O Círculo Arquitetura-Ideologia:

Um perfil através da obra arquitetônica no século XXI

Arthur Gouvêa Leite Barbosa Salgado

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
orientado pelo Professor Doutor Jorge Figueira
co-orientado pelo arquitecto Bruno Gil
Universidade de Coimbra
Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura
Fevereiro de 2017

Agradecimentos e dedicatória

O Círculo Arquitetura-Ideologia

Cumprimento os professores Bruno, Sandra e Figueira. Agradeço principalmente a Ana Rita, companheira que muito abdicou, para me dar o tempo que precisei. Bem como estendeu a mão e o coração, nos momentos dificílimos que vivi. Agradeço toda sua energia yin. Também agradeço Espinho e Póvoa de Lanhoso. Às avós Ly e Regina. Ao avô Zé. A todos meus tios, tias, primas e primos; os Mineiros, os Cariocas e os de Filgueiras. Aos dois Morais. Agradeço à Tiradentes com a São Sebastião, a Cruz Meyer e o Vale do Paraibuna. Também à Fabulação e Fantasia. Agradeço aos amigos de infância, Igor, João, Murilo, Thomaz, Tito e aos do bairro Aeroporto. Ao Pato e a galera dos carnavais. Ao Sensei Justin e à família Sanji. Agradeço ao Vitor Botti. Aos meus professores do Saci, do Stella e Academia. Ao Galpão, Cacau, Tchurunaru-Blazer e Jimbo. Agradeço ao Stuart (Chefão), ao Mateus, ao Waihiwe, ao Souzalima e a Suzana. Ao Esteves e Efe Arquitetos. Agradeço ao Mauro, a Raquel e ao Rogério. Ao Duarte, Nina e ao Vicente. Agradeço aos Combatentes e simpatizantes: António, Armindo, Danny, Dimas, Rodrigo, Sayuri e Zé.

Por fim, minha dedicatória fica:

para Maurício, Gil e Lu, Lela e Lena.

(...) um bom lugar, se constrói com humildade, é bom lembrar.

Sabotage.

(O) Fodido não tem vez.

Oscar Niemeyer.

Resumo

O Círculo Arquitetura-Ideologia

Resumo

Mediante a proliferação de arquiteturas que acenam um forte impacto pelas imagens e vinculação à lógica do mercado consumista, essa dissertação se propôs a traçar um perfil da condição da obra arquitetônica no século XXI. Com efeito, se baseia em três fundamentos: para melhor compreender as forças por trás das imagens e do mercado, concentrou-se nos conceitos para ideologia. Diversas são suas entradas ao longo da História, inclusive por arquitetos. Segundo baseia-se em um tema interno da obra arquitetônica, que tangencia também o da ideologia: a discussão sobre a autonomia, seja a da forma, seja a disciplinar. O que remete para um terceiro ponto: uma busca do início da formação da arquitetura contemporânea, nos anos 60 e que se desdobrou até o século XXI. Desse modo se observou que a relação entre arquitetura e ideologia se aprofundou quanto mais próxima dos anos 2000, fundindo-se no «Círculo Arquitetura-Ideologia»: conceito que foi verificado tanto na parte teórica, quanto de modo objetivo e direto, em três casos de estudo, pertencentes ao Rio de Janeiro do século XXI.

Palavras Chave: Obra Arquitetônica | Autonomia | Ideologia

• • •

Abstract

Towards the proliferation of architectures that they wave a strong image impact and consumist market logic vinculation, this dissertation has proposed to draw a profile of architectural building condition in the 21st century. In effect, it is endorse by three fundamentals: to better understand the forces from behind of the images and the market, has focused in concepts for ideology. Secondly, is based in a internal theme of architectural building, that also touchs the autonomy debates, the disciplinar discussion or the form discussion. Which refers a third point: a search of the begginings of the contemporary architecture formation, in the sixties and that has unfolded until 21st century. Thus, it has been notice that relantioship betweeen architucture and ideology has got deepen as we were getting closer to the 2000s, merging into the "Circle Architecture-Ideology", concept that was verified both in architectural theory and architectural practice, in a objective way: three study cases, belonging to a 21st century Rio de Janeiro.

Key Words: Architectural Building | Autonomy | Ideology

SUMÁRIO

5 | Resumo
9 | Introdução
9 | O objeto "arquitetura-ideologia"

23 | Parte A

23 | 1. Ideologia - "Ideologia pode designar qualquer coisa"
31 | 1.1 Recapitulação teórica: as iniciativas para conceituar ideologia
93 | 1.2 Estabilizar a terminologia: um conceito para ideologia
145 | 1.3 O debate arquitetura-ideologia: da segunda metade do século XX ao século XXI

191 | 2. Autonomia - "um tomo em arquitetura-ideologia"
205 | 2.1 A figura de Peter Eisenman como representante do projeto da autonomia da forma
263 | 2.2 A conjuntura italiana como referência do projeto da autonomia disciplinar
317 | Conclusão Parte A

331 | Parte B

331 | 3. Obra arquitetônica no século XXI - "panorama geral sobre teoria e prática"
335 | 3.1 Do desconstrutivismo e do grupo de Veneza aos primórdios do século XXI
385 | 3.2 Desdobramentos prático-teóricos dos primeiros anos do século XXI

435 | 4. O caso do Rio de Janeiro - "um gesto de materialização do século XXI arquitetônico"
449 | 4.1 O Museu do Amanhã e Santiago Calatrava
481 | 4.2 O Museu da Imagem e do Som e Diller Scofidio + Renfro
515 | 4.3 A Cidade das Artes e Christian de Portzamparc

549 | Considerações finais
549 | O «círculo arquitetura-ideologia» enquanto condição da obra arquitetônica no século XXI

561 | **Referências Bibliográficas**

INTRODUÇÃO: O OBJETO ARQUITETURA-IDEOLOGIA

> "A maioria das pessoas hoje admitiria que sem algum tipo de pré-concepção — aquilo que o filósofo Marin Heidegger chama de 'pré-entendimentos' — nem sequer seríamos capazes de identificar uma questão ou situação, muito menos de emitir qualquer juízo sobre ela"[1]

Esta dissertação parte da premissa de que há um objeto, "Arquitetura-Ideologia", capaz de perfilar a condição geral da obra arquitetônica no século XXI. Conquanto que este objeto seja esquadrinhado como um único elemento, ao invés da relação entre dois elementos distintos, "Arquitetura" e "Ideologia". Para fazer essa leitura, é necessário compreender como se formou a quadratura da obra arquitetônica no atual século, o que, portanto, remonta a história da arquitetura contemporânea de meados do século anterior. O que demandará escolher os pontos que serão aprofundados, tanto em "Arquitetura" quanto em "Ideologia". Contudo, para efeito desta Introdução, parte-se de um pré-entendimento acerca de "Arquitetura" e também de "Ideologia".

A primeira parte desta dissertação cumpre o papel de transformar as pré-concepções em conceitos. No caso de "Arquitetura", qual parte de sua ampla noção[2] se está a pesquisar e no da "Ideologia" qual conceito será delineado. Assim será possível passar das noções espontâneas, para o objeto «Arquitetura-Ideologia». À guisa da reflexão sobre o objeto de estudo, deve-se uma pequena menção ao título, "O Círculo Arquitetura-Ideologia". Sua idéia é simples: perceber o perímetro de um círculo que contém, inicialmente, os pressupostos "Arquitetura" e "Ideologia". É sobre este elemento que se iniciam os dois primeiros problemas para o avanço do estudo. Um é o alerta de Terry Eagleton, onde "A palavra 'Ideologia' é, por assim dizer, um texto"; [3] ideologia pode vir a ser muita coisa. Essa dificuldade pode ser ainda mais profunda, se considerarmos outro alerta, dessa vez de Slavoj Žižek:

> "Não será seu caráter sumamente ambíguo e elusivo, por si só, uma razão suficiente para abandoná-la? "Ideologia" pode designar qualquer coisa, desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação à realidade social, até um conjunto de crenças voltado para a ação; desde o meio essencial em que os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as idéias falsas que legitimam um poder político dominante. Ela parece surgir exatamente quando tentamos evitá-la e deixa de aparecer onde claramente se esperaria que existisse." [4]

A hipótese de abandono do termo "Ideologia", como nos termos "pós-ideologia" ou "fim da(s) ideologia(s)" é o segundo problema. Isto é, a pertinência do seu uso e de seu conceito. É através dos dois problemas expostos acima que no capítulo um da Parte A, será realizada a exposição e

[1] Eagleton, Terry. Ideologia. *Boitempo Editorial,* 1997, p. 17.

[2] Rendell, Jane; Hill, Jonathan; Fraser, Murray; Dorrian, Mark. *Critical Architecture.* Routledge, 2007, Introduction, pp. 1-2

[3] Eagleton, Terry. Ideologia. *Boitempo Editorial,* 1997, p. 15.

[4] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia.* Editora Verso, 1996, p. 9.

análise dos principais conceitos para "Ideologia". Para que se chegue a alguma estabilidade em torno do termo. No enanto, "Ideologia" é apenas uma metade formadora do híbrido objeto de estudo. A outra é a "Arquitetura". Quanto a este elemento há um terceiro problema que se junta aos dois anteriores: Arquitetura também é um texto, como nota Jane Rendell:

> "Architecture is a subject that includes history, theory, criticism and design as well as urban, technological, social and professional studies. As such, architecture embraces knowledge, understanding and modes of operation particular to a number of disciplines ranging from the sciences through to the arts and humanities. It is possible to identify architectural design as a specific discipline within the subject of architecture. Defined in this way, architecture can be described as a multidisciplinary subject" [5]

Dentro deste texto, continua a ser necessário delinear qual a área de abrangência que "Arquitetura" terá nessa dissertação, qual será sua principal disciplina; sem que isso implique em um trabalho específico da disciplina escolhida. Em outra observação, Rendell pontua que as disciplinas internas exercem pressão mútua e se relacionam com disciplinas fora da "Arquitetura".[6] Assim, o foco torna-se a pressão exercida entre "Arquitetura" e "Ideologia", pelo que é necessário definí-los.

Para haver um espécie de laboratório de observação do objeto "Arquitetura-Ideologia" formadores do "Círculo", se torna necessário buscar uma componente teórica no campo da Arquitetura. Assim, as duas componentes teóricas, uma a teoria da ideologia e outra a tal componente teórica são a base do estudo. A dita componente vem da própria teoria da ideologia. A noção de "autonomia" preenche e representa a "Arquitetura" no "Círculo Arquitetura-Ideologia". Pois o próprio pré-entendimento de "autonomia" sugere a questão: autonomia em relação a algo e este algo são as forças que exercem pressão na disciplina da Arquitetura: econômicas, políticas, sociais, financeiras e talvez "ideológicas". A assimilação das idéias de autonomia na arquitetura serão realizadas no capítulo dois, da Parte "A".

Já dado o objeto de estudo e explicado suas componentes, é possível iniciar uma breve explanação de sua pertinência ou; por que estudar e medir, o "Círculo Arquitetura-Ideologia" e chegar no seu conceito, o «Círculo Arquitetura-Ideologia»? Como ele pode ajudar a esclarecer a teoria de arquitetura, mais especificamente, a teoria de projeto? Uma justificativa se apoia em Nadir Lahiji:

> "In the contemporary constellation of ideology, what nefarious impact does architecture have over culture and society? While our prominent philosophers have devoted stimulating and sophisticated writings to the analysis of the ideological impacts of music, literature, cinema, opera, theatre and other forms of arts on contemporary culture, no significant or comprehensive contribution to the analysis of architecture has been attempted."[7]

[5] Rendell, Jane; Hill, Jonathan; Fraser, Murray; Dorrian, Mark. *Critical Architecture.* Routledge, 2007, p. 2.

[6] Ibid. "However, it is also possible for those various disciplinary approaches brought together - or which have yet to be brought together - within architecture to exert critical pressure on one another; I would describe the moments, projects and practices where this occurs as interdisciplinary. In situations when researches from architecture work with those from other subjects to form multidisciplinary research teams, it is only when this research aims to critique the modes of operations of those disciplines involved that it should be described as 'interdisciplinary'. So architecture is a multidisciplinary subject, which can operate in a interdisciplinary way"

[7] Lahiji, Nadir. "Introduction". Em: Lahiji, Nadir (org). *The Missed Encouter of Radical Philosophy and Architecture.*

Ainda existem lacunas no estudo do impacto entre arquitetura e ideologia, principalmente no século XXI. Existe uma publicação de 1985, *Architecture, Criticism, Ideology*, organizada por Joan Ockman, porém apenas no início da década de dez do século XXI surgiram novos estudos. É necessário reativar trabalhos entre ideologia e arquitetura, afinal aquela publicação é anterior ao fim do mundo bipolar e a eventos como os atentados de 11/9 de 2001. Após aquela publicação, Terry Eagleton e Slavoj Žižek compilaram, respectivamente, uma síntese dos vários conceitos para ideologia e uma reformulação do conceito. Para além desses motivos, a publicação de Ockman esteve no âmbito do Simpósio no Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos de Nova York, relacionada à recepção do Pós-Modernismo. Após essa data, muitos assuntos surgiram, como o desconstrutivismo[8] e também os que o sucederam, a exemplo dos "projetivos".[9]

Algumas publicações já retomaram a reflexão entre ideologia e arquitetura, como no caso de *Architecture and Ideology*, organizada por Vladimir Mako, Mirjana Roter Blagojević e Marta Vukotić Lazar.[10] Nessa publicação o conceito de ideologia é variável. Contudo focar-se no uso da ideologia como definição e um conceito, pode ser complementado com a elaboração de uma teoria da ïdeologia para a arquitetura; um dos objetivos que a dissertação pretende cumprir com a teoria do «Círculo Arquitetura-Ideologia».

Nadir Lahiji também retornou a relação entre ideologia e arquitetura, ao organizar antologias que tocam ou adentram o tema.[11] Em uma delas a crítica é mais presente e conta com a participação de Slavoj Žižek, formando um ponto de partida para uma teoria sobre ideologia e arquitetura.[12] Este é o pressuposto acadêmico da dissertação que se segue, com objetivo de continuar a preencher a lacuna do tema. Sendo assim, o que dá identidade a este estudo é fazê-lo a partir da noção (aqui ainda pré-concebidas) de "autonomia" para afiná-la com as teorias de projeto, bem como usá-lo de parâmetro para medir o estado atual da obra arquitetônica no século XXI. Essa afinação, demandará remontar como foi a formação da arquitetura contemporânea,[13] através da noção de "autonomia". Base para se atingir os objetivos da dissertação.

O objetivo de mensurar o objeto "Arquitetura-Ideologia" é traçar um perfil da obra arquitetônica

Bloomsbury, 2014, p.10.

[8] Considerando o documento oficial da exposição "*Desconstrutivist Architecture*" de 1988, de curadoria de Mark Wingley e Philip Johnson e a que ocorreu em 'simultâneo' no *Tate Gallery* organizada por Andreas Papadakis, o livro organizado por Joan Ockman, de 1985, está em meio ao surgimento e afirmação do desconstrutivismo no cenário internacional. Quanto às exposições ver em *Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010*, Ashgate, 2014, organizada por Elie G.Haddad e David Rifkind, p. 69.

[9] Sykes, Krista (org). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. Cosac & Naify, 2013. Originalmente publicado pela Princeton Architectural Press em 2010. Essa coletânea reúne vários artigos que tratam do tema projetivos versus críticos.

[10] Por ocasião de uma conferência internacional, realizada em 2012 em Belgrado.

[11] As publicações são: *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative, Architecture Against Post-Political: Essays in Reclaiming the Critical Project, The Missed Encouter with Radical Philosphy and Architecture e Can Architecture Be a Emancipatory Project? Dialogues on Architecture and the Left.*

[12] Lahiji, Nadir (org). *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*. Ashgate, 2011.

[13] Hays, Kenneth Michael "Introduction". Em: *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 2000, p. X. Ver também: Haddad, Elie G.; Rifkind, David "Introduction: Modernism and Beyond: The Plurality of Contemporary Architectures". Em: *Critical History of Contemporary Architecture* 1960-2010, p.2.

no século XXI, ponto que é uma das lacunas desde a publicação de Ockman, ao menos no que se refere ao campo de estudo entre arquitetura e ideologia. Esse objetivo também intenciona medir o grau da intensidade de "arquitetura-ideologia" e portanto, o limite deste objeto. A suspeita, acerca do endurecimento da relação destes temas a ponto de fundirem-se, necessita de um trajeto histórico para compreender como se formou o objeto. Logo, a dissertação compromete-se a entender a história da arquitetura contemporânea, anterior ao século XXI. Um tipo de tarefa destacada por K. Michael Hays, para além de demarcar o seu ponto inicial nos anos 60:

> "But a primary lesson of architecture theory is that what used to be called the sociohistorical contexts of architectural production, as well as the object produced, are both themselves texts in the sense that we cannot approach them separately and directly, as distinct, unrelated things-in-themselves, but only through their prior differentiation and transmutation, which is shot through with ideological motivation. The world is a totality. Is is an essential and essentially practical problem of theory to rearticulate tha totality, to produce the concepts that relate the architectural fact with the social, historical, and ideological subtexts frm which it was never really separate to begin with" [14]

Com efeito, em um trabalho reflexivo sobre Manfredo Tafuri, Fredric Jameson também sublinhou que uma tarefa importante era rever a História, com foco para suas contradições:

> "The restructuration of the history of an art in terms of a series of situations, dilemmas, contradictions, in terms of which individual works, styles, and forms can be seen as so many responses or determinate symbolic acts — this is then, a first key feature of dialectica historiography." [15]

É essa reflexão histórica, através da "autonomia" e marcada após o modernismo nos anos 60, que se trata o capítulo 2 da parte "A", até que se chegue bastante próximo aos anos noventa, uma preliminar do novo século. Uma vez revisitada a História, transita-se para a Parte B da dissertação, com enfoque na obra arquitetônica no século XXI, uma vez já assimilada que a arquitetura contemporânea se inicia nos anos 60 e se desdobra até o século XXI.

Se a questão da arquitetura no século XXI demanda uma reflexão de seus antecedentes, na parte "B" interessa seus desdobramentos, para observar os temas deste século aplicados na teoria e na prática, portanto, para investigar o desenvolvimento da questão na teoria de projeto. Este assunto é inserido pelo capítulo três, perspectivando os temas estudados como indícios do fortalecimento do núcleo "Arquitetura-Ideologia" quanto mais próximo do século XXI e ao averiguar o limite da conexão entre esses indícios e as obras arquitetônicas.

Os indícios do fortalecimento do Círculo" originam de um 'fenômeno' que implica em, até certo ponto, produzir as obras arquitetônicas no século XXI dentro de uma forte lógica de consumo e mercado.[16] Estes estão a fazer muita pressão sobre a arquitetura, tal como escreveu

[14] Hays, Kenneth Michael "Introduction". Em: *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 2000, p. XII

[15] Jameson, Frédric. "Architecture and the Critique of Ideology" p.447. Em: *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 2000.

[16] Frampton, Kenneth. "The Work of Architecture in the age of commodification" Em: Harvard Design Magazine, nº 23, 2005, "Regeneration: Design as Dialogue, Building as transformation." Em linha: http://www.harvarddesignmagazine.

Fredric Jameson próximo da transição entre séculos:

> "Architecture is business as well as culture, and outright value fully as much as ideal representation: the seam architecture shares with economics also has no parallel in the other arts, although commercial art — rock music, for example — comes close in certain ways; but even that analogy serves to underscore the differences. However the other arts react to the market, they somehow work outside of it and then offer their wares for sale. Architecture seems to be first for sale and only later on, after it is built, to leave the market and somehow become art or culture as such." [17]

A observação feita por Jameson é similar às investigações mais recentes, como no caso de Peter Arsić e no de Aleksandra Stupar. O primeiro escreveu que é o "…modern global neoliberalism, which dictates the universal rhythm of consumption, will determine both the system of values and the behavior, and use architecture as goods, or consumable good in its promotion.".[18] Por sua vez Stupar argumenta que a estrutura e o simbolismo do capital global tem modificado a arquitetura e as cidades.[19] É este tipo de pressão econômica que dita a lógica do mercado para dentro da arquitetura, e portanto, indica o endurecimento do núcleo "Arquitetura-Ideologia".

Há quem argumente que a pressão da lógica do consumo e do mercado gera um apelo exagerado da imagem em detrimento do conteúdo da obra arquitetônica. Há também aqueles que consideram o fenômeno da lógica do mercado e consumo como causa de um niilismo tecnológico. Este indício de força do núcleo "Arquitetura-Ideologia", a imagem, é denunciada por Neil Leach:

> "…os arquitectos têm vindo a desenvolver uma obsessão cada vez maior com as imagens e a produção de imagens, em detrimento da própria disciplina. A estimulação sensorial por via das imagens pode causar um efeito narcótico e mitigar a nossa consciência social e política, mantendo os arquitectos confortavelmente instalados no seus casulos estéticos e afastando-os das verdadeiras preocupações do quotidiano. Num mundo embriagante da imagem, a estética da arquitectura ameaça transformar-se, segundo o que aqui se defende, numa anestética da arquitectura. A embriaguez pela estética conduz a uma estética da embriaguez, e consequentemente a uma menor consciência crítica. O resultado é uma cultura de consumo irreflectido, sem espaço para discursos significativos, em que a sedução se traduz na única estratégia de funcionamento. O design arquitectónico é reduzido a um jogo superficial de formas de sedução vazias, e a filosofia aproveitada enquanto fachada intelectual para justificar essas formas" [20]

A redução da arquitetura a uma imagem fetichizada e simplória, apesar de uma forma prolixa, é vista como "*Iconic Architecture*" por Charles Jencks e como altamente comprometida com o

org/issues/23/the-work-of-architecture-in-the-age-of-commodification

[17] Jameson, Frédric. "Is Space Political?". Em: Leach, Neil (org). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*,. Routledge, 1997, p.256.

[18] Arsić, Peter. "Power, City and Architecture". Em: Mako, Vladimir. et al. *Architecture and Ideology*. Cambridge Scholars Publishing, 2014, p.112.

[19] Stupar, Aleksandra. "Ideology or Fashion? Contemporary City and the Quest for Power". Em: Mako, Vladimir. et al. *Architecture and Ideology.* Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 172-184.

[20] Leach, Neil. *A Anestética da Arquitectura.* Antígona, 2005, p.6. Também na página 100: "É este vício da imagem que marca o capitalismo da sociedade de consumo".

capitalismo globalizado por Leslie Sklair.[21] A imagem como primeiro indício do endurecimento do "Círculo" ainda é detectada, de uma maneira não tão direta, por outros estudos, como no caso de Hal Foster.[22] Para ele nunca a escultura e a arquitetura estiveram tão próximas como neste século, formando um complexo arte-arquitetura que, se levado ao exagero formalista pelo "*vício da imagem",* torna-se um mero cenário.[23]

Assim a forma passa ao formalismo (e aqui há um pré-entendimento negativo) e a percepção torna-se reduzida à própria imagem, ao visual. Fredric Jameson assinala a predominância da imagem na sociedade e como isso transforma em *Disneylandia* o que era para ser uma arquitetura.[24] Já Gevork Hartoonian aponta críticas similares não só às obras "expressionistas",[25] por assim dizer, mas também às obras *high-tech*, nesse caso não só uma expressão formal, mas também um fetiche mercadológico.[26] Hal Foster também está de acordo com o niilismo da tecnologia,[27] complementado pela repetição de soluções formais por causa do efeito e impacto da imagem. É sob essas incessantes aparições de indícios que o conceito de "Círculo" é premissa chave para traçar o perfil arquitetônico no século XXI, entretanto, para confirmar estes indícios como sendo caracterísitcas distintas do núcleo "Arquitetura-Ideologia", é necessário submeter a teoria de projeto a um escrutínio mais rigoroso, baseado em exemplos físicos. É sobre essa matriz que se assenta o capítulo 4 desta dissertação.

Há algo que deu a direção na escolha dos casos de estudo; no século XXI, de economia globalizada — em continuidade ao *Late Capitalism*[28] — o processo de lógica de mercado, observado através do núcleo "Arquitetura-Ideologia", praticamente poderia ser analisado em qualquer parte do globo, sob apenas uma condicionante: que naquele local tivesse ocorrido crescimento econômico recente e em bons números. [29] O crescimento econômico do Brasil a partir dos anos 2000 atende a essa condição e também o Estado, incluindo a capital, do Rio de Janeiro, que recentemente recebeu o investimento público-privado em três novos equipamentos: O Museu do Amanhã, a Cidade das Artes e o Museu da Imagem e do Som, este em fase final de obras. A escolha desses edifícios se deve a mais dois critérios: o fato dos três edifícios serem equipamentos culturais

[21] Jencks, Charles. *The Iconic Building.* Rizzoli, 2005. Sklair, Leslie. "Iconic architecture and capitalist globalization". Em: *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. Volume 10, 2006.

[22] Foster, Hal. *Complexo Arte-Arquitetura*, Cosac & Naify, 2015.

[23] Ibid, p.86. "Numa economia desesperada para manter o nível de gastos do consumidor, a apresentação ainda é fundamental, e aqui a arquitetura frequentemente funciona, ao mesmo tempo, como encenadora e encenada, como o cenéario para mercadorias maravilhosas e como a mais bela de todas as mercadorias"

[24] Jameson, Frédric. "A Cidade Futura". In: Sykes, Krista A. *O Campo Ampliado da Arquitetura*. Cosac & Naify, 2013. Extraído de: New Left Review, n.21, Londres, maio-jun.2003

[25] Para "expressionistas" ver: Haddad, Elie G. "Deconstruction: The Project of Radical Self-Criticism". Em: Haddad, Elie G; Rifkind, David.(org) Op.cit p.81

[26] Hartoonian, Gevork. *Crisis of the Object*. Routledge, 2006, Pág 118.

[27] Foster, Hal. *Complexo Arte-Arquitetura.*Cosac & Naify, 2015, p.181-2. De forma semelhante expôs Leonardo Benevolo. Benevolo, Leonardo. *A Arquitetura no Novo Milênio*. Estação Liberdade, 2007, p.204-205.

[28] Jameson, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Editora Ática, 1997.

[29] Harvey, David. *A Condição Pós-Moderna*. Edições Loyola, 1993. David Harvey vincula essa dispersão e variação do crescimento econômico à diáspora geográfica do capitalismo pelo mundo.

públicos, localizados em zonas estratégicas e a relevância de seus arquitetos.[30]

O capítulo 4 debruça-se sobre os limites da pressão mercadológica nessas arquiteturas, perante à continuidade do capitalismo flexível.[31] Serão observados três casos de estudo no Rio de Janeiro, todos os três visitados *in loco*, para serem um ponto de chegada da discussão teórica anterior e parâmetro final para a leitura do limite da inclinação das obras para dentro do núcleo "Arquitetura-Ideologia". (isto é, se inclinam ou declinam, aos indícios mercadológicos, ao niilismo tecnológico e à imagem.)[32] Espera-se que a dissertação avance da idéia pré-concebida "Arquitetura-Ideologia" para seu conceito, «Arquitetura-Ideologia» e também identifque o «Círculo Arquitetura-Ideologia». Conjectura-se que este núcleo híbrido seja chave para perfilar a condição da obra arquitetônica no século XXI, subordinada à, e conseqüência final da, força simbólica da "Ideologia". Se antevê que Arquitetura e Ideologia tornam-se inseparáveis quanto mais adentram o novo século. Assim, inicia-se a Parte "A", para definir "ideologia" e "autonomia", bem como a reconstrução histórica da arquitetura contemporânea, prévia ao 'mergulho' no século XXI. Finalmente se expõe a busca do que Lahiji chamou de *"Reloading Ideology Critique of Architecture"*,[33] que presume um estudo contido nas próprias obras arquitetônicas pois, em paralelo com Miodrag Šuvaković:

> *"* My argument is that architecture is essentially a political and ideological practice that uses its techno-aesthetic and techno-artistic strategies to participate in the organisation of individual and collective human life, as well as in representing the symbolic and imaginary field of visibility of a society for itself and others." [34]

É com este tipo de estimativa que a Parte "A" se inicia, afinal, de acordo com Slavoj Žižek, registra-se que: "The tragedy of our predicament - when we are within ideology - is that: when we think that we escape it into our dreams, at that point, we are within ideology" [35] e quanto a esta tragédia a Arquitetura também não escapa e é reformulando Žižek que está o interesse dessa pesquisa: "quando a arquitetura pensa que está fora da ideologia, é nesse exato momento, que a arquitetura está dentro dela."

---

[30] Já distinguidos em prêmios internacionais, a exemplo do Prêmio Pritzker para Christian Portzamparc, em 1994.

[31] David Harvey trata da passagem do fordismo para o neoliberalismo em *A Condição Pós Moderna*. Para Frédric Jameson isto é o capitalismo tardio, numa abordagem mais cultural, ver: *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. No caso de François Lyotard, sua obra *A Condição Pós-Moderna* tem enfoque praticamente só cultural. Lyotard dispensa sua atenção para a economia pós-fordista em: *Libidinal Economy*.

[32] Reafirma-se Hal Foster: "Numa economia desesperada para manter o nível de gastos do consumidor, a apresentação ainda é fundamental…".

[33] Lahiji, Nadir. "Reloading Ideology Critique of Architecture". Em: Lahiji, Nadir (org), *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*. Ashgate, 2011, pp. 209-231.

[34] Šuvaković, Miodrag. "General Theory of Ideology and Architecture". Em: Mako, Vladimir. et al. Op.cit, p.10.

[35] Slavoj Žižek em "The Pervert's Guide to Ideology", 2012. Argumento: Slavoj Žižek. Direção: Sophie Fiennes.

Capítulo 1
Ideologia: "Ideologia pode designar qualquer coisa"

A profundidade da palavra ideologia é tal que, para cumprir o objetivo de estabilizar um sentido e que será usado no restante desta dissertação, é aceitável uma abordagem preliminar, um exercício de aproximação. A afirmação de Slavoj Žižek "Ideologia pode designar qualquer coisa"[1] abre espaço para se registrar ao menos três pontos iniciais:

1) Que existe um conceito para ideologia, no qual só há uma "ideologia" e esta passa a ter uma amplitude enorme, por isso qualquer coisa da vida cotidiana pode ser seu reflexo em potencial. E, dessa forma, ser a própria ideologia — resumidamente, amplitude da ideologia.

2) Que não existe um único conceito para ideologia, "ideologia" seria uma palavra com uma amplitude enorme de conceitos tal que, qualquer coisa seria ideologia por que não escaparia a ao menos um desses conceitos. — resumidamente, amplitude de conceituação.

3) Que a partir de um único determinado conceito há uma vasta quantidade de ideologias e portanto, qualquer coisa seria ideologia, pois qualquer coisa poderia ser vista como uma ideologia dentro deste determinado conceito — resumidamente, amplitude do número de ideologias.

Dessas três sentenças, uma é errônea, uma é parcialmente errônea e uma é correta — no que se refere a Žižek. A primeira, como será visto é a correta. O filósofo chegou a este ponto, mas não conduziu ideologia a um "vale-tudo discursivo" pois conceituou-a e através da sua teoria, a ideologia pode ser descoberta em vários lugares e coisas, por assim dizer. Porém não é esse o enfoque da introdução ao capítulo 1 e sim o que se conclui a partir do erro da sentença três e do parcial erro da segunda.

Observa-se a número dois: existem inúmeras teorias para ideologia, cada qual com seu conceito, não necessariamente corretas. Hipoteticamente sim, tudo estaria dentro dessas inúmeras teorias mas, ao estabilizar um conceito para ideologia, instantâneamente se anulam os outros, ou ao menos aqueles que nada tem a ver com essa estabilização. Dessa forma derruba-se a idéia de que qualquer coisa possa ser ideologia porque "os conceitos englobam todas essas coisas". Contudo, a idéia de que para o estudo da palavra ideologia exista uma amplitude de conceitos enorme, é verídica. A isso Terry Eagleton chamou de texto e de modo semelhante, à afirmação de Žižek revela. É por isso que é complexo definir ideologia.

Quanto à terceira sentença, este é uma leitura incorreta da frase de Žižek. Não só por ser uma contradição à teoria dele — pois este coloca sua teoria dentro da idéia de que só há uma ideologia — mas por considerar que o conceito de ideologia é entendido como qualquer discurso ou qualquer idéia. Quanto à ideologia poder designar qualquer coisa, se faz dois pontos corretos:

[1] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 9.

na sentença número um; sim existe um conceito para ideologia que a trata como única e em metade da sentença número dois; existem um bom número de conceitos para ideologia. Por isso quando se lê a palavra "ideologia" ela pode estar a designar, praticamente, qualquer coisa. Contudo entender ideologia como qualquer discurso ou idéia é uma percepção do senso comum, equiparando-a à outras definições, como sublinhou Marilena Chauí, filósofa brasileira:

> "Freqüentemente, ouvimos expressões do tipo "partido político ideológico", é preciso ter uma "ideologia", "falsidade ideológica". Essas expressões tomam a palavra ideologia para com ela significar "conjunto sistemático e encadeado de idéias". Ou seja, confundem ideologia com ideário. Nossa tarefa, aqui, será desfazer a suposição de que a ideologia é um ideário qualquer ou qualquer conjunto encadeado de idéias e, ao contrário, mostrar que a ideologia é um ideário histórico, social e político que oculta a realidade e que esse ocultamento é uma forma de assegurar e manter a exploração econômica, a desigualdade social e a dominação política."[2]

Essa citação concorda com o alerta de Terry Eagleton para uma percepção de ideologia enquanto qualquer crença sistemática, o que ele contrapôs ao ligando-a ao poder e domínio.[3] Qualquer crença sistemática vulgariza o termo e poderia ser substituída, sem muitas perdas semânticas, por Cultura, Filosofia, mentalidade, visão de mundo, conjunto de idéias, ideal e ideário. Por isso Eagleton condenou a larga abrangência do conceito,[4] o que Michel Pêcheux também está de acordo; para ele ideologia não é mentalidade ou espírito de uma época.[5] O que pode parecer contraditório ao primeiro ponto que se tira a partir da frase de Žižek feita atrás. Entretanto é de suma importância que não se confunda a definição de uma teoria e um conceito para ideologia ,e que esta possa estender seu alcance por vários campos da sociedade com a amplitude de conceituação, na qual há inúmeras definições para ideologia, teorias e conceitos. Somente compreendido que a amplitude da ideologia não é a amplitude dos conceitos para ideologia, mas antes a amplitude de ação de *uma* definição para ideologia, que será possível estabilizar um conceito para ideologia e estabelecer uma leitura crítica.

Se para Terry Eagleton a palavra ideologia é um texto, o seu estudo é ainda mais complexo, um hipertexto e poderia ser estudado de várias maneiras: A) através do histórico dos variados conceitos, como Eagleton. B) por via do histórico de apenas um conceito. C) através de uma teoria da estrutura da ideologia, conceitualizando-a, como Žižek e Althusser. D) através de uma crítica da ideologia. E) apresentando um desses conceitos, conforme fez Marilena Chauí em Karl Marx.[6] No hipertexto há um outro agravante. Como será visto, algumas definições apenas

[2] Chauí, Marilena. *O que é Ideologia*. Editora Brasiliense, 2008, p.7.

[3] Eagleton, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997, p.18.

[4] Ibid, p.21. "Qualquer palavra que abranja tudo perde o seu valor e degenera em um som vazio."

[5] Pêcheux, Michel. "O mecanismo do (des)conhecimento ideológico". Em: Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 143.

[6] É claro que todos utilizam da História de alguma forma, porém nem sempre como enfoque principal. A História é para Karl Marx, como assinala Marilena Chauí em *O que é Ideologia* a única ciência que se estuda. Daí percebe-se onde K. Michael Hays e Frédric Jameson foram buscar a interpretação para se "refazer" e "reescrever" a História para criticá-la e identificar seus pontos que estão mal elaborados. Ver as notas 14 e 15 da introdução desta dissertação.

realçam uma "característica" da ideologia e evitam se aprofundar no que é o "conceito". O inverso também ocorre. Também há casos em que a definição se parece com o modo de atuação da ideologia, ou"método" do seu funcionamento; há outras que se referem apenas aos "objetivos" da ideologia e outras definições que se referem apenas às "estratégias" de reprodução. Algumas abrangem mais de uma dessas categorias e de fato estabelecem uma teoria, não só um conceito.

Este capítulo irá apresentar algumas definições para ideologia e notar quais categorias são preenchidas. Assim, teorizar o termo para que este apresente categorias como: "características", aquilo que é 'auxiliar' no conceito; "o que é?", definições restritas ao que é substancial e seus "objetivos", "métodos" e "estratégias". Dessa forma toma-se uma postura crítica em relação ao uso da palavra, longe do senso comum, para se chegar a um conceito de ideologia, o que elimina a hipótese de trabalhar com várias definições diferentes. Isso dilata o termo até ele perder sua capacidade de explicação teórica. Haverá um acompanhamento cronológico do conceito apenas como auxiliar, pois procura-se a estabilidade dele para confrontá-lo com a arquitetura.

Apesar do estudo da palavra ser pautado por vários conceitos (o "texto") é necessário escolher um para ser trabalhado. Pode designar qualquer coisa mas a ideologia não é definida como qualquer conjunto de idéias, qualquer visão de mundo. (Žižek argumentou que a ideologia designa qualquer coisa, pois qualquer coisa na sociedade potencialmente pode estar dentro do conceito e em sua "mira") Isso cria uma percepção confusa do termo e alguns exemplos podem nos mostrar o quanto. E é neste nervo que se inicia o tópico 1.1, que recapitula os conceitos, os reorganizando nas tais categorias. Esta ordem dá espaço para o uso corriqueiro da palavra nem para o uso expandido, ainda que crítico, pois alarga o conceito e o torna sem conteúdo. Ora, pois é a intenção do uso da palavra ideologia como conceito antes uma forma de identificar relações de domínio e poder na sociedade do que um conceito onde tudo é válido. Essa é uma leitura arriscada da frase de Žižek, desacompanhada de sua teoria e da amplitude da ideologia.

Antes do tópico 1.1 há um último problema em relação a ambígua compreensão da amplitude da ideologia. Ao se dizer "ideológico" deve-se referir a aquilo que é um reflexo da ideologia. Pode-se referir que qualquer coisa na sociedade tem potencial para ser ideológico, mas não que qualquer coisa seja uma ideologia, nem que qualquer coisa seja ideológica; foi por isso que Žižek usou o verbo "pode" como indicador de possibilidade. Terry Eagleton também chamou a atenção que caso o conceito seja enorme, ele se desmancha e perde sentido.[7] O que, entretanto, não elimina a amplitude da ideologia — sua capacidade de abarcar inúmeros pontos da sociedade. Uma frase de Žižek pode facilmente confundir a amplitude com a idéia de que qualquer coisa é ideologia ou ideológica: "Quando um processo é denunciado como "ideológico por excelência", pode-se ter certeza de que seu inverso é não menos ideologico."[8]

[7] Eagleton, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997, p.39. Um exemplo que o filósofo inglês usa é o seguinte: uma experiência vivida por um determinado grupo, como crianças da Manchester Grammar School, não é ideologia. Talvez seja ideológico, um desdobramento e consequência da ideologia, mas não ideologia, se assim fosse esta seria aproximada de algo enquanto "visão de mundo".

[8] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 9.

A frase anterior abre espaço, caso não se considere a"amplitude da ideologia", para pensar-se que algo colocado contra a ideologia ou ao ideológico estaria-se a ser ideológico por representar uma ideologia contrária — seja lá o que isso for. Porém não é esse o ponto de Žižek. O inverso de um processo ideológico é ideológico não por representar um contra-ataque,o que significaria admitir que há mais de uma ideologia, o que não é o caso. Mas sim que, ao se colocar fora da ideologia e ir contra ela, imediatamente aquilo pode se tornar ideológico, não como uma bandeira de outra ideologia, isto é o crucial dessa frase, mas como consequência da ideologia. Ela se dilata conforme são deflagrados processos contrários a si, para serem englobados como ideológicos no seu perímetro, para se defender.[9]

Todos esses pontos serão retomados de forma mais aguda no tópico "1.2" quando se estabiliza "ideologia" por Slavoj Žižek. Este também demonstra que não é pelo fato da ideologia englobar "tudo" (ou quase) que se torna impossível denunciá-la. Esses argumentos foram aqui adiantados para que se perceba que o estudo crítico da ideologia é, em resumo:

A) um estudo que rompe com confusões oriundas do senso comum — como ideal, ideário — para compreender de fato o que é uma conceituação científica da ideologia, para evitar que o conceito perca significado e seja reduzido à um sinônimo para qualquer coisa.

B) um estudo que se concentra na percepção de que só há ideologia quando há relações de poder e domínio (em outras palavras, desigualdade) e que rechaça a idéia de que existam várias ideologias. (mantém que comumente se diz como dominante) E, embora se considere que existam definições científicas que admitam disputa entre algumas (não várias) ideologias, estas definições devem ser estudadas pois foram reformuladas recentemente.

C) um estudo que considera que a ideologia tem larga amplitude e potencial para absorver os movimentos contrários, bem como sofre "mutações" ao longo do tempo (Karl Marx) — conforme demonstrou Marilena Chauí em *O que é Ideologia*. Por isso, por ideológico compreende-se aquilo que se desdobra da ideologia e não quaisquer conjuntos de "ações e idéias coordenadas";

D) um estudo que em última instância é materializado em contentores do discurso ideológico, a parte física da ideologia e que a abriga — isto é a "Arquitetura" em si.

[9] Idem nota 41 da introdução. "The tragedy of our predicament - when we are within ideology - is that: when we think that we escape it into our dreams, at that point, we are within ideology."

1.1
Recapitulação teórica: as iniciativas para conceituar ideologia

Na introdução deste capítulo foi ponderada a concepção comum do conceito para ideologia baseado nos problemas que disso se gera. Em contrapartida, será apresentada a visão crítica do conceito ao organizar suas definições em um quadro analítico.[1] Essa transição se inicia em Karl Marx e estabiliza-se no tópico 1.2 em Slavoj Žižek. Contudo o presente tópico será aberto por exemplos quais o uso de "ideologia" foi feito a partir do senso comum. Tais exemplos ratificam a importância de conceituar ideologia minuciosamente, afinal mesmo nomes destacados da teoria e história da arquitetura caem nesta imprecisão, a exemplo de Leonardo Benevolo:

> "No campo arqueológico — que para a Europa vai dos restos pré-históricos aos assentamentos da grande civilização greco-romana — , a tradição científica européia é até hoje a mais avançada e orienta o que se faz em outras partes do mundo. O respeito pelos artefatos, o espírito de objetividade do aparato técnico ligado às operações de escavação e de contenção, o rigor filológico, também servem de modelo para a conservação e para a restauração dos assentamentos medievais e modernos. As intervenções ambíguas que misturam restaurações e inovações em nome de uma ideologia "perene" não se fazem mais; em alguns casos (o teatro romano de Sagunto, reelaborado por Giorgio Grassi de 1985 a 1992), aliás, nasce o propósito de desmanchá-las" [2]

A ambivalência do termo pode remetê-lo ao sentido de conjunto de idéias encadeadas e coerentes. "Ideologia perene" aproxima-se de mentalidade ou método perene de se fazer restaurações. Ainda que exercite-se vincular esse uso ao poder na antigüidade clássica, o artigo indefinido "uma" e a passagem "não se fazem mais", aproxima "ideologia" de método e mentalidade — um método ultrapassado, que não se faz mais. E embora seja irrelevante para o trabalho de Benevolo, pois não se trata de um estudo do tema "ideologia", esta leitura deve ser evitada na dissertação. Tal emprego difere de um uso mais político, como em Mila Pucar e Vladimir Lojanica em trabalho intitulado *New Technologies as New Ideologies*.[3] A determinada altura escreveram: "Power, consumerism and profit have become the new ideologies in architecture.". Embora identifique vínculos entre mercado, poder e arquitetura, a perda semântica seria pequena se a palavra "ideologies" fosse trocada por "*mentalities*", "*themes*", "*mofit*" e "*issues*". O uso no plural também indica, neste caso, a tendência de tratar ideologia como um conceito aplicável no plural. Ao assim entitularem o artigo, se é vago sobre como se forma a ideologia e de como ela se torna possível. Uma nova tecnologia assume estatuto de ideologia? Isso é possível ou essa nova tecnologia tem de estar

[1] A contribuição dessa dissertação em relação à teoria da ideologia, terá foco numa organização daquilo que já foi teorizado, com ajustes necessários para estabilizar um conceito para o termo. Não é realizar uma teoria de raiz, como fizeram Žižek e Althusser, nem uma recapitulação histórica de forma crítica como fez Eagleton.

[2] Benevolo, Leonardo. *A Arquitetura no Novo Milênio*, Estação Liberdade, 2007, p.33.

[3] Pucar, Mila; Lojanica, Vladimir. "New Technologies as New Ideologies". In: Mako, Vladimir. et al. *Architecture and Ideology*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 277-296.

articulada com as relações de poder e portanto uma consequência da ideologia? Talvez a precisão fosse aprimorada caso "*ideologies*" tivesse sido trocada por "*ideological*", sendo o ideológico aquilo que reverbera a ideologia. O artigo pondera de forma pertinente como as tecnologias assumem papel estratégico dentro da arquitetura, influenciando os projetos. Isso em si não é ideologia, mas talvez seja ideológico. Hipoteticamente, "*New ideological estrategies*" já aprimorava o sentido.

Pelos autores sérvios o termo já aponta um viés político, mas ainda não está fixado para quem lê. E mais, se comparados os usos de "ideologia" e "ideológico", em Benevolo e Pucar & Lojanica, confunde-se o sentido do conceito "ideologia". Ideologia é um método? Uma estratégia? Uma consequência do poder? O poder? Um conjunto de idéias? Um conjunto coerente de idéias? Essas imprecisões da palavra não são utéis para a questão "Arquitetura-Ideologia". Em alguns casos "ideologia" é equiparada a algo que a reduz, a exemplo de Pier Vittorio Aureli:

> "When we talk about resistance to power we understand this concept in terms of ideology or belief, but rarely as a matter of habits, customs and even the most humble aspects of everyday life. What is interesting about asceticism is that it allows subjects to focus on their life as the core of their own practice, by structuring it according to a self-chosen form made of specific habits and rules. This process often involves architecture and design as a device for self-enactment." [4]

Apesar do uso não ser vulgar, é não crítico e apenas positivo, que equipara ideologia à *belief*, do que se conclui que Aureli se referiu, por ideologia, como um conjunto forte de atos, práticas e crenças. Há também o problema do poder nesta frase. Como usado, a ideologia seria uma forma de resistência ao poder e este representa uma lado oposto a ela, o que sugere a eliminação de que ideologia seja o poder. Há mais confusão: a arquitetura faria parte das práticas da vida cotidiana como uma das regras e hábitos. Até aí a frase é criticamente compreensível. Contudo, ao ser exposta desta forma, a idéia de ideologia se afasta da noção de que está presente na vida cotidiana para dominar. Foi exposta como algo ao lado da resistência, como um um ideal que lutaria, caso tivesse oportunidade, contra o poder. Seria um uso positivo e político, porém ao ser equiparada à crença na resistência e dissociada da vida cotidiana, Aureli rompeu com a possibilidade de ser ideologia uma prática, mas apenas como ideal de resistência, que se distância da idéia de dominar o sujeito (como em Marx),um sonho de contrapoder que deve ser complementado pelo hábito cotidiano. Está próxima de "visão de mundo ideal".

Ora, o estudo crítico da ideologia desmonta essa tese, que afasta a ideologia da prática e também desmonta a tese de que ideologia é um sonho, uma utopia que funciona como guião na mente das pessoas contra o poder, o que é de certa forma pouco crítico. Tal uso da palavra foi modesto. Não banal mas sugere que ideologia é uma certa aspiração, uma crença. Se Aureli tivesse colocado o termo como uma crença que ilude e domina a mente da pessoa, um sonho pejorativo, que inverte a realidade, que impossibilita o sujeito de se identificar nos aspectos cotidianos, o dominando e promovendo seu desconhecimento em relação ao poder (e não um

[4] Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*, MIT Press, 2011, p.8.

sonho contra o poder), neste caso, ele teria chegado próximo a Karl Marx. Porém ele partiu da percepção que a ideologia vai contra o poder, ao validar a noção de uma ideologia dos dominados pelo poder, o que é o oposto do seu sentido mais crítico possível; no qual ela está do mesmo lado do poder. Portanto, conceber de forma moderada a ideologia pode levar a visão de que ela é um sonho "utópico positivo" e não porque é o próprio poder a dominar o sujeito. Por causa das confusões vistas, é importante afastar o conceito do senso comum e ser mais rigoroso.

• • •

O início da noção crítica para ideologia.

Antes de transitar-se do senso comum para ideologia num sentido crítico, se deve de antemão perceber que,o próprio senso comum já é afastado do significado inicial de ideologia. Remontar o termo exige que se vá atrás de Destutt de Tracy, aquele que cunhou a palavra ideologia, conforme certos filósofos. Louis Althusser tocou este ponto,[5] Terry Eagleton abordou essa questão em *Ideologia* (1997) e Marilena Chauí também documentou esse início do significado do termo.[6]

Se anteriormente ser um ideólogo significava ser o estudioso das idéias, em Karl Marx ideólogo e ideologia tomaram um sentido pejorativo. Esse tipo de ultrapassagem do termo, no caso da ideologia, demarcou a transição do uso original para o uso crítico, antes mesmo da vulgarização do termo qual foi explicada antes — o senso comum. Se ideologia antes, em Destutt de Tracy, significava o estudo das idéias e sua ciência, após De Tracy o termo mudou seu significado. Terry Eagleton anotou que este tipo de mudança de um termo é mais comum que se imagina.[7]

Esse tipo de evolução histórica tomou contornos científicos no caso da ideologia e foi iniciada devido a Napoleão Bonaparte, antes um apoiante dos ideólogos liberais franceses liderados por Destutt de Tracy e que ajudaram-no a dar o golpe de 18 Brumário.[8] Mas, por processos pertencentes aos desdobramentos da revolução francesa e que não aprofundados aqui, Napoleão rompeu com os liberais e passou a criticar sua extrema racionalidade como algo irracional, um isolamento fechado no campo das idéias distanciado da prática na realidade.— tanto "quanto um

[5] Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, Editorial Presença, 1970 p. 69

[6] Chauí, Marilena. *O que é Ideologia*, Editora Brasiliense, 1980, p.25. "O termo ideologia aparece pela primeira vez em 1801 no livro de Destutt de Tracy, *Eléments d'Idéologie* (Elementos de Ideologia). Juntamente com o médico Cabanis, com De Gérando e Volney, Destutt de Tracy pretendia elaborar uma ciência da gênese das idéias, tratando-as como fenômenos naturais que exprimem a relação do corpo humano, enquanto organismo vivo, com o meio ambiente. (...) Pertenciam ao partido liberal e esperavam que o progresso das ciências experimentais, baseadas exclusivamente na observação, na análise e síntese dos dados observados, pudesse levar a uma nova pedagogia e a uma nova moral."

[7] Eagleton, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997, p.65.-70. "As palavras que terminam com "-logia" apresentam uma característica peculiar: "-logia" significa a ciência ou estudo de algum fenômeno, mas, em virtude de um curioso processo de inversão, as palavras assim terminadas passaram, em muitos casos, a significar o fenômeno estudado, mais do que o conhecimento sistemático do próprio fenômeno. Assim, por exemplo, "metodologia" significa o estudo do método, mas é normalmente empregada hoje em dia para referir-se ao próprio método. Quando alguém diz que está investigando a metodologia de Max Weber, quer dizer provavelmente que está examinando os métodos que ele utiliza, mais do que as idéias dele acerca dos métodos. Afirmar que a biologia humana não é adaptada a altas doses de monóxido de carbono significa que nossos corpos, e não o estudo dos corpos em si, não possuem tal adaptação. "A geologia do Peru" pode referir-se tanto aos aspectos físicos desse país como ao exame científico deles."

[8] Chauí, Marilena. Op.cit, p.27.

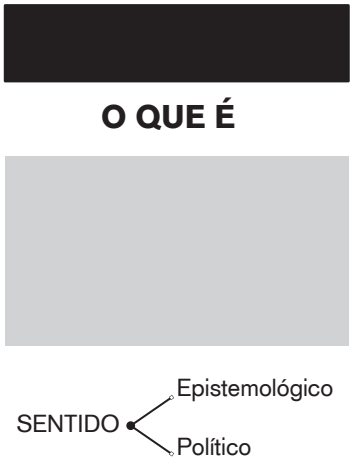


Figura 01: Quadro analítico do texto ideologia.

psicótico".[9] Marilena Chauí também assinalou que Napoleão inseriu no termo um significado "(...) que inverte as relações entre idéias e o real".[10] Karl Marx conservou o significado "napoleônico" do termo, o que gera a primeira coluna do que essa dissertação propõe para organizar o conceito: um quadro analítico das definições para ideologia. (figura 01). A primeira coluna é herdada de Napoleão, ao inserir sentido político do conceito, não só o epistemológico que havia antes.

A primeira definição de Karl Marx para ideologia é justamente a de uma idéia falsa que oculta a situação real, verdadeira. Essas idéias são crenças ilusórias nas quais o sujeito se desloca mentalmente da sua condição objetiva de vida (a de dominado).[11] Esta falsa consciência dominaria a mente das pessoas e nunca deixam a verdadeira face da dominação de uma classe sobre outra vir à tona; a primeira nunca está desguarnecida, pois as crenças e idéias a mantém protegida. Essa é uma definição de ideologia de forma crítica e negativa, o que gera outra propriedade na coluna "o que é" do quadro analítico (figura 02): a do campo de ação da ideologia, especificamente, o campo teórico e conceitual. Ideologia, neste caso, é uma idéia que ilude, mas ainda não foi entendida enquanto algo que uma pessoa faça no cotidiano e no seu aspecto prático. Karl Marx & Engels trabalharam aquela idéia em *A Ideologia alemã*, (1845-1846) especificamente, a conduzindo como um processo de inversão, de virar as coisas e os fatos "de ponta à cabeça". [12]

A Ideologia Alemã foi elaborada para criticar a filosofia alemã enquanto defasada da realidade, pois argumentavam que havia uma grande mudança na sociedade. Marx os criticou, apontando que os fatos não comprovavam esse argumento e por isso os acusou de inverter a realidade dos fatos para os deslocar em relação à verdade — "de ponta à cabeça", invertendo os fatos ou ainda iludindo as pessoas com uma idéia falsa sobre algo verdadeiro: "A nenhum desses filósofos ocorreu a ideia de perguntar sobre a conexão entre a filosofia alemã e a realidade alemã, sobre a conexão de sua crítica com seu próprio meio material."[13]

Por causa dessa desconexão, Marx os cunhou como "ideólogos" no sentido napoleônico, crítica do tópico "A" de *A Ideologia Alemã*, que se iniciou com um estudo para a ideologia em geral e foi até a parte dois do trabalho de Marx & Engels. Também fizeram essa crítica com foco no socialismo alemão, por inveter as idéias do comunismo. E quando fizeram, mencionaram "ilusão"[14]

Este foi um dos pontos que Marx direcionou a sua crítica, quando os filósofos alemães criticaram

[9] Eagleton, Terry. Op.cit, p.71. "(…) o termo ideologia gradualmente deixou de denotar um cético materialismo científico para significar uma esfera de idéias abstratas e desconexas, e é esse significado da palavra que será então adotado por Marx e Engels.".

[10] Chauí, Marilena. Op.cit, p.28.

[11] Eagleton, Terry. Op.cit, p.77 e 86. Na página 77 Eagleton deu ênfase à questão da falsa consciência e na 86 lembrou que Marx nunca usou esse termo e sim Engels. Marx falou de ilusão e falseamento mas não falsa consciência. Marilena Chauí em *O que é Ideologia* pontuou essa mesma questão.

[12] Marx, Karl; Engels, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Boitempo Editorial, 2007, p.93.

[13] Ibid. Pág 84. O alvo da crítica de Marx, os então representantes da filosofia alemã, eram os jovens-hegelianos.

[14] Ibid. "Dado que para esses jovens-hegelianos as representações, os pensamentos, os conceitos – em resumo, os produtos da consciência por eles autonomizada – são considerados os autênticos grilhões dos homens, exatamente da mesma forma que para os velhos-hegelianos eles eram proclamados como os verdadeiros laços da sociedade humana, então é evidente que os jovens hegelianos têm de lutar apenas contra essas ilusões da consciência".

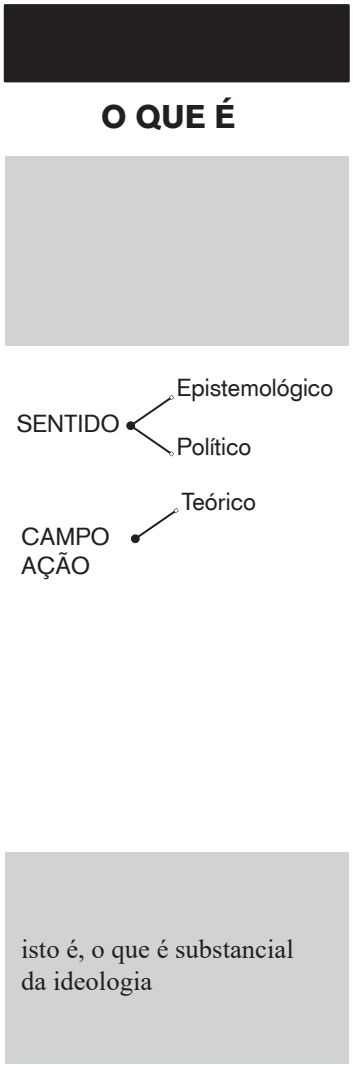


Figura 02: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

Friedrich Hegel através de parte de seu trabalho, sem aferir o todo, o que para Marx, que também reformulou Hegel, caracterizou uma vontade de descartar esse, sem ter de reformulá-lo e por isso pegavam uma parte frágil do trabalho e a criticavam.[15] O que se invertia aqui era o ato de se evitar a ir às partes importantes da filosofia de Hegel.

Explicou-se a primeira definição de Marx para ideologia, enquanto crenças e idéias ilusórias que distanciam o dominado da realidade — o que gera a coluna "características" no quadro analítico do texto "ideologia"(figura 03). Porém Marx possui duas definições em *A Ideologia Alemã* e uma formulação feita em *O Capital*,(1867)[16]. Para entendê-las é cabível fazer uma digressão, pois,não é possíve as compreender de forma isolada. Mesmo esta primeira definição se compreende melhor ao se entender "materialismo histórico dialético". Para tal precisa-se entender que por domínio refere-se à diferença entre as classes da sociedade e a luta de classes em si, sendo os dominados as classes subalternas e que é por isso, que a ideologia é possível de existir.

Afinal, o que é materialismo histórico dialético? É a concepção para História em Marx.[17] Anteriormente, quando da primeira definição dele para ideologia, fora colocada a sua crítica aos filósofos alemães, quais foram acusados de ideólogos no sentido "napoleônico". Em linhas gerais, Marx fez uma critica a estes para manter certos aspectos da filosofia Hegeliana sem, no entanto, deixar de submeter uma crítica a Hegel. E é nele que nasceu a concepção de História de Marx. Esta é em Hegel uma concepção filosófica. Como o próprio introduziu, em *The Philosophy of History* (1837), tal concepção não conservou os estudos da História como a história "original" ou "reflexiva".[18] A História, para Hegel, é algo que não depende de um trabalho historiográfico, de simples causa e efeito ao longo do tempo e sim de outra maneira; a história é um processo contraditório produzido não no tempo, mas sendo o tempo.

O tempo são as próprias contradições geradas e essas, que não são opostos que se encaixam, mas contradições que de fato não se encaixam, são o motor da História. É essa História a História do Espírito, uma entidade que se realiza através da cultura e se reconhece nela de forma racional. Dessa forma os acontecimentos não são interpretados como fatos dados no tempo, originados numa causa e que efetuar-i-rão uma consequência. Isso mistifica a causa e a consequência, evita-se a falar delas. A concepção de Hegel da História não aceita os fatos como algo dado no tempo, mas como o próprio tempo, pois são os fatos as contradições geradas pelas idéias, através do Espírito.[19] O Espírito quando resolve uma contradição, de maneira dialética, faz uma síntese e portanto, a História do Universo e da Humanidade é a história das sínteses realizadas pelo Espírito; como está organizada em três momentos em *The Philosophy of the History*: o mundo antigo oriental, o mundo greco-romano e o mundo alemão. Cada síntese é uma verdade atingida pelo Espírito racional. Assim, "Razão", "Verdade", "Real", "Essência" e

[15] Chauí, Marilena. Op.cit, p.14.

[16] Eagleton, Terry. Op.cit, p.84. Capítulo do "Iluminismo à Segunda internacional".

[17] Ibid. Pág 36.

[18] Hegel, Friedrich. *The Philosophy of History,* Batoche Books, 2001, p.14.

[19] Chauí, Marilena. Op.cit, p.36-43.

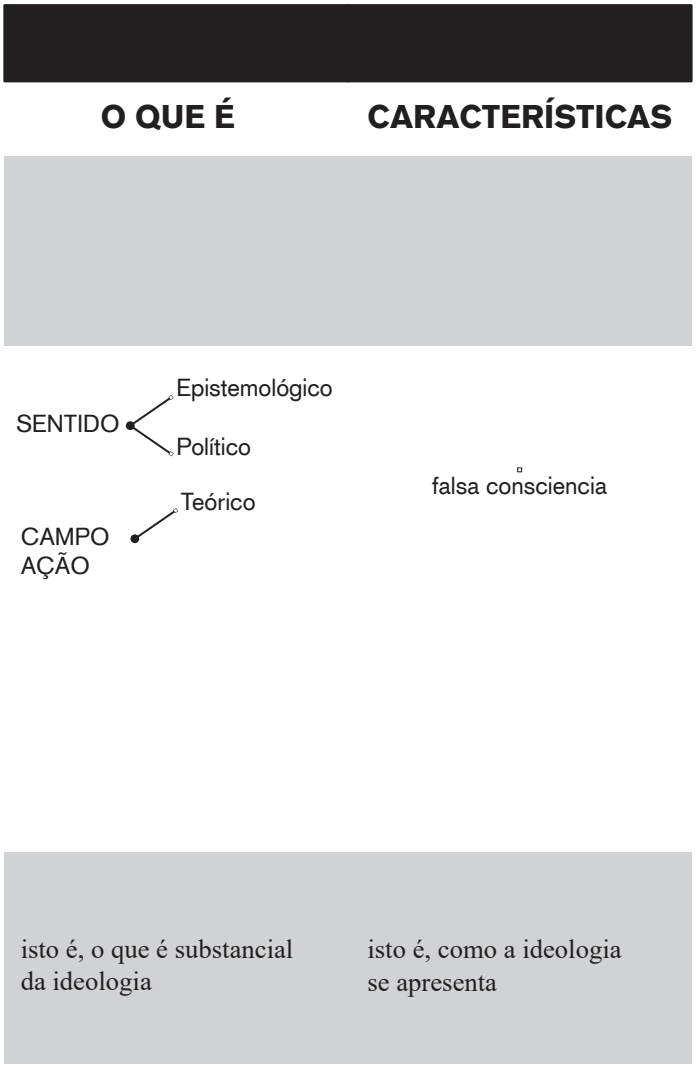


Figura 03: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

"Totalidade" são palavras relacionadas, e reitera-se: a História é concebida como a do Espírito.[20]

Os filósofos que Marx criticou foram aqueles que, no século XIX, acusaram Hegel de idealismo através de sua filosofia da História. Não cabe aqui reabrir a crítica de Marx e sim abrir sua reformulação do conceito de História, que ajuda a compreender algumas definições para ideologia e a completar o quadro analítico proposto nesta dissertação, para depois se perceber o que é crucial do quadro para efetuar um pensamento com a arquitetura, através da arquitetura contemporânea. Já é possível vislumbrar alguns aspectos, como os oriundos da concepção de Hegel da História, que serão relevantes neste trabalho. Ao relacionar Totalidade, Essência, Razão, Espírito, Verdade e Real, a leitura de Hegel é, conforme Marilena Chauí:

> " (o trabalho de Hegel é) um trabalho filosófico que diferencia imediato e mediato, abstrato e concreto, aparência e ser. Imediato, abstrato e aparência são sinônimas; não significam irreal idade e falsidade, mas sim o modo pelo qual uma realidade se oferece como algo dado, como um fato positivo dotado de características próprias e já prontas, ordenado, classificado e relacionado por nosso entendimento. Mediato, concreto e ser são sinônimos: referem-se ao processo de constituição de uma realidade através de mediações contraditórias. O conhecimento da realidade exige que diferenciemos o modo como uma realidade aparece e o modo como é concretamente produzida. Imediato, abstrato e aparência são momentos do trabalho histórico negados pela mediação, pelo concreto e pelo ser. Isto significa que esses termos são contraditórios e reais. Sua síntese é efetuada pelo espírito. Essa síntese é o que Hegel denomina: conceito."[21]

Hegel rejeitou a aparência das contradições como algo dado para vê-las como algo produzido, é isto o motor dialético da História do Espírito.[22] O interessante é que já há relações para a crítica do objeto Arquitetura-Ideologia. Recorda-se que os indícios do fortalecimento do objeto Arquitetura-Ideologia, colocados na "Introdução" desta dissertação, são o apelo da imagem e o niilismo tecnológico. Desta forma, principalmente o impacto imediato da imagem na arquitetura, há uma ponte desses aspectos com imediato, abstrato e aparência — ou seja, as coisas oferecidas

[20] Hegel, Friedrich. *The Philosophy of History,* Batoche Books, 2001, p.22-23. Essa concepção da História como a história do Espírito, da Razão é claríssima na seguinte passagem: "The only Thought which Philosophy brings with it to the contemplation of History, is the simple conception of Reason; that Reason is the Sovereign of the World; that the history of the world, therefore, presents us with a rational process. This conviction and intuition is a hypothesis in the domain of history as such. In that of Philosophy it is no hypothesis. It is there proved by speculative cognition, that Reason — and this term may here suffice us, without investigating the relation sustained by the Universe to the Divine Being — is Substance, as well as Infinite Power; its own Infinite Material underlying all the natural and spiritual life which it originates, as also the Infinite Form — that which sets this Material in motion. On the one hand, Reason is the substance of the Universe; viz., that by which and in which all reality has its being and subsistence. On the other hand, it is the Infinite Energy of the Universe; since Reason is not so powerless as to be incapable of producing anything but a mere ideal, a mere intention — having its place outside reality, nobody knows where; something separate and abstract, in the heads of certain human beings. It is the infinite complex of things, their entire Essence and Truth. (…) While it is exclusively its own basis of existence, and absolute final aim, it is also the energizing power realizing this aim; developing it not only in the phenomena of the Natural, but also of the Spiritual Universe — the History of the World. That this "Idea" or "Reason" is the True, the Eternal, the absolutely powerful essence; that it reveals itself in the World, and that in that World nothing else is revealed but this and its honor and glory — is the thesis which, as we have said, has been proved in Philosophy, and is here regarded as demonstrated."

[21] Chauí, Marilena. Op.cit, p.42.

[22] Ibid. Pág 16.

"como algo dado", para usar Chauí e também, um dos lados da contradição da História.

Karl Marx conservou alguns aspectos do funcionamento da concepção de Hegel para História; a exemplo desta ser um motor de processos dialéticos, as contradições. Porém não é a História a história do Espírito — uma entidade sagrada racional —, mas sim a das pessoas e das relações entre elas. É a História aquela da estrutura material da sociedade, sendo este materialismo a matéria social oriunda das relações sociais de produção.[23] O motor da contradição é portanto, o motor da luta de classes, entre dominados e dominantes e é desse hiato entre as pessoas, efetuado pelo domínio de uns sobre outros, que a História é construída. Dessa perspectiva a História é sempre a do domínio em relação aos dominados e a ideologia, sempre a ideologia dos que dominam. É por isso que, se a História em Hegel tem um caráter de unicididade (a História é sempre a história do Espírito) em Marx a História é sempre a história da luta de classes.

As formas de domínio mudam ao longo da História mas são sempre domínio — e o mesmo acontece com a ideologia. Ela se adapta no tempo, mas é sempre uma ideologia só. A de quem domina. E a história da ideologia é sempre a história desta única ideologia com suas novas adaptações, ideológicas ao devido momento.[24] É por esse motivo que ao repensar Karl Marx, Louis Althusser escreveu que "A Ideologia não tem História"; porque se a ideologia é a relação desigual entre as classes e a História é esta própria luta entre as classes, é válido afirmar, *mutatis mutandis*, que a ideologia é a própria História.[25] Por haver apenas esta História da ideologia, a dos dominantes, coloca-se uma nova coluna no quadro analítico da ideologia: a dos "objetivos"(figura 04). Sendo este, genericamente, o domínio e o poder, agindo para ocultar as relações desiguais. E o que estes últimos fazem? Iludem ao oferecer aparência imediata dos fatos como algo dado e natural, uma característica da ideologia (se apresentar como normal.)[26] Este "algo dado" é o que Eagleton chamou de uma das estratégias ideológicas:[27] a da naturalização — e que inaugura outra coluna no quadro: a das "estratégias".(figura 05)

Explicitada a concepção de Hegel e depois a de Marx acerca da História, fica mais fácil entender o fenômeno da alienação, última condição prévia para se fechar as definições de Marx para ideologia.(e inserida no quadro como uma característica e estratégia; figura 06) Visto que para Hegel a História é aquela senão a história do Espírito, a alienação decorre quando o Espírito

[23] Ver o capítulo dois de *O que é Ideologia*, de Chauí e também do capítulo dois de *Ideologia*, de Eagleton.

[24] Chauí, Marilena. Op.cit, p.33.

[25] Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, Editorial Presença, 1970 p.71.

[26] O que se assemelha em muito com os indício do impacto da imagem, ou como escreveu Hal Foster, "A aparência ainda é fundamental"; ver a Introdução.

[27] Ao longo do capítulo dois de *Ideologia*, Terry Eagleton trabalhou as estratégias ideológicas, ver as páginas 41-65. Há no entanto que se fazer uma observação: as estratégias ideológicas são consideradas as estratégias usadas para a ideologia cumprir o objetivo de domínio. Eagleton considerou que as estratégias são a forma como a ideologia se apresenta, contudo isso não seria uma característica,? Ainal não é este algo dado uma "espécie" de aparência da ideologia? E portanto, uma característica? Por vias do exercício deste quadro analítico considera-se que sim. É por isso que o "algo dado" aparece na coluna característica e está intimamente ligado à tríade hegeliana da aparência, imediato e abstrato; enquanto as estratégias, isto é, as ações da ideologia para alcançar o objetivo estão na coluna "estratégias". Por serem ações, uma propriedade que seja uma estratégia, como a naturalização, pode ter seu radical na coluna das características. A exemplo daquilo que é posto como evidente e natural (o algo dado), que foi colocado nesta outra coluna. (figuras 05 e 06)

Figura 04: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

não consegue reconhecer a si em sua obra — a cultura.[28] Mas como para Marx, a história é a da relação entre as pessoas., a alienação decorre da incapacidade do sujeito de se reconhecer na obra da história, a cultura.[29] O dominado não vai se reconhecer na cultura pois esta é a dos que dominam. (nota-se que o interesse para inserir Arquitetura nessa discussão já tenha aumentado aqui, afinal é um aspecto cultural, a grosso modo.) Assim é possível chegar às duas definições restantes em *A Ideologia Alemã* e depois na que faltará em *O Capital*. Em resumo há as seguintes condições para a ideologia: A) A ideologia não é possível sem dominação e sem o uso do poder. B) A ideologia não é possível sem alienar o sujeito. C) A ideologia é eterna, não tem história. D) A ideologia se transforma ao longo do tempo, de acordo com a classe que domina.

Terry Eagleton no capítulo 2 de *Ideologia*, tangenciou essas condições e notou também que em uma sociedade igualitária não haveria ideologia, a noção crítica se perderia, afinal não se trataria de uma realidade desigual, envolvendo poder e domínio. O filósofo ainda realçou outras duas definições para ideologia em *A Ideologia Alemã* e uma em *O Capital*. O que, como Louis Althusser notou, foi Marx elaborador de uma tese para a ideologia em geral, deixando, no entanto definições diferentes nestes dois livros.[30]

A definição inicial de Marx foi a da "falsa consciência", a das ilusões. O quadro analítico já germinou em quase todas as colunas: "o que é", na coluna "características", na "objetivos" e nas "estratégias".[31] Para as outras duas definições cita-se:

> "A ideologia pode denotar crenças ilusórias ou socialmente desvinculadas que se vêem como o fundamento da história e que, distraindo homens e mulheres de suas condições sociais efetivas (inclusive as determinantes sociais de suas idéias), servem para sustentar um poder político opressivo. O oposto disso seria um conhecimento preciso, imparcial das condições sociais práticas. Por outro lado, a ideologia pode designar as idéias que expressam os interesses materiais da classe social dominante e que são úteis na promoção de seu domínio. O contrário disso poderia ser o verdadeiro conhecimento científico ou a consciência das classes não-dominantes."[32]

Estas definições deslocam o sujeito de sua vida real, forçando-o a não perceber sua situação de dominado; seja através de uma ilusão e falsa consciência, seja ao defender idéias que o prejudicam, que não são libertadoras da sua própria classe social — e talvez seja daí que outros autores inspiraram-se para cunharem uma noção positiva da ideologia; "ideologia de classe". Se na "ilusão" o significado é mais político, na "defesa do que prejudica" é mais epistemológico — idéia ilusória contra idéia externa a aquela classe. A segunda definição da citação acima utilizou

[28] Chauí, Marilena. Op.cit, p.42.

[29] Ibid. Pág 54. Ver também: Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, Editorial Presença, 1970 p.80

[30] Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, Editorial Presença, 1970 p.70.

[31] Assim esta dissertação tenta reunir as definições diversas de ideologia num quadro, que será estabilizado em torno da teoria de Slavoj Žižek e vai resumir os elementos principais para fazer a crítica de Arquitetura-Ideologia. No caso que essa nota se refere, figura 07, a ilusão e a falsidade são características que secretam a luta de classes, escondem-na. Por isso foi colocado no quadro também a propriedade "oculta" que designa essa característica da ideologia se apresentar de forma oculta, travestida de outra forma, ilusória ou fetichizada.

[32] Eagleton, Terry. *Ideologia*, Boitempo Editorial, 1997, p.82.

