A relação da “masque” com a invenção de novos programas é mais sugerida no seu livro *Mask of Medusa* (*op. cit.*, p. 129). Daniel Libeskind sugere que “mask” se relaciona ao valor do *icone* no trabalho de Hejduk, enquanto “masque” estaria relacionado à *palavra*, ambos termos vistos a partir de uma distinta interpretação dos próprios limites da arquitetura e de seu discurso. (*apud* Libeskind, 1985). Todas essas interpretações conduzem ao denominador comum do “não-revelado” e da simulação. Um intencionado jogo de aparências.



**Figura 1:** Maquete, Berlin Masque. Identificação das estruturas e implantação: 1. torre de vento; 2. torre de controle; 3. torre do sino; 4. torre do relógio; 5. torre de água; 6. torre de observação; 7. torre do visitante; 8. teatro de pantomima; 9. torre de leitura; 10. teatro público; 11. ponte de ligação; 12. passagem; 13. mercado de livros; 14. labirinto; 15. masque; 16. *mask taker*; 17. bancas cobertas; 18. serviços públicos; 19. mulher da loteria; 20. casa de espera; 21. casa do vigilante; 22. casa para o mais idoso; 23. médico do local; 24. tribunal; 25. árbitro; 26. unidades A e B; 27. *wall hung units*; 28. portão. Fonte: *Domus*, abr. 1982.

**Figura 2:** Berlin Masque – estrutura nº 26, unidades A e B. Fonte: Hejduk, 1985.



Também a previsão de um relógio duplo no ponto de ônibus, indicando o tempo fixo – por intermédio de um pêndulo estático – e o tempo móvel – por intermédio de um relógio de areia que funcionaria continuamente – era um elemento que dava margem a interpretações relacionadas ao dramático passado do local.

Seu diário, que cobria um período de quatro meses, a cada dia apresentava uma observação pontual, como um poema, um diálogo ou mesmo uma única palavra. Também menções mais imediatas à questão dessa área de Berlim poderiam ser aí encontradas, sem no entanto conformar um texto linear ou convencionalmente encadeado. Uma de suas poucas citações mais explícitas em relação ao projeto se encontrava na página do dia 18 de julho, na qual escrevia:

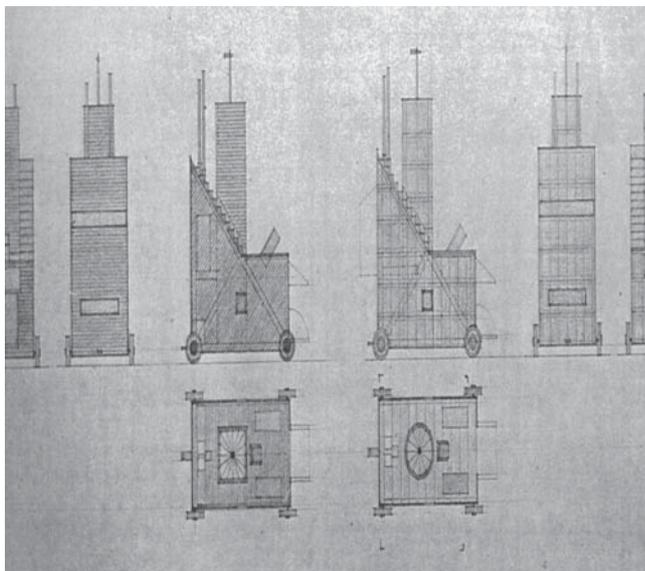
*“Johannes, ao traduzir do alemão, me informou que um dos requisitos era a inclusão de um pátio de recreação infantil. Ele também afirma que as ruínas das câmaras de tortura ainda se encontram no solar. Foi coincidência o fato de eu já haver incluído o material para o pátio de recreio, antes que averiguasse os requisitos do programa. Creio que meus pensamentos são distintos em relação a este ponto”* (Hejduk, 1986).

Figura 3: Berlin Masque – estrutura nº 19, mulher da loteria. Fonte: Domus, abr. 1982.

Figura 4: Berlin Masque – estrutura nº 16, Mask taker. Fonte: Domus, abr. 1982.

## Os edifícios

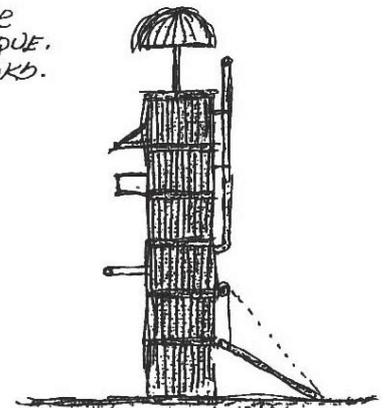
Neste mesmo setor de Friedrichstadt foram construídos dois prédios de Hejduk, ambos encarregados a partir de seu projeto premiado *Berlin Masque*. O primeiro, na esquina da Charlottenstrasse, é composto por um conjunto de três edifícios que sugerem uma continuidade com a forma tripartida em “E” do prédio de apartamentos do século XIX, situado contiguamente ao norte. Hejduk projeta dois blocos idênticos de cinco andares, seguindo o alinhamento do antigo prédio, e situa uma torre com o dobro de altura no centro do terreno. Os prédios menores possuem apartamentos de um a três cômodos, sendo a torre composta por apartamentos duplex destinados a estúdios para artistas. A composição das fachadas é absolutamente geométrica em todos os seus detalhes, apresentando um desenho que foge a qualquer gesto decorativo. Os balcões e toldos metálicos, segundo Hejduk, fazem alusão aos prédios do Bronx em Nova York, onde nasceu. As cores utilizadas, cinza e verde acinzentado, não só neste prédio, mas também em seus outros dois edifícios construídos na IBA, expressam sua visão de Berlim como uma cidade predominantemente monocromática (Hejduk & Shapiro, 1991).