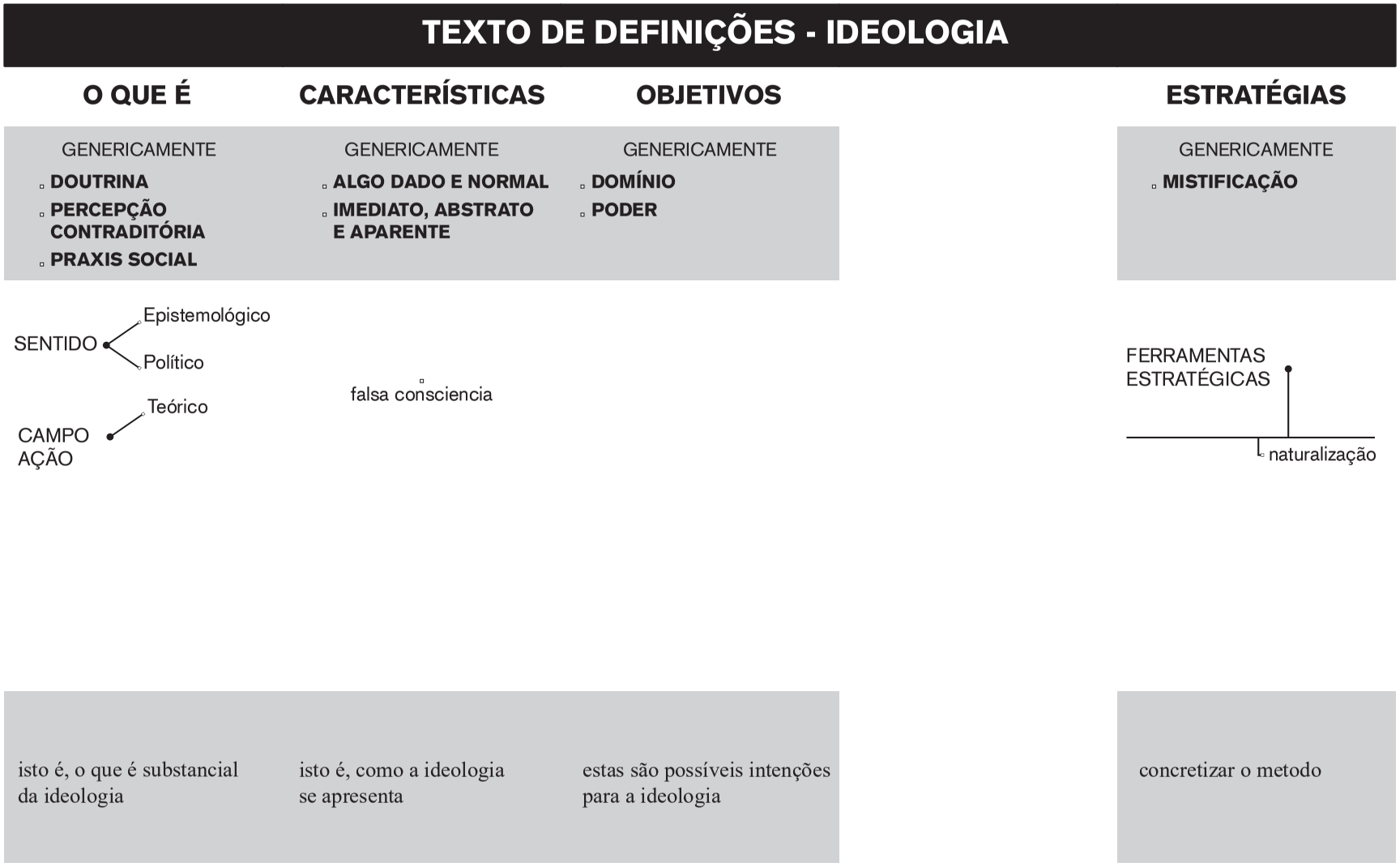


Figura 05: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

da estratégia da universalização; isto é, quando a ideologia é posta como interesse universal e não como pertecente a uma classe dominante, torna absoluto aquilo que é pertinente apenas para alguns sujeitos.(figura 08). O que também considerou a estratégia da legitimação, que é o processo de tornar lícito um poder dominante — e que é chamado de mistificação desse poder, para torná-lo justificável e ser considerado "correto".[33]

Para Terry Eagleton a legitimação consiste em: "(...)processo pelo qual um poder dirigente vem a assegurar de seus sujeitos, pelo menos, uma anuência tácita à sua autoridade, e, (…), pode ter algo de pejorativo, sugerindo a necessidade de tornar respeitáveis interesses que, de outra forma, seriam ilícitos. Mas nem sempre é assim: a legitimação pode simplesmente querer estabelecer certos interesses como amplamente aceitáveis, em vez de lhes conferir um falso aspecto de legalidade".[34] Por fim, o autor ainda fez notar que estes dois primeiros conceitos de Marx podem ser unidos, num terceiro:

> "Finalmente, a ideologia pode ser ampliada para abranger todas as formas conceptuais em que é travada a luta de classes como um todo, o que, presumivelmente, incluiria a consciência válida das forças politicamente revolucionárias. O que o contrário disso poderia ser é, presumivelmente, qualquer forma conceptual correntemente não envolvida em tal luta."[35]

Esta foi a última definição de Marx para ideologia em *A ideologia Alemã*. Nela, onde quer que haja disputa entre classes, o motor da História (a contradição), estará presente a ideologia para agir como protetora da classe que é dominante, ao inverter e deslocar os sujeitos dominados da sua verdadeira condição social. Nas três definições de Marx já apresentadas, há domínio e poder. Além da alienação. O sujeito se torna submetido aos fatos dados como naturais, como ordens normais das coisas e são convencidos a pensar que elas sempre foram assim — o que reforça o entendimento de ser a ideologia a defensora da desigualdade social entre classes.[36] A título "unificador" das definições de Marx, Terry Eagleton as conceituou:

> "(…)crenças falsas ou ilusórias, considerando-as porém oriundas não dos interesses de uma classe dominante, mas da estrutura material do conjunto da sociedade como um todo. O termo ideologia permanece pejorativo, mas evita-se uma descrição genético-classista. O exemplo mais célebre de ideologia nesse sentido é, como veremos, a teoria de Marx sobre o fetichismo das mercadorias."[37]

A unificação acima lançou mão de pontos específicos e o que cada uma delas tem de mais incisivo para evitar confusões e falhas. Para tal também fez um pequeno avanço em direção à definição última de Marx, a do *O Capital*. Eagleton não apenas aglutinou as definições como retificou um fundamento da segunda definição de *A Ideologia Alemã*, aquela qual o sujeito defenderia

[33] Ibid. Pág 19.

[34] Ibid. Pág 58.

[35] Ibid. Pág 85.

[36] Chauí, Marilena. *O que é Ideologia*, Editora Brasiliense, 1980, p.108.

[37] Eagleton, Terry. Op.cit, p.40.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO → Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO → Teórico	▫ alienada ▫ falsa consciencia		FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS → naturalização / alienação
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	concretizar o metodo

Figura 06: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

crenças que não beneficiam a sua própria classe. Embora isso seja uma possibilidade de fato, nem sempre os sujeitos irão chegar a essa grau de irracionalidade. Isso poderia configurar uma incompatibilidade, como é possível um sujeito defender algo que o lesa? Eagleton resolveu essa questão quando sublinhou que a ideologia defendida pelo sujeito não é apenas oriunda da classe dominante, mas sim da estrutura social em si, da "sociedade como um todo".

O sujeito faz uma defesa de algo que o prejudica não porque chegou a um grau de irracionalidade a ponto de defender sua própria submissão, mas porque é um dominado. Porque o poder é mais forte e o força a estacelecer um "pacto" com a própria estrutura material da sociedade, isto é, fazer um pacto com as relações pessoais de produção. Portanto são as contradições da História, geradas pela diferença entre as classes, que forçam o sujeito adotar esta postura aparentemente irracional. Ele chega a este ponto, não toma essa decisão de maneira deliberada. O sujeito é arbitrado por quem o domina — e assim sua classe também faz ao defender uma crença nociva a si própria.[38]

Na passagem citada anteriormente, Eagleton adiantou o quarto e último momento de Marx com as definições para a ideologia: o fetichismo da mercadoria desenvolvido no *O Capital*. Este é um método no qual as relações sociais entre pessoas é apresentada como relação entre coisas, como uma "coisa" que existe em si e por si, desde sempre e como algo já dado.[39] Se o fetiche da mercadoria é a ação de fetichizar algo, o que é uma estratégia, também pode ser visto como uma característica da ideologia: ela se apresenta como um fetiche, uma mercadoria ou imagem sedutora.(ver figura 09) Ao se realizar a passagem das relações sociais apresentadas como relações entre objetos e mercadorias se realiza aquilo que se chama de conceito da reificação.

O conceito de reificação sugere ao menos quatro estratégias de mistificação da ideologia — as estratégias ideológicas. Ora, se a mercadoria é exibida como algo dado, espontâneo, natural, ela certamente está a se naturalizar, um tipo de estratégia já aqui citado. Contudo, assim como promover as idéias da classe dominante, a serem defendidas pelo sujeito dominado, que é a segunda definição de Marx, a mercadoria acaba por também vir a ser uma estratégia de legitimação do poder dominante. Ela ainda é orientadora, uma outra estratégia, forçando o sujeito a agir para ação, isto é, a própria troca de mercadorias.(ver figura 09) Por fim ainda pode ser vista como uma racionalização, ou seja: "(...) processo pelo qual o sujeito procura apresentar uma explicação coerente do ponto de vista lógico, ou aceitável do ponto de vista moral, para uma atitude, uma ação, uma idéia, um sentimento, etc."[40]

Em continuidade à concepção de racionalização acima, também se encaixa a segunda definição

[38] O pacto no qual uma classe subalterna defende algo nocivo para si, um pacto da própria sociedade é, também, um momento de inversão dos discursos onde houver luta de classes, a terceira definição de Marx para ideologia

[39] Chauí, Marilena. Op.cit, p.56-8. Já se referiu a esse "algo dado" como alienação à totalidade da sociedade e sua obra, isto é, a cultura. Onde nota-se a presença dos caracteres oriundos de Hegel — abstrato, imediato e aparente.

[40] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*, Martins Fontes, 2001, p.423. A racionalização é uma estratégia., bem como "voltada para ação". Nota-se que as propriedades interagem entre si: em Marx, a estratégias ganham caráter negativo, mas em outros casos futuros, ganham caráter positivo. Ver figura 09.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO → Epistemológico SENTIDO → Político CAMPO AÇÃO → Teórico	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta		FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS → naturalização FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS → alienação
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	concretizar o metodo

Figura 07: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

de Marx para ideologia. Sendo assim, nota-se que gradualmente suaas definições ganharam complexidade. Da ilusão inicial — passando pela defesa de idéias nocivas a si e da inversão das relações sociais onde houver luta de classes — chegou-se ao fetiche da mercadoria que forma o conceito de reificação.[41] As crenças e idéias podem ser falsas, ilusórias e através da mercadoria, a realidade também se apresenta como algo que desloca o sujeito de sua condição social original para uma hipotética condição qual a sua dominação, é escondida e ocultada dele próprio. As trocas de mercadoria, por via do fetiche, são uma maneira do sujeito reificar sua condição de dominação. Daí se finaliza as quatro definições de ideologia em Marx, com a passagem:

> "O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo: À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. (…) A forma da madeira, por exemplo, é modificada quando dela se faz uma mesa. Não obstante, a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. (…)De onde provém, então, o caráter enigmático do produto do trabalho, tão logo ele assume a forma mercadoria? Evidentemente, dessa forma mesmo. (…) O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. (…) Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (…) Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos de trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. Esse caráter fetichista do mundo das mercadorias provém, como a análise precedente já demonstrou, do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias. (…) Portanto, os homens relacionam entre si seus produtos de trabalho como valores não porque consideram essas coisas meros envoltórios materiais de trabalho humano da mesma espécie. Ao contrário. Ao equiparar seus produtos de diferentes espécies na troca, como valores, equiparam seus diferentes trabalhos como trabalho humano. Não o sabem, mas o fazem. Por isso, o valor não traz escrito na testa o que ele é."[42]

É através dessa força enigmática que a realidade é apresentada como dupla[43] — relações sociais legitimadas e também por vezes ocultada, para que se confunda e desloque o sujeito de sua condição social, despolitizando-o, ou para se ofuscar o mundo real através do fascínio do mundo social.[44] É aqui que o interesse para introduzir arquitetura nesta discussão aumenta afinal, se um

[41] Lukács, Georg. *História e Consciência de Classe*, Martins Fontes, 2003, p.239. Lukács chamou a atenção de que o mundo reificado se apresenta para o sujeito como algo pronto, definitivo, que sempre foi assim e sempre será; em suas próprias palavras: "único mundo possível".

[42] Marx, Karl. *O Capital*, Editora Nova Cultural, 1996, Volume I, p. 197-200. Ver todo o capítulo um "A Mercadoria".

[43] Nessa passagem há de se salientar uma outra correspondência com a disciplina da Arquitetura. Charles Jencks defendeu que a força do enigma é crucial naquilo que ele concebe enquanto "Iconic Building", em seu livro de mesmo nome.

[44] Barthes, Roland. *Mitologias*, Bertrand Brasil, 2001,pp 162-178.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO → Epistemológico; Político CAMPO AÇÃO → Teórico	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta		FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS → naturalização; alienação; universalização
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	concretizar o metodo

Figura 08: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

dos indícios da formação do núcleo Arquitetura-Ideologia é a lógica do mercado e a arquitetura como uma mercadoria, então o estudo do conceito crítico para ideologia passa a ter pertinência. Ele é capaz de detectar a inserção da lógica da mercadoria no espaço e materialidade do edifício.

Tal é o caráter dominador da ideologia que a arquitetura pode estar a ser absorvida por ela. Embora Karl Marx tenha elaborado uma teoria para a ideologia em geral (perceptível pois suas definições já anteciparam quase todas as colunas propostas para o quadro analítico do estudo da palavra) este não dá profundidade ao campo de ação revolucionário da ideologia, nem a seu caráter positivo. E é a estes pontos que se conectam as definições de outros estudos para ideologia, seja pelos que deram ênfase a ideologia com caráter positivo ou aos que enfatizaram o campo prático da ideologia — sem deixar de mencionar alguns teóricos que não utilizaram o termo.

• • •

Algumas definições para ideologia após Karl Marx

Após Karl Marx o marxismo continuou a dar profundidade ao conceito de ideologia. No momento da "Segunda Internacional Socialista" as classes desfavorecidas tiveram seu período de razoável organização, sob lideranças como Vladimir Lênin. Este adentrou o século XX focado nos pontos: o materialismo; o desvendar do regime econômico no qual se apóia a política (o capitalismo) e a noção da luta de classes nos ciclos da História.[45] Lênin também estava envolto da Revolução Russa e assim, seu discurso teórico passou a ser um chamado para a luta de classes.

A segunda definição em Marx (idéias da classe dominante atingidas e defendidas pelos subalternos) sugeriu uma nova leitura para o conceito. Afinal, se os sujeitos passam a defender idéias e crenças que não são ilusórias, apesar de ainda os deslocarem de sua condição (a defesa de idéias nociva à classe que pertence), surgiu a possibilidade deste sujeito defender uma idéia não ilusória e benéfica para si. Assim demarcou-se o caráter positivo do termo (figura 10), na oportunidade dos trabalhadores possuirem a sua "ideologia", uma prévia do conceito em Lênin. Aliás, por ideologia da classe proletária, poder-se-ia entender como um retorno ao senso comum. Mas não é essa sua conotação positiva e crítica, nem um retorno aos iluministas franceses (Destutt de Tracy) pois neles ideologia era a ciência das idéias num sentido apenas epistemológico. Para Lênin a ideologia também voltava-se para ação política, com objetivo de tomar o poder:

> "No momento, não seria possível falar de uma ideologia independente, elaborada pelas próprias massas operárias no curso de seu movimento, o problema coloca-se exclusivamente assim: ideologia burguesa ou ideologia socialista. Não há meio-termo (pois a humanidade não elaborou uma "terceira" ideologia; e, além disso, em uma sociedade dilacerada pelos antagonismos de classe não seria possível existir uma ideologia à margem ou acima dessas classes). Por isso, toda diminuição da ideologia socialista, todo distanciamento dela implica o fortalecimento da ideologia burguesa."[46]

[45] Lênin, V.I. *As Três Fontes e as Três Partes Constitutivas do Marxismo*, 1913, Domínio Público, créditos: Marxists Internet Archive.

[46] Lênin, V.I. *Que Fazer?,* 1901-02, Domínio Público, créditos: Marxists Internet Archive. Ver em específico o ponto "b".

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO ● Epistemológico SENTIDO ● Político CAMPO AÇÃO ● Teórico CARÁTER ● Negativo	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta ▫ fetiche		▫ reificar	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS naturalização alienação universalização fetichização racionalização legitimação voltada para ação
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 09: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

Nesta citação, Lênin: A) conservou a clivagem entre as classes como aquilo que possibilita a ideologia; porque sem o antagonismo a ideologia não existe; B) propôs a possibilidade de que ideologia seja positiva(em contraste com o sentido negativo de Marx) e portanto, que exista mais de uma ideologia, desde que isso denote que os operários estivessem cientes de sua condição — inseridos na luta de classes e explorados. C) dispôs ideologia contra ideologia, na disputa pelo poder dominante. O que não quer dizer que estão em igualdade de condições, esta "ideologia burguesa" ainda é a classe dominante do motor da História — o antagonismo das classes e; D) deslocou o adjetivo falso: a ideologia não é mais falsa consciência (primeira definição de Marx), mas sim falsa ideologia (a burguesa).[47]

Contudo há um problema, nos pontos. Para que a ideologia operária seja possível, é necessário então que o operário se reconheça na História e sua obra (a cultura), para sair do deslocamento social que lhe foi imposto a partir da ideologia burguesa. Nela, as classes subalternas não estão cientes de sua situação, por terem sido iludidas ou por defenderem idéias que não os beneficia. Portanto, para que fosse possível existir essa ideologia positiva, operária, socialista e sindical, era necessário que o operário tivesse consciência de que faz parte do motor da História, enquanto um dos lados da contradição. O problema disso é que, uma vez existente o antagonismo de classes, um lado é sempre mais forte que o outro. Ter consciência da História ao ser dominado, bem, era uma tarefa bastante audaciosa.[48] Contudo, no ponto B de *Que Fazer* Lênin demonstrou ter percepção dessa dificuldade e lembrou que uma "ideologia independente" ainda era impossível e que isso era um equívoco, mas ainda sim ele manteve a ideologia socialista, como um degrau para se chegar a esta "independência". Assim, escreveu:

> "Todos aqueles que falam de 'sobrestimação da ideologia', de exagero do papel do elemento consciente etc., imaginam que o movimento puramente operário é, por si próprio, capaz de elaborar, e irá elaborar para si, uma ideologia independente, com a única condição de que os operários 'arranquem sua sorte das mãos de seus dirigentes'. Mas, isto constitui um erro profundo."[49]

[47] Eagleton, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997, p.87. E que poderia ser substituída por "injusta". Eagleton notou, o adjetivo falso deixou de ser epistemológico para ganhar sentido ético. (a ideologia burguesa é falsa e injusta porque domina as classes subalternas)

[48] Karl Mannheim será abordado pois explica isso como utopia.

[49] Lênin, V.I. *Que Fazer?*, 1901-02, Domínio Público, créditos: Marxists Internet Archive. Poder-se-ia justificar que Lênin estava num momento revolucionário e que somente por isso exagerou no discurso da consciência proletária. O que deve ser estudado é que, para Lênin, a ideologia tem caráter positivo, crítico e sentido político. Difere dos iluministas franceses pelo político, do senso comum pelo crítico e de Marx & Engels pelo positivo. É isto que deve ser estudado para se extrair uma conclusão, sem arranjar justificativas na História, ao se usar o contexto para justificar os fatos. Elas ajudam a elucidar o momento daquela história, porém o contexto é feito pelos sujeitos, de seus atos e teorias, não é o contexto que define a História, mas os sujeitos. Isso seria uma maneira de reificar a História, tornar a História dos seres humanos a das coisas feitas pelos humanos, e lembrando Chauí, a matéria que Marx se refere é a matéria social e não são os objetos. Portanto, sob os termos da História como a da matéria social, é exagerado elaborar uma critica a Lênin que contenha argumentos quais, suponham que Lênin errou mas por causa do contexto. Lênin é o contexto, porque as relações entre as pessoas é a História. Conhecer o contexto é necessário, mas este não justifica a Hitória feita pelas relações pessoais. Esta é uma grande arma relativista, que pode ser apontada para qualquer lado com fins de esconder e mistififcar algo. Ou devera-se aceitar genocídios, como o feito pelos nazistas, porque o contexto era de intensa disputa imperialista geopolítica? O contexto não pode ser usado para justificar os atos, mas para compreendê-los. Por isso deve-se criticar ou defender Lênin através de argumentos, não do contexto.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico CARÁTER: Positivo / neutro / Negativo	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta ▫ fetiche	▫ tomada de poder	▫ reificar	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização, alienação, universalização, fetichização, racionalização, legitimação, voltada para ação
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 10: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

Embora com ressalvas, Lênin demarcou sua contribuição para o quadro analítico: a ideologia também tem caráter positivo. Desta forma ele quer intervir na História pela consciência da classe.[50]

Ademais, há um contemporâneo de Lênin, que inclusive está relacionado a ele, qual considera que a consciência de classe não apenas pode intervir na História, mas é "(…) a mais plena autoconsciência da classe operária revolucionária".[51] Trata-se de Georg Lukács, um marxista húngaro.[52] Lukács alinhou a Lênin no sentido de elaborar a ideologia operária, contra a ideologia burguesa — e aí está uma contribuição de ambos, é possível ir contra o poder e o domínio. Em *História e Consciência de Classe*, de 1923, um dos tópicos que Lukács se dedicou foi "A reificação e a consciência do proletariado", que em determinada passagem está escrito:

> "A essência da estrutura da mercadoria já foi ressaltada várias vezes. Ela se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma 'objetividade fantasmagórica' que em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo o traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens(...) Nosso objetivo é somente chamar a atenção — pressupondo as análises econômicas de Marx — para aqueles problemas fundamentais que resultam do caráter fetichista da mercadoria como forma de objetividade, de uma lado, e do comportamento do sujeito submetido a ela, de outro. Apenas quando compreendemos essa dualidade conseguimos ter uma visão clara dos problemas ideológicos do capitalismo e do seu declínio."[53]

O que significa que Lukács conservou totalmente a noção de reificação e do fetichismo da mercadoria, buscada em Marx, bem como o antagonismo da luta de classes entre dominados e dominantes como um aspecto fundamental — o que Vladimir Lênin também fez. Lukács jogou luzes de um dos lados do motor histórico dialético, o dos dominados e assim sugeriu o "espírito do povo" como maneira de atingir a totalidade e a verdade sob auspício da consciência de classe, a peça angular de sua teoria.[54]

Em Lukács os dominados, exatamente por o serem, podem atingir a essência da História e usarem sua consciência contra as classes dominantes. A consciência passou a ser uma maneira de se atingir e ler a totalidade da sociedade, de saber que há um poder dominante, o que resolucionaria o problema da fragmentação da sociedade que deslocava os indivíduos de sua condição social — em geral, os conceitos para ideologia em Marx. É com essa capacidade poder-se-ia não ser dominado pela ideologia, vencer a reificação da sociedade e o fetichismo da mercadoria.[55]

[50] Eagleton, Terry. *Ideologia.* Boitempo Editorial, 1997, p.88.

[51] Ibid.

[52] Lukács, Georg. *História e Consciência de Classe*, Martins Fontes, 2003, Introdução.

[53] Ibid. Pág 102.

[54] Lukács usou expressão espírito do povo(*spirit of the people*) como uma referência a Marx. A exemplo da página 28 da edição inglesa de História e Consciência de Classe. Ver: Lukács, Georg. *History and Class Consciouness,* MIT Press, 1971, p.28.

[55] É necessário fazer uma lembrança, conforme anteriormente já mencionado que por "totalidade" Hegel mencionou a capacidade do Espírito de perceber o todo de sua História, isto é, reconhecer sua inerente dialética e processos contraditórios. Assim em Lukács, já revisto o conceito de História por Marx, a totalidade seria a capacidade do sujeito perceber a luta de classes como um todo e não apenas um lado dela, uma de suas partes.

No argumento de Lukács, a luta de classes ficou colocada da seguinte maneira: de um lado está a ideologia burguesa, que toma uma parte da totalidade como se fosse o todo, percebendo apenas alguns aspectos da sociedade; de outro a ideologia do proletariado, consciente de sua condição e que consegue atingir a verdadeira situação da sociedade, sem serem usados pela ilusão. É a falsidade da ideologia burguesa contra a verdadeira ideologia, a do proletariado. Verdadeira pois seria capaz de perceber a totalidade, de ter consciência e observar a contradição da História.[56]

Assim, "ideologia" ganhou um caráter positivo e designa uma forma de consciência, sendo a burguesa uma forma de consciência em frações, pois não totaliza, não compreende, que há a parte dos dominados — no máximo sabe de sua existência, mas não há aqui empatia por eles. Em Lukács é a consciência reificada contra a consciência de classe, o que configura um aspecto duplo para ideologia, nos burgueses apenas a parte de um todo, enquanto nos operários o próprio todo, apesar de uma mesma definição usada para ambas, sendo elas uma forma consciência. Lukács colocou a ideologia como acompanhante da História; em cada etapa de libertação da História a ideologia avançava junto. A do proletariado seria a última forma em busca de libertação.[57]

Essa argumentação hipoteticamente pode reduzir o termo à forma de consciência[58] e mesmo com o sentido de luta política, se perdeu o aspecto de denúncia. Afinal, se alguém dispensar sua atenção à ideologia como uma mera "forma de consciência", a ideologia burguesa pode ser vista como apenas mais uma destas consciências. Embora Lukács não tenha sido um reducionista, pode ser manipulado em defesa do poder, ao argumentar que o domínio de uma classe sobre outra é apenas uma maneira de consciência, de se ver e organizar o mundo. Esse é um ponto relativista que pode-se gerar, ao, numa metalinguagem, se pegar parte do que ele defendeu e não seu pensamento completo.[59] Pois ainda há muito sentido político em colocar o proletariado contra burguesia, apesar de ao se apresentar ideologia como forma de consciência, ainda não se chegar à denúncia. E daí para o senso comum chega-se rapidamente, assim como para um enquadramento gratuito, no qual as classes teriam igual força para a luta entre elas. Uma dilatação do conceito, mas não da teoria, em Lukács pode cair na expansão do termo até ele se diluir, caso tudo possa ser uma forma de consciência.

Terry Eagleton fez uma crítica sobre o exagero positivista de Lukács pela consciência do proletariado.[60] Seu argumento baseou-se na não existência de uma correspondência exata entre

[56] Lukács, Georg. *History and Class Consciouness*, MIT Press, 1971, p.70 "We have now determined the unique function of the class consciousness of the proletariat in contrast to that of other classes. The proletariat cannot liberate itself as a class without simultaneously abolishing class society as such. For that reason its consciousness, the last class consciousness in the history of mankind, must both lay bare the nature of society and achieve an increasingly inward fusion of theory and practice. 'Ideology' for the proletariat is no banner to follow into battle, nor is it a cover for its true objectives: it is the objective and the weapon itself. Every non-principled o unprincipled use of tactics on the part of proletariat debases historical materialism to the level of mere 'ideology 'and forces proletariat use bourgeois(or petty bourgeois) tactics."

[57] Ibid. Pág 253.

[58] Por exemplo a edição brasileira chegou a traduzir *ideology* por "forma de pensamento" na página 104 daquela edição.

[59] E um exemplo foi a troca entre os termos na edição brasileira.

[60] Eagleton, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997, p.98. Ao o que chamou de idealismo.

uma classe e uma ideologia, pois, de fato, um indivíduo pode acabar por defender uma "ideologia" de outra classe. Colocar a ideologia como uma questão de classe também ignora que uma delas é a dominante e que estica seu alcance (amplitude da ideologia) até às classes subalternas, o que as dificulta na formação da "ideologia do proletariado". Afinal de alguma forma elas estão penetradas pelos discursos dominantes pois, parafraseando Eagleton, a ideologia dominante não é uma questão da burguesia em si, mas da sociedade burguesa em si. Pois a ideologia burguesa só existe por causa da clivagem antagônica entre explorados e exploradores. Por isso, como existir um explorado tão "puro" que estaria no ponto de emular uma visão de mundo suficiente para derrubar o poder dominante? A classe pode ser influenciadora, mas não determinante.[61]

De algum modo Eagleton acertou porque, como ignorar que a classe dominante é aquela senão quem detém os meios de produção e por isso força a exploração das relações socias? É um pacto social "macabro" que é uma constante da sociedade e não da classe dominante. Tal ideologia do proletariado poderia acabar por ser ideológica por ser um desdobramento do próprio poder dos dominantes: a ideologia (dominante) expande sua amplitude e engloba a narrativa positiva. Não há ideologia do proletariado pois de algum modo ele está sujeito a influência da ideologia dominante (ideologia em Marx); ao menos como um reflexo diminuto de que detém o poder, os meios de produção.[62] Por isso reforça-se a já citada Marilena Chauí: a ideologia está intimamente relacionada com a luta de classes, sendo ela uma forma de domínio. Contudo seria de forte caráter revolucionário que a ideologia do proletariado fosse possível de se cristalizar.

Tudo leva a concluir que as versões positivas para ideologia (Lukács e Lênin) soaram como um positivo revolucionário, perceptível pelo contexto, mas não justificável por ele. Esse "positivo-criticismo", que almejou a tomada do poder, talvez deva ser encarado como utopia. E foi o que apresentou o marxista Karl Mannheim, ao distinguir idelogia da utopia. Utopia em Mannheim associa-se ao conceito para ideologia de Lukács e Vladimir Lênin. No capítulo quatro de *Ideologia e Utopia* (1936) — "A Mentalidade Utópica"— Mannheim escreveu:

> "Um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre.(…) Contudo, não devemos encarar como utópico todo estado de espírito que esteja em incongruência com a situação imediata e a transcenda (e, neste sentido, "afastado da realidade"). Iremos referir como utópicas somente aquelas orientações que, transcedendo a realidade, tendem se se transformarem em conduta, a abalar, seja parcial ou totalmente, a ordem de coisas que prevaleça no momento. Ao limitar o significado do termo "utopia" ao tipo de orientação que transcende a realidade e que, ao mesmo tempo, rompe as amarras da ordem existente, estabelece-se uma distinção entre o estados de espírito utópicos e os ideológicos"[63]

Assemelha-se aos conceitos para ideologia positiva, a do proletariado. Se descolam da dominação das classes abastadas para almejar chocar com elas. Apesar desta contribuição, Mannheim,

[61] Ibid. Págs 95-98.

[62] O próprio Lukács fez uma revisão disto em 1968, com um novo prefácio das então novas edições de seu livro.

[63] Manheimm, Karl. *Ideologia e Utopia*, Zahar Editores, 1982, p.216.

resguardadas as devidas proporções, manteve a contradição daqueles ainda viva: de um lado, estaria a ideologia, idéias e crenças que pretendem legitimar e conservar o *status quo* (uma ideologia dominante para Lênin e Lukács); no outro lado, está a utopia ou "pensar utópico" que pretende chocar com a ideologia e tudo aquilo que ela pretende conservar — e está relacionada com os oprimidos.[64] Esta definição para ideologia seria uma "ideologia parcial", enquanto para o conjunto formado entre "ideologia parcial" e "utopia" deu-se o nome de "ideologia total".

Por "ideologia parcial" Mannheim também se referiu a idéias do nosso opositor que não se revelam na totalidade e para "ideologia total" como as idéias do nosso opositor já questionadas acerca da totalidade daquela sociedade posta em questão.[65] E a "utopia" pode chocar tanto contra a ideologia parcial quanto contra a total. Este resumo, bastante sucinto das concepções expôs que se aprimorou a questão das definições de Lênin e Lukács (e seus conflitos), ao as colocar como "utopia". Porém continuou-se a associar uma maneira de pensar e de perceber a classe do sujeito em questão. Este é um problema que se inicia com o caráter positivo do termo e que Mannheim ao aprimorar sua compreensão também pode ser criticado. Ele em última análise apenas deslocou o problema da concepção de ideologia positiva para a concepção de utopia. O próprio assinalou que os conceitos são reações diferentes ao mesmo fenômeno, a visão de mundo de um determinado sujeito.[66](o que é criticável, pois esquiva-se um pouco de se relacionar com poder e domínio) Isto não só é muito específico a um sujeito, ao tornar-se relativo por causa da variação entre sujeitos, mas quase que eliminou a feição crítica e marxista do termo[67]

Se Mannheim propôs a categoria da "utopia" para designar as idéias, crenças e pensamentos que almejavam serem contra o poder da ideologia, o fato de ele ter alargado os conceitos, tanto de "utopia" quanto de "ideologia parcial", tornou-os pouco fortes, pois podem ser aplicado de modo igualmente dilatado e não colocar como evidente que há uma classe que domina as outras. Para resolucionar este último ponto, António Gramsci propõs a categoria da "Hegemonia".[68]

Antes da reconstituição do termo "Hegemonia" conforme António Gramsci, é necessário que se faça uma pequena pausa na evolução das definições para compreender o que é base (ou infra-estrutura) e superestrutura. Karl Marx identificou que por "base" se entende a base econômica de produção de uma sociedade — seu sistema e relações de produção. Quanto à formação social, esta corresponde à superestrutura qual suporta as esferas jurídicas, políticas

[64] Ibid. Págs 66-7.

[65] Ibid. Págs 81-3.

[66] Ibid. Págs 29-80. Ver o tópico "abordagem preliminar ao tema"

[67] Eagleton, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997, p.102. "(Mannheim acabou por) eliminar toda a concepção marxista de ideologia, substituindo-a pela concepção menos aguerrida, menos contenciosa de 'visão de mundo'. Mannheim, com certeza, não crê que tais visões possam algum dia ser analisadas não avaliatoriamente, mas a tendência de sua obra é diminuir os conceitos de mistificação, racionalização e função de poder das idéias em nome de alguma revisão sinóptica da evolução das formas de consciência histórica. Em um sentido, então, esse enfoque pós-marxista da ideologia retorna a uma visão pre-marxista dela, como simplesmente 'pensamento socialmente determinado'. E como isso se aplica a qualquer pensamento, há um risco de cancelamento total do conceito de ideologia".

[68] A partir daqui outro quadro, desta vez cronológico, passa a acompanhar esta pesquisa, a fim de constituir e apontar as definições já realizadas até aqui.(figura 11)

e as formas sociais de consciência.[69] Marx complementou que a base condiciona as formas sociais de consciência, que o processo de "produção domina os homens, e ainda não o homem o processo de produção".[70] Ressalta-se que Louis Althusser, tardiamente em relação a Gramsci e ainda mais à Marx, colocou a relação entre base e superestrutura como "metáfora do edifício", na qual a superestrutura está assentada na base e é condicionada por ela.[71]

As definições de Vladimir Lênin e Georg Lukács, por exemplo, se situariam na superestrutura e determinada pela base. Porque para eles ideologia é uma forma de consciência. Porém, conforme já explicado, Lênin almejava o choque naquilo que ele compreende como ideologia dominante através da ideologia do proletariado. Ora, se a ideologia dominante é aquela que detém os meios de produção porque são a parte dominante da luta de classes, de forma que ela está ligada a base econômica da sociedade, então a ideologia do proletariado estaria ainda na superfície, nos andares mais altos da metáfora do edifício.(e a trabalhar, ironicamente na base.) Se isso faz sentido, logo se conclui que Lênin estava a argumentar para si a ação de chocar com a base estrutural. Até aí, nada de novo, apenas foram mudados os termos que estão a ser usados. Contudo, o que é novo é a possibilidade retroativa da superestrutura na base, por mais que ela seja condicionada, ela também influencia a base, não é apenas determinada.

Para Karl Marx a reificação controlava os "homens" e como ela era explicada pelo fetichismo da mercadoria, ora, então ela está ligada à quem detém o domínio da base. O que Lênin estava a dizer é que era possível ir contra quem detém os meios de produção, a base. Isto posto, António Gramsci fez tal movimento intelectual que deixou a definição de ideologia de maneira semelhante como estava, uma forma de consciência ou forma particular de conceber o mundo[72] — aqui quase já a cair no senso comum — e definiu "Hegemonia" como a categoria que explica o comando social e político de uma classe sobre as outras. Assim a missão da "ideologia do proletariado", para usar a linguagem de Lênin, era construir outra Hegemonia;[73] observa-se que Gramsci gera um novo objetivo; o de constituir hegemonia. (figura 12)

A hegemonia apareceu, reportada por Luciano Gruppi em *O Conceito de Hegemonia* em Gramsci, como a maneira de uma classe dominante e governante conjurar o consentimento, através da coação dos dominados, para assim se tornar capaz de incutir uma organização social favorável para si, estabelecendo hegemonia não só política, mas cultural e moral. (o que evidenciou que a superestrutura também contém a hegemonia.)[74] É por isso que Gramsci afirmou que a hegemonia burguesa era muito forte.[75] Ela não está presente só na base a condicionar a superestrutura e,

[69] Marx, Karl. *O Capital*, Editora Nova Cultural, 1996, Volume I, pp 205-6. A nota de fim de página número 120 é tão importante quanto as páginas citadas. Ver uma das últimas passagens do tópico 4 do capítulo 1 de *O Capital* "O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo".

[70] Ibid. Pág 206.

[71] Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado,* Editorial Presença, 1970 p.207.

[72] Gramsci, Antônio. *Concepção Dialética da História.* Civilização Brasileira, 1978, p.69.

[73] Gruppi, Luciano. *O Conceito de Hegemonia em Gramsci.* Graal, 1978, p.2

[74] Ibid. Pág 73.

[75] Gramsci, António. *Cuadernos de la Cárcel.* Ediciones Era Universidad de Puebla, p. 82.

embora esta possa agir retroativamente para chocar com a hegemonia já constituída na base, a hegemonia também é presenciada na superestrutura, através da ideologia, esta última uma categoria incluída na hegemonia — e conforme afirmado no parágrafo acima, "concepção de mundo". Contudo Gramsci também deu contribuições diretas para a definição de ideologia, ainda que a mantenha relativamente conforme Vladimir Lênin. O primeiro ponto que Gramsci introduziu evitou que a definição caísse num senso comum e vulgar, visto em Gruppi:

> "As classes sociais, dominadas ou subalternas — como diz Gramsci —, participam de uma concepção do mundo que lhes é imposta pelas classes dominantes. E a ideologia das classes dominantes corresponde à função histórica delas, e não aos interesses e à função histórica — ainda inconsciente — das classes subalternas. Vemos assim a ideologia das classes ou da classe dominante chegar às classe subalternas, operária e camponesa, por vários canais, através dos quais a classe dominante constrói a própria influência ideal, a própria capacidade de plasmar as consciências de toda a coletividade, a própria hegemonia."[76]

As classes dominadas podem, então, defender interesses contraditórios a ela, semelhante a segunda definição de Marx. Assim Gramsci introduziu no quadro analítico a concepção de mundo contraditória, na coluna "o que é".(figura 13) A outra contribuição é uma influência de Lênin, a ideologia pode ser algo prático; não só teórico e resguardado ao campo das idéias:

> "(...) a teoria e a realização na prática da hegemonia do proletariado são um grande evento filosófico. A contribuição de Lênin à filosofia não reside apenas em ter teorizado a ditadura do proletariado, mas em tê-la realizado nos fatos. Trata-se do valor filosófico do agir do transformar a sociedade. (...) Gramsci acrescenta que a realização de um aparato hegemônico, isto é, de um aparato de direção — pode-se dizer, do aparato do Estado —, enquanto cria um novo terreno ideológico determina uma reforma das consciências, novos métodos de conhecimento, sendo assim um evento filosófico"[77]

Desta forma Gramsci se referiu ao marxismo como filosofia da *praxis*,[78] pois é este fundador da prática revolucionária e a grande performance de Lênin teria sido exatamente essa capacidade de empenhar a "ideologia do proletariado", na luta para constituir hegemonia. Assim termina-se a abordagem à Gramsci, com algumas características próprias: A) Manteve a ideologia com caráter plural e definida por idéias, valores e concepções de mundo, mas acrescenta o campo de ação prático e o aspecto de que ela pode ser contraditória. (figura 14)[79] B) As ideologias brigariam entre si para constituir hegemonia e esta, quando constituída, amplia seu poder de governança para além da base econômica, isto é, também na superestrutura da sociedade. C) A superestrutura também pode agir retroativamente em relação a base; para constituir a hegemonia do proletariado a demanda seria exatamente essa.

A concepção de ideologia como "prática social vivida"[80] é o balanço fundamental que deve

[76] Gruppi, Luciano. Op.cit, p.67-8.

[77] Ibid. Pág 4.

[78] Ibid. Pág 73.

[79] O campo de ação prático é creditado a Gramsci, mas também a Lênin e Lukács.

[80] Eagleton, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997, p.107.

Figura 11: Quadro cronológico

ser feito de António Gramsci e deve ser conservado. Será visto mais a frente, nos dois últimos nomes aprofundados neste tópico, que essa concepção fora mantida. No entanto, essa é ainda algo dilatado, afinal não se saiu do pluralismo de que qualquer concepção de vida ou de mundo possa ser uma ideologia e, uma vez incluída a prática social, de que qualquer prática social possa ser uma ideologia.[81] Essa ressalva deve ser feita pois a ideologia como qualquer conjunto de concepções e valores voltadas para a ação de tomada do poder sofreu uma mudança com Gramsci. A estratégia "voltada para ação" resvalou com a noção de uma classe tentar constituir hegemonia. Portanto, Gramsci por um lado acertou em relação ao campo prático, mas retirou do termo o objetivo de domínio, deslocado para a hegemonia de uma classe — e assim a "ideologia" passar a ser uma defensora deste domínio, deste poder e apesar de revolucionário e politizado, Gramsci, ainda manteve um caráter positivo em relação ao termo. [82]

Além do deslocamento referido acima, perdeu-se o aspecto de denúncia em "ideologia" tal como em Lukács (leia-se a perda da capacidade de um termo em si, isolado, representar a clivagem social entre as classes). Poder-se-ia argumentar que a categoria "hegemonia" tem essa capacidade, mas o próprio Gramsci, por vezes utilizou a categoria de uma maneira plural; a exemplo de "hegemonia econômica inglesa" (para se referir ao poder inglês na economia), "hegemonia cultural do ocidente" (para se referir ao imperialismo cultural ocidental) "hegemonia do proletariado" (para se referir à possibilidade de constituir a ditadura do proletariado).[83] É claro que a hegemonia da Inglaterra na economia, ou do ocidente na cultura, são adjuntas à hegemonia da classe dominante internacional, assim como necessárias para constituí-la.[84] Entretanto alarga-se também o termo hegemonia e a idéia que não há uma categoria que sozinha designe a dominação de uma classe. Gramsci utilizou de outros referenciais nesses casos, que não o da luta de classes, ao menos não diretamente.[85] O que se perdeu foi o referencial da assimetria e que antes a definição em Marx para ideologia designava. Uma última ressalva à definição de Gramsci é que esse, apesar de efetuar o acréscimo da prática social, não afunilou no aspecto do hábito da vida cotidiana como dominação.[86]

Agora, permite-se focar na ampliação do Estado como forma de manter o comando econômico, político e social. Este é um instrumento repressor e dominador que, para Gramsci, é aquilo que renova e mantém o controle hegemônico. É a capacidade do Estado de estabelecer alianças com as instituições e assim constituir hegemonia e disseminar ideologia. Gramsci se referiu a isso como essencial para deter o poder, sem ampliar o Estado a classe que o utiliza está vulnerável

[81] Ainda é uma amplitude do número de ideologias, que é o que se está a tentar escapar.

[82] Ao menos venceu-se a idéia de que ideologia corresponde perfeitamente a uma ideologia de classe. Com Gramsci pode ser contraditória, novamente como na segunda definição de Marx.

[83] Gramsci, António. *Cuadernos de la Cárcel*, Ediciones Era Universidad de Puebla, p.234-255.

[84] Afinal, se a classe dominante constitui hegemonia, então ela constitui hegemonia na base e na superestrutura. Econômicamente, culturalmente e politicamente.

[85] Para fins de exemplificação: Gramsci usou o universo economias internacionais como referencial para designar a hegemonia inglesa; o universo culturas internacionais para designar a hegemonia ocidental e a potencial tomada de poder dos proletários pela revolução.

[86] Mesmo que nem todo hábito deva ser dominação e este será um conteúdo analisado mais a frente

Figura 12: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

— e sem usar da relação base-superestrutura como determinista , assim melhor se evidencia que que as relações de dominação reverberam em toda a sociedade, não estão presas na base e determinam a superestrutura, pois estão também espalhadas nesta última.

Gramsci notou que ampliar o Estado para melhor reprimir e constituir hegemonia, faz do Estado não só repressor, pelas várias instituições, mas também protetor da força hegemônica. O poder é mais forte se fizer concessões às instituições que com ele colabora, o que aumenta seu raio de penetração na sociedade.[87] Afinal, à maneira que Louis Althusser sublinhou — o Estado é quem garante a repressão para a ideologia penetrar na sociedade. Althusser, ao seguir Marx, definiu que "O Estado é então e antes de mais aquilo a que os clássicos do marxismo chamaram o aparelho de Estado."[88] E é através da ampliação do Estado, do conceito de aparelho, que ele se ligou a Gramsci. Os aparelhos ideológicos de estado (AIE's) teriam função de repressão para manter o controle ideológico; contudo em Althusser o conceito de hegemonia não esteve presente, ele fez um retorno à uma definição para ideologia para determinar o domínio e o poder.[89]

Louis Althusser difere de Gramsci, pois este último esteve identificado como uma leitura positiva do termo,[90] enquanto o primeiro já se distanciou um pouco desta concepção. Contudo Althusser conservou a noção de que o Estado é repressor, além de constituir laços com as instituições próximas para continuar a incutir e disseminar seu domínio pela sociedade. Este pensamento realçou que o poder possivelmente está em mais locais do que os originais, não só na base, mas na cultura da sociedade, na forma como as pessoas se sujeitam a essa cultura.[91] Com a apresentação do estudo dos "Aparelhos Ideológicos de Estado", explicou que é com eles que o poder é disseminado e que eles são dominados pela ideologia, que para Althusser é aquilo que seria a ideologia dominante em outros autores. Isto posto primeiro que seja explicada a teoria de Althusser para ideologia e segundo que se explique os AIE's como reprodutores do sistema.[92]

Louis Althusser se referiu a sua teoria para ideologia como uma tentativa de (re)constituir a teoria para as ideologias em geral de Karl Marx. Isso significou que, para Althusser, a ideologia não possui História — conforme já foi demonstrado em Marx. Althusser colocou sua teoria no epicentro do que Marilena Chauí identificou em Marx como "algo que torna possível a ideologia" e isto, deriva-se do conceito de História em Marx que é a História da luta de classes e portanto a história dos que dominam. A essa ruptura, se entende de forma breve, pelo antagonismo de classes. A História portanto é a da libertação das consciências das classes dominadas, a exemplo das revoluções burguesas contra o absolutismo, bem como passa a ser a História da luta de classes. Sendo assim, a ideologia designa exatamente esse domínio que ocorre na luta de classes.

[87] Coutinho, Carlos Nelson. *Gramsci: Um estudo sobre seu pensamento político*. Editora Campus, 1989, pp.73-88.

[88] Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Editorial Presença, 1970 p.31.

[89] Ibid.

[90] Barrett, Michèle. "Ideologia, política e hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe". Em: Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 236.

[91] Já se está perto de "amplitude da ideologia" e não uma amplitude do número de ideologias e também já se está a chegar perto do que Bourdieu inseriu como *habitus*.

[92] Abreviação de Aparelhos Ideológicos de Estado.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico CARÁTER: Positivo / Negativo	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta ▫ fetiche	▫ tomada de poder ▫ hegemonia	▫ reificar	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização, alienação, universalização, fetichização, racionalização, legitimação, voltada para ação
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 13: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

Por isso que Althusser voltou ao termo ideologia para designar o domínio de uma classe sobre outra de forma direta, sem colocar como Vladimir Lênin, para qual uma ideologia se sobrepõe (e domina) a outra; ou como António Gramsci, que a ideologia dominante é aquele que constitui Hegemonia. Para Althusser o domínio não é um objetivo da ideologia dominante nem da hegemonia. É um objetivo da "ideologia", o que é um retorno a Marx de maneira reformulada. Contudo, conforme se está a organizar, o que é ideologia para Althusser?

Já foi antecipado que em Althusser a ideologia não tem História. Sendo que a História é a dos vencedores e dominadores, portanto, a ideologia é sempre uma só e como se ela mesmo fosse a própria História, o próprio "tempo" em si. A cada mudança nas relações sociais entre as classes, a cada mudança no antagonismo de classes, a ideologia toma uma nova forma, um novo espectro. [93] Por isso quando se fala em "ideologias" refere-se a uma das adaptações da ideologia ao longo da História e por isso que num determinado momento da História só existe uma ideologia, só é possível uma ideologia. Para Althusser a ideologia é uma só em mutação ao longo do tempo.[94] Em específico, para Althusser ideologia é uma "representação da relação imaginária dos indivíduos com as suas condições de existência".[95] Em outras palavras, uma vez inserido numa sociedade, o indivíduo faz uma representação do que ele seria nesta sociedade e de forma imaginária, sendo esta uma concepção da sua própria existência. Não há correspondência com sua condição na sociedade e sim um desfasamento entre aquilo que o indivíduo pensa que é em relação a aquilo que ele realmente é — um escravo que naturaliza sua exploração, por exemplo.(um desfasamento entre conceito e realidade.) Em IAIE's[96] o autor colocou a questão "da representação" como tese primeira para o funcionamento e estrutura da ideologia.[97]

A teoria dos AIE's se referiu justamente a uma segunda, sobre o funcionamento da ideologia; como que ela é inserida nos sujeitos, como ele passa a realizar uma representação imaginária e simbólica da sua própria realidade — através dos aparelhos que o reprimem. Contudo antes de tangenciar os AIE's, um contributo sobre o que torna possível "a" ideologia, deve-se uma breve pausa para perceber que Althusser vinculou "ideologia" ao modo de produção dominante, o que de certa forma reforça a preponderância dominadora da ideologia.

Para Louis Althusser toda ideologia em particular, que no caso é a adaptação da ideologia ao

[93] Slavoj Žižek retomou, em *Um Mapa da Ideologia*, o vocábulo "espectro" atribuído a Jacques Derrida.

[94] E essa mutação se refere a apenas mudanças essenciais nas formas das relações entre pessoas em uma sociedade, o que é diferente de um mero ajuste. Uma lei que protege mais os trabalhadores, por exemplo, não muda a estrutura de exploração deste, é apenas um ajuste. Entretanto, a título de exercício, a mudança da sociedade absolutista para a sociedade burguesa é sim uma mudança nas relações sociais, isto é, um novo poder, um novo tipo de domínio e uma nova adaptação da ideologia e neste caso sim, uma "nova" ideologia. Por isso quando Althusser utilizou expressões como 'toda e qualquer ideologia' ou 'uma ideologia' ele está a se referir às adaptações da ideologia ao longo do tempo que por uma questão de encadeamento do próprio texto de Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado ele optou por assim escrever, pois vê-se que estas expressões aparecem depois do tópico "Ideologia não tem História". É cardinal que não se confunda esta situação com "amplitude do número de ideologias", explicada no início do capítulo. Só há várias ideologias se esta for concebida enquanto História e não se for concebida pelo senso comum.

[95] Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado.* Editorial Presença, 1970, p.77.

[96] Abreviação para Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado.

[97] Aqui concebida enquanto uma ideologia, para qual Althusser aderiu o termo ideologia em geral.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico / Prático CARÁTER: Positivo / Negativo	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta ▫ fetiche	▫ tomada de poder ▫ hegemonia	▫ reificar	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização, alienação, universalização, fetichização, racionalização, legitimação, voltada para ação
▫ **DOXA**				
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 14: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

longo da História, é reflexo de uma formação social original de um modo de produção dominante e, apesar disto ser um retorno a Karl Marx, ao afirmar que a base econômica é fundamental, Althusser, assim como Gramsci, articulou que a superestrutura age retroativamente à base — de tal maneira que não são desvinculadas. A cultura não é só mero reflexo da economia política, mas é seu aliado e por isso carrega as práticas da base nas produções culturais, não só porque é determinada por ela, mas porque se formam mutuamente, por mais que as relações e os meios de produção sejam os estruturais.[98]

Para Althusser pode haver uma "relativa autonomia da superestrutura", o que não significa que ela é um adversário da base, mas que esta é também geradora de seus próprios processos assimétricos que reforçam o antagonismo de classe. Numa tautologia, a base é quem lança as bases para que um modo de produção dominador se estabeleça e é por isso que Althusser usou a metáfora do edifício para relacionar base e superestrutura. Porém a cultura tem seus processos de domínio e tentativas de escape, embora a amplitude do poder seja enorme, em resumo:

> "A ideologia, para Althusser, é uma organização específica de práticas significantes que vão constituir os seres humanos como sujeitos sociais e que produzem as relações vivenciadas mediante as quais tais sujeitos vinculam-se às relações de produção dominantes em uma sociedade."[99]

Assim Terry Eagleton antecipou o outro aspecto central da teoria de Louis Althusser para ideologia: para além de ser uma representação imaginária das condições de existência de um indivíduo, a ideologia está presente materialmente na sociedade. Althusser inseriu dois tomos novos no quadro analítico, que formam a quarta propriedade na coluna "o que é",(campo II ou dimensão) mas que estão ligados diretamente à terceira propriedade desta coluna, a dos "campos de ação".(figura 15) Conforme o mesmo identificou,[100] suas duas teses para a ideologia se referem respectivamente: primeiro, a um tomo espiritual ou ideal, que é o desfasamento entre o que o sujeito imagina e representa mentalmente (que é a representação imaginária) e o lugar que ele ocupa na sociedade de fato; segundo a um tomo material, que são as relações sociais em si. Assim subdivide-se a propriedade número quatro daquela coluna. Contudo, aquilo que é espiritual ou ideal articula-se com o campo da teoria e não distante, aquilo que é material articula-se com aquilo que é prático. A esta materialidade social da própria ideologia Althusser vinculou os AIE's, numa concepção próxima a do Estado Ampliado em Gramsci e uma preocupação em explica a reprodução do sistema. (figura 14)[101]

Os AIEs destacam-se do Aparelho de Estado pois não utilizam da força nem da violência para se impor, mas da ideologia. São privados e existem para reproduzir a lógica das relações de

---

[98] E se a arquitetura for vista enquanto um elemento cultural da sociedade, neste caso, se é forçado a pensar que ela não está desvinculada da economia política. Isto é, a arquitetura não plaina em uma esfera independente — não só em termos financeiros de uma obra, mas nos aspectos culturais que ela assume, sua mensagem e conteúdo por exemplo.

[99] Eagleton, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997, p.30.

[100] Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Editorial Presença, 1970, p.77.

[101] A ideologia em Althusser volta a ter caráter negativo, como em Marx. Ela colabora na repressão do indivíduo.

produção.[102] Sua função é incutir no sujeito seu lugar na sociedade enquanto dominado, o sujeito é o destino e objetivo final da ideologia. Se o Estado é único, os aparelhos são muitos: religoso, escolar, familiar, jurídico, político, sindical, informacional e cultural. Através destas instituições o Estado amplia sua forma de domínio e alarga sua influência em toda a sociedade, não só pela base econômica, mas a "cultura" passou a ser chave para a compreensão da assimetria social.

Pode-se fazer aqui um cruzamento com Gramsci: os AIEs são a forma da ideologia dominante, esta que é uma só ao longo da História, constituir Hegemonia para seu espectro de momento. Assim o poder e o domínio aumentam seu aparato e injetam de forma profunda toda uma prática social na sociedade. Essas práticas acontecem nos próprios aparelhos, aquilo que Althusser se referiu enquanto os atos do sujeito e já se tornam ideológicos por si, o que é diferente da concepção de Lênin para prática.[103] Em Althusser não é uma questão da ideologia serem idéias e crenças voltadas para a ação do proletariado, mas sim de "relações vivenciadas".[104] O ponto dessa questão foi não incluir que a ideologia precisa das crenças e idéias que podem ser falsas ou não, para perpetuar-se. Pois assim coloca-se ideologia como neutra, que não ilude como na primeira definição em Marx, mas também não é uma "consciência verdadeira" conforme teria sido para Lukács.(embora ainda haja o deslocamento do sujeito de sua condição real, como em Marx.) Althusser argumentou que sua primeira tese, a da representação imaginária, é negativa e que a da materialidade assumiu um caráter positivo para a ideologia. Porém, dada toda sua atenção aos AIEs e sua forma de dominação, ele se pôs em uma situação difícil de ser defendida enquanto positiva, mas compreensível caso seja vista enquanto neutra e como ele mesmo definiu: enquanto o fucionamento da ideologia. Contudo as duas teses de Althusser convergiram para uma terceira que é a interpelação dos sujeitos pela ideologia.

Althusser resumiu a interpelação de duas formas: "1- Só existe prática através e sob uma ideologia; 2- Só existe ideologia através dos sujeitos e para sujeitos".[105] É desta forma que a ideologia é possível, com objetivo de chegar até o sujeito, para que se realize na prática.(figura 16) O que se está adiante é da "amplitude da ideologia"; ou seja, sua capacidade de extensão. Um AIEs funciona como uma estratégia de universalização e ou naturalização da assimetria social (antagonismo de classes.) A ideologia fluiria dos AIEs até os sujeitos, sob forma de coação, como um vocativo. A interpelação não convida, força e convoca o sujeito: "Você!" [106]

A interpelação é assim o método que opera as estratégias de universalização e naturalização. (figura 16). Sua tentativa é de estar onipresente na sociedade. Isso deve ser diferenciado de argumentos como os de Jean Baudrillard e Michel Foucault, que colocam o poder disseminado

[102] Althusser, Louis. Op.cit, pp.43-45.

[103] Ideológico por ser um desdobramento da ideologia, mas não por ir supostamente contra ela — o que não é o caso.

[104] Eagleton, Terry. *Ideologia.* Boitempo Editorial, 1997, p.30-2.

[105] Althusser, Louis. Op.cit, p.91.

[106] Ibid. Pág 99. "Sugerimos então que a ideologia «age» ou «funciona» de tal forma que «recruta» sujeitos entre os indivíduos (recruta-os a todos), ou «transforma» os indivíduos em sujeitos (transforma-os a todos) por esta operação muito precisa a que chamamos a interpelação que podemos representar-nos com base no tipo da mais banal interpelação policial (ou não) de todos os dias: «Eh! você»."

realmente por todo lado. Ambos também entendem que o corpo é um receptor do poder, mas como o poder está amplamente disseminado já nem é preciso utilizar e definir ideologia; a mídia dissemina o poder para Baudrillard e, o controle "panóptico", o faz para Foucault. Estes dois filósofos constituem um fortíssimo complemento à teoria da ideologia, entretanto como não utilizam e nem definem o termo terão que ser desviados neste trabalho.[107] Não obstante o que acaba por habilitar, de alguma forma e bem generalista, de se aprofundar o trabalho de Baudrillard e Foucault é que se o poder está em todo lado e a ele não se escapa, como saber que não se está a ser totalmente controlado e dominado? O trabalho, principalmente de Baudrillard, é uma visão muito forte do tamanho do aparato do poder e constituiria numa dificuldade para avançar o estudo.[108] Finalmente, a teoria para a ideologia de IAIE's foi uma teoria que:

A) Inseriu dois novos campos ou dimensões para ideologia: o material e o espiritual; B) Conservou o campo prático da ideologia, sem o caráter positivo de Lênin, Lukács e Gramsci; C) Fortaleceu a relação recíproca entre base e superestrutura, sem o determinismo da primeira na segunda e sem inverter essa relação, pois preservou a base enquanto o "substrato" do processo de dominação; D) Fortaleceu a ampliação do Estado como forma de proteção à ideologia e também enquanto "as instituições que realizam a inserção da ideologia no indivíduo";

E) Advogou que o cerne da ideologia está no material, inclusive as idéias e as crenças. Com isso perdeu-se uma razoável força do campo de ação teórico; o que fortaleceu o campo de ação prático da ideologia. Por um lado isso retirou o caráter positivo para ideologia como em Lukács e Lênin, bem como de certa forma em Gramsci, mas fortaleceu em demasia o campo prático;

F) Acrescentou a interpelação do sujeito enquanto um método para fluir a estratégia de reprodução das relações de produção, com ênfase na universalização de um argumento. Acrescentou a interpelação do sujeito enquanto um objetivo e destino final da prática ideológica;

G) Se aproximou da noção de que um ato cotidiano pode ser já um pacto com a ideologia, ao defender que toda experiência de vida é material (lembrar que é a matéria social, uma senha para assimetria entre classes). Isso mostra o tamanho da amplitude da ideologia mas causa um problema: sugere que toda "relação vivenciada" seja ideológica e seja material.(que se mal usado pode fazer o conceito sumir) Enfraqueceu o campo téorico da consciência em proveito da a materialidade. Entretanto é interessante perceber que ambos campos de ação são ideológicos e de mesmo peso, afinal um depende do outro (não há "atos" sem uma idéia, nem o contrário)

H) Ressaltou a conotação doutrinária da ideologia, análoga à de uma religião, o que é perceptível em: h.1) quando acerca da ideologia em geral, a única ideologia, discorreu-se que esta se oferece

[107] Baseia-se em *Microfísica do Poder*, de Michel Foucault e de *Simulação e Simulacro,* de Jean Baudrillard. Há mais contribuições de filósofos franceses: Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo*, argumentou, por exemplo, que a imagem é a mais forte e predominante forma de mercadoria e portanto, o último estágio da reificação. É a imagem para Debord a mais potente maneira de apresentar relações sociais, isto é entre pessoas, como relações entre coisas. Não é segredo para esta dissertação que seja próximo dos indícios de que o "Círculo Arquitetura-Ideologia" está forte. As questões do apelo da imagem, da aparência podem estar a desviar do que é essencial na disciplina.

[108] Contudo salienta-se as aferências de Baudrillard e Foucault. Como por exemplo, Baudrillard coloca o ponto do "mais real que o real" acerca da manipulação midíatica.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico / Prático CARÁTER: Positivo / neutro / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual / Material	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta ▫ fetiche	▫ tomada de poder ▫ hegemonia	▫ reificar	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização, alienação, universalização, fetichização, racionalização, legitimação, voltada para ação
▫ **DOXA**				
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 15: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

como "a" solução para tudo e garantia de que a ordem das coisas está boa h.2) Ao se explicar que a ideologia age como um "chamamento", vocativo análogo a uma convocação para culto e ritual. Althusser usou mesmo a expressão "Amém-Assim Seja"[109]

• • •

Uma teoria para ideologia que não utiliza o termo ideologia: A alternativa de Pierre Bourdieu

Althusser retomou ideologia para designar o que é dominante.[110] A ênfase no campo prático leva a se considerar uma relação com o trabalho de Pierre Bourdieu, que por sua vez defendeu o próprio hábito do cotidiano como uma dimensão simbólica do domínio. Talvez seja por isso que a palavra ideologia tenha sumido em seu vocabulário; afinal, se os hábitos do cotidiano já são a ideologia, ela se disseminou a ponto mesmo de sumir. Mas não foi por isso que Bourdieu evitou o conceito, afinal ele não subestimou o poder e o domínio. Bourdieu tangenciou a teoria para ideologia mesmo sem usar o termo em si; o seu trabalho procurou substitutos diretos para o conceito — e é por isso que Bourdieu será estudado e não Foucault, nem Baudrillard.

Os autores até agora apresentados,(figura 17) guardaram uma hipótese de se escapar do poder e do domínio, que constitui o antagonismo de classes e dá corpo à «matéria social» que é, recapitula-se, a constituição das relações pessoais na sociedade. Se não em Marx, mas de Lênin a Althusser, todos, de alguma maneira, deixaram essa possibilidade aberta. Seja ao explicitá-la — como Lênin e Lukács, através da consciência do proletariado ou Gramsci, ao constituir Hegemonia e tomar o poder — ou implicitamente, como Althusser que ainda deixa em aberto a possibilidade do sujeito se desvencilhar do poder, ao usar o terreno contraditório dos AIE's para estabelecer um contraponto, ainda que as contradições dos AIE's (bem como a ampliação do Estado pensada por Gramsci) funcionem como concessões para manter o domínio.[111] Mas é possível destruir a reprodução das condições de exploração. O "intelectual positivista" de Gramsci, qual que deve ir a luta política na sociedade para modificá-la, ainda sobreviveu. Gramsci colocou esses termos em *Cuadernos del Cárcel* e a missão do intelectual seria detectar o poder para atingir a verdade acerca das relações sociais, o que de fato ainda é um resquício também de Lênin e Lukács afinal, a relação dos trabalhos de Lênin e Gramsci de fato é propínqua[112]; assim um relativo caráter positivo sobreviveu em Althusser também.

O que isso implica em Pierre Bourdieu? Ele considerou esta posição do intelectual ativo capaz de atingir a consciência uma posição elitista e "aristocrática".[113] Bourdieu focou-se na "amplitude

[109] Althusser, Louis. Op cit, p.112 e na página 137 do *Um Mapa da Ideologia*, de Žižek

[110] O fato de Althusser ter inserido as instituições como lugar onde a ideologia ocorre e como o lugar que proporciona a ideologia, leva a ser indagado se a arquitetura já não entra aqui imediatamente; como o local físico, não só matéria social, mas enquanto tectônica, enquanto a construção que abriga essas relações sociais.

[111] Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, Editorial Presença, 1970 p.50-1. Os AIEs conservam a atual classe dominante, mas também as antigas — por exemplo aristocratas em bom posicionamento numa sociedade burguesa — e existem para reproduzirem as relações de trabalho.

[112] Luciano Gruppi detectou isso em *O Conceito de Hegemonia em Gramsci* já aqui citado.

[113] Bourdieu, Pierre; Eagleton, Terry. "A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista". Em: Žižek, Slavoj. *Um Mapa da*

da ideologia" ainda que não tenha usado o termo. Na sua concepção do poder, a possibilidade de dele se emancipar é muito remota. Por que para tal, via o intelectual ou o proletário, seria uma maneira de se atingir a verdade absoluta, algo que refuta. Bourdieu é da posição que as pessoas se sujeitam ao domínio de uma forma muito mais visceral que poderia se imaginar, o que de certa forma passa-se de um negativismo crítico, via Marx, para um pessimismo crítico, tal como é característico nos trabalhos de Jean Baudrilard, Michel Foucault e Jacques Derrida; o próprio Terry Eagleton, que não pertence ao modo de trabalho destes filósofos franceses, percebeu que há problemas para estruturar a percepção do tema e se atingir uma verdade absoluta.[114]

Bourdieu considerou as colocações que confiam em desvendar uma "verdade absoluta" extremamente racionalistas e também considera o mesmo sobre Karl Marx; como ainda uma filosofia de modo cartesiano e iluminista.[115] Desta forma ele se colocou numa posição contrária a Marx no que se refere ao racionalismo, mas retornou a um certo "negativismo"das definições de Marx para ideologia e que, para Bourdieu, deveriam ter sido estudadas e aprofundadas pelos marxistas e não se socorrer no racionalismo exarcebado. Esta crítica fez uma tangente pelas oposições entre estruturalismo e pós-estruturalismo; modernismo e pós-modernismo. Dada a complexidade deste embate não há hipóteses deste ser aprofundado.

Assim como para Foucault e Baudrillard, Bourdieu defendeu que o poder está amplamente disseminado; sua amplitude é tal que se torna praticamente impossível de a ele escapar, bem como não reproduzí-lo. O cotidiano está preenchido pelo poder de tal modo que os atos da pessoas já são sua influência e reverberação. Althusser também concebeu a idéia de que o domínio está nos atos e nas práticas, o que Bordieu acrescentou foi colocá-lo na vida cotidiana. Para formalizar a noção de que o poder está na vida cotidiana Pierre Bourdieu substituiu a palavra ideologia por outras denominações e termos, quando não outros conceitos:

> "Procurei substituir o conceito de ideologia por conceitos como 'dominação simbólica', 'potência simbólica' ou "violencia simbólica", para tentar controlar alguns dos usos ou abusos a que ele fica sujeito. Com o conceito de violência simbólica procuro tornar visível uma forma não percebida da violência cotidiana. Por exemplo, agora, aqui neste auditório, sinto-me muito acanhado; estou ansioso e tenho dificuldade de formular meus pensamentos. Encontro-me sob uma forma intensa de violência simbólica relacionada com o fato de que esta não é a minha língua e não me sinto a vontade diante desta platéia. Creio que o conceito de ideologia não poderia transmitir isso ou o faria de maneira mais genérica. Ás vezes temos de reformular conceitos - primeiro, para sermos mais precisos, e segundo para torná-los mais vivos. Tenho certeza de que você concorda em que tanto se tem usado e abusado do conceito de ideologia, que ele não funciona mais. Ja não acreditamos nele (...)" [116]

Bourdieu tem razão quando, em conferência para com Terry Eagleton, se apresentou da maneira

Ideologia. Contraponto, 1996, p. 267.

[114] Ibid. Pág 266.

[115] Ibid. Pág 268.

[116] Idem 107.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico / Prático CARÁTER: Positivo / neutro / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual / Material	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta ▫ fetiche	▫ tomada de poder ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização alienação universalização fetichização racionalização legitimação voltada para ação
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 16: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

acima. De fato "ideologia" não pode designar o que ele sentiu defronte uma platéia inglesa, mas sua posição frágil originava-se de aspectos simbólicos e de certa forma não perceptíveis concretamente. Como o próprio Bourdieu salientou, ideologia também não deve designar esse tipo de situação pois não é um uso político e se o é, o faz apenas de forma genérica. Sendo assim Bourdieu lançou em suas obras as seguintes noções: como certos substitutos para ideologia, *doxa* e *habitus;* para situações de fragilidade e domínio usou violência, potência e domínio simbólico. A *doxa* e o *habitus* referem-se a situações de relações sociais assimetricas; enquanto pelas denominações terminadas com 'simbólico'(a) Bourdieu designou momentos em que uma diferença de poder entre as partes ou sujeitos existe — mas não necessariamente vinculados à assimetria social, conforme o exemplo de sua entrevista por Terry Eagleton (e desta forma já se defendeu para que os conceitos *doxa* e *habitus* não sejam banalizados).

Em Bourdieu a *doxa* é focada na maneira com a qual as pessoas percebem e aceitam a realidade que as é imposta e apresentada, sem resistir ou nem tentar resistir a ela. É a aceitação do cotidiano enquanto algo evidente e normal, no qual o domínio é visto como algo natural, isto é, a *doxa* está atrelada a estratégia da naturalização, com a qual os fatos e as relações socias são dadas como certos pelas pessoas (o "algo dado".) Bourdieu colocou o termo da seguinte maneira:

> "Every established order tends to produce (to very different degrees and with very different means) the naturalization of its own arbitrariness. Of all the mechanisms tending to produce this effect, the most important and the best concealed is undoubtedly the dialectic of the objective chances and the agents' aspirations, out of which arises the sense of limits, commonly called the sense of reality, i.e. the correspondence between the objective classes and the internalized classes, social structures and mental structures, which is the basis of the most ineradicable adherence to the established order. Systems of classification which reproduce, in their own specific logic, the objective classes, i.e. the divisions by sex, age, or position in the relations of production, make their specific contribution to the reproduction of the power relations of which they are the product, by securing the misrecognition, and hence the recognition, of the arbitrariness on which they are based : in the extreme case, that is to say, when there is a quasi-perfect correspondence between the objective order and the subjective principles of organization (as in ancient societies) the natural and social world appears as self-evident. This experience we shall call doxa, so as to distinguish it from an orthodox or heterodox belief implying awareness and recognition of the possibility of different or antagonistic beliefs."[117]

A *doxa* é, em suma, uma aceitação passiva exarcebada das condições de vida da sociedade originada no e pelo poder dominante[118] . Percebe-se que Bourdieu também resolveu a questão

[117] Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, 1977, p.164.

[118] Bourdieu, Pierre; Eagleton, Terry. Op cit, p. 268. "(...) ao vermos com nossos próprios olhos as pessoas viverem em condições precárias (...) fica claro que elas se dispõem a aceitar muito mais do que poderíamos supor. Essa foi uma experiência muito intensa para mim: eles suportavam urn bocado de coisas, e é isso que quero dizer com doxa - que há muitas coisas que as pessoas aceitam sem saber. Vou dar-lhe urn exemplo, extraído de nossa sociedade. Quando se pergunta a uma amostra de indivíduos quais são os principais fatores de born desempenho na escola, quanta mais se desce na escala social, mais eles acreditam em talentos ou dons naturais, mais acreditam que os que alcançam êxito são dotados de capacidades intelectuais inatas. Quanto mais aceitam sua própria exclusão, mais

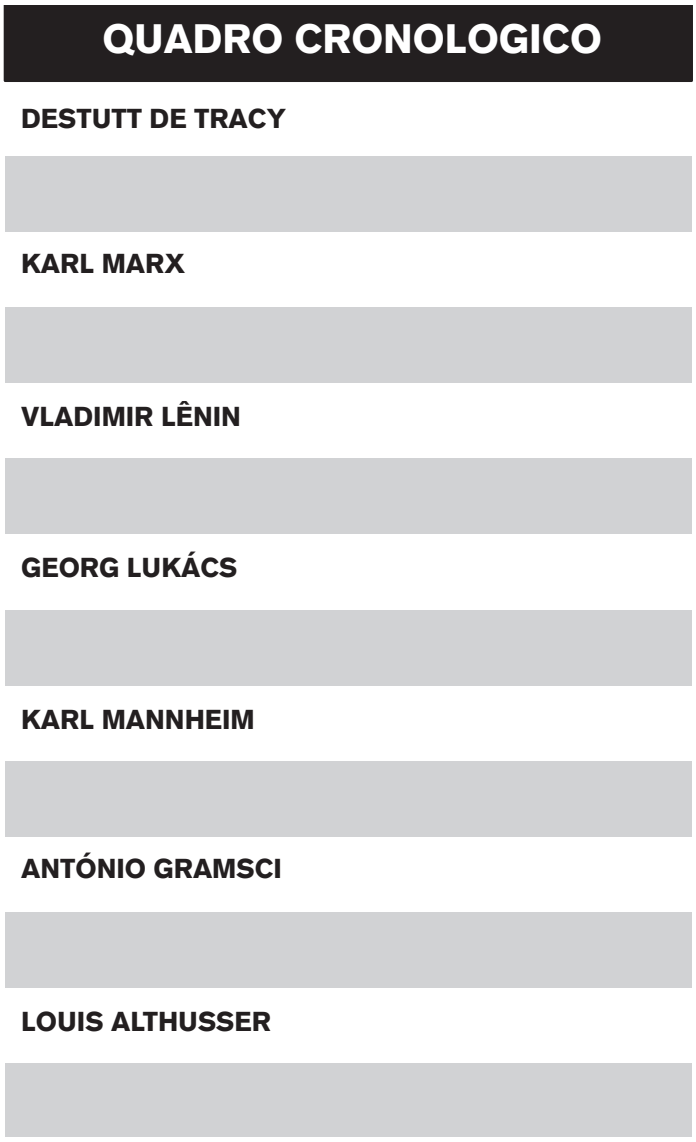


Figura 17: Quadro Cronológico'

de como, supostamente, uma classe percebe a sua própria condição na sociedade, o que Lênin, Lukács e Gramsci tentaram atingir com suas teorias. Ao demonstrar que as classes realmente utilizam da estratégia da naturalização para justificar e aceitar como evidente e óbvia as suas vidas, Bourdieu resolveu o impasse que era ligar uma classe a "uma ideologia". Desta forma colocou como as classes se percebem perante o poder; que é através da *doxa* e assim seguem-o. De alguma forma isso é uma aceitação religiosa da realidade, uma "doutrina", que é uma definição general e convincente para ideologia.[119] Ao focar a aceitação das condições sociais pela naturalização, Bourdieu tangenciou a mistificação também como uma estratégia da ideologia se perpetuar. Isso acontece pois a *doxa* é pré-reflexiva,[120] o sujeito não é crítico acerca dos fatos e situações; elas são dadas como"óbvio ululante" e normais. "Ao usarmos a *doxa*, aceitamos muitas coisas sem conhecê-las, e é a isso que se chama ideologia."[121]

Neste caso tangencia-se Hegel, acerca da tríade imediato, abstrato e aparência, como aquilo que não é essencial e se oferece enquanto coisas superficiais. Este aspecto parece ser fundamental para arquitetura contemporânea atualmente permeada por questões da imagem. O impacto imediato através da aparência pode ser uma forma de *doxa* no cotidiano, que ajuda a legitimar a assimetria social e a aceitar naturalmente. Submeter a arquitetura a isto coloca interrogações sobre seu comprometimento com a ideologia.(neste caso a *doxa*) A procedência desta questão será verificada mais a frente, mas já se aproxima de transladar a teoria da ideologia para ser discutida através do espaço, da forma e da arquitetura como um contentor social. Contudo antes será finalizado o pensamento de Bourdieu e apresentado o de Slavoj Žižek no tópico "1.2".