### 16 MASK TAKER

HE IS RESPONSIBLE FOR  
MAINTAINING THE MASQUE.  
HE ALSO COLLECTS MASKS.

MATERIALS:  
CONCRETE  
STEEL  
WOOD  
METAL  
GLASS  
CANVAS  
PAINTER  
CHAIN.



MASK TAKER LISTENS TO STRAVINSKY

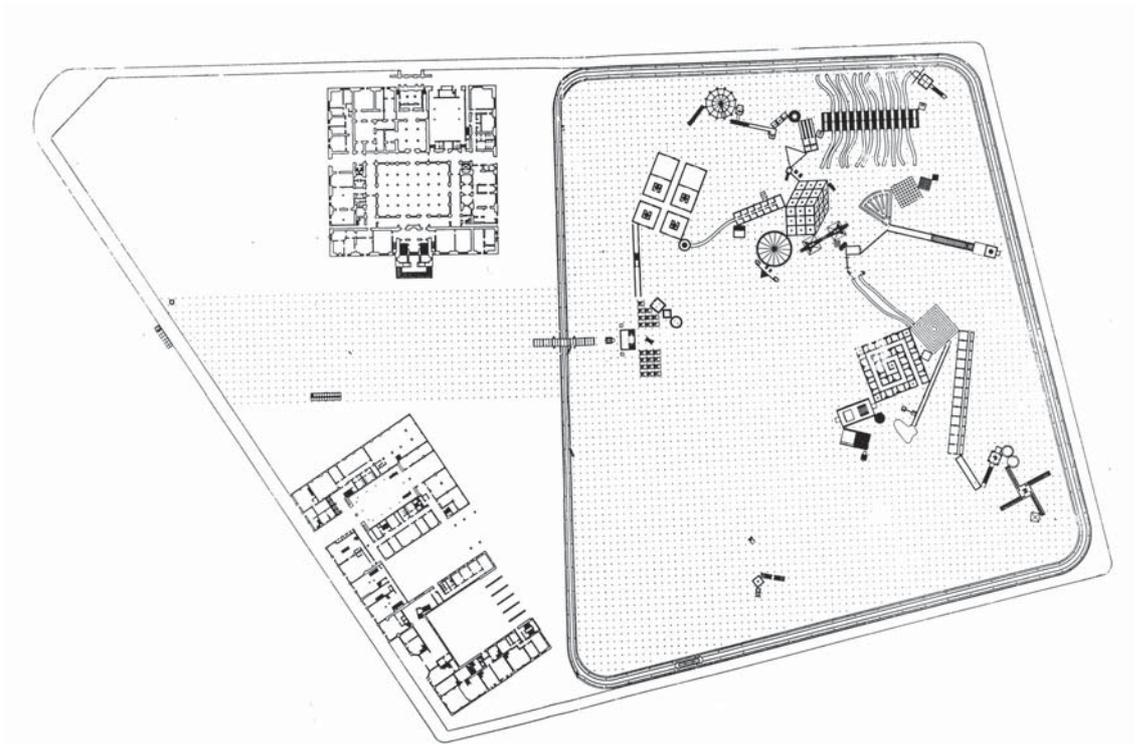


Figura 5: Vítimas – implantação. Fonte: *Domus*, abr. 1982.

O arranjo de formas e volumes geométricos puros na composição de seus edifícios demonstra ser o procedimento privilegiado e revela certa continuidade com seus projetos residenciais do começo de carreira. Entretanto, estes também são personagens de seus projetos mais recentes, como as "Treze torres-relógio do Cannaregio", e da própria *Berlin Masque*, onde o arquiteto desenha várias torres com funções específicas. Também na torre de estúdios para artistas parece haver relação com sua proposta de residências individuais (*estrutura* nº 26 – unidades A e B) de *Berlin Masque* e com o estúdio C para o poeta (*estrutura* nº 24) do projeto *Vítimas*.

No projeto desses edifícios, Hejduk insinua uma continuidade com o tecido urbano existente, ao mesmo tempo em que subverte essa própria unidade ao inserir um elemento de distinta escala e fora dos padrões estipulados pela IBA – como a torre – na cidade. A recuperação do alinhamento do quarteirão é sugerida, porém não parece haver sido esse o aspecto guiador para a implantação dos edifícios nessa quadra.

Seu segundo edifício nesse setor situa-se na Friedrichstrasse, em um terreno bastante estreito localizado na área de sua proposta *Berlin Masque*. Trata-se de um "edifício-portal", também de uso residencial, que dá acesso ao interior da quadra. Em seus desenhos, Hejduk reproduz a idéia da torre-relógio já exposta em *Berlin Masque*, inserindo-a aqui nas duas laterais, em solução muito similar à *estrutura* nº 5, guarita do guarda-parque. Entretanto, no edifício executado, os relógios não são construídos e a composição resume-se a um desenho rigidamente simétrico com janelas de formato quadrado, diferenciada apenas pela altura maior da porção central. O edifício adapta-se sem maiores conflitos aos prédios adjacentes e seu tratamento monocromático aliado à sua singeleza formal quase o faz passar despercebido nesse trecho da rua.

Sua terceira obra na IBA situa-se no setor de Tegel, onde construiu uma das *villas* residenciais dentro do plano vencedor de Charles Moore para a área. Ao contrário das demais *villas* de autoria de seus colegas americanos (Stanley Tigerman, Robert Stern

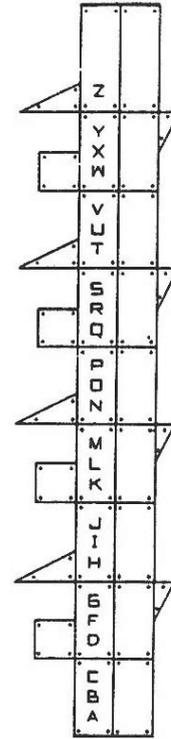
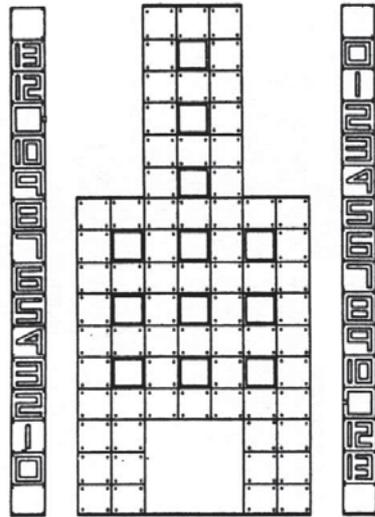
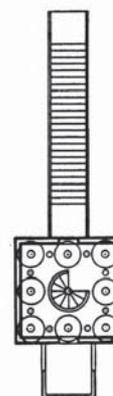
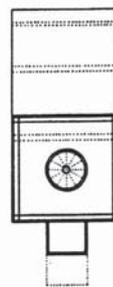
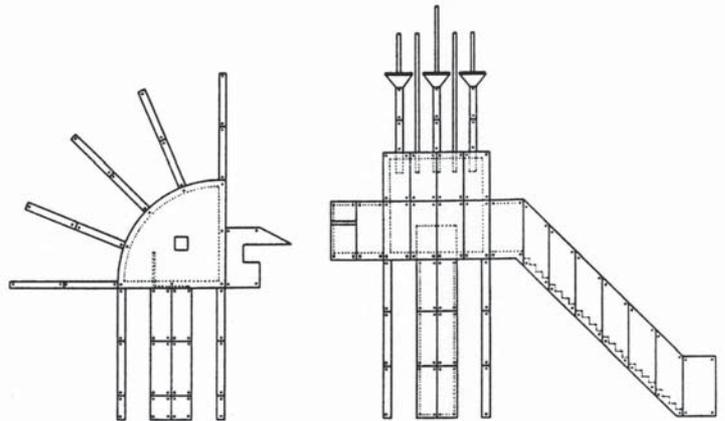


Figura 6: Vítimas – guarita do guarda-parque. Fonte: Hejduk, 1986.

Figura 7: Vítimas – estúdio do poeta. Fonte: Hejduk, 1986.

Figura 8: Vítimas – estúdio do pintor (à esquerda) e estúdio do músico. Fonte: Hejduk, 1986.