Em pormenores, a aceitação das relações sociais, através da pré-reflexão, acontece não só no campo teórico ou através da característica "simbólica" (figura 19). Ela está definitivamente no campo prático, não só nos atos como Althusser propôs mas, em todo hábito social, isto é, a incorporação da *doxa* nos sujeitos. Pelo conceito de *habitus* Bourdieu explicou tal situação: o sujeito adere ao domínio através de um pacto na arena da vida cotidiana, incorpora-o através de seus hábitos cotidianos, representativos da ordem estabelecida e legitimadores dela.[122] Bourdieu classificou os sistemas simbólicos como a origem do *habitus,* que colabora para a *doxa*.[123]

O *habitus* é adquirido através dos sistemas simbólicos do discurso, sua origem e o canal que leva a formação de um enunciado, uma questão a se concretizar através de um hábito social. Isso ocorre pois na decifragem do simbolismo lançado pelo discurso a mensagem exerce seu poderio

---

acreditam que são burros, mais dizem: "E, eu não era bom em inglês, eu não era bom em francês, eu não era bom em matemática". (...) Não significa que os indivíduos dominados tolerem tudo, mas eles assentem em muito mais do que acreditamos e em muito mais do que sabem. E urn mecanismo portentoso, como o sistema irnperialista - urn instrumento maravilhoso da ideologia, muito maior e mais poderoso do que a televisão ou a propaganda. Essa é a principal experiência que quero transmitir."

[119] Acrescenta-se "*doxa*" no "o que é", *habitus* em "características" e "doutrina" em "o que é". (figura 18)

[120] Bourdieu, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Editora Zouk, 2006,p.508.

[121] Bourdieu, Pierre; Eagleton, Terry. Op. cit. 268.

[122] Bourdieu, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*, Editora Zouk, 2006, capítulo três.

[123] Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Polity Press, 1991, capítulo sete.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO** ▫	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico / Prático CARÁTER: Positivo / neutro / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual / Material	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta ▫ fetiche ▫ habitus	▫ tomada de poder ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização alienação universalização fetichização racionalização legitimação voltada para ação
▫ **DOXA**				
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 18: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

nas faculdades mentais do sujeito e o leva a constituir sua vida cotidiana conforme o poder que está por trás do discurso simbólico. É por isso que, parafraseando Bourdieu, é algo que se pega pelo ar, na respiração. Uma vez adquirido, o hábito é plasmado no cotidiano e é assim que acontece uma adesão à realidade como algo natural e se adquire a *doxa*. Embora Bourdieu não se concentre no termo "ideologia" suas considerações sobre *doxa* e o *habitus* constituem uma maneira de estudar as relações sociais. Logo, afunilou *habitus*, no capítulo três de *A Distinção: crítica social do julgamento:* "(…) principio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (principium divisionis) de tais praticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o habitus, ou seja, capacidade de produzir praticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida."

Vê-se que o *habitus* é estruturador e é estruturante. Bourdieu esclareceu que há um desfasamento entre o que as pessoas percebem e representam com aquilo que realmente elas e as relações sociais são, o que se assemelha à visão de Althusser.(há uma distância entre o que é conceituado na mente e o que é, em si.) Além disso, colocou que o *habitus* é a maneira de se gerar práticas que condizem com um estilo de vida e ou de classe para classificar e distinguir as práticas entre si, e as classes sociais ou estilos de vida. São o *habitus* e a *doxa* responsáveis pela assimetria social. No *habitus* é a própria prática do cotidiano representativa e reprodutora desta assimetria social, aliada ao campo teórico, que é a classificação que um sujeito faz de uma prática cotidiana. É por isso que a *doxa* é importante e necessária no trabalho de Bourdieu, pois ela ajuda a deslocar o sujeito da sua condição objetiva para uma outra, na qual aceita sua condição enquanto natural; o sujeito pensaria estar destinado a viver dentro dessa aura doutrinária — como em "Amém-Assim Seja".

A *doxa* e a ideologia têm esse ponto doutrinário, quando não religioso. O que adianta uma conexão com Slavoj Žižek. (figura 20.) No entanto deve-se dizer que, o domínio pela *doxa,* não só penetra o sujeito mas o força a racionalizar sua situação e aceitar que ele é "apenas uma pessoa qualquer" que realmente não pode usufruir de certas facilidades, quando estas nem mesmo estão ao seu alcance. Mais, as situações que são permitidas ter acesso, devem ser colocadas como o melhor possível e explicadas com algum argumento que a enalteça.[124] Adere-se a uma

[124] Bourdieu, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento,* Editora Zouk, 2006, p.438. "O caráter próprio do sentido dos limites implica o esquecimento dos limites. Um dos mais importantes efeitos da correspondência entre as divisões reais e os princípios de divisão práticos, entre as estruturas sociais e as estruturas mentais, é, sem qualquer duvida, o fato de que a experiência primordial do mundo social é a da *doxa*, adesão às relações de ordem que — por serem a fundamento inseparável tanto do mundo real quanto do mundo pensado — são aceitas como evidentes. A percepção primeira do mundo social, longe de ser urn simples reflexo mecânico, é sempre urn ato de conhecimento que faz intervir princípios de construção exteriores ao objeto construído, apreendido em seu imediatismo, mas que, para ser destituído do controle de tais princípios e de sua relação com a ordem real que eles reproduzem, é urn ato de desconhecimento, implicando a forma mais absoluta de reconhecimento da ordem social. Ao implementar, a fim de apreciar a valor de sua posição e de suas propriedades, urn sistema de esquemas de percepção e apreciação que nada é além da incorporação das leis objetivas segundo as quais se constitui objetivarnente seu valor, os dominados tendem a se atribuir, em primeiro lugar, a que a distribuicão lhes atribui; recusando o que lhes é recusado ("isso não é para nós"), contentando-se com o que lhes é concedido, avaliando suas expectativas mediante suas oportunidades, definindo-se como a ordem estabelecida os define; no veredicto que proferem a seu próprio respeito, reproduzindo o veredicto da economia sobre eles; em suma, (...) aceitando ser o que tem de ser, ou seja, "modestos", "humildes"

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO** ▫	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico / Prático CARÁTER: Positivo / neutro / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual / Material	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciencia ▫ oculta ▫ fetiche ▫ simbólica ▫ habitus	▫ tomada de poder ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização alienação universalização fetichização racionalização legitimação voltada para ação
▫ **DOXA**				
isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 19: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

ordem simbólica através do hábito adquirido pela sua cultura, seja ao o sujeito se considerar desqualificado para algo que ele não tem acesso, ou por se perceber como apto a aderir algo compatível com sua "carência" e "fragilidade".

Assim o trabalho de Bourdieu, mesmo sem usar o termo ideologia, percebeu o campos prático e o teórico da "ideologia", conferiu-a uma propriedade genérica "doutrinária" para responder e deixou implícito, através da *doxa*, que o objetivo vai além do domínio: este é, também, ter um domínio não questionado e visto como normal e natural. O enfoque de Bourdieu na amplitude da ideologia consituiu um valioso reforço para o excesso de racionalismo, como em Terry Eagleton. Este último, inúmeras vezes, insistiu contra o argumento da amplitude de conceituação de ideologia, o que considera-se aqui como acertado, por "matar" o uso vulgarizado e do senso comum para do termo ideologia. No entanto, por vezes também investiu contra, uma vez definida ideologia, essa estar presente em todo lugar; contra a idéia da amplitude da ideologia.

Eagleton percebeu que seria uma ofensiva à sanidade mental alheia considerar que não seja possível ser crítico dentro do domínio e do poder; mas por outro lado insistiu no argumento de que a ideologia não está amplamente presente. Bourdieu apresentou um complemento, no qual a ideologia dissemina-se mesmo no hábito cotidiano, nas coisas triviais, quais nem deveriam ser questionadas. É verdade que insistir nesse argumento é o inverso do de Eagleton: uma impossibilidade de se escapar da ideologia e de sua amplitude. Mas se assim o é, o próprio trabalho do Bourdieu ajudaria a legitimar a ordem vigente, paradoxalmente, seria uma *doxa* intelectual. Portanto deve se considerar é que de fato a amplitude da ideologia é enorme e dificilmente dela se escapa, contudo, é possível ter ferramentas para ao menos isso detectar e tecer alguma crítica. Bourdieu evitou um posicionamento demasiado positivo, que pode vir a reproduzir a própria ideologia. Em contrapartida Eagleton atenta para não se cair numa crítica niilista.

O desafio a partir de agora passa a ser conceber "ideologia" sem cair num pessimismo desmedido — o próprio Eagleton percebe isso em *Ideologia*. Todavia seria uma perda caso, ao se controlar o pessimismo, fosse negligenciada a capacidade de denúncia. De certa forma a entrevista entre Eagleton e Bourdieu, representou um encontro dessas visões. Em busca desse encontro, Slavoj Žižek, a incluiu em *Um Mapa da Ideologia*. O tópico 1.2 vai apresentar a teoria de Žižek, como uma resultante de vetores "estruturais" e "pós-estruturais" (como Eagleton e Bourdieu, respectivamente), positivos e negativos (como Lênin e Marx.) Sua teoria para ideologia passou por Jacques Lacan e Marx, a demonstrar como as estruturas sociais são representadas nas faculdades mentais dos sujeitos (tema introduzido por Bourdieu.) Žižek tocou o aspecto simbólico unido ao prático da ideologia, bem como sua propriedade doutrinária, resposta ao "O que é ideologia"; não só a seus objetivos ou métodos. Žižek é uma síntese, figurativamente, uma linha que cruza o quadro analítico e estabilizará a palavra ideologia para o restante da dissertação.

---

e "obscuros". (...)a que Durkheim designava por "conformismo 1ógico", ou seja, a orquestração das categorias de percepção do mundo social que, por estarem ajustadas as divisões da ordem estabelecida - e, por conseguinte, aos interesses daqueles que a dominam - e por serem comuns a todos as espíritos estruturados em conformidade com tais estruturas, se imp6em com toda a aparencia da necessidade objetiva."

Figura 20: Evolução Quadro Cronologico

1.2
Estabilizar a terminologia: um conceito para ideologia

O tópico 1.1 refletiu sobre algumas definições e teorias pelo quadro analítico do "texto ideologia", com atenção nas particularidades; um autor ao definir ideologia nem sempre definia o que era ideologia, mas a descrevia (características) ou explicava uma maneira de agir (método) e assim por diante. Por isso a organização do quadro. Ele não é uma teoria, nem mesmo uma definição da ideologia, no máximo é um espaço que contém definições, mesmo assim só existe virtualmente, pois há incompatibilidades. Ora, se utilizado o caráter negativo para ideologia ele anula seu polo contrário, o positivo. Bem como cancela o efeito do objetivo de tomada de poder, afinal já o detém. Outro exemplo é que se ideologia for vista apenas no sentido epistemológico, ela falha o campo de ação prático e o campo II (dimensão) material. Tal quadro ainda é um exercício virtual se for percebido que algumas propriedades podem estar em mais de uma coluna ou mesmo migrar para outra. Um exemplo pode ser o da ilusão; esta poderia ter sido posta em "o que é", a ideologia é uma ilusão; em "método", a ideologia ilude para dominar. O quadro existe apenas enquanto uma possibilidade de agrupar variadas definições e as perceber.

O exercício do quadro, foi condicionado por duas características do estudo da ideologia: a primeira é que, uma vez fora da noção do senso comum, as definições para ideologia se tornam muito fortes e por isso poderiam fluir livremente entre as colunas; a segunda é exatamente uma tentativa de mediar a fluidez. Isto é, avançar com uma pesquisa sem estabelecer um rigor daquilo que foi apresentado, ao saber que o tema é prolixo, seria apenas aumentar sua dificuldade O quadro é uma tentativa de guiar uma estabilidade do conceito, objetivo do tópico 1.2.

Inicia-se o estudo de Slavoj Žižek, filósofo esloveno, organizador de *Um Mapa da Ideologia* (1994) e responsável pelo *Eles Não Sabem o que Fazem O Sublime Objeto da Ideologia* (1990), que procurou fazer uma leitura e teoria global para a ideologia, e isso significa preencher todas as colunas, inclusive e principalmente os itens "genericamente". Žižek teceu uma homologia entre o Jacques Lacan, psicanalista francês e Karl Marx.[1] Desta forma tentou teorizar ao o que ele identificou como até então sem resposta: como a ideologia interpela os sujeitos? Pelo que percebe-se que Žižek conservou algumas propriedades já tratadas (a da interpelação, em Althusser é uma.) Também Žižek eliminou outras propriedades e demonstrou toda a articulação da ideologia.

Como antecipado na introdução do capítulo 1, Žižek pauta-se na amplitude da ideologia, sua presença alargada em toda sociedade. Ele fez disso um ponto de síntese entre, por exemplo, Bourdieu e Eagleton. Do primeiro Žižek compreendeu que a ideologia, ou *doxa* e *habitus*, está presente praticamente em tudo e que se relaciona com a sociedade e a vida cotidiana. Do segundo retirou-se a ponderação de que se ideologia representa qualquer coisa, o termo se dilata até

[1] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 297.

sumir. Žižek alinhou-se a isso de duas maneiras: uma, que não faz sentido haver uma amplitude de conceituação da palavra, pois isto apenas gera confusão e dilatação do termo e outra: que deve haver um ponto onde é possível escapar à ideologia, mesmo que ela seja tão ampla.

Por Žižek se valer de Lacan e ambos usarem termos como signo, significado e significante, são necessários tangenciar tais termos e as bases Lacanianas retomadas por Žižek. Logo, Žižek será exposto como uma estabilização para o conceito de ideologia e sua articulação, fundamental para sua aplicação na arquitetura contemporânea. Com efeito, serão fundamentados os três elementos oriundos da lingüística e depois as bases de Lacan que Žižek retomou. Essa é uma pausa necessária para compreendê-lo.

Quanto à literatura da "lingüística", a grosso modo o estudo da linguagem e seu uso na comunicação, percebe-se que o signo é o somatório entre significado e significante.[2] Este último é aquilo que se entende por "imagem acústica", uma imagem que se realiza mentalmente através da palavra. Em linhas gerais o significante é a fala, a palavra, que suscita uma imagem na mente de quem a ouve, ainda que seja dito mentalmente, quando se "fala em seus pensamentos". Quem ouve uma palavra a compreende em um conceito;[3] que é o que acontece quando o significante é "capturado" pelo significado: o conceito extraído da referida imagem acústica. O significado advém do significante. O signo, por sua vez, nada mais é que a união de uma imagem acústica, significante e um conceito, o significado.[4] Sobre os três elementos há uma estabilidade na bibliografia consultada e embora haja diferenças entre autores, relativo a correspondência do processo de produção do significado como totalmente arbitrário, para fins de compreender Lacan e Žižek, o trivial da definição dos três elementos já é o bastante.

Visto o que é signo, é possível explicar um trio de conceitos em Lacan, sem os quais nada seria entendido em Žižek e que, em conjunto com os elementos que formam o signo, constituem a base para ele formular a homologia entre Lacan e Marx. O trio de elementos de Lacan são: «real», «simbólico» e «imaginário» — que, até agora apareceram enquanto um pré-entendimento. Esses três elementos são articulados entre si de tal forma que não é possível isolar um ou mesmo um par deles. Inicia-se pelo «imaginário» por causa de sua reciprocidade com a noção de "Eu".[5]

Pelo registro de «imaginário» deve-se entender, pela a imagem de um semelhante qual o "Eu" se reconhece.[6] A noção do "Eu" se forma assim, quando este se reconhece com um semelhante, o Outro (aquilo que é o eu no outro.) Lacan colocou isto enquanto o "Estádio do Espelho", quando o Eu se vê num espelho especular no Outro para constituir-se — o que é

[2] Benveniste, Émile. *Problemas de Lingüística Geral*. Companhia Editora Nacional, 1976, p.55.

[3] Um exemplo comum, em Ferdinand de Saussure e Émile Benveniste, é o da palavra boi. Quem ouve a imagem acústica "boi" produz em sua mente o conceito do que é um boi; a idéia do que é um boi. Se isso ocorre de forma necessária, Benveniste, ou arbitrária, Saussure, é algo que será evitado nesta pesquisa. O importante, para esta pesquisa, é que um significado, de forma involuntária ou arbitrária, recorre ao significante para produzir seu conceito.

[4] Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Editora Cultrix, 2006, pp. 79-81

[5] Podem ser representados pela sigla RSI. Este trio é tratado no meio da psicanálise como os três registros de Lacan.

[6] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes, 2001, p.233.

predominante na infância.[7] Assim a imagem formada enquanto "Eu", é uma visão imaginária de si e especulativa. Idealização que também acontece na imagem que o Eu tem do Outro. É neste Outro, que o "Eu" se reconhece[8], quando há uma identificação do "Eu" no Outro. Isto é o «imaginário».[9] E uma dupla idealização (que na verdade é uma só): a idealização feita pelo "Eu" de si e uma idealização daquilo que ele se identifica, no Outro. Logo, a ordem do «imaginário» é um relação especular e narcísica do "Eu" imaginado com o Outro imaginado, formando a identidade e imagem do "Eu".[10]

A dimensão "figurativa" do «imaginário» poderia conduzir a uma confusão com o termo «simbólico», porém são noções diferentes. O registro do «simbólico» "designa a ordem de fenômenos de que trata a psicanálise, na medida em que são estruturados como uma linguagem."[11] O simbólico para Lacan é ainda uma retomada de Lévi Strauss, no sentido que os fenômenos da psicanálise estruturados como linguagem, estruturam a realidade humana.[12] Isso quer dizer que por «realidade» refere-se a algo simbolizado e estruturado como linguagem no psíquico; por isso que a «realidade» possui traços de uma estrutura simbólica, pois esta é uma estrutura da linguagem e da fala — também do discurso.

Lacan perspectivou que o sujeito está inserido na sociedade e que esta é permeada pela linguagem, isto é, pelo «simbólico».[13] Afinal, se a linguagem é aquilo onde se encontra os três elementos da linguística, é compreensível que por «simbólico» Lacan delimite como a dimensão qual estão os significantes, a rede de significantes,[14] qual a fala e o discurso vão determinar um significado e portanto um signo. No limite da relação entre os termos, o simbólico é a própria a rede de significantes, que é feita de imagens acústicas.[15] Enquanto o «imaginário» é uma ordem idealizada pelo Eu, o «simbólico» é uma ordem de significantes com possibilidade de sofrer o processo de significação pelo sujeito; transformar o significante em um significado, isto é, um conceito.

Explicado o «simbólico», falta ainda explicar o «real». Contudo há a ressalva da possível confusão entre «real» e «realidade»; para evitar isso coloca-se o seguinte ponto: pontuado o «simbólico», a «realidade» foi relacionada à ordem simbólica, que por sua vez se assemelha à própria rede

[7] Lacan, Jacques. "O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu". Em: Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, pp. 98-9.

[8] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes, 2001, p.233.

[9] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 34.

[10] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes, 2001, p.234. O imaginário não está relacionado com a projeção; Lacan demarcou que isto é uma introjeção, afinal, o Eu não está a se projetar em ninguém, ele está a se identificar numa imagem especular do Outro para com isso formar sua identidade. Por isso, o «imaginário» está relacionado com introjeção e não com projeção. É contudo uma introjeção imaginária.

[11] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes, 2001, p.480. Lembra-se que a palavra ordem está usada no sentido de dimensão, campo etc.

[12] Strauss, Lévi. "Introdução à obra de Marcel Mauss". Em: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify, 2003, p.19.

[13] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes, 2001, p.480-1.

[14] Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 11: *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 1988, p.45.

[15] Há uma diferença entre "imagem acústica" e a imagem que o "Eu" tem do Outro. A imagem acústica se relaciona com a linguagem enquanto a imagem do "Eu no Outro" com a idealização deste mesmo Outro.

de significantes. Se o"significante" é o lugar da fala, da imagem acústica, então, estão também relacionados fala e realidade com linguagem. Ainda desprovida de significação (ou seja, um conceito) essa linguagem está no estatuto do símbolo para Jacques Lacan, por isso a realidade-linguagem é ainda um "sonho", esse que é simbólico. Assim a «realidade» é simbólica, porque a linguagem é simbólica.[16] Está na ordem do «simbólico» e por isso possui uma estrutura de ficção — não é o registro do «real», é a «realidade».

O «real» difere da «realidade», já que esta é simbólica e e possui estrutura ficcional,[17] e o «real» não é possível de ser simbolizado, dito pela linguagem, enquanto a realidade é totalmente possível de ser simbolizada. O real não é ficcional, é sim a sobra da ordem simbólica, o resto do que não foi simbolizado.[18] Talvez por isso Slavoj Žižek tenha intitulado um de seus livros como *Bem Vindo ao Deserto do Real* (2002). O «real» é um deserto, sem simbologia e linguagem, pois é a situação em si, traumatizada, que o sujeito evitou, recalcou-a para o inconsciente, deixando em sua consciência apenas a «realidade» que ele estrutura conforme a linguagem que se identifica.[19] Ou seja, apenas aquilo que foi simbolizado e tem uma estrutura ficcional para ele. Logo reitera-se de forma mais clara Jacques Lacan: "A vida é um sonho".[20]

Neste ponto já se tem definido os três registros: O «real» enquanto núcleo traumático do sujeito, "a ser evitado" por ele;[21] o «simbólico» como a ordem dos significantes da linguagem qual o sujeito está inserido; e o «imaginário» enquanto o "Eu" que se idealizou no Outro, um eu figurativo e especular — imaginário. Nesse momento é o suficiente para conduzir a leitura de Žižek ao gráfico do desejo de Jacques Lacan — o desejo do sujeito. Žižek leu o gráfico colocando a sociedade como o sujeito, mas antes é necessário desfazer um possível problema; pois foi escrito que a «realidade» tem estrutura ficcional e o «real» é a coisa em si (Coisa Traumática para Lacan.)

No cotidiano pode-se entender informalmente que a realidade é aquilo que é real, mas ao separá-los a «realidade» é posta como a própria experiência que evita o «real» e para isso tem estrutura ficcional. Para desfazer essa potencial confusão Žižek atentou para o fato da «realidade», mesmo já sendo ficcional, ser vista pelo sujeito como ficcional, isto é simbólica. Pois o objetivo da «realidade» não é só esconder o «real» já recalcado, mas suportar o pouco que restou dele nela — "pontinha de real na realidade", conforme *Eles Não Sabem o Que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. (assim o sujeito conjura uma ficção em cima da ficção que esconde o «real».) O sujeito faz isso para contornar o que é «real», o núcleo traumático que ele evita pois o faz mal,

[16] Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 11: *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 1988, p.61.

[17] Lacan, Jacques. *Escritos*. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 822.

[18] Žižek, Slavoj. Bem Vindo ao Deserto do Real. Boitempo Editorial, 2003, p.35-6 (a conferir.)

[19] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes, 2001, p.430. De forma básica o recalque é uma maneira do sujeito enviar algumas representações psíquicas para seu inconsciente, retirando sua consciência desta representação. Para Freud, em específico, o recalque é um mecanismo de defesa do sujeito para evitar representações que fazem mal ao próprio sujeito.

[20] Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 11: *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 1988, p.57. Em paralelo ao "A vida é um sonho" têm-se que "a realidade é um sonho".

[21] Ibid. Pág 55.

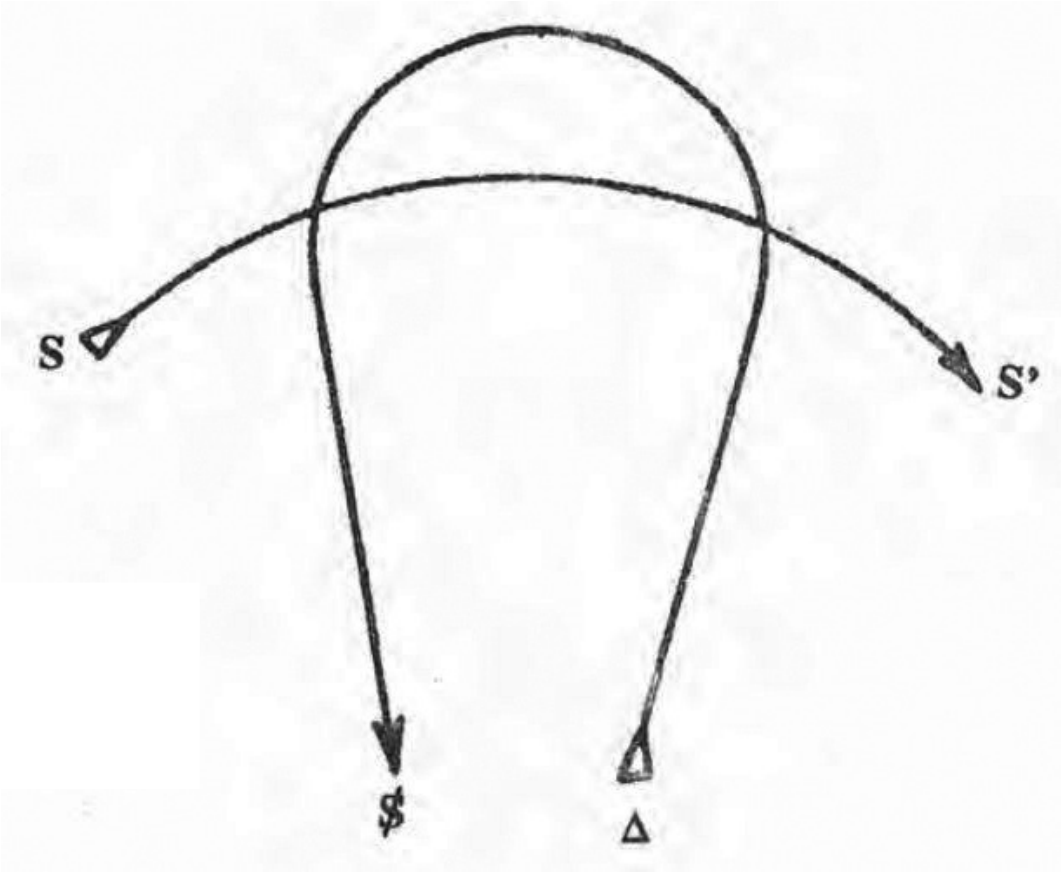


Figura 21 - Grafico do desejo 01
Fonte: Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Originalmente em *Escritos* de Jacques Lacan

porém que acaba por retornar do recalque na realidade. — utilizando o vocabulário de Lacan, a realidade envelopa o «real», para evitá-lo.[22] Logo pode-se avançar para o gráfico do desejo; lido de modo "sociológico" por Žižek e de onde este retirou suas conclusões para «ideologia».

O gráfico do desejo desenvolvido por Lacan, apresentado em *Escritos* (1966), é a sua explicação de como se estrutura no sujeito o «imaginário», o «simbólico» e o «real», através do processo de significação. Lacan procurou responder como se forma o significado para o sujeito e como se estrutura a «realidade», a "ficção da vida." Slavoj Žižek interpretou o gráfico como desejo não do sujeito, mas na sociedade. Para avançar, deve-se entender que por «desejo» refere-se ao desejo de felicidade absoluta do sujeito. Esta felicidade é permeada de várias imagens, dentre elas o prazer absoluto no sexo, que segundo Sigmund Freud, envolve até mesmo o incesto.[23] A felicidade suprema é um objeto que o sujeito procura no «real», mas como o «real» é seu núcleo traumático, aquilo que o sujeito evita, o próprio desejo se estrutura em torno de evitar o núcleo traumático do sujeito, que é o cerne do desenvolvimento do gráfico de Lacan, apresentado a seguir por Žižek. A interpretação "social" deste gráfico, faz essa dissertação retornar para o estudo da ideologia pois para Žižek,[24] o núcleo traumático da sociedade é a luta de classes, derivada do antagonismo social. Este é o início da homologia Marx-Lacan o "real da luta de classes".[25] O que impossibilita a sociedade, o que a traumatiza enquanto impossível, é a clivagem social.[26]

• • •

O Gráfico do Desejo de Lacan, por Žižek.

Descrito por Lacan, o gráfico é "(…) o desejo em relação a um sujeito definido pela sua articulação com o significante".[27] Esta fórmula, em Žižek hipoteticamente é "(…) o desejo em relação à sociedade definido pela sua articulação com o significante." A primeira figura do gráfico, (figura 21), explica o processo de produção de um significado, subordinado à cadeia de significantes.

De maneira diferente de Ferdinand de Saussure, Lacan não colocou os significantes como uma extensão, uma linha no tempo que simultâneamente correria com o significado,[28] formado do significante. Lacan, colocou no vetor SS' um processo retroativo de significação — o vetor $\$\Delta$. O vetor SS' representa uma cadeia de significantes, inserida na rede de significantes formada de várias cadeias e perfurada por uma intenção mítica delta que como Žižek realçou, é pré-simbólica.[29] A significação acontece quando outra intenção mítica, a do sujeito encontra com

[22] Por isso Lacan escreveu que a vida é um sonho e que "toda verdade tem uma estrutura de ficção", no *O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*, página 24 da 2ª edição de Jorge Zahar Editor, de 2008.

[23] Nasio, Juan David. *Cinco Lições Sobre a Teoria de Jacques Lacan*. Jorge Zahar Editor, 1993, p.29.

[24] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 323. Seguindo Ernesto Laclau & Chantal Mouffe.

[25] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p. 88.

[26] Žižek seguiu o que Ernesto Laclau e Chanta Mouffe se refiriram por "a sociedade não existe", o social se faz em torno do "antagonismo" central da sociedade, seu paradoxo que a torna impossível. No livro *Hegemonia y Estrategia Socialista*, Laclau e Mouffe substituem a sociedade por ordem social, para designar essa impossibilidade.

[27] Lacan, Jacques. *Escritos*. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 819.

[28] Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Editora Cultrix, 2006, p.84.

[29] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p. 99. Afinal só é

a cadeia de significantes, a cruza e fixa um significado.

O que determina a fixação do significado é o "significante-mestre", que é o significante principal do discurso que perfura a cadeia de significantes. Esse discurso é o local da fala, da voz, a "imagem acústica" como já referido, isto é, o som que o sujeito ouve do discurso. E que discurso? O discurso do Outro. Lacan apresentou uma síntese cardinal acerca disso: se o discurso é o lugar da fala, essa é o lugar da imagem acústica, isto é, do significante e são proferidos pelo Outro, então, a lógica é que o significante é o lugar do Outro.[30]

Lacan também sublinhou outro aspecto: a posição central, de destaque (no limite, uma posição de dominação) que o Outro possui por ser "aquele que discursa e fala", isto é, quem tem a oportunidade de falar e fazer um discurso.[31] Lacan assim pontuou o Outro como o "testemunho da verdade", pois o discurso, potencialmente é a própria verdade para o sujeito que ouve.[32] Isso decorre pois o processo, "dialético" entre significante e o significado é retroativo; o significante está em uma posição 'acima' dos significado. Por isso que Lacan demarcou como um processo de subversão do sujeito.[33] Se o significante é dominante e é também o lugar do Outro então, o raciocínio é simples: o Outro está no lugar de dominância. Por isso Žižek escreveu que, ao tratar do gráfico do desejo na sociedade, há uma similitude com o método da interpelação do sujeito pela ideologia. Para ele o gráfico ilustra o método identificado por Louis Althusser.[34]

Se o gráfico do desejo é o próprio processo de interpelação do sujeito pelo significante, que está relacionado ao Outro, conclui-se que o Outro interpela o sujeito, pois para Lacan o significante é o Outro. Isso significa que, como "Outro = significante" e "significante = discurso fala", o processo de interpelação é o próprio discurso. Marca-se aqui as duas primeiras contribuições de Žižek para o quadro analítico da ideologia. A fórmula que ele não colocou em seus escritos de forma literal pode ser exposta assim: "A ideologia é um discurso e quer penetrar o sujeito para nele se instalar." É claro que é uma definição que responde à duas colunas apenas, ("o que é" e "objetivos") mas é o primeiro avanço que é possível de se extrair. (figura 22)

A evolução do gráfico do desejo é apresentada pela figura 23. Em comparação com a figura 21, este novo momento é similar ao primeiro mas com alguma maior complexidade. Manteve-se a intenção mítica delta que perfura a cadeia de significantes e aquela que cruza com a cadeia de significantes, ao fazer o processo de significação. A mudança em relação ao momento anterior,

---

simbólica se estiver adentrado a cadeia de significantes.

[30] Lacan, Jacques. *Escritos*. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 827. Também na página 120 de *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia.*

[31] Ibid, p. 820-9. Ver tópico "Subversão do sujeito e a dialética do sujeito". Ao colocar a sociedade como o sujeito do gráfico, o discurso pode apareccer enquanto outros elementos discursivos não só a imagem acústica; sejam ele gráficos, obras de arte, uma imagem etc, mas uma interepretação literal disso continua a ter valor e ser o central da questão.

[32] Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 11: *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 1988, p.125. Lacan utilizou o termo "se impõe como testemunho da verdade"; por isso é potencialmente a verdade, pois é apenas como outro se impõe. Também em: Lacan, Jacques. *Escritos*. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 821.

[33] Idem 31.

[34] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p. 103.

a figura 21, é a troca do sujeito $, agora colocado à direita. Pois com o passar do tempo do discurso, a cada nova etapa, o sujeito se torna o sujeito que já sofreu o processo de significação anterior. O sujeito inicia a nova etapa do processo de significação do discurso que ouve (e que é do Outro) já transformado pelo que ouviu.[35] Esta mudança é acompanhada de adições.

As adições do gráfico número dois são: o ponto "s(A)"; o ponto "A"; o novo produto da cadeia de significação — que antes era o sujeito $ — agora representado por I(A) e, por fim, os dois novos momentos m (eu) e i(a), o eu ideal. O novo gráfico pode ser desvendado através de duas idéias: a primeira a do "eu ideal" e a segunda a do "ideal do eu". O "eu ideal" explica a lateral direita do gráfico, enquanto o "ideal do eu" a lateral esquerda; juntos explicam o todo. Por causa do caráter retroativo que o processo de significação possui em Lacan, opta-se por começar a explicação pelo lado direito, pelo "eu ideal" — um aspecto já antecipado aqui, quando fora mencionado e explicado o registro do «imaginário» e o estádio de espelho.

Recorda-se que o estádio de espelho é a identificação do Eu no Outro. Este Eu é como o sujeito se imagina enquanto Eu e, o Outro, é como o sujeito especula que é o Outro. Esta ordem delineada na mente do sujeito pelo que ele, de forma especular, reconhece no Outro como sendo ele mesmo, é a identificação imaginária do Eu. Afinal ele imagina-se algo e depois procura esse algo imaginado numa versão idealizada do Outro (por isso o Outro também é especular.) A identificação imaginária constitui a noção de "eu ideal", pois o único parâmetro utilizado para a formação desta identificação fora sua própria imaginação, de si e do Outro. O "eu ideal" em conjunto com a identificação imaginária recebe a notificação "i(a)".[36] O ponto no Outro especular que o Eu se identificou e formou o "eu ideal - i(a)" recebeu a notação "A" (ponto no Outro.) Deve-se persistir na idéia de que o lugar do Outro, aquele que discursa, é a cadeia de significantes e está no primeiro cruzamento. O segundo, é demarcado pelo ponto s(A), já na lateral esquerda do gráfico. Para entender este lado será usada a noção de "ideal do eu" [37]

O "eu ideal" é adquirido com a identificação imaginária, em uma imagem qual o sujeito se auto-percebe de uma forma qual ele gostaria de ser.[38] Então, o que seria o "ideal do eu"? O ideal do eu é aquilo que é adquirido com a identificação simbólica do sujeito com o Outro, por via de um traço único do Outro, um significante-mestre. É quando o sujeito pontua o Outro em si, já não o Outro especular; Žižek colocou assim: "se efetua em relação ao próprio lugar de onde somos observados, de onde nos olhamos de modo a parecermos amáveis a nós mesmos, merecedores de amor." É o momento em que o sujeito percebe a presença do Outro e sai do seu narcisismo elevadíssimo no eu imaginário, para o narcisismo "normal", já simbólico e já

[35] Ibid. Žižek buscou em Lacan o "aquilo que era antes." Exemplo: a cada frase de um livro, o sujeito que o lê se transforma. Ao iniciar uma nova frase, o sujeito a inicia já adquirido a significação da frase anterior.

[36] Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 7: *A ética da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 2008, p.279. Lacan pôs o "eu ideal" como sendo o "outro imaginário".

[37] Essa leitura deriva-se do tópico "Subversão do sujeito e a dialética do sujeito" de *Escritos* e de Žižek, em *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Ver página 100 até 110.

[38] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p. 104.

com significado.[39] Lacan alegou que a identificação simbólica funciona como um regulador do narcisismo e por isso, nem sempre ocorre num aspecto positivo, mas também em uma fraqueza.[40] Žižek deu atenção a identificação simbólica por via da fraqueza; ao insistir que um discurso dominante molda determinados "modelos" de identificação, usa a fraqueza deste para reforçar a identificação; um exemplo dado fora os "ataques histéricos" de Hitler, como a fraqueza simbólica que alguns indivíduos se identificavam.[41]

Quem submete o sujeito à identificação simbólica é o Outro, esse representado no gráfico por s(A). A importância da identificação simbólica para um discurso dominante é maior que à identificação imaginária.[42] Afinal o Outro é o lugar do significante para o sujeito e o significante, predomina e determina o significado.[43] Se o Outro submete o sujeito à identificação simbólica e ao mesmo tempo é ele quem discursa, pois "é" o significante, há uma grande chance de ser aí que o discurso tenta dominar o sujeito. Pois é ele a grande influência do significado fixado. A identificação simbólica tem esse destaque pois, além de ser o produto da identificação no Outro não-especular, é ela que é predominante entre as duas modalidades de identificação. pois regula o narcisismo exarcebado do eu imaginário.

Sublinha-se que a ideologia é defendida por Žižek como um discurso e tudo se encaixa ao ser lembrado que o objetivo é dominar. Do que se conclui que a ordem simbólica é crucial, pois é nela que acontece a identificação principal, a simbólica. — o sujeito está exposto a isso tudo. Lembra-se que Jacques Lacan colocou que o sujeito é subvertido pelo Outro, a cadeia de significantes. O significado (conceito) gerado no processo retroativo de significação simbólica, anotado como I(A) é exatamente esse produto.[44] A interpelação do sujeito acontece na e pela primazia do discurso, de quem fala, da voz e imagem acústica em si.[45] Esse predomínio da ordem simbólica e do Outro, quem discursa e determina o processo de significação, subverte-se o sujeito, o forçando a ser submetido ao "ideal do eu", o eu simbólico. O i(a) é subordinado à I(A).[46]

Por causa do predomínio do «simbólico» sobre o «imaginário», chega-se ao último aspecto do

[39] Ibid, pp 70-1.

[40] Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 11: *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 1988, p.242.

[41] Faz muito sentido que a identificação simbólica seja através de uma fraqueza: primeiro, porque é a identificação de fato com o Outro que nos observa e não com a idealização que o sujeito faz do Outro e por isso funciona como um regulador do imaginário (se regula algo idealizado, necessariamente precisa abaixá-lo.) Segundo porque é a identificação com o um ponto qual o sujeito se observa através da posição que o Outro o observa, estando mais exposto neste caso do que no seu próprio imaginário. Terceiro porque a fraqueza do Outro pode ser a fraqueza do sujeito, portanto isso fortalece a identificação na medida que o sujeito não se vê como único portador daquela fraqueza, tendo inclusive um "modelo", o Outro, que também a possui.

[42] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, pp 108.

[43] Strauss, Lévi. "Introdução à obra de Marcel Mauss". Em: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify, 2003, p.29. O Outro é aquele que discursa e "tem/é" o significante

[44] I(A) = identificação simbólica.

[45] Lembra-se de Lévi Strauss: o sujeito está inserido numa ordem simbólica e portanto potencialmente exposto a ela.

[46] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p.71. Também deve-se lembrar que mesmo a identificação imaginária acontece na cadeia de significantes, que é o Outro e que é uma linguagem, que é simbólica.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO**
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico / Prático CARÁTER: Positivo / neutro / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual / Material	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciência ▫ oculta ▫ fetiche ▫ simbólica ▫ habitus	▫ tomada de poder ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito ▫ penetrar o sujeito	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização alienação universalização fetichização racionalização legitimação voltada para ação
▫ **DOXA** ▫ **DISCURSO** isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 22: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

gráfico dois: do lado esquerdo se formou o eu(m), após as duas modalidades de identificação. Esse eu(m) se liga ao eu ideal, do lado direito do gráfico, o eu imaginário. Conforme Žižek, essa ligação completa a identidade do sujeito para consigo, que é uma forma de alienação, pois o eu(m) formado se identifica com o eu imaginário, aquele que idealiza o Outro e a si. É uma maneira do eu(m) se colocar em outra entidade, fora dele mesmo.[47] A identidade do sujeito formada é sustentada pelo eu(m) e o i(a), o eu ideal. Mas como foi visto, o i(a) é subordinado ao I(A), localizado na ordem simbólica, no lado esquerdo do gráfico, onde também se encontra o eu(m). Disto se extrai que a identidade do sujeito para consigo é principalmente formada pela ordem simbólica, pela identificação simbólica do sujeito com o Outro, ou cadeia de significantes, ou imagem acústica e em uma palavra: com o discurso (e de quem tem a chance de fazê-lo.)

A predominância do discurso na formação do sujeito pode ser lida pelo quadro analítico da ideologia, na figura 22. Recorda-se, que uma característica da ideologia é ser simbólica e uma resposta ao "o que é" foi o discurso. O processo de significação do gráfico do desejo explica como os indivíduos são interpelados pelo discurso e principalmente: como que o sujeito forma sua identidade através desse mesmo discurso. Numa sociedade, aqueles que detém o poder terão mais oportunidades de proliferar discursos na rede de significantes do que os que não detém.

Viu-se que para Karl Marx a classe dominante é aquela que detém os meios de produção (relacionado ao conceito de base, o econômico) e que a ideologia se refere à assimetria social (que é superestrutural, a cultura.) Portanto a situação de quem detém os meios de produção é confortável. Relembra-se a metáfora, de Louis Althusser, do edifício formado pela base e superestrutura, com a primeira determinando a segunda, ainda que haja, conforme António Gramsci e o próprio Althusser, uma retroatividade da superestrutura. Quem detém a base é quem domina: a classe dominante fará mais discursos, bem como terá mais força nos aspectos culturais na superestrutura, fechando a esfera do poder.

Como o discurso e os significantes são os predominantes no processo de significação, o "ideal do eu" e o eu(m) estão muito expostos ao domínio da ideologia através do processo de significação.[48] Por mais que existam tentativas de choque com a base econômica, quem a detém continua a dominar e a discursar. Outro aspecto é aquele que mesmo havendo demonstrações de resistências culturais na superestrutura (que obviamente não devem ser subestimadas), quem domina também a usa. Com isso podem perfeitamente conduzir processos e discursos culturais que os beneficiem. A cultura está associada ao poder. O discurso da classe dominante vai predominar pois detém o poder e os meios de produção e também por estar presente na cultura. E possívelmente em número superior aos discursos contrários, pois esses não possuem o apoio da base econômica, moldada e controlada pela classe dominante.[49] A formação da

[47] Ibid. Pág.103.

[48] O que gera a figura 24. Nela se classifica o processo de significação do sujeito no discurso enquanto um método para se obter o objetivo de penetração no sujeito e o do domínio simbólico.

[49] Para não se referir também à possível influência que a base pode efetuar na própria cultura que é contrária ao poder, enfraquecendo-os. Aqui deve-se colocar que nem todo discurso é ideologia, mas toda ideologia é discurso.

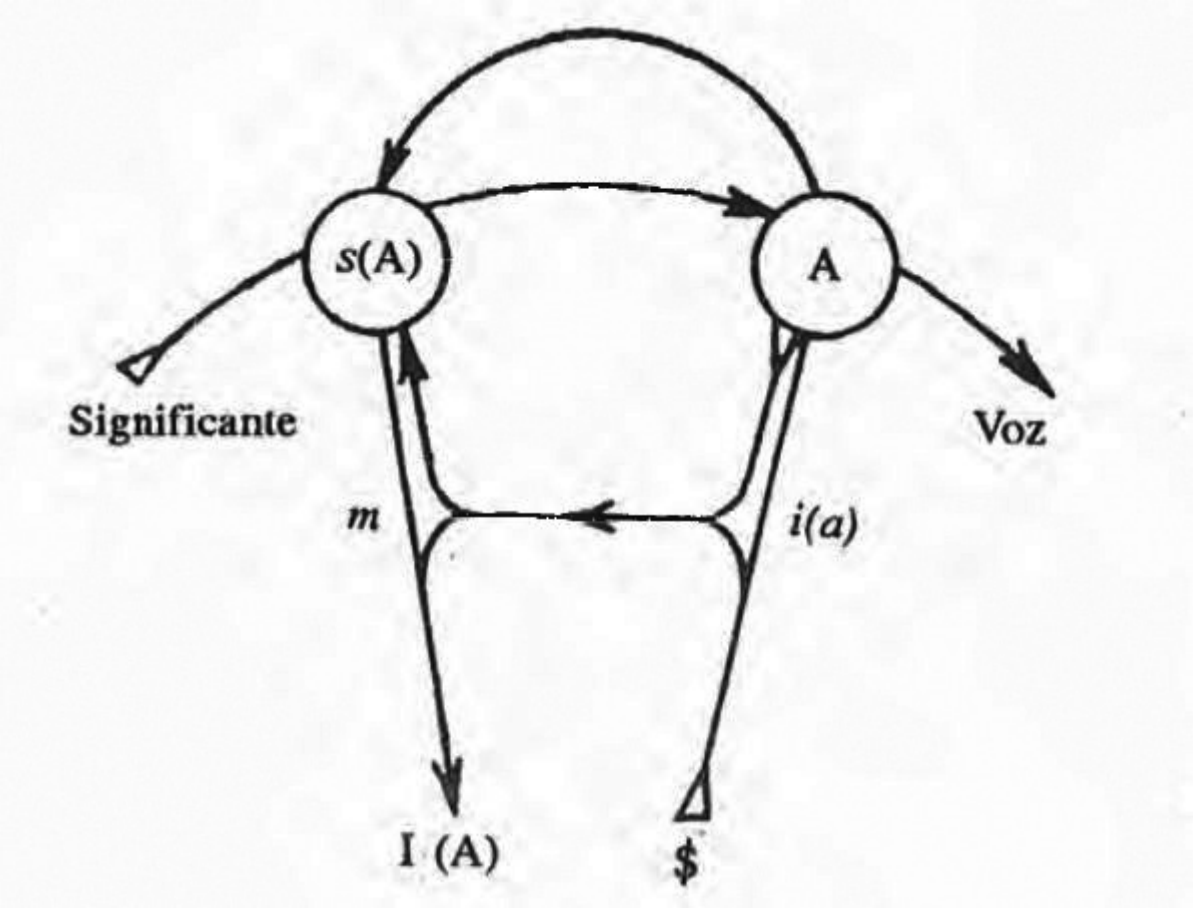


Figura 23 - Evolução do grafico do desejo
Fonte: Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Originalmente em *Escritos* de Jacques Lacan

identidade do sujeito está muito exposta a todo esse poderio.

Adianta-se uma conclusão: a identidade do sujeito é subordinada e dependente do discurso do Outro, o lugar dos significantes. Estes são predominantes em relação ao significado, logo o Outro é predominante em relação ao significado. Viu-se que o significado é o lado esquerdo do gráfico dois, ponto final de todo o processo e onde o sujeito constitui sua identificação simbólica com o Outro e o eu(m). Daí, este eu(m) subordina-se ao Outro e dele depende. Visto que o eu(m) constitui junto com o imaginário "i(a)" a identidade do sujeito (sendo que eu(m) já é simbólico, pois já passou pela cadeia de significantes, logo, é predominante ao eu imaginário), esta última será subordinada ao Outro também. Esta é a demonstração do poderio do discurso dominante, a leitura do gráfico do desejo na sociedade.[50]

As conclusões do estágio dois do gráfico são praticamente o bastante para se perceber a interpelação do sujeito por um discurso. Percebe-se que a identidade do sujeito é dependente do Outro, o que evidencia uma imensa dificuldade de se constituir uma autonomia do eu.[51] Mas há um complemento do gráfico dois, que vem a ser o último estágio do gráfico do desejo, acerca da formação da identidade do sujeito e que também descreve como se sustenta a «realidade». Interessa compreender isso pois já se descreveu como se sustenta a identidade; quando o eu(m) se liga a i(a) e é resultado do processo de significação qual está submetido à ordem simbólica da sociedade que ele se insere.[52] Pois, como já citado, para Lévi-Strauss a ordem simbólica estrutura a «realidade» que é ficcional. Essa estrutura de ficção, que constitui a realidade que o sujeito se insere, já com a sua identidade formada, é explicada no gráfico do desejo três de Lacan.[53] Para compreender este último gráfico existe, um gráfico intermediário (figura 25.)

O gráfico intermediário é quase idêntico ao número dois, com a diferença da pergunta "*Che*

[50] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p.109. Žižek afirmou que a identificação simbólica se relaciona com a identificação imaginária a dominando. Visto que eu(m) está na identidade simbólica e i(a), na imaginária,logo se tem que eu(m) domina i(a). A demonstração do gráfico do desejo por Žižek foi feita ao longo de *Eles Não Sabem o Que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*.

[51] Lacan, Jacques. *Escritos*. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 823. Žižek recapitulou o efeito retroativo do significado para explicar como é ilusorio o eu se constituir como autônomo, independente do Outro. Essa dependência do "eu" em relação ao Grande Outro, o discurso que o "eu" se submete, interessa para a crítica dos projetos da autonomia em Arquitetura. Sabe-se que a classe que domina é quem mais faz discursos e é preponderante na rede de significantes, logo, se o sujeito for um dos projetos da autonomia, fica em aberto uma questão para ser respondida no próximo capítulo: é possível ser totalmente autônomo? Sobre essa potencial impossibilidade do eu autônomo, uma possibilidade é a da autonomia enquanto não dependência, outra é a de um patamar crítico em relação ao Outro. Contudo o próprio discurso crítico, ainda que realmente crítico e não retórico, já representa em si um pacto com a ideologia.

[52] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p.104. Žižek relembra que isso é alienação do sujeito no Outro e se o estádio do espelho ajuda a entender o que é i(a), o eu ideal, a ligação de i(a) com eu(m) é o estádio do espelho.

[53] Lacan, Jacques. *Escritos*. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 821-2. Lacan deu uma explicação do motivo da realidade ter estrutura ficcional, já adiantada nesse trabalho anteriormente, mas, perceptível e explicável apenas com o gráfico do desejo: O Outro, lugar da fala, é a testemunha da verdade, utiliza da voz que rompe cadeia de significantes para se impor enquanto verdade, mas esta é apenas o seu discurso e fala, por isso, impor-se enquanto verdade é sinônimo de "mentir", não de maneira literal, mas no sentido de que o Outro fala de forma que sua fala seja considerada a verdade, não importa o que seja. Como o processo de significação de constituição identidade e da realidade do "Eu" ocorre nessa cadeia de significantes, que é o lugar do Outro, logo se tem que a realidade é a ficção, e uma ficção baseada no Outro, ou, caso queira-se, do "Eu no Outro".

Vuoi?", onde se inscreve a notação "d", de desejo e o encontro entre $ e "a" do sujeito e o imaginário.($◊a)[54] "*Che Vuoi?*" ocorre porque o processo de produção de significado sempre deixa um resto que não sofreu significação e que rompe o gráfico no ponto "A", o do Outro especular. Produz dois vetores de mesma trajetória, mas que possuem uma distância, entre eles. Esta sobra ocorre a cada fixação de significado.[55] A sobra em si é um ponto de "falha no Outro", no sentido que a identificação imaginária do sujeito no Outro descobriu uma falha e ela é um ponto que o eu ideal não se identificou no Outro especular, o que ocorre no ponto "A".

Do ponto de falha em "A", surgem os dois vetores "$" e "a": o encontro do sujeito com o imaginário. A distância, ou lacuna, é entre um enunciado e a enunciação; uma tentativa de dizer algo ao sujeito através do discurso mas de forma indireta, implícita. Žižek descreveu este processo como "(…) você me diz isso, mas, que está querendo me dizer com isso, através disso?"[56] Assim como "*Che Vuoi?*" é tratada como " 'Por que você está me dizendo isso?' ", no que Žižek se referiu enquanto "d", o desejo. Este é aquilo que é pedido de forma literal, mas o que está sendo realmente pedido, por trás, a verdadeira intenção da pergunta, Žižek chamou-lhe demanda. Esta, por não ter sofrido processo algum de significação e simbolização — pois irrompeu no lado direito do gráfico, onde está o imaginário — é uma demanda simbólica, uma falta de simbolismo. Aquilo que o sujeito não conseguiu simbolizar no Outro idealizado-especular e por isso uma falha, a fissura do Outro. Daí origina-se "*Che Vuoi?*" e o último estágio do gráfico, que é uma estrutura oriunda da própria lacuna entre enunciado(desejo) e enunciação(demanda).[57]

Antes de adentrar o gráfico três, gerado pelo intermediário, há uma observação que Žižek retirou deste que é importante para o estudo da ideologia: por haver uma lacuna entre o que é enunciado e a verdadeira intenção da enunciação, "(…) toda demanda política está sempre presa a uma dialética[58] em que almeja algo diferente de sua significação literal; por exemplo, ela pode funcionar como uma provocação que procura ser recusada (situação na qual a melhor maneira de frustrar a demanda é atendê-la, consentir nela sem reservas.) Como sabemos, foi essa a censura de Lacan a propósito da revolta estudantil de 1968: tratava-se, fundamentalmente, de uma rebelião histérica que pedia um novo Mestre."[59]

À feição de um exercício poder-se-ia fazer inúmeros "testes" dentro da lacuna entre enunciado e enunciação, não para prová-los em si, mas para ilustrar o poder do que é dito implícitamente.

---

[54] Lacan, Jacques. Escritos. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 827-30.

[55] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p.109.

[56] Ibid. Pág 110. Isso pode ser visto como a força subliminar da interpelação do indivíduo. A promiscuidade desse ponto com a arquitetura é interessante pois a arquitetura pode ser encarada como um discurso simbólico, mas essa "tentação" não é o ponto central deste tópico¨.

[57] Anota-se que Pierre Bourdieu já havia tangenciado essa lacuna como forma de domínio simbólico do sujeito. O próximo gráfico, o último, ajuda a entender o porquê. "*Che Vuoi?*" também pode ser relacionada com a percepção de Jürgen Habermas, para quem a ideologia é uma "comunicação sistematicamente distorcida".

[58] A dialética de Lacan diz respeito ao aspecto retroativo do processo de significação.

[59] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p.111. Cabe lembrar que o histérico é aquele que pede algo no enunciado mas procura ser recusado, pois assim a verdadeira intenção é atendida. Colchetes da dissertação.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO** ▫
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico / Prático CARÁTER: Positivo / neutro / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual / Material	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciência ▫ oculta ▫ fetiche ▫ simbólica ▫ habitus	▫ tomada de poder ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito ▫ penetrar o sujeito	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's ▫ significação do discurso	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização alienação universalização fetichização racionalização legitimação voltada para ação
▫ **DOXA** ▫ **DISCURSO** isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 24: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

Um primeiro exercício origina-se da arquitetura de Le Corbusier e sua jornada midíatica na arquitetura. Seus planos urbanos audaciosos, como o Plano Voisin, talvez tenham sido um enunciado que no fundo procurava ser "recusado", para que a verdadeira demanda (encomendas para projetos) fosse realizada. É também de se pensar na possibilidade que a melhor maneira de frustrar Le Corbusier seria ter atendido seus pedidos, mas, esta dissertação não utiliza deste tema, nem possui ferramentas para concretizar esta idéia. Outro exercício, vem do dos golpes militares na América Latina no século XX, em plena Guerra Fria. Uma das estratégias de desestabilização fora o "medo do comunismo e para o capitalismo ser praticado"; mas esta aí justamente a diferença entre desejo e demanda. Se o desejo por um capitalismo forte e nacional como o feito nas economias desenvolvidas tivesse sido atendido, nunca haveria tido os golpes militares. A verdadeira demanda eram as ditaduras, realizando-se ao usar o desejo por capitalismo democrático, mas não para concretizá-lo. Para frustrar os golpes militares deveria ter-se atendido os pedidos por capitalismo.[60]

Os exemplos acima não serão aqui concretizados. O objetivo desse trabalho é a leitura do «Círculo Arquitetura-Ideologia», que necessita da definição para ideologia de Žižek. Para isso é necessário focar-se no gráfico três do desejo, de Lacan, por Žižek. A figura 26 apresenta o gráfico do desejo completo, com uma estrutura no andar superior ao nível da identidade do sujeito. Este novo nível do gráfico primeiro será apresentado, depois explicado: Na figura 26 vê-se que a estrutura que originou-se de "*Che Vuoi?*" contém as anotações S(Ⱥ) e $◊D, nos quais S(Ⱥ) é o lugar da falta no Outro e $◊D o encontro do sujeito com desejo. Outras notas são o $◊a o encontro do sujeito com o imaginário e "d" o desejo. Fixada essas notações passa-se à explicação geral deste nível do gráfico e suas especificidades.

A explicação general dos elementos deste nível do gráfico se aplica a própria forma como ele foi gerado, a pergunta "*Che Vuoi?*" que, recorda-se, é a diferença entre enunciado e enunciação a partir da falha no Outro. Advém que o Outro, conforme foi estudado na identificação imaginária, é o Outro que o sujeito idealiza, não é corresponde a uma outra pessoa em si (apesar de baseado nela.) Essa dimensão fabulosa do Outro encontra-se com o discurso do Outro, o lugar da fala, onde se gera o significado para o sujeito e a identificação simbólica com o Outro s(A) o que, como foi visto, é o processo que demarca a identidade do sujeito, sustentado por eu(m) e i(a) — o local da identificação imaginária e do eu ideal. Esse processo de gerar significado e simbolização, que origina a identidade do "eu", sempre deixa um resto, uma sobra que não sofre significação.

O resíduo que rompeu a cadeia dos significantes do Outro é aquilo que fracassa, quando para o sujeito — ao se identificar de forma imaginária com o Outro — aparece o ponto de falha do Outro, onde o sujeito não conduz nenhum processo de significação, o ponto de "*Che Vuoi?*", que gera o desejo "d". Esta sobra é "onde a fala fracassa"[61] porque não houve a produção de significado, onde não houve um significante-mestre para produzir um ponto de fixação. Por isso,

[60] Lacan, Jacques. *Escritos*. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 830. Lacan colocou que o desejo pode ser aquilo que o sujeito não quer, e que aí reside o risco de uma nova alienação do sujeito.

[61] Nasio, Juan David. *Cinco Lições Sobre a Teoria de Jacques Lacan*. Jorge Zahar Editor, 1993, p.12.

tal 'sobra' não pode ser um significante da forma como Lacan abordou no caso deste gráfico, "um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante". Pois não existe um Outro referente ao Outro daquele sujeito em questão. Este se torna o próprio sujeito quando se é abordado seu Outro.[62] Logo a cadeia de significantes do nível superior do gráfico só pode ser, não um significante, mas o significante da falta no Outro.[63] Que é onde a fala fracassa.

Em continuação ao nível do fracasso da fala, a não significação que rompe a cadeia do Outro, este é o momento exato que "aparece o gozo".[64] E o gozo é justamente o lugar do "significante da falta no Outro", em outras palavras, onde não houve um significante-mestre para gerar um conceito, um significado. Onde não houve simbolização e nem significação. O gozo é então, aquilo que não pode ser simbolizado e também que não teve seu significado fixado. Porém, essa é precisamente a definição de «real», o núcleo traumático, a coisa traumática. Se o gozo é onde a fala fracassa e a bateria de significantes do Outro (o lugar da fala) fracassa, então o significante que a intenção mítica do gozo perfura só pode ser, senão, o que foi adiantado anteriormente: o significante da falta no Outro e esta falta é uma fissura qual articula-se o gozo no «real».

A articulação entre o gozo, vindo do fracasso da fala, e o «real» decorre pois, para Lacan, o gozo é a aspiração de se atingir a felicidade absoluta (energia psíquica em Sigmund Freud.)[65] No entanto ocorre desta aspiração do prazer absoluto ser impossível, pois o sujeito não consegue simbolizá-la para atingir uma fixação de um significado. Afinal, a origem do nível do gozo no gráfico é a própria falha do Outro (falha de identificação, falha na cadeia de seignificantes). O gozo absoluto, possibilitaria libertar do corpo toda a energia desta pulsão de felicidade suprema,[66] que por sua vez seria atingida figurativamente pelo incesto[67] Esta é a metáfora do impossível, o núcleo traumático, que se tangenciou ao longo deste tópico e a que Žižek, ao colocar o gráfico do desejo sob a luz da sociedade, defendeu enquanto a assimetria social[68]

Para finalizar a leitura de Žižek do gráfico, falta articular os pontos entre si. Ainda na cadeia "significante da falta no Outro", representado por S(Ⱥ), a intenção mítica que a perfura já não acompanha a fala, pois esta "fracassou", mas o próprio corpo do sujeito. A conclusão que disso se retira é similar a dos pensadores franceses como Althusser, Foucault e Bordieu: o corpo pode

[62] Pode-se aqui substituir de forma vulgar a fórmula de Lacan para o significante: "o lugar do Outro, ou Outro, é aquilo que representa o sujeito para um novo Outro." Isto é, o Outro é sujeito para um novo Outro.

[63] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia.* Jorge Zahar Editor, 1992, p.120. Não confundir falta no Outro com falha do Outro. O último está no nível inferior.

[64] Nasio, Juan David, op.cit.

[65] Ibid, p. 26.

[66] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes, 2001, p.394. Pulsão: "Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é sumprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta." Para a "felicidade" suprema, absoluta ver: Roudinesco, Elisabeth; Plon, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 1998, p. 300.

[67] Ver Juan David Nasio; incesto é posto aqui de forma metafórica, significa transgressão de uma regra, lei. Representada figurativamente pelo incesto e não para realmente denotar o ato sexual incestual. Basta uma transgressão de uma "lei".

[68] De modo mais preciso, a sociedade como impossível e traumática. Aqui Žižek relaciona-se com Laclau & Mouffe.

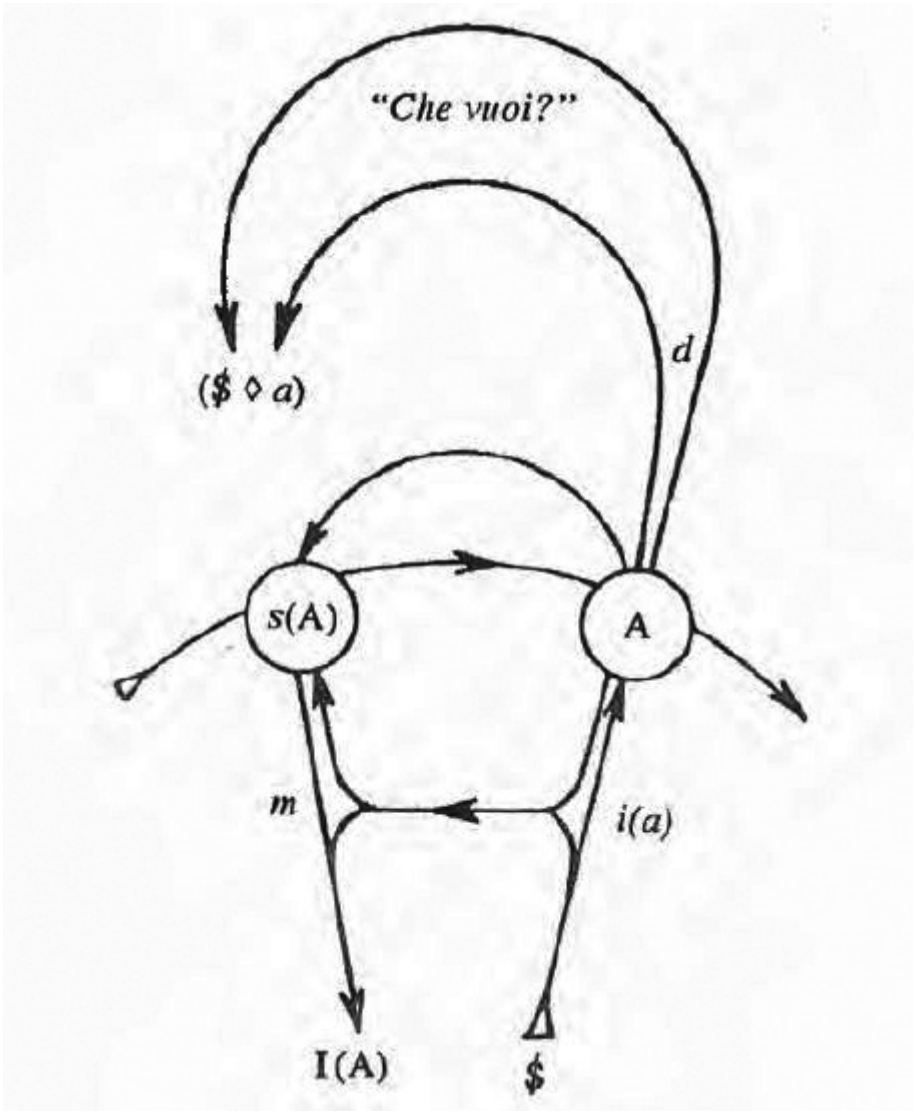


Figura 25: Evolução do gráfico do desejo
Fonte: Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Originalmente em *Escritos* de Jacques Lacan

ser o destino final da interpelação do sujeito por um discurso; que aqui deve ser pensado nos termos postos por Žižek, como ideologia; por isso o corpo pode ser o destino final da ideologia.[69]

Outro ponto a ser lido é o $◊D, quando o sujeito encontra o desejo, numa tentativa de liberar o gozo. Este é o ponto da pulsão, basicamente, o acumulo da aspiração de felicidade suprema que ainda não foi "espelida" do corpo, gerando este momento de tensão no sujeito que se liberado é pela castração, sua maneira de se adaptar as leis da sociedade. Contudo, o mais interessante para a análise da palavra ideologia, da sociedade e também para arquitetura é o ponto do desejo. O fundamental é que ele se articula com a fantasia ($◊a), do lado esquerdo, marcando um novo eixo. Se no nível inferior, o nível do Outro, o"eu ideal" se liga ao eu(m), para sustentar a identidade do sujeito e se formar perante ao Outro, no eixo entre desejo e fantasia funciona o anteparo do núcleo traumático e da impossibilidade do gozo.[70] Neste ponto segue-se Žižek, que defende que é assim que o sujeito dota o mundo de algum sentido, lógica e coerência. É assim que se resoluciona "*Che Vuoi?*", com o eixo fantasia-desejo a se formarem na qualidade de protetores do núcleo traumático. E mesmo que o desejo faça menções e busque o núcleo traumático, sua ligação com a fantasia, sempre o regula, mantendo a distância do núcleo traumático, o «real» .[71]

Lido e fechado o gráfico do desejo, através de Žižek, com o desfecho do eixo fantasia-desejo, já se poderia retirar a teoria para ideologia de Žižek para ser complementada. Mas neste eixo reside um interesse para o estudo da arquitetura, mesmo que haja outros aspectos também interessantes como a impossibilidade da autonomia do eu. (visto no capítulo dois.) O eixo fantasia-desejo é crucial pois é ele que forma a «realidade» e dá estrutura de ficção a ela. E qual a relevância disto? Em geral porque a «realidade» age para ocultar o «real». É assim que é protegido o antagonismo social; ao sujeitar o indivíduo à fantasia e ao desejo, para que ele não perceba o «real». O objetivo é ocultar a impossibilidade da sociedade, as desiguais relações sociais. Este mecanismo de domínio e poder vem a ter reverberações específicas para a ideologia. Estas são pertinentes para esse trabalho, a disciplina de arquitetura recebe essa reverberação. Como?

Relembra-se que desde a "Introdução" se trabalhou com alguns indícios elementares da fusão entre arquitetura e ideologia. Dentre eles estava o niilismo tecnológico e o uso apelativo da imagem; já articulado com uma tríade de Hegel "imediato, abstrato e aparência", pelas palavras de Chauí "(…) o modo pelo qual uma realidade se oferece como algo dado."[72] Se o desejo é a sobra não simbolizada e a fantasia é aquilo que articula-se com o desejo para evitar o núcleo traumático, logo, juntos formam a «realidade» com sua estrutura ficcional. E essa estrutura ficcional é relacionada ao indício da imagem.

---

[69] Ver figura 27 quadro analítico, o corpo interpelado enquanto objetivo da ideologia.

[70] Idem 63. Lembra-se que o gozo é a encarnação da coisa traumática, no caso da análise social, o gozo é a encarnação do que seria a sociedade. Inclusive lembra-se que o gozo ser totalmente liberado é impossível. Roudinesca & Plon registraram isso na obra que foi citada na nota 66.

[71] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia.* Jorge Zahar Editor, 1992, p.117. Continuando a metáfora do incesto, é a maneira do filho buscar a mãe — o núcleo traumático da ordem simbólica centrada no pai — numa outra mulher, mas com o anteparo desejo-fantasia a evitar que ele concretize a busca da substituta exata.

[72] Chauí, Marilena. Op.cit, p.72

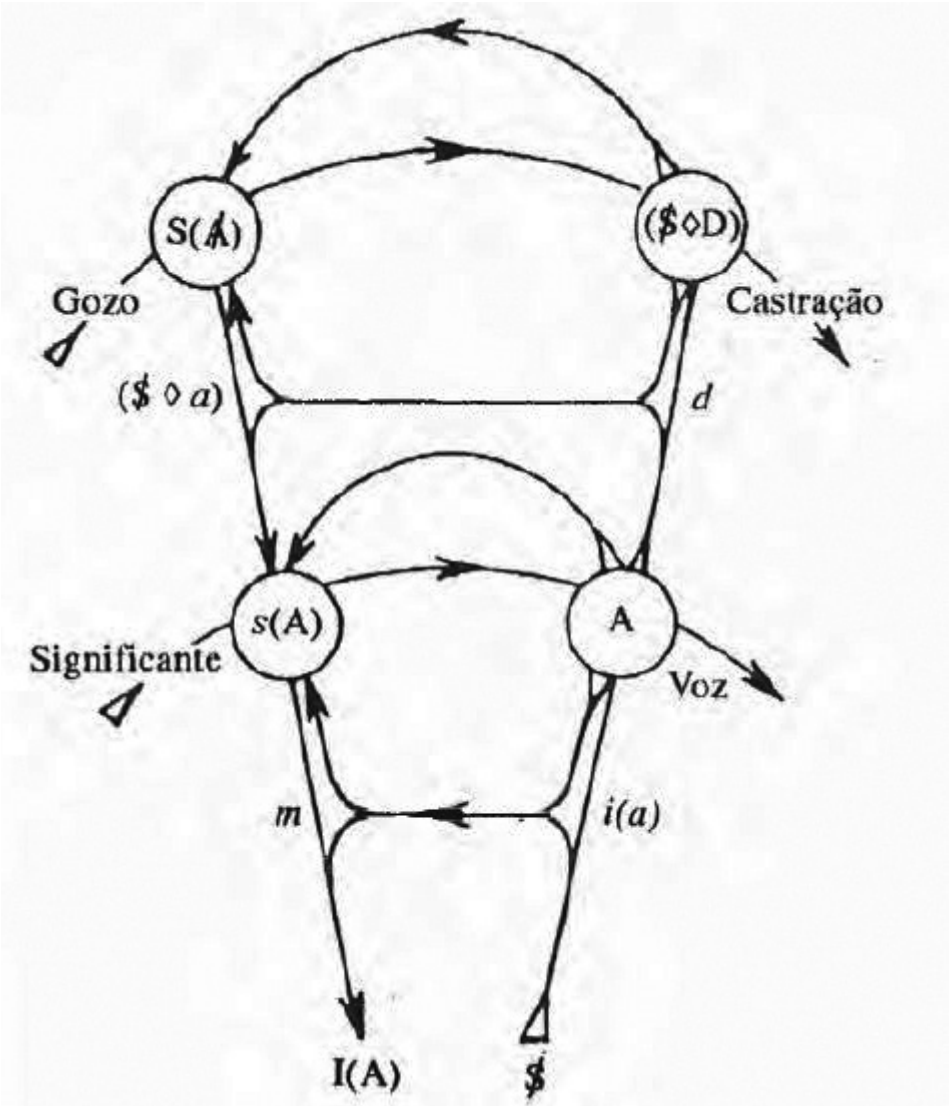


Figura 26: gráfico do desejo completo
Fonte: Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Originalmente em *Escritos* de Jacques Lacan

Ora, trabalhos como os de Guy Debord e Frédric Jameson, através da crítica da "sociedade do espetáculo" e da "hiper-realidade do espaço", respectivamente,[73] mostraram justamente uma ligação entre imagem e realidade: é a primeira, produzida pelo niilismo tecnológico, a grande ferramenta da ficção da última. Baudrillard a isto chamou de mais real do que real.[74] É cabível ainda as palavras de Lévi Strauss "(…)os símbolos são mais reais que aquilo que simbolizam"[75], e neste caso a realidade é mais real que aquilo que, enquanto anteparo, protege (o real.)[76] É dessa maneira de se constituir a realidade que ela ganha a capacidade de ser o anteparo do «real». Assim a crítica da ideologia de Žižek, aproximou-se da arquitetura, precisamente o que propôs essa dissertação: a arquitetura como contentor físico da ideologia, estudada como um discurso que é estruturado em uma ordem simbólica, mas também e de maneira seminal, estruturado para oferecer o espaço como mais real que o real, pois deve tapar e ocultar uma fissura na realidade que seja possível de se perceber o impossível de ser simbolizado: o antagonismo social.[77]

O eixo fantasia-desejo fechou a análise do gráfico do desejo, sendo chave para se perceber a formação da «realidade», que ocorre no nível superior do gráfico, em processo semelhante à formação da identidade do eu(m), no inferior. Žižek, pelo gráfico, aprofundou o ponto da crítica da ideologia, ao se preocupar em responder de forma completa a pergunta "como a ideologia interpela os indivíduos?". Porque para Žižek,[78] Louis Althusser apenas respondeu metade da pergunta com sua teoria dos AIEs, limitando-se ao nível inferior do gráfico, diga-se: os AIEs interpelam o sujeito na formação da sua identidade e assim a ideologia se reproduz.(educando-os na escola, envolvendo-os no culto da igreja, etc.) Žižek (re)formulou essa resposta ao incluir a interpelação completa do indivíduo: identidade, «realidade» e corpo.[79]

• • •

Uma estabilidade para a definição de Ideologia, através da teoria de Žižek.

O primeiro ponto da definição para ideologia em Žižek é simples e derivado de sua análise do gráfico do desejo: a ideologia é um discurso, o que já foi relatado outrora. Para ele a crítica da ideologia deve agir em duas frentes distintas mas entrelaçadas: uma é ao desvendar o discurso ideológico e seu processo de significação, que é a produção de significados na cadeia de

[73] Ver S*ociedade do Espetáculo*, para Guy Debord e *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, para Frédric Jameson. Guy Debord colocou a imagem como a forma mais avançada de reificação.

[74] Ver *Simulacros e Simulação*, de Jean Baudrillard.

[75] Strauss, Lévi. "Introdução à obra de Marcel Mauss". Em: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify, 2003, p.29.

[76] Idem 43.

[77] Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI, 1987, p.108.