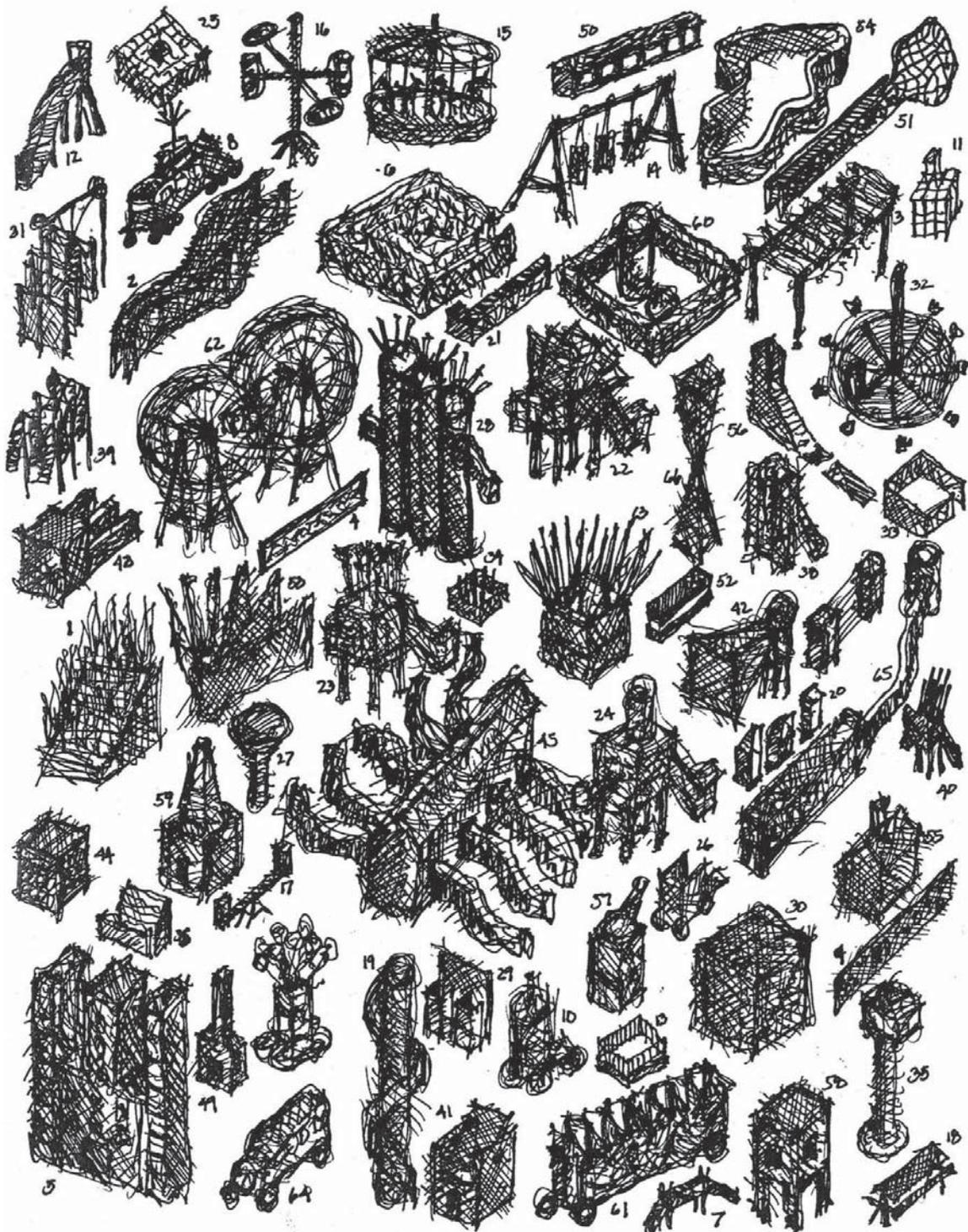


Figura 9: Vítimas – estrutura. Fonte: Heyduk, 1986.

e Charles Moore), o edifício de Hejduk diferencia-se mais uma vez pela singeleza. Parecendo querer resumir o tema residencial à sua representação geométrica mais elementar, Hejduk utiliza apenas os elementos essenciais para tal: a volumetria típica de uma casa – um prisma retangular quase quadrado, coroado por um telhado em prisma triangular regular. A composição é simétrica, com seu acesso ao eixo central através de uma escada coberta por um simples toldo, quatro varandas laterais sem qualquer detalhe peculiar, janelas quadradas na fachada principal, ausência de ornamentação e a adoção do mesmo tratamento monocromático de seus outros prédios – verde e cinza. Embora o autor tenha manifestado as qualidades medievais e germânicas dessa sua obra, esta não parece se fazer muito notória, ao contrário de sua feição explicitamente “hejdukiana”.

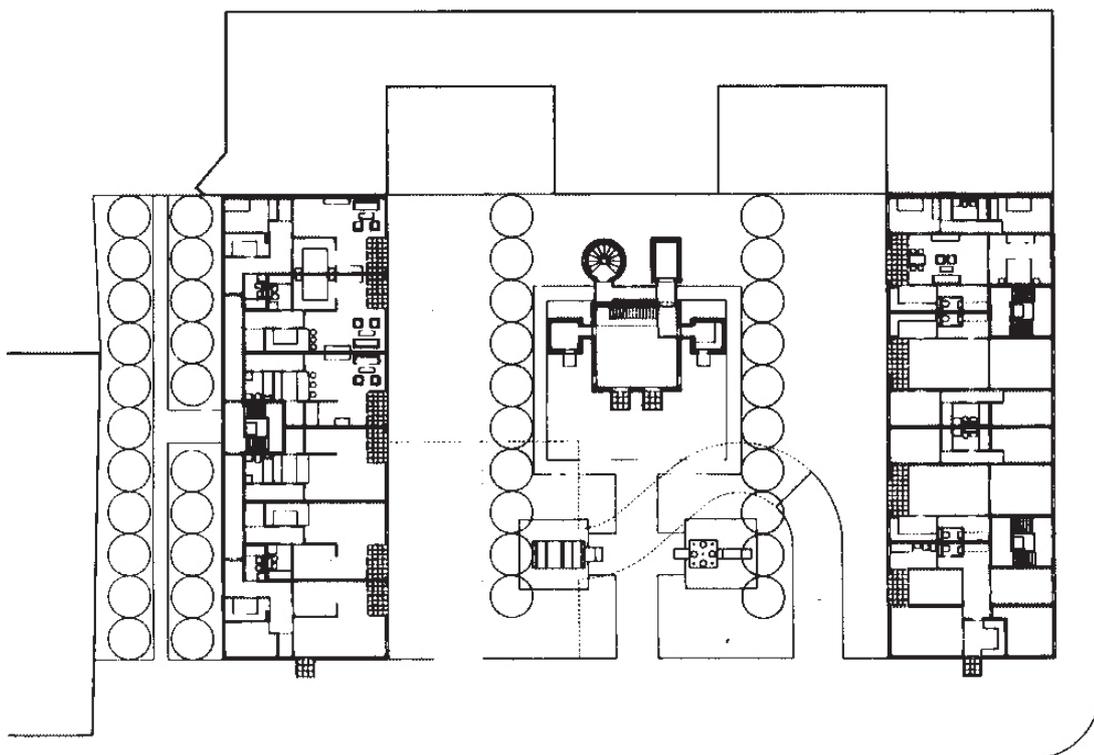
### Arquitetura e solidão

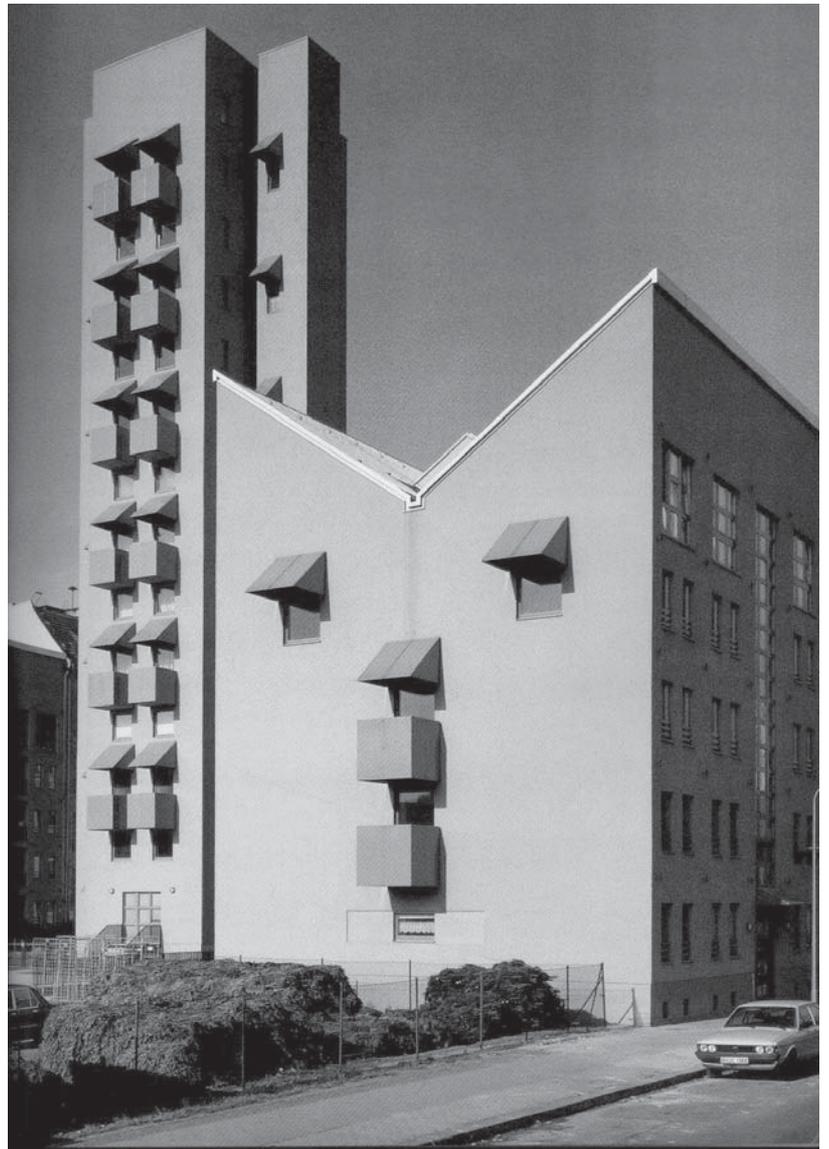
Podemos verificar tanto em *Berlin Masque* como em *Vítimas* um ensimesmamento das propostas de Hejduk

dentro do universo de seu programa particular – *Masque* – que se abstrai à primeira vista dos padrões convencionais de projeto. Questões como alinhamento, escala, número de unidades residenciais, tipologia e concordância com os padrões edilícios do local são simplesmente ignoradas na construção de um mundo singular de personagens-objetos-estruturas relacionados por uma realidade própria. No caso de *Vítimas*, suas propostas não parecem tão alheias a essas questões, ou mesmo inusitadas, já que as solicitações prévias do concurso abriam margem a intervenção pouco usual e mais relacionada a uma interpretação simbólica do passado desse lugar.

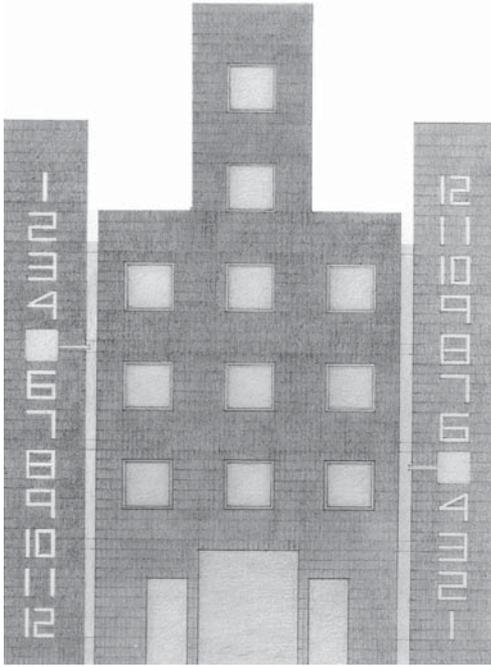
Ainda assim, a utilização de semelhantes mecanismos para a interpretação de um programa objetivo relacionado ao tema residencial e que incita à abstração vem confirmar certo hermetismo – dentro de um mundo dinâmico – de seus projetos, o qual, por outro lado, também se mostra como um posicionamento sólido e convicto em suas propostas como trabalho de construção arquitetônica. Nas palavras de Daniel Libeskind:

Figura 10: Conjunto em Charlottenstrasse – implantação. Fonte: Hejduk, 1985.

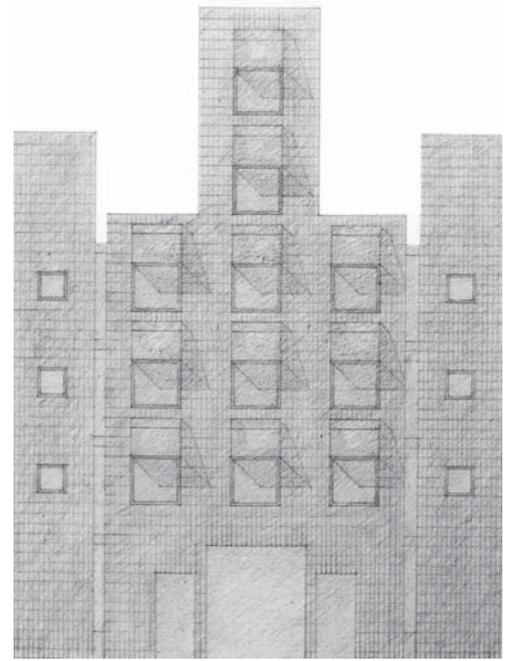




Figuras 11 e 12: Conjunto em Charlottenstrasse – vistas. Fonte: Balfour, 1995.