[78] em *Eles Não Sabem o Que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*,

[79] Com isso, Žižek extraiu sua teoria para ideologia e a estabilizou, pois, não só acrescentou novas propriedades mas manteve outras, a exemplo da interpelação como um "método". Assim volta-se ao quadro analítico como instrumento central desta análise e finaliza-se a pesquisa sobre ideologia. Sobre a definição de Althusser para os AIEs, é notável como este sempre tangenciou os AIEs como um local físico da ideologia. Exemplos são as escolas, AIEs educacionais; as igrejas, AIEs religiosos etc. Tal concepção, ao ser representada como uma instituição ou equipamento, inevitavelmente tocou o local, o espaço onde o AIEs se realiza; é essa sua articulação com a Arquitetura e seu na reprodução da ideologia: o local físico, que através de seu espaço e forma, faz fluir a ideologia para o sujeito.

significantes. A outra frente é a que mira o nível do gozo em articulação com o «real»; nessa o objetivo da crítica é mostrar a própria impossibilidade da estrutura do discurso ideológico.[80] Esta propriedade, a do discurso, já havia sido colocado no quadro analítico do texto ideologia, na coluna "o que é". Coluna qual Žižek, influenciado por Marx e Hegel, se dedicou também a outra propriedade: ideologia é doutrina.(já introduzida por Bourdieu.)

Por doutrina Žižek seguiu Hegel e Marx: isto é a descrição da "religião" como forma mais pura de doutrina e portanto de ideologia.[81] Neste ponto reitera-se o conceito de História de Marx. Nele expôs-se a idéia de que só existe uma ideologia e sempre existiu somente uma, esta que, com as mudanças de classe dominante ao longo da História, sofre suas mutações para se adequar ao novo poder.[82] Em determinado momento da História o poderio da Igreja foi o dominante, Althusser demarcou isso em IAIE's. Žižek ao retomar ideologia como religião não está a dizer que ela é toda e qualquer religião, nem alguma do atual período contemporâneo, está a referencia a História em Marx. Ele demonstrou é que a posição ideológica da Igreja (e seus mecanismos internos) é para Marx, uma das formas mais elementares, ao longo da História, incorporadas pela ideologia. Existe nisso um paralelismo, pois Žižek sugere que a atual assimetria social, assemelha-se à estrutura que a Igreja fez a ideologia um dia incorporar, a de uma religião.[83]

Por conseguinte, a religião tem sua estrutura baseada em três momentos: doutrina, crença e ritual, em Žižek recíprocas à seguinte tríade: "em-si", "para-si", "em-si-e-para-si", para explicar como a ideologia movimenta-se. O Em-si é o movimento da doutrina e da crença; conjunto de idéias, conceitos e crenças com objetivo de poder. Semelhante ao que foi colocado por Lênin, por exemplo (uma cartilha para deter o poder, seja no aspecto negativo que é manter a divisão social, seja no positivo, que é tentar acabar com ela.). A noção de para-si é a da externalização da ideologia; os AIEs por exemplo, bem como o ritual e as práticas (como o *habitus*). O que Žižek refere-se como a ideologia a se valer de um "corpo externo" para se legitimar; o que geralmente aponta para uma evidência que secreta o verdadeiro enunciado. (explicada por *Che Vuoi?* ; o uso de algo externo para se legitimar de uma forma articulada. A realidade, fantasia e desejo, são justamente a evidência utilizada para manter o «real», oculto.)[84]

As evidências anteriores são justificativas, se referem a um corpo externo argumentativo — a

[80] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992, p.117.

[81] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 15.

[82] Na introdução de *Um Mapa da Ideologia*, Žižek usou a ciência como paralelo: não há duas ciências, mas uma ciência onde os argumentos disputam.

[83] Se evitou colocar religião como resposta ao "o que é?" no quadro analítico; muito provavelmente a confusão se daria por atrelar religião a ideologia de forma direta. Sendo que o que se quer demonstrar é que a ideologia tem uma estrutura com feições religiosas. Outra conclusão desse parágrafo é o reforço da noçao de "uma ideologia", um espectro doutrinário de uma classe dominante num tempo da História, e que se adapta a cada mudança de poder.

[84] As evidências apontadas geralmente são verdades que secretam algo. Por exemplo quando um país se beneficia de um governo autoritário em algum setor e usa isso justamente para legitimar o governo autoritário. Um exemplo é o do Brasil dos primeiros anos da ditadura militar. Nesses anos o país vivenciou o chamado "milagre econômico" com taxas altíssimas de crescimento. Isso foi usado pelos defensores do regime como "a evidência" de sua suposta eficácia, isto é, foi usado como enunciado. Mas a enunciação que estava por trás era óbvia: legitimar o poder autoritário do exército sobre a população, contra a democracia e o voto direto.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ **PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA** ▫ **PRAXIS SOCIAL**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO** ▫
SENTIDO: Epistemológico / Político CAMPO AÇÃO: Teórico / Prático CARÁTER: Positivo / neutro / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual / Material	▫ alienada ▫ ilusão ▫ falsa consciência ▫ oculta ▫ fetiche ▫ simbólica ▫ habitus	▫ tomada de poder ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito ▫ penetrar o sujeito ▫ corpo interpelado	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's ▫ significação do discurso	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: ▫ naturalização ▫ alienação ▫ universalização ▫ fetichização ▫ racionalização ▫ legitimação ▫ voltada para ação
▫ **DOXA** ▫ **DISCURSO** isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 27: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

ideologia não discursa quem ela é, mas usa um argumento externo; basta lembrar da lacuna gerada por *Che Vuoi?*: diz-se algo para a verdadeira intenção ficar em segredo. A externalização pode ser encarada como uma forma particular de racionalização, é essa conclusão fundamental deste segundo movimento. Esse tem como objetivo fortalecer a ideologia em-si e almeja garantir a doutrina; isso é o em-si-e-para-si, a reflexão da ideologia nela mesma, uma forma de aumentar a amplitude de seu domínio, ao ampliar o Estado ou os AIEs, ou ao usar a mídia. Da forma que for, lida-se com o que outrora colocou-se como "amplitude da ideologia".[85] Um exemplo da externalização é a interpelação que o indivíduo sofre de um AIEs. O AIEs serve para incutir a ideologia no sujeito e uma vez lá instalada, ela retorna para-si ao ser refletida em-si, pois o sujeito funciona como um reprodutor da ideologia, ela se beneficia dele, usa-o para que ele a espelhe.

O resultado das associações acima, é interessante se percebido como a "movimentação" da ideologia; sai da doutrina, espalha-se e isto ajuda a reafirmá-la. Entretanto, se isso não for sublinhado, os três momentos não ajudam a perceber a definição do termo, bem como, se sua colaboração para perceber o termo com mais exatidão, como no quadro analítico, seria pequena. Repara-se esse potencial problema quando a estratégia da legitimação se vale da noção de para-si e da externalização. É interessante que se perceba que a ideologia se materializa em um local externo a ela para que isso a beneficie (o em-si-e-para-si). Entretanto, isso é mais fácil de se perceber ao se enquadrar a legitimação e a externalização (forma de racionalização) na coluna das estratégias para atingir o objetivo de domínio, e não apenas num movimento de "para-si", que também acaba por ser muito mais complexo de se compreender. Outro problema é o momento do em-si, que agrupa propriedades distintas num único tópico — por exemplo a definição de conjunto de idéias ao lado de crenças.

Žižek percebeu a movimentação da ideologia e também a definição a doutrina. Posta de forma mais rígida, esta é uma definição elementar e muito potente para ideologia, pois agrupa a idéia de crença, ritual e religião em uma palavra. — religião aqui como "estrutura religiosa", a doutrina já mistificada e não uma religião em si.[86] Pois não seria exatamente isso que a ideologia quer ao se apresentar como algo dado? Exibir-se como normal e mistificada? A palavra doutrina parece ter a profundidade para designar isto e ainda ser uma menção subliminar às outras colunas do quadro analítico, o que justifica sua proeminência.

Até agora já se enfatizou as respostas de Žižek para a coluna "o que é?": uma ideologia, doutrina, discurso e espectro (adaptação da ideologia ao longo da História.) Todas elas encadeadas. A ideologia ao longo da História toma forma espectral, pois a cada mudança no poder ela se mutaciona junto. E é uma estrutura discursiva doutrinária, que se vale de crenças e rituais. É uma definição consistente, entrelaçada e não contraditória. Com Žižek o sentido "epistemológico"

[85] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 15-20.

[86] Sabe-se que na idade média, a igreja era o AIEs preponderante, talvez mais que os próprios feudos. Louis Althusser demarcou isso em IAIEs; mas naquela altura a igreja detinha os meios de produção, a base econômica da sociedade, o que, no ocidente, já não se equipara ao poder das multinacionais. Talvez, mas apenas hipoteticamente, o oriente também esteja numa situação similar, havendo mais reciprocidade entre o AIEs religioso e o poder do capital.

do termo não faz sentido aparecer no quadro; nem o caráter neutro e tampouco o positivo. Também não faz sentido ideologia como "contradição de percepção"; a «realidade» pode ocultar o «real», mas não o contradiz.

A definição genérica de doutrina acaba por ser superior às outras, menos ao discurso, pois este apresenta-se em harmonia com as especficidades da primeira, como feito acima. No caso da definição para ideologia como sendo "praxis social" esta assemelha-se à noção de ritual e de *habitus*. O último está na coluna características e o primeiro se justapõe ao campo prático, enquanto a profundidade da definição "doutrina" só faz sentido estar na coluna "o que é"; por isso a "praxis" é colocada na coluna característica, ao lado de *habitus*. Quanto a *doxa*, por mais que seja a síntese do pensamento de Bourdieu "para ideologia", ela é a aceitação da realidade (fantasia + desejo), logo é melhor enquadrada como uma estratégia; contudo não só enquanto naturalização da realidade.[87] Por ser a aceitação da realidade como "algo dado" — e deve-se lembrar que essa «realidade» é o anteparo do «real» — a *doxa* pode ser uma estratégia da aceitação, mas, essa estratégia pode ser a maior das estratégias, a grande estratégia. Žižek não marcou esse fundamento, mas, tal reciprocidade com as "estratégias", diferente da propriedade "doutrina", indica a *doxa* nessa coluna. Afinal, não são as estratégias todas voltadas para que o sujeito aceite a realidade, mesmo que pela força?

A figura 28 representa a primeira etapa de estabilidade do termo ideologia, na coluna "o que é?". Além de teorizar as propriedades desta coluna, a teoria de Žižek fundamentou outras propriedades das colunas que estão apresentadas no quadro analítico. (o objetivo é estabilizar uma a uma, através desse autor.) Em vista disso, pode-se abordar a coluna "características" a começar pela a idéia de "amplitude da ideologia". Esta já foi tratada na introdução do capítulo, em razão de distinguir o que é uma amplitude do número de conceitos para ideologia, uma amplitude da ideologia e o que seria uma amplitude do número de ideologias a partir de um único conceito. Consoante ao já defendido, trabalha-se nessa dissertação com a noção da amplitude da ideologia, uma característica da ideologia, como colocado no quadro do texto ideologia.[88]

A amplitude da ideologia conecta-se ao movimento de para-si relatado por Žižek, o reflexo da ideologia nela mesma. Ao partir da ideologia como a doutrina que oculta o antagonismo social, Žižek recorreu a Althusser: "como o método da interpelação se realiza?" A resposta foi dada pelo gráfico do desejo, de Lacan. Um aspecto importante do gráfico respondeu ao movimento refletido de para-si, que caracteriza a amplitude da ideologia. Este aspecto é a construção da «realidade», através da fantasia e do desejo, como anteparo do «real», o antagonismo social. A amplitude da ideologia é formada dos processos internos da «realidade» que fortalecem o anteparo do real; eles aumentam seu perímetro a cada vez que a ideologia é denunciada de forma positiva, afinal, e este é o momento crucial da amplitude, uma proposição positiva para denunciar a ideologia não acha uma fissura no Outro pois identifica-se com ele. Isso significa

[87] Bourdieu, Pierre; Eagleton, Terry. "A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista". Em: Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 268.

[88] E que nesse final de tópico lentamente está a deixar de se tornar um texto para se tornar uma teoria e um conceito.

que um argumento positivo se identifica na cadeia de significantes, o lugar do Outro, e desta forma sofre um processo de significação na cadeia daquele que fala, o Outro. — que neste caso a "fala" já é o discurso dos que dominam uma sociedade impossível.

Ao não achar uma falha no Outro — sendo que este Outro é o discurso doutrinário da sociedade qual o sujeito se insere — forma-se um significado que, por ser submisso ao significante, decerto está impregnado do discurso da sociedade impossível (pelo fato do significante ser o discurso do Outro aqueles dos que detém o poder de uma sociedade impossível). A cada novo significado formado por um discurso que almeja denunciar a ideologia, o que é perceptível no gráfico do desejo, não só um novo significado já doutrinário é formado, neste caso, um significado que beneficia o poder. Mas também é formado um novo nível do gozo, qual origina-se e incita que o desejo e a fantasia fortaleçam o eixo entre eles. Logo o «real» ganha mais uma força no seu anteparo: a «realidade». Isso é a dilatação da "amplitude da ideologia", quando, um sujeito ao denunciá-la é puxado de volta para ela, pois a «realidade» foi novamente fortalecida e formada.[89]

Eis um grande problema que Žižek enfrentou: então, como escapar da ideologia? A ideologia é tudo? Como escapar de algo que produz um significado que a beneficia e, quando não faz isso, produz uma «realidade» que também a beneficia, pois origina-se da ordem simbólica do poder? Os franceses Foucault e Baudrillard estariam totalmente corretos, o poder chegou a uma espiral infinita? Não é esse o caso para Žižek. O filósofo defendeu que a ideologia não é tudo.[90] A resposta para ele está na denúncia em forma de utopia:

> "Eis aí uma das tarefas da crítica "pós-moderna" da ideologia: nomear, dentro de uma ordem social vigente, os elementos que - à guisa de "ficção", isto é, de narrativas "utópicas" de histórias alternativas possíveis, mas fracassadas - apontam para o caráter antagônico do sistema e, desse modo, "nos alienam" da evidencia de sua identidade estabelecida.(a realidade)" [91]

Foi assim que Žižek propôs denunciar a ideologia e, em último caso, achar fissuras na «realidade» que revelam o limbo que é o «real», que no caso da sociedade é ela mesma. Žižek objetivou achar um ponto no qual seja possível denunciar a ideologia, sem ser englobado novamente por ela, isto é, que não proporcione à ideologia a hipótese de se dilatar e absorver o discurso que a denunciou, aquilo que retira a essência da denúncia. Em uma linguagem completamente informal é como um processo de "gourmetização", quando se descaracteriza a essência inicial de alguma coisa qualquer. O foco"utópico" vai de encontra aos discursos positivos que se colocam como "críticos" da ideologia. Ao longo de *Bem Vindo ao Deserto do Real*, o autor alertou para o que chamou de "postura hegemônica da resistência". Essa hipérbole e ironia se dirigiu à quantidade de "críticas", movimentos e manifestações que, apesar de insatisfeitos com o sistema, não vão além do próprio "otimismo". A mesma crítica de Lacan a "maio de 68": tais manifestações exigiram mudanças impossíveis, precisamente porque queriam um novo "mestre"e guia.. Contudo esta

[89] Žižek, Slavoj. "Introdução", em: *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 15-20.

[90] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 22. Parentêses acrescentados pela dissertação.

[91] Ibid. Pág 13.

demanda impossível não pode ser confundida com "as narrativas utópicas".

A diferença entre "narrativas utópicas" e o "pedido impossível de se concretizar" é que esse é uma reforma que não é passível de ser realizada dentro do sistema capitalista. Apenas ajuda a confirmar o *status quo* pois, ao ser intangível, demonstra-se com aspirações meramente reparadoras (uma provocação que busca ser recusada por um novo Mestre). Um argumento que pede "ajustes e algumas mudanças", mas que não quer atingir o núcleo traumático pois não quer tomar o poder do sistema, por isso, através de um significado já doutrinário ou de uma nova «realidade» espetacular, este argumento colabora para aumentar a amplitude da ideologia. A "utopia" é absolutamente contra o sistema e visa jogar luzes em sua impossibilidade, por fissuras que permitam ver o «real» traumatizado. Objetiva sob o auspício de narrativas utópicas que almejam realmente a troca de poder, chocar contra o antagonismo social, isto é, a sociedade capitalista. No limite da associação, as críticas positivas são reformistas e a utópica é revolucionária. Não é coincidência que a atitude positiva, mas utópica, em Lênin não tenha sido reformista. Revolucionário pois, ademais, sempre almejou tomar o poder e não exigiu reformas impossíveis de se concretizarem dentro do sistema capitalista, como Lacan censurou "maio de 68" e Žižek às posturas de "resistência" de uma suposta esquerda contemporânea ao século XXI.[92]

Žižek quis evitar que o movimento de para-si puxe a crítica e a transforme numa força interna da própria ideologia. Essa possibilidade, traz consigo duas novas "características": a «realidade » estruturada como "ficção" e sustentada pela "fantasia". Tratar a realidade assim seria então tratá-la como mais real que o próprio «real» e isso significa que se está a viver numa ilusão? Ainda na fórmula de Karl Marx em *O Capital*, "Não o sabem, mas o fazem." ? Como em *Bem Vindo ao Deserto do Real*, Žižek defendeu que não. Como estudado no gráfico do desejo, o «real» recalcado acaba por retornar na realidade, mas de uma forma desfigurada, fragmentada, e de difícil clareza na leitura. O núcleo traumático assim continua a sê-lo, todavia, e já se abordou este ponto, a fantasia e o desejo (realidade) devem ter o aspecto fantástico, espetacular, justamente para driblar o "pedacinho de real na realidade", não apenas para tampar o real.[93]

O que faz a fantasia driblar o «real», para Žižek, não é a ilusão, mas o "cinismo" — uma nova característica da ideologia. Essa propriedade é um sintoma causado pelo «real».[94] Mas o «real», impossível de ser simbolizado pela sociedade — exatamente por ser a coisa traumática — retorna na «realidade» e esta, apesar de virtual, não é só ilusória. Então a única forma de contornar o «real» é por um "pesadelo fantástico"[95] (basta pensar na fetichização da pobreza, na midiatização da

[92] Žižek, Slavoj. *Bem Vindo ao Deserto do Real.* Boitempo Editorial, 2003, p. 83-9. Nessa passagem estão as críticas aos acadêmicos "de esquerda" e também à atitude "hegemônica de resistência".

[93] Ibid, p. 35. Afinal se o sujeito não consegue recalcar todo seu núcleo traumático e se a sociedade está no lugar do sujeito — leitura de Žižek do gráfico de Lacan — ela também não será capaz de recalcar todo o antagonismo; este retorna na realidade desfigurado. Žižek utilizou esse argumento para "cunhar" que os fragmentos em determinadas arquiteturas são justamente o retorno do recalcado, uma desfiguração do real, que a fantasia e o desejo driblam e a arquitetura também. Ver o artigo "*The Architectural Parallax*", de Žižek, na coletânea *The Political Unconscious of Architecture.*

[94] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia.* Contraponto, 1996, p. 307.

[95] Žižek, Slavoj. *Bem Vindo ao Deserto do Real.* Boitempo Editorial, 2003, p. 36.

guerra.) E assim, realizar a travessia da fantasia,[96] que é, primordialmente, preenchida por cinismo, uma vez que, ela mesma é um preenchimento do limbo (vazio para Žižek) que é o antagonismo social. Essa é o contorno do sujeito do pedaço do «real» que retornou na «realidade» que ele constituiu; seu modo de evitar o pedaço do núcleo traumático que o incomoda na dimensão da «realidade» e do antagonismo social. O que baliza a subtração da 'ilusão' e a 'falsa consciência', em "características", para se acrescentar "fantasia e ficção" e "cinismo".[97]

Estabilizada a coluna das "características", passa-se aos "objetivos" pois, se o cinismo e a fantasia almejam, o poder e o domínio, quais são suas implicações específicas? Precisam proteger o núcleo traumático, ser seu anteparo e mantê-lo inacessível. Um objetivo simples, porque o mais difícil da síntese que trouxe a característica do cinismo e a da fantasia, são elas próprias. O cinismo não é uma inversão do real na realidade,(ilusão) mas sim uma questão de se esquivar do «real», fingir já dentro de uma ação de fingimento — a «realidade». (figura 29.) E mais: além da fórmula de Žižek, que refez Marx, "eles sabem mas continuam a fazer", uma outra fórmula completa o cinismo, é o fingir não saber: a falsa inconsciência, a falsa ingenuidade, que é o fingir que não sabe pois supostamente se é ingênuo ou inocente.[98] Com a adesão da "proteção ao núcleo traumático", estruturado pela fantasia, o objetivo "tomada de poder" decerto se torna incompatível (figura 30.) Não faz sentido manter "tomada de poder" se a ideologia já o detém e o protege. Desta forma, quais são os "métodos" destes objetivos?

Para concretizar o objetivo de proteger o núcleo traumático o método é um só: o anteparo formado pelo eixo desejo e fantasia (realidade.) Mas como conseguir que os indivíduos se submetam ao cinismo, fazendo-os a contornar a ideologia? Eis que a deslocação da *doxa* para a coluna das "estratégias" já faz sentido: deve-se fazer que o sujeito aceite a realidade, como algo dado, natural e normal, assim sustenta-se a coisa traumática. (figura 31) A *doxa* age exatamente para tal, seu estudo revelou-a esta estratégia-mestre, pois Bourdieu realçou o fato dela não deter "massa crítica", o fato da *doxa* ser totalmente pré-reflexiva. Žižek, buscou exatamente um equivalente a pré-reflexão, mas na psicanálise, pois sua referência é Lacan: daí vem o pré-consciente, que pode ser visto por aquilo que não é consciente e também não é inconsciente.[99]

Uma vez retirada a capacidade crítica do sujeito, este se submete à fantasia e ao desejo com mais facilidade e na verdade acaba por se oferecer ao Outro como objeto de seu desejo, para assim completar a falha que o "eu ideal" encontrou no Outro e não sofreu significação alguma.[100] Isto

[96] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia.* Jorge Zahar Editor, 1992, p.121. Žižek usou "travessia da fantasia social".

[97] Talvez o 'falsa consciência' deveria ser substituído por um 'primo' conceitual: falsa inconsciência e deveras, afinal Lacan em *Escritos* realça que o ser humano é capaz de fingir que finge, e Žižek retorna esse ponto várias vezes ao longo do *Eles Não Sabem o Que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. O fingir que finge não seria uma mera anáfora, mas antes, uma referência que o sujeito toma atitudes 'de fingir algo' já dentro de algo que é fingido, isto é, a ficção da realidade.

[98] Žižek, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Contraponto, 1996, p. 313. Žižek diferenciou, por Peter Sloterdijk, o cinismo irônico da manifestação cultural popular do cínico, que é o cinismo que esta dissertação trata. O cínico é o deboche, "o saber que fazem e ainda sim o fazem", fórmula que Žižek perseguiu também em outros livros.

[99] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes, 2001, p.350.

[100] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia.* Jorge Zahar Editor, 1992, pp.105 e 114.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ ~~**PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA**~~ ▫ ~~**PRAXIS SOCIAL**~~	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO** ▫ DOXA
SENTIDO: ~~Epistemológico~~ / Político CAMPO AÇÃO: Teórico - Crenças / Prático - Rituais CARÁTER: ~~Positivo~~ / ~~neutro~~ / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual - Crenças / Material - Rituais	▫ alienada ▫ fantasia e ficção ▫ cinismo ▫ oculta ▫ fetiche ▫ simbólica ▫ habitus e praxis	▫ tomada de poder ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito ▫ penetrar o sujeito ▫ corpo interpelado	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's ▫ significação do discurso	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização alienação universalização fetichização racionalização legitimação voltada para ação
▫ ~~**DOXA**~~ ▫ **DISCURSO** ▫ **UMA IDEOLOGIA, ESPECTRO** isto é, o que é substancial da ideologia	isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 28: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

conecta a "estratégia" da *doxa* ao método "*Che Vuoi?*", numa reciprocidade entre as colunas método e estratégia. A diferença entre enunciado e enunciação foi explicada como uma lacuna em "*Che Vuoi?*", o lugar do desejo. Esta representa a falha de simbolização no Outro especular; é exatamente o método para se conseguir manter a pré-consciência do sujeito, interpelando-o mentalmente, forçando-o a se oferecer como objeto, através de uma comunicação distorcida que contorna o "pedacinho de real". Este retorna distorcido na «realidade», uma "*Che Vuoi?*" que o sujeito será confrontado tão logo vivenciar a experiência da travessia social pela fantasia, isto é, a «realidade» como mais real que o próprio «real», a fim de controlar e anestesiar o sujeito. Enuncia-se algo, para interpelar o sujeito com outro conteúdo.[101] Posto isso, não há incompatibilidades entre as novas e as velhas propriedades das colunas "método" e "estratégias" e já se pode ler o quadro analítico em sua forma completa na figura 32.

A figura 32 é o ponto de chegada de toda a reflexão feita sobre o conceito de ideologia e a evolução do quadro analítico, desde Karl Marx até Slavoj Žižek. Segundo essas reflexões, nem todas as definições abrangem todas as colunas propostas como a regra de desenvolvimento da investigação. Žižek contribuiu em todas as colunas e por isso foi utilizado como figura central para estabilizar o termo; contudo não apenas por isso. Como bem data alguns de seus livros, dos anos 90 em diante, Žižek pode se servir dos estudos já elaborados por todos os outros autores, inclusive dos mais recentes, afinal, *Bem Vindo ao Deserto do Real* é do ano de 2005. Não surpreendem as menções aos AIEs de Althusser e à *doxa* de Bourdieu.

Žižek tinha como fito a recapitulação da concepção de ideologia em um momento quando, trabalhos como os Bourdieu, indicavam algumas alternativas para este termo tão vulgarizado. Sua teoria e interpretação do gráfico do desejo de Lacan — para responder ao problema da interpelação — conseguiu descrever com certa exatidão os mecanismos da ideologia e seu entrelaçamento interior. A almejada estrutura interna da ideologia, buscada por Althusser e que a ele muito se deve, parece ter recebido uma resposta convincente. Contudo, o envolvimento de Žižek nessas pesquisas fora tão forte que em alguns momentos careceu de um rigor, por mais que ele mesmo alerte que esse rigor, no caso da ideologia, é sempre uma aproximação — há sempre um risco de não haver um rigor que faça a correspondência fiel entre o conceito e o que ele representa na sociedade. É com esse sinal de alerta que, doravante, o estudo do texto da ideologia se dá por terminado, para isso a conclusão deste tópico é a apresentação de uma concepção, mais restritiva quanto possível, de se definir a teoria e o conceito de ideologia. Finalmente, ainda que falte verificar a palavra na arquitetura, isso não será um empecilho, pois os arquitetos não conceituaram deologia, mas sim usaram um determinado conceito de ideologia.

A definição de ideologia desta dissertação é o produto do quadro analítico. Começa-se pela coluna mais fundamental: "o que é ideologia?". A resposta que se defende a essa pergunta é

[101] Interessante aqui que a 'anestesia' é conceito dqueNeil Leach designa como a anestética da arquitetura contemporânea. Já se está quase em vias de transladar a crítica da ideologia para arquitetura; até por que o apelo de um projeto por uma imagem parece estar onipresente nas colunas, a exemplo de *Che Vuoi?* O enunciado é a forma complexa, a enunciação, um vazio projetual gerado por uma forma. Essa possibilidade será explorada na Parte B deste trabalho.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ ~~**PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA**~~ ▫ ~~**PRAXIS SOCIAL**~~	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO** ▫ DOXA
SENTIDO → ~~Epistemológico~~, Político CAMPO AÇÃO → Teórico - Crenças, Prático - Rituais CARÁTER → ~~Positivo~~, ~~neutro~~, Negativo CAMPO II → Ideal-Espiritual - Crenças, Material - Rituais	▫ alienada ▫ fantasia e ficção ▫ cinismo ▫ oculta ▫ fetiche ▫ simbólica ▫ inversão ▫ habitus ▫ desejo e sedução	▫ tomada de poder ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito ▫ penetrar o sujeito ▫ corpo interpelado	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's ▫ significação do discurso	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS ▫ naturalização ▫ alienação ▫ universalização ▫ fetichização ▫ racionalização ▫ legitimação ▫ voltada para ação
▫ ~~**DOXA**~~ ▫ **DISCURSO** ▫ **UMA IDEOLOGIA, ESPECTRO** isto é, o que é substancial da ideologia	▫ **AMPLITUDE DA IDEOLOGIA** isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 29: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

aquela que consegue reunir toda a profundidade do limbo que é o «real»: ideologia é uma doutrina, essencialmente. Dentre suas particularidades, essa doutrina tem um interesse político pois é ela quem mantém o «real», de tal modo que a ideologia se referencia sempre ao antagonismo social que decorre da desigualdade na sociedade. Como a desigualdade social está presente ao longo da História, a doutrina toma forma de um espectro pois se transforma a cada mudança de poder ao longo da História, podendo em alguns momentos preservar propriedades da ideologia anterior.[102] Isso quer dizer que essa doutrina, a ideologia, é sempre uma ao longo da História, a doutrina discursiva de quem detém o poder.

A ideologia, possui suas maneiras de se apresentar, suas "características". Ela se oferece como algo natural e indecifrável. Apresenta-se como imediata, abstrata e superficial; sua aparência é assim para ser pré-reflexiva. Logo essa superficialidade "normalizada" ramifica-se em características porque a ideologia referencia-se no «real», a desigualdade social, e portanto precisa de alguma "peça" que preencha o vazio, de forma a ocultá-lo. A palavra espectro é usada para designar esse preenchimento e ocultação, feita pela «realidade». O que é verossímil à característica "alienada", pois os sujeitos inseridos nesta doutrina, estão alienados à «realidade». Portanto a ideologia aliena, oculta, tem aparência "simbólica", "fetichizada" e submete o sujeito pela violência, através do simbolismo discursivo ideológco, para reificar as relações humanas (torná-las relações entre coisas.) O que força a ideologia a se apresentar enquanto um *habitus* do cotidiano, uma oclusão normal do «real», porém já não ilusória. O sujeito a contorna através do cinismo, discorde ou concorde com a ideologia, continua a vivenciá-la, através do *habitus* "oferecido". Essas ofertas cotidianas são as peças usadas para preencher o limbo do «real» e se apresentar aos indivíduos como "algo dado". Mas, este "algo dado" secreta um objetivo bastante definido.

A ideologia, uma doutrina discursiva que se apresenta como algo dado para preencher o «real», tem como"objetivos" o poder e o domínio da sociedade. Observa-se que estes, embora possuam e usufruam da base econômica, também se estendem na superestrutura, até mesmo por uma questão de proteção à base e da reprodução de suas relações sociais. Para alcançar o domínio social, a ideologia ambiciona penetrar e se fixar na maioria dos sujeitos, para decretar sua amplitude. Desta forma passa de discurso, de práticas, de *habitus* para ser, numa linguagem hegeliana, uma influência no espírito de cada indivíduo. A ideologia quer dominar o sujeito ao se aprisionar nele. Porém, para se chegar ao amplo domínio social, só dominar o sujeito não basta, é necessário camuflar a assimetria das relações sociais, para o «real» não ser desmascarado. O sujeito dominado é a "coroação" do poder, embora um não exista sem o outro. Detido o poder e o domínio a ideologia ambiciona um último passo, que vem a ser a melhor defesa do poder: não ser questionada por forças contrárias. E a melhor forma de ser "inquestionável" é se tais forças nem existirem. A ideologia ao diltatar sua amplitude, quer a hegemonia. Aqui não como a categoria que define o antagonismo social, mas a da ausência de contestação. O que exige não permitir até contestações interiores do sujeito, seja na esfera social ou em suas crenças e

[102] Althusser, Louis. Op cit. Como no caso da burguesia que preservava costumes aristocráticos.

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ ~~**PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA**~~ ▫ ~~**PRAXIS SOCIAL**~~	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO** ▫ DOXA
SENTIDO: ~~Epistemológico~~ / Político CAMPO AÇÃO: Teórico - Crenças / Prático - Rituais CARÁTER: ~~Positivo~~ / ~~neutro~~ / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual - Crenças / Material - Rituais	alienada fantasia e ficção cinismo oculta fetiche simbólica inversão habitus desejo e sedução	~~tomada de poder~~ hegemonia destino final, o sujeito penetrar o sujeito dominar simbolicamente proteger o núcleo traumático corpo interpelado	reificar interpelar o sujeito AIE's significação do discurso	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS: naturalização alienação universalização fetichização racionalização legitimação voltada para ação
▫ ~~**DOXA**~~ ▫ **DISCURSO** ▫ **UMA IDEOLOGIA, ESPECTRO** isto é, o que é substancial da ideologia	▫ **AMPLITUDE DA IDEOLOGIA** isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 30: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

pensamentos. Isso seria o ápice, um controle total. Mas o sujeito não é totalmente controlado pela realidade ficcional, ainda que saiba disso, embora o cinismo force-o a reproduzí-la e seja exatamente o que se percebe enquanto "não contestação".

Para cumprir seus objetivos a ideologia necessita de métodos. Em geral trata-se sempre a coação, seja na esfera da sociedade, seja na esfera psicológica individual. Neste nível do indivíduo, a ideologia faz uso específico de dois métodos: o da reificação e o da interpelação do sujeito. Neste último, ela necessita também do método que gere significados para o indivíduo, para dominar simbolicamente seus discursos. O que ocorre também no nível social, para se proteger o núcleo traumático. No nível social a ideologia ainda lança mão das suas instituições e ampliações do Estado: os AIEs. Estes colaboram com os objetivos ao gerar significados ideológicos, defensores do discurso doutrinário ou pseudo-críticos à ideologia; também ao gerar a lacuna entre o que se enuncia e o que é enunciado. Todos esses métodos, contudo, não podem ser expostos. A ideologia precisa jogar escuridão neles e também nos objetivos, quando não em si mesma. Precisa se esconder, se camuflar e a melhor forma de fazer isso é designar e mencionar algo externo à própria ideologia. Para tal, a ideologia possui suas estratégias.

As estratégias procuram mistificar a ideologia, evitam expô-la e ocluem o «real» traumático. A mistificação poderia ser tratada como a característica de se apresentar como algo dado. Porém, para algo ser naturalizado, algo dado, o "sempre foi assim e sempre será" e o "Amém - Assim seja", é necessário se valer da da aceitação da realidade, caso contrário de nada seria pertinente cunhar uma realidade como anteparo do «real». Entra em cena a *doxa*, já reformulada enquanto a grande estratégia ideológica, bem como repartida em seis ramificações estratégicas. A ideologia precisa que seu discurso doutrinário — apresentado enquanto natural e que defende seu poder pelas vias da «realidade», que por sua vez é o anteparo do «real», — sofra processos de naturalização, alienação, universalização, fetichização, racionalização, legitimação e orientação para o agir. Assim garante aquilo que ela é, o como se apresenta, os seus objetivos e métodos.

É da maneira elaborada no parágrafo anterior que a ideologia se concretiza e toda esta descrição é sobre como ela realiza e retorna para si. Tal como ao ler o quadro de forma completa, as estratégias são a realização da ideologia, do "o que é ideologia". O que, com certeza, é um retorno para seu aspecto doutrinário: o seu inegável fundamento religioso, um "tenha fé e creia" que utiliza do discurso em-si, para voltar para-si e ser beneficiado em-si-e-para-si. Este fundamento religioso é uma estrutura que se mantém; se antes era o AIE da religião que mantinha a doutrina, a fé agora foi deslocada para outros aparatos ideológicos, outras instituições centrais, por mais que o AIE religioso ainda tenha força e por vezes esteja em total sincronia com outros AIEs.

A fé ideológica e doutrinária agora é neoliberal e se vale não só dos princípios e propriedades demonstrados; mas também de pseudo-príncipios de contra-poder. Como os argumentos de que se está num mundo pós-ideológico. (Como? Se ideologia é a desigualdade social e estas as relações socias de produção ainda são traumáticas?); ou críticas que exigem aquilo que é impossível de se realizar numa sociedade capitalista. Desta forma, evita-se o discurso de esquerda

TEXTO DE DEFINIÇÕES - IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA** ▫ ~~**PERCEPÇÃO CONTRADITÓRIA**~~ ▫ ~~**PRAXIS SOCIAL**~~	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO** ▫ **DOXA**
SENTIDO: ~~Epistemológico~~ / Político CAMPO AÇÃO: Teórico - Crenças / Prático - Rituais CARÁTER: ~~Positivo~~ / ~~neutro~~ / Negativo CAMPO II: Ideal-Espiritual - Crenças / Material - Rituais	▫ alienada ▫ fantasia e ficção ▫ cinismo ▫ oculta ▫ fetiche ▫ simbólica ▫ inversão ▫ habitus ▫ desejo e sedução	▫ ~~tomada de poder~~ ▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito ▫ penetrar o sujeito ▫ dominar simbolicamente ▫ proteger o núcleo traumático ▫ corpo interpelado	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's ▫ significação do discurso ▫ anteparo ▫ Che Vuoi	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS ▫ naturalização ▫ alienação ▫ universalização ▫ fetichização ▫ racionalização ▫ legitimação ▫ voltada para ação
▫ ~~**DOXA**~~ ▫ **DISCURSO** ▫ **UMA IDEOLOGIA, ESPECTRO** isto é, o que é substancial da ideologia	▫ **AMPLITUDE DA IDEOLOGIA** isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 31: Evolução do quadro analítico do texto ideologia.

que ambiciona atingir o «real». Tais "pseudo argumentos de contra-poder" apenas colaboram para o fortalecimento e contínua expansão da amplitude da ideologia, afinal, seguem a mesma lógica dos argumentos que são declaradamente pró-ideológicos: o requerer uma evidência e corpo externo (realidade) que não coloca em "xeque" o núcleo traumático «real».

As externalizações do próprio discurso ideológico, no máximo são argumentos reformistas, que pedem um novo Mestre, conforme detectou Lacan sobre "maio de 68". Este novo Mestre, nada mais é que uma nova «realidade». Que pode ser respondida com novos objetos de desejo, com novas travessias na fantasia social, com novas «realidades» completa e teorias "revolucionárias", no fundo apenas reformistas. Esse processo de externalização é pautado por discursos de aceitação, são *doxas*, que querem ser aceitas pelo Outro (neste caso o genuíno pensamento revolucionário.) Na sociedade capitalista, pautada no consumismo exarcebado (e que se agrava no neoliberalismo), tais atitudes pseudo revolucionárias se pautam das mesma lógica consumista.

A arquiteta Diana Agrest designa a lógica acima por consumo ideológico, aqui adaptado como consumo teórico. É sob este alerta que se pretende efetuar a dissertação; evitar aquilo que Žižek chamou de "postura hegemônica de resistência", o consumismo de uma suposta idéia de resistência. Em síntese, o discurso ideológico de uma pessoa ou grupo pode ser assumidamente pró-ideologia, mas também um grande discurso de aceitação, usado para controlar o genuíno movimento contra-doutrinário. Este tipo de discurso é uma sofisticação da *doxa*. Uma vez não sendo possível de dominar totalmente o sujeito e a sociedade pela mistificação, a *doxa* se vale de outras maneiras de reprodução ideológica; no caso, o discurso que pede um novo Mestre, uma reforma na «realidade» mas não uma mudança no poder e no «real».

Os parágrafos anteriores apresentaram a definição completa do quadro analítico da ideologia, mas por ventura pode-se necessitar de um conceito mais restrito, ideologia: é uma doutrina político-discursiva, de quem detém os meios de produção da sociedade (classe dominante); que é teórica(idéias) e prática(atos), espiritual e material; que se manifesta no nível particular, o indivíduo e no coletivo, a sociedade, que se apresenta como algo dado e normal com objetivo de manter o poder e o domínio; através da coação da sociedade e do sujeito, para se esconder e mistificar-se, gerando crenças e rituais que servem de base para si própria, a própria doutrina. A ideologia age por si e para si a todo momento, para que seja beneficiada. Ela precisa desse movimento em espiral, para se realizar. Mas não pode se revelar, senão o núcleo traumático também é e a ideologia se desmancha. Em sua espiralada movimentação, implícita (ideologia é camuflada) e explícita (precisa do corpo externo), encontra-se o conceito do «Círculo Arquitetura-Ideologia».

O papel da arquitetura na ideologia reside exatamente no momento da externalização: a arquitetura é, em determinado momento deste processo espiralado, o local físico onde a ideologia fica retida para interpelar os sujeitos. A função da arquitetura na espiral é ser uma parcela da própria espiral ideológica, da própria «realidade» construída pela ideologia e para conseguir isso, a arquitetura encadeia-se nessa espiral para formar um círculo com a ideologia. Nele o papel conferido à arquitetura é o de espaço-forma que contém, em sua própria lógica de funcionamento interno,

IDEOLOGIA

O QUE É	CARACTERÍSTICAS	OBJETIVOS	MÉTODO	ESTRATÉGIAS
GENERICAMENTE ▫ **DOUTRINA**	GENERICAMENTE ▫ **ALGO DADO E NORMAL** ▫ **IMEDIATO, ABSTRATO E APARENTE**	GENERICAMENTE ▫ **DOMÍNIO** ▫ **PODER**	GENERICAMENTE ▫ **COAÇÃO**	GENERICAMENTE ▫ **MISTIFICAÇÃO** ▫ **DOXA**
SENTIDO • Político CAMPO AÇÃO • Teórico - Crenças CAMPO AÇÃO • Prático - Rituais CARÁTER • Negativo CAMPO II • Ideal-Espiritual - Crenças CAMPO II • Material - Rituais	▫ alienada ▫ fantasia e ficção ▫ cinismo ▫ oculta ▫ fetiche ▫ simbólica ▫ inversão ▫ habitus ▫ desejo e sedução	▫ hegemonia ▫ destino final, o sujeito ▫ penetrar o sujeito ▫ dominar simbolicamente ▫ proteger o núcleo traumático ▫ corpo interpelado	▫ reificar ▫ interpelar o sujeito ▫ AIE's ▫ significação do discurso ▫ anteparo ▫ Che Vuoi	FERRAMENTAS ESTRATÉGICAS ▫ naturalização ▫ alienação ▫ universalização ▫ fetichização ▫ racionalização ▫ legitimação ▫ voltada para ação
▫ **DISCURSO** ▫ **UMA IDEOLOGIA, ESPECTRO** isto é, o que é substancial da ideologia	▫ **AMPLITUDE DA IDEOLOGIA** isto é, como a ideologia se apresenta	estas são possíveis intenções para a ideologia	como se atingir o objetivo	concretizar o metodo

Figura 32: Quadro analítico da ideologia.

o discurso doutrinário que se oferece como algo dado, que oculta o antagonismo, para coagir os indivíduos simbolicamente ou mesmo interpelá-los fisicamente; colaborando para que seja forçada a aceitação da «realidade» neste mesmo indivíduo, retendo nele as crenças, rituais e cultos da ideologia. Esperava-se que a ideologia precisaria de um local físico, de um espaço construído, de uma forma materializada e concretizada, como aliada no processo de manuntenção do poder. (isso para nem ser tangenciado o ponto sobre a presença do poder e do domínio também na superstrutura, qual a arquitetura, como elemento cultural, faz parte.)

O posto da arquitetura no processo ideológico não advém apenas do movimento em espiral ideológico, mas também da seguinte pergunta: se a ideologia interpela os sujeitos e se referencia no antagonismo social, onde é que acontecem essas relações sociais assimétricas e onde estão os sujeitos? No território, nas cidades e nos espaços público e enfim, nas obras arquitetônicas. Um espaço e uma forma que detenha qualidades que reverbere e reproduza a ideologia e abrigue os AIE's: este é o lugar, da arquitetura na ideologia, sua parte no «Círculo Arquitetura-Ideologia», (finalmente conceituado) e não apenas encadeada no movimento espiralado da ideologia. Também atenta-se que as relações desiguais não acontecerem apenas em edifício relacionados à produção dos bens da sociedade, isto é, relacionados com a base econômica. Como visto a superestrutura não se desprende do poder, inclusive pode influenciar e fortalecer a própria base. Os edifícios da superestrutura tem igual importância na reprodução ideológica, ainda mais se considerada a importância que eles deveriam representar para o cotidiano dos cidadãos.

O tópico 1.3 trabalha o debate sobre ideologia na esfera arquitetônica. Viu-se que no conceito de História de Marx, a ideologia é uma só qual sofre mutações ao longo do tempo,(espectros) para se adequar à classe dominante que de um determinado período. Feita essa colocação, estudar o debate acerca da ideologia na pela arquitetura deve, tangenciar a doutrina do período deste debate. Como ele se inicia ao meio do século XX, pois trata-se da arquitetura contemporânea, então tal classe dominante é a do sistema capitalista. E nesse caso, se seguidos Frédric Jameson ou David Harvey, tal doutrina do capitalismo já tem alguma especificidade, isto é, o terceiro estágio do capitalismo, o tardio, que molda a sociedade de consumo. Portanto em 1.3 necessita-se ao menos tangenciar o capitalismo. Por último, registra-se uma passagem de Žižek que ajuda perceber a ideologia como apenas uma, e atualmente é o espectro do consumismo neoliberal:[103]

> "The only functioning ideology is pure consumerism and then no wonder what you get is a form of protest. Every violent acting out is a sign that there is something you are not able to put into words. Even the most brutal violence is the enacting of a certain symbolic deadlock."[104]

[103] Ao o que István Mészaros detectou como imposição do "Estado de ideologia única", no sentido de se criar um consenso neoliberal; racionalizado, universalizado e mistificado. Principalmente após a queda da URSS. Ver: Mészaros, István. *O Poder da Ideologia*. Boitempo Editorial, 2007, p.14.

[104] "The Pervert's Guide to Ideology", direção: Sophie Fiennes, argumento: Slavoj Žižek. Destaca-se a passagem "no wonder what you get is a form of protest". Essa passagem objetiva esclarecer o mesmo ponto que a citação e nota de rodapé número 8 da página 11 (a parte introdutória do capítulo 1 - "Ideologia pode designar qualquer coisa".) É verossímil ao "inverso ideológico"; no sentido que o agir positivo é uma maneira de reverberar o sistema e a ideologia.

1.3
O Debate Arquitetura-Ideologia: da segunda metade do século xx ao século xxi

Assegurado o conceito «ideologia», um espectro de acordo com o poder de uma sociedade, no século XXI, esse espectro toma forma de um novo estágio do capitalismo, que deve ser tangenciado para se proceder à crítica da ideologia não em geral, mas na contemporaneidade. Também porque o interesse desta dissertação é perceber o fortalecimento do «Círculo Arquitetura-Ideologia» e seus dois tomos, que se misturam."Ideologia" foi usada na arquitetura com destaque para a segunda metade do século XX, momento de revisão do movimento moderno. Assim o objetivo deste tópico é perceber autores que vão de Manfredo Tafuri à Nadir Lahiji, numa diagramação do uso da palavra ideologia pelos arquitetos, com atenção no que é seminal para a crítica da ideologia no século XXI, através da arquitetura, tema da Parte B.

Os trabalhos analisados se situam na segunda metade do século XX, logo é necessário tangenciar a modificação do capitalismo naquele período, pois reverbera no espectro da «ideologia», afinal algo mudou nos meios de produção e na forma de organização do sistema. Assim esclarece-se o espectro que lidaram (isto é a «ideologia») tais autores deste debate. Então, antes de se iniciar com Manfredo Tafuri na década de 60, será referida a mudança de estágio do capitalismo neste mesmo período, esta que foi a passagem do modelo fordista e keynesiano para um modelo flexível.[1]

Da cisão com o fordismo nasceram sínteses não apenas sobre a organização do sistema. Uma mudança na base econômica origina novos processos na superestrutura, que se adequam à nova situação. Mas, também foi visto que a «ideologia» é uma doutrina/dogma benéfica à classe que controla os meios de produção e a relação base-cultura. Logo, uma mudança na base significa uma mudança na «ideologia»; se abrupta, transforma o espectro todo, se amena, significa que o espectro é o mesmo mas com ajustes internos. Sabendo que o capitalismo não foi abandonado, isso significa que na passagem para o modelo flexível a «ideologia» se manteve, mas com novos processos e aspecto "fantasmagórico".[2]

Do modelo flexível se desdobraram processos culturais o que inclui a arquitetura. Mas por ora o foco é mesmo, o que significa passar de um modelo mais rígido para um modelo mais ajustável: "A transformação político-econômica do capitalismo do final do século XX".[3] Por final do século, entende-se os 25 anos finais, por via da data chave de 1973, tratada como a crise de recessão do modelo econômico do pós-guerra. Crise de um modelo com alguma regulamentação do capitalismo, para controlar o fluxo da "fixação dos preços" e da produção, para evitar uma

[1] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993.

[2] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992.

[3] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna. Edições Loyola*, 1993, pp.115-85.

quebra no mercado e a superprodução de produtos.[4] Essa transformação da base econômica será exposta em linhas gerais. O que interessa perceber é, quais principais pontos do novo modelo econômico que interessam para a cultura (e arquitetura). O que demanda ao menos citar alguns itens do modelo anterior (fordista-keynesiano.)[5]

Após as grandes guerras, o modelo econômico adotado pelas sociedades desenvolvidas e exportado para as em desenvolvimento, foi o da estabilidade social. Os serviços e os mercados, tinham um razoável acompanhamento dos Estados, um "gerencialismo racional".[6] Aos poucos e a começar pela década de 70, isso enfraqueceu-se; as economias avançadas desaceleraram, aumentaram-se os encargos do Estado na segurança social e fortaleceram-se os sindicatos dos trabalhadores. Para o setor privado esses eram grande problemas, o Estado interferia, os trabalhadores tinham muitos direitos e exigiam mais para combater a desigualdade social, bem como os investimentos eram altos. Nada disso era interessante para os lucros. Nas sociedades em desenvolvimento a situação era pior: essa organização havia chegado com perdas e tardiamente. Assim enfrentou uma desigualdade e descontentamento da população ainda maiores.[7]

Somada às questões acima estava a contestação da dominância dos Estados Unidos no Mundo, pelo bloco socialista. O medo era que a crise do modelo keynesiano fortalecesse os interesses pelo socialismo na população, que queria mais direitos. Mesmo um mote do capitalismo era questionado: o consumo, pois até setores conservadores da sociedade criticavam a padronização exarcebada dos produtos. Entretanto, a reação dos países capitalistas não veio pela concessão de mais direitos sociais ou medidas para alavancar a economia incluindo os Estados, mas sim de um novo modelo que chegou pelas lideranças mundiais: o neoconservadorismo do final do século XX, exemplificado por Margaret Thatcher e Ronald Reagan, eleitos respectivamente na Inglaterra e nos Estados Unidos no final dos anos 70 e início dos anos 80.[8]

Com efeito, foi do neoconservadorismo que surgiu o regime da acumulação flexível, a defesa de "flexibilidade" nas componentes do capitalismo. Como no caso de uma demanda por políticas trabalhistas enfraquecidas para um maior giro da mão-de-obra, um exército de reserva de desempregados, pautado em salários e direitos mais fracos. Facilitando a velocidade para admissão e demissão dos trabalhadores.[9] A partir daquele período o sistema de produção fordista ligado à política econômica keynesiana deu lugar ao *just-in-time* e ao neoconservadorismo. David Harvey assinalou que essa transformação levou a um novo capitalismo, desorganizado.

O novo sistema exigiu reduzir os custos do processo produtivo, acabar com estoques, diversificar

[4] Ibid, pp. 118-20.

[5] Suas especificidades, por exemplo o aumento das importações em países avançados e também dos em desenvolvimento, não serão aprofundadas. Não se escolheu isso apenas por desconhecimento técnico, mas também porque o que é fundamental para a dissertação é perceber que a mudança ocasiona numa nova adaptação do espectro da «ideologia», que como se viu, influencia a arquitetura.

[6] "gerencialismo racional" é uma expressão de David Harvey.

[7] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993, pp. 133-34

[8] Ibid, p.157

[9] Ibid, pp. 143-163.

os produtos e restringir à demanda do mercado para retomar os lucros. Para isso, as tarefas do trabalhador se tornaram mais complexas e com múltiplas integrações entre áreas e espaços. Exigiu-se a execução de mais de uma tarefa sob a pressão da facilidade de contratação e demissão. Esses novos fluxos se intensificaram: seja do trabalhador no espaço de trabalho, contratado ou demitido, seja da circulação de matéria-prima e das mercadorias. Conseguir que essas linhas gerais alavancassem o crescimento econômico exigiu-se que o Estado parasse de regulamentar preços e a economia; flexibilizando as decisões, privatizando instituições de seguridade social (e esperar que a iniciativa privada respondesse às necessidades coletivas). Outrossim, os Estados deixaram os subsídios às empresas e passaram a serem promotores da economia através das cidades. Os privados diminuiram suas pesquisas inovadoras, delegando-as ao Estado. (a tal flexibilidade ironicamente parece-se com certas facilidades para o setor privado.)[10]

Para essa nova organização, apresentada mais do que resumidamente, Frédric Jameson utilizou a expressão "capitalismo tardio".[11] Para efeitos deste trabalho admite-se também, capitalismo flexível, avançado e neoliberal. A grosso modo, um Estado fraco e uma iniciativa privada desregulada, em que a sociedade de consumo em massa, dos tempos keynesianos, passou a ser uma sociedade de consumo individualizado, adaptada praticamente a cada jovem adulto "*yuppie*". Uma solução estudada para a indústria cultural do entretenimento se fortalecer e lucrar.[12] Foi nessa demanda que se encaixaram os "estilos de vida", uma maneira de incorporar o sujeito em categorias de consumo — usadas para serem concebidos os variados produtos do capitalismo.[13] Nota-se que essa nova agenda do consumo é semelhante ao *habitus* em Pierre Bourdieu. Uma maneira de se aderir ao cotidiano como algo normal e espontâneo e por vias de distinções: "você se enquadra no estilo de consumo tal". (você *pode* ter o estilo de consumo tal) É assim que o consumo se demonstrou uma verdadeira incorporação da interpelação do sujeito pela «ideologia», neste caso no espectro neoliberal.

A lógica da "flexibilidade" vantajosa para os privados, teve suas reverberações. Uma vez mudada as relações de produção dos bens da sociedade em geral, era de se esperar que isso ocorresse. Uma característica é a facílima capacidade de ativar e desativar algo ou relação entre pessoas; a exemplo da volatilidade entre contratação e demissão de uma pessoa. Essas relações organizaram todo o sistema, com políticas de produção fugazes e de mesma volatilidade entre as empresas, fragilizando o Estado, à *mercê* dos privados. Com isso, os processos de assimetria social reforçaram-se com a fragmentação dos vínculos entre indivíduos e instituições. Que convém dizer que é uma "fragmentação da fragmentação", em razão do colocado por Karl

[10] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993, pp. 164-70.

[11] Jameson, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* Editora Ática, 1997, p.14. Jameson seguiu Ernest Mandel na expressão destacada.

[12] Idem nota número 10.

[13] A pormenorização dos estilos de vida pode ser acompanhada na série *The Century of the Self*, Adam Curtis, 2005, BBC. O documentário mostra no seu terceiro episódio como foram criados os estilos de consumo, com base em pesquisas que extraíram os perfis existentes na sociedade. Os desdobramentos dessas pesquisas levaram a adoção de uma publicidade voltada totalmente para o individualismo.

Marx acerca da mercadoria como um fragmento do sistema econômico. Fugaz e fragmentada, a sociedade (e delas com a obra da sociedade, "a cultura") tornou-se difícil de ser mapeada cognitivamente. A isso Frédric Jameson, influenciado dos mapas cognitivos da cidade de Kevin Lynch, chamou de dificuldade cognitiva de mapear a sociedade: seja sobre a localização mundo afora das multinacionais; seja acerca dos espaços e arquiteturas ou mesmo uma incapacidade de se perceber os cruzamentos das relações pessoais sociais.[14]

Jameson tratou da lógica da fragmentação enquanto uma dificuldade ou impossibilidade de se perceber o todo em questão, como no caso de se mapear o espraiamento das multinacionais ao redor do mundo, bem como o gigantismo das cidades metropolitanas e arquiteturas deste período.[15] David Harvey reforçou o ponto da dispersão do capitalismo pelo mundo,. Em busca da "flexibilidade", de redução dos custos de produção, seja na facilidade da extração de matéria-prima, seja por facilidades trabalhistas (contra os sindicatos.)[16] Harvey salientou que a dificuldade nos "mapas cognitivos" decorre da não percepção da "totalidade" do sistema, o que é um paralelo a Friedrich Hegel: quando o Espírito não se reconhece na sua obra (a cultura) decorre a sua alienação ao o que é imediato e aparente; assim, a lógica da fragmentação se apresenta em partes, sem revelar a totalidade, para alienar o sujeito ao seu imediatismo.

Ora, já se tratou do que não é percebido por estar oculto: a «ideologia». A fragmentação do capitalismo foi um mecanismo encontrado para sua continuidade, que facilita a não percepção da sua totalidade e portanto ajuda a ocultar a «ideologia». Jameson interessou-se no mapa cognitivo de Kevin Lynch,[17] este que usou categorias conceituais de identificação, mapeamento e leitura do espaço urbano, como limite, pontos nodais e marcos no território. Jameson se interessou no caráter dialético desse mapeamentos e leituras: de um lado o sujeito com a percepção daquilo que está ao seu redor, o imediato. De outro, a contradição com a percepção do todo, que neste caso, impõe ao indivíduo uma percepção em parcelas. Posto isso, é interessante notar como a percepção do espaço e da cidade pode já influir num momento de contato direto entre o sujeito e a «ideologia».

A grande crítica dos delatores da nova lógica do capitalismo direcionou-se às fragmentações de qualquer processo, social ou político-econômico, que se tornara uma nova lógica também cultural na sociedade, exposta e defendida por alguns intelectuais. Desses posicionamentos pode-se extrair o confronto entre modernidade e pós-modernidade, com repercussões na arquitetura. Afinal fica explícita a emergência do capitalismo tardio e o modo de produção *just-in-time*, como o espectro ideológico que as arquiteturas do século XXI lidam.[18]

---

[14] Jameson, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* Editora Ática, 1997, p.69, 78 e 411. Arquiteturas com fragmentos em sua volumetria representariam uma analogia com essa incapacidade de mapeamento.

[15] Cruzam-se Jameson e Žižek: se o antagonismo social é o núcleo traumático impossível, faz muito sentido que mapear a sociedade também seja. Quer especificamente, como o espaço urbano de uma cidade, quer de maneira mais ampliada, as redes transnacionas das empresas.

[16] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993, p. 150.

[17] Lynch, Kevin. *A Imagem da Cidade.* Martins Fontes, 2006.

[18] Entender os atuais temas da arquitetura demandam suas origens e dessa forma, a crítica do «Círculo Arquitetura-

Uma forma alargada de compreender a disparidade entre modernidade e pós-modernidade é confrontando autores como David Harvey e Frédric Jameson com, por exemplo, Jean-François Lyotard. Com trabalhos intervalados num espaço de dez anos, estão em parte próximos aos anos de eleição de Margaret Thatcher e Ronald Reagan(neoconservadorismo.)[19] Harvey e Jameson defenderam a modernidade. Esta foram as tentativas de levar as sociedades a uma racionalidade plena, capaz de desenvolver a qualidade de vida à emancipação do trabalho, para alcançar o bem-estar e a liberdade no cotidiano. Este delineamento valeria-se de todo o conhecimento e saber científico coletivo para erguer uma humanidade igualmente coletiva e unida. Essa seria a grande narrativa a ser vivida pelos indivíduos modernos, permeada de significado, conceitos e específicas meta-narrativas.[20]

Jean-François Lyotard representou argumentos em atrito com as grandes narrativas. Pelo "jogo livre dos significantes", um ataque à racionalidade formadora de significados e conceitos, revelou possíveis falhas no saber científico racional. A geração de "maio de 68", questionou a defesa da racionalidade como a representante do lado "do povo" nos processos contraditórios (dialéticos) da História. Questionaram a filosofia de Karl Marx, nomeadamente a possibilidade do "povo" irromper como emancipado em seu lado da História, movida pelo motor dialético. Não há aqui um Espírito em marcha para a liberdade da humanidade (Hegel) nem "homens racionais" para marchar pela liberdade (Marx). No jogo livre dos (discursos de) significantes, prevalece aquele que fizer o "lance mais forte".[21]

O outro lado do embate, apresentou seus críticos como retóricos de uma "narrativa do fim das narrativas".[22] A exemplo da relativização dos grandes relatos e discursos, como possíveis aliados

Ideologia», se compromete em entender a segunda metade do século XX — baseada numa reciprocidade elevada ao ponto de fusão entre arquitetura e ideologia. Isso emergiu em conjunto com a nova especificidade do espectro capitalista, a acumulação flexível. De fato alguns fundamentos deste trabalho se unem: um, a «ideologia» está sempre a mudar de espectro e cada um deles também sofre seus processos internos, mas, dois, quem pode modificar o espectro é quem detém o poder, quem tem os meios de produção e liderança cultural e, três, a obra arquitetônica do século XXI é um elemento cultural do atual espectro da «ideologia». Os três pontos convergem para, senão o início da formação do espectro (capitalismo), ao menos para o início de seu processo interno mais recente (neoconservadorismo.) Soma-se a isso à demanda por compreensão do estado da arte sobre ideologia na Arquitetura, de preferência a partir de 1968 marco, já antecipado na Introdução, da arquitetura contemporânea e data que incide próxima à mudança interna do espectro da «ideologia»: o capitalismo tardio ou regime de acumulação flexível.

[19] A *Condição Pós-Moderna,* de David Harvey data originalmente de 1989. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio,* de Jameson, originalmente é de 1991. Uma obra central em François Lyotard é seu *A Condição Pós-Moderna*, de 1979.

[20] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993, pp. 23-4.

[21] Lyotard, François. *A Condição Pós-Moderna.* Editora José Olympio., 2009. Lyotard usa uma expressão astuta para questionar como adotar critérios para os argumentos e teorias, no caso o livre jogo dos significantes: "quem é que vai provar a prova?". De fato, uma expressão reveladora do caráter arbitrário que pode existir na validação ou não de um argumento. Por essa e outras razões que Lyotard adotou o jogo de significantes, assim quem embasar mais fortemente um argumento tem a melhor chance de validá-lo. Porém, não se pode esquecer que apesar de "justo" esse argumento de Lyotard pode voltar-se contra ele mesmo, afinal, quem detém o poder detém um número e uma força muito mais alargada para validar seus argumentos. É muito mais "fácil" tecer um argumento "forte" que defenda o *status quo* do que o contrário. No jogo da "força" entre os significantes, realmente prevalece o mais forte e Lyotard deveria ter sublinhado que o lado do poder é o mais forte; senão pode apresentá-lo como um argumento equiparável ao de um crítico do poder, quando no fundo o defensor está numa posição muito mais vantajosa e forte.

[22] Jameson, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* Editora Ática, 1997, p.16.

do próprio poder e defensores de uma pluralidade que já existia antes, nos modernos.(e portanto uma retórica.)[23] Harvey, Jameson e Jürgen Habermas, apontaram a força da modernidade, como agenda coletiva. De encontro aos pós-modernos e uma suposta retórica "contra o elitismo" e de "defensores da pluralidade", semelhante à censura de Jacques Lacan a "maio de 68". Se de fato nem tudo é possível de ser estruturado e racionalizado, não será invertendo essa falha que o problema será corrigido; nem tudo é relativo. Porém não é por criticar a razão moderna que os pós-modernos se tornam todos, imediatamente, defensores do domínio da «ideologia» e do capitalismo. Um balanço deve ser feito dessa oposição. Na discussão da «ideologia», por exemplo, esse embate polarizou-se entre os que consideram o poder totalmente disseminado e os que não o consideram como "total".

A geração de Lyotard, como Pierre Bourdieu, por um lado questionaram o exarcebado cunho positivo e "aristocrático" da postura moderna. Por outro, colocando tudo como relativo, sem significado (só significantes), sem razão nem saber científico, pode ser que a crítica pós-moderna seja manipulada pelos poderosos, ao desmontar qualquer argumento por olvidá-los e o mais importante: apresentarem como ambivalentes disputas que, na verdade, são desiguais (dominados contra dominadores.) Porém, a exemplo do pessimismo de Bourdieu, ajudaram a balancear a tendência da modernidade de enfatizar a razão, que era uma perspectiva ainda elitista, mesmo que contra ela. Slavoj Žižek retirou daí algum equilíbrio para «ideologia». Por um lado o pessimismo faz sentido, mas por outro é bem complementado pelo racionalismo.

O conflito entre modernos e pós-modernos correu em paralelo e com raízes nas mudanças do capitalismo. Daí, o pós-modernismo se fortaleceu como nova dominante cultural.[24] Com ressalva para o lado retórico que pode servir, de alguma maneira, ao poder. Essa nova dominante deu um novo patamar de relevância da obra de arte, já instável com a reprodutibilidade técnica. Na lógica cultural do capitalismo flexível, tudo vira mercadoria, inclusive a arte e sua reprodução. (commoditização da obra de arte)[25] Assim, a indústria do entretenimento reproduz a lógica político-econômica e a «ideologia».[26] Esta relação é importante, pois mostra como a obra de arte está ligada à ordem social vigente e se tornou um produto do pós-modernismo, uma lógica cultural reflexo da mudança do capitalismo.[27]

Um componente desta mudança foi que o fetiche da mercadoria incrementou-se com o fetiche da imagem. A imagem passou a exercer o papel de reificação das relações humanas, o que se deve ao crescimento da indústria cultural e que não poderia acontecer sem o espetáculo: "Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação."[28] Os processos de fragmentação

[23] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993, pp. 97-113.

[24] Jameson, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* Editora Ática, 1997, pp. 72 e 396.

[25] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993, p. 37. Benjamin, Walter. *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, pp. 165-196. Em: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I,* Editora Brasiliense,1987.

[26] Jameson, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* Editora Ática, 1997, pp.122-23.

[27] Ibid, p.14.

[28] Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo.* Edições Antipáticas, 2005, p.13.

ganharam outra dimensão, outro grau de relevância e mais efemeridade. A imagem sobreposta à mercadoria elevou a cultura a outro patamar de reprodução do capitalismo, decorrente da flexibilidade da nova componente do espectro da «ideologia», o neocoservadorismo. Isso significou uma forte viragem cultural, momento também de conseqüências na arquitetura.

Até agora adentrou-se à discussão sobre uma modificação do sistema capitalista que atingiu as sociedades em geral e reverberou-se; seja nos debates culturais (modernidade versus pós-modernidade), seja na «ideologia» ou mesmo na obra de arte da cultura do espetáculo. A força dessa mudança será estudada nesta dissertação, pela arquitetura contemporânea, a partir de 1968.[29] Faz sentido seguir essa data, na iminência do neoconservadorismo (Thatcher e Reagan) e prelúdio da modificação que se discorre. Na esfera cultural "maio de 68" ajuda a reforçar a essa importância, por isso, faz sentido a arquitetura contemporânea começar aí. Esse recuo se deve ao objetivo de se perceber a força do «Círculo» no século XXI. Primeiro isso será feito pelo estado da arte da palavra ideologia pelos arquitetos, para depois focar-se nos projetos da autonomia, no capítulo dois. Essas são as bases teóricas para o assunto da obra arquitetônica no século XXI, como crítica da «ideologia».

Os arquitetos que estudaram o termo "ideologia", irão ser aprofundados de maneira diferente do feito em 1.1 e 1.2, pelos arquitetos se focarem mais no "uso" da palavra e não numa teoria para "ideologia". Neste sentido, margeando "maio de 68" esta história começa em 1969, com Manfredo Tafuri em *vv of Architectural Ideology*.[30] Inicialmente deve ser dada a devida atenção à expressão *"Architectural Ideology"*, um indicativo de que o uso da palavra em Tafuri pode flutuar; em contraste com o conceito de «ideologia» estabilizado no tópico anterior. Contudo, aquilo que é "arquitetônico" não chega a configurar uma ideologia própria, mas no máximo uma conseqüência ideológica da «ideologia», encadeada no processo de "para-si", o posto e a parte da arquitetura na reverberação da «ideologia», isto é o «Círculo».

Neste mesmo trabalho, Tafuri usou expressões com o mesmo critério "flutuante". Se por ideologia Tafuri entende como algo que possa se alargar, naturalmente se compreende usos como: "*bourgeois ideology*" "*urban ideology*", "*ideology of consumption*", "*ideologies of radical or humanitarian derivation* (…)".[31] Nessa linha também se encaixam "*urbanistic ideology*" e "*ideology of plan*".[32] O uso de "ideologia" por Tafuri, em 1969, em momento algum teve a necessidade a ser pormenorizado pelo autor; o que daria alguma margem para ele ser criticado, mediante o conceito de «ideologia», por usar "ideologia" enquanto um equivalente de cultura, ideais etc. Mas não é esse o ponto da crítica a Tafuri. Há de fato um ponto crítico, mas ele só pode ser feito se entendido justamente que esse autor se afasta do uso vulgar de ideologia, o que é um ponto forte de seu trabalho, embora ele não tenha pormenorizado o termo.

---

[29] Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998.

[30] Tafuri, Mandredo. *Toward a Critique of Architectural Ideology*, 1969, originalmente em *Contropiano I*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, pp. 7-33.

[31] Ibid. Respectivamente nas páginas 9,14, 17,14.

[32] Ibid, Respectivamente páginas 24 e 32.

O ponto de início para se desfazer as incertezas em Tafuri no uso de "ideologia" é sua idéia acerca da História da arquitetura, mediante a presença da sociedade capitalista. Num momento hoje sabido como o arranque da arquitetura contemporânea, Tafuri teceu uma crítica à cultura arquitetônica como alinhada ao capitalismo. Por isso colocou lado a lado o desenvolvimento da sociedade capitalista e da obra de arte, neste caso a obra arquitetônica. Assim, ao longo do seu artigo de 1969 foi lançada a idéia de que a crise na arquitetura (deflagrada pelos arquitetos dos anos 60) não era meramente um problema do movimento moderno, mas da reciprocidade entre capitalismo e a arquitetura. Como este sistema econômico possui um largo histórico de crises, pois então o mesmo aconteceria com a arquitetura: sua História é um processo pautado de momentos críticos, quais, para serem superados devem sua adaptação ao capitalismo. A "crise do modernismo" nesse caso pertence a um processo maior (crises do capitalismo) iniciado antes mesmo do século XX.[33]

A teoria de que a arquitetura adequa-se às novas exigências formadas por cada nova crise do capitalismo, foi exemplificada por Tafuri na crise do movimento moderno. A arte se comportaria como um modelo "para a ação"[34], isto é, um processo gerado entre vanguarda e sociedade burguesa moderna, o que em Tafuri denotou uma análise do movimento moderno como um instrumento ideológico do capital.[35] E é aí que se desfaz as incertezas acerca do uso da palavra ideologia pelo o autor; todas aquelas expressões apresentadas alguns parágrafos acima se referem a relação ideologia e capital. A diferença para o conceito de «ideologia» é que Tafuri percebeu o termo como algo que pode designar repetidamente processos que fortalecem o sistema econômico. Seja algo "urbanístico", "urbano", "plano (urbano)", "arquitetônico" ou "burguês".

O uso de "ideologia" por Tafuri é crítico, mas no limite colocou que uma determinada "cultura", pensamento, idéia, visão de mundo ou teoria, pode ser uma ideologia, ainda que em aderência à esfera do poder econômico vigente (no caso, capitalismo). Dessa forma, esse uso é ainda uma adaptação da "amplitude do número de ideologias", em contraste com a definição de «ideologia». Tafuri indicou que muitas "coisas" podem ser ideologia em suas expressões, desde que alinhadas ao poder. Se por um lado aproxima-se do senso comum ao deixar em aberto o número de ideologias, por outro se distancia dele, conferindo à essas "ideologias" um sentido negativo vinculado à dominação. E nisso se aproxima de «ideologia», uma palavra que sozinha designa todo o dogma de dominação que a sociedade está exposta.

O problema acima desenrola-se da possibilidade da ideologia ser colocada como "positiva" por quem lê Tafuri, porém deve-se distinguir duas coisas: uma, que Tafuri apontou várias ideologias

[33] Tafuri, Mandredo. *Toward a Critique of Architectural Ideology*, 1969, originalmente em *Contropiano I*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. The MIT Press, 1998, pp. 25-9.

[34] Assemalha-se ao momento de "para-si" dito por Žižek, embora Tafuri não soubesse disso por causa das datas. Na página 18 de *Toward a Critique of Architectural Ideology*, Tafuri usou "Art as model for action", mas conforme o próprio, adaptável à obra arquitetônica. Tal princípio de entrelaçamento entre arte e burguesia moderna poderia levar à morte da arte.

[35] Tafuri, Mandredo. *Toward a Critique of Architectural Ideology*, 1969, originalmente em *Contropiano I*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. The MIT Press, 1998, p.15.

existentes, outra, que algo contrário ao poder também possa formar uma ideologia. Este caráter positivo já foi abandonado no conceito de «ideologia», pois pode apresentar como equilibradas relações que são desequilibradas (a exemplo de colocar "ideologia" do capitalismo *versus* uma "ideologia" que seja contra o capitalismo.) Tafuri não usou o caráter positivo, seu entendimento do termo reforçou que as índoles dos projetos arquitetônicos adequam-se ao capitalismo, para responder às demandas de suas crises:

> "The destiny of capitalist society, in this interpretation, is not at all extraneous to the project. The ideology of the project is as essential to the integration of modern capitalism, with all its structures and superstructures, into human existence, as is the illusion of being able to oppose that project with the tools of a different project or with those of a radical 'anti-project' " [36]

Tafuri pensou isso num período de crítica ao movimento moderno, de "maio de 68" e logo, compreende-se porque ele rejeitou a idéia de um suposto pós-modernismo, o que para ele era apenas continuação do que teria sido o movimento moderno — apenas modificado e adaptado para às condições de 1968 em diante.

A idéia de que o capitalismo precisa das "ideologias" dos projetos de arquitetura para se reformular ao longo da História foi aprofundada em *Projecto e Utopia,* original de 1976. Neste trabalho Tafuri enfatizou a correspondência entre arquitetura e sistema econômico, na inserção da primeira na segunda. O problema em Tafuri é atribuir à "ideologia" o que pode ser formulado enquanto "conjunto de fundamentos e princípios" do projeto arquitetônico e do urbano, ou da urbanística. A ideologia neste caso se refere ao poder, mas não de maneira mais entrelaçada, como em «ideologia». Neste trabalho o autor também reforçou que o criticismo na arquitetura deve mirar a ideologia urbana ou arquitetônica (ideologia aqui conforme Tafuri.) Assunto para o capítulo 2 e conseqüência do pensamento do autor sobre "ideologia", uso aqui criticado, mas que não deixa de abrir uma discussão importante: as incertezas sobre a realização do projeto de arquitetura crítico.

Tafuri demonstrou que concebeu o capitalismo como mutável ao longo do tempo, a partir das suas crises econômicas, como o surgimento do neoconservadorismo. Ele entendeu a disciplina de arquitetura enquanto um "projeto" do poder, que utiliza das suas "ideologias" para legitimar o sistema. Para tal, cada mudança do capitalismo corresponde a outra no "projeto da arquitetura", o que o afastou da classificação "pós-modernismo", porque este seria apenas uma adaptação conjunta com o capitalismo em relação a alguma crise. Essa capacidade é melhor entendida se for lembrado que "a ideologia não tem História". O conceito «ideologia» é a própria adaptação ao longo da História e por isso muda seu espectro para se adequar às novas formas de poder. (ou ao menos muda algo dentro do espectro, quando a mudança não categoriza uma nova forma de poder.) Tudo que Tafuri classificou como ideologia, em legitimação do sistema, como

[36] Tafuri, Mandredo. *Toward a Critique of Architectural Ideology*, 1969, originalmente em *Contropiano I*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press 1998, p.32. Acrescenta-se: "Architectural science became fully integrated into the ideology of the plan, while formal choices themselves were only variables dependent on it".