**Figura 13:** Edifício em Friedrichstrasse – elevação. Fonte: A+U, maio 1987.



**Figura 14:** Edifício em Friedrichstrasse – elevação. Fonte: A+U, maio 1987.

3. Neste ponto, o trabalho de Hejduk sintoniza-se com o discurso de Peter Eisenman, no que chama de “pós-humanismo”. Sobre o tema ver Eisenman (1976).

4. Sobre o tema ver Hays (1996). Para o autor, o estudo desenvolvido por Hejduk é um dos exemplos mais significativos da mudança de atitude verificada nos últimos anos no cenário arquitetônico, caracterizada sobretudo pelo questionamento de seu terreno disciplinar fixo e de suas definições estáticas.

5. Sobre o tema ver Somol (1996). In: *Ibid.*

“O que é decisivo sobre o trabalho de Hejduk é que este conduz a um diferente lugar que é ao mesmo tempo alienável e inalienável: um lugar que consagra a arquitetura com mistérios que não admitem mais ser decifrados sob o simples código da mimesis” (Libeskind, 1985, p. 9).

Se seus projetos anteriores, da fase “casas-diamante”, primavam pela abstração formal, alinhando-o com as investigações desenvolvidas pelos Five-Architects, em seu trabalho para Berlim Hejduk encontra-se em uma nova etapa – marcada com a publicação de *Mask of Medusa* –, na qual questões figurativas ou relativas à pesquisa formal parecem não constituir o eixo de seu discurso.

Isto posto, a questão da *mimesis* em Hejduk é um dos aspectos em que o entendimento de seu trabalho parece escorregar e ocultar-se detrás das aparências de suas inúmeras máscaras. De um modo geral, a ordem mimética dentro do sistema de representação é um fator que se relaciona com o homem e sua centralidade no cosmos. A criação de um espaço constituído por um sistema que não abarque dita ordem transforma um aparente mecanismo de *mimesis* em um jogo vazio, no qual cada objeto material funciona como um texto, sem nenhuma

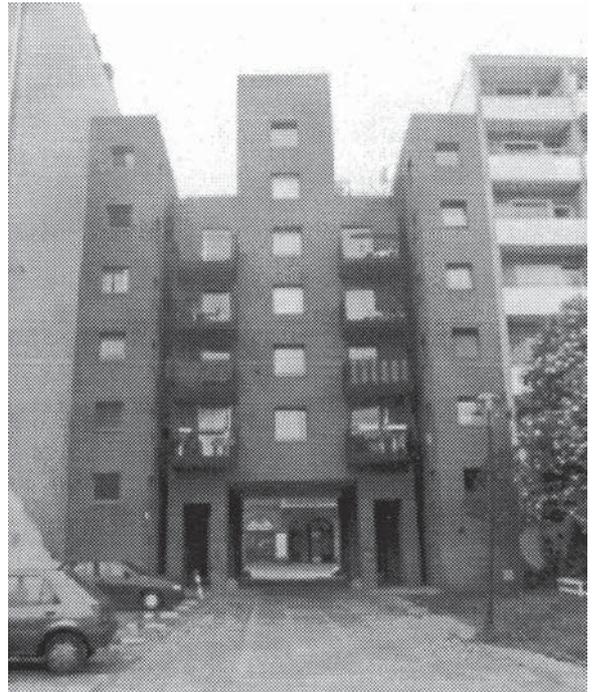
referência a outros objetos ou valores.<sup>3</sup> No trabalho de Hejduk, semelhante mecanismo parece desvendar o enigma de seu processo de criação. Observando sua obra, podemos dizer que John Hejduk se insere nas chamadas “neovanguardas,” no sentido de que resgata o experimentalismo da arquitetura moderna por intermédio do recurso à abstração e de um certo surrealismo que mescla poesia, literatura e arquitetura. Na fase em que desenvolve os projetos para a IBA, sua busca se identifica com a investigação lingüística dos anos 70 e sua derivação pós-estruturalista, a qual suspende os limites disciplinares anteriormente válidos em favor de nova relação entre teoria e prática, abrindo espaço para distintas formas discursivas e para destronamento do papel do sujeito dentro do processo histórico.<sup>4</sup> O deslocamento efetuado por Hejduk confirma essa sua vinculação, por intermédio de seus objetos que são personagens, de sua teoria que é prática e de seus textos que são projetos, diluindo qualquer raciocínio rígido e aparentemente coeso em um infinito jogo de espelhos.

## Objeto/personagem

Em suas propostas para os concursos da IBA, Hejduk substitui a confrontação *gestáltica* figura-fundo pela relação sujeito-objeto.<sup>5</sup> Tal mecanismo é revelado em



**Figura 15:** Edifício em Friedrichstrasse – vista da rua. Fonte: A+U, maio 1987.



**Figura 16:** Edifício em Friedrichstrasse – vista do interior da quadra. Foto da autora.

seu trabalho quando concede ao personagem-sujeito relação direta com o objeto que é inserido na área demarcada em questão. Sob o conciliador nome de *estrutura*, sujeito e objeto permanecem vinculados dentro de seu programa por intermédio de uma cumplicidade supostamente “funcional”, constituindo uma associação inequívoca que cumpre determinado papel dentro de dada realidade. Mais explicitamente, no caso de *Vítimas* vemos essa relação no personagem do jardineiro que cuida do jardim; do arquivista que se situa no arquivo; do colecionador de borboletas que mora na casa do colecionador, etc.