"*ideology of consumption*" ou "*public as an ideology*", é considerado como dentro da «ideologia» por essa dissertação, como ideológico.[37] Próximo a *Projecto e Utopia*, uma pormenorização do artigo de 1969, localiza-se o trabalho de Diana Agrest & Mario Gandelsonas. Não só pelas datas, mas também pelo conteúdo. O uso de "ideologia" por Agrest & Gandelsonas se ateve a uma concepção Althusseriana do termo, na qual ideologia designa a legitimidade do poder, mas não expressa toda a carga negativa como em Karl Marx. É um pouco mais positivo e neutro. Tal uso se divide em duas maneiras complementares: uma, alinhada a teoria de que o capitalismo se vale de "ideologias" que a ele se adaptam, legitimando-o; outra, que é o processo de produção de significado dentro do capitalismo. A primeira foi abordada em 1973 pela dupla e a segunda pertence a um trabalho isolado de Diana Agrest.

Agrest & Gandelsonas colocaram a arquitetura enquanto ideologia de forma semelhante à Tafuri, porém mais diretos.[38] Embora para eles a "ideologia" seja algo adaptativo, os autores a definiram como:

> "(…) conjunto de representações e crenças — religiosa, morais, políticas, estéticas — a respeito da natureza, da sociedade, da vida e das atividades dos homens sobre a natureza e a sociedade."

Assim a "ideologia" teria função de manter o *status quo,* forçar o sujeito a aceitar seu "papel social" e obstruir o conhecimento pois sua visão é apenas parcial, determinada pelo sistema, como algo que impede alcançar o verdadeiro conhecimento.[39] Colocaram em um extremo a ideologia (arquitetônica) e em outro a teoria (da arquitetura). A teoria nasceria dentro da ideologia para ser contra ela. O que Agrest pôs como *Design* contra *Non-Design*; o primeiro representante de projetos com teoria e o segundo como representante de projetos da "ideologia arquitetônica".[40]

O fato de Agrest & Gandelsonas, como Tafuri, terem posto a ideologia com função de reverberar o poder capitalista, este que se adapta perante a cada crise, alinhando projeto e ideologia, aponta endurece o termo como crítico. Um projeto de arquitetura que seja um obstáculo a uma discussão verdadeira sobre teoria da arquitetura está conectado à "uma ideologia", neste caso à ideologia arquitetônica, que seria uma dentre as várias ideologias que colaboram na reprodução do sistema. O mérito deste ponto, para além de vincular poder e arquitetura, é que assim foi desvinculado a possibilidade do conceito de ideologia ser colocado como processos culturais e projetos de arquitetura que sejam rivais à uma ideologia do sistema, neste caso "uma ideologia dominante".

Agrest, Gandelsonas e Tafuri não tocam na possibilidade de uma ideologia ser dominante, pois "ideologia" como senso crítico e não comum, já deve designar domínio. Este foi um acerto destes autores, pois nele não há múltiplos usos para "ideologia". Contudo o conceito pode

---

[37] Ibid, p.17.

[38] Agrest, Diana; Gandelsonas, Mario. "Semiótica e arquitetura: consumo ideológico ou trabalho teórico", 1973, originalmente em *Oppositions I*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura.* Cosac & Naify, 2006, pp.130-41.

[39] Ibid, pp. 131-2.

[40] Agrest, Diana. "*Design versus Non-Design*", 1976, *Oppostiions 6*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, p.198-213.

ainda ser mais rigoroso, caso não se fale em "uma ideologia", mas em "a" ideologia. O que para os autores acima são ideologias que reverberam o sistema, para esta dissertação são processos ideológicos que reverberam a «ideologia», que é sempre única, a do poder e do domínio. Assim ganha-se força no termo e pode-se perceber seus diferentes traços e propriedades. (ver quadro analítico) O que até aparece em Agrest & Gandelsonas, mas de forma muito simplória, ao falar da função da "ideologia", que em «ideologia» corresponde aos objetivos.

Outro ponto destes autores foi o uso da expressão "consumo ideológico", para designar trabalhos "teóricos" que são obstáculos à verdadeira teoria e apenas um consumismo de alguma idéia, noção ou mesmo de uma ciência, como a semiologia, o estudo da semiótica. Para eles muitos trabalhos do momento da "crise do movimento moderno", sobre semiótica e arquitetura, tinham esse viés de consumo e apenas reverberaram e mantiveram o *status quo*. Porque tinham o objetivo não de utilizar a semiótica para desvendar as ideologias do capitalismo e atingir uma crítica arquitetônica, mas sim obstruir a teoria da arquitetura. Para efeito da dissertação, "consumo ideológico" será continuado, mas de uma nova maneira: como "consumo teórico", que é ideológico pois deriva da «ideologia» e que pode se apresentar de duas maneiras: o consumo que realmente está a defender o sistema, como o uso de uma teoria para obstruir e queimar essa mesma teoria ou; o consumo de quem está numa "postura hegemônica de resistência"; quando o traço positivo de uma teoria se torna demasiado reformista, com pouca denúncia ao antagonismo social e por isso englobado pela amplitude da «ideologia».

Por mais que já se tenha falado dos pontos fortes dos autores, há também fraquezas no seu uso da palavra ideologia. Mesmo que eles (incluindo Tafuri) entendam o capitalismo como mutável, a adaptação que a ideologia realiza a ele foi colocada sob o número de ideologias, mas não sobre os desdobramentos ideológicos dentro da «ideologia». A pluralidade do conceito atingiu uma restrição interessante com o uso destes três arquitetos, mas colocar a arquitetura como ideologia é enfraquecer o conceito, bem como nivelar arquitetura ao consumo, ao urbanismo e tudo aquilo que for chamado de ideologia. Ainda é um uso extensivo de "ideologia" pela disciplina da arquitetura. Defende-se o conceito de «Círculo» justamente para acabar com esses problemas: a arquitetura pode ser uma etapa de reprodução da «ideologia». Faz sentido em falar arquitetura ideológica, mas não ideologia arquitetônica. A «ideologia» é um conceito muito forte para a arquitetura assim ser considerada. (O tópico 1.2 pormenorizou esse posicionamento.)

Outro problema destes três autores foi não colocar ideologia como uma prática e um hábito, mas apenas como conjunto de crenças e representações. Mas a vida cotidiana já é um pacto com o poder e a produção arquitetônica também. Não pode ser a ideologia apenas algo que fica no campo teórico ou espiritual. Não é só crença ou representação. Não é só produção de significado, como Diana Agrest pôs em "*Design versus Non-Design"*. Isso é uma perigosa possibilidade de redução pela semiótica. A definição de «ideologia», acompanhada da figura 32 mostra a força e profundidade deste conceito, disposto em várias colunas, várias propriedades.

Ainda há certos problemas complementares em Agrest & Gandelsonas, neste caso não em

Tafuri. Ao definirem ideologia, eles não igualaram mas equipararam natureza e sociedade. Ora, Marilena Chauí alertou que o conceito de História em Marx é em relação à história das pessoas, que é a história da matéria social e portanto da sociedade, que, por ventura utiliza-se da natureza. Mas não é a história da natureza.[41] Logo, se «ideologia» tem sempre como referencial "História em Marx", ainda que distante, como definí-la enquanto um conjunto de crenças e representações quais também acerca da natureza? «Ideologia» relaciona-se diretamente com a sociedade, qual indiretamente se liga a natureza e seus recursos, distante do colocado por Agrest & Gandelsonas. É uma vulnerabilidade, entrelaçada com a suposta existência de várias ideologias que reverberam o sistema. A partir da noção de que a ideologia não tem História, de que é a História, vê-se que ela é uma só e que designa o domínio a partir da assimetria social entre as classes, ou melhor, a matéria social e a sociedade — esta que em «ideologia» é o lugar do núcleo traumático, a sociedade capitalista antagônica.

Agrest & Gandelsonas também fizeram um uso conflituoso de termos como oposição, contradição e dialética. Eles colocaram que a teoria nasce de dentro da ideologia, essa com função de obstruir o conhecimento, e que isso é uma oposição ou mesmo uma oposição radical, logo dialético:

> "Pensamos que há necessidade de uma teoria, mas que ela seja claramente diferenciada da 'teoria' adaptativa ou do que estamos chamando aqui de ideologia arquitetônica. Nesses termos, a teoria da arquitetura é o processo de produção de conhecimento que toma por base uma relação dialética com a ideologia arquitetônica; ou seja, a teoria se desenvolve a partir da ideologia e ao mesmo tempo se coloca em oposição radical a ela. É essa relação dialética que distingue e separa a teoria da ideologia" [42]

Ora, este é um uso que coloca contradição e oposição como sinônimos. Há aqui um problema., pois dialética é contradição e Agrest & Gandelsonas a usam como oposição, ou oposição radical. Porém, oposição difere da contradição. O processo dialético da concepção de História de Marx, qual Louis Althusser, referência de Agrest & Gandelsonas, é um processo basicamente contraditório entre as partes. De forma geral, a oposição ocorre quando há uma relação entre duas partes, hipoteticamente A e B, que podem ser compreendidas isoladamente. "A" pode ser compreendido sem recorrer-se a "B" e o inverso também. Na contradição isso não é possível, "A" depende de "B" para ser compreendido, só existem em forma de relação. Como o motor da História para Marx é a dialética, a História é a matéria social dos processos contraditórios como entre "A" e "B"; no caso de Marx, a História é a história realizada por indivíduos, que constituem relações de assimetria social inseparáveis e por isso não são apenas oposição. São contradição.[43]

Colocar a teoria (da arquitetura) como oposta à ideologia, numa dialética, foi um risco de Agrest & Gandelsonas, afinal a dialética é basicamente contradição. Se a teoria se opõe tão

[41] Chauí, Marilena. *O que é Ideologia.* Editora Brasiliense, 2008.

[42] Agrest, Diana; Gandelsonas, Mario. "Semiótica e arquitetura: consumo ideológico ou trabalho teórico", 1973, originalmente em *Oppositions I*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura.* Cosac & Naify, 2006. p.131.

[43] Chauí, Marilena. *O que é Ideologia.* Editora Brasiliense, 2008, pp.34-8.

duramente e se nega a se relacionar com a ideologia, aí ter-se-ia uma contradição. Caso somente crítica ou ainda mais leve, somente reformista e positiva, esta teoria é apenas uma oposição e de fato, não há dialética nenhuma nisso. Nem todas justaposições e polaridades são uma dialética. A possibilidade de ser tal teoria apenas uma oposição, a fragiliza e deixa-a como alvo fácil da amplitude da «ideologia». Ela dilata-se, pelo mecanismo descrito no gráfico do desejo, para englobar essa teoria, seja pela constituição da «realidade» ou no processo de significação (conceitos). Para evitar isso, a crítica arquitetônica que daqui emerge almeja justamente uma oposição ao nível da contradição à «ideologia», primeiro detectando teorias e espaços que se articulam em defesa da «ideologia» e segundo denunciando-a utopicamente. Para tal é necessário ver o tomo da arquitetura no «Círculo Arquitetura-Ideologia», já aqui iniciado pelo uso de ideologia na arquitetura, mas que será aprofundado no capítulo dois.

Embora tenha se criticado Agrest & Gandelsonas, eles aproximaram o termo da denúncia ao poder dominante capitalista e lembra-se que na década de 70 as teorias sobre ideologia estavam paradas em Althusser. Não havia ainda o complemento de autores como Pierre Bourdieu nem Slavoj Žižek. Somado a isso, Tafuri, Agrest & Gandelsonas fizeram uso de uma teoria da ideologia, mas não propriamente uma teoria. Mais, Agrest & Gandelsonas ainda especializaram-se em lingüística, o que os fez usar o processo de significação como ideologia, num caso mais afunilado, no artigo "*Design versus Non-Design"* de Diana Agrest, em 1976. Com a "crise do movimento moderno" já nas décadas de 60 e 70 do século XX, Tafuri-Agrest-Gandelsonas constituem a espinha dorsal da crítica da ideologia em arquitetura, qual Frédric Jameson foi buscar. Em *Architecture and the Critique of Ideology*, uma referência ao artigo de 1969 de Manfredo Tafuri, Jameson iniciou o assunto da ideologia na década de 80 e criticou o trabalho de Tafuri: o uso da palavra ideologia à maneira da "amplitude do número de ideologias", ainda que com o mérito de colocar "ideologia" como algo somente pertencente ao sistema.[44] O novo problema que Jameson trouxe é o da amplitude da "ideologia", o fato de não haver nada que não tenha potencial para estar fora da ideologia:

> "Que tal utopismo é uma ideologia – inclusive uma ideologia estética – parece bastante claro, mas em uma época em que todos concordamos, minimamente, que tudo é ideologia, ou melhor, que não há nada fora da ideologia, essa não parece ser uma afirmação comprometedora." [45]

A crítica de Jameson à Tafuri não é bem em relação ao uso do termo, algo como "encadeamento de idéias, crenças e representações que legitimam o sistema", mas à postura de Tafuri em relação à capacidade adaptativa da ideologia. O que seria também ideologia, não uma nova, mas uma parte da "ideologia arquitetônica" que em conjunto com suas irmãs "ideologia do consumo",

[44] Jameson, Frédric. "*Architecture and the Critique of Ideology"*, 1985. Em: Ockman, Joan. *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton Architectural Press, 1985, p.444.

[45] Jameson, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* Editora Ática, 1997, p.195. Esse uso da palavra ideologia decorre ao longo de todo o livro de Jameson.

"ideologia burguesa" e "ideologia urbana" reforçam o capitalismo.[46] Jameson percebeu que não só uma postura reformista é passível de cair no movimento de para-si da ideologia, mas também o pessimismo exarcebado, a "rendição total", como nos termos de Tafuri.[47]

Ao considerar a ideologia como uma força adaptativa, Tafuri criticou o movimento moderno como uma adaptação ao capitalismo, bem como o pós-modernismo. Então estaria a arquitetura destinada a ser sempre ideologia? Jameson alegou que há a possibilidade de se adotar uma postura Gramsciana na arquitetura, pois o espaço para ser ideológico depende do corpo de um sujeito como o receptor deste espaço. Logo, a possibilidade do "intelectual ativista e contra o poder" de António Gramsci, ganhou conotações arquitetônicas.[48] O espaço deveria entregar a esse corpo algo contra-hegemônico, numa tarefa para "arquitetos ativistas gramsciano", para fins de evitar uma versão da esquerda do fim das ideologias e um apoio às ideologias, no plural, benéficas ao *status quo* hegemônico, que se recorda, é a categoria chave de Gramsci.

Se à sugestão da "arquitetura gramsciana" é crítica à Tafuri — pois ele extendeu o conceito de ideologia, sem perceber quando seu uso poderia ser aprimorado, via "ideológico", em Jameson o uso de "ideológico" como desdobramento da ideologia é bem percebido, mas não se aprofundou a definição de ideologia, esta que para ele é "(…) ideology in the more formal sense of a whole system of legitimizing beliefs" e funciona como arma da Hegemonia.[49] Jameson acertou na crítica ao pessimismo exarcebado, mas ainda continuou com os mesmos problemas para usar ideologia. Para ele o mais importante são seus desdobramentos, o como lidar com as conseqüências ideológicas. Embora seja uma preocupação importante, é necessário denucniar o sistema e o conceito de «ideologia» apresenta-se como uma alternativa para mencionar a força do sistema ao atuar em toda a sociedade, como um dogma doutrinário. Outro problema é sua proposta de arquitetura gramsciana. Como concretizar essa possibilidade? Como evitar que o espaço seja articulado de maneira a não reverberar o capitalismo, se ele nasce dentro deste, quando não financiado por ele? Como evitar que a linguagem da articulação entre espaço-forma não seja aquela que produz um significado, como no gráfico do desejo de Lacan, já dentro do discurso do sistema? Respostas estas que Jameson não ofereceu, mas que se forem respondidas "como narrativas utópicas alternativas" (Žižek) já ganham um bom complemento para não se fixar no pessimismo criticado acima.

A discussão acima antecipou o aspecto que Tafuri já tinha se posicionado em suas obras anteriores à década de 80: é possível um espaço escapar ao poder? É possível ser autônomo na

[46] Jameson, Frédric. "*Architecture and the Critique of Ideology"*, 1985. Em: Ockman, Joan. *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton Architectural Press, 1985, p.444. "This is to suggest that Tafuri's position is also an ideology, and that one does not get out of ideology by refusing it or by committing one's self to negative and critical 'ideological analysis'."

[47] Tafuri, Manfredo. *Projecto e Utopia.* Editorial Presença, 1985.

[48] Jameson, Frédic. "*Is Space Political?*", 1995. Em: Leach, Neil. *Rethinking Architecture.* Routledge, 1997, pp. 242-255. Originalmente em: Davidson, Cynthia. *Anyplace.* MIT Press, 1995, pp. 192-205. (para a questão do espaço ser político.) Jameson, Frédric. "*Architecture and the Critique of Ideology"*, 1985. Em: Ockman, Joan. *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton Architectural Press, 1985, p.452. (para a questão posta por Gramsci.)

[49] Jameson, Frédric. "*Architecture and the Critique of Ideology"*, 1985. Em: Ockman, Joan. *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton Architectural Press, 1985

disciplina de arquitetura, não só nos requisitos financeiros, mas também nos requisitos culturais do espaço? Esse debate origina-se do tomo da arquitetura do «Círculo» e é o que gera o capítulo dois desta dissertação. Mas antes é necessário decidir o que se entende por poder, no caso já feito em «ideologia», e perceber a inserção do poder na arquitetura. Ainda no campo da teoria da arquitetura, prossegue-se com esse estado da arte da palavra ideologia, afinal o *Architecture and the Critique of Ideology* integrou um simpósio de 1985.[50]

No simpósio em alguns momentos se deu preferência a outras discussões que nãoa discussão o uso da ideologia em arquitetura, vide a aproximação na entrada dada por Manfredo Tafuri em "*USSR-Berlim, 1922: From populism to 'constructivist' international*", artigo como outros, com foco foi mais no criticismo na arquitetura do que no uso da palavra ideologia, a questão envolvendo poder e arquitetura preocupou mais aos arquitetos deste simpósio. Como colocado na introdução do simpósio que virou livro, a motivação principal era o pós-modernismo e como ser crítico naquele contexto. A palavra ideologia surgiu ali como complementar e possivelmente muito por causa do artigo de Frédric Jameson. Nota-se isso por exemplo no artigo de Beyhan Karahan *"Some Observations on Writing and Practice",* qual ideologia não é uma palavra-chave.

Não obstante, há ao menos dois usos interessantes da palavra naquele simpósio. Um é o de Mary Mcleod, para quem ideologia é "(…) those ideais, values, and images by which individual perceive their society at a given moment."[51] que também nota que Tafuri colocou o trabalho de arquitetura crítico como impossível. Este uso da palavra é bastante distante daquele que foi posto em «ideologia», falta-lhe todos os complementos do quadro analítico, bem como sugere que a ideologia muda conforme a percepção do indivíduo em um determinado momento. Um uso mais aplicado é o de Demetri Porphyrios, apesar de seu artigo também ser voltado para o criticismo na arquiteutra, pelo estudo da história. Porphyrios usa a palavra da seguinte maneira:

> "Architecture as a discursive practice (…) achitectural discourse as ideology is related to the everyday experience of production systems and of institutions without being thereby reduced to a theory of subjective consciousness."[52]

Este uso é mais completo, envolve as questões do cotidiano, as instituições (o que lembra os AIEs), mas ainda está na possibilidade de múltiplas ideologias que se adaptam para legitimar o poder, como em Tafuri, Agrest & Gandelsonas.[53]

A progressão do uso da palavra ideologia pela arquitetura volta a Frédric Jameson, já nos anos 90, mas praticamente sem novidades. Afinal já se tratava de um momento em que trabalhos como os de Pierre Bourdieu tentaram substituir a palavra. Jameson demonstrou estar a par

[50] Ockman, Joan. *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton Architectural Press, 1985.

[51] Mcleod, Mary. "*Introduction*", 1985. Em: Ockman, Joan. *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton Architectural Press, 1985, p.7.

[52] Porphyrios, Demetri. "*On Critical History*", 1985. Em: Ockman, Joan. *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton Architectural Press, 1985, p.16.

[53] Um terceiro uso, é de Joan Oackman , que sugere ainda o confronto entre ideologias, sendo uma delas contra-poder. Nota-se que pouco a pouco da questão da ideologia surgiu o embate acerca da possibilidade.

desta situação, principalmente do conceito de *doxa*, porém mesmo assim manteve o conceito de ideologia.[54] Em *Is Space Political?,* ele voltou à possibilidade de se fazer uma arquitetura crítica. Sua primeira colocação foi que existe uma tensão inigualável, pelas outras artes, da arquitetura com a política e com a economia. Assim é o espaço realmente político. Para defender essa afirmação, Jameson fez lembrança à relação promíscua entre indústria cultural, qual engloba a arquitetura, com o "mundo dos negócios" característico do capitalismo das multinacionais.

O autor insistiu no argumento dos edifícios públicos e semi-públicos, que passaram a ser (ainda mais) voltados para o mercado, ao atenderem suas necessidades espaciais e formais, de uma sociedade internacional com mais privatizações, inclusive do espaço público e coletivo, corroendo suas qualidades:

> "…our public buildings are now the great insurance centres and the great banks, the great office buildings, the ring of towers whose construction around the outskirts of Paris was authorized by Georges Pompidou as a tangible symbol of the financial centrality of Paris in the new Europe. These buildings show an obvious kind of symbolic political meaning; but there can be more subtle connotative meanings that affirm this or that aspect of contemporary business society." [55]

Há dois aspectos muito importantes nas observações de Jameson em *Is Space Political?*. O primeiro é sobre a intervenção do mercado na arquitetura como um indício de fortalecimento do «Círculo Arquitetura-Ideologia». Percebe-se que essa relação sempre existiu, mas após 1968 e a ascensão do neoconservadorismo emergiram a indústria cultural, o *marketing*, a imagem enquanto apogeu do fetiche da mercadoria, ao reificar as relações sociais a todo instante pela publicidade. A arquitetura, um elemento cultural de toda uma indústria lucrativa, adequou-se a nova lógica de constante fluxo de informação, imagem e "livre jogo dos significantes". A essência que restava foi atacada e se tornou mais difícil para os arquitetos realizarem um edifício que não atenda as demandas exigidas deste novo modelo de capitalismo. A situação se aprofundou, em relação ao fluxo de imagens e informação, no século XXI, no qual toda a lógica de fragmentação capitaneada pelos significantes ganhou respaldo, para usar Manuel Castells, na *Sociedade em Rede* ou Zygmunt Bauman, na *Modernidade Líquida.*[56]

Este primeiro aspecto do qual se fala é importante para arquitetura pois uma crítica eficaz seria apontar os anseios mercadológicos dos projetos arquitetônicos. No sentido de deflagrar possíveis valores exorbitantes, muitas vezes financiados em parcerias governamentais e portanto de interesse da população em geral. Mas essa crítica, pode ganhar muito mais força se for percebido o que Jameson chamou a atenção: o espaço já está impregnado desta lógica (mercado, imagem e tecnologia voltados para a privatização do espaço) Percebe-se que não são só os custos de construção e manutenção. Sendo assim Jameson voltou à sua possibilidade de "arquitetura

[54] Jameson, Frédic. "*Is Space Political?*", 1995. Em: Leach, Neil. *Rethinking Architecture.* Routledge, 1997, pp. 242-255. Originalmente em: Davidson, Cynthia. *Anyplace.* MIT Press, 1995, pp. 192-205.

[55] Ibid, p. 244.

[56] Bauman, Zygmunt. *Mondernidade Líquida.* Jorge Zahar Editor, 2001.

gramsciana", embora não volte a citar António Gramsci.[57]

Para Jameson o arquiteto reproduz o sistema, "the hegemonic spatial logic"[58] ou tenta articular um espaço contrário à hegemonia. Fica evidente que a categoria "mais alta" para designar poder, em Jameson, ainda é a hegemonia, com as ideologias sendo suas aliadas na manutenção do *status quo* e influenciar a arquitetura. Mas Jameson frisou que a forma de contra-ataque é cobiçar um espaço utópico, radicalmente contrário ao seu rival, também utópico (lembra-se do núcleo traumático), que é a sociedade capitalista avançada.[59] Um argumento qual Žižek alinhou-se para tentar denunciar a «ideologia».

Jameson alertou que para atingir a possibilidade crítica, primeiro deve-se entender e identificar o problema. Depois as ideologias ou ideologemas, que apontam os espaços ideológicos e políticos quais criticar e contrariar, onde nota-se que duas perguntas foram respondidas por ele: se o espaço é ideológico, no artigo de 1982 e se o espaço é político, no de 1992. Para o autor, num uso similar a Tafuri, a ideologia não está no espaço, pois ela é conjunto de crenças, valores e representações para manter o *status quo;* mas o espaço está dentro da ideologia. Bem como tal conjunto de crenças etc pode ser arquitetônico, (ideologia arquitetônica) mas o espaço em si não está incluído no conceito. Nesta dissertação há uma pequena diferença. Por «ideologia» se entende a doutrina que rege o atual tempo, assim a arquitetura não pode ser uma ideologia, logo o espaço também não. Porém, como estão ambos dentro da «ideologia», o espaço arquitetônico pode ser ideológico caso seja o contentor que materializa a «ideologia». Basta lembrar o conceito do «Círculo Arquitetura-Ideologia»: o posto de uma arquitetura é o do local físico que reproduz a «ideologia». Jameson entende que a ideologia não está no espaço, mas que há uma ideologia arquitetônica, enquanto a dissertação entende que a ideologia está no espaço mas este não é uma ideologia, portanto não há ideologia arquitetônica, mas, da forma como já está a se insistir no conceito de «Círculo», certamente que a arquitetura é ideológica, englobada pela «ideologia».

O uso da palavra ideologia até aqui, mostrou que uma problemática é identificar o que se está a ir contra e por isso a pertinência do conceito de «Círculo». Outro problema é sobre a possibilidade de se fazer um projeto crítico ou não. Essa questão reincide nos autores aqui trabalhados, basta perceber algumas das polaridades conceituais detectadas: *Design versus Non-Design*, em Diana Agrest, "arquitetura gramsciana" contra "ideologia arquitetônica", em Jameson. Tal debate é recorrente em autores, como Kenneth Michael Hays e George Baird.[60] Há muita literatura acadêmica disponível para tal, mas, o que importa para este trabalho é quando isso envolve a palavra ideologia ou algum substituto. O tema da possibilidade crítica da arquitetura, que para autores como Porphyrios reside na crítica da História, servirá como laço para alguns debates

[57] Jameson, Frédic. "*Is Space Political?*", 1995. Em: Leach, Neil. *Rethinking Architecture.* Routledge, 1997, pp. 242-255. Originalmente em: Davidson, Cynthia. *Anyplace.* MIT Press, 1995, pp. 192-205.

[58] Ibid, p.245-6.

[59] Ibid, p.246. Já para o argumento de Žižek, ver a citação da página 129, nota de número 91.

[60] Para K. Michael Hays, ver: Hays, Kenneth Michael. *Critical Architecture.* Perspecta, vol. 21, 1984, pp. 14-29. Para George Baird, ver: Baird, George. " *'Criticality' and Its Discontents*". Harvard Design Magazine, vol.21, 2004.

do século XXI, mas sob pena de não ser abordado da forma devida, será apenas alicerce desta dissertação.

Outro trabalho de Frédric Jameson deflagrou uma posição retomada mais tarde por outros autores. Em *Culture and Financial Capital*, artigo de 1997,[61] defendeu a idéia de que não há mais o problema da falsa consciência e a necessidade de se desvendar o que está por trás dos discursos (as ideologias, para Jameson). Após Margaret Tatcher e Ronald Reagan no poder, isso desapareceu, porque o advento do capitalismo financeiro, abriu completamente o domínio político e econômico, agora não mais uma ilusão. Compreende-se então porque Slavoj Žižek abandonou a característica da ilusão e passou a trabalhar com o cinismo. Na sociedade que adentrou o século XXI, já em processo de continuação do capitalismo financeiro, flexível, tardio e avançado, o problema para Jameson passou a ser as repercussões das ideologias e do poder, não mais construir ferramentas para desvendá-la. Eis que é este o grande mote desta dissertação: desvendar a repercussão da «ideologia» na arquitetura, que sob três elementos repetidos ao longo destas páginas (mercado, niilismo tecnológico e imediatismo da imagem — típicos do capitalismo financeiro) mostram que esta repercussão é acima de um "forte laço" entre as partes. (o «Círculo Arquitetura-Ideologia».)

Alguns autores retomaram a posição anterior de Jameson, inclusive com inspiração num trabalho deste mais antigo, de 1981: *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Como próprio nome indica, o problema indica a inconsciência dos indivíduos perante a nova cultura que emana do capitalismo financeiro. (bem como o simbolismo, ao jogo dos significantes como narrativa do poder.) Tal trabalho de Jameson foi reativado em *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative,* de 2011, editado por Nadir Lahiji e esta é a peça final deste tópico e capítulo. Contudo, há de se fazer um transitório destaque para uma outra publicação sobre arquitetura e ideologia de período semelhante, esta é *Architecture and Ideology*, de 2014.

Muito dos usos dos autores presentes na coletânea de artigos citada acima, utilizam ideologia da mesma forma como Manfredo Tafuri e Frédric Jameson. Refletir sobre seus trabalhos, a não ser que tivesse uma outra especificidade em sincronia com a presente dissertação, seria uma repetição desnecessária. Vários utilizaram ideologia como conjunto de crenças, idéias, representações, valores, (às vezes incluindo práticas), para legitimar um poder dominante. Nessa linha estão, por exemplo: um, o trabalho de Mila Pucar & Vladimir Lojanica, para quem as tecnologias são novas ideologias do poder do capital e dois, o trabalho de Renata Jadresin Milic*, que coloca o aquilo que é "visual" como ideologia na arquitetura contemporânea, legitimando o poder capitalista.

Há trabalhos como os de Hans Ibelings, que flertam com o uso de "pós-ideologia" e outros, como o de Vladimir Mako, que se aproximam de uma definição mais neutra de ideologia. Por outras vias, essas definições já foram aqui criticadas. Para não se reter nisso, destaca-se o trabalho de Miodrag Suvaković, já citado na Introdução, qual pôs a arquitetura e seus conhecimentos técnicos e artísticos, como essencialmente ideológicos. Sua definição para ideologia é algo

[61] Jameson, Frédric. "*Culture and Financial Capital*". Critical Inquiry, vol.24, 1997, pp. 246-65..

próximo de «ideologia», embora falte-lhe a dimensão do quadro analítico e exista uma diferença no que toca atribuir à uma classe uma ideologia (para tal, a propriedade do *habitus* parece ser mais interessante, como já explicado) De alguma forma, esse saber entre atrelar ideologia e arquitetura, está em concordância com Jameson, Nadir Lahiji e Slavoj Žižek.

Em retomada da crítica da ideologia, Lahiji empenhou-se em criticar o atual momento como pós-político (sem consciência política); não num sentido que entrelaça-se com argumentos do tipo "fim da História", usando a filosofia de Hegel em prol da hipótese de que o capitalismo seria a síntese final que necessita de apenas alguns ajustes. É até também por esses argumentos que Lahiji criticou o atual momento da crítica de esquerda que se coloca apenas como reformista e não radicalmente contra o sistema. Lembra ele que o discurso beneficiado pela supressão da palavra "ideologia", como discursos defensores de um momento pós-ideológico, corroboram justamente com o capitalismo enquanto síntese final.[62]

Na defesa do uso do termo "ideologia", justificada pela capacidade de denunciar o sistema, Lahiji utilizou a palavra num intermédio entre Jameson e Žižek. Para ele, há uma "ideologia oficial", a utopia neoliberal, sustentada por ideologias como "*architectural ideology*". É um entendimento semelhante ao desta dissertação e de Žižek, afinal, por «ideologia» compreende-se como única ideologia (já aqui defendida inúmeras vezes pelo fato da ideologia não ter História), atrelada ao consumismo neoliberal, mas, com a ressalva de que a «ideologia» é acessorada por conjuntos de princípios, ideais, ou mesmo "agendas" e ideologemas que sejam dominantes nas esferas culturais.(mas não ideologias menores) Os atuais ideologemas da arquitetura corroboram a «ideologia» e sua materialidade.

O argumento central de Lahiji desenvolveu-se em torno da percepção que a sociedade como um todo vive em estado de psicóse. Caso seja consultado Jacques Lacan, percebe-se de maneira alargada que por psicóse se entende a perda de contato com a realidade.[63] Em Lahiji, atualmente se vive num estado permanente de virtualidade condicionada pelas tecnologias.[64] A população em geral vive constantemente a cultura de massas, o entretenimento e o *cyberspace*.[65] Essa perda de contato com a realidade faz o sujeito não distinguir com o que ele está a lidar. Agora, este tema já foi tratado por outros autores apresentados nesta dissertação, com muitas correlações com Lahiji.

A perda de contato com a realidade parece ser uma condição prévia para a *doxa,* a grande estratégia, agir. Afinal ela é pré-reflexiva e necessita fazer que o sujeito não seja crítico ao que o rodeia. Colocá-lo nesta condição se torna fácil se a tecnologia, a cultura de massas e a arquitetura

[62] Lahiji, Nadir. "*Acknowledgments*". Em: Lahiji, Nadir. *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative.* Ashgate, 2012, p.3. Argumento que reaparece no mesmo livro, em outro artigo: Lahiji, Nadir. "*Reloading Ideology Critique of Architecture*", p.213.

[63] Lacan, Jacques. *O Seminário Livro 3: As Psicoses.* Jorge Zahar Editor, 1988.

[64] Lahiji, Nadir. "*Reloading Ideology Critique of Architecture*", 2012. Em: Lahiji, Nadir. *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative.* Ashgate, 2012.

[65] Ibid, p.211.

retiram o contato com a realidade. Ora, perder o contato com a realidade, é por Jean Baudrillard o "mais real que o real"; é por Žižek, a «realidade» mais real que o «real». Guy Debord elabarou seu argumento de que a imagem é a última forma de reificação na sociedade, justamente porque tira o indivíduo da percepção da realidade e o coloca em uma aparente "transe" de espetáculos. (similar a travessia da fantasia de Žižek.) Frédric Jameson já utilizou este tipo de argumento orientado para a arquitetura, traçando o espaço hiper-real, o hiper-espaço, que não deve-se a apenas seu tamanho e é isso que Lahiji se referiu, a arquitetura como perda de contato com a realidade (psicóse.)[66]

Lahiji almejou com seu trabalho sair do atual estadoda crítica da ideologia, que para ele está latente desde o artigo de Frédric Jameson sobre Manfredo Tafuri, em 1982.[67] Lahiji argumentou contrariamente a possibilidade de se fazer uma arquitetura gramsciana, como alegou Frédric Jameson, contudo incidiu no ponto de que é possível fazer uma crítica gramsciana da arquitetura, o que o aproxima mais de Tafuri do que de Jameson. Lahiji não pôs nesses termos, mas percebeu que a amplitude da ideologia tem capacidade o bastante para englobar proposições de caráter positivo, como fazer uma arquitetura gramsciana e como o próprio entendimento de ideologia de António Gramsci. Faz sentido que Lahiji assim pense, ele segue Žižek, estando de acordo que nenhuma proposição positiva irá destronar ou ao menos golpear a «ideologia».

Slavoj Žižek também contribuiu em *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*, com o artigo, *The Architectural Parallax*.[68] De maneira semelhante à Nadir Lahiji, ele argumentou que a arquitetura está alinhada ao consumo de massas e é uma mercadoria tal e qual a nova forma de consumir produtos, após 1968. Žižek lembrou que após essa data o então questionado "consumo alienado" sofreu uma mudança; as empresas passaram a buscar o mote da experiência através do consumo de um determinado produto:

> "This is how capitalism, at the level of consumption, integrated the legacy of '68, the critique of alienated consumption: authentic experience matters"[69]

Não é mera coincidência que essa nova forma de consumir esteja atrelada a essa data, como se viu, a partir de '68 e depois com Thatcher e Reagan, o capitalismo alcançou outro estágio. Também não é de se surpreender que essas experiências oferecidas pelas empresas através de seus produtos seja uma espécie de travessia, análoga, ou melhor, tal como a travessia da fantasia para constituir «realidade» junto com o desejo, formando o anteparo do «real»; o antagonismo social. Žižek quer com isso agarrar a arquitetura como uma mercadoria após '68, que se oferece enquanto uma travessia da fantasia ou como um objeto do desejo, que completa a falta que o

[66] Idem nota 64.

[67] Para o artigo de Manfredo Tafuri, ver: Tafuri, Mandredo. *Toward a Critique of Architectural Ideology*, 1969, originalmente em *Contropiano I*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press 1998.Para a reflexão de Frédric Jameson, sobre Tafuri, ver: Jameson, Frédric. "*Architecture and the Critique of Ideology"*, 1985. Em: Ockman, Joan. *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton Architectural Press, 1985.

[68] Žižek, Slavoj. "*The Architectural Parallax*", 2012. Em: Lahiji, Nadir. *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative.* Ashgate, 2012.

[69] Ibid, p.257.

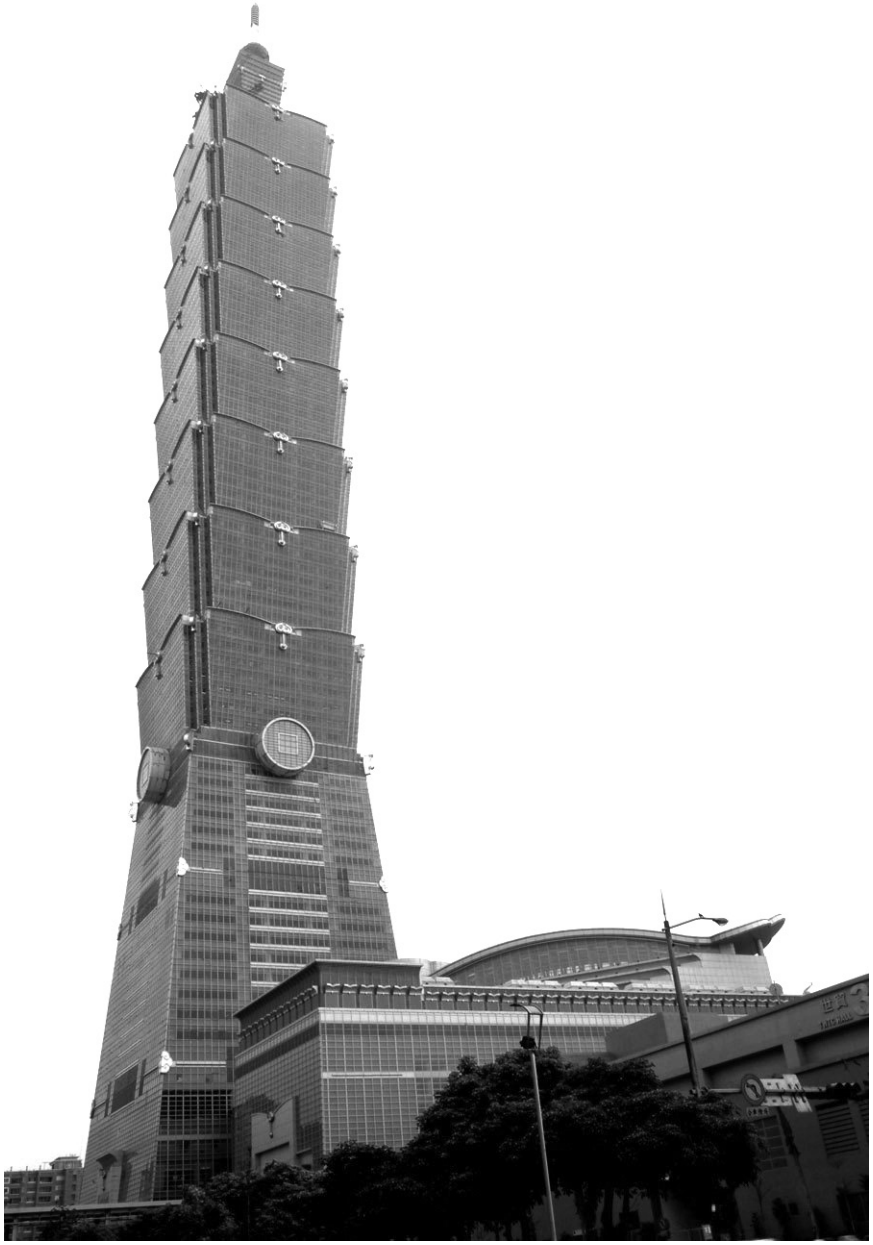


Figura 33: Taipei 101 Tower, de C.Y.Lee.
Fonte: http://i1.wp.com/www.cladding.com/wp-content/uploads/2015/09/Taipei-101-1.jpg?w=900

sujeito descobriu no Outro, no discurso do Outro. (e se o discurso é a sociedade capitalista, as mercadorias estão prontas para suprir qualquer falta de "autêntica experiência" que o sujeito descubra neste discurso.)

O entendimento do gráfico do desejo no tópico anterior deixa claro que para algo irromper o discurso do Outro (neste caso o discurso da sociedade neoliberal) é necessário que o sujeito encontre uma falha neste discurso. Esta falha é onde se inscreve a pergunta "*Che Vuoi?"* como um método para a «ideologia» alcançar o poder e o domínio. Afinal, "*Che Vuoi?*" cria uma diferença entre enunciado e enunciação, seminal para que a verdadeira intenção fique protegida, bem como o «real» fica protegido pelo anteparo formado pela fantasia e pelo desejo. Se a arquitetura é identificada como uma mercadoria do sistema capitalista no atual estágio, dentro do século XXI, ela se oferece como fantasia ou objeto de desejo. Mas para isso precisa do método da "*Che Vuoi?"* e foi isso que Žižek denominou como *paralaxe arquitetônica*. Definindo paralaxe como uma lacuna entre dois pontos de vista sobre o mesmo objeto. (a lacuna corresponde a diferença entre enunciado e enunciação.)[70]

A *paralaxe arquitetônica* é a incorporação, pela disciplina da arquitetura, da nova lógica cultural capitalista após 1968. Essa se refere à capacidade do novo capitalismo de apresentar seus produtos como se fossem algo que na verdade não são. Para suprir essa ausência daquilo que é essencial, os produtos requerem um algo mais como oferenda; para Žižek, um "clássico" representante destes produtos são os *Kinder Surprise*, os ovos de chocolate que oferecem ao comprador (geralmente crianças) um brinquedo de plástico, um objeto extra, a mais do que o próprio chocolate, este, reduzido a mera casca que envolve o brinquedo. Essa casca ainda recebe uma outra casca, que é o embrulho de papel reluzente.[71] Esse é um exemplo de uma lacuna entre enunciação e enunciado. Algo mais real que o próprio objeto. Essa mudança é fundamental para autores como Guy Debord, via espetáculo e todas aquelas abordagens que de alguma forma referem-se ao "mais real que o real".

À *paralaxe arquitetônica* soma-se a já abordada nova forma de consumir, através de "experiências culturais" completas(fantasias e desejos), o que também se nota na arquitetura, próxima à uma mercadoria; o que para Žižek é a desregulação da arquitetura.[72] Sendo assim ele notou três maneiras de ser concretizada a paralaxe enquanto uma arquitetura ideológica, protetora do «real». Uma é ao usar a justaposição entre forma e função para gerar uma lacuna entre o que o objeto é e o que ele aparentemente é.[73] Em uma analogia ao gráfico do desejo, o que representaria o

[70] Ibid, p.253-59. Žižek dá o exemplo da lacuna entre o enunciado da sociedade livre e democrática e as condições de exploração das classes trabalhadoras. Inferiu que há essa lacuna também na arquitetura, ora se oferecendo como X, mas secretando o que realmente é, um Y

[71] Žižek, Slavoj. "Chocolate e Identidade", 2002. Publicado no jornal brasileiro "Folha de São Paulo", na edição do dia 22 de dezembro de 2002.

[72] Žižek, Slavoj. "*The Architectural Parallax*", 2012. Em: Lahiji, Nadir. *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative.* Ashgate, 2012, p.260.

[73] Não se está a colocar que a possibilidade que qualquer desviculação entre forma e função já seja uma paralaxe que almeja produzir uma «realidade» mais real que o «real», embora não seja descartada essa hipótese. É notável que já está evidente que os indícios, tratados ao longo do primeiro capítulo, do fortalecimento entre arquitetura e ideologia se

impossível e traumático (o real) na arquitetura seriam suas partes supostamente não expostas, as estruturas e infra-estruturas.[74] Um exemplo é a *Taipei 101 Tower of Taiwan*, (figura 33) Sobre a utilização do contra-balanço, contra-vento, da torre como local de atração até mesmo turística e não algo escondido, Žižek alegou que este se oferece não como o «real» em si, mas como algo que retornou do «real» na realidade e precisa ser contornado. Daí a necessidade de transformar o local do contra-balanço em algo espetacular, fantástico, visitável e mesmo turístico. Assim contorna-se o "pedacinho do «real» que retornou na «realidade»", pela fantasia que é o oferecimento daquele elemento estrutural da torre como "autêntica" experiência de consumo cultural no capitalismo contemporâneo.[75] Uma segunda maneira que a arquitetura tem, por via da *paralaxe arquitetônica*, de contornar o «real» é a criação de falsos espaços de transparência democrática, o que Žižek chamou de "mensagem de exclusividade democrática" desses edifícios. Se referiu, por exemplo, à Opera de Paris com sua escadaria aparentemente pública, mas que serviu, bem como ainda serve, às classes superiores é um espaço que é um filtro invisível entre indivíduos; dominados e detentores (ou colaboradores) do poder. O espaço aparentemente democrático pode vir a ser o ponto máximo da segregação, como em edifícios que utilizam do argumento da transparência dos materiais, vide o vidro, como um artifício para se defenderem enquanto "abertos", "porosos" e democráticos. Talvez falte a arquitetura criticar o que é pensado enquanto aberto, poroso e realmente democrático.[76]

Por fim há ainda uma terceira maneira da manifestação da *paralaxe arquitetônica*: o tema dos invólucros dos edifícios. Se o primeiro caso da torre em Taiwan refere-se à possibilidade da estrutura ser visitada (um aspecto funcional), nesse caso refere-se ao aspecto formal do edifício; seja ele as "peles" que envolvem os edifícios, como trabalhos de Frank Gehry e Alejandro Zaera-Polo, para seguir exemplos de Žižek; sejam eles, edifícios que expressam a tal lacuna nas características volumétricas de uma forma não-usual, como nos trabalhos de Daniel Libeskind.[77]

A lacuna da paralaxe é uma sutileza metafísica, tal como colocou Karl Marx acerca da mercadoria, no *O Capital*. É essa a essência da crítica de Žižek, contra os edifícios que se oferecem como algo e na verdade secretam um conteúdo completamente diferente. Esse conteúdo também é desprovido de essência, pois não tem nada a ver com os seus propósitos originais; basta pensar nos novos museus do século XXI, destinados a abrigarem todo tipo de consumo possível.[78] Não é coincidência que tais sutilezas metafísicas da arquitetura (paralaxe), que geram a lacuna

ligam a meados do século XX. Com a mudança "estrutural" do capitalismo o apelo da imagem se tornou chave para compreender o uso da tríade imediato-abstrato-aparente como algo dado, natural; a «ideologia» como algo natural.

[74] Uma *che vuoi?* É uma pergunta que faz uma lacuna de enunciado par asecretar o «real» da sociedade. Se a paralaxe representa che vuoi? na arquitetura, dentro dessa dimensão comparativa, e somente comparativa, o real da arquitetura seria a estrutura.

[75] Žižek, Slavoj. "*The Architectural Parallax*", 2012. Em: Lahiji, Nadir. *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative.* Ashgate, 2012, p.260. Obviamente não é toda e qualquer exposição das estruturas e das infra-estruturas que configura um pedaço do «real» que persiste na «realidade»..

[76] Ibid.

[77] No caso das "peles" ela pode até mesmo ser algo reabilitado, como o *Tate Modern*, Londres.

[78] Ver a citação da página 175, nota 55.

entre propósito original e o utilizável, sejam perceptíveis também nas mercadorias como o *kinder surprise*: como já exposto, após 1968, a arquitetura passou a enfrentar a sombra de ser uma mercadoria no fluxo cada vez maior de mercadorias da diáspora capitalista pelo mundo. A proposta de Žižek para "lutar" por novas arquiteturas e contra a «ideologia» é exatamente a já posta anteriormente, mas aplicada para a disciplina: narrativas utópicas que consigam apontar para o núcleo traumático. Onde houver uma lacuna, uma *paralaxe arquitetônica*, tentar preenchê-la com uma utopia que consiga denunciar o antagonismo social e tentar forçar sua mudança. Onde isso vier a ser uma oportunidade, por exemplo, nos espaços intersticiais, entre edifício e cidade, para enfrentar a "única ideologia" ou "ideologia oficial" como costumou-se a colocar Žižek.

Os usos de "ideologia" pelos arquitetos foram recompostos após 1968 e esta dissertação já possui sua estabilização para o termo («ideologia».) Foi analisado como arquitetura e o termo se misturaram, de Tafuri à Jameson. Retomados por Lahiji e Žižek, num uso semelhante ao de «ideologia». O trabalho destes dois últimos é uma crítica a arquitetura contemporânea e seu vínculo com a nova lógica do capitalismo, seja chamado de capitalismo flexível, tardio ou avançado. O ponto aqui é apenas a modificação do espectro da «ideologia» a partir de 1968, que configurou uma suspeita de fusão entre arquitetura e «ideologia», ao ponto de formar-se o «Círculo». A suspeita amadureceu através de um plexo de sinais — mercado, niilismo tecnológico e apelo da imagem — que penetram a arquitetura, ao formar uma nova "cultura" da disciplina após 1968, vinculada ao capitalismo flexível e portanto à «ideologia». Ainda que se "tente" sair desta lógica, a arquitetura é puxada de volta pelo movimento de "para-si" da «ideologia». Assim a fusão "arquitetura-ideologia", a arquitetura dentro da ideologia, se cristalizou no que já foi determinado como «Círculo Arquitetura-Idelogia».

Já era possível de se analisar os casos de estudo do século XXI, só pela crítica da «ideologia». Mas, muitos de seus temas vinculam-se a "após 1968", bem como o capitalismo teve novos ajustes para se manter flexível. O capítulo dois fará o tomo "arquitetura" do «Círculo», uma vez que já se mostrou o da «ideologia» (em 1.1 e 1.2) e a articulação conjunta com a arquitetura (este tópico.) Foca-se em um tema que deriva das reações aos desdobramentos de forças externas na arquitetura: as intenções de a autonomizar. Seja pela cidade ou pela obra arquitetônica, ambos serão observados perante a força inevitável da «ideologia». Desse modo, será possível estudar a obra arquitetônica no século XXI.

Capítulo 02: Autonomia - "O tomo da arquitetura através da autonomia"

Se o capítulo anterior debruçou-se sobre o tomo da "ideologia" no «Círculo» e na abordagem dos arquitetos a esta palavra, o capítulo dois apresenta o outro tomo, o da arquitetura. Posto que a maioria dos entendimentos de "ideologia" designa genericamente domínio e o poder na assimetria social, um dos assuntos que alguns arquitetos debateram foi a possibilidade do projeto arquitetônico crítico à essa força externa, a exemplo do pessimismo de Manfredo Tafuri e da idéia de uma "arquitetura gramsciana" de Frédric Jameson, retomada por Nadir Lahiji como "criticismo gramsciano".

Ao debate sobre as possbilidades críticas junta-se à centralidade da data de 1968 e as mudanças a partir dos anos 70 que levaram a uma nova lógica cultural, o pós-modernismo. Ambos lidaram, de maneira diferentes, com a possibilidade da arquitetura ter seu próprio "papel" perante à sociedade. Com modificações no espectro da «ideologia» o poder não só continuou a ocupar seu papel de força externa influenciadora da arquitetura, mas também fortaleceu-se, através do neoliberalismo que colocou as multinacionais num patamar não antes visto. Tais fatos reproduziram-se nas obras de arte e arquitetura, daí os esforços acerca da possibilidade do projeto e da crítica arquitetônica "independente" do poder ou de posicionamentos que não tinham a "aura política" do modernismo. Seja para a arquitetura chocar diretamente com o poder, seja para arquitetura reelaborar suas ferramentas internas. A esse tema a dissertação chama de "autonomia".

Outros temas poderiam ser reconstituídos pelo tomo da arquitetura no «Círculo Arquitetura-Ideologia». A proeminência da autonomia deve-se às alternativas de ser a arquitetura desconectada das influências externas maléficas, sejam econômicas, políticas ou culturais e de possuir seus próprios mecanismos internos. Mais a frente será visto que duas dessas possibilidades serão tratadas pela dissertação. No entanto, pelo o que se deve entender primariamente por autonomia?

Se a evolução de "ideologia" foi algo muito disputado, a palavra autonomia não é tanto. Não que seja utilizada da mesma maneira por todos autores, sempre se relaciona com a noção de "não depender de um algo terceiro". Veja-se em Immanuel Kant, que a palavra autonomia designa uma situação qual não há subordinação a um terceiro, quando uma idéia de alguém não está subordinada a uma idéia de uma outra pessoa. Independente do outro, a pessoa pode colocar as idéias como de fato suas. Se isso ocorre, segundo Kant, o sujeito não está condicionado e a isso ele chamou de autonomia. Tal princípio pode ser justaposto com a radical dependência de um sujeito pelo discurso do Outro e a impossibilidade do eu autônomo, como em Jacques Lacan e Slavoj Žižek. Para designar situações de dependência e condicionamento externo, em contraste com a autonomia, Kant utilizou o princípio da heteronomia.[1]

[1] Kant, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Edições 70, 2009, pp.75-7.

O parágrafo acima habilita a argumentação de Manfredo Tafuri, acerca da impossibilidade de se concretizar o projeto arquitetônico crítico, como análoga a uma situação de dependência a algo externo, que para ele são os ciclos do capitalismo. Se em Kant é possível estar ou não condicionado a um terceiro (discurso/sujeito), em Lacan e Žižek a autonomia é apenas uma hipótese, pois "uma coisa não existe sem a outra". A «ideologia» utiliza da força de sua amplitude para condicionar toda a sociedade, inclusive a arquitetura. Contudo, mesmo que haja um alinhamento de Tafuri com a "impossibilidade da autonomia do eu" de Žižek, há uma diferença entre eles, pois em Žižek ainda é possível denunciar a «ideologia», através de uma utopia, sem ser puxado pela movimento de "para-si".

A diferença entre o pessimismo alargado de Tafuri e as narrativas utópicas que denunciam a «ideologia» que Žižek se referiu, dá-se naquele que seria um momento de autonomia ao discurso do Outro e portanto às situações de condicionamento por um terceiro. Por mais que para Žižek haja uma impossibilidade do sujeito se perceber sem o discurso do Outro, isso também não quer dizer que ele não pode denunciá-lo, numa ação de autonomia. A autonomia "total", plena, essa é hipotética em Žižek, mas não enquanto denúncia utópica. Essa sobrevive como a forma de contrariar o poder, o que difere do "pessimismo cultural", no qual apenas através da crítica intelectual seria possível se colocar como "supra-ideológico", como fora da «ideologia».[2]

Esclarecido que "autonomia" designa a independência em relação a algo, deve-se atentar para duas possiblidades: uma, a da autonomia plena onde não há influência externa e outra; a do momento autônomo, onde se denuncia na crítica teórico ou de modo utópico um pouco "mais prático". Qualquer outro ato não utópico, que não "mire" o núcleo traumático, cai no discurso do Outro, no discurso da sociedade neoliberal, neste caso, aquilo que ocupa o espectro da «ideologia». Isso pode decorrer de um otimismo que superestima sua denúncia como não utópica, plenamente realizável e funcional; mas também do pessimismo que subestima a denúncia tornando-a reformista, não expondo o núcleo traumático.

Com efeito é desta maneira que o debate da autonomia feito pelos arquitetos às margens da modificação estrutural do capitalismo para o regime flexível (uma mudança no espectro da «ideologia») será observado.[3] A esfera arquitetônica que surgiu da mudança do estágio financeiro do capitalismo, da mesma forma que os outros processos culturais, apareceu da então nova dominante cultural, o pós-modernismo. Hoje sabe-se dos seus diversos paradigmas e temas,[4] por isso várias poderiam ser as abordagens da fusão (do tomo) da arquitetura com a «ideologia», que não só a autonomia.

O *close* escolhido na autonomia, numa reflexão acerca da dependência (ou não) em relação

[2] Mészaros, István. *O Poder da Ideologia*, Boitempo Editorial, 2007. Ver todo o capítulo nove, em específico as páginas 459-60. Mészaros usou as expressões "supra-ideológico" e "pessimismo cultural"; na tentativa de explicar um posicionamento que rejeita o rendimento total, derrotado, ao sistema mas que sabe da dificuldade de lutar contra o "Estado de ideologia única" universalizado e mistificado.

[3] Mandel, Ernest. *O Capitalismo Tardio*, Editora Abril, 1982.

[4] Nesbitt, Kate.Op.cit. Michael Hays, Kenneth. op.cit.

às forças externas à cultura arquitetônica, deve-se, tal como adiantado, ao fortalecimento do capitalismo através de seu novo estágio, o neoliberal — com o momento de viragem pós-1968. A autonomia é um tema que possibilita estudar esse novo estágio com a «ideologia» e ao mesmo tempo não perder o contato com as questões formais e espaciais da arquitetura, bem como suas questões teóricas, conceituais e culturais. O tópico 1.3 desdobrou-se nesse tema, afinal os arquitetos perceberam uma mudança nas pressões externas, com o pós modernismo, o que envolveu toda a cultura, incluindo a arquitetura. A crítica da "ideologia" de Tafuri à Jameson é uma resposta à esse momento. Outras reações vieram, a exemplo de novas formulações conceituais e teóricas que não as do movimento moderno.

O momento de ultrapassagem do movimento moderno pelo período pós-moderno, gerou diferentes abordagens do tema da autonomia, dividida pela dissertação em dois caminhos: uma, a pesquisa da autonomia que defrontou a força cultural (interna e externa) do movimento moderno, com intuito de atingir a "independência" da arquitetura, através de suas próprias regras teóricas e conceituais e duas; a pesquisa da autonomia em face das novas pressões externas econômico-culturais, com intuito de autonomizar a arquitetura, através de regras que a resguardam e habilitam pensar a "cidade". Em tese, a primeira foca-se na obra arquitetônica autonomizada e indiferente às pressões de fora, enquanto a segunda foca-se na cidade autonomizada a se defender do ataque prejudicial externo. Porém, antes disso ser aprofundado, uma passagem pelo pós-modernismo na arquitetura deve ser feita, a fim de entender um pouco o panorama geral daquele período.

Dentre os autores citados no tópico anterior, alguns perceberam o abalo da dita ultrapassagem pós-moderna já na arquitetura. Com a dominância da lógica da fragmentação na sociedade, a vivência do espaço também se modificou, pois o abalo na dimensão temporal reverberou-se na espacial.[5] O fluxo constante de informação e mesmo publicidade, representou a aceleração da vivência do espaço no tempo, que se tornou muito mais efêmera, volátil, rápida e instantânea, numa palavra: imediata. Portanto se as mudanças significativas da sociedade alteraram a relação entre sujeito, espaço e tempo, então os aspectos e relações sociais interferem no espaço, no tempo e como óbvio, no sujeito.[6] O espaço, a arquitetura, pode representar um conteúdo ideológico da «ideologia»: ao reproduzir as relações sociais como estão compactuadas, bem como ao incutir sutilezas metafísicas, tais como as da mercadoria. O espaço é produzido dentro de uma sociedade com suas particularidades de momento; por isso contém seus discursos, as distinções sociais. Não só contém, mas "é" esses aspectos.[7]

A arquitetura, que é também espaço, mudou conforme a nova aproximação entre sujeito e espaço, através de um tempo volátil e da adaptação do discurso dominante ao contexto de 1968 em diante — o espectro da «ideologia». Lembra-se das palavras de François Lyotard, o pós-

[5] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993, p.200-201.

[6] Ibid.

[7] Lefebvre, Henri. From *The Production of Space*. 1974. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*, MIT Press, 1998, pp. 174-189.

Figura 34: Westin Bonaventure Hotel
Fonte: © Thomas and Archikey.com. Em linha: http://archikey.com/picture/read/1201/Westin-Bonaventure.jpg

modernismo é o livre jogo dos significantes, sem uma grande narrativa, nem meta-narrativas e cada qual está em busca de fazer um lance forte nesse jogo. É evidente que Lyotard percebeu que a fragmentação das relações produtivas e trabalhistas trouxe para a cultura, mas também recebeu dela retorno, a fragmentação de um discurso cultural central com particularidades (modernismo) em um discurso cultural fragmentado, descentralizado e caótico com o livre fluxo de significantes (discursos) na superestrutura. É por isso que naquele período autores como Charles Jencks,(setentas) ou logo depois, como Frédric Jameson(oitentas) e até mesmo já realmente tardio, como Kate Nesbitt (noventas), notaram um ecletismo, não só prático, mas teórico desse período. Sem modernismo, muitas vezes a prática recorreu-se à imitação de estilos passados e ao pastiche.[8]

Uma das observações de Frédric Jameson foi acerca do "hiperespaço", que *a priori* não é uma categoria crítica, mas uma denominação ao então novo espaço pós-moderno. Assim denominou a pluralidade experimentada pela arquitetura pós-moderna em seus "objetos", mas também utilizou o termo de forma crítica, como atrelado aos "estilos pós-modernos". O autor sublinhou que com o advento do capitalismo tardio, a indústria cultural influenciou a produção estética e artística com a mesma tática usada nas mercadorias: ao acelerar a produção de novidades que rapidamente se tornam "ultrapassadas". Na produção estética, os estilos teriam que possuir a mesma efemeridade, não que todos o fossem. Mas colocando o hiperespaço dessa maneira, Jameson teceu críticas a edifícios que representam um pouco desse "caos". Uma de suas críticas é que o hiperespaço quer se apresentar como um "espaço total" desarticulado da cidade, com ambição de ele ser a própria finalidade e assim torna-se fechado em relação ao tecido urbano, este que acaba por se degradar. Pode ser o hiperespaço de grandes dimensões ou não, mas suaa condição e agrava em grandes áreas, como o *Westin Bonaventure Hotel*,(Los Angeles, 1976, John Portman, figura 34)

Os "hiperespaços" usam de uma gama alargada de estilos para preencher as áreas delimitadas por sua forma, afinal, querem ser uma "mini-cidade", alienada aos seus próprios limites.[9] Assim a cidade fica abstraída e desarticulada de seus edifícios, o que faz pensar se o público civil se identifica nessas obras. O imediatismo é tal, que o impacto primeiro é o que fica, através da vasta gama de estilos (e mesmo "fascínio de superfícies", para usar uma expressão de David Harvey.)[10] Tanto Jameson quanto Harvey identificaram que o capitalismo tardio, através das multinacionais, passou a patrocinar intensamente a produção de hiperespaços. O incentivo corporativo foi a forma encontrada pelas multinacionais de selar a competição urbana em torno da produção dos hiperespaços, algo que Henri Lefebvre notou enquanto impregnação das relações culturais no espaço.

Essa nova lógica também foi percebida por Charles Jencks, após a "morte" do modernismo.[11]

[8] Jameson, Frédic. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* Editora Ática, 1997, p.66.

[9] Ibid, p.65-70 e 106-7.

[10] Harvey, David. *Condição Pós-Moderna.* Edições Loyola, 1993, p.152. Ver também em Frédric Jameson, loc.cit.

[11] Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture.* Academy Editions, 1987.

Figura 35: Vanna Venturi House
Fonte: © Maria Buszek, hospedado no archdaily.com: http://images.adsttc.com/media/images/5037/e07f/28ba/0d59/9b00/016c/large_jpg/stringio.jpg?1414230673

Figura 36: Lieb House
Fonte: © Stephen Hill, em linha: http://www.mascontext.com/wp-content/uploads/2014/10/23_can_architecture_be_ordinary_07.jpg

Ele identificou que o espaço pós-moderno é responsável por bloquear o espaço e o tempo, bem como o lado racional e social da arquitetura.[12] O que ocasiona numa lógica "caótica", fragmentada e com inúmeros estilos organizados numa "espécie" de esquizofrenia pós-moderna,[13] na qual cada estilo cruzou-se inúmeras vezes uns com os outros e com os estilos passados, caracterizando uma aproximação historicista do pós-modernismo.[14]

Tal historicismo, uma parte de uma sociedade internacional cada vez mais próxima, em certos momentos configurou um "marketing de estilo". Em geral Jencks sublinhou que o pós-modernismo manteve o uso da tecnologia moderna e não desprezou por completo a "gramática" formal moderna, isto é, sua sintaxe.[15] Porém também notou que os edifícios pós-modernos, tinham uma dimensão comunicativa e simbólica, com intuito semântico, com atenção para o constante uso das metáforas.[16]

Em período de reformulação da arquitetura moderna, que era rigorosa com suas regras formais (sintaxe), sua politização e funcionalismo, várias correntes se marcaram. A nível de enquadramento, uma das iniciais, foi o historicismo proveniente dos EUA. Essa corrente não se apoiou no racionalismo moderno e na articulação espacial funcional, mas em reviver estilos passados, a exemplo do renascimento e da Escola de Chicago. Entretanto não se tratava de um mero revivalismo, a dimensão comunicativa estava presente, através do simbolismo e dos signos.[17] Philip Johnson representa essa vertente com a torre AT&T, ainda que um exemplo já do final da década de 70. Contudo recorda-se do objetivo de compreender o debate da autonomia, para encaixá-la como tema da arquitetura no «Círculo Arquitetura-Ideologia».

Em continuação às linhas, que poderiam mas não serão aprofundandas, tem-se Denise Scott-Brown, como representante do *pop*,[18] também utilizado em elementos simbólicos enquanto uma dimensão comunicativa por Robert Venturi, a exemplo da *Vanna Venturi House* (Filadélfia, 1964, figura 35) Resumidamente, repara-se no vão de entrada, que comunica para quem se aproxima onde é a entrada, através da marcação de alguns elementos de composição. Ainda em Venturi, um outro exemplo é a *Lieb House* (Nova Jérsei, 1967, figura 36) que ostenta o numeral "9" em seu alçado principal. Nela percebe-se a dimensão comunicativa que extrapola o simbolismo e é

[12] Ibid, p.124.

[13] Ibid, p.123. O uso de Jencks difere do dado por Laplanche & Pontalis, que explicam que a esquizofrenia também é uma perda de contato com a realidade, como a psicóse. Ver em: Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*, Martins Fontes, 2001, p.157-9.

[14] Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture.* Academy Editions, 1987. p.82-7.

[15] Ibid, p.64.

[16] Ibid, p.114. Não se trata agora mais de metáforas para uma reforma/revolução da sociedade; como em Le Corbusier, com as metáfora dos transatlânticos etc, que o objetivo era utilizar os avanços tecnológicos que proporcionam objetos como transatlanticos e as máquinas, como forma de alcançar os objetivos sociais. As metáforas pós-modernas não são analogias expressas diretamente. São de temas mais "alegóricos", mais conceituais. Muitas vezes pode acabar em alegorias consumistas, típicas do capitalismo, no qual se nota uma tensão entre as metáforas e a «ideologia». Mas esse tema, tratado mesmo por Charles Jencks ou Leslie Sklair, será abordado no capítulo 3.

[17] Ibid, p.82-6.

[18] Scott-Brown, Denise. *Learning from Pop*, 1971, originalmente em Casabella, ed.dezembro 1971, pp.359-60. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theroy of Architecture since 1968*. MIT Press, 1998, pp.60-7.

de fato uma referência à cultura popular. Esse simbolismo poderia ser analisado como discurso através do gráfico do desejo de Lacan-Žižek, para dessa forma compreender uma suposta relação com a «ideologia». Contudo, a proposta feita até aqui é de análise do tomo da arquitetura perante a autonomia, afinal, até mesmo o meta-tema do simbolismo pode ser abordado por ela, ainda que sem ser o foco principal.

Charles Jencks demarcou outras vertentes pós-modernas, a exemplo do neovernacular. Que não eram revivalistas de um determinado estilo, mas também não eram modernos. Uma particularidade fora o uso de tijolos aparentes, como forma de aproximação com o público leigo, sem parecer hostil como supostamente seria o modernismo, mas hospitalar. Por mais que este seja um exemplo de reação ao modernismo não fica tão evidente como poderia a relação com a nova dominante cultural.[19] Outras correntes representam melhor o momento de "fragmentação" do novo capitalismo, estágio do sistema econômico atrelado ao pós-modernismo. Um exemplo é o trabalho de Colin Rowe, que Jencks colocou enquanto contextualismo.[20]

O grande guia de Rowe foi o trabalho das *Collage City*. Tal como Jane Jacobs[21] é uma reação às utopias do movimento moderno para as cidades, a exemplo da reavaliação em torno do zoneamento. Para vencer isso era necessário se afastar da utopia e saber lidar com locais que apresentassem variedades de requisitos, ou seja, programas, sem "lotear" a cidade em parcelas funcionais. Mas condensá-la a partir de cada novo fragmento adicionado em cada zona em particular, usar cada "nova utopia" ainda que não se creia nelas. Rowe argumentou que o método da colagem, estranhamente, desconfia de si mesmo, em alerta para não cair na utopia.[22]

Rowe e Jane Jacobs reclamaram uma pluralidade para a cidade que supostamente antes não havia, através das colagens. Em paralelo com François Lyotard — "vence" no jogo de significantes quem fizer o lance mais forte — algumas das colagens acabarão por prevalecer às outras e a pedida pluralidade na cidade, similar à flexibilidade exigida por Jacobs, não se realiza. Uma colagem, um significantes mais forte, pode vir com uma força ideológica que arraste tudo para a «ideologia» e então resguarde o poder. O argumento de Rowe não secreta, talvez, uma pluralidade um pouco contraditória, que beneficia as colagens mais fortes? O fragmento enquanto trabalho teórico também não ocorreria com Jacobs? A lógica fragmentária da nova dominante cultural em meados do século XX parece se beneficiar destes trabalhos. Porém, não serão aprofundados aqui, pois as correntes do momento de ultrapassagem do modernismo que mais tocam no tema (e tomo) da autonomia, são a racionalista e, por falta de um nome mais específico, a pós funcional (pois nesse momento pensar aspectos pós funcionais era algo em geral.)

Arquitetos como Aldo Rossi foram colocados como neo-racionalistas por Jencks. Estes estariam presentes no contexto de reformulação do modernismo com uma espécie de síntese de um

[19] Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture.* Academy Editions, 1987, p.96.

[20] Ibid, p.11.

[21] Jacobs, Jane. *The Death and the Life of Great American Cities.* Penguin Books, 1994.

[22] Rowe, Colin. *Cidade-Colagem,* 1975, fragmento do originalmente publicado em: *Architectural Review* 158, n.942, pp.66-90. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura.* Cosac & Naify, 2006, pp. 294-321.

pensamento mais clássico de arquitetura.[23]A Rossi foram adicionados, Rob e León Krier e Mario Botta, como representantes de uma vertente do pós-modernismo, mais próxima do clássico, que aborda tanto temas simbólicos como aspectos funcionais do edifício. Jencks identificou nesses arquitetos um novo tipo de abstração[24] com ênfase numa possível virtude pelo controle da obra arquitetônica como arte autônoma e com um "arsenal" geométrico platônico, isto é, um simbolismo, mas racional. Essa vertente será retomada, numa reflexão tanto crítica quanto expositiva como um dos expoentes que discutiram o conteúdo de "autonomia" para arquitetura.

A outra vertente que interessa pro tomo da autonomia é aquela que enfatizou não só a semântica dos edifícios, mas a sintaxe. Do que refere-se a uma aproximação de novas concepções formais após as regras modernas. Essa vertente é bem representada por Michael Graves e Peter Eisenman e difere substancialmente das que enfatizaram o campo semântico.[25] Por mais que estejam num momento de transição para o pós-modernismo, essa vertente não se opôs ao modernismo por causa de uma suposta obsessão sintática.[26] Pelo contrário, continua esse tema e direciona sua crítica ao modernismo mais para suas regras do que através da semântica, pois quiseram mudar a sintaxe, refazê-la mas não abandoná-la. Queriam ter autonomia sobre a forma mediante a rigidez das regras, por exemplo, de Le Corbusier. Esse trajeto realizado por arquitetos como os do *New York Five* [27] terá seu foco direcionado para Peter Eisenman, no tópico 2.1

Antes de iniciar o tópico 2.1, nota-se algumas observações generais de Charles Jencks sobre o pós-modernismo. Primeiro sobre o constante uso de metáforas para explorar conceitualmente os edifícios.[28] Segundo a contraposição do pós-modernismo ao modernismo no que se refere a esse ter como meta a articulação do espaço como conteúdo da forma.[29] Os "pós-modernos" citados estão mediante a uma nova dominante cultural e seja em busca de sair dela ou a reafirmando, um novo tipo de espaço passou a ser produzido: o espaço "irracional", sem a meta da utopia revolucionária do modernismo e em alguns casos, distorcido. (seja pelo enfoque sintático ou semântico.)[30] — o que relaciona-se com o "hiperespaço". Com inúmeros experimentos formais, teóricos e conceituais, o ecletismo do pós-modernismo representou a segunda metade do século passado.[31] A partir da noção de que são trabalhos feitos na conjuntura do novo capitalismo, de mudanças internas no espectro ideológico, pode-se perceber, agora pelo lado da arquitetura e não apenas cultural, o fortalecimento com a «ideologia» após 1968.

---

[23] Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture.* Academy Editions, 1987, p.96.

[24] Ibid, p.147-51.

[25] Ibid, p.117.

[26] Ibid, p.64.

[27] Tafuri, Manfredo. *Five Architects N.Y.* Officina Edizioni, 1981.

[28] Idem nota 24.

[29] Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture.* Academy Editions, 1987, p.118.

[30] Ibid.

[31] Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture.* Academy Editions, 1987, pp.127-143. O que possibilita depois serem percebido com mais clareza os temas do século XXI.

2.1
A figura de Peter Eisenman como representante do projeto da autonomia da forma

Sobre "autonomia" em arquitetura serão assinaladas duas linhas: a da libertação das regras formais funcionalistas (projeto da autonomia da forma) e a de revisão das influências externas na arquitetura, (projeto da autonomia disciplinar) Ambas objetivaram se libertar do que Immanuel Kant pôs como heteronomia, situação condicionada por um terceiro.[1] Não necessariamente almejam cortar qualquer tipo de relação com outras áreas, pois querem é não se subordinar a um terceiro. O objetivo é perceber cada linha em tangência à «ideologia», uma condição heterônoma e que subordina terceiros "para-si." Na linha disciplinar, tenta-se autonomizar a arquitetura da influência externa do sistema econômico, tal como fora identificada na reciprocidade entre modernismo e capitalismo, por Manfredo Tafuri. Na linha da forma intencionam a insubordinação às regras modernas, não só atentos aos aspectos semânticos presentes no pós-modernismo, como Mario Gandelsonas, mas também sintáticos como em Peter Eisenman e Michael Graves.[2]

A escolha de centralizar este tópico em Peter Eisenman se deve a ele possuir três distintos momentos que ajudam a encadear toda a dissertação: uma fase inaugural, de reformulação do modernismo; depois a pós funcionalista, transição para a terceira, a desconstrutivista, fase essencial por prender a discussão da autonomia ao final do século XX, herança da arquitetura dos anos 2000, período dos casos de estudo. Estudar Eiseman proporciona ver uma evolução da arquitetura, na teoria e na prática em três momentos: seja antes de 68, na crítica ao funcionalismo; seja após essa data, a formulação do pós-funcionalismo por Eisenman, ou já próximo dos anos noventa e do século XXI, já no desconstrutivismo. O que é de sumo interesse para o «Círculo Arquitetura-Ideologia», afinal a «ideologia» é uma noção mutante ao longo do tempo. Se 1968 significou uma mudança interna no espectro capitalista da «ideologia», como será sua reverberação em linhas de pensamento que pensam a autonomia?