Convém ressaltar que o termo “funcional” é aqui usado com ressalvas, dado que este não é, no trabalho de Hejduk, fator determinante e, sim, uma das inúmeras relações sugeridas pelo autor em seus projetos e que é dispersa em intermináveis *estruturas*. Tal atitude dá margem a interpretação controversa, pois tanto pode ser vista como uma ode fragmentada ao funcionalismo quanto como sua negação a partir dessa própria fragmentação, ou mesmo um desdenho do autor em relação a este aspecto. Por outro lado, a falta de uma relação explícita entre função e forma em seu trabalho é flagrada quando objetos com o mesmo nome adquirem diferentes formas em distintas cidades, ou

seu contrário, quando objetos com a mesma forma adquirem diferentes nomes segundo a cidade em que trabalha Hejduk.

Em uma análise mais atenta de seus desenhos, podemos ver que o autor mescla conotações mecanicistas dentro de uma nova interpretação antropomórfica, conferindo às suas *estruturas* aparentemente funcionais uma imagem de descrédito em relação à condição humana, questionada por intermédio da integridade do próprio corpo e das atribuições sociais do indivíduo. Tal enfoque é detectado por Ignasi de Solà-Morales:

*“Quando John Hejduk constrói máquinas inúteis nas quais nem o habitar nem o circular, nem o encontro nem a sociabilidade têm lugares específicos, bem podemos dizer que nos encontramos ante uma arquitetura, às vezes impossível, de corpos sem órgãos em tempos de uma economia esquizofrênica. Porque em Hejduk, diretamente, as máquinas impossíveis que constituem muitos de seus projetos são talvez, na linha do arquiteto poeta Walther Pichler, não precisamente máquinas cooperativas com os corpos, ou máquinas substitutas destes, senão torres de controle, mata-douros, lugares de tortura pelos quais circulam, se prendem momentaneamente ou se encontram os*



Figura 17: Villa em Tegel – vista frontal. Foto da autora.



Figura 18: Villa em Tegel – vista lateral. Fonte: Balfour, 1995.

*corpos dissolvidos da pós-modernidade*” (Solà-Morales, 1997, p. 24).

Visto sob esta ótica, a relação funcionalista inicialmente sugerida se torna facilmente refutável, e a necessidade de numerar e nomear cada *estrutura* parece apenas encobrir uma situação de fragmentação inevitável e de dissolução iminente.

### Contexto/lugar

Outro aspecto presente em seu trabalho é a inexistência de uma consideração direta e explícita em relação ao contexto e lugar onde o projeto é concebido, senão mais bem o contrário, uma vez terminado, cada projeto seu passa a conformar um lugar próprio. Ainda que no trabalho de outros autores que participaram ativamente do processo da IBA – como Aldo Rossi, Colin Rowe ou Oswald Mathias Ungers – também exista a intenção de obter uma situação singular em cada projeto, no caso de Hejduk esta intenção se antecipa na delimitação prévia de um universo particular. Não existem em Hejduk alusões figurativas ao contexto, citações históricas explícitas ou recursos tipológicos e formais diretamente retirados de um vocabulário arquitetônico milenar.

Com respeito a este tema, Hejduk diz buscar em seus projetos um espírito, uma sensibilidade mais profunda em relação a determinado contexto, porém sem ter de recorrer a qualquer alusão física. O único caminho encontrado pelo autor é seguir pelo caminho da abstração, de derivações a partir de um tema, o que confirma seu já detectado afastamento do terreno da representação. Em relação ao valor conferido à história no processo projetivo, Hejduk admite ser um conhecimento prévio necessário, nunca um instrumento de ação.<sup>6</sup>

Quanto a sua operação compositiva, esta se mostra como mais um aspecto relutante a um entendimento linear. Como ao entrar num diferente país, onde esperamos nos deparar com uma distinta sociedade, língua e cultura, nas propostas de Hejduk, uma vez cruzada a fronteira, tudo parece pertencer a uma outra realidade que se mostra coerente ao conformar um contexto particular em si, estratificada segundo o suposto papel social de cada uma de suas *estruturas*.

### Teoria/prática

A ausência de um método prescritivo fechado, ao menos de um roteiro guiador e de umas constantes de projeto enunciáveis para sua prática arquitetônica, também são fatores que distanciam Hejduk dos autores antes citados. A teoria no seu trabalho não se antecipa à prática, tampouco é encontrada na descrição de seus projetos ou de seus diários, o que nos leva a pensar que no trabalho de Hejduk não há teoria, ao menos teoria no sentido mais convencional. Tal suspeita é levantada por Stan Allen:

*“Em um exame mais aproximado sugiro que no trabalho de Hejduk não resta nada de teoria. Ao afirmar isto pretendo guiar-me pelo fato óbvio de que Hejduk nunca apresenta um pensamento abstrato sobre desenhos, linguagem, narração e edifícios propriamente ditos. Hejduk resiste à teoria não por ver o pensamento arquitetônico com antipatia ou antiintelectualismo, mas porque reconhece a clara tendência da teoria ao reducionismo, regulação e repetição”* (Allen, 1996, p. 80-81).

Ao proceder assim, Hejduk desloca o lugar da teoria em seu trabalho para um entendimento pouco usual, questionando seu papel como instrumento legitimador externo de uma prática. Com seu trabalho, o autor propõe a inexistência de uma arquitetura e de qualquer discurso sobre esta, em que a concreção prática não esteja necessariamente implicada.

### Textos/projetos

A constante recorrência à literatura é mais uma faceta diferenciada de seu trabalho. Tal mecanismo confirma sua vinculação ao estudo da lingüística como método de desvelar estruturas e relações internas ocultas, não obstante os limites disciplinares. Diz Hejduk:

*“Eu não estabeleço nenhuma separação entre meu trabalho e a poesia. Um poema é um poema, um edifício é um edifício, arquitetura é arquitetura, é tudo estrutura. Essencial. Eu as uso como linguagem. Hoje os arquitetos são responsáveis por possuir uma linguagem em paralelo com sua estrutura. (...) Não posso construir sem estar construindo um novo repertório de caracteres, de histórias e de linguagem,*

6. Sobre esses aspectos ver Hejduk (1986, p.130) e Hejduk & Shapiro (1991, p. 63).

são todos paralelos. Não é apenas construir por si só. É construir mundos” (Hejduk & Shapiro, 1991, p. 61).

A prática literária é então incorporada à prática arquitetônica por seu denominador comum da estrutura, o que também leva seu trabalho a um distinto modo de fruição, no qual textos e desenhos compõem material único e interdependente.

## Conclusões

A quebra de barreiras conceituais parece ser uma chave para o entendimento da obra “hejdukiana”. Ao contrário de arquitetos como Josef Paul Kleihues ou Oswald Mathias Ungers, que procuravam obter nos trabalhos da IBA uma solução dialeticamente estruturada, no discurso e obra de Hejduk não é possível estabelecer limites claros entre o abstrato e o figurativo, o funcional e o fantástico, o humano e o não-humano, ao mesmo tempo em que presenciávamos o descomprometimento de qualquer gesto de conotação semiológica, *high-tech*, *kitsch* ou revivalista em sua obra. Por outro lado, como observa Alberto Perez Gomez, sua arquitetura não evita a questão simbólica, senão que mais bem deixa de lado qualquer gesto reducionista ou nostálgico (Perez-Gomes, 1986).

Por fim, Hejduk parece apenas sintonizar-se com os demais protagonistas da IBA no que diz respeito à negação de uma visão unitária e totalizadora para seus projetos. Ainda que sua postura possa também ser interpretada como a ausência de qualquer procedimento operacional evidente, seu apelo à fragmentação parece ser o denominador comum em seu interminável jogo de deslocamentos. Tal fragmentação se expressa em seu projeto *Berlin Masque*, considerado pelo próprio autor como um manual de possíveis construções, e em mais de 400 peças que o autor projetou ao longo de 15 anos de trabalho (projetos para Berlim incluídos). Como objetos independentes e descontextualizados, tais peças compõem um catálogo que Hejduk constrói à medida que lhe é solicitado por determinada comunidade, como foi o caso da construção provisória da *Casa do pintor* e da *Casa do músico* em Berlim, do *Colapso do tempo* em Londres e da *Casa do poeta* em Barcelona. Tal postura também reflete indiferença contemplativa, e fuga intencional dos condicionantes físicos e

materiais normalmente considerados em qualquer intervenção, situando as propostas de Hejduk num ponto igualmente distante da prática do movimento moderno e das intervenções privilegiadas pela IBA.

Movido por visão anticartesiana do corpo e por uma crítica à noção clássica da unidade, Hejduk substitui unidade por fragmentação no que diz respeito ao objeto em si e na transposição destas idéias para a escala urbana. Diferentemente do ideal urbano de Colin Rowe, em que o fragmento é utilizado para compor, na visão urbana de Hejduk este é utilizado para descompor, criando *estruturas* fadadas a uma existência autônoma e errante. No caso de *Vítimas*, a necessidade de unir ao menos em um ponto todas as *estruturas* entre si parece ser um gesto último de resistência a essa iminente dissolução. Aos seus edifícios construídos na IBA, entretanto, lhes resta apenas a resignação a suas existências solitárias.

## Referências bibliográficas

- ALLEN, Stan. Nothing but architecture. In: HAYS, K. Michael. (Ed.). *Hejduk's chronotope*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- BALFOUR, Alan. *Berlin: word cities*. Londres: Academy Editions, 1995.
- EISENMAN, Peter. Post-Functionalism. *Oppositions*, n. 6, 1976.
- PEREZ-GOMES, Alberto. The renovation of the body. John Hejduk & the cultural relevance of theoretical projects. *AA Files*, n. 13, 1986.
- HEJDUK, John. *Berlin Masque*. In: *Mask of Medusa*. Nova York: Rizzoli, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986. Text 1.
- \_\_\_\_\_. A matter of fact. In: \_\_\_\_\_. *Vladivostok*. New York: Rizzoli, 1989.
- HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Conversation. John Hejduk or the architect who drew angels. *A+U*, jan. 1991.
- LIBESKIND, Daniel. Stars at high noon. An introduction to the work of John Hejduk. In: HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nova York: Rizzoli, 1985.
- HAYS, Michael K. Hejduk's Chronotope (an introduction). In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Hejduk's chronotope*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Absent Bodies. In: DAVIDSON, Cynthia (Ed.). *Anybody*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- SOMOL, R. E. One or several masters? In: HAYS, K. (Ed.). *Hejduk's chronotope*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

## **Arquitetura e solidão: John Hejduk em Berlim**

***Lais Bronstein Passaro***

### **Abstract**

This article intends to analyse the architectural projects of John Hejduk for Berlin, which were elaborated for the International Building Exhibition – IBA. As refined thought constructions, such projects concentrate topics directly connected with the debate of those years, related with the more consolidated criticism of the Modern Movement.

Hejduk's work represents one of the many streams of such criticism, and leads to an unconventional architectonic understanding, promoting displacements in traditional relationships of theory-practice and subject-object. In that way, better than submerge in the poetic world of his many *structures*, we will try here to find those suggested inflections through Hejduk's proposals for architecture and the city, and their complicity with the Exposition's specific context.

*Key words:* post-modernity, post-structuralism, fragmentation.