Inicia-se os estudos sobre Eisenman no seu debate sobre a forma funcionalista, o momento anterior a 1968, ao elencar três grupos de argumentos deste arquiteto.[3] O primeiro grupo de argumentos dessa fase passa por "uma visão do edifício sem uma finalidade máxima e absoluta", isto é, contrariar que a forma siga uma função, a forma da arquitetura a servir uma utilidade máxima. Eisenman quis desvincular da idéia qual o edifício cumpre um determinado

[1] Kant, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Edições 70, 2009.

[2] Tafuri, Manfredo. Op. Cit. Ver também: Rowe, Colin. *Introduction to Five Architects*, 1972. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press, 1998, p.74-83.

[3] Beneficiado de trabalhos como os de Noam Chomsky. Ver Gandelsonas, Mario. "Linguistics in Architecture", 1973. Originalmente em *Casabella* 374. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press, 1998, p.112-24. Em específico a página 17. Para Eisenman aquele momento era evolucionário, evolução da forma na arquitetura e não de resolução da sociedade. É acrescentar e reformular as composições modernistas, a ponto de se desvencilhar de suas amarras. Para isso ver: Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Academy Editions, 1987, p.257.

propósito funcional que sobrepõe-se aos outros, defendida pelo modernismo. Assim se referiu a uma necessidade de manter o pensamento sobre a forma, mas interessado em ultrapassar tal funcionalismo. Eisenman explanou que a forma não deve cumprir uma utilidade e finalidade, mas ser um expediente prático e conceitual da arquitetura e apesar disso, afirmou não intencionar o isolamento do edifício de seu contexto.[4]

Eisenman trilhou a oportunidade do caminho da manipulação da própria forma ser uma finalidade, mas não a forma só com últimas intenções físicas e utilitárias. Fez isso em sua tese de doutoramento, *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963), para levar a composição geométrica a outro patamar, além do que fora feito pelos modernos. Seria necessário estar atento a uma linguagem plena e soberana para toda a arquitetura:

> "No attempt will be made in this dissertation to isolate 'modern' forms or to propose a comprehensive system for design and criticism ordered by the use of geometric solids. Rather a language will be distinguished and a systemic order for this language, which uses geometric solids only as absolute points of reference. By means of this reference, it will seen to clarify the relationship of form to any architecture." [5]

Para Eisenman qualquer que fosse a arquitetura e o edifício, eles não necessariamente devem ter o propósito de utilidade "máxima" inicial, mas também cumprir outros objetivos.[6] Este estudo, válido para "any architecure", é um estudo do edifício de arquitetura em geral. A este novo edifício lato, representante de como deveriam ser os outros, denomina-se *individual building,*[7] aquele cujo qual não se deve fixar um fim. Nele prendeu-se a idéia de uma arquitetura conceitual e da forma, mas sem foco numa finalidade/utilidade específica, pois é de conceitos alargados. De onde origina-se um segundo grupo de argumentos da reformulação do modernismo: "forma genérica e a forma específica",[8] um par que se complementa. A específica vem da função utilitária de um edifício, acompanhada de suas particularidades formais e contextuais; enquanto a genérica vem da função simbólica, acompanhada da disposição geométrica platônica. Eisenman pôs em causa o foco na utilidade do edifício, mas também argumenta que não bastaria lançar os planos e volumes "platônicos" (uma matriz totalmente conceitual) como seria em outras artes, pois em arquitetura há a materialidade do edifício (matrizes físicas.)[9] Por isso a linguagem dos sólidos geométricos e platônicos receberia também as duas funções: utilitária e conceitual.[10]

---

[4] Eisenman, Peter. " Toward as Understanding of form in Architecture", 1963. In: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.4. "The individual building cannot now be regarded as an isolated entify…."

[5] Eisenman, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Lars Müller Publishers, 2006, p.19. Originalmente o trabalho é de 1963.

[6] Eisenman, Peter. "Toward as Understanding of form in Architecutre", 1963, p.3 e 4. Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, pp. 2-10.

[7] Ibid, pp.4-9.

[8] Ibid, pp. 5-6: "…the response to utilitarian function tends to produce specific form, whereas response to symbolic function tends to produce generic form.".

[9] Ibid, pp. 14-5. Na página 15: "The fundamental difference between art and architecture is that the idea of architecture demands the idea of an object presence, while the idea of arts does not."

[10] Eisenman, Peter. "Notes on Conceptual Architecture: Toward a Definition", 1970, p.13-14. Em: Eisenman, Peter.

Embora Eisenman tenha articulado a ressalva acima, ele defendeu a proeminência de tal "linguagem" platônica, em relação aos aspectos utilitários. Esta é a conexão com o terceiro grupo de argumentos da reformulação do funcionalismo pelo o autor: as "matrizes conceituais", que o arquiteto advogou pela função de centralidade do conceito, da manipulação da forma de uma arquitetura através de uma intencionalidade conceitual.[11] Sendo assim a maneira que Eisenman adjudicou as matrizes conceituais foi ao trabalhar um desdobramento do par entre forma genérica e forma específica.

Peter Eisenman partiu das noções de "perceptual" e "conceitual", para articular as matrizes funcionais e conceituais. O perceptual seria os elementos mais pragmáticos e funcionais; enquanto o conceitual seria a idéia/conceito por trás deles.[12] Assim, o conceitual está para a forma genérica do mesmo modo que o perceptual está para a forma específica e também são complementares.[13] Além disso foi colocado que o perceptual dá o significado e o conteúdo para o edifício, no caso, conteúdo funcional e utilitário, pontos que Eisenman colocou como superficiais, em discordância do funcionalismo moderno Pois para ele o profundo em uma obra arquitetônica é o conceito, é a geometria platônica e as estruturas em malha (*grid*). Sendo assim é como se Eisenman articulasse dois pontos: um formado da forma genérica, simbólica, conceitual e essencial, bem como da geometria platônica do edifício e dois; formado da forma específica, do perceptual e funcional, bem como de seu conteúdo.[14] Para Eisenman, uma arquitetura conceitual seria aquela que iria sobrepor primeiro ponto no segundo, não necessariamente a corresponder diretamente a forma do edifício à sua função.

Para manter um certo equilíbrio entre os dois pontos acima, Eisenman propôs que tanto a semântica quanto a sintaxe do edifício estivessem presentes no que é superficial e no que é estrutural: "…it is possible to propose a typology where both semantics and syntactics each have a surface and a deep structure — a perceptual and a concept aspect."[15] Seu objetivo era defender que

Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings. Yale University Press, 2004, pp. 10-28.

[11] Ibid, p.11-13. "But more significantly, the potential meaning of 'conceptual architecture' or of a conceptual aspect in architecture poses fundamental questions concerning the role of form and space, particularly in relation to questions of process and object. (...) More conceptual and less physical"

[12] Ibid, p.16-17. "To make something conceptual in architecture would require taking the pragmatic and functional aspects and placing them in a conceptual matrix, where their primary existence is no longer interpreted from the physical fact of being a bathroom or closet, but rather the functional aspect bathroom or closet becomes secondary to some primary reading as a notation in a conceptual context". O conceitual se liga à geometria platônica do genérico.

[13] Ibid, p.16-9.

[14] Eisenman, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Lars Müller Publishers, 2006, p.57-9. "To understand the conceptual basis of architectural form, it is necessary to isolate those properties which relate to generic form in its architectural context. These would be volume, mass, surface, and movement: movement being considered as a property of generic form, essential to the experience and therefore the comprehension of any architectural situation. These properties will provide the basic vocabulary for a formal language, that will clarify the conceptual, as well as the pictorial aspects of a specific situation. Terms such as light, balance, proportion, scale and shape will be discussed later but only as considered in relation to a specific form in a specific context. (...) It is necessary to the development of this theses to consider architecture in terms of volume rather than space(...)" Nota-se que a forma genérica representa o contexto conceitual e da geometria arquitetônica "platônica e pura", enquanto a forma específica o contexto específico, do local físico em si.

[15] Eisenman, Peter. "Notes on Conceptual Architecture: Toward a Definition", 1970. Em: Eisenman, Peter. *Eisenman*

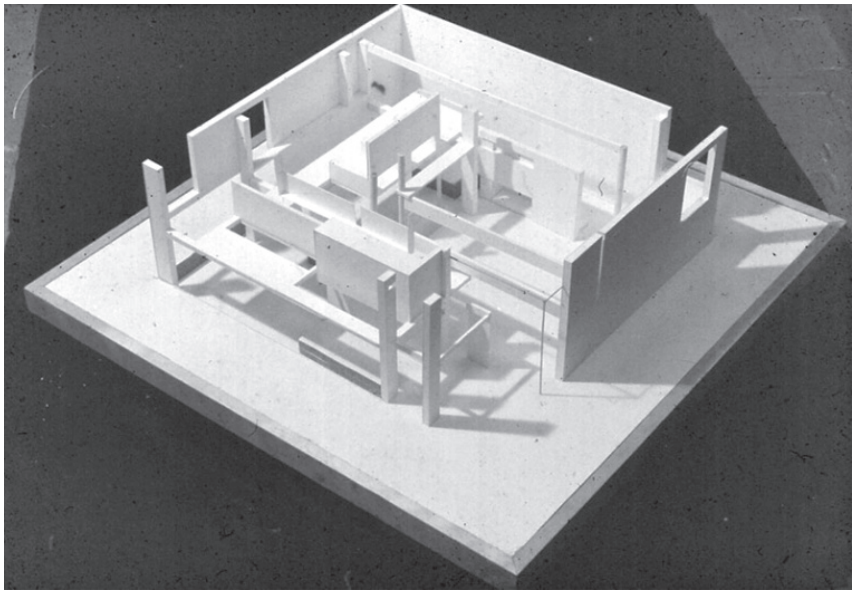
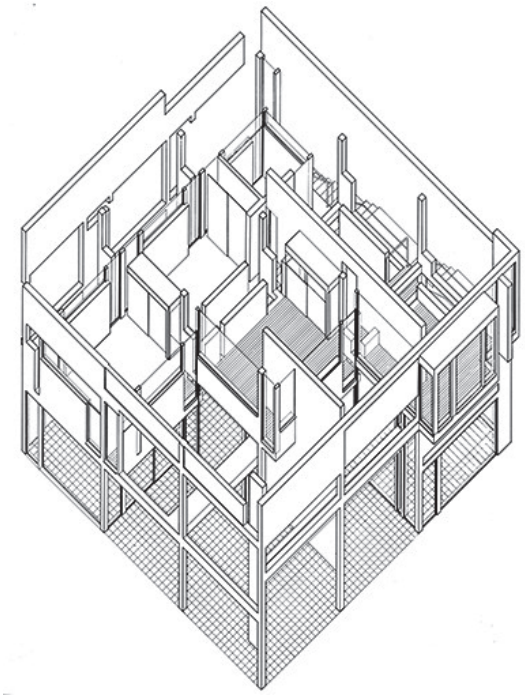


Figura 37: House I
© Eisenman architects: http://www.eisenmanarchitects.com/house-i.html

Figura 38: House II
© Eisenman architects; cedido para: https://www.an-onymous.com/peter-eisenman/



a sintaxe também poderia ser aquilo que é profundo no edifício. E mais: era a sintaxe o proeminente no edifício. Eisenman também quis desvincular forma e função, no entanto a manter um certo equilíbrio. Em suma, seu primeiro passo na intenção de autonomizar a arquitetura, foi ter uma matriz formal que faça parte de uma linguagem interna da própria arquitetura, sem se socorrer de outras disciplinas ou do funcionalismo. Um ponto de chegada desta fase são os projetos *House I* e *II* (Princeton, 1968; Hardwick, 1970. Figuras 37-8)[16] Neles nota-se o uso das formas geométricas rebatidas com fito de gerar a matriz conceitual por trás da forma, gerar o *individual building*.

Não obstante, o contributo de Eisenman para reformulação do funcionalismo merece ser examinado. Ele tentou evitar a forma pela forma, com a possibilidade de um novo edifício em geral articulado pelo "conceitual". Em tese, ocupado de outras questões como fim, que não só a forma pela forma. No entanto, Eisenman apresentou naquele momento uma nova base formal, não funcionalista e praticamente focada em reinventar a manipulação volumétrica. Sobre relacionar a forma com outras questões, como contexto urbano ou o indivíduo, Eisenman ateve-se a destacar a importância de haver o "conceitual" a orientar a volumetria.

O primeiro grupo de argumentos, deste momento de reformulação, foi contra a possibilidade de fixar uma finalidade absoluta e máxima em um edifício. Porém, através do *individual building,* Eisenman acabou por inserir uma outra finalidade "absoluta": a forma orientada pelo "conceitual". E essa finalidade é contestável, pois trata-se da forma por ela mesma. Se o modernismo subordinou a forma a função, ou à semântica (como nas metáforas Corbusianas da máquina), ao propor sua ultrapassagem, Eisenman subordinou e isolou a forma em si própria, ou à sintaxe da geometria platônica, se distanciando do almejado equilíbrio que o próprio propôs. Assim, a forma pela forma foi seu fim, pois dedicou-se a refazê-la, sem articular pontos de sua teoria para ir além da forma. Ele não a nutriu de outras conotações e apesar de ter argumentado, em prol da união do genérico e do específico, seu limite foi afirmar: "The individual building cannot now be regarded as an isolated entify…"[17] De modo conflituoso, reformular apenas o "edifício em geral", acaba por o isolar.

Eisenman por um lado contribuiu para intensificar a abordagem do tema da manipulação da forma, ao colocar as questões conceituais, não só as utilitárias, como necessárias a qualquer arquitetura. Por outro concebeu este laboratório de manipulações formais como se fosse algo maior: "a" própria interioridade da arquitetura, sua estrutura profunda. Assim pôs a forma como fim, a forma pela forma, que sem outras relações torna-se questionável. Uma possibilidade para Eisenman era ter insistido no seu contributo, o do laboratório de experimentação formal, delimitando seu limite na questão da forma. Mas essa questão foi posta, como sendo de outra grandeza: a autonomia da arquitetura. Porém, ao se teorizar sobre a forma atingi-se o interior

Inside Out: 1963-1988 Selected Writings. Yale University Press, 2004, p.19.

[16] Eisenman, Peter. "Cardboard Architecture: House I and House II", 1972. Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, pp. 28-40.

[17] Eisenman, Peter. "Toward as Understanding of form in Architecutre", 1963, p.4. Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, pp. 2-10.

desta e não necessariamente o da arquitetura. Eisenman colocou seu contributo em perigo, ao torná-lo o objetivo em si e não um instrumento. Isso torna-se problemático pois Eisenman insurgiu contra a finalidade absoluta de um edifício, mas decaiu numa perspectiva prolixa: ao determinar uma teoria do formalismo (laboratório de formas) enquanto uma teoria do formal e como visto, também formulou uma finalidade absoluta do edifício: a forma conceitual.

O laboratório de Eisenman não quis isolar o edifício, nem fixar uma finalidade absoluta nele, mas acabou por aceitar essas questões. Também desequilibrou o edifício para o lado conceitual e da geometria platônica e assim prendeu-se no aprofundamento de uma teoria acerca da manipulação volumétrica. Sua reformulação, ciente do contexto de ultrapassagem do funcionalismo, acabou por reforçar em demasia o outro lado, o formalismo. (aqui num sentido neutro) E este reforço da "forma pela forma" — embora tenha marcado que tanto a sintaxe quanto a semântica poderia estar no perceptual e também no conceitual — inclinou-se mais em demasia para o lado da sintaxe, juntamente para o lado da geometria platônica. Salienta-se que este processo de Eisenman, afunilado na forma e na sua sintaxe, não era totalmente um processo hermético. Havia a intenção de equilibrar as matrizez conceituais e perceptuais, as formas genéricas e específicas. Porém, ao não vincular sua teoria ou prática a outras questões, e distinguir o conceitual como aquilo que é "profundo", percebe-se que o objetivo assentou-se primordialmente na forma pela forma,[18] algo discutível.

Para se chegar a uma explicação razoável da controvéria de se conceber uma teoria do formalismo (o laboratório) enquanto uma teoria da forma e autonomia interior da arquitetura, deve-se olhar para as relações que Eisenman deixou subentendidas. Estas podem ser vistas em forma de tríades. Sobre a forma específica, em 1963, Eisenman a articulou com a função utilitária de um edifício, seja ele qual for,[19] vinculada à matriz perceptual a a "estrutura superficial" do edifício. O resultado dessas associações é a tríade: forma específica, matriz perceptual e função utilitária. De outro lado deriva-se a tríade da forma genérica. Em 1963,[20] Eisenman relacionou-a com a função simbólica. E depois, em 1970, num artigo de desenvolvimento do argumento da função conceitual,[21] Eisenman relacionou "conceitual" ao conceito/idéia do edifício, sua essência e elemento mais "profundo". Produto destas relações é a tríade: forma genérica (o que inclui a geometria platônica), matriz conceitual e função simbólica.

Visto as tríades habilita-se vislumbrar sua controvérsia. Não que a tese de reformular o

[18] Agora já se argumentou que Eisenman colocou a forma por ela mesma e como o próprio fim da disciplina. O que deflagra um conflito com o seu artigo *Toward as Understanding of form in Architecture*, escreveu: "Formal order, therefore, cannot be considered as an end itself but only as subservient to clarity". Eisenman inclina-se a fazer o que ele mesmo detectava como algo criticável. Eisenman, Peter. "Toward as Understanding of form in Architecutre", op.cit, p.3.

[19] Eisenman, Peter. "Toward as Understanding of form in Architecutre", 1963. Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, pp. 2-10.

[20] Idem 15.

[21] Eisenman, Peter. "Notes on Conceptual Architecture: Toward a Definition", 1970. Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, pp. 10-28. Como a sintaxe e a semântica a princípio foram postas como possíveis de serem encontradas tanto na matriz perceptual quanto na conceitual, então, em tese, elas podem estar nas duas tríades.

modernismo e ultrapassar o funcionalismo, de Eisenman, fosse impossível. Mas sim conceber a forma como fim ao argumentar que não é; ou seja, colocar um laboratório de formas como aspecto profundo e interior da arquitetura. Evitar ter elaborado o laboratório formal como formalismo(neutro) fez Eisenman ser puxado para a forma como fim, num formalismo, já prejudicial a sua reformulação. Ele colocou a disjunção entre conceito e função, o que não é apresentá-las como complementares, como seria no caso entre formas genérica e específicas.

Conseguinte, não adianta sobrepor os aspectos funcionais e pragmáticos numa matriz conceitual que eles estão imediatamente resolvidos — como Eisenman argumentou em 1970.[22] Há o contexto conceitual, mas também há o físico. Ou seria a arquitetura um objeto que plaina apenas na dimensão conceitual? Seria a arquitetura um paralelo a uma peça de *design,* sem responder a instituição ou programa que ocupa seu espaço? E mesmo uma peça de *design*, ela não é feita só de conceitos. Estes não podem fazer menção a funcionalidade do edifício? Essa dimensão "abstrata" e "profunda" não se fortaleceria mutuamente com a funcionalidade do edifício? Não seria isso o complemento entre genérica e específica? O formalismo seria algo necessário para se responder essas questões, contudo, foi colocado naquele momento por Eisenman como um fim e a liberdade formal torna-se imediatamente inócua e vazia; não se dá sentido aos conceitos e a estrutura profunda.

Colocar as duas tríades como complementares, mas em simultâneo ter dado preferência a forma pela forma foi um "lance" bastante confuso.[23] Por mais que Eisenman apresente como complementares, as duas tríades não foram tratadas por ele assim. Sua ênfase é no formalismo da forma genérica, que colocado como a interioridade da arquitetura, como o caminho da reformulação formal moderna, é não só uma missão messiânica, mas que se isola da dita pluralidade pós-moderna, e dá uma amostra de ser um processo fechado em torno de si próprio. E embora, a princípio, sintaxe e semântica pudessem aparecer nas duas tríades, o foco de Eisenman foi a sintaxe da forma genérica, focada na geometria platônica. Mas o alinhamento das duas tríades deu a Eisenman a chance de criticar duas linhas de uma vez só e apresentar sua teoria formalista enquanto interioridade da arquitetura. Ele pôde usar a tríade da forma específica como crítica ao excesso simbólico do *pop* e *kitsch* de Denise Scott-Brown & Robert Venturi e a da forma genérica como crítica à sintaxe excessivamente voltada para o funcionalismo, de Le Corbusier e modernistas.[24] Aparentemente perfeito pois a reformulação se apresenta como um equilíbrio. Porém é nítido que há uma inclinação em Eisenman na direção da matriz conceitual, do formalismo e dos desdobramentos da tríade genérica. A evidência foi ter colocado a arquitetura conceitual enquanto sua finalidade, e profundidade, sem haver

[22] Ver nota nº 12.

[23] Lance no sentido de Lyotard. Ver capítulo 1 e: Lyotard, François. *A Condição Pós-Moderna.* Editora José Olympio., 2009.

[24] Bem como pôde apresentar seu laboratório de formas como o ponto de equilíbrio da relação entre sintaxe e semântica, que ainda que postas por Eisenman como encontráveis tanto na matriz perceptual como na matriz conceitual, estão em desequílibrio. No caso, a favorecer a sintaxe. Eisenman tem predileção pela tríade da forma genérica e pela sintaxe, mas exibí-las como se estivessem a ser reguladas em suas relações de complemento (com a forma específica e a semântica) abriu a chance para criticar tais linhas (pop e modernismo.)

Figura 39: North Penn Visiting Nurses Association
Fonte: http://www.museomagazine.com/SCOTT-BROWN-VENTURI

Figura 40: Guild House
Fonte: © usuário wikimedia Smallbones. Em linha: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venturi_Guild_House.jpg

uma compensação no lado da matriz perceptual e da tríade específica, supostos complementos.

Se a aparente complementaridade entre as tríades foi um ponto frágil desse primeiro momento do autor, ainda há que ser mais cauteloso com o discurso subseqüente. Seria possível um edifício não ter sintaxe ou semântica? Se a sintaxe e a semântica são inerentes ao edifício, o problema seria reforçar uma das duas? Equilibrar seria o certo? Robert Venturi não tinha sintaxe, ou apenas não a reforçava? Como Eisenman criticaria Venturi enquanto sem sintaxe, por exemplo, em *North Penn Visiting Nurses Association*?(Ambler, 1963, figura 39) Ou como sem semântica? O conjunto simbólico é o conceito da forma e sua geometria é sua sintaxe. Esse exemplo ou a *Vanna Venturi House*, demonstram que o simbolismo de Venturi é apenas uma estratégia diferente das feitas em *Houses* por Eisenman. E diferente também de seu consumismo *pop*, como em *Guild House* (Filadélfia, 1961,figura 40) ou *Lieb House* que, no que se refere aos letreiros e números, é de fato um aspecto superficial da arquitetura. Um ponto são os símbolos totalmente *kitsch*, que na verdade são anúncios e publicidade, outro ponto são os símbolos como em *Vanna Venturi.*

O ponto da crítica a Venturi não é a oportunidade criada por Eisenman (ao apresentar as tríades como complementares[25] quando dá preferência a uma delas) mas o uso da lógica fragmentária do pós-modernismo como adequação cultural e submissão à «ideologia». Mas Eisenman não fez uma crítica desta natureza, pois tal crítica se voltaria contra ele mesmo, como em *Houses*. Nelas a complexidade formal é tal que, mesmo quando unida fisicamente, o discurso é de fragmentação. E este é a adaptação do espectro da «ideologia» ao capitalismo flexível com abalo nas dimensões temporais e espaciais.[26] Por isso foi tão importante Eisenman apresentar seu laboratório de formas como um ponto intermédio, pois assim foi possível se apresentar como alternativa ao exagero de Venturi nos símbolos; o que acabou por também igualar os edifícios com símbolos usados enquanto estratégia de composição aos edifícios *kitsch*.[27]

Nota-se que o consumismo, e a «ideologia», após 1968 afetaram Venturi e por isso ele é criticável, mas, isso não faz Eisenman distante dele, bem como não faz o simbolismo uma força ou fragilidade. Não há correpondência direta, e determinista, entre o exagero da carga simbólica ser um erro ou não. Depende da situação. Até mesmo na discussão sobre «ideologia». Recorda-se da definição para o simbólico: o lugar dos significantes, o lugar do discurso. Ele pode ser uma dimensão profunda da volumetria arquitetônica e poderia tentar ir contra a «ideologia». Mas também pode vir a articular o discurso de imposição da «ideologia»; depende de cada caso.

Defende-se que apresentar as tríades como uma teoria equilibrada e complementar, fez Eisenman também ser visto como alternativa crítica sobre o funcionalismo modernista. Centrados na sua sintaxe funcionalista, algo que é visto como superficial por Eisenman, este pode se fixar como a alternativa da sintaxe como um elemento profundo da obra arquitetônica (pois está presente

[25] E assim ora pode-se orientar a forma genérica como crítica de quem reforça os aspectos específicos, e ora pode-se orientar a forma específica como crítica de quem reforça os aspectos genéricos. É um pêndulo versátil.

[26] Como notaram Frédric Jameson e David Harvey.

[27] Influenciados por Denise Scott-Brown, op.cit. E também: Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven. *Learning From Las Vegas*. The MIT Press, 1977.

na estrutura profunda desta, a tríade da forma genérica.)

Aqui habilita-se um exercício: não seria a "função da beleza" das curvas de Niemeyer a função simbólica profunda? Como na forma genérica, a preferência e em tese, a alternativa, de Eisenman? E simultâneamente para se realizar tais curvas, não seria necessário uma sintaxe, igualmente profunda? Se isso for questionado, também pode-se discutir se não é o caso do contributo de Eisenman estar em identificar que essas questões existiam, mas não em propô-las como novas. De modo similar, ocorre em Le Corbusier: não seriam seus traçados reguladores a sintaxe profunda da obra, que receberia aquilo que é pragmático e funcional? Le Corbusier não teria feito exatamente o que Eisenman advogou em "To make something conceptual in architecture would require taking the pragmatic and functional aspects and placing them in a conceptual matrix (...)" ? O que parece problemático em Niemeyer e em Le Corbusier, então? Poderia-se investigar no primeiro um exagero da função da beleza e no segundo o otimismo "retórico" sobre a máquina. Ambos como a hipótese de serem a moda da reprodução do espectro da «ideologia» antes de sua mutação em 1968; num otimismo de progresso e da máquina, algo típico da fase industrial do capitalismo, e que na arquitetura muito tem a ver com o progresso tecnológico do concreto armado. (usado pelos arquitetos acima.) São dúvidas pertinentes, que mereciam uma outra investigação.

Contudo volta-se a Eisenman: o hipotético equilíbrio, habilitou a crítica a pós-modernos e modernos. (os primeiros como exagero semântico, e os segundo como exagero funcionalista.) Também ajudou a escapar dos aspectos sociais, da «ideologia» e dos ciclos do capital como presentes na arquitetura; o que seria um problema para seu discurso.[28] Eisenman reformulou o modernismo para seus fins de "teoria da forma", que no fundo foi uma teoria do formalismo.[29]

Ter se colocado como alternativa aos dois lados, pode originar numa confusão de leitura de Eisenman. Se um crítico do capitalismo olha para o modernismo e o pós-modernismo como reprodutores da «ideologia», então Eisenman, seria uma alternativa a «ideologia»? Daqui poderia ser feita uma complicada homologia entre Eisenman e Manfredo Tafuri, um crítico da adaptação arquitetônica aos ciclos do capital, algo que o primeiro não é. Mas como ambos criticaram o mesmo ponto, poderia haver essa leitura. Não é coincidência que Tafuri tenha visto ainda na década de 70, Eisenman e o *New York Five* como figuras de alta força intelectual na manipulação volumétrica de um edifício.[30] Mas depois, em *Projeto e Utopia*, tal confusão se desfaz: percebe-se que o segundo não alinha à crítica da arquitetura como atrelada ao capitalismo, no caso, no estágio tardio iniciado após 1968.

Houve uma tranformação interna do espectro da «ideologia», manteve-se o capitalismo, mas

[28] Diane Ghirardo chamou atenção para a capacidade retórica e de inversão de Peter Eisenman. Em: Ghirardo, Diane. *Eisenman's Bogus Avant Garde*, Casabella, Junho de 1994.

[29] Aqui já visto num sentido prejudicial. Formalismo como: a forma pela forma, mas não só. A forma pela forma, e isso como o fim máximo da disciplina. E mais: como auto-referente e isolada, sem um discurso pertinente para o contexto urbano e para o indivíduo que usufrui de tal obra.

[30] Tafuri defendeu essa posição em seu livro *Five Architects N.Y*, op.cit.

agora flexível. A arquitetura se adaptou de uma vertente "industrial" e funcional moderna, para uma vertente de livre fluxo de significantes fragmentária. Fragmentos estes potencialmente encontráveis na disjunção de função conceitual e função utilitária de Eisenman, eixo de sua reformulação do funcionalismo. Se por um lado eram apenas "potencialmente encontráveis", por outro ressalta-se que, uma das ferramentas ideológicas é a da universalização de um discurso: apresentar um formalismo como autonomia e interioridade da arquitetura, é uma estratégia de conceber uma parte como um todo. Entretanto, para compactuar com a «ideologia» e não ser apenas um desdobramento dela e acrítico a ela, esse discurso teria de evoluir, ou seja, defendê-la. Algo que não se vê nesse contributo inicial de Eisenman, e primeiro passo para pensar a autonomia na arquitetura. Tratava-se penas uma potencial adequação à fragmentação do espaço e do tempo no capitalismo flexível.

Após 1968, o segundo momento de Eisenman, o pós funcionalista, solidificou sua adequação à mudança do espectro.[31] Nessa fase, seu argumento base foi o da diferença entre modernismo e funcionalismo. O primeiro, tal como apresentado pelos arquitetos "ditos modernos", teria sido uma fase tardia do humanismo, uma tradição oriunda do renascimento e que se mantinha na hipótese de Eisenman de um "suposto modernismo", a exemplo de Le Corbusier. A preocupação deste humanismo secular teria sido a pesquisa da forma como tipo, pois responde a uma função e a um programa.[32] Dessa maneira, o "modernismo" teria sido apenas uma tendência recente (e tardia) da tradição humanista e é por isso que Eisenman o colocou como algo supostamente moderno e mais, como apenas funcionalismo e de visão idealista da realidade, ao idealizar a forma.[33]

O argumento de que o modernismo foi supostamente moderno, levou a Eisenman a afirmar que a arquitetura não teria entendido da maneira correta a sensibilidade mental da nova "cultura", conforme assimilaram outros artistas de diferentes artes. A essa nova atitude referiu-se a características como abstração, na pintura; atemporalidade, na literatura e a não-narrativa no cinema. Para o autor isso denotou uma troca entre o ser humano como o centro do mundo, uma visão humanista, para o objeto como desvinculado do ser humano.[34] Além disso, a defesa da visão que o objeto se desvinculou do ser humano, ainda se valeu da alegação que seriam os

[31] Uma data chave desse momento é 1976, ano que Eisenman publicou: Eisenman, Peter. "Post-Functionalism", 1976, originalmente em: *Oppostions 6*. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press, 1998, pp.234-40.

[32] Ibid, p.236. "The various theories of architecture which properly can be called "humanist" are characterized by a dialectical opposition: an oscillation between a concern for internal accommodation—the program and the way it is materialized— and a concern for articulation of ideal themes in form—for example, as manifested in the configurational significance of the plan. These concerns were understood as two poles of a single, continuous experience. Within pre-industrial, humanist practice, a balance between them could be maintained because both type and function were invested with idealist views of man's relationship to his object world."

[33] Ibid, p.237. "Not only can functionalism indeed be recognized as a species of positivism, but like positivism, it now can be seen to issue from within the terms of an idealist view of reality. For functionalism, no matter what its pretense, continued the idealist ambition of creating architecture as a kind of ethically constituted form-giving."

[34] Ibid, p.238.

Figura 41: Villa Stein
Fonte: Fondation Le Corbusier. Em linha: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1078.jpg?r=0

objetos auto referenciais.[35] Para Eisenman, arquitetos como Le Corbusier não entenderam essa mudança, principalmente da passagem das narrativas para as não-narrativas.

Ao explorar Le Corbusier, Eisenman debateu o sistema construtivo Dom-ino ao dizer que não é a definição das funções ou dos aspectos físicos e utilitários do edifício que irão determinar uma arquitetura.[36] Sobre a *Villa at Garches,* (Garches, 1927, figura 41) uma aplicação do Dom-ino, Eisenman censurou Le Corbusier enquanto não entendedor da transformação entre observador e objeto e a relação auto-referencial da cultura moderna, que a obra arquitetônica deveria adotar. Sendo assim o modernismo de Le Corbusier, nomenclatura que Eisenman não concordou, teria sido provido apenas de composição estrutural e imagem.[37] Seguindo Eisenman, para a obra arquitetônica responder ao que os outros artistas já haviam respondido enquanto "modernismo", era necessário adotar uma postura pós-funcional e pós-humanista. O que seria centralizada no que Eisenman chamou de "dialética entre forma e função", ao desvincular a complementariedade entre função e forma.[38]

Eisenman unificou sua crítica ao funcionalismo pela noção de "ausência": uma carga teórica sobreposta à geração de formas geométricas típicas da cultura que Eisenman chamou de humanismo tardio — o que corresponde à matriz funcional da primeira fase do autor. A inserção da ausência desvinculou forma e função, para decompor a volumetria gerada pela geometria platônica, que de maneira atemporal e auto-referencial iriam gerar obras com formas fragmentadas e sem significado. Uma obra arquitetônica deveria ter a "presença desta ausência". A decomposição da geometria platônica, a extração de algo específico do genérico, conduziria a arquitetura a um eixo teórico maior.[39]

Vê-se que o trabalho de Eisenman esteve focado no desenvolvimento da obra arquitetônica como aquilo que dará autonomia interior para a arquitetura. Porém, Aldo Rossi representou um argumento que pensou a cidade o que, para Peter Eisenman, significou uma senha para "modernismo". Em vias de aderir ao desconstrutivismo, Eisenman fechou seu momento pós-funcional com uma ofensiva à Rossi, para complementar sua crítica ao *pop* e a Le Corbusier e sua defesa da interioridade da arquitetura pela autonomia e liberdade da forma.

Em 1982, Eisenman, colocou-se como crítico aos conceitos de Rossi,[40] no caso à sua idéia mais

[35] Eisenman, Peter. "Aspects of Modernism: Maison Dm-ino and the Self Referential Sign", 1980, p.113. Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, pp. 111-121. Na página 113: "But what is curious about most interpretations of modern architecture, and in particular those of Le Corbusier (…) is that they do not view their subject in very modern terms." Na mesma página, Eisenman tem uma compreensão do termo modernismo, que mais se parece com a definição de Lyotard para pós-modernismo: "Thus the change from narrative to non-narrative prose of from tonal to dodecaphonic music reflects in its historical change in the conception of the relation of man and his object world (…)"

[36] Peter Eisenman, "Aspects of Modernism: Maison Dm-ino and the Self Referential Sign", op.cit.

[37] Ibid, p.117-18.

[38] Eisenman, Peter. "Post-Functionalism", 1976, originalmente em: *Oppostions 6*. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press, 1998, pp.238-9.

[39] Idem nota 35.

[40] Eisenman elaborou a introdução de uma versão em inglês de *L'architettura della città*, livro de 1966 de Aldo Rossi.

generalista, que dá nome ao próprio trabalho: a arquitetura *da* cidade.[41] Ainda que Rossi seja distrinchado com mais meticulosidade no tópico a seguir, sua idéia chave é de que a cidade é um todo, que por sua vez é uma arquitetura. Pensá-la é pensar este todo, produto das somas de suas partes constituintes e presentes no tecido urbano, incluindo os lugares e as obras arquitetônicas. Este todo, a cidade enquanto uma arquitetura, é construído ao longo do tempo; com menção ao passado herdado pela memória coletiva. A isso Eisenman se virou contra, para reforçar seu posicionamento pós-funcionalista. (embora haja uma sessão no livro de Rossi também crítica do funcionalismo.)[42]

A idéia de cidade de Rossi foi posta enquanto "mais" um modernismo, ainda mais tardio e veja bem, para Eisenman, a própria idéia de modernismo é algo no campo da suposição. É dessa forma que Eisenman colocou a teoria da "cidade como um todo arquitetônico" como mais um processo "funcionalista", como se fosse um Le Corbusier pessimista. Pessimista, pois Rossi e seus próximos não acreditavam mais na idéia do arquiteto "herói" e o idealismo utópico da cidade moderna.[43] Eisenman atacou essa idéia de cidade pois esta relacionou arquitetura com a história e as tipologias, forma e função, o que seria uma postura pejorativamente neutra do arquiteto.[44] Algo que Eisenman discordou, pois para ele a obra arquitetônica é o principal, seu laboratório de formas seria mais importante que a cidade e a fragmentação defendida no pós-funcionalismo seria a abordagem necessária em tempos em que os objetos se tornam o centro da discussão, mas não o artista ou arquiteto, (como em tese Eisenman "detectou" nas artes plásticas etc.) e abordagens que visem o todo.

Eisenman fechou sua avaliação ao livro de Aldo Rossi ao ter ponderado que este deslocou o lugar e a escala, numa perda do contexto da cidade, da arquitetura.[45] O que faria de Rossi pejorativamente e na verdade um "herói mítico" da arquitetura,[46] Esta ofensiva à Rossi, não é gratuita. Um arquiteto que defende uma arquitetura disjunta, fragmentada, atemporal e com a forma como finalidade, não compactuaria com outro que apresenta uma agenda de arquitetura que fale em todo, coletividade, história e temporalidade. Assim Eisenman completou em sua posse as três ofensivas do pós funcionalismo: Denise Scott-Brown & Robert Venturi, a representar o superficialismo *pop*; Le Corbusier, a representar o modernismo utópico, heróico e funcionalista e Aldo Rossi, a representar qualquer corrente pós-moderna que veja a obra arquitetônica como parte de um todo maior, a arquitetura da cidade. Finalmente, deve ser posto em foco o pós-funcionalismo de Eisenman, pois é possível vislumbrar falhas em suas asserções, a começar

Esse artigo introdutório é disponível em: Eisenman, Peter. "The Houses of Memory: The Texts of Analogy", 1982, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, pp. 133-43.

[41] Ibid, p.134.

[42] Rossi, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Martins Fontes, 2001, pp. 29-33.

[43] Eisenman, Peter. "The Houses of Memory: The Texts of Analogy", 1982, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.135.

[44] Ibid, p.136.

[45] Ibid, p.140.

[46] Ibid, p.142. Eisenman realmente foi contraditório ao afirmar no início do artigo que Rossi não era herói e no final que era sim.

pela tese de que o modernismo fora supostamente moderno.

A tese do pseudo modernismo é inviável no seguinte ponto: se é Eisenman aquele quem define "modernismo" e quer reformular o período qual Le Corbusier fora um expoente e se é Le Corbusier representante de algo quase invariavelmente chamado de modernismo, então, é sensato dizer que a concepção de modernismo de Eisenman será sempre algo impossível de ser atribuído a Le Corbusier e seus defensores. Até porque, a palavra modernismo possui uma carga significativamente positiva — e portanto, interessante de a ela estar relacionado.

Precisamente foi isso que Eisenman fez. Definiu "modernismo" enquanto a mudança entre o ser humano e seu objeto de labor, sendo esse, mas não o primeiro, o centro do mundo e que ilustrou a passagem das "narrativas" para as "não narrativas".[47] Neste instante, não é essa a definição de François Lyotard para o pós-modernismo, vista anteriormente? Com o fim das narrativas e das meta-narrativas, em detrimento do significado e ascensão do significante e seu jogo livre feito de "lances"? Posto o modernismo desta maneira, ora, realmente Le Corbusier, dentre outros não teriam sido modernos. No entanto, as tentativas de Eisenman para legitimar sua tese do "pseudo-modernismo" não pararam nisso. Ao discorrer sobre "corretos" entendimentos sobre "modernismo", o que Le Corbusier não teria conseguido, Eisenman mencionou Kazimir Malévitch e James Joyce.[48]

Teria sido interessante um aprofundamento deste paralelo entre Malévitch ou Joyce e Le Corbusier. Contudo a analogia nunca foi pormenorizada, pois serviu apenas como justificativa para desvincular e deslegitimar Le Corbusier e "modernismo". Não será essa dissertação que fará esse reparo, o objetivo aqui consiste na percepção do «Círculo Arquitetura-Ideologia», com fortalecimentos presentes na mudança estrutural do capitalismo e sua cultura de lógica efêmera e fragmentária a partir de '68. Mas, um exercício contra-argumentativo pode ser feito.

Malévitch foi a célula inicial de um modernismo dos mais embebidos politicamente: o construtivismo russo.[49] Ao contrário de Eisenman, nesse movimento a fragmentação foi utilizada para determinar união. A vertente construtivista, esteve altamente comprometida com a grande narrativa da construção de uma nova sociedade pela revolução russa.[50] Realizar isso com alegorias e temas semânticos, difere de quase todas as categorias da definição de modernismo de Eisenman. Primeiro; construir uma nova sociedade, com as benesses tecnológicas a se direcionarem para o povo, é uma narrativa de modernidade — Eisenman advogou que uma mudança do movimento moderno era a não narrativa.

---

[47] Eisenman, Peter. "Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self Referential Sign", 1980, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.113.

[48] Eisenman, Peter. "Post-Functionalism", 1976, originalmente em: *Oppostions 6*. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press, 1998, p.238.

[49] Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. Yale University Press, 1983. Essa célula inicial é o suprematismo.

[50] Ibid. Diferente de Eisenman, que não concebeu o modernismo como uma grande narrativa. Mas sim como algo próximo a Lyotard, pelas "não narrativas", e por isso entra em conflito com sua associação a Malévitch. Ver nota 35, página 223.

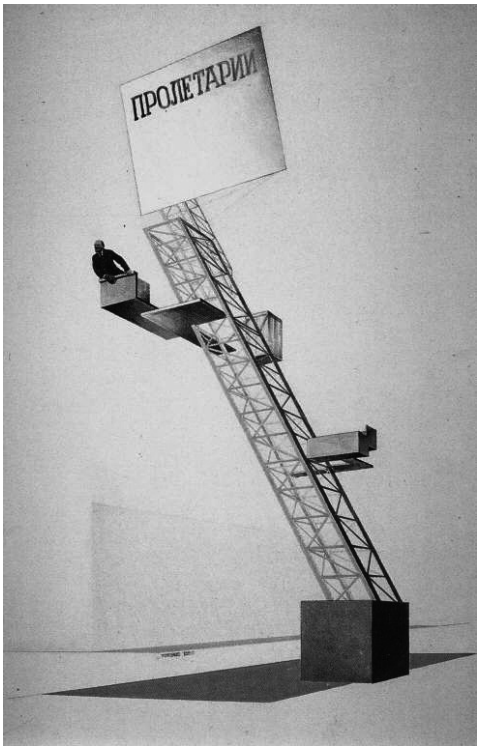


Figura 42: Lenin Tribune
Domínio Público. Em linha: https://uploads1.wikiart.org/images/el-lissitzky/lenin-tribune-1920.jpg

Segundo, porque as artes não utilizam sua linguagem como fim, não são auto-referenciais.[51] A finalidade do construtivismo russo, era uma alusão a sociedade soviética que estava por emergir.[52] E deve aqui se fazer uma digressão pelo Eisenman da reformulação moderna: aquele designou que a forma da arquitetura não poderia ser o fim pelo fim, mas o Eisenman pós-funcional assumiu que a forma é o fim, quando disse que a verdadeira arquitetura moderna deveria seguir a auto-referência, característica da arte (em sua definição) moderna.

Terceiro, ter consciência política geralmente é um dote sensível ao temporal e contextual na obra de arte ou arquitetônica, ainda que seja para ultrapassar barreiras temporais e ser pertinente no futuro (não é atemporal por ser.) Quarto, a abstração geométrica pela nova plástica representou a industrialização voltada para a população, para o coletivo, para o todo.[53] Cartazes russos dotados de fragmentos, por exemplo agrupam, mas não geram fragmentos dentro da lógica industrial que tomou o mundo nos séculos mais recentes. Análogo à concepção dos mapas cognitivos que Frédric Jameson concluiu — sobre a dificuldade de se mapear as multinacionais — não seriam os fragmentos russos recolhas dos fragmentos presentes numa sociedade que tentava erguer algo novo e coletivo, simbolizando união e um todo? Isto é, na verdade, exatamente o inverso do que propôs Eisenman por "modernismo", o fragmento como finalidade. O que evidencia que sua bandeira contra a vinculação entre função e forma designa, precisamente, a fragmentação como meta, uma teoria que evitou ser do formalismo (neutro) e se colocou como a grande teoria da arquitetura, bastante similar à crítica feita por, dentre outros, David Harvey à Lyotard: uma narrativa sobre o fim das narrativas.

Essa explanação sobre os fragmentos é perceptível em exemplos como os de *Lenin Tribune* (1920, figura 42) de El Lissitsky, cujo a referência não é a figura de Lênin.[54] Lênin é centro de uma analogia para com a revolução, o que não concorda com o que Eisenman argumentou sobre ser o objeto o centro do mundo e não as pessoas. Neste caso, vale lembrar que quem elabora os objetos, sua teoria e sua prática, são os indivíduos. Tornar os objetos o centro do mundo, no caso da arte "moderna" (de Eisenman) fragmentada, não é só uma simples troca: é arriscar colocar as relações entre pessoas e destas com seus objetos, como se fosse uma relação entre objetos,(reificação) dotada de uma força maior, natural e de origem enigmática. Isso foi uma tentativa de mistificação de discurso. A suposta nova lógica que Le Corbusier supostamente não entendeu, foi posta como uma força da natureza e uma "normalidade" social. Este é um argumento confuso, que joga uma roupagem sobre os modernos na arquitetura para se poder afirmar discursos que já existiam antes, como o da força semântica por trás da sintaxe, o suposto elemento profundo descoberto por Eisenman; contudo essa prerrogativa já era evidente no

[51] No sentido que o fragmento não designa o fragmento, um cartaz não designa um cartaz, uma arquitetura não designa uma arquitetura. Não só isso. Designam uma carga semântica e narrável.

[52] Christina Lodder, op.cit.

[53] Lodder, Christina. "El Lissitsky and the Export of Constructivism."Em: Perloff, Nancy; Reed, Brian. *Situating El Lissitsky: Vitebsk, Berlin, Moscow.* Issues & Debates, 2003, Pág 30.

[54] Sobre o caráter da arte do construtivismo russo como revolucionário na sua própria plástica e, em específico sobre El Lissitsky, ver: Perloff, Nancy; Reed, Brian. *Situating El Lissitsky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Issues & Debates, 2003.

lema Corbusiano "Arquitetura ou Revolução", por mais reformista (e criticável) que tenha sido.[55]

Na esteira das inversões de Eisenman não é preciso se aprofundar em exemplos identificados com a esquerda (revolucionários russos ou reformistas como Le Corbusier.) Basta ater-se a James Joyce. Para Eisenman, Joyce teria a qualidade da atemporalidade e do não vernacular.[56] Eisenman já havia intencionado romper com "raízes" humanas, seja a um lugar, contexto ou tempo. Vê-se na sua narrativa do fim das narrativas, na crítica a Rossi e ao colocar o objeto reificado e como centro do mundo. Em James Joyce repetiu-se essa intenção, ao dotá-lo de qualidades, verdadeiras, que o justificariam como verdadeiro moderno (na definição de Eisenman, que mais parece com a definição de Lyotard para pós-moderno.) Eisenman usou o trabalho de James Joyce para inverter arquitetos como Le Corbusier em não-modernos. Ideológico, já no sentido de não ser apenas conseqüência da «ideologia», mas de compactuá-la. Inversão, reificação e tentar matar as narrativas não fazem os discursos de libertação da «ideologia», ao contrário, é uma construção fantasiosa da realidade. São essas narrativas que deslocam as relações sociais para atrás dos objetos que camuflam o núcleo traumático. O pós-funcionalismo de Eisenman demonstrou-se uma adaptação mais completa, do que sua primeira fase, ao capitalismo tardio e flexível, o espectro da «ideologia».

Ainda em James Joyce, em *Os Dublinenses* (1910), o que se verifica não é uma ode, ainda que em forma de lamento, a um povo e uma nação? Não necessariamente uma força coletiva revolucionária, como os russos, mas longe de ser algo que despreza o local e as narrativas. A segmentação deste livro de Joyce é uma coleta de vários contos, de fatos tipicamente irlandeses, para gerar uma narrativa em comum (um todo.) Coletar fragmentos não é produzí-los. Joyce utilizou de temas atemporais e avernaculares não como fins, mas justamente para demarcar seu contexto e inserção na sociedade moderna irlandesa do início do século XX. Tal como quando evitou aceitar ser seu trabalho um laboratório de formas, Eisenman esteve envolto de incongruências e retóricas.

Outra conflito é detectável no entendimento de "dialética" e na diferença entre contradição e oposição.[57] Afinal, desarticular função e forma faz uma "dialética"? Nem tudo é dialética. Desvincular dois elementos, retirando deles parte de sua negação complementar (oposição), não os faz contraditórios (negar totalmente), pois ainda competem a eles compor um terceiro,[58] a obra arquitetônica e em última instância, ainda se encaixam (oposição). Ou seja, não se trata de uma oposição pura (encaixe), como em Le Corbusier, mas de uma oposição em atrito, que não se negam ao ponto da contradição. Nisso não há limpidade, outra vez. Inverter a palavra dialética tem o juízo de trazer confusão a ela, porque ela é capaz de evocar o que Eisenman

[55] Le Corbusier, op.cit, p.205.Com "Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução.", Le Corbusier colocou por trás de seu funcionalismo e racionalismo uma semântica. E que eram o problemas que queria resolver na sociedade. Embora esse lema seja criticável também; pois se aproxima de um *slogan* para atrair projetos.

[56] Eisenman, Peter. "Post-Functionalism", 1976, originalmente em: *Oppostions 6*. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press, 1998.

[57] Ibid, p.239.

[58] E que nada tem a ver com uma síntese, pois não advém de uma negação total entre as partes.

evitou: a percepção da totalidade, que de maneira mais nevral, é o núcleo traumático da sociedade, a assimetria social. Evitá-la faz o discurso do autor reprodutor da «ideologia».[59]

Prossegue-se na dissecação do discurso de Peter Eisenman pelo tema da ausência. Manipular de modo ilimitado uma geometria platônica, ao retirar seu significado e desvincular forma da função, foi posto como a trajetória a ser realizada pela arquitetura[60] (curiosamente, uma narrativa e não necessariamente sem fragilidades.) O paradoxo originou-se quando a experiência formalista pela manipulação de formas, foi ocultada por um suposto intuito maior: ser a interioridade e finalidade da arquitetura. Se Eisenman prejudicou seu contributo (o laboratório de formas) com o formalismo (aqui no sentido da nota nº 29 da página 219, a forma pela forma como interioridade) o que é que se sobressai? Visto as inversões de outrora e da vontade expressa do autor por não-narrativas, bem como pelos objetos enquanto centro, a conclusão é que seu objetivo era a construção deste discurso retórico. E que não pode ser revelado, pois caso um discurso ideológico que reproduz a «ideologia» se revele, esta sofre um desmanche (Žižek). Por isso necessita de se socorrer de justificativas que construam algo próximo de uma «realidade», anteparo do «real».

Olha-se para as críticas à Aldo Rossi e continua-se a detectar as inversões de discurso e das justificativas — Rossi deu enfoque na concepção da cidade como um todo, algo criticado por Eisenman. Para ele a teoria de Rossi foi apenas uma crítica ao modernismo para propor uma nova mera arquitetura.[61] Mas foi Eisenman quem defendeu que houve uma má compreensão do que era ser moderno e o pós-funcionalismo seria a compreensão que faltava. Isto é, foi ele quem propôs uma outra arquitetura, pautada na ausência e este seria o verdadeiro movimento moderno. Rossi, ao contrário, propôs uma arquitetura crítica ao modernismo, sem negar sua existência e não se propôs a fazer uma nova arquitetura somente derivada da volúpia pelo novo, inversamente, quem lançou os primeiros paradigmas para pensar uma arquitetura atemporal, disjunta e fragmentada fora Peter Eisenman. Ele que advogou pela suposta verdadeira compreensão da linguagem "modernista"; acusar Rossi de fazer uma mera nova arquitetura, aplica-se na verdade à Eisenman. Rossi fez algo que, dentre outras coisas, compete a um trabalho teórico: criticou o modernismo e propôs soluções, tal e qual Eisenman. Então qual seria o problema de Rossi ao propor uma nova idéia de cidade e por isso nova arquitetura? O "problema" foi ter feito de maneira diferente de Eisenman.

Propor um pensamento holístico da cidade, em um câmbio mútuo com a obra arquitetônica, é pensar a parte de um todo, à escala do lugar e este análogo ao todo. Eisenman atacou justamente essa idéia. Não como deveria ser o esperado dele, um arquiteto que propôs o foco na obra

[59] Basta ver suas propriedades discursivas. Utiliza a inversão, a reificação, de modo a evitar qualquer pecepção totalizante.

[60] Eisenman, Peter. "Post-Functionalism", 1976, originalmente em: *Oppostions 6*. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press, 1998.

[61] Eisenman, Peter. "The Houses of Memory: The Texts of Analogy", 1982, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.134-5. Sobre o livro *Arquitetura da Cidade* de Rossi, Eisenman escreveu: "(…) summarizes in condensed form not only the ambivalent nature of Rossi's architectural work, but also the intrinsic problem of its relationship to the idea of the city which is proposed by this book."

Figura 43: La Gallatarese
Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/fe/d6/11/fed611e24d4478f404e584fa1f03ccc7.jpg

arquitetônica e no laboratório de formas, desvinculando forma e função. Se um pensa a obra arquitetônica, o outro pensa a cidade; se um pensa no isolamento do assunto da manipulação da forma, o outro pensa na concepção de um edifício mediante um lugar e a cidade. Portanto era de se esperar que Eisenman reforçasse suas opiniões ao mostrar, em tese, suas forças e as fragilidades de Rossi. Entretanto não fez isso e acusou Rossi de defender algo que este na verdade criticou. Rossi foi acusado de dissolver a escala e deslocar a idéia de lugar (da obra arquitetônica). Bem como de retirar a arquitetura do contexto da cidade.[62] Não é exagero afirmar que se tratou de uma inversão daquilo que Rossi defendeu. Eisenman parece não ter percebido que Rossi não é moderno, que não é Le Corbusier, que ele não propôs um planejamento urbano a base de zoneamento por funções, tal e qual a Carta de Atenas. Rossi estava preocupado exatamente em ver de outra maneira essas questões, a fim de valorizar o lugar, evitar bolsões funcionais isolados e evitar uma arquitetura que rompesse com o lugar simplesmente por romper, uma arquitetura que fosse "meta-conceitual"e análoga à própria cidade em questão.

Embora Eisenman tenha percebido em Rossi o seu pessimismo[63], o usou como ponte para criticá-lo como cínico, pois a negação de Rossi ao arquiteto heróico e mítico, como Le Corbusier, seria uma falsidade que intencionava, numa suposta verdade, ser mítico e humanista. Neste instante há dois caminhos que desfazem essas inversões de Eisenman: um, sua incompreensão do livro de Rossi e dois o estádio de espelho por Lacan. Eisenman não compreendeu que, o fato de Rossi apresentar uma formação humana, não necessariamente o faz humanista. E se o faz, não necessariamente o faz acrítico ao modernismo. (por isso foi tão importante na sua primeira fase de investigação ter colocado o modernismo como mero humanismo tardio, assim pôde ver qualquer humanista na ótica da suposta não compreensão do que realmente é moderno, já na sua segunda fase.)

Rossi tratou da memória coletiva como algo que está na cidade, pensado na escala, não só física, mas emocional das pessoas, isto é, a arquitetura de maneira profunda. Como poderia ele deslocar o lugar e a escala se os defendeu em relação à sociedade e a cidade? Se teorizou o lugar, justamente por causa do problema de "desenraizamento" gerado pelo modernismo, sem articulação com o entorno? Como um arquiteto que pensa na totalidade da cidade para melhor compreensão das partes, dos lugares e da obra arquitetônica, quando individualizada, pode ser taxado de perder a escala? Por fazer edifícios em dimensão, como *La Gallatarese*?(Milão, 1970, figura 43) Ou pela capacidade em aderir programas coletivos, como a habitação? A questão é que Rossi apresentou uma idéia diferente do individualismo de um edifício, este que é voltado somente para a manipulação de sua forma e aparência,[64] Rossi também não queria uma cidade

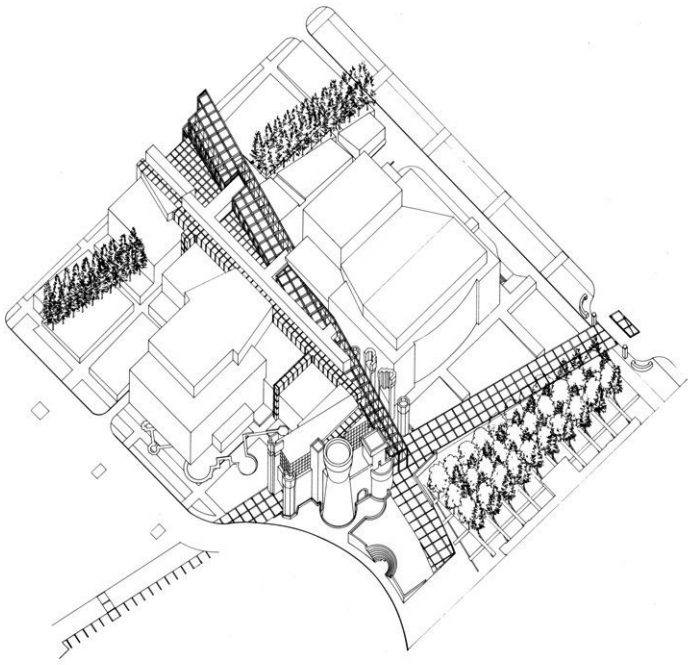
[62] Ibid, p.140. "The subversive analogies proposed in Rossi's work involve two kinds of transformation. One is the dislocation of place, the other the dissolution of scale." E: "Rossi's denial of the importance of scale in the context of the city is thereby a direct assault on most twentieth-century urbanism." Mas quem centrou no objeto foi Eisenman.

[63] Ibid, p.135. "For Rossi's generation it was no longer possible to be a hero, no longer possible to be an idealist; the potential for such memories and fantasies had been taken away forever. No other generation had to follow such a sense of expectation with such a sense of loss. Cynicism and pessimism came to fill the void created by the loss of hope."

[64] Numa ponte que liga à tríade aparente, imediato e abstrato de Hegel, logo à «ideologia».

Figura 44: Wexner Center
Fonte: © Flickr user OZinOH, hospedado no archdaily.com. Em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5447/15b3/e58e/ce99/9700/0087/slideshow/OZinOH.jpg?1413944750 Archdaily.

Figura 45: Axonometria Wexner Center
Fonte: ©Eisenman Architects, hospedado no archdaily.com. Em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5433/72a8/c07a/80cb/e800/00f3/slideshow/Courtesy_of_an-onymous.com.jpg?1412657828



como máquina para morar, isso foi a utopia moderna. Nem edifícios sem significado, sem função, embora Rossi não fosse um funcionalista. Esses argumentos são de Peter Eisenman.

Colocar Rossi como subversivo (nota 63, página 235) interessa a aqueles que são contra projetos de coletividade. Não que Rossi não seja criticável, por que é. Mas taxá-lo exatamente do oposto que ele defendeu, exatamente de sua própria crítica, já é uma inversão. No entanto, assemelha-se ao mecanismo descrito pela psicánalise como projeção.[65] Seja o sujeito se localizar em algo externo ou projetar em algo externo, no Outro, características e desejos que o sujeito recusa ter dentro dele próprio. No caso de Eisenman, ele se espelhou em Aldo Rossi, para ocultar seu discurso. Afinal, qual arquitetura mais facilmente perderia a noção de escala: a que defende ser análoga a cidade ou a que defende ser um fim isolado? Qual arquitetura mais facilmente se coloca como heróica: aquela que rejeita o reformismo moderno liderado por alguém "mítico" e se apoia nas experiência coletivas e na cidade, ou aquela que discursa como se um laboratório de formas representasse uma teoria da forma, uma interioridade da arquitetura e como a verdadeira compreensão do que seria moderno, ao deslocar o objeto para o centro? Essa inversões tentaram anular o discurso de Aldo Rossi, porque este, alinhado com Manfredo Tafuri, estava a chegar num ponto de pessimismo com a capacidade dos projetos de romperem com o capitalismo. Assim teceram trabalhos que fossem coletivos e com potencial de denúncia. Eisenman é seu antípoda, pois é ideológico e defende a aparência e imagem da forma, as inversões e reificações, propriedades inerentes da «ideologia»

Via pós funcionalismo, Eisenman, transitou para a decomposição e desconstrução, mantendo seus projetos de rebatimentos geométricos, como na série de casas.[66] O *Wexner Center for the visual arts and fine arts library* (Columbus, 1989, figuras 44-5) está nesta transição.[67] A malha estrutural foi posta de maneira a sobrepor camadas tanto com a forma quanto com a função, estas que desalinhadas fizeram a volumetria. Mesmo na implantação, percebe-se uma não ortogonalidade, que gera tensão constante entre suas partes. Destaca-se o corpo formado pela malha estrutural branca, reticulada, ora espaço, ora forma e sempre estrutura, posta como local de passagem. Em síntese percebe-se dois pontos concorrentes: primeiro uma novidade; a extensão do rebatimento e projeções dos elementos geométricos em direção ao pavimento (solo), a formar uma malha, porém disjunta. Segundo, um resquício simbólico; notável no elemento vertical e "industrial" demarcando o alçado qual faz parte. Essa concorrência será tratada, ilustrativamente, como a passagem para a fase desconstrutivista de Eisenman.[68]

O gene inicial dessa fase de Eisenman foi a arquitetura enquanto representação, em continuidade à defesa dela ser auto-referencial (em tese, necessário para entender "corretamente o modernismo".)[69]

---

[65] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*, Martins Fontes, 2001, pp. 373-79.

[66] Ver *House I* e *House II*

[67] Haddad, Elie G; Rifkind, David.(org). *Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010,* Ashgate, 2014.

[68] Não que seja essa passagem o elemento que caracteriza precisamente a ida do pós-funcionalismo para a descontrução.

[69] Eisenman, Peter. "The Representations of Doubt: at the sign of the sign", 1982, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.145.

Para ele deveria-se distinguir, mas conectar, arquitetura e sua imagem para assim representar o objeto original.[70] A arquitetura representativa, um desdobramento da arquitetura conceitual. precisou da decomposição volumétrica e essa de outros dois pontos: a "atemporalidade", supostamente não bem digerida pelos modernos e a retirada de significado do objeto, como complemento da idéia de "ausência" (de correspondência entre forma e função.) O que canalizou no objeto fútil, produto do desconstrutivismo dos edifícios (objetos) e a resposta encontrada por Eisenman para a arquitetura representativa.[71]

A atemporalidade contribuiu para formar a imagem representativa do objeto, principalmente porque se opôs à noção humanista da percepção de passado e futuro.[72] A história para Eisenman não é contínua, é feita de presenças e ausências, sendo que o importante é o presente.[73] Eisenman colocou-se, finalmente de forma clara, avesso à qualquer presença do passado em sua arquitetura, o que exigiu que a história ficasse apenas na memória, não idealizada nem revivida. Ele quis não só formas livres e não ortodoxas, mas também uma arquitetura decomposta, do presente —"atemporal" em suas palavras. É por isso que ele quis a presença da ausência — a ausência de ligações temporais e de conexões diretas entre forma e função, estrutura e volume, tipo e forma.[74] Não fixar um significado no objeto, além de esterilizar as narrativas pois elas precisam de significado,[75]complementou a noção da ausência, ao juntar-se à não fixação da verdade (razão) e da história,[76] itens do passado humanista. Assim os objetos (formas e espaços) deveriam ser apenas conceituais, metafóricos e representacionais; o que se desdobrou no objeto fútil.[77]

Em reciprocidade com Michael Graves, que por "arquitetura figurativa" designou arquitetura como representação e imagem,[78] o objeto fútil, decomposto, é anti-clássico ao negar a concepção da arquitetura pautada num marco inicial, seja tipo e forma, função e forma, passado e presente ou futuro e presente.[79] Ele começa a partir dele mesmo, da concepção de sua volumetria, num desdobramento do argumento de que a arquitetura "verdadeiramente moderna" é auto-referencial, o centro do mundo e não as pessoas. É um objeto contra a representação do significado, a verdade pela razão e conexão com a história, algo que Eisenman quis se emancipar e configurar

[70] Ibid. A palava objeto a designar a obra de arqtuietura é reorrente no vocabulário de Peter Eisenman. O objeto representado é assim feito pela imagem do objeto.

[71] Eisenman, Peter. "The Futility of Objects: Decompostions And The Process of Differentiation", 1984, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004.

[72] Ibid, p.171.

[73] Ibid, p.170.

[74] Eisenman, Peter. "The Futility of Objects: Decompostions And The Process of Differentiation", 1984, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.185. O processo qde Eisenman é posto por ele como o "negativo" do clássico.

[75] Ibid. Eisenman marcou que é contra o significado.

[76] Eisenman, Peter. "O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim.", 1984. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008, p.233.

[77] Idem nota 72.

[78] Graves, Michael. "Argumentos em favor da arquitetura figurativa", 1982. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008.

[79] Eisenman, Peter. "O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim.", op.cit.

a interioridade e autonomia da arquitetura. Se na reformulação do modernismo Eisenman tinha como referência Noam Chomsky e por isso não abandonava o significado, no objeto fútil passou a abandoná-lo. Ainda que já tenha iniciado isso na fase transitória, pós-funcional, foi a partir de teóricos como Jean Baudrillard e Jacques Derrida, que passou a ver a arquitetura como um texto a ser desconstruído — diferente de um sistema estruturado em torno de significados e dualidades como forma e função.

Objeto fútil, arquitetura representativa, imagem da arquitetura, arquitetura figurativa e arquitetura conceitual. Expressões lançadas por Eisenman, para designar o objeto decomposto e a partir do fim da década de 80, também desconstruído. Antes de se ater à expressão "desconstrutivismo", Eisenman ainda utilizou Baudrillard[80] para atacar o sentido e a razão (verdade) ao distinguir simulação e dissmiluação e aplicá-las na arquitetura. Dessa forma, a abordagem moderna teria sido uma simulação, isto é: "(…)fingir ter o que não se tem."[81] Essa definição é uma passo adiante do meramente "fingir" que é a ficção. Seu contrário é a dissimulação, "(…)fingir não ter o que se tem",[82] que para Eisenman designou a arquitetura ficcional, facilmente conectável às expressões do início do parágrafo. Numa simulação, não se reconhece sua condição de ficção, uma vez que, se não existe uma "verdade máxima" logo as argumentações passam a suposições e ficções dessa verdade.

Para Eisenman, o modernismo não ficcionou, simulou, fingiu ter a verdade absoluta sobre a arquitetura.[83] Em sua última fase, Eisenman, passou a, em tese, desmontar o suposto "discurso moderno", o que o levou a fundamentar uma concepção de arquitetura enquanto "discurso independente", alheio ao significado, às narrativas e ao tempo. Qualquer outro valor externo deveria ser suprimido dessa concepção do objeto,[84] para atingir a soberania da arquitetura e focar-se na extração de raízes culturais, históricas, de escala, espaciais, temporais e locais — neste caso usou mesmo a palavra "lugar".[85]

Desmontar o discurso, o "texto", do modernismo aproximou Peter Eisenman de Bernard Tschumi, influenciado por Jacques Derrida. Essa é a célula elementar do desconstrutivismo na arquitetura. A começar, têm-se a a filosofia de Derrida como defesa da desmontagem (desconstrução) dos discursos, essencialmente, os clássicos e humanistas.[86] Tal e qual Pierre

[80] Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Relógio D'água, 1991.

[81] Ibid, p.9.

[82] Ibid.

[83] Eisenman, Peter. "O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim.", 1984. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008.

[84] Ibid, p.242.

[85] Eisenman, Peter. "A Arquitetura e o Problema da Figura Retórica", 1987. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008, p.199.

[86] Derrida, Jacques. *Margens da Filosofia*. Papirus Editora, 1991, p.372-73. Derrida descreveu que "cada conceito pertence a uma cadeia sistemática" e que forma um sistema em si. Desconstruir, para Derrida, seria trocar a ordem destes conceitos para romper com a força dominante de ssa cadeia. Imagina-se uma cadeia de significantes, na "rede de significantes", como pôs Lacan. Uma força dominante é a comunicação, o discurso, que torce essa cadeia ao seu favor. Como é no discurso ideológico. Sendo assim, desconstruir é desmontar essas cadeias em cisão com suas forças dominantes. A confusão que se forma é que Derrida é, bem como Bourdieu, contra a maneira de crítica

Bourdieu questionou Karl Marx os marxistas sobre "ideologia", ambos chamaram atenção para o exagero da "razão" e da "verdade". Em 1986, Derrida defendeu esses preceitos para a arquitetura, vista como um texto a ser desconstruído,[87] com foco nas oposições dos binários clássicos e assim serem reveladas as partes que ficam subjacentes nos discursos a serem desmontados. Tentar confrontar esses discursos apenas com a razão, exige algo que para Derrida é uma impossibilidade: uma objetivação absoluta, termo que se assemelha à verdade absoluta.[88]

É ao seguir Derrida que Tschumi propôs uma arquitetura que utilizasse a filosofia como analogia para desconstruir os "textos" da arquitetura. Estes textos, de forma metafórica, teriam elementos "gramaticais", desde a sintaxe (função, estrutura, programa) até a semântica (conteúdo, conceito, figuras de linguagem etc.). Conforme Kate Nesbitt, Derrida pensou as oposições binárias (como forma e função) como prática ideológica do "texto arquitetura".[89] Seu sentido seria de naturalizar os binários, que surgiram antes do momento pós-funcional, para uma meta de dominação. Ora, propriedades como naturalização e dominação, são marcas da «ideologia». Neste caso há uma correspondência entre Jacques Derrida e Manfredo Tafuri: a arquitetura enquanto um projeto de poder, que para Derrida decorre na linguagem.

Alinhado no rompimento das oposições binárias, Bernard Tschumi elaborou a disjunção: a desassociação entre os elementos da arquitetura. Contra oposições, no sentido de complementaridade, do clássico e humanista moderno, por exemplo, entre função e forma. Desconstruir pela arquitetura, ser disjuntiva, seria então elaborar as partes de uma obra arquitetônica de forma que impossibilite a construir uma narrativa que sintetize todo o edifício.[90] É por isso que Eisenman falou em fim do fim. O edifício perde seu fim: não fixa-se significado, não lê-se como um todo absoluto. O objetivo de Tschumi foi dilatar a leitura de um edifício arquitetônico, tratando-o como um texto disjuntivo, nos quais cada parte leva a outra.

Há uma homologia entre Tschumi e Eisenman, entre disjunção e decomposição. São ambos processos desconstrutivistas, que visam desmontar o "texto" arquitetônico, com o objetivo de ultrapassar o modernismo. Sejam estes textos forma, função, ornamento ou estrutura.[91] Eisenman observou que os "textos" não deveriam ser lidos de forma separada, como fonte primária, de superioridade hierárquica, na concepção do projeto. Para ele os textos precisam sempre de um

"clássica", como em Karl Marx, pois ela ainda é aristocrática. Mas de certo, principalmente Bourdieu, que o alvo continua sendo similar: os discurso dominantes. Sobre isso, bem detectou Frédric Jameson, para quem as críticas do período pós-moderno, como as de Derrida e Bourdieu, complementam as crítcas anteriores, como as "clássicas."

[87] Mayer, Eva; Derrida, Jacques. Entrevista: "Uma arquitetura onde o desejo possa morar", 1986. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008.

[88] Ibid, p.170. Derrida que ser mais assertivo na crítica pois para ele ao desconstruir um discurso, este revela-se. Para "verdade absoluta" ver a entrevista de Pierre Bourdieu para Terry Eagleton.

[89] Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008. p.165.

[90] Tschumi, Bernard. "Introdução: notas para uma teoria da disjunção arquitetônica". Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008. p.191.

[91] Eisenman, Peter: "*En Terror Firma*: na trilha dos grotextos", 1988. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008, p. 615.

Figura 46: The Max Reinhaurdt Haus
Fonte: http://www.archidose.org/Blog/mobius1.jpg

Outro (e o autor sublinhou essa palavra), que o precede, que o forma e é formado por ele.[92] Ele negou a hierarquia entre textos e advogou que cada um poderia estar contido no outro, com o objeto entre eles e a isso chamou de duplicidade por equivalência.[93] Um exemplo desta estética foi o não construído *The Max Reinhardt Haus*, (Berlin, 1992, figura 46). Nele é perceptível a profusão dos textos desvinculados e fragmentados: como a função não depender da forma, o ornamento não depender da estrutura.

O desconstrutivismo de Peter Eisenman, continuou o pós-funcionalismo e comporta questionamentos. De início foi lançado o conceito de arquitetura representativa e da imagem. Novamente uma reciprocidade com a «ideologia» pois a ênfase na imagem como auto-referencial não foi gratuita e sim para tirar vantagem do impacto imediato de sua aparência. Sabe-se que o movimento da «ideologia» é auto-referencial (em-si-e-para-si) e que na tríade hegeliana, "imediato, aparente e abstrato", a imagem faz a mediação do que é mais superficial. Eisenman pode ter argumentado, nas duas fases iniciais, que o superficialismo era Venturiano. Contudo elaborou outro tipo de superficialismo, conectado ao indício de fortalecimento do «Círculo», o apelo da imagem: o objeto também ser sua representação e imagem é uma resposta a uma sociedade de consumo não só de mercadorias, mas de imagens, conforme detectou Guy Debord. É interessante que isso tenha sido elaborado só nos anos 80, afinal, é nessa data que os governos neoconservadores subiram ao poder, sob o discurso neoliberal. Se o pós-funcionalismo é uma adaptação à maio de 1968, o desconstrutivismo de Eisenman se adaptou à ascensão neoliberal — lógica que fortaleceu-se da cultura da imagem, como o argumento do auto-referencial, fechado em-si-e-para-si.

Outro argumento desta fase de Eisenman foi acerca da História, embora colocase em questão ser Aldo Rossi um mero historicista. Aconteceu que foi justamente Rossi quem pensou a História sem consumir um historicismo. Ele a concebeu articulada com o tempo e o espaço, na e pela arquitetura da cidade. O irônico fora Eisenman, "anti-História", surgir com uma idéia de História na arquitetura, feita de presenças e ausências. [94] Ora, para isso funcionar era necessário que concepções não-compatíveis fossem reduzidas (como Rossi.) Porém, mesmo assim, a concepção de Eisenman é discutível.

A idéia de uma presença do passado (memória da história, não idealizada) pode designar muita coisa e Eisenman não a aprofundou — poderia ser um revivalismo contundente, mas também um consumismo de um estilo anterior. O seu objetivo fora uma arquitetura ausente de História, o que não deixa de ser uma concepção dela, embora ainda muito rasa. Eisenman não especificou seu argumento pois ele não é uma concepção da História na arquitetura, como em Rossi, apenas um apoio para atingir dois alvos: Robert Venturi e Le Corbusier. No primeiro para criticar o

[92] Ibid.

[93] Ibid, p.616.

[94] Eisenman, Peter. "The Futility of Objects: Decompostions And The Process of Differentiation", 1984, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.170. "History is not continous. It is made up of presences and absences."

simbolismo *pop,* que faz uso superficial da história; no segundo pois supostamente o modernismo não entendeu a linguagem moderna e somente no desconstrutivismo que se estaria a fazer uma arquitetura digna desse tempo. Porém Le Corbusier já havia feito uma arquitetura do tempo da máquina, da indústria, crítica a historicismos. Eisenman tentou, de maneira inócua, ficar com esse argumento mas, outra vez, usou algo que já existia antes.

Eisenman criticou arquitetos que pensaram a História, pela ligação com a tradição clássica de passado e futuro (negativo para o autor) e por serem supostamente historicistas (pejorativo). Porém ele também pensou a História. Ora, essa é uma retórica,[95] que esconde um ataque à ligação entre as pessoas e a História, que oculta a necessidade do sujeito de se reconhecer na obra de arte. (não é coincidência que "oculta" seja uma propriedade da «ideologia») Se o sujeito é arrancado da idéia de tempo, como ele vai permitir que a obra arquitetônica entranhe nele? Como ele vai reconhecê-la, se ela não significa nada que o sujeito já foi (passado) ou virá a ser (futuro)? Ele não irá se reconhecer na obra, irá apenas absorver a lógica da representação da imagem de um objeto, um imediatismo adequado para a sociedade de consumo de imagens — é assim, a falsa concepção da História de Eisenman, uma tentativa de eliminá-la e portanto um desdobramento da «ideologia», pois é a História formada de contradições sociais, o motor dialético. Contradições feitas por sujeitos e que a parte dominante sempre quer ocultar, para não alimentar a parte dominada e congelar o tempo num ponto favorável para si, tal e qual a arquitetura sem passado nem futuro.[96]

Da representação para o objeto fútil, Eisenman criticou os marcos iniciais dos projetos clássicos. Agora, criticar as arquiteturas que possuem um marco inicial é retórico, pois toda concepção de uma obra tem seu início, seja ele qual for. Se Eisenman colocou como meta ser um "negativo" do clássico,[97] ou seja, não começar do início do projeto, mas terminar lá, isso não quer dizer que não há um marco inicial. Há sim, um outro marco inicial, que é a forma por ela mesma, sem vínculo com outras questões. A idéia que o autor perseguiu é de que existe algo que pertence apenas à arquitetura: a forma.

Não se relacionar com outras questões é criticável, afinal a forma é uma dentre várias componentes, colocá-la como a única questão é não só voltar a fazer um fim na arquitetura, algo que Eisenman

[95] Eisenman ensaiou ser crítico de quem pensa a História mas a pensou. Suponha-se que o problema fosse a maneira de se conceber a História. Então Eisenman estaria a fazer um oxímoro proposital: critica quem pensa a história mas a concebe. O problema é que ele fez um paradoxo, no fundo sua posição de falso-paradoxo (oxímoro) é falsa, ele realmente criticou aqueles que pensaram a história por simplesmente a pensarem, não por supostamente escolherem uma maneira de a pensar errônea. E depois ele de fato apresentou um pensamento para a história.

[96] Nota-se que Eisenman associou ideologia e modernismo em "O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim", de maneira a se defender, como se ele estivesse numa distância da ideologia. Sobre suspender o tempo, ver: Eisenman, Peter. "The Futility of Objects: Decompostions And The Process of Differentiation", 1984, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.185. "…the process of decomposition sets in motion its own historical judgement, this time as a fiction, as opposed to a real history, because in an irretrievable past and a futureless present, the object has no past or future history, only a present condition as a suspension of past and future." Aqui Eisenman se contradiz a citação da nota 95; lá havia história. Aqui o objeto não tem passado nem futuro.

[97] Eisenman, Peter. "The Futility of Objects: Decompostions And The Process of Differentiation". Op.cit, p.185.

supostamente evitou, é também transformar um repertório de formas em algo acima do que realmente é: numa teoria da forma que explica toda a arquitetura. O autor abstraiu tipo e significado, inimigos da representação e do fútil. Mas não eram as idéias semânticas e menos físicas complementares às idéias sintáticas ou semânticas mais pragmáticas? Qual é o motivo de Eisenman as descartar? Por lógica, é a mesma resposta de antes: a tentativa de transformar um laboratório de formas numa teoria para a arquitetura em geral. E isso levou a fazer menções retóricas, a autores como Jean Baudrillard e sua tese da ficção.

Recorda-se que para Eisenman há uma ficção que é superior: a dissimulação, pois nela se sabe da condição ficcional. Entretanto, Jacques Lacan[98] pelo gráfico do desejo explicou que essa percepção da ficção, vem de toda a construção da «realidade», já ficcional em si. Lacan alertou que a «realidade» esconde o que é traumático e embora Jean Baudrillard tenha diferenciado simulação da dissimulação, são ambas ficções, passíveis de esconder o traumático. Então, como Eisenman quer dizer que se deve escolher uma ficção, a dissimulação, pois supostamente ela é mais nobre que a simulação, pois reconhece sua condição ficcional? Para Baudrillard saber das ficções, dissimular, é um trunfo para alertar que no fundo o «real» está encoberto de ficções, (sejam elas simuladas ou dissimuladas) tal e qual para Lacan, quando este colocou a «realidade» como um anteparo do «real». No primeiro capítulo se explicou isso, inclusive com menções a Baudrillard; nesse caso pelo "mais real que o real". O alerta é que a «realidade» é ficcional, um simulacro e enganadora para o sujeito. Não é uma questão de se escolher a ficção mais nobre.

Eisenman não se aprofundou sobre a escolha da dissimulação. Por quê? Pode-se conjecturar que justamente nesse ponto ele teria que tocar no aspecto de que a teoria de Baudrillard é um alerta para o antagonismo social. O problema de Eisenman com a ficção moderna não era o seu componente que ligava ao ciclo do capitalismo, então na sua segunda fase, como observou Tafuri.[99] Seu problema com o modernismo não foi de uma teoria maior para arquitetura, embora ele argumentasse que essa teoria era a forma em si. O problema de Eisenman foi com o funcionalismo da concepção da arquitetura moderna. Se focado na ultrapassagem da forma funcionalista teria respaldado seu laboratório formal, pós o modernismo. Contudo, ao colocar essa teoria em outro patamar, como a interioridade da arquitetura, ele não só ocluiu outros aspectos desta, como também fez retóricas para "matar" o modernismo e sua utopia social, tema que embora criticável como notou Tafuri, assim não foi aprofundado por Eisenman. Pois para ele a forma é a autonomia e a arquitetura, que deve-se desprender de aspectos externos.

Para a arquitetura se tornar autônoma apenas pela forma, outros vínculos deveriam ser quebrados, que não só o tempo ou utopias sociais, a suposta simulação moderna da realidade. Para além do desmonte do modernismo Eisenman quis extrair cultura, história, escala, espaço, tempo e o lugar

[98] Este autor habilita-se a adentrar nesta discussão pois fez uma passagem de autores que utilizaram estruturas para representar a sociedade, como Lévi Strauss, para autores que não utilizam estruturas para representar a sociedade, tais como Derrida e o próprio Jean Baudrillard. Tira-se isso de: Dosse, François. *História do Estruturalismo, volume I.* Editora Ensaio, 1993.

[99] E que por ter esse inimigo, aa abordagem cientifica que estrutura modelos da realidade para explicá-la usada pelo movimento moderno, confundiu seu argumento com eisenman.

da Arquitetura. Quer a forma soberana. Lembra-se que Eisenman criticou Rossi por ele pensar a História e supostamente extrair da arquitetura a noção de lugar e de sua escala. Há aqui uma inversão proposital de Eisenman. É ele e não Rossi quem fez isso. Ele sabe que Rossi pensou o lugar, a escala e a cidade, mas num movimento de projeção, Eisenman se espelhou em Rossi, acusando-o de defender o inverso do que defendeu. Mas, quem fez isso foi Eisenman, com o reforço do abalo das dimensões espaciais e temporais, já postas por Harvey e Jameson como uma mudança típica do estágio tardio do capitalismo. Logo, ou Eisenman de forma retórica, se viu num espelho e projetou-se nos outros, ou foi de uma ironia fina que beira a propriedade científica do cinismo, elemento chave da «ideologia» no capitalismo avançado, contexto esse que nos anos 80, conecta-se ao neoconservadorismo.

A descontrução foi uma maneira de defender a autonomia da forma, s não só pelo repertório formal e sem o abandono de críticas anteriores, pois dilatar suas partes e torná-las comparáveis a um texto que desmonta-se, fortaleceu argumentos de rupturas. Por exemplo, ao se estabelecer como impossível uma narrativa que resuma o edifício, Eisenman abriu um fim: fim do tempo, do vínculo semântica e sintaxe, função e forma, ornamento e estrutura, do significado e agora fim da leitura "global" do edifício. O desconstrutivismo rejeita esses vínculos e oposições, pois Derrida as via naturalizadas. Em tese não há todo no desconstrutivismo, nem marcos iniciais, só a nova narrativa do fim das narrativas, embora, numa inversão, Eisenman pensasse que fazia uma não-narrativa.

As inversões geraram confusões também na abordagem da dialética, uso já criticado no momento pós-funcional. Recorda-se: dialética decorre quando duas partes se negam ao ponto de existirem somente em relação, incompreensíveis caso isoladas.[100] Na oposição é que compreende-se uma parte de forma isolada, pois nela as partes se negam mas se encaixam. Na contradição não há encaixe, só a relação, o par, pois ela lida com a negação interna entre as partes. Eisenman formulou um tipo de enunciado que pode ser resumido como o seguinte: o objeto contém textos que devem ser desvinculados, não podem formar pares de oposição (binários complementares). Contudo devem estar contidos um no outro. E isso não é uma relação dialética.[101]

Quanto às oposições binárias, Eisenman errou mais uma vez na abordagem à dialética. Primeiro, anteriormente no momento pós-funcional, Eisenman havia formulado forma e função, agora tratados como exemplos de "pares textuais desvinculados", como dialéticos. Ou seja deveriam se negar. Isso já foi defendido nesta dissertação enquanto retórica, pois as partes não se negam até o infinito e mesmo que desvinculadas ainda formam o edifício. Mas suponha-se que Eisenman não tivesse sido retórico e que função e forma desvinculados realmente fossem uma dialética. Porque agora deixaram de ser? Eisenman passou a pensar que eles devem se corresponder? Não. Ele continuou a defender a desvinculação entre os textos (antes elementos.) Então Eisenman percebeu o erro, qual desvincular os pares ou textos não os fazem dialéticos? Também não. O

[100] Chauí, Marilena. *O que é Ideologia.* Editora Brasiliense, 2008.

[101] Eisenman, Peter: "*En Terror Firma*: na trilha dos grotextos", 1988. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008, p. 614-6.

uso da palavra "outro" em destaque, em artigo de 1988,[102] denotou uma relação dialética, qual uma coisa não existe sem a outra, só a relação. Tal e qual o discurso do Outro para o sujeito, em Jacques Lacan, e o discurso da sociedade para o sujeito, em Slavoj Žižek. Eisenman não corrigiu seu erro, apenas substituiu dialética por "outro", onde está claro que ele não se livrou totalmente do significado de dialética.

Neste momento seu discurso deve ser visto como algo impossível, paradoxal. Não só em relação à posições anteriores, pois ele poderia ter mudado de opinião. Mas porque ele manteve seu argumento: forma e função, não devem se vincular, afirmação válida desde sua primeira fase; na desconstrutivista, sob forma de textos. E é aí que o discurso é impossível. Se analisado o enunciado retirado de um artigo de 1988, os textos são desvinculados,[103] logo eles não se encaixam e só poderiam ser uma "dialética" (na acepção de Eisenman.) Mas ele também afirmou que os textos devem estar contidos um no outro, logo, devem se encaixar e só poderiam ser uma oposição e então, como se sabe, não seriam dialética. Portanto, Eisenman quer ou não vincular os textos? Na hipótese de desvicular, não necessariamente se configurar-i-ria uma dialética o que já é criticável e além, como serem desvinculados se precisam estar contidos um no outro? Não há resposta, apenas a de que é um discurso impossível, paradoxal.

Na hipótese de vínculo, como podem ser os textos vinculados sem chegarem a formar binários complementares? É claro que não há só esta hipótese para o vínculo, mas da forma como Eisenman descreveu, se trata exatamente de uma inserção de um texto no outro, isto é, um encaixe (oposição.) Logo, acaba por reiterar a pergunta anterior. E também não há resposta para essa pergunta, pois trata-se de um discurso impossível. Eisenman não se decidiu se seu desconstrutivismo se tratava de uma relação dialética ou não entre os textos. Talvez por não compreender que a dialética é uma contradição, uma negação interna entre as partes que só existe na relação e que não formam um terceiro, pois são apenas um elemento, a própria relação. Eisenman apenas deveria ter deixado a dialética fora disto e afirmado que seus textos não são cem por cento complementares, são autônomos mas influenciam um o outro, embora sem um texto seguir o outro (sem hierarquia entre textos.) Bastava Eisenman ter assumido um termo que ele mesmo usou ao invés de negar ou afirmar a dialética: duplicidade. Mas isso punha em causa *slogans,* como o de que forma e função se negam a cem por cento (e basta trocar forma e função pelos outros binários), quando na verdade ainda precisam, mesmo que minimamente, um do outro para formar o objeto. Mais uma vez, dialética não é qualquer relação entre duas partes.

Eisenman não se decidiu sobre querer ou não a dialética, pois no fundo a consome em retóricas. Consumismo que é uma propriedade da «ideologia», pois é caractertística de seu espectro, o capitalismo tardio. Derrida, quando notou as inversões e complicações de Eisenman no descontrutivismo, o apresentou um corretivo.[104] Em concordância com as críticas feitas acima,

[102] Ibid.

[103] Ibid.

[104] Derrida, Jacques. "*A Letter to Peter Eisenman*.". Assemblage, nº12, 1990, p.6-13.

Derrida o questionou em relação a "truques" e inversões usadas ao tangeciar dialética, ausência e desejo[105] — numa tentativa de tornar um repertório de manipulação volumétrica e formal em algo maior, a autonomia da arquitetura. As diferenças de Derrida e Eisenman decorreram da preocupação do primeiro pelo espaço e a vida cotidiana, pública e política;[106] algo evitado pelo segundo, quando esse colocou a experiência da forma como o centro da teoria da arquitetura.

A correção de Jacques Derrida incidiu precisamente na (má) utilização da noção de "ausência" e do desejo, por Eisenman.[107] Segundo Derrida há limites para se utilizar estruturas e modelos para explicar um discurso. No caso da arquitetura, o autor utilizou da metáfora da história da torre de babel: primeiro, para ilustrar a impossibilidade de se explicar uma verdade absoluta[108] e dessa forma se libertar dos modelos e sistemas de explicação[109] e segundo, para desconstruir discursos que são projetos de dominação política e econômica, em paralelo com as comunicações (discursos.)[110] Na metáfora da torre de babel, a tentativa de se chegar aos céus e atingir "Deus" simboliza a tentativa de dominar o conhecimento em sua plenitude (objetivação/verdade absoluta) num plano de dominação por parte dos indivíduos. Assim a arquitetura não deveria ser um sistema que almejasse chegar numa verdade absoluta, nem dominar a política e a economia.[111]

A idéia de ausência na arquitetura teve como fito os dois pontos do parágrafo anterior. Negar uma verdade absoluta e as tentativas da arquitetura ser uma "autoridade" que domina a sociedade. Ora, no contexto que se encontrava esse argumento de Derrida, anos 80, qual arquitetura era essa que almejou ser uma autoridade social e uma "verdade absoluta"? O modernismo. Derrida defendeu que a arquitetura fosse aberta, isto é, não fixa em regras como sistemas e modelos a ser seguidos,[112] típicos do modernismo. Mas, essa libertação dos modelos e sistemas era para justamente evitar uma impregnação político-econômica no discurso e na prática da arquitetura, no caso, a naturalização dos binários textuais, tornando-os um mecanismo de reprodução do poder. Isso era sua arquitetura de ausência, "(…) onde o desejo possa morar."[113] Sem fixar valores, significados, métodos, discursos, modelos e regras para se evitar a tentação da verdade absoluta dominadora. Derrida percebeu que havia uma correspondência nos planos econômicos e políticos com o discurso e prática do modernismo. Neste sentido, é uma outra versão da crítica de Manfredo Tafuri ao modernismo e sua vinculaçãoàs forças políticas e econômicas, ainda que

[105] Ibid, p.8-9.

[106] Ibid, p.9.

[107] Ibid, p.7.

[108] Mayer, Eva; Derrida, Jacques. Entrevista: "Uma arquitetura onde o desejo possa morar", 1986. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008, p.170. Derrida utilizou a expressão "objetivação absoluta". Na metáfora, a Torre de Babel não foi possível de ser finalizada.

[109] Ibid, p.168. Supostamente esses modelos, sistemas e esquemas para dar explicações restringem a compreensão do que está aser explicado. O que pode ser questionado, afinal, os modelos também podem servir apenas como guia da explicação, não como uma reprodução fiel do que está a ser explicado.

[110] Idem nota 109.

[111] Mayer, Eva; Derrida, Jacques. Op.cit p.167-70.

[112] Ibid, p.169.

[113] Ibid.

se colocasse enquanto um agente político ativo e não alienado. Só que no caso de Derrida já se exigiu uma mudança de postura, respondida pelo argumento de abrir a arquitetura, tornar suas regras ausentes para o desejo ser possível na obra, ao usar a filosofia desconstrucionista como metáfora para desmontar discursos dominantes.

Visto os argumentos de Derrida, por que ele corrigiu Eisenman, um crítico do modernismo? Tal e qual Tafuri, a retórica de Eisenman deu motivos para pensar se tratar de uma crítica do modernismo e sua correlação com o poder, mas, essa visão de Eisenman se desfez, afinal não é por causa de serem os três críticos do modernismo que se tornam homólogos. As críticas ao modernismo não são as mesmas e as de Eisenman não envolvem abordagens sociais, políticas e econômicas. Como adiantado, dois pontos puxados por Derrida sobre Eisenman foram a ausência e do desejo.

Na ausência a crítica pautou-se em argumentos como "ausência da presença" e "presença da ausência", postos como dialéticos. Derrida não concordou com isso.[114] Da mesma maneira que já se foi criticado antes, Eisenman tentou dotar qualquer relação de dois elementos de dialética, numa tentativa de dar uma maior dimensão ao seu trabalho.[115] O vazio da ausência que Derrida colocou fora acerca da possibilidade de deixar a arquitetura aberta à apropriação, numa preocupação com a experiência do cotidiano.[116] O que é totalmente diferente de simplesmente retirar o significado da obra, como defendeu Peter Eisenman. Um objetivo é retirar o significado para deixar a obra arquitetônica em aberto, possível de nela se capturar alguma compreensão que desmonte discursos dominadores — o que envolve inclusive em novas abordagens formais espaciais. Outro, é esvaziar o significado das obras para atender apenas uma manipulação de formas, como tema central da arquitetura e dessa forma acusar de heróismo o modernismo e os pós-modernos que disso diferem. Sendo que este argumento é justamente um heroísmo, pois fez de uma teoria formalista numa teoria da forma, como a interioridade disciplinar.

A preocupação de Derrida foi acerca da desmontagem de possíveis discursos que estruturem intenções de poder, justamente para evitar a dominação. O modernismo como atrelado ao poder, como em Tafuri. Eisenman utilizou dessa fragilidade do modernismo não para romper com o poder, mas para engendrar sua "manipulação de formas" como a solução para a aruitetura, sob a retórica do vazio, da ausência e do desejo. Ora, a grande diferença que Derrida poderia ter assinalado constitue entre: uma arquitetura onde o desejo possa morar e uma arquitetura onde possa ser um objeto de desejo. No esteio da fórmula de Slavoj Žižek, "desejo mais fantasia constitue a realidade, esta que é o anteparo do real", é que se clarifica a lacuna entre Eisenman e Derrida. Antes de aprofundar esse argumento deve-se lembrar que o discurso é o lugar do simbolismo, o lugar dos significantes, o lugar do Outro. Numa relação entre sujeito e o Outro.

[114] Derrida, Jacques. "*A Letter to Peter Eisenman*.". Assemblage, nº12, 1990, p.12. Jacques Derrida deu o exemplo do projeto "Moving Arrows, Eros, and Other Errors", não construído, de 1985, para atacar o excesso do conceito de ausência, "desvirtuando-o".

[115] Ibid, p.8.

[116] Ibid, p.9.

Sabe-se também que numa sociedade quem discursa é quem tem chance de fazê-lo, no caso quem detém poder. Por isso, o discurso é o lugar do discurso dominante (que é o discurso referenciado na «ideologia»). Posto isso, no momento de identificação imaginária entre o sujeito e o Outro, pode-se descobrir uma fenda no discurso do Outro. Esta, origina o desejo, algo sem significado.

A diferença entre desejo e objeto de desejo é exatamente na sua articulação. Se ele se prende á fantasia, ele formará a «realidade», dotada de propriedades espetaculares e fantásticas para conjecturar algo mais real que o próprio «real», que finge resolucionar a vontade do sujeito de atingir o gozo, a felicidade máxima, de atingir o «real» traumático (metafóricamente a figura da Mãe. No campo da sociedade, a assimetria social.) O objeto de desejo é justamente aquilo que se oferece enquanto "O objeto" que irá resolucionar a vontade do sujeito de felicidade máxima, de atingir o real. Mas sabe-se que essa resolução é uma ficção. O desejo, isolado, sem a companhia da fantasia possibilita, ao contrário do objeto de desejo, persistir na falha do discurso do Outro e, senão resolucionar de fato a "Coisa Traumática" que é o «real», ao menos habilita que ele seja vislumbrado e descoberto. O primeiro, o objeto de desejo, envelopa o «real» e o evita a todo custo enquanto o segundo, o desejo, representa uma fissura do discurso do Outro, sua falha e chance de ser vislumbrado o «real», no caso o antagonismo entre as classes.

O parágrafo acima clarifica a diferença entre Eisenman e Derrida. O arquiteto quer a arquitetura enquanto objeto de desejo, próximo do espetáculo (senão o próprio espetáculo), enquanto o filósofo argumentou sobre a chance da desconstrução ser usada como metáfora que vislumbre, de alguma forma, os traumas sociais. É por isso que, quando questionou e criticou Eisenman, Derrida se referiu ao empobrecimento e sua relação com as cidades. É por isso que se referiu ao discurso de Eisenman como um discurso que não quer escolher um lado, nem oponente nem suporte.[117] Pois Eisenman utilizou de muitas inversões de teorias, como já aqui defendido, para dotar seu discurso (formalismo) de algo que ele não é (teoria da forma.) Após toda a reflexão deste tópico, a conclusão que se chega é que Eisenman simulou uma neutralidade da arquitetura, quando na verdade fazia um discurso conservador, diferente do modernismo pois teve que se adaptar ao novo estágio do capitalismo. É por isso que Derrida o criticou como sendo um discurso que se apresentava como "nem uma coisa nem outra"[118]. Para esta dissertação, tratava-se de uma estratégia de argumentação, que simulava um discurso de neutralidade política.

O discurso de neutralidade quer dizer que a arquitetura deve estar alheia à sociedade, sob a retórica de "ter seus mecanismos próprios". Porém isso é óbvio, é claro que a arquitetura tem suas próprias ferramentas, ou não seria diferente dos outros campos do conhecimento. Todos eles possuem suas ferramentas internas. Mas nenhum deles escapa da sociedade e uma mútua influência. Simular neutralidade, não é ser neutro, por mais óbvio que isso pareça. É se basilar

[117] Ibid, pp.10-11.

[118] Ibid. Nem modernismo, nem pós-modernismo; nem sintaxe, nem semântica; nem crítico ao poder político-econômico nem favorável. Mark Wigley também defendeu essa suposta postura de neutralidade; suposta pois está sempre a favorecer o lado do discurso dominante, no caso, um novo discurso dominante originado no século XX: o novo capitalismo financeiro. Mas Wigley será tratado no tópico 3.1

de argumentos que querem conservar a sociedade como ela está, despolitizando a discussão sobre a arquitetura, bem como o espaço e a forma podem ser exatamente essa política.(não cabe aqui negar a forma, mas apenas saber que a forma pode ser a materialização de um discurso dominante, da «ideologia» em si.) É assim que se encerra Peter Eisenman e seu discurso sobre a autonomia da arquitetura; uma aparente neutralidade, quando no fundo reforçou as novas questões do poder.

Por todas as inversões realizadas, desde sua primeira fase até o desconstrutivismo, constituiu um discurso que não é totalmente autônomo, pois toda sua retórica, secretou uma reprodução do poder na arquitetura, da «ideologia» na arquitetura, mais forte cada vez que se distancia de 1968. Ou seja, numa condição subordinada e não autônoma. A principal conclusão é que Eisenman se ofereceu enquanto uma teoria neutra, meramente arquitetônica. Mas isso é impossível, ser meramente arquitetônico. A obra de arquitetura está inserida numa cidade, feita por uma sociedade, esta que está dividida pelo antagonismo social. Por qual motivo a arquitetura seria a arte dotada da força, ironicamente heróica, (pois Eisenman supostamente criticou o heroísmo) da neutralidade? Se os modernos foram utópicos ao acharem que conseguiriam reformar ou revolucionar a sociedade pela a arquitetura, Eisenman representou a utopia de achar que a arquitetura é neutra em relação à sociedade. Neste caso, defender a neutralidade foi partidário do neoconservadorismo, o espectro da «ideologia» pós '68.

2.2
A Conjuntura italiana como referência do projeto da autonomia disciplinar

No tópico anterior viu-se a chance perdida de se emular novas formas como um novo repertório conceitual após o modernismo. Com Peter Eisenman, a teoria da autonomia da forma se pautou em ser a própria finalidade da arquitetura, o que deslocou-a da condição de ferramenta de projeto para a de discurso, articulado com a «ideologia». Não se percebeu que o modernismo atrelou-se à troca do capitalismo de mercado para o industrial e que sua nova cultura, como abstração e funcionalismo foi uma tentativa de resposta à esse capitalismo industrial. Ao acusar o modernismo de idealismo, Eisenman criticou a dominante cultural, atrelada ao capitalismo industrial mas não esse capitalismo. Por isso Tafuri quase concordou com ele, afinal sabia da correspondência entre modernismo e a segunda etapa do capital, mas Eisenman usou essa crítica para se adaptar ao capitalismo tardio e nova lógica cultural (pós-moderna.) Porém, houve outra linha da "autonomia" nos mesmos períodos que a de Eisenman — num primeiro momento, próximo à "maio de 68"; num segundo, à crise de 1973 e num terceiro já nos anos 80.

O estudo da autonomia permite percorrer os três períodos acima citados e arrancar com a arquitetura contemporânea até 1989, ano da queda do muro de Berlim. Assim fica-se próximo da viragem para o século XXI, período que será estudado no capítulo três e que é atravessado por temas enraizados nos dois projetos da autonomia deste capítulo, o que encaminha a análise dos casos de estudo, fecho da dissertação. Para isso o foco passa a ser a "autonomia disciplinar" que, apesar do protagonismo de Aldo Rossi, será centralizada num grupo de arquitetos italianos, agrupados em torno da revista *Casabella* e do *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*.[1]

Conforme já adiantado, pela ponderação de Eisenman à Rossi, o projeto da autonomia disciplinar colocou-se defronte ao da autonomia da forma, uma vez que a perspectiva italiana não se dedicou ao estudo da obra arquitetônica de maneira isolada, como objeto, mas sim como parte da cidade. Este foi um dos alicerces da autonomia disciplinar, dentre vários assuntos que foram explorados por esses arquitetos italianos, quais serão chamados de "Grupo de Veneza".[2] Esses assuntos tangenciaram a idéia da arquitetura não ser condicionada por forças terceiras e que deve constituir força e ciência próprias, o que será exposto de forma praticamente cronólogica, dos anos 60 até os 80, a atentar para seus desdobramentos. Sendo assim, começa-se por Giulio Carlo Argan, em momento prévio à "Maio de 68".

[1] Huet, Bernard. "Formalism-Realism", 1977, originalmente em: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 190. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press. 1998, pp. 254-262. Para o IUAV, ver o domínio, em linha: http://www.iuav.it/homepage/

[2] Sabe-se que a literatura em arquitetura os trata como Escola de Veneza, a exemplo de Kate Nesbitt. Porém, um nome que buscou a via da autonomia disciplinar em outro contexto temporal (Pier Vittorio Aureli), defendeu que esses arquitetos não sejam unidos sob a comarca "Escola", afinal, isso exigiria um pensamento unificado em todos seus aspectos, diferindo na abordagem. Por isso a idéia de "Grupo".

Argan estudou o "tipo" (tipologia) no contexto que se encontrava o Grupo de Veneza. Para isso citou Quatremére de Quincy, para dizer que tipo é um elemento que serve de base para o desenvolvimento do outro, o que difere de um modelo, onde este elemento não é um princípio para desenvolver outro, mas algo a ser copiado e imitado em todas as suas partes. No tipo as partes do objeto artístico podem diferir havendo algum aspecto essencial que os conecta. Portanto em Argan, tipo em arquitetura se refere a uma obra que serve de princípio em geral para o desenvolvimento de outra obra arquitetônica; logo, duas obras que seguem um tipo poderiam aproximar-se ao serem reduzidas suas variantes (partes dos edifícios diferentes).[3] O conteúdo do tipo se mantém, mas suas partes assumem novas articulações em cada obra.[4]

Que conteúdo é este que se mantém? Para Argan é o conteúdo ideológico da forma da obra em questão, pois o tipo responde às demandas culturais de um determinado contexto histórico, definindo a prática e a teoria da arquitetura vinculadas à sociedade.[5] É assim que o tipo reclama o que foi desenvolvido no passado para se manter válido no futuro. A julgar pelo apresentado no ano de 1963, Argan entendeu por "ideologia" algum conjunto encadeado de idéias, com intuitos de se validarem.[6] Esta dissertação não desvalidou esssa compreensão do termo, porém, através de «ideologia», a ele acrescentou propriedades e características. Sendo assim é compatível pensar que o tipo, em Argan, é portador de um conteúdo ideológico desdobrado da «ideologia». Primeiro, por associação direta: a «ideologia» também inclui conjunto de idéias, contudo orientados para o poder e em conjunto com toda a gama de propriedades do conceito, trabalhadas no primeiro capítulo. Segundo, por uma associação indireta, feita pelo próprio Argan.

Para Argan um tipo surge quando o artista ou arquiteto rejeita os tipos que tem a disposição em seu contexto histórico, ao refutar suas bases — que foram fundadas no passado para continuarem no futuro. Neste rompimento, o artista não se reconhece nesse passado e também no conteúdo deste passado (que pode ser ideológico.) No limite, o tipo muda quando o artista decide introduzir um novo conteúdo na obra (em geral.) Ora, por analogia, "é" assim que a «ideologia» é possível. Marilena Chauí demonstrou esse ponto. A "ideologia" se forma quando aqueles que detém o poder num determinado período, estavam em busca deste poder. O espectro ideológico burguês, que preenche a «ideologia», foi formado com a ascensão da burguesia, na revolução francesa.[7] Como o poder da ideologia desde então, em geral,[8] não foi tomado, o espectro manteve-se e tem se reformulado internamente de acordo com as fases do capitalismo. Mas em tese, cada novo espectro da «ideologia» nasce quando uma classe rejeita o poder anterior, o passado de outra classe dominante, um tipo nasce quando um artista rejeita a base e conteúdo emulado

[3] Argan, Giulio Carlo. "Sobre a Tipologia em Arquitetura", 1963, originalmente em: *Architectural Design,* nº33, pp.564-65. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura.* 2010, pp. 268-273.

[4] Essa interpretação advém do artigo citado acima, "Sobre a Tipologia em Arquitetura".

[5] Argan, Giulio Carlo. "Sobre a Tipologia em Arquitetura", 1963, originalmente em: *Architectural Design,* nº33, pp.564-65. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura.* 2010, pp. 269.

[6] Idem nota nº 3.

[7] Chauí, Marilena. *O que é Ideologia.* Editora Brasiliense, 2008, pp.

[8] Apenas em experiências específicas, como no leste Europeu, na URSS e em Cuba.

anteriormente, gerado por outro artista no passado. (e se a «ideologia» em si não muda, muda o espectro, o tipo muda internamente e não é substituído por outro.)

Guardada as proporções, há uma semelhança no respectivos surgimentos, entre espectro ideológico ou «ideologia» com o conteúdo do tipo.[9] Ao afunilar Argan, o tipo é a representação de um conteúdo ideológico na arquitetura.[10] Tal lição é mais perceptível pelas teorias de "ideologia" após os anos 60, quais, por uma questão óbvia, Argan não tinha acesso naquele momento. Mas se extrai que o tipo é condicionado por questões terceiras vindas da sociedade e por isso, se o Grupo de Veneza quis autonomizar a arquitetura enquanto disciplina, tiveram a necessidade de pensar o tipo. Aldo Rossi a isso se referiu, em 1966, dentre outros assuntos. Embora estudado, neste caso, o tipo não é a peça principal de estudo. Em Rossi o central é a cidade enquanto uma obra de arte, uma grande arquitetura, formada de obras arquitetônicas.[11]

Em sentido lato a cidade para Rossi é uma construção artística, técnica e social que marca no tempo uma construção coletiva, a partir de sua materialização e ao defrontar elementos coletivos (universais)com privados (individuais.) Isso envolve um entendimento racional e alargado do tecido urbano, que é encarado como uma arquitetura em si e complementado por um entendimento mais simbólico e específico do tecido urbano — a percepção alargada através dos valores do lugar, onde uma obra arquitetônica é implantada. Isso faz da cidade um grande artefato construído no tempo e constituído de obras arquitetônicas, que no seu somatório materializa o ambiente qual a coletividade vive. Na sua totalidade, esse aspecto esclarece um problema mais complexo qual a cidade é a parte física: a sociedade. O todo que é a cidade ajuda a perceber os problemas e conteúdos sociais. Como este todo é coletivo e temporal, ele é a cidade coletiva, a memória da sociedade.[12]

A divisão entre "partes" e "todo", foi a concepção de Rossi para a cidade em geral e foi entendida como método de análise, através de quatro conceitos chave: os fatos urbanos, o *locus*, a área de estudo e os elementos primários, esses dois últimos entrelaçados. Cada conceito destes possui especificações e serão aprofundados, a começar pelos "fatos urbanos", a categoria que se refere às "partes" da cidade. Um fato urbano é uma forma do tecido urbano no espaço-tempo e seu conjunto gera a cidade, o grande artefato. Cada forma, por ser um registro daquele espaço naquele tempo, faz-se de uma identidade diferente, aspecto que é mais proeminente que a materialidade do fato em si. Mas essa forma não é algo isolado, nem uma finalidade sem justificativa, mas aquilo que vai conferir uma maior ou menor qualidade ao espaço e dela é que será extraído o conteúdo de um determinado fato urbano, com sua respectiva individualidade, memória, construção de seu caráter e lugar.[13] A categoria da forma no Grupo de Veneza difere

[9] Ideológico aqui já posto de acordo com a definição desta dissertação para ideologia, que assim como o uso feito por Argan, se encaixa na sua definição para tipo.

[10] Rossi, Aldo. *A Arquitetura da Cidade.* Martins Fontes, 2001.

[11] Ibid, pp.1-20.

[12] Ibid, pp.1-10.

[13] Ibid, pp.15-17.

do que é em Eisenman, pois nunca designa um formalismo (pejorativo) e nem apenas uma teoria da forma, mas sim uma teoria formal, da qual é possível se extrair outros temas que não só a finalidade de manipular o volume de uma obra arquitetônica, que vem a ser uma forma no espaço-tempo e portanto, um fato urbano.

Rossi viu que cada fato urbano é uma obra de arte e como se sabe, o conjunto de fatos faz a cidade e logo, ela também é vista como uma obra de arte.[14] É por isso que é a cidade uma construção técnica e artística no tempo, sendo ela o todo que vem a ser mais importante que suas partes constituintes.[15] Bom número dessas partes são arquiteturas e a cada constituição de novas necessidades na história da cidade, levam a novos tipos. Assim Rossi tocou no mesmo tema que Argan, a tipologia. A evolução do "artefato cidade" ocorre em conjunto com cada nova situação histórica, sua demanda artística e de utilidades. É daí que se constitui o tipo: a elaboração de uma forma arquitetônica, que ao marcar o espaço-tempo, responde a um modo de vida determinado (funções e programas), o que gera um fato arquitetônico.[16] Embora ligue-se à forma, o tipo não se reduz a ela pelo contrário: são as formas que se reduzem a tipos. De toda forma pode se extrair um tipo, mas não é possível de um tipo se extrair uma forma, pois o tipo não é um modelo, tal como em Argan, Rossi o concebeu como guia da idéia de um fato arquitetônico, mas não como regra. Além disso o tipo constitui o que é primordial e elementar em um fato arquitetônico, a ele conferindo uma forma e por isso, a função e o programa tornam-se secundários.[17]

Como a cidade é feita no tempo e de fatos urbanos que podem ser arquitetônicos, logo, neste tempo a função e o programa também são secundários, pois o são nos fatos arquitetônicos. O que permanece, ao longo do tempo, é a forma, o tipo, a obra de arte. Isto é uma preocupação sobre quais fatos do passado ficarão para o futuro e serão ambientes vivenciados pelas pessoas. A permanência de um fato urbano é determinante para orientar a construção da cidade no tempo. Segundo Rossi, um fato urbano, que faça cidade com qualidade, torna-se um eixo que impulsiona a evolução da cidade na história — em contraste com elementos prejudiciais e com o funcionalismo.[18]

As idéias de Rossi sobre os elementos permanentes constituíram à sua concepção do sentido temporal da cidade (continuidade temporal.) Para melhor compreender a relação espaço-tempo, também foi elaborado o sentido espacial, igualmente passível de ter a característica da continuidade (espacial.) Os elementos espaciais podem catalisar a cidade, tais como os temporais (e podem coincidir.)[19] Para poder percebê-los e efetuar uma análise, Rossi propôs a idéia de

[14] Ibid, pp. 17-9; 145. O conjunto de fatos faz o todo.

[15] Ibid, pp.22-2.

[16] Ibid, pp.25-9.

[17] Colocar a função como condição elementar da obra arquitetônica é para Rossi um funcionalismo ingênuo. Para ele o primordial e a forma, com atenção para o significado que "forma" toma pelas mãos do Grupo de Veneza.

[18] Rossi, Aldo. Op.cit, pp.52-7. Rossi ainda chamou atenção para o fato de a experimentação do passado através de um elemento permanente difere da possibilidade de permanência de um elemento patológico.

[19] Rossi, Aldo. Op.cit, pp.61-2.

área-estudo, que é uma parcela do solo feita de fatos urbanos — qual entorno extraído da cidade a ser analisado.[20] Essa, enquanto uma grande arquitetura, é formada do complemento entre as tipologias edificadas e a morfologia urbana, parte e todo, ambos formados pela oposição área-residência e elementos primários. Uma área de residência não é mais do que uma categoria de áreas de estudo — parcelas que formam a unidade da cidade. Sejam elas perceptíveis através da homogeneidade física e social, (vista na morfologia, no todo), sejam na homogeneidade tipológica (vista nos tipos, nas partes).[21]

Já os elementos primários são elementos de atração presentes numa determinada parcela, que contribuem para o todo (forma da cidade), ao catalisar a dinâmica urbana. Essa seria geradora de homogeneidade social e física.[22] Nesses elementos são proeminentes os monumentos,[23] capazes de serem mais fortes que as forças econômicas da cidade (autônomos.) Em conclusão a esses binários, os elementos primários são as partes públicas da cidade enquanto as áreas-residência são as privadas.[24] Apesar dessa proposta de olhar para a cidade através de complementos binários como tipologia e forma urbana, acrescidos da área-residência e elementos primários, Rossi chamou atenção que isso é apenas válido mediante ao seu método analítico de percepção da cidade enquanto uma arquitetura; o autor não acha que a as visões sobre a cidade devam ser reduzidas a isso.[25]

Aldo Rossi ainda defendeu que os monumentos não mudam tão facilmente quanto as áreas de residência. Os elementos primários, por terem a capacidade de se autonomizarem em relação às forças externas, podem chegar nesse ponto, o de serem um fato urbano tão forte, tão capaz de gerar cidade e tecido urbano, que se tornam elementos permanentes, espacialmente e temporalmente. Não são modificados na sua forma, nem são extraídos da história.[26] Um exemplo dado pelo autor foi o burgo de Saint-Germain, em Paris, permanente até a atualidade, ainda que já sem sua função, sua forma ainda está lá, pois gerou tecido urbano. Explicados estes fatos urbanos, os elementos primários, também o que é uma área-estudo e uma área-residência, feita de fatos urbanos, pode-se explicar outro conceito importante para Rossi, como pertencente de sua teoria autônoma da cidade e da arquitetura: o *locus*, a categoria que inicia a individualidade de um fato urbano.

O *locus* é o conceito de Aldo Rossi sobre "lugar", especificamente para o caráter e para as características deste lugar, pelas suas individualidades ao longo do tempo.[27] É assim que um fato urbano se individualiza, através dos signos que se fixaram nele ao longo do tempo e

[20] Rossi, Aldo. Op.cit, p.63.

[21] Rossi, Aldo. Op.cit p.67.

[22] Rossi, Aldo. Op.cit, p.139. Lembra-se que Rossi olhava para a cidade de forma positiva, então, dinâmica urbana para ele é algo positivo, bom e apto a homogeneizar aspectos físicos e sociais

[23] Rossi, Aldo. Op.cit, pp.114-5.

[24] Rossi, Aldo. Op.cit, p.116.

[25] Rossi, Aldo. Op.cit, p.68.

[26] Rossi, Aldo. Op.cit, p.132.

[27] Rossi, Aldo. Op.cit, p.147.

recorda-se, este fato urbano é um obra de arte então, este lugar, pelo *locus* que o individualiza, está presente enquanto componente desta obra de arte.[28] A construção do ambiente coletivo deve levar em consideração esses aspectos, para remeter à memória coletiva das pessoas.[29] Todos os acontecimentos que ocorreram nesse lugar, que vai receber a obra de arte, são o que formam seu caráter, o *locus*. Já se disse que a construção da cidade no tempo se reparte nos seus aspectos técnicos, a cidade como engenharia, mas também se desdobra da frente artística, arquitetônica. O reforço que o *locus* oferece é a da dimensão simbólica desta arquitetura. Rossi propõe que para lidar com a categoria de lugar da cidade como arquitetura, deve-se destacar a importância da construção da forma, dos projetos sob processos lógicos, científicos e racionais desta forma, para o fato urbano ser erigido sob estes "pilares".[30] — sem se esquecer que a forma neste contexto é o "formal", conceito de articulação interior mais forte do que meramente a manipulação volumétrica.

O conceito de *locus* permite concluir a expressão "arquitetura da cidade." A individualidade de um fato urbano, é um momento de racionalidade técnica, de maneira que a arquitetura se imponha como ciência e autônoma. Esse é o conceito de autonomia disciplinar, da arquitetura, para Rossi e também para o Grupo de Veneza. A reflexão sobre a disciplina deve ser feita sempre ao nível da cidade, esta posta como uma história (a da evolução dos fatos urbanos, que são obras de arte, que constituem um artefato artístico maior.) feita de memória coletiva;[31] bem como constantemente pressionada por outras forças como a função comercial da cidade.[32] A cidade é uma outra dimensão da arquitetura, a urbana, que para se impor autonôma em relação a questões que a prejudicam, precisa lidar com a instância política, quem em última análise é quem determina o destino da cidade.[33] Para Rossi, a autonomia deve inscrever novas relações na história da arquitetura, que é a história da arquitetura das classes dominantes para assim se portar de maneira racional e acima dos antagonismos sociais (luta de classes).[34] — daí a "política como opção", último item de seu livro.

Para Aldo Rossi, em *Arquitetura da Cidade*, original de 1966, a cidade deve se portar como chave para uma postura racional e crítica do todo (sociedade), para assim a intervenção do arquiteto poder valer de suas especificidades (desenho e projeto) na geração de obras arquitetônicas como novos fatos urbanos geradores de tecido urbano, algo que para Rossi é positivo — caso feito desta maneira crítica, racional e soberana. Sua posição racionalista tem o mérito de não pensar a forma com próprio fim, mas como ferramenta dentro do todo (cidade) e além; não pensou a forma como mera manipulação volumétrica, mas como construção técnica racional e também simbólica, individualizada pela linguagem que é posta no ambiente construído (e vivido) ao

[28] Rossi, Aldo. Op.cit, pp. 151-2.

[29] Rossi, Aldo. Op.cit, p. 162

[30] Rossi, Aldo. Op.cit, p. 165-89.

[31] Rossi, Aldo. Op.cit, pp. 192-210.

[32] Para "outras forças": Rossi, Aldo. Op.cit, p.210. Para "função comercial": Rossi, Aldo. Op.cit, p.31-2.

[33] Rossi, Aldo. Op.cit, p.252.

[34] Rossi, Aldo. Op.cit, p.4.

levar em consideração a especificidade de cada entorno (área-estudo) e cada lugar designado para o projeto. Rossi resguardou a arquitetura de uma técnica racional sem perder a dimensão mais metafísica, ao conjugar *locus* e racionalismo. Aliás, o *locus* é parte desse racionalismo, que não deve ser visto como uma mera e fria disposição geométrica "minimalista".

O discurso de Rossi é forte pois permite ao sujeito se identificar na obra arquitetônica, afinal ele não é retirado de seu contexto espacial e temporal, não é arrancado das raízes do seu lugar ao experimentar um ambiente construído sob a égide do racionalismo. Assim se mantém ligações com passado e futuro, com as raízes locais. Há muitas sutilezas no trabalho deste arquiteto que clarificam sua preocupação com a cidade de forma geral e como construção coletiva. Como seu método de análise de áreas-estudo que envolvem a indetificação dos fatos urbanos, quais são elementos primários, quais são vias, quais são ruas, quais são bairros — uma área tipologicamente e morfologicamente coerente — e quais são monumentos. Ao contrário de Peter Eisenman, Rossi pensou a obra arquitetônica para contribuir com um todo maior. Eisenman se focou na obra de tal maneira que passou a tratá-la como objeto — e ao ver desta dissertação de um objeto de desejo, mercantilizado. Em nenhum momento o discurso de Rossi aparentou a reprodução ideológica compactuada com a «ideologia», porém, como já foi visto, há outras formas da «ideologia» se multiplicar: quando ela se vale de um discurso que sobrevaloriza sua crítica e sentido positivo; ou seja, quando um discurso de crítica é criado do seio da «ideologia», ela se expande, o engloba e o absorve, pois o significado desta crítica é sempre traumatizado em relação ao discurso do Outro, que se impõe como verdade, discurso este de quem detém o poder, propriedade da «ideologia».

Em alguns momentos Aldo Rossi pode ser criticado pelo discurso da cidade ser capturado pela movimentação cíclica (em-si-e-para-si) da «ideologia». Neste caso tudo gira em torno do sentido fortemente positivo que sua teoria tomou, verificável nas questões sobre a continuidade da cidade, espacialmente e temporalmente. Veja-se quando para Rossi os fatos urbanos se tornam permanentes ao longo do tempo, eles são encarados como propulsores ou patológicos. Os fatos urbanos geradores de tecido urbano, são os propulsores, afinal em Rossi "gerar cidade", possui sentido de "gerar cidade bela", no caso boa e estes elementos ajudam na constituição da cidade em sua totalidade, a melhorando. Tornam-se eixos que designam o rumo da cidade. Já os patológicos permanecem por terem proeminência no contexto, são fortes, mas não ajudam na construção do todo. Até esta classificação não há problema; esse surgiu quando aplicado, por exemplo no fato urbano do burgo em Saint-Germain. Ele gerou cidade; articulou o tecido urbano em tal ponto que ainda lá está. Tal como em outros exemplos usados por Rossi, a função original ficou no passado pois pertence a um determinado contexto histórico com sua vida pública particular. O fato urbano de Saint-Germain permaneceu. Gerou cidade em seu entorno. Mas isso o faz imediatamente um elemento positivo, somente por fazer a propulsão da cidade?

A questão acima é criticável. Um fato urbano capaz de gerar tecido bonito, propulsor e articulado não significa que ele está desprovido de conteúdo doutrinador. Se for analisada a História, que

é a história das contradições sociais, vê-se que o espectro da «ideologia» pode ser transformado quando não substituído por outro espectro. Entretanto o novo poder, que transforma o espectro ou o substitui, ainda pode manter características do poder anterior. Observa-se, como atentou Louis Althusser, que a burguesia aderiu muito dos hábitos aristocráticos, que sobreviveram mesmo já não detendo o poder, o domínio e não existindo no seu "local" original, isto é, a aristocracia. Nem tudo permaneceu na burguesia, mas muitos hábitos se mantiveram. O poder e o domínio tem essa característica de manter hábitos de domínio passados, até porque, se eles funcionaram como dominantes, dotados de alguma força para isto eles devem ser.

Ora, Aldo Rossi citou que a história da arquitetura é a história das classes dominantes e que a cidade cristaliza a luta de classes da sociedade. Mediante à crítica da «ideologia» desenvolvida até agora nessa dissertação, o argumento de Rossi está em concordância. Porém com uma diferença: se a cidade é a soma dos fatos urbanos e uma obra arquitetônica é um fato urbano e; se a história da arquitetura é a da arquitetura das classes dominantes, logo, a história da cidade é a da cidade das classes dominantes, sejam elas antigas detentoras do poder e do domínio (e com sua própria versão do espectro que preenche a «ideologia»), sejam elas as atuais detentoras. Agora, vê-se a lacuna de Rossi através dele mesmo e de Althusser: o burgo não faz parte da história da cidade que é a história da cidade dos dominantes? O burgo não é esta cidade de dominantes? E não reconstitui, exatamente, o momento de formação do espectro da «ideologia» articulada pela classe burguesa? Não seria exatamente um fato urbano mantido por aqueles que fizeram a história do capitalismo? Manter um fato urbano burguês é ainda mais fácil do que manter uma estrutura urbana aristocrática, pois esta última lida com a substituição do espectro da «ideologia», enquanto o capitalismo foi aos poucos se transformando e com isso apenas mutacionou o espectro da «ideologia», sem precisar substituí-lo. Finalmente, a permanência do burgo não se deve muito mais a uma questão de significar poder e domínio daqueles que determinam a cidade, do que uma questão de ter gerado espaço urbano "propulsor"? Enfim, todas essas respostas são sim. O burgo se manteve por ser a expressão da «ideologia» na cidade e parece que só irá desaperecer no dia que o poder for diluído das mãos da burguesia. Neste caso Rossi foi certeiro ao determinar a cidade como a cidade de quem domina, mas supervalorizou o suposto aspecto positivo de "gerar tecido urbano belo e de qualidade".[35]

Os argumentos do parágrafo anterior são uma ótica diferente (pela «ideologia) de se perceber outras noções de Rossi: a da área-residência como praticamente sem capacidade de permanência em contraste com o monumento, dotado dessa capacidade. A área de residência pode ser vista como a parte da cidade que representa a adaptação do espectro da «ideologia» às suas mudanças internas (por exemplo, a habitação no modernismo para a habitação no pós-modernismo, pela

[35] A crítica de Althusser é válida para Rossi independente de *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado* ser de alguns anos depois de *Arquitetura da Cidade*. Rossi não sabia de Althusser e não deve ser julgado por isso, até porque Rossi não é teórico da ideologia, mas cruzamentos são inevitáveis e Althusser ajuda a complementá-lo. Além do fato mais forte, que é aquele cujo qual Althusser se baseou: Karl Marx e seu conceito de História articulado com "ideologia", já aqui explicado e portanto, se o problema fosse de autores posteriores a Rossi sendo usados como seu crítico, Marx o desfaz por vir muito antes de Rossi.

passagem do capital industrial para o capital financeiro), enquanto os monumentos em sua maioria significam os aspectos mantidos pela «ideologia».[36] Argumentos similares em face com a «ideologia» foram colocados, em Argan, acerca do tipo de uma obra arquitetônica. Sua forma e espaço podem não mudar, pois são as partes preservadas pela transformação da «ideologia», mas sua função sim, pois é aquilo que mais rapidamente pode mudar para atender às novas demandas de um hipotético novo contexto.[37]

A crítica aqui feita à Rossi poderia se estender à continuidade espacial, não só temporal. Quando o autor colocou que uma "área" (parcela da cidade, entorno) dotada de unidade relaciona-se com a beleza, que em Rossi é boa cidade, ele está a confiar que ao atingir uma totalidade nessa parcela de cidade — seja sob a perspectiva da morfologia urbana ao apresentar homogeneidade social e física, seja sob a perspectiva tipológica ao apresentar continuidade de tipos — potencialmente se está a ler a cidade sob esta tal "beleza". Porém, no que toca a continuidade espacial, Rossi fez suas ressalvas, ao indicar que em cada área podem também residir momentos de tensões internas na cidade. Embora tenha feito isso, salienta-se que homogeneidade não é sinônimo de qualidade de uma área. Rossi não inferiu isso mas essa confusão pode vir a aparecer durante sua leitura: um bairro pode ser homogêneo e ruim; um bairro pode ter continuidade tipológica e ser subordinado à «ideologia».

Para fechar Aldo Rossi dos anos 60, percebe-se essa lacuna em seu discurso, essencialmente positivo sobre a cidade. Isso — apesar de ser gerado por uma visão crítica da sociedade (perceptível quando o autor fala em luta de classes e na política como opção) — acaba por cair no que Žižek chamou a atenção: argumentos que supervalorizam seu sentido positivo, ao passarem pelo processo retroativo de fixação de significado pelo discurso do Outro, acabam por gerar um significado dentro do discurso do Outro. Ver o burgo de Saint Germain sob essa perspectiva, faz da percepção de Rossi sobre ele razoavelmente otimista: "tecido urbano de qualidade", quando este burgo representa a «ideologia» e a materializa. Em *A Arquitetura da Cidade* Rossi demonstrou ser crítico ao poder, mas ainda foi mantido sob coação do capitalismo como seu Outro, pois quem dita os discursos é a «ideologia», que o faz ao se impor como verdade. Sobre a continuidade na cidade nem todos elementos que permancem, seja temporalmente (a exemplo dos fatos urbanos como o burgo) ou seja espacialmente (como os tipos), são propulsores de

[36] Interessante notar que as igrejas podem ser vistas sob essa mesma ótica. Em contextos históricos nos quais o AIE religioso era o predominante, as igrejas eram fatos urbanos mais centrais do que hoje são. Na página 170 da edição aqui citada de *A Arquitetura da Cidade,* Rossi demonstrou chegar muito próximo do entendimento da «ideologia» na cidade, quando faz menção a percepção clara que se tem, em algumas cidades, da diferença entre a cidade gótica com a barroca e a neoclássica. Ele notou que para essa clareza aparecer, deve-se coincidir com um grande evento na instância política. É interessante notar o quanto parecido esse argumento é com a substituição ou transformação-mutação do espectro da «ideologia» ao longo do tempo. Essas modificações do espectro são precisamente o grande evento político que Rossi tangenciou. Rossi não se aprofundou nisso, até por perceber a cidade de forma positiva, viu a geração de tecido urbano público como positivo. Enquanto que pela crítica da «ideologia», muitas vezes esse tecido urbano público de qualidade e até mesmo organizado, tem seu conteúdo favorável às classes dominantes. Rossi circundou essas questões, mas não as tocou.

[37] É pertinente perceber os momentos chave de mudança da história. Seja com o espectro se adaptando internamente, seja sendo substituído por outro.

bom tecido urbano; às vezes são propulsores do tecido urbano da classe dominante e por isso expressam dominação.

O espaço público também pode vir a ser excludente e impositor, quando não mesmo autoritário. O que faz sentido pois, se a «ideologia» só é possível feita por e para pessoas, o espaço público munido de carga simbólica doutrinadora, ideológica, pode vir a ser algo tão ou mais excludente que o espaço privado — no momento em que a pessoa é excluída em sua própria possibilidade de estar num espaço. Já não sendo a exclusão reta e direta do espaço privado: nela ao menos se está claro a contradição social, entretanto, a «ideologia» age sob coação e se for lembrada a teoria do "Estado Ampliado" de António Gramsci e a dos AIE's de Louis Althusser, recorda-se que a «ideologia» necessita fazer concessões, necessita ceder vantagens para aqueles que com ela colaboram, para assim se perpetuar no poder. É da mesma forma que existe uma possibilidade do espaço público vir a ser uma área/parcela da cidade orientada para a legitimação da «ideologia», um local para onde são enviadas as mensagens e o conteúdo ideológico, uma forma pós-moderna, fragmentada, esquizofrênica(no sentido de Charles Jencks) de exclusão social pelo espaço-tempo. O espaço público é cedido à população, não para libertá-la mas sim dominá-la.[38] Como uma área ou fato urbano que expressa dominação, ainda que seja pública, pode ser benéfica para o cidadão comum? E como o ajudaria a se identificar e se reconhecer nesta área ou fato? Por mais que seja injusto ver Rossi como formalista, pois a categoria "forma" no seio de Veneza inclui vários sentidos, ele subestimou (mas não excluiu) a presença dos conteúdos políticos, econômicos e ideológicos já materializados e formalizados; embora o autor tenha citado a luta de classes e a política, ao defender sua posição racionalista para a autonomia da arquitetura enquanto disciplina.

O trabalho de Aldo Rossi tocou vários temas: abordou a cidade, como grande artefato artístico e arquitetônico no tempo (história); seu funcionamento pela relação entre partes e o todo, qual a obra arquitetônica está representada pela idéia de tipo, para o autor, a essência da arquitetura que soma-se ao seu caráter individual concretizado em um lugar (*locus.*) Assim seria possível estabelecer uma crítica de projeto em relação à funções como a comercial, o que qualifica a idéia de autonomia disciplinar. Idéia essa, que se vale da elaboração racional, técnica e científica da cidade (neste caso técnica designa também aspectos metafísicos, como o *locus*.) No total são oito frentes encontradas em Rossi: cidade, história, parte-todo, tipo, lugar, criticismo (ao poder), autonomia e racionalismo. Outros autores do Grupo de Veneza também elencaram essas frentes. Para efeitos de compreensão, serão chamadas de "frentes da conjuntura italiana".[39] Como se percebe em Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti.

Em Grassi o que se encontra é uma forte defesa da arquitetura da razão. Esse racionalismo, como

[38] Esse caminho será mais explorado nos capítulos 3 e 4.

[39] Encontradas nos autores já citados (Giulio Carlo Argan e Aldo Rossi) e nos autores que serão citados daqui em diante:Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Manfredo Tafuri, Massimo Scolari e Marco Frascari.Todos esses autores quando reunidos (e ainda haviam outros que poderiam também ser citados) formam a amálgama cultural arquitetônica dos anos 60 e 70, que na conjuntura italiana apontou para as tais "frentes". Em outros contextos e autores também foram abordados temas similares, como em Diana Agrest, por exemplo.

já dito, não deve ser reduzido à uma geometria pura nas obras e também não deve ser reduzido a um mero funcionalismo, tal como criticado por Rossi. Grassi defendeu que uma arquitetura racional preza pela construção da obra, pela cidade na história e de um método teórico crítico, que deve ser aplicado.[40] Essa posição racionalista deriva da Europa iluminista[41] e de sua comum correlação entre forma com tipo e ordem (da obra arquitetônica). A isso Grassi quer somar o que denomina enquanto "construção lógica", que inclui o sentido das formas e dos elementos da arquitetura,[42] em relação com a cidade e a história. Mais, a preocupação de Grassi é a aplicação da teoria, isso é o vocabulário lógico da arquitetura, uma camada acrescentada às funcionalistas e racionalistas.[43] Assemelha-se à Rossi: a forma não é só a disposição dos elementos, possui intenção, sentido e idéias.[44] Contém sentidos e a isso Grassi (e essa dissertação passa a usar oficialmente) colocou como o conceito de «formal» e não "forma".

A arquitetura lógica deveria se preocupar em especificar um sentido teórico na obra arquitetônica — dentre a alargada gama de sentidos disponíveis — articulado com as técnicas e a história, para assim concretizar o edifício e aplicar uma teoria racionalizada, especificada, dotada de sentido e lógica.[45] Grassi buscou a arquitetura da razão, a intenção sintática do funcionalismo (tipo e ordem, forma-função) e acresceu a "construção lógica", o que uniu esses pontos na "teoria do formal". O objetivo disso é resistir ao irracional, a concretização de uma obra arquitetônica sem base teórica; como também visa reformular o funcionalismo; fazer cidade (em geral) com unidade formal e sentido temporal (e a arquitetura desta cidade em geral seria lógica).[46] Mais, seguindo esse raciocínio a obra arquitetônica estaria feita no seu todo e nas suas partes, que em conjunto com o sentido, dão corpo a dimensão interior da disciplina. Esse aspecto interno, «formal», lógico, temporal e unitário conferiu o que Grassi defendeu como a autonomia da disciplina.[47]

A vontade de aplicar uma teoria na obra arquitetônica, constitui o cerne da teoria do «formal». Para Grassi uma arquitetura autônoma precisa das técnicas de arquitetura, que não são apenas funcionais ou estruturais, são também formais e essas possuem sentido, conotações, idéias. E precisa aplicá-la mediante a uma intencionalidade racional. Grassi pôs a construção lógica, seja na prática ou na teoria, como crítica de arquiteturas que não colocassem seus princípios no sentido formal da obra. Deu exemplo do funcionalismo moderno, que acabou por se alinhar com a moral burguesa, como no setor de habitação; que segundo Grassi, apenas consagrou uma

[40] Grassi, Giorgio. *La Construcción Logica de la Arquitectura*. Colegio Oficial de Arquitectos de Catalûna y Baleares, 1973, pp.17-21.

[41] Ibid. Grassi cita Étienne-Louis Boullée, para a buscar a posição racional. E depois a ratifica, por figuras como Ludwig Hilberseimer.

[42] Grassi, Giorgio. *La Construcción Logica de la Arquitectura*. Colegio Oficial de Arquitectos de Catalûna y Baleares, 1973, p.25,69.

[43] Ibid, p.26.

[44] Ibid, p.79.

[45] Ibid, p.25. Grassi se referiu a "construir a teoria".

[46] Ibid, p.106,127. Na 106 Grassi se referiu a "unidade formal" e na 127 para a questão da História.

[47] Ibid, p.51,71.

ordem de vida frágil, pois reduziu os princípios de sua arquitetura a aspectos tecno-funcionais.[48] Enfim, neste ponto Grassi tangenciou Manfredo Tafuri, pois associou capitalismo e arquitetura moderna, o que seria mais um motivo para arquitetura ser autônoma através do racionalismo lógico e assim fundamentar um caminho de reflexão para ultrapassar a associação entre poder econômico e a disciplina.

Ao cunhar a "construção lógica da arquitetura", Giorgio Grassi traçou uma linha de pensamento sobre a obra arquitetônica centralizando-a no projeto da autonomia disciplinar que é um antípoda à autonomia em Eisenman. Grassi destacou o «formal», a obra arquitetônica articulada com a cidade, mas não isolada; a história, mas não a atemporalidade; a inserção de sentido na obra, mas não a ausência de significado; o edifício dotado de significado racional, desde o projeto, mas não o edifício como objeto de desejo — cabe também dizer que "racional" não é uma mera frieza funcionalista de projeto, diferentemente, também inclui aspectos tanto científicos quanto artísticos de uma obra. Em suma, Grassi elaborou uma possível versão daquilo que Eisenman se esquivou: uma teoria do «formal» após o modernismo. E, neste caso, feita de forma crítica, qual não escapam reparos ao funcionalismo moderno. Grassi quis resistir a irracionalidade na arquitetura. Nota-se que uma situação é evitar a irracionalidade ao saber que sua racionalidade é relativa e portanto impossível de chegar numa verdade absoluta (como teria sido a torre de babel); outra é evitar a irracionalidade sob o mote pretensioso de alcançar uma objetivação absoluta. No caso, Grassi tocou o ponto da relatividade e portanto, seu racionalismo assim como o de Rossi reconhece os limites de sua objetividade.

Contudo o argumento da razão científica da forma, "construção lógica", também se expõe ao risco de ser constrangido como desdobramento da «ideologia». Não que Grassi assim tenha procedido, mas seus argumentos podem ser vítima de "consumo teórico" caso não voltados para arrancar uma falha no discurso do Outro, neste caso o discurso da sociedade capitalista contemporânea (anos 60 em diante.) Caso não seja voltado para criticar correspondências tais como o exemplo da habitação burguesa (ou melhor, habitação da e na sociedade burguesa) respondida pelo modernismo, o discurso da "construção lógica" pode ser utilizado para se adaptar ao espectro da «ideologia» de momento. Isto é, colocar-se num sentido positivo que "promete" resolucionar os problemas identificados em questão, como por exemplo os do capitalismo flexível. Neste caso, a construção lógica como autonomia, pode ser usada por retóricas que forcem qualquer argumento para dentro dessa lógica. O que habilita um exercício: supondo que não é apenas possível ser autonômo, mas que de fato a arquitetura o seja. Por que discursos a favor do irracional (como Eisenman) não poderiam se apresentar também como autônomos e portanto, dotados de uma ciência da forma (o «formal»)? Sabe-se que não foi isso que Grassi objetivou, afinal, seu argumento defendeu que para ser a arquitetura autônoma, deve seguir o racionalismo lógico. Mas seu discurso não escapa de, hipoteticamente, vir a ser usado de forma retórica por quem o quiser — no sentido "se a arquitetura é autônoma porque esse ou outro

[48] Ibid, p.110. Em reverberação a aspectos tecnocratas.

projeto não são também?". E o perigo disso reside em legitimar discursos conservadores, que utilizam do consumo teórico para mistificar-se enquanto autônomos.[49]

Aldo Rossi fez uma pesquisa sobre a morfologia da cidade, essa que é composta das formas das arquiteturas, em paralelo, Giorgio Grassi focou-se na construção lógica da obra arquitetônica em si (com sua conseqüente relação com a cidade). De forma semelhante e também no Grupo de Veneza, Vittorio Gregotti os complementou, através da relação entre território (da cidade) e a obra arquitetônica — para incluir a relação geografia-arquitetura, na feitura da cidade; não só história-arquitetura. Contudo com uma mesma meta: a autonomia da disciplina,[50] possível através do racionalismo e do método científico.[51] Este é em Grassi, a ciência «formal» da obra arquitetônica e em Rossi, a ciência «formal» da arquitetura da cidade. Gregotti enfatizou o território como o objeto estético, formado entre geografia e paisagem.[52]. Fazer cidade e obras arquitetônicas articuladas com ela deve ser, também, uma construção vinculada ao território, pois ele também é dotado de memória do tempo — a história do território. Seja o território na sua dimensão completa, ou na de um lugar,[53] aquela é uma preocupação com o ambiente que a obra será feita, para não se manipular um objeto isolado, fechado e meramente representativo; mas sim algo racional, com intenção de organizar as obras num conjunto de escala maior.

A preocupação de Gregotti com o lugar e sua construção, cristaliza-se enquanto ambiente total: a obra dotada de memória (e portanto de ligação com o tempo), dotada de sentido (significado, logo semântica) e vinculada ao território (fisicamente pela paisagem e geografia, metafisicamente pelo sentido em "lugar") Este ambiente deve ser parte do todo maior, o território maior: a cidade como geografia e paisagem. Com esses pontos, Gregotti estabeleceu sua perspectiva acerca do tipo. Seus temas — geografia, paisagem, memória, significado, lugar e a estrutura maior (cidade) — unidos são a maneira de se conceber e construir um tipo. Mais, isso deveria se alastrar para o território na sua dimensão macro, isto é uma parcela ou a totalidade da cidade, para se pensar o tipo de arquitetura e de território que se pretende.

Cabe salientar que o perigo em Grassi — a possibilidade da construção lógica da obra arquitetônica sofrer um processo de inserção de qualquer argumento em "lógica", num consumo teórico que pode legitimar argumentos não críticos e tradicionais — pode se manifestar também em Gregotti. Tanto a obra arquitetônica isolada, quanto o território podem estar sujeitos a serem capturados pela «ideologia», inclusive se supervalorizarem o argumento da autonomia. Afinal pode-se sair de uma crítica que descobre uma falha no discurso dominante para ilustrar o «real», (do Outro, da sociedade capitalista flexível) para ser uma falha que se ofereça como objeto

[49] Neste exercício não se discutiu se é possível ser ou não ser autônomo em arquitetura. Essa questão já apareceu por Manfredo Tafuri e Frédric Jameson no tópico 1.3, e será retomada neste tópico com outras referências. Mas ainda sob título de exercício, Grassi poderia ser confrontado pela impossibilidade de autonomia do eu (Lacan e Žižek) ao se aplicar a arquitetura no lugar desse eu.

[50] Gregotti, Vittorio. *Território da Arquitectura*. Perspectiva, 1994, p.13.

[51] Ibid, p.15.

[52] Ibid, p.61.

[53] Aqui como conceito, como uma parcela de território

de desejo que oculte o «real» (como Eisenman) ou mesmo um significado fixado a partir do discurso do Outro, que por isso não consegue denunciá-lo. Nos argumentos de Gregotti, falar em tipo de território racional, através de um método científico, deve sempre fazer menção a um tipo de território que consiga ser autônomo às forças externas e não delas dependente.[54]

Como todo argumento, a teoria de Gregotti pode ser capturada por versões consumistas, de duas maneiras: uma é ao se simular seguí-lo, mas que no fundo estão voltadas para uma lógica de mercado e consumo — seja de imagens ou de mercadorias. Outra é ao dissimular um ponto de denúncia no discurso do Outro (discurso da «ideologia»), o ponto supra-ideológico; essas teorias acabam por fingir não ter condicionamento do poder, quando na verdade têm. Na primeira a intenção é clara: é ideológica pois está do lado da «ideologia»; quer gerar uma espécie de *Che Vuoi?* ou *paralaxe arquitetônica* do território. Se enuncia que é racional, mas a verdadeira enunciação é um território da lógica consumista, numa utilização da "autonomia" para legitimar seus interesses. A segunda é uma situação que o próprio Gregotti pode ser caputado: é ideológica pois apesar de não apoiar a «ideologia» não consegue se livrar dela, pois com ela está compactuada. Isso decorre quando do exagero do discurso de sentido positivo, que assim fixa significados determinados pela posição de dominância do Outro (neste caso, a «ideologia».)

Ambas situações acima são graves, mas por mais que no primeiro caso se simule o discurso qual se consome (no exemplo, Gregotti) este caso de fato é autônomo. Afinal um tecido urbano que seja mercadológico, não é um tecido condicionado pela «ideologia», é a própria «ideologia» só que materializada, tal como pode ser a obra arquitetônica e portanto não está condicionado por um terceiro, pois é este o terceiro, o discurso condicionador. No segundo caso decorre o inverso; realmente se está condicionado por um terceiro, o Outro. Ambos são passíveis de serem capturados por um instrumento capitalista, presente em todas as suas fases e uma propriedade ideológica: a inversão, neste caso acaba-se por achar a autonomia precisamente nas teorias que defendem a «ideologia» e não nas que querem se ver livre do seu domínio. Este perigo reside em Gregotti, mas é válido para todas as teorias que querem adotar uma postura crítica.

"Crítica (o)" foi um termo recorrente do Grupo de Veneza. O método crítico, como sublinhou Grassi, a arquitetura crítica, como em Rossi etc. Essa palavra sempre designa crítica ao poder, pois o método científico crítico que estes se referem e adaptam para a arquitetura, vem da distinção entre teoria tradicional e crítica. Em linhas gerais, segundo Max Horkheimer, na teoria tradicional as ciências humanas e sociais utilizam, de um método tal e qual o das ciências da natureza, como a Física e a Biologia.[55] Mas os objetos das ciências sociais e das humanas são a história da sociedade e de suas relações humanas(sociais). Conforme já visto em Marx, também pontuado por Horkheimer, essas relações não são naturais. São feitas pelos indivíduos. E são contraditórias, afinal a História é feita da dialética, da negação, entre dominantes e dominados.

Apresentar as ciências humanas sob o mesmo método das ciências naturais, é adotar um

[54] Aqui como conceito, como uma parcela de território.

[55] Horkheimer, Max. *Teoría Crítica.* Amorrortu Editores, 2003, pp.223-272.

Figura 47: L'architecture assasiné (de Aldo Rossi para Manfredo Tafuri)
Fonte: https://jongoodbun.files.wordpress.com/2011/01/rossi-the-assasination-of-architecture.jpg

experimento de postura imparcial que só existe nas naturais. Nas humanas, essa postura não é tão direta, pois o objeto não é natural. Não é verificável imparcialmente como na gravidade, para usar um exemplo simplório e esteriotipado.[56] Nas ciências humanas, seus objetos são antrópicos. Estudá-los tradicionalmente favorece a classe que detém o poder. Segundo Horkheimer nenhuma teoria que compactue com isso é crítica. É ainda tradicional. A teoria crítica, portanto, tem a necessidade de desfazer essa naturalização (que é uma ferramenta ideológica) dos objetos das ciências humanas e sociais. Por isso, no Grupo de Veneza, o termo crítico, designa precisamente o método que Horkheimer identificou.[57] Logo é um uso desassociado e potencialmente crítico, do poder. Coloca-se essa questão para evitar que o racionalismo e a palavra "crítico", em Giorgio Grassi ou nos demais, seja consumida teoricamente; no sentido de perder sua essência crítica, ao tratar este termo como qualquer postura intelectual encadeada. Mas esse envolvimento não os garante fora da «ideologia»; como se viu, forçar o sentido positivo de seus argumentos de forma demasiada pode habilitar as suas próprias capturas pela «ideologia».[58]

O envolvimento do Grupo de Veneza com a crítica, sua postura racional em defesa de uma ciência arquitetônica, constitui uma tendência de aplicação teórica nos anos 60 e 70 e essa afinidade foi chamada de *La Tendenza*. Suas teorias não esteve envolta de incongruências e consumos teóricos como no caso de Peter Eisenman. Da *La Tendenza* surgiram os indagamentos acerca da relação entre crítica e arquitetura, que deflagram um aspecto chave: o sentido (semântica) encontrado na forma, no espaço e numa estrutura sintática (uma obra arquitetônica ou territorial), encerra um conteúdo cultural, que funciona enquanto mensagem e discurso sobre o que deve ser a sociedade (e como deve ser.) Uma disputa que pode ser verificada, por quatro "questões sobre a autonomia disciplinar": 1) é possível a arquitetura ser crítica à situação histórica e social que se encontra? 2) é possível se colocar como autônoma a essa situação? 3) apenas se colocar como autônoma a faz crítica? 4) É possível ser crítica? Para verificar isso tanto na teoria como na prática (e o intermédio, a aplicação da teoria na prática) retorna-se à Manfredo Tafuri, algúem inserido na conjuntura italiana mas sem envolvimento prático (como aqueles da *Tendenza*.)

Tafuri, em artigo de 1969, lançou a idéia de que a arquitetura representa a sociedade do momento em que foi produzida, através do conteúdo encontrado no seu espaço e forma, o que representa o poder, pois integra-se arquitetura e ideologia (no uso de Tafuri, que apesar de não ser o conceito de «ideologia» tem sentido negativo, de domínio.) Sendo assim, seria impossível que uma obra arquitetônica fosse crítica ao sistema da situação histórica em que está inserida. Somente quando esse sistema deixa de existir que se torna possível fazer uma crítica pela obra a ele.[59] Para Tafuri, o poder (social, político, econômico e cultural — em geral) é um entrave para

[56] Para achar a sua aceleração deixa-se cair em queda livre um objeto. De forma imparcial, na Terra, será notado que essa aceleração cronometra-se em 9.8 metros por segundo ao quadrado.

[57] Giorgio Grassi, op.cit, p.15.

[58] A "captura" se refere a amplitude da «ideologia». Seja ao dilatar novos desejos e fantasias, ao ficcionar novas «realidades», seja ao permitir que se fixe significados no seu discurso, estes sempre influenciados para que beneficiem a «ideologia» no movimento "para-si".

[59] Tafuri, Mandredo. *Toward a Critique of Architectural Ideology*, 1969, originalmente em *Contropiano I*. Em: Hays, Kenneth

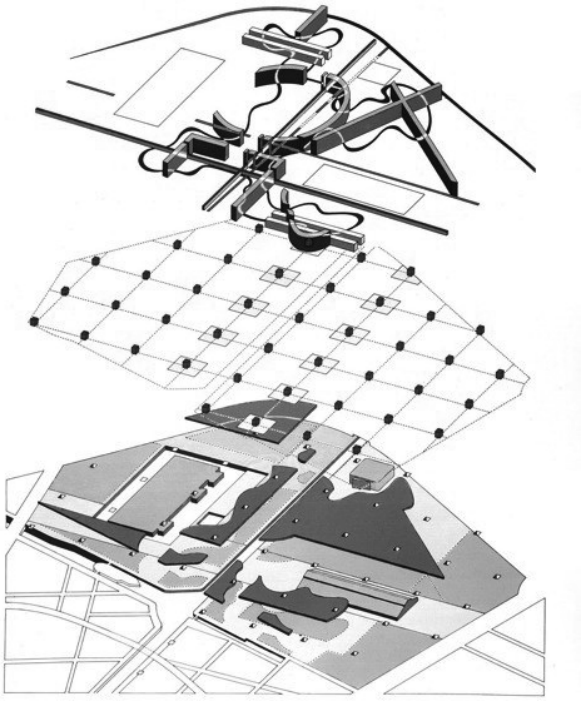


Figura 48: Parc La Villete
Fonte: hospedado no archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5037/f5b2/28ba/0d59/9b00/0691/large_jpg/stringio.jpg?1414206303

Figura 49: Byzantium
Fonte: © OMA, em linha: http://images.oma.eu/20150803203111-1527-mpve/700.jpg

a autonomia disciplinar ser praticada. Logo, ele respondeu às quatro questões da autonomia: a arquitetura somente consegue ser crítica ao poder de uma situação histórica pela teoria, não pela prática e essa também é a única possibilidade da disciplina ser soberana.

Em mútua influência com Tafuri, Rossi reiterou seu argumento de reciprocidade entre arquitetura e cidade, já em 1976, pela defesa do método da arquitetura analógica, que de maneira racional se vale da fusão entre lógica e a forma: o «formal».[60] Rossi ainda se manteve aberto à possibilidade de se aplicar a teoria na prática, tanto de modo autônomo quanto crítico. A analogia da forma, dotada de um sentido para além do discurso da linguagem (a razão e a lógica aplicadas na forma), cumpriria seu papel de crítica e de trajeto para a transformação da sociedade.[61] Contudo Rossi também emulou um argumento pessimista em relação às questões da crítica e da autonomia, perceptível na imagem de "*L'architecture assasinée*".(1974, figura 47)[62] Essa imagem ilustra o sentimento de dificuldade, de corrosão da lógica interna da arquitetura (autonomia) e até mesmo de "assasinato", face ao contexto após '68. O despedaçamento dos edifícios nessa imagem retrata uma percepção da mudança de contexto, da passagem para o capitalismo flexível, permeada de toda a lógica cultural pós-moderna, de fragmentos e fluxo incessante de significantes. Não só o sentimento de transição, mas a figura captou um desânimo acerca do projeto da autonomia disciplinar, defronte à nova força interior do capitalismo (e do espectro da «ideologia».)

Apesar de responder às quatro questões da autonomia, ao afirmar ser possível uma aplicação prática (e analógica) da crítica e autonomia arquitetônica, Rossi não escapou de sentir o vetor negativo inverso, que de certa forma ajudou-o a ter um sentido positivo equilibrado e logo mais difícil de ser capturado pela «ideologia». O sentimento de "assasinato" é ainda mais presente em Tafuri. Para ele proposições apenas arquitetônicas não seriam convincentes para cortar a influência do poder. Mesmo a crítica, deveria se escusar de propor alternativas positivas e focar-se em desmistificar a história da arquitetura, para deflagar todos os processos de poder que foram por ela ocultados,[63] o que é um contraste à postura enganosa que seria a da prática. — e que deveria ser feita pela crítica da ideologia (Tafuri.) O culminar desse posicionamento é encontrado em uma frase de igual peso ao da gravura de Rossi: "Não esquecendo que a crítica da ideologia tem hoje uma tarefa toda voltada para eliminar mitos impotentes e ineficazes, a que recorre, na maior parte das

Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, p.12. Tafuri citou o caso de Giovanni Antolini, arquiteto que, dentre outros, conseguiu colocar em prática uma arquitetura burguesa, mas somente pelo fato que o antigo regime aristocrático já havia sido quebrado.

[60] Rossi, Aldo. *Uma Arquitetura Analógica*, 1976, originalmente em: *Architecture and Urbanism*, nº56, pp.74-76. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008, pp. 377-84.

[61] Ibid.

[62] A partir desta figura, de número 47, as imagens não irão coincidir com o texto. Justifica-se essa opção pelo fato dos casos de estudo do capítulo 4 demandarem muitas imagens, para a compreensão dos edifícios. Poderia-se fazer um volume em anexo, com as imagens, porém por não se tratar de uma dissertação em projeto ou reabilitação, e sim teórica, optou-se por um único volume. Assim, quem lê esta dissertação deverá recorrer as imagens através da sua numeração que vem sempre alinhado no corpo do texto.

[63] Tafuri, Mandredo. *Toward a Critique of Architectural Ideology*, 1969, originalmente em *Contropiano I*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998.

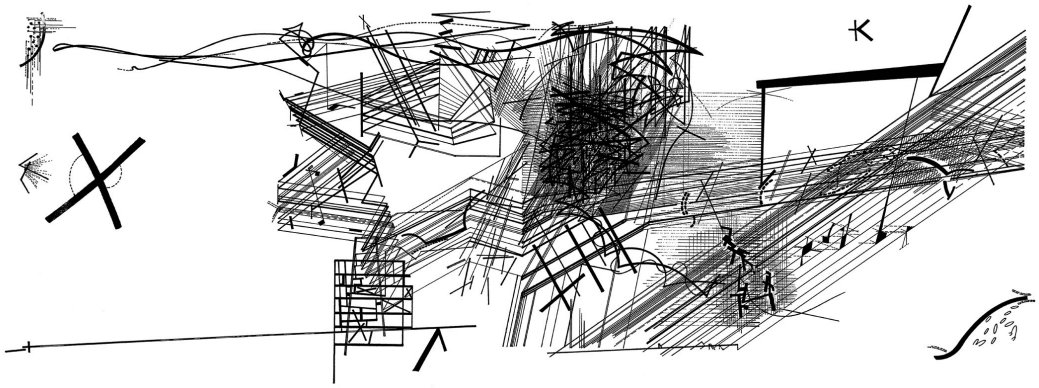


Figura 50: Desenho Daniel Libeskind
Fonte: © Daniel Libeskind, em linha: http://libeskind.com/wp-content/uploads/chamberworks-iii-h.jpg

Figura 51: The Peak Leisure
Fonte: © Zaha Hadid, em linha: http://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/cache/th_65d1300db-123ce22f6e2569fb36764f8_00822_n768.jpg

vezes, como miragens que permitem a sobrevivência de " 'esperanças projectistas' anacrónicas."[64]

Exceto à posição de Tafuri, os outros arquitetos da conjuntura italiana (ao menos os aqui citados) se relacionaram de maneira diferente com as questões da autonomia. Eles se caracterizaram pela prática, ou como posto por Massimo Scolari: pela *Sperimentazione*.[65] Esta foi uma tentativa que não foi interdisciplinar e que não necessariamente deveria estar ao lado da crítica social pela arquitetura, mas que, a autonomia da arquitetura, deveria ser o ponto de chegada desta crítica e ser livre das pressões externas sem contudo, deixar de ser uma crítica social.[66] Essa seria uma liberdade para se pensar o tipo e a cidade, através da forma, sem negá-la. Posição forte, pois não esquiva-se da prática arquitetônica, mas por outro lado frágil, porque a autonomia como "não necessariamente crítica social, mas livre das pressões externas" pode abrir espaço para que qualquer argumento se aproveite desta posição para se legitimar, em consumo teórico. Esses argumentos, como por vezes as teorias de Peter Eisenman, geralmente se esquivam de pensar o «formal» para manipular a forma, sem cuidar do conteúdo social indexado na obra arquitetônica pelo seu espaço e forma, algo que não deveria acompanhar a autonomia mas é seu objetivo, pois no pensado pelo Grupo de Veneza há sempre um pano de fundo crítico ao conteúdo social.

Mesmo com um fundo de crítica social, não se garante o argumento central resumido por Scolari — o ato de cortar ligações com outras disciplinas. É de certa forma polêmico almejar ser crítico da sociedade, pela arquitetura, sem se valer de outras áreas. Se a posição em parte pessimista de Rossi fez pensar numa figura "anti-heróica" e assassina da arquitetura, a detectada por Scolari (o que inclui uma parte otimista de Rossi) denotou uma figura heróica: supostamente uma disciplina capaz de ser crítica sem a necessidade das outras e sozinha capaz de promover mudanças sociais. Agora, isso é incongruente com os próprios argumentos defendidos pelo Grupo de Veneza*,* tais como: pensar a cidade para beneficiar a sociedade; dotar a arquitetura e o tipo de uma lógica científica para não se resumir a manipulação de formas; o contraste complementar entre parte-todo, tanto na cidade como na arquitetura (e da última na primeira); a teoria do formal, tendo a forma conteúdos que não são se resumir e aliena aos seus aspectos geométrico e volumétricos; o território para contextualizar o lugar de intervenção; a memória, seja pela história, seja pela geografia. Todos são argumentos preocupados com temas coletivos, conectados com outras disciplinas e que incitam a identificação entre sujeito e arquitetura, entre sociedade e arquitetura. Todos se guarnecem de integração social.[67]

---

[64] Tafuri, Manfredo. *Projecto e Utopia.* Editorial Presença, 1985. Para Tafuri, projetar é uma utopia capitalista.

[65] Scolari, Massimo. *The New Architecture and the Avant-Garde,* 1973. Originalmente em: *Architettura razionale, XV Triennale*. Em: Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, p.136.

[66] Bonfanti, Enzo. *Autonomia dell'architettura*. Controspazio 1, 1969, pp. 24-29. Apud: Scolari, Massimo. *The New Architecture and the Avant-Garde,* 1973. Originalmente em: *Architettura razionale, XV Triennale*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, p.131. "Thus it is not a question of 'recognizing an autonomy alongside the social function of architecture, but an autonomy as a corollary to the social function of architecture.' "

[67] Não que a identificação seja por si só boa. Mas a identificação através de temas coletivos, que unem as questões sociais e a população, sim. Por outro lado, arquitetura voltadas para a sociedade de consumo também podem ter identificação com a sociedade civil e podem envolver muitos cidadãos de uma cidade. Entretanto isso não quer dizer que esta identificação é coletiva, não em sua completude — algo voltado para a criação de uma totalidade social mais avançada e igual. É uma identificação "coletiva" diferente, onde o único ponto em comum entre os cidadãos é o

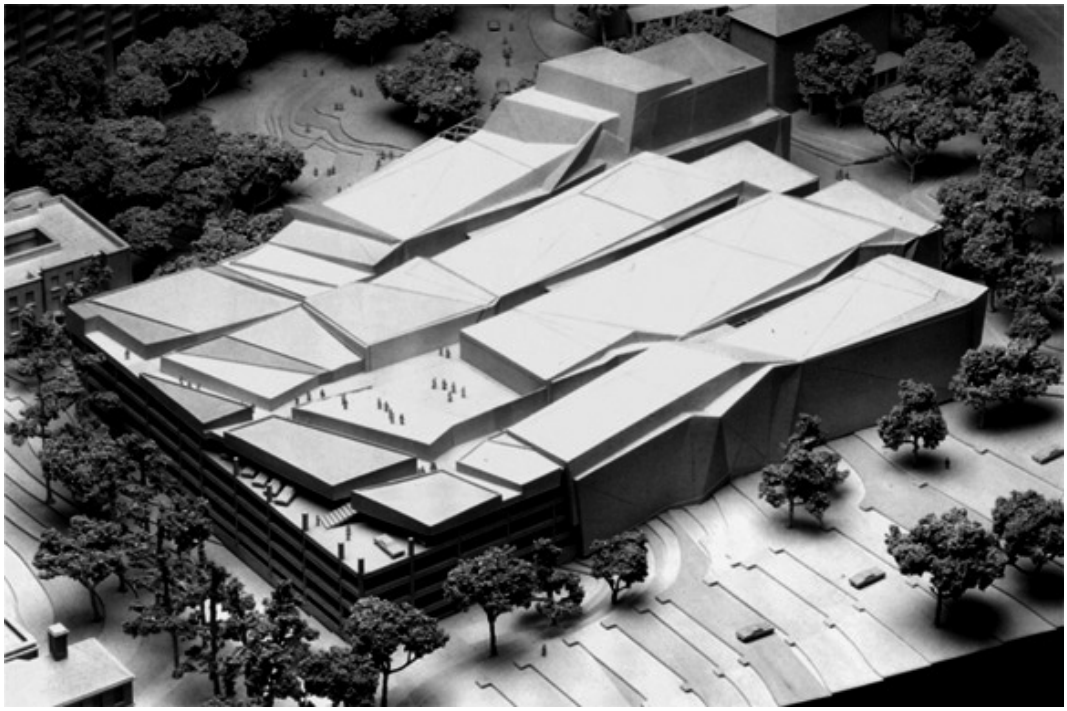
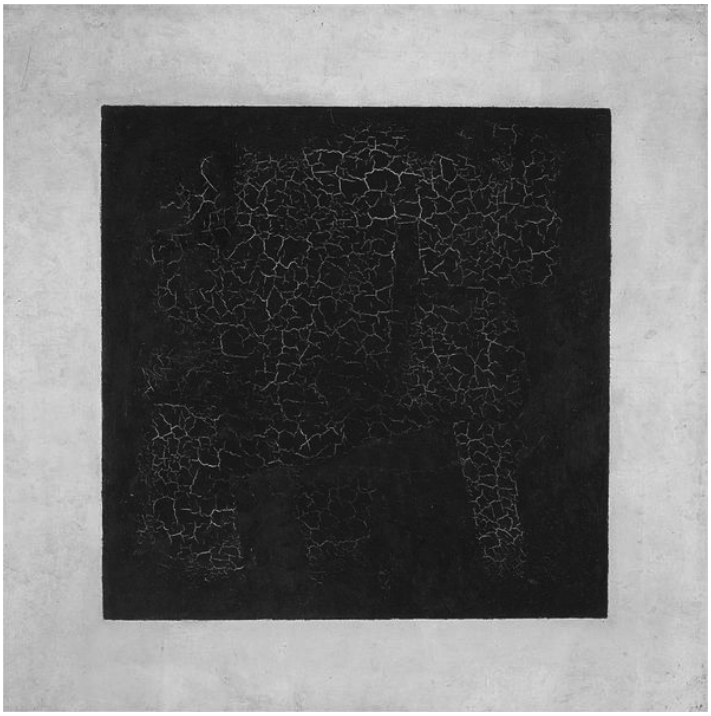


Figura 52: Emory University Center for the Arts
Fonte: © Peter Eisenman, foto de Dick Frank, em linha: https://prelectur.stanford.edu/lecturers/eisenman/emory.jpg Photo:

Figura 53: Quadrado Preto
Fonte: Domínio Público, Tretyakov Gallery, hospedado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg



Em continuação às incongruências apontadas no parágrafo anterior, se fazer arquitetura é fazer cidade de inverso válido, e é a cidade uma criação coletiva unificadora da sociedade (ou ao menos é essa a intenção de como dever ser a cidade para o Grupo de Veneza), afinal, por quê a cidade e a arquitetura seriam criações restritas da disciplina arquitetônica?[68] Essa é uma lacuna que não se articula com as próprias frentes da conjuntura italiana. Embora se ressalte, no que tange cumprir o seu papel dentro dessa criação coletiva, que embora a arquitetura deva possuir suas ferramentas internas e autonomia no seu processo de elaboração, isso não garante uma posição autônoma das outras disciplinas, crítica, acima da "má" influência externa. Veja-se no exemplo do tópico anterior: quando o desconstrutivismo de Eisenman buscou Derrida numa relação que foi argumentada aqui como em certos pontos, sem nexo; mesmo assim, Eisenman não deixou de utilizar as ferramentas internas da arquitetura.(teoria e prática de projeto) O criticável não foi Eisenman pensar uma autonomia da arquitetura, mas como ele estruturou esse argumento, que no caso, está a conservar a «ideologia». Por isso a autonomia não garante soberania ao poder, pois a «ideologia» pode inverter essa relação: com o poder e o domínio a garantir autonomia. O que mostra que a maneira que Scolari expôs o tema pode oferecer lacunas que fragilizam a noção de autonomia disciplinar do Grupo de Veneza.

Para evitar lacunas na autonomia disciplinar, que a deixa exposta para ser alvo do consumo teórico e portanto da «ideologia», reitera-se que ela não é uma simples e direta desvinculação com as outras disciplinas. Apesar de Scolari não cair em contradição com a conjuntura italiana, um ponto ele falhou em especificar: o interior dessa autonomia disciplinar. Este problema resoluciona-se ao se identificar quando uma influência externa pode beneficiar as ferramentas internas da arquitetura, colaborando com a solidificação da ciência arquitetônica bem como por isso pode ser incorporada; e quando pode ser maléfica, ao subordinar (ao invés de libertar) a arquitetura. Sendo assim, a autonomia pensada pelo Grupo de Veneza incorporou questões que beneficiam o processo interno da arquitetura (o «formal», por exemplo) e negou as questões que prejudicam a interioridade da disciplina, como o condicionamento do poder — que por ocasião desta dissertação, poder-se-ia trocar por «ideologia». São exemplos da prática: a influência da geografia e o território em Gregotti; o fenômeno do lugar, em Gregotti e Rossi; a cidade, em Rossi, Argan e Gregotti; o tipo em Grassi. São exemplos da teoria: a crítica da ideologia em Tafuri e também a correspondência dos ciclos do capital com a história da arquitetura. É claro que praticamente todas essas frentes são encontráveis em todos os autores. — essa lista apenas destaca quais são mais marcantes em cada autor.[69]

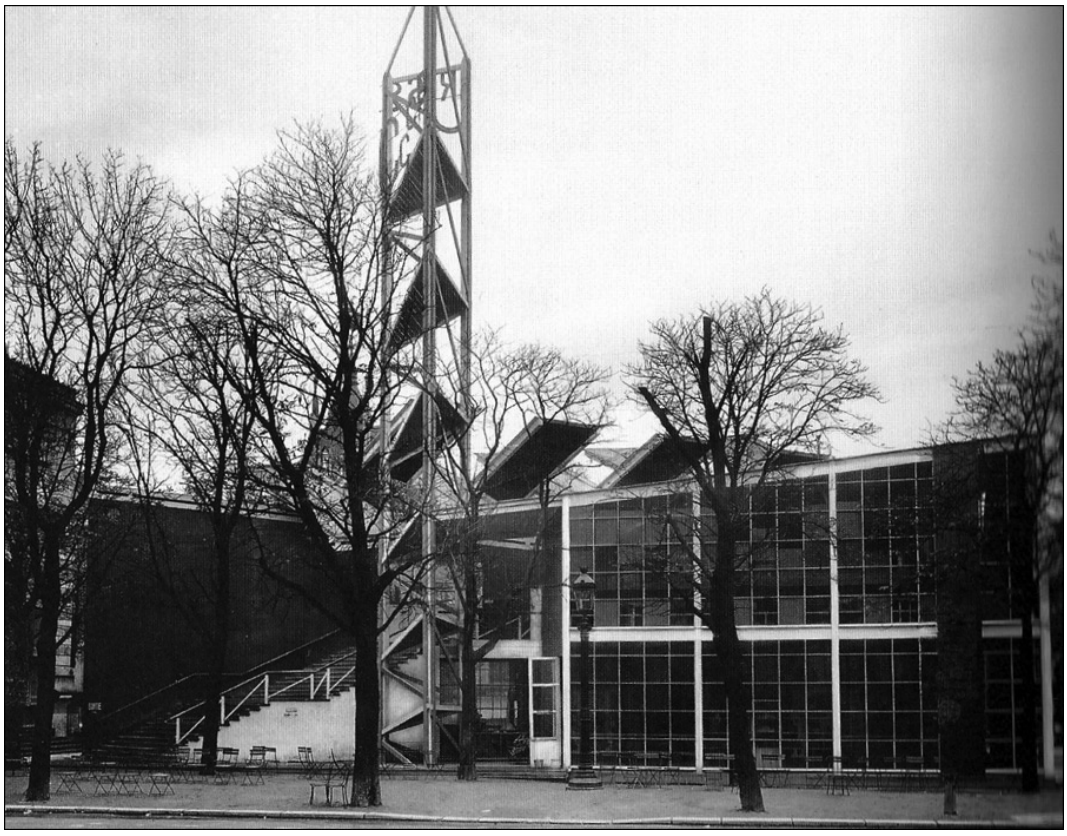
próprio isolamento e consumismo individual, que os impede de perceber na totalidade a organização da sociedade e é mais perceptível como alienação. Nela os permite apenas perceber sua parcela fragmentada da sociedade, unida sob a mesma cultura: o consumo de imagens e mercadorias, espectro contemporâneo da «ideologia».

[68] Isso demandaria pensar também quais ferramentas arquitetônicas são só arquitetônicas? Exitem essas ferramentas exclusivas? Para fins desse trabalho, coloca-se o projeto arquitetônico como essa ferramenta, discutido na teoria e aplicado na prática. Mas essa questão carece de aprofundamento.

[69] É importante fazer notar o seguinte: como "benéfico" e "maléfico" dão margens para interpretações pessoais e como o discurso da «ideologia» não pode se revelar, pois se desmancha, um discurso teórico-prático de arquitetura que subordina a disciplina à uma terceira, pode muito bem fazer uso de um referencial externo como benéfico. Isto é,

Figura 54: Clube Rusakov
Fonte: © Denis Esakov, hospedado no archdaily.com em linha: http://www.archdaily.com/155470/ad-classics-rusakov-workers-club-konstantin-melnikov/55acfa0fe58ece12db00025c-ad-classics-rusakov-workers-club-konstantin-melnikov-photo

Figura 55: Pavilhão URSS
Fonte: hospedado no archdaily.com em linha: http://www.archdaily.com/771159/spotlight-konstantin-melnikov/55bb8ff7e58ece6be3000133-spotlight-konstantin-melnikov-photo



Pelo que se entendeu de todas as oito frentes da conjuntura italiana, elas não se compatibilizam com a noção de uma desconexão com toda e qualquer disciplina externa[70], mas sim de uma preocupação com o papel da arquitetura dentro de um sistema maior, como identifiou Rosssi (a sociedade). Neste caso, as outras disciplinas são incorporadas pela arquitetura para ajudar a conferir autonomia em relação ao poder. A favor de Scolari está o argumento de que a arquitetura não deve ser condicionada por elementos externos (heteronomia), no entanto, pode se influenciar deles, desde que eles a conduzam para a autonomia e depois, se esse for objetivo, ser crítico. — mas como já explicado, abrem-se lacunas. Em conclusão a autonomia não garante a crítica. Nem a crítica garante a autonomia. E é este o perigo que se aponta ao "desvincular" arquitetura e pressões externas, até porque determinadas pressões, quando benéficas, são incorporadas e transformadas em "ciência" arquitetônica. Por autonomia disciplinar as oito frentes da conjuntura italiana não designam um rompimento interdisciplinar, mas, com questões quais subordinam a arquitetura à um terceiro, numa condição de heteronomia. É esta a referência da autonomia disciplinar, livre daquilo que não é arquitetura e daquilo que é externo mas que não possui potencial para ser incorporado pela arquitetura sem a tornar subordinada. Porém dentro do Grupo de Veneza, houve quem divergisse disso.

Tafuri dissentiu da idéia de autonomia defendida através da S*perimentazione* e sua ciência autônoma da forma e do tipo, seja na arquitetura ou na cidade, articulada com o território e a história. Por "forma", a posição racionalista compreendeu o «formal», a forma dotada de vários conteúdos, dentre eles, o social. Por isso, a prática da autonomia disciplinar não seria alienada à sociedade, mas livre de sua influência. Essa foi a *La Tendenza,* que Tafuri não se identificou pois viu a prática como uma maneira de se manter as esperanças de projeto, embora ele tenha uma certa afinidade com a *Tendeza* e uma ligação estreita com Aldo Rossi (no que tange um certo

argumentar que essa sua subordinação na verdade é libertadora para a autonomia disciplinar. O consumo teórico faz justamente isso. Essa diferença pode ser ilustrada pela pergunta *Che Vuoi?*, a diferença entre enunciado e enunciação que um discurso feito de «ideologia» utiliza para se ocultar — e é para isso que servem as ferramentas ideológicas. Nota-se essa tática em Peter Eisenman; quando ao subordinar a arquitetura à lógica cultural do capitalismo flexível (fragmentária, atemporal e que dificulta a identificação entre sujeito e sociedade) defendeu sua tese como libertadora e autônoma. Seu referencial externo que, por regra, o consumo teórico precisa para se mistificar (a ferramenta ideológica genérica), culminou no seu testemunho sobre o desconstrutivismo, que veio mesmo a ser confrontado por Jacques Derrida. Portanto, em tese, associa-se benéfico à libertação da disciplina com objetivos de coletividade (igualdade social) e maléfico à subordinação da disciplina sem objetivos de igualdade e que conserva o antagonismo social através do discurso cultural apreendido num edifício. Em mente deve-se ter que o referencial para estes termos é "poder"; benéfico liberta a arquitetura de legitimar o poder, maléfico a subordina legitimando-o.

[70] Uma leitura superficial de Scolari pode sugerir essa total desconexão. Por mais que Scolari saiba o que essa autonomia significa, a maneira como expôs em seu artigo dá margem para um leitor hipotético retirar essa conclusão de seu texto. E não é isso que deve-se compreender por autonomia disciplinar. Scolari, Massimo. Op.cit, p.131 "For the Tendenza, architecture is a cognitive process that in and of itself, in the acknowledgment of its own autonomy, is today necessitating a refounding of the discipline; that refuses interdisciplinary solutions to its own crisis; that does not pursue and immerse itself in political, economic, social, and technological events only to mask its own creative and formal sterility, but rather desires to understand them so as to be able to intervene in them with lucidity — not to determine them, buto not to subordinate to them either." e p.136 "…they want to give free rein to architecture without political, sociological or technological subordination or tutelage. Within the Sperimentazione, the Tendenza broke down according to positions echoed in the nationwide architectural debate. The position of those who had brought the need for a refounding of the architectural discipline into the schools, as its proper venue, clashed in programmatic fashion with the other two positions present in the Sperimentazione."

Figura 56: Greater Columbus Convention Center
Em linha: http://www.reocities.com/arquique/peter/grandes/epgc01.jpg

Figura 57: Stranded Sears Tower
Fonte: © Greg Lynn, em linha: http://glform.com/wp-content/uploads/2012/01/sears_1-516x343.jpg

pessimismo.)[71] Tafuri pertenceu a toda a conjuntura italiana e ao Grupo de Veneza, mas, defendeu que o primordial seria a crítica da história da arquitetura, como uma história atrelada sempre ao poder e domínio. Sendo assim é possível notar as diferenças entre conjuntura italiana, Grupo de Veneza e *La Tendenza:* a conjuntura se refere a todo o debate sobre autonomia, racionalismo e crítica. O Grupo de Veneza aos arquitetos ligados ao IUAV e que se mantiveram próximos uns dos outros por pautas semelhantes — as oito frentes da conjuntura italiana. Já a *La Tendenza* se refere a a aplicação da teoria na prática, através de uma concepção racionalista do projeto.

A discussão "autonomia-arquitetura" e "prática-teoria" extrapolou os limites do contexto italiano, com ensaios sobre a questão da autonomia disciplinar, seja para ir contra a sociedade de consumo ou ao menos conseguir uma posição imune, neutra, em relação a ela.[72] Também houve reflexão sobre as pressões externas, nomeadamente entre aquilo que é incorporado e se torna arquitetura, bem como o que não é incorporado e não se torna arquitetura. Neste debate um ponto comum foi a noção de que a arquitetura jamais é uma mera forma e volume. Denis Hollier, representou esse argumento; ele alinhou com Tafuri no sentido de observar a arquitetura equipada de uma função ideológica.[73] De maneira semelhante, Martin Steinnmann colocou a obra arquitetônica como parte da produção material humana e por isso deveria ajudar a regular os poderes, pois condiciona e é condicionada.[74] Essa regulação do poder é um argumento semelhante ao da autonomia disciplinar da *La Tendenza* e portanto também está exposta aos mesmos perigos de adotar um sentido demasiado positivo.

Bernard Huet foi outro a contribuir para a discussão da autonomia e da prática. Para ele a arquitetura teria a possibilidade de elaborar um realismo que considerasse a forma e o conteúdo, para evitar abordagens que apenas escolhem a manipulação da linguagem do edifício ou apenas a teoria — para ele seriam situações formalistas (pejorativo.)[75] Esse argumento de Huet é bastante similar ao da *La Tendenza*; ele mesmo citou Carlo Aymonimo, outro arquiteto da conjuntura italiana e também Aldo Rossi, que para ele constituem um formalismo crítico, realista e não despolitizado. Até agora, embora tenha-se visto Hollier, Steinnmann e Huet eles não conceberam um conceito para aquilo que é externo à arquitetura mas que acaba incorporado e aquilo que é externo mas não é incorporado. Foi Diana Agrest quem os atribuiu: respectivamente, *Design e Non-Design.*

O *Design* também designa a maneira que a arquitetura se vincula aos sistemas culturais. Por

[71] Tafuri, Mandredo. *L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language*, 1974, originalmente em *Oppostions 3*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, pp. 146-74. A linguagem do criticismo, que seria o racionalismo, para Tafuri não é possível, já o criticismo da linguagem, sim.

[72] Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, pp.124-25. Introdução de Hays ao artigo de Massimo Scolari, op.cit.

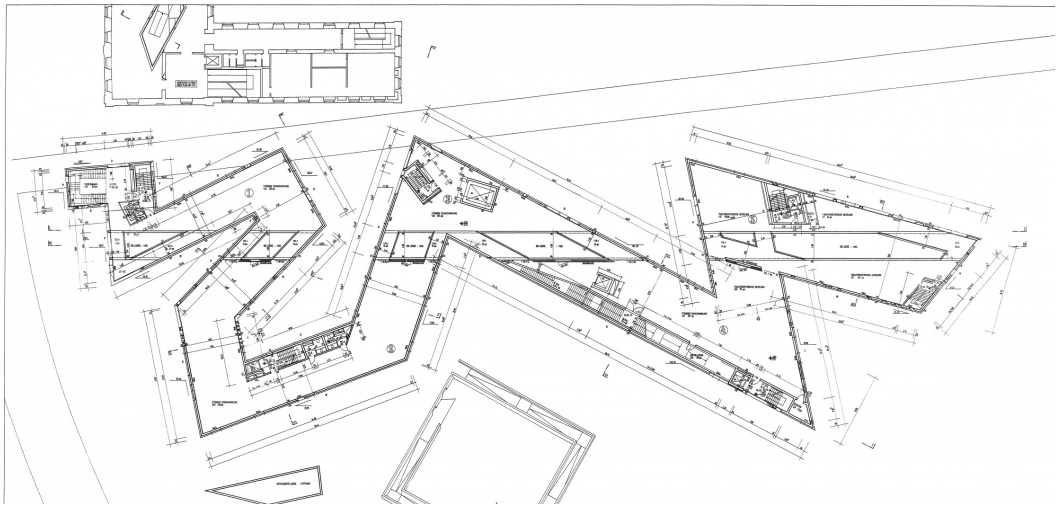
[73] Hollier, Dennis. *Architectural Metaphors*, 1974. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, pp. 190-8.

[74] Steinmann, Martin. *Reality as History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture*, 1976. Originalmente em: A+U 69. Em: Kenneth Michael Hays, op.cit, p.246-54.

[75] Huet, Bernard. "Formalism-Realism", 1977, originalmente em: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 190. Em: Hays, Kenneth Michael. *The Theory of Architecture since 1968*. MIT Press. 1998, pp. 254-262.

Figura 58: Jewish Museum Berlin, aérea.
Fonte: Site oficial Daniel Libeskind, © Guenter Schneider, em linha: http://libeskind.com/wp-content/uploads/aerial-view-c-guenter-schneider-2280x1526.jpg

Figura 59: Jewish Museum Berlin, planta.
Fonte: Site oficial Daniel Libeskind, © Studio Libeskind
http://libeskind.com/wp-content/uploads/museum-plan-c-sdl-2280x1106.jpg



cultura Agrest entendeu como sistema de códigos que penetram a sociedade através de signos. A ideologia, nessa concepção, seria resultado de um processo cultural de produção de significado com função de legitimar o sistema cultural dominante.[76] Já o *Non-Design* também designa o jeito que se articulam todos os sistemas culturais. Ele também influencia o *Design.*[77] Assim Agrest criticou as arquiteturas que em tese são *Design,* mas estão subordinadas a um sistema cultural, se tornando ele próprio, logo, um *Non-Design* — e para ela foi exatamente isso que aconteceu com o funcionalismo moderno. A arquitetura para Agrest, em parte, se divide na produção teórica e sua respectiva aplicação, numa obra arquitetônica.[78] Portanto uma situação qual a arquitetura condiciona e é condicionada, o que para Bernard Tschumi constitui uma situação paradoxal.[79]

Steinnmann, Huet, Agrest e Tschumi tentaram encontrar uma fórmula para contornar o problema da interferência das questões públicas — política, sociedade, economia e cultura — na arquitetura e tal como Tafuri argumentou, influem e se fixam nas obras. De fato a arquitetura deve ser feita no seu interior com suas ferramentas próprias, mas tal como a impossibilidade do "eu autônomo" (Lacan-Žižek) mediante a imposição do discurso do Outro, por quê a arquitetura seria uma disciplina diferente das outras e teria uma parcela em seu interior (como o conceito de *Design* em Agrest; a regulação de poderes, em Steinnmann; a precaução de um reducionismo ao conteúdo ou à forma, em Huet e como o paradoxo, em Tschumi) que permitisse ser totalmente livre do discurso do Outro, isto é, do discurso da sociedade, que é o lugar do discurso dominante, que é o lugar da «ideologia»?[80] Para se focar em Agrest: Por qual motivo a arquitetura não seria um sistema de signos e portanto, presente nas relações com todos os outros sistemas, nas conexões que decorrem na dimensão do *Non-Design?* Se a arquitetura produz signos, portanto, códigos e significados, logo ela se torna um sistema cultural, então, só pode estar presente na dimensão que Agrest chamou de *Non-Design.* O momento da autonomia, se possível, reside na maneira que as influências externas são articuladas internamente, no caso do sistema cultural "arquitetura" através de sua teoria de projeto e prática projetual. Mas isso não faz da arquitetura um sistema a parte dos outros; fora da dimensão que Agrest denominou *Non-Design.*

Argumentos como os de colocar a arquitetura numa posição senão acima, mas diferenciada dos demais sistemas (e ciências) não possuem evidências que o defendam, pois se arquitetura produz signos ela também é um sistema cultural, logo faz parte da inter-relações entre sistemas. É claro que um arquiteto deve focalizar sua atenção para a disciplina qual o compete, mas isso também não faz da arquitetura um sistema extra à dimensão dos sistemas culturais, que de forma

[76] Agrest, Diana. "*Design versus Non-Design*", 1976, *Oppostiions 6*. Em: Hays, Kenneth Michael. *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, p.200-2.

[77] Ibid, p.201.

[78] Ibid, pp.201-5.

[79] Tschumi, Bernard. *The Architectural Paradox*, 1975. Studio International, September-October 1975. Em: Kenneth Michael Hays, op.cit, pp.219-21.

[80] Mesmo as ferramentas de projeto; alçados, cortes, plantas, maquetes físicas ou eletrônicas, momentos que aceita-se que podem ser considerados como autonomia da arquitetura, mesmo eles não estão livre da sociedade e suas questões de interesse geral, público.

Figura 60: Biblioteca de Seattle
Fonte: © Philippe Ruault, site archdaily.com, em linha: http://www.archdaily.com/11651/seattle-central-library-oma-lmn/572196a2e58ece408a000006-seattle-central-library-oma-lmn-photo

Figura 61: Bergisal Ski Jump
Fonte: © Helene Binet, site archdaily.com em linha: http://www.archdaily.com/786967/ad-classics-bergisel-ski-jump-zaha-hadid-architects-innsbruck-austria/572ce31de58ece74ca00008d-ad-classics-bergisel-ski-jump-zaha-hadid-architects-innsbruck-austria-photo

enigmática possui uma especialidade que os outros não possuem (uma parcela de seu interior totalmente livre.) A concepção de *Design vs Non Design* de Agrest entra em conflito com suas críticas ao funcionalismo e de sua função pejorativamente ideológica, é um gênero de heróismo arquitetônico, típico do modernismo de Le Corbusier — a arquitetura está isolada das outras disciplinas, ainda que se relacione com elas. Contudo, Agrest fundamentou a arquitetura como passível de conter um significado ideológico, capaz de detectar o conteúdo ideológico nas obras arquitetônicas. Por «ideologia» também isso se almeja, embora tenha diferenças com Agrest.

A discussão da autonomia no âmbito internacional fundamentou o entendimento da arquitetura como disciplina que incorpora conteúdos de outros campos e não apenas como formas e volumetrias, o que caracterizaria um formalismo pejorativo e vazio. Também foi fundamentado que esse formalismo também pode se apresentar quando apenas se preocupa com os conteúdos externos à arquitetura. Contudo, esses argumentos podem ser contrapostos pelos de Manfredo Tafuri, sobre a arquitetura ser legitimadora da situação histórica que está inserida, articulando-se pró poder através de seus conceitos e também sobre serem ainda um resquício de "esperanças de projeto", quais estariam providas de um sentido demasiado positivo acerca de uma possibilidade crítica. Com efeito, esse sentido positivo acaba para colaborar com o poder da situação histórica que ele se encontra, porque confia muito na efetividade da sua crítica como pilar para construir-se uma sociedade mais coletiva (justa). Ao fazer isso, esse sentido positivo acredita que seus argumentos estão de "fato" independentes das questões pública, quando não estão.

A utopia social moderna é exemplo, semelhante ao sentido positivo do qual se fala. Foi algo que tentou se colocar acima das questões e que acreditou que a arquitetura iria realizar uma revolução social, ou ao menos uma reforma. Porém nenhum discurso daquele movimento foi capaz de barrar a ascensão de um capitalismo mais forte do que o industrial (o flexível.) Por que seria o discurso da autonomia capaz de se livrar das influências externas, dentre elas o poder? Faltam parâmetros para se concretizar o discurso positivo daqueles que advogaram pela autonomia em sentido direto e puro — "a arquitetura é capaz de se colocar em separado das questões sociais", quando na verdade mais fácil é fundamentar as questões sociais como capazes de se colocar em separado da arquitetura, embora isso também não seja direto, pois as questões sociais também se apresentam num espaço. Confiar na razão que separa arquitetura e questões públicas é secretar uma «realidade» que bloqueia o «real» e preenche o discurso que deveria ser crítico de fantasia e desejo, aprisionando a autonomia disciplinar em algo que ela não é (isolada de elementos terceiros. Quando no máximo pode-se conceber suas ferramentas internas como autônomas e mesmo assim com ressalvas não consensuais.) É assim que a «ideologia» captura o discurso demasiado positivo, embora no que tange a não subordinação a elementos externos, se for visto como não subordinação ao poder, não à «ideologia» configura-se uma vantagem para o criticismo disciplinar — e que pode até mesmo encaminhar para uma narrativa utópica que consiga descobrir um ponto de falha no discurso do Outro, o lugar da «ideologia».

O discurso da autonomia feito de forma simples e direta, como apresentado, é impossível

Figura 62: Dancing House
Fonte: https://si.wsj.net/public/resources/images/RV-AH130_MASTER_G_20120606235527.jpg

Figura 63: Guggenheim Bilbao
Fonte: © Flickr User: Iker Merodio, site archdaily.com, em linha: http://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners/521fa07fe8e44e56b500006b-ad-classics-the-guggenheim-museum-bilbao-frank-gehry-photo

pois está preenchido de sentido positivo, isto é, não-crítico no que diz respeito a uma forma, um espaço e uma arquitetura produzida dentro de um sistema que esconde um antagonismo de classe e que de alguma forma articula-se no discurso do Outro e que é o espaço da própria sociedade. Assim a «ideologia» ou é afirmada de forma categórica por arquiteturas tradicionais, no sentido de não admitirem nem questionarem o antagonismo social — os discursos de arquitetura neoconservadoras, como Eisenman. Ou age, através da dilatação de seu perímetro, de seus limites, para capturar os discursos que não a defendem por completo. Mais facilmente são capturados aqueles que não visam o núcleo traumático e portanto discurso arquitetônicos (teóricos ou práticos) que não o denunciam, ainda que admitam sua existência. Mais dificilmente são capturadas aqueles que visam o núcleo traumático, mas supervalorizam sua capacidade de apreender significado e conteúdo, seja na teoria ou na aplicação de uma obra arquitetônica. E por fim, não possíveis de serem capturadas são aquelas que denunciam através de uma narrativa utópica o núcleo traumático, e força a «ideologia» e seu discurso a se reorganizarem e se movimentarem para ocultar o «real» — e assim pode-se enfraquecê-la.[81] Assim, o discurso da autonomia deve aceitar suas pontes com elementos externos em geral se eles a ajudam a incorporar saberes para constituir uma base capaz de fazer uma denúncia social, ainda que não seja autônoma de forma pura. Afinal o "eu autônomo" é impossível, pois um discurso só existe em relação ao Outro e assim é entre arquitetura (nos pontos da crítica, autonomia, prática e teoria) com a «ideologia».

Até agora já foi exposto as oito frentes iniciais do grupo de Veneza, que flutuam em torno da autonomia disciplinar, num momento pré maio de '68. Após essa data, viu-se as diferenças entre *La Tendenza* e Manfredo Tafuri, com fecho de um certo eco dessa discussão numa restrição do âmbito internacional. Posto isso, se pode adentrar o último dos três períodos, os anos 80, próximo à queda do muro de Berlim. Porém antes, recorda-se que o intuito deste tópico não é mapear todos os trabalhos dos autores aqui referidos, mas ressaltar quais aqueles que incluem o debate da autonomia, organizando-os em três arcos temporais. Como nos dois primeiros períodos foi aprofundada tema da autonomia, sua continuação pode ser ilustrada e concluída em dois enfoques: um na obra arquitetônica e sua materialização da lógica racional e outro voltado para a um gênero de concepção da história na arquitetura — No primeiro ponto, se passará por Marco Frascari e Vittorio Gregotti e no segundo, retorna-se a Giulio Carlo Argan.

Na conjuntura italiana, o primeiro ponto dos anos 80, foca-se em Gregotti e Frascari pois, dos três representantes da aplicação teórica na prática tratados no início deste tópico — Aldo

[81] Uma situação é a denúncia utópica, outra é pedir ou propor o impossível. A denúncia utópica sabe que o núcleo traumático não é facilmente solucionável, dada a força da «ideologia» por isso almeja trazer partes do «real» para serem discutidas pela sociedade e aí sim realizar uma prática realista. Pedir o impossível é pedir que o sistema, a «ideologia» resolva seus problemas quando o próprio sistema («ideologia») precisa deles (pedir igualdade social quando o sistema precisa do antagonismo social.) Propor o impossível é se colocar como o "messias", o "herói" que irá resolver todos os males da sociedade — enunciados como "a arquitetura vai revolucionar a sociedade" e sua enunciação advogar por projetos — quando na verdade essa proposta não sabe como proceder essa resolução. Por isso é preferível denunciar utopicamente, para deixar o núcleo traumático tão evidente que as pessoas passam a tomar consciência e tentar levar adiante os temas que a crítica se identifica.

Figura 64: Seagram Building
Fonte: cedido ao archdaily.com, pelo 375parkavenue.com, em linha: http://www.archdaily.com/59412/seagram-building-mies-van-der-rohe/53834622c07a80946d00037b-seagram-building-mies-van-der-rohe-image

Figura 65: FAUP
Fonte: https://www.mimoa.eu/images/2591_l.jpg

Rossi, Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti — alguns se voltaram para auto-reflexões gerais acerca de suas carreiras.[82] Gregotti e Frascari dedicaram-se em parte à materialidade, o que faz sentido como continuação e concretização da aplicação da teoria do racionalismo. Gregotti manteve-se na linha de raciocínio acerca do território, mesmo ao discorrer sobre materialidade. Deu prosseguimento ao argumento de que o ambiente é a essência física da história e sendo assim, a arquitetura deveria otimizar a natureza e a geografia do lugar em preocupação com o contexto. Gregotti adicionou à teoria do lugar (já visitadas nesse tópico, como pelo *locus* em Rossi) o elemento do contexto físico geográfico.[83] E se este é a essência do lugar, a essência da arquitetura é a materialidade de sua forma que se eleva das riquezas dos detalhes (as partes.) Para Gregotti, a prática do detalhe não pode ser deixada de lado face ao avanço tecnólogico, tampouco significa decorar e ornamentar o edifício.[84]

Marco Frascari deu seqüência ao caminho trilhado por Gregotti. Ele pensou os detalhes como as pequenas partes que dão origem a significados do edifício e complementam o seu caráter, este que é designado da articulação entre obra e lugar. Se o *locus* exprime uma modalidade conceitual para o fenômeno do lugar, por *logos*, Frascari definiu uma modalidade para as partes que constituem o edifício e suas junções; algo que a motivação exclusivamente econômica não dá a devida atenção.[85] O *logos* constitui uma contribuição de Frascari para complementar, um pouco tardiamente,[86] a frente "lugar" da conjuntura italiana, que faz parte da discussão sobre autonomia disciplinar e que reitera um aspecto interior da defesa que Rossi, Grassi e Gregotti fizeram: se um edifício que ser autônomo, então precisa levar em consideração alguns aspectos (as frentes da conjuntura italiana) e dois desses aspectos são o lugar e a forma. Se uma forma é concretizada, logo ela possui uma materialidade, então Gregotti e Frascari consideraram a materialidade da obra arquitetônica em relação ao lugar e simultâneamente à sua forma — não só o todo, mas também as partes que fazem dessa forma, em tese, uma arquitetura autônoma. Enfim, os detalhes, que perfazem o *logos,* também precisam ser autônomos de certas motivações externas, tais como a economia. Contudo, assim como o *locus* e o «formal» estão expostos ao excesso de sentido positivo enquanto discurso e como o *logos* é parte da articulação interna desse discurso e por Frascari ter feito um complemento aos autores anteriores e não uma nova teoria, suas dificuldades e possíveis pontos de falha são praticamente os mesmos que as da *La Tendenza*.

O segundo ponto do último período que se analisa a conjuntura italiana, foca-se em Giulio Carlo Argan por causa de uma concepção da história que ajuda no desfecho do tema da autonomia

[82] Rossi, Aldo. *Autobiografia Científica*. Edições 70, 2013.

[83] Gregotti, Vittorio. *Arquitetura e Território*, 1985. Originalmente em: *Architectural Design Profile* nº59. Em: Kate Nesbitt, op.cit, pp.372-76. Neste artigo Gregotti já colocou arquitetura "e" território, não "do" território; demonstradno que pensa o lugar como união ente essas partes.

[84] Gregotti, Vittorio. *O Exercício do Detalhe,* 1983. Originalmente em: *Casabella*, nº 492, p.11. Em: Kate Nesbitt, op.cit, pp.536-8.

[85] Frascari, Marco. *O Detalhe Narrativo*, 1984. Originalmente em: *The building of Architecture*, pp.23-37. Em: Kate Nesbitt, op.cit, pp.539-53.

[86] O artigo de Frascari é de 1984 e junto com os de Gregotti desta década perfazem esse arco final da conjuntura italiana.

Figura 66: Pavilhão de Portugal
Fonte: © flickr user Dacian Groza, site archdaily.com, em linha: http://www.archdaily.com.br/br/783137/classicos-da-arquitetura-pavilhao-portugues-na-expo-98-alvaro-siza-vieira/543ca8b9c07a801fe70001cf-dacian_groza-jpg

Figura 67: Ransilia I Building
Fonte: site oficial Mario Botta, em linha: http://www.botta.ch/en/SPAZI DEL LAVORO?idx=21

enquanto, nos anos 80, outro representante da teoria, Manfredo Tafuri, esteve concentrado em estudos sobre vanguardas e renascimento.[87] Em 1983, Argan concebeu que a cidade é um objeto de arte e por isso o título de seu livro: *História da Arte como História da Cidade.* Essa idéia já estava presente em Rossi, quando esse colocou a cidade como grande artefato arquitetônico que por sua vez é uma peça de arte. Argan também fez uma equivalência entre arte e arquitetura; assim prosseguiu para relacionar ambos com a cidade. Se a História da arte é a história da cidade e esta é uma grande arquitetura, formada de partículas elementares (obras arquitetônicas), então, não é absurdo dizer que a História da arte seja a História dessas partículas e estas a historia da obra arquitetônica. Como também é a História da obra arquitetônica a história da cidade. Relacionado arte, cidade e arquitetura (no vocabulário de Argan, representada por *Design*) fica mais fácil entender por quê Argan colocou a arquitetura como arte autônoma, mas que ao mesmo tempo expressa o próprio sistema econômico.

Pega-se no exemplo dado pelo autor da crise da arte, em que ele alertou que alguns viam como o fim do objeto de arte ou como sua morte (como Rossi pensou em "*L'architecture assasinée.*")[88] Com a sociedade burguesa, emergiu a razão do iluminismo mas, futuramente a sociedade burguesa renunciou essa essa razão por completo. Assim a produção de bens e objetos na sociedade burguesa, logo também dos objetos de arte e a arquitetura, passou a ter um forte senso econômico, leia-se, forte sentido de lucro. Com a passagem para a cultura de massas, essa situação ficou ainda mais patente. A sociedade burguesa saiu de revolucionária, com a tomada do poder das mãos do antigo regime, para reacionária e Argan fez notar que todas as sociedades reacionárias "são inimigas da cultura", para usar sua expressão.[89] Seus objetos de arte, logo de arquitetura e logo a cidade (grande artefato artístico), passam a ser subordinados a esse reacionarismo, que, na sociedade burguesa se expressa em nome do lucro e na cultura de massas se agrava com o consumismo (de imagens e mercadorias). Por fim, fica compreensível o enunciado "arquitetura expressa o próprio sistema".[90] Afinal, se é a cidade uma grande arquitetura e as arquiteturas são objetos de arte e, se os objetos de arte estão permeados da lógica reacionária que no caso é o consumo, logo, a degradação da arte significa também a da arquitetura e também a da cidade. Argan resumiu isso numa expressão: "crise do *design*, crise do objeto, crise da cidade."[91]

Entendido o encadeamento *design*-objeto-cidade, recorda-se que o essencial da obra arquitetônica(*design*) para Argan e para o Grupo de Veneza, é o tipo e sua articulação com o estudo da forma, via o «formal», que contém um conteúdo semântico para além da sintaxe.

---

[87] No caso das vanguardas, seu artigo *U.S.S.R - Berlin, 1922: From Populism to 'Constructivist International'*, mostra exatamente o que Tafuri se propôs. Estudar a história para desmistificar processos. Seu estudo do dadaísmo e do construtivismo russo aponta para esse destino, ao defender a existência de vínculos entre os movimentos e as questões públicas, como política.

[88] Argan, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Martins Fontes, 1995, p.252.

[89] Ibid, p.259.

[90] Argumento semelhante ao de Tafuri.

[91] Argan, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Martins Fontes, 1995. Ver toda a terceira parte, em específico os capítulos 16 e 17.

Figura 68: Cymbalista Sinagogue and Jewish Cultural Centre
Fonte: hospedado no wikicommons, pelo usuário Olevy. Em linha: https://en.wikipedia.org/wiki/Cymbalista_Synagogue_and_Jewish_Heritage_Center#/media/File:Cymbalista2_Synagogue.jpg

Figura 69: La Fortezza Offices and Housing
Fonte: site oficial Mario Botta, em linha: http://www.botta.ch/en/SPAZI DEL LAVORO?idx=11

Assim o tipo acaba, também, por encerrar um determinado conteúdo semântico. Esse contéudo, como visto em Grassi, também é simbólico. Ora, sabe-se que a ordem do simbólico é o lugar do discurso, então, o tipo também é uma maneira de discurso. Portanto, em última análise, a História da arquitetura, a História da arte e a História da cidade é a História do tipo, daí, dos discursos sobre arquitetura, que são seu conteúdo semântico. Finalmente, sabe-se que quem mais efetua discursos é quem detém o poder e o domínio. Este agente que efetua os discursos é, mais uma vez, a «ideologia». A História da arquitetura relaciona-se sempre com a "História da «ideologia»" — uma expressão tautológica, uma vez que a «ideologia» já é a própria concepção de História, a dialética entre dominantes e dominados no tempo (Marx.) De tal forma que se entende a tese de que a arquitetura mesmo autônoma expressa o sistema de seu período histórico. Transladando o enunciado de Argan para o vocabulário desta dissertação: a arquitetura mesmo autônoma expressa o espectro da «ideologia».

Viu-se que a «ideologia» interpela os sujeitos através de seu discurso doutrinador, para forçá-lo a segui-la. (seja pela crença, pelo *habitus* etc.) E sabe-se que essa interpelação é simbólica. Toda ordem simbólica, todo discurso, como se viu no gráfico do desejo de Lacan-Žižek, é feito de uma cadeia de significantes, na qual o sujeito para traumatizar significado retroativamente fixa um ponto de basta num significante e produz seu conceito (significado). Esse significante é o significante mestre, metaforicamente o Mestre, a figura do Pai. É por isso que Lacan usou a expressão "nome do pai" para designar o significante-mestre, aquele que organiza a ordem simbólica e determina o significado para o sujeito; significado ideológico que irá interpelá-lo.[92] Em analogia, se a arquitetura pode ser pormenorizada até o grau de seu conteúdo, de sua mensagem, de seu discurso e esse apreende-se na forma e no espaço, então uma arquitetura que defenda a «ideologia» ou por ela seja interpelada, possui um significante-mestre que a organiza e dita seu conteúdo. O Mestre da arquitetura. Esse "Mestre", será chamado de «nome da casa», para designar a mensagem mais elementar de uma obra arquitetônica; para designar o conteúdo apreendido por uma forma, um espaço e distribúido em um programa. E este é o grande objetivo do capítulo quatro, discutir esta "célula-fundamental" de cada estudo de caso, isto é, discutir em cada caso seu «nome da casa».

O conceito de «nome da casa» é possível graças a um encadeamento sobreposto às associações feitas por Argan. Ele partiu da associação, comum ao Grupo de Veneza, entre cidade e obra arquitetônica (*design*): toda obra arquitetônica é uma obra de arte, um objeto de arte. Ao cruzar essa cadeia com seu trabalho sobre tipologia, alinha-se objeto de arte e tipo (todo objeto de arte é redutível a um tipo). Como o tipo é feito também de um conteúdo semântico, de um simbolismo, de um discurso, chega-se à «ideologia», que genericamente é discurso. E este discurso possui uma ordem simbólica, qual é guiada pelo significante-mestre, o "nome do pai", no seu correlato arquitetônico, «nome da casa» e no seu correlato urbanístico, «nome do território».[93]

[92] Lacan, Jacques. *Nomes do Pai*. Jorge Zahar Editor, 2005.

[93] Em forma de cadeia: cidade-(obra de)arquitetura-(objeto de)arte-tipo-semântica-discurso-ordem simbólica-ideologia-nome do pai

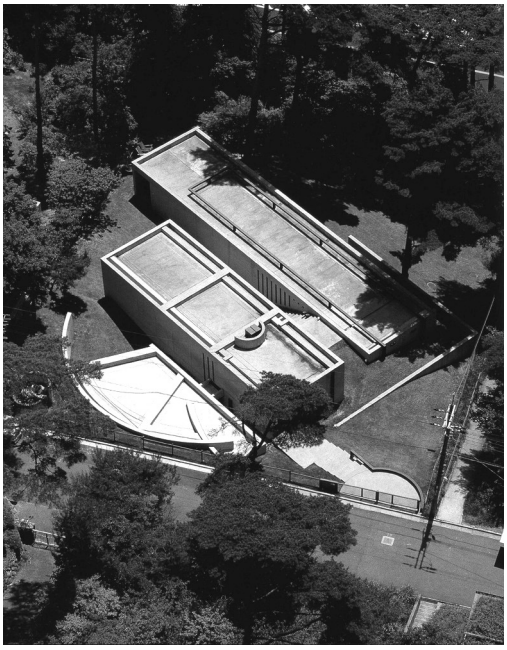


Figura 70: Koshino House
Fonte: © Kazunori Fujimoto, site archdaily.com, em linha: http://www.archdaily.com.br/br/804046/classicos-da-arquitetura-casa-koshino-tadao-ando/5107fc33b3fc4b27200000bc-ad-classics-koshino-house-tadao-ando-photo

Figura 71: Vitra Conference Center
Fonte: site deezen.com, em linha: https://static.dezeen.com/uploads/2008/09/photo-de-pietri.jpg

Portanto, a explanação posta por Argan sobre a crise sentida na arte, na cidade e na arquitetura, ter sido a crise do reacionarismo da sociedade burguesa, pode ser vista na ótica desta dissertação como uma crise desencadeada pelo fortalecimento da penetração do espectro da «ideologia» na sociedade e na arquitetura. (E se observado os contextos temporais, o livro de Argan é de 1983, essa crise desencadeou-se da mudança de espectro da «ideologia», capitalismo flexível.) Como para Argan a cidade está para a sociedade assim como o sujeito para o objeto; cidade e sujeito ficam expostos a interpelação que a «ideologia» fez no objeto de arte e na sociedade, portanto à uma dificuldade de configurar um "eu autônomo" ou uma "cidade(grande arquitetura) autônoma".

A utilidade do conceito «nome da casa» vem de sua capacidade de apontar aquilo que é o essencial em uma obra arquitetônica. Essa essência é vista como a "causadora" e catalisadora do conteúdo cultural que na obra fica apreendido. Basicamente este conceito tem suas raízes na própria aproximação do "tipo" como o essencial da arquitetura, tal como posto pelo Grupo de Veneza. Desta lição extrai-se que não só analisar a cidade torna-se um método crítico, mas também pode ser feita a mesma análise para suas partes constituintes, as obras. Uma visão seriada sobre o edifício e a articulação entre os espaços encerrados numa forma é capaz de revelar o "nome do pai" do edifício, isto é, o «nome da casa», seu conteúdo essencial que se revela do tipo extraído no objeto.[94] Agora, a questão que surge é se essa "essência", essa ordem elementar do edifício é capaz de se impor face à «ideologia». Por uma lado existe o posicionamento como os de Tafuri, que negam essa possibilidade; a arquitetura sempre reverbera sua situação histórica e não é diferente em relação ao capitalismo. Por outro lado existe um posicionamento como a *La Tendenza* e outros arquitetos no âmbito internacional, de que é possível produzir uma obra em rompimento com o poder, que para esta dissertação está representado pela «ideologia». A possibilidade de aplicação teórica na prática, de maneira autônoma e crítica, para Tafuri é impossível, enquanto para o outros não. Para retirar uma conclusão sobre essa diferença entre os dois posicionamentos, eles devem ser cruzados com o funcionamento interno da interpelação da «ideologia», afinal é ela o referencial. (possibilidade de crítica e autonomia em relação à «ideologia».)

[94] Estudo que será feito no último capítulo.

OCASIONES / OBJETIVOS	A Decisión PUBLICA SECTORIAL	B Eventos UNICOS / CATÁSTROFES	C Iniziative INVERSIÓN PRIVADA	D Programa Integral COMUN
	Negociaciones Institucionales	Candidatura Convención	Contratación Partnership	Candidatura Contratos
1 Renovación / Extensión ESPACIO COLECTIVO Infraestructura + Equipamiento	*Puerto APL* Lisboa	*Villa Olímpica* Barcelona	***Harbor Place*** **Baltimore**	***Port Vell*** **Barcelona**
2 Transformaciones CONEXION Reticula, Interfase	*Ferry Terminal* Hamburgo	*Estación de Santa Justa* Sevilla	*LD Railway* Londres	*Erasmusbrug* Rotterdam
3 Revitalizaciones ACTIVIDAD URBANA	***Puerto Antiguo*** **Génova**	***Chiado*** **Lisboa**	***Nestlé*** **Noisiel-sur-Marne**	*Knsm* Amsterdam
4 Fundación de nueva CENTRALIDAD	***Guggenheim*** **Bilbao**	*Expo '98* Lisboa	*Docklands* Londres	*Kop van Zuid* Rotterdam
5 Institución PARQUE TEMÁTICO + SISTEMA AMBIENTAL	*Parque de la Villette* Paris	***Parque del Tajo y de Trancão*** **Lisboa**	*Teleportown* Tokio	*Post-Expo '92* Sevilla

Ciudad Histórica: Ciudad Consolidada, Intraurbano.
Ciudad Emergente: Transición; Periferia en continuidad; Extensiones difusas fuera de la Ciudad; Espacio Natural , no urbano.

Figura 72: Quadro Projetos Urbanos
Fonte: artigo "El surgimiento del proyecto urbano", de Nuno Portas, página 3. Ver bibliografia.

Figura 73: Walt Disney Concert Hall
© Gehry Partners, LLP, site archdaily.com, em linha: http://www.archdaily.com/441358/ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry/5264acf3e8e44ef4c200021b-ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry-photo

Conclusão Parte A

Para concluir o tema da autonomia na arquitetura, considera-se a seguinte situação: no lugar do Outro está a «ideologia» e no lugar do sujeito está a sociedade — «ideologia» a interpelara sociedade e em último caso, sua cidade e sua arquitetura (teoria ou prática.) A situação quando o sujeito depara-se com o Outro é ilustrada pelo gráfico do desejo de Lacan-Žižek. Dado a imposição do Outro — o lugar do discurso e da «ideologia» — como verdade e a penetração da «ideologia», a arquitetura depara-se com um momento em que cruza com o Outro e é forçada a tomar uma decisão: reproduzir, representar, aludir ou criticar este poder terceiro. "Reproduzir" é dar continuidade ao discurso doutrinário ideológico, levá-lo a diante; "representar" é refletir mas não reproduzir este discurso e aludir é fazer menção, mas não refletir nem reproduzir. Há ainda possibilidade de "criticar" o discurso da «ideologia». Essas decisões, que as teorias e práticas (em geral) são forçadas a tomar, são mapeáveis a partir de dois grupos, dessa forma pode-se responder a hipótese da arquitetura ser ou não autônoma. Parte-se da premissa que no grupo um (01) estão as arquiteturas que legitimam a «ideologia», no dois (02) as que não legitimam a «ideologia». Começa-se pelo 01. Nele existem subgrupos — as teorias ou conteúdos de uma obra arquitetônica propriamente dita que:

01.A) Legitimam a «ideologia» porque são a favor da «ideologia».

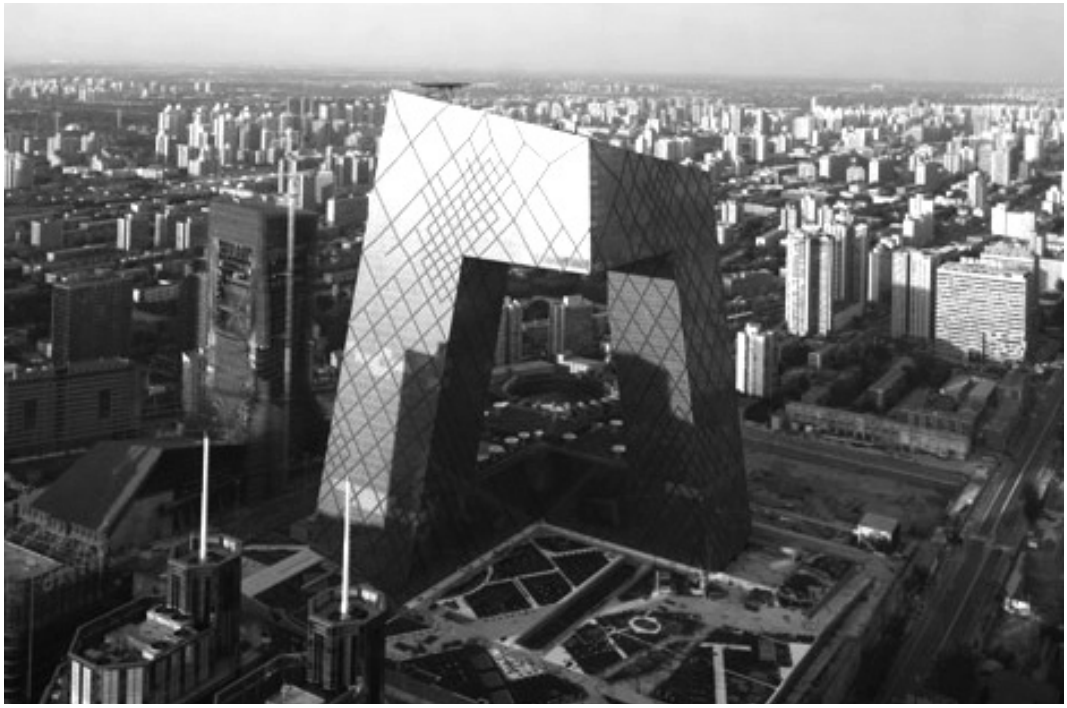
01.B) Legitimam a «ideologia» porque são capturados por ela.

No subgrupo A, são seis as situações mais notáveis que se encaixam de forma progressiva no gráfico do desejo.

A.1) Quando uma teoria ou prática "arquitetônica" ainda não atravessou a cadeia de significantes do nível do discurso e se prendeu no momento de identificação imaginária com o discurso do Outro: essa situação decorre quando essa arquitetura está com uma percepção idealizada a respeito de si e portanto de sua formação em relação ao discurso do Outro, favorecendo-o. Neste caso idealiza a «ideologia» como algo benéfico. A.2) Quando uma teoria ou prática já atravessou o nível do discurso do gráfico e se prendeu no momento de identificação simbólica com o discurso do Outro: situação qual a arquitetura em questão já não se idealiza para com a «ideologia», mas passa a simbolizá-la (na ordem do «simbólico».) Neste caso simboliza a «ideologia» como benéfica. A.3) Quando uma teoria ou prática passou pela identificação imaginária, pela cadeia de significantes do discurso e pela identificação simbólica com ele: nesse caso esta arquitetura fixa um significado oriundo da cadeia de significantes e de um significante-mestre — o "nome do pai", o "pai" deste significado, no caso, o «nome da casa», que difere do seu correlato pois é verificável fisicamente, no espaço e na forma — e demarca um posto de "basta" qual já não se defende uma idealização ou simbolização da «ideologia», mas já em total sincronia com ela, passa a se defender o conceito (significado) da «ideologia».

Figura 74: Lyon Saint-Exupéry Train Station
Fonte: https://thefullcalatrava.files.wordpress.com/2013/09/lyon-st-exupery-gare-tgv-2.jpg

Figura 75: CCTV Tower
Fonte: © Iwan Baan, deezen.com, em linha: https://static.dezeen.com/uploads/2012/05/Dezeen_CCTV-Headquarters-by-OMA-1.jpg



A.4) Quando uma teoria ou prática descobre uma falha no discurso do Outro (na «ideologia») e se oferece enquanto seu objeto de desejo para cobrir essa falha, mas ainda não atravessou a cadeia do gozo: Neste caso a «ideologia» será defendida pelo objeto de desejo, que a ajuda a vedar o núcleo traumático da sociedade. Ele utiliza o método da diferença entre enunciado e enunciação, a pergunta *Che Vuoi?* Nessa situação se encaixa o discurso sobre desejo e ausência de Peter Eisenman. A.5) Quando uma teoria ou prática achou uma falha no discurso do Outro (no da «ideologia») mas já atravessou o nível do gozo: Nesse caso essa arquitetura se oferece como fantasia, que em conjunto com o desejo constituem «realidade» para ocultar o «real»; sendo assim tanto em "A.5" quanto em "A.4" o objetivo é constituir «realidade», através de uma das metades que a formam (desejo ou fantasia). E por fim, A.6) Quando uma teoria ou prática atravessou a cadeia de significantes do Outro, achou uma falha, atravessou o nível do gozo e retornou já não como fantasia, mas enquanto significado fixado após todo esse processo: Semelhante à "A.3", com a diferença de ter fixado significado ao dar a volta completa no gráfico, enquanto em "A.3" fixou-se significado logo após o discurso do Outro.

Todas as situações do subgrupo A reproduzem e representam a «ideologia»: primeiro a "reproduz" e depois a "representa". No subgrupo B a lógica se inverte, primeiro se "representa" a «ideologia» e segundo se a "reproduz", afinal, este subgrupo são aqueles que não legitimam de forma direta a «ideologia», mas por ela serem capturados, a legitimam de forma indireta. Essa diferença se dá porque no subgrupo B, parte-se de tentativas de criticar a «ideologia», porém que são capturadas por ela ao supervalorizarem sua própria crítica, adotando uma postura positiva exarcebada ou quando essa "crítica" é feita de consumo teórico. Sendo assim, seus subgrupos são semelhantes aos de "A", mas diferem na sua especificação, logo:

B.1) Quando uma teoria ou prática arquitetônica, com intuitos críticos, ainda não atravessou a cadeia de significantes do Outro e idealiza sua crítica: situação que difere de "A.1" pois agora não se idealiza a «ideologia» como boa, mas sim a crítica que a ela é feita, como se fosse mais eficaz do que é, sendo assim "B.1" decorre quando uma arquitetura se idealiza capaz de se libertar da «ideologia» mas não consegue, ficando presa na identificação imaginária. B.2) Quando uma teoria ou prática, com intuitos críticos, já atravessou a cadeia do Outro: Nesse caso já não se idealiza a crítica da «ideologia», mas se simboliza essa crítica, sem contudo conseguir elaborar um significado (conceito) para este trabalho, o que prende a arquitetura em questão ainda no campo da especulação, da possibilidade; seja na teoria ou na prática. B.3) Quando uma teoria ou prática, com intuitos críticos, atravessou a cadeia do Outro e fixou significado: Esse é um momento chave. É aí que se iniciam as chances de autonomia; quando se produz um conceito (significado) com intuitos críticos, porém, no nível do Outro, esse significado ainda será originado a partir do discurso do Outro. Como o Outro neste caso é a «ideologia», sabe-se que ela age "em-si-e-para-si" e ao permitir um ponto de basta na sua cadeia de significantes, ela origina um conceito/significado que mesmo com intuitos críticos, contém algo favorável a ela. É o momento que a «ideologia» aumenta sua amplitude para capturar os conceitos de

Figura 76: Horizontal Skyscraper
Fonte: http://api.ning.com/files/pgwjAGI18bthT*QAaPjak1-ziBQB*uWJ5Jy-VikfJus3KRkB*FG-mTR8vSYuQ4o-qQBuq6IDGZUF-vu2*INtsGygPe*P*peEp/ELHorizontal0.jpg

Figura 77: Pirâmides do Louvre
Fonte: © Benh Lieu Song, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/66/Louvre_Museum_Wikimedia_Commons.jpg/450px-Louvre_Museum_Wikimedia_Commons.jpg

teorias e práticas genuínas ou, usa sua amplitude para gerar um verdadeiro consumo teórico — quando realmente uma arquitetura almejou fazer crítica e já não idealizou ou simbolizou.[1] Mas a «ideologia» age em seu favor sempre e por isso nunca permitirá que, no nível do Outro, seja fixado um conceito crítico a ela.[2]

B.4) Quando uma teoria ou prática, com intuitos críticos, acha uma falha no discurso do Outro (na «ideologia») mas ainda não atravessou o nível do gozo: Neste caso se aproxima de se "ver" o «real», porém, como essa teoria não leva seus intuitos críticos às últimas instâncias, isso é, criticar o antagonismo social, ela fica presa no desejo e portanto não consegue estabelecer um conceito, um significado, alguma essência. Perde-se essa chance em "B.4" e acaba-se por ser uma situação semelhante à "A.4", porém, originada de uma intenção crítica. É o desejo de chegar no impossível, na Coisa Traumática, no «real», mas apenas desejo, sem realizá-lo.[3] B.5) Quando uma teoria ou prática, com intuitos críticos, acha uma falha no Outro e atravessou o nível do gozo: Nessa situação a arquitetura em questão está ainda mais perto de concretizar sua crítica, pois se aproximou do «real», mas não conseguiu conceituar isso, gerar um significado. Se prendeu na dimensão da fantasia, que embora seja um mecanismo de defesa ao desejo da falha no Outro,[4] forma um par que constitui «realidade» e oculta o «real» com o desejo; porém junto com a fantasia que retornou do nível do gozo, pode estar uma sobra de «real» nesta «realidade», que se usada para gerar um ponto de basta, um ponto de fixação de significado, com intuitos críticos, gera a situação B.6) Quando uma teoria ou prática, com intuitos críticos, acha uma falha no Outro, atravessa o gozo, atravessa a fantasia, recupera os fragmentos de «real», do antagonismo social que retornaram na «realidade» e os orienta para um conceito, um significado: Com o «real» presente num significado, é possível sair do que está a ser chamado de subrupo B, onde se legitima a «ideologia» indiretamente, mas não se cair no subgrupo A, onde se legitima diretamente a «ideologia». Pois neste caso "B.6", o significado não está a ser usado para consumir uma teoria, como seria em "B.3", nem para defender um conceito para «ideologia» — "A.6" Esta é a situação "B.6" , uma transição para o grupo 02, que é feito de um único ponto: o momento de denúncia da «ideologia», momento qual ela não é legitimada. 02 é "B.6" e nele o conteúdo conceitual, o significado, não reproduz nem representa a «ideologia», como no subgrupo A e também não a representa e reproduz, como no B. No grupo 02, vindo de "B.6", apenas se faz alusão à «ideologia», afinal não se escapa do Outro, ainda que para criticá-lo (para criticar o Outro, ele deve existir.) ou seja: ainda há resquícios da «ideologia» nessa crítica. Porém, por ter colhido os fragmentos do «real» que retornaram na «realidade», na situação "B.6"

[1] É como se a «ideologia» interpelasse o sujeito da seguinte forma: "você sujeito pode imprimir um significado no meu discurso, eu permito, eu lhe concedo essa liberdade", mas a «ideologia» interpela dessa maneira porque sabe que seu discurso está montado de forma que os conceitos e significados produzidos a partir dela estejam controlados, "para-si".

[2] Fala-se em verdadeiro consumo teórico, pois, nesse caso de fato se pensa que a teoria ou prática de arquitetura em questão almejava ser crítica. O falso consumo teórico é aquele que, numa expressão de Lacan, advém da capacidade humana de "fingir que finge" ou como expôs Žižek, sobrepor uma ficção noutra ficção. Isso quer dizer que o consumo teórico falso não quer ser crítico e permite-se ser capturado pela «ideologia», propositalmente.

[3] Afinal é o desejo uma proteção do sujeito para com o «real» para evitar aquilo que é traumático.

[4] Žižek, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992.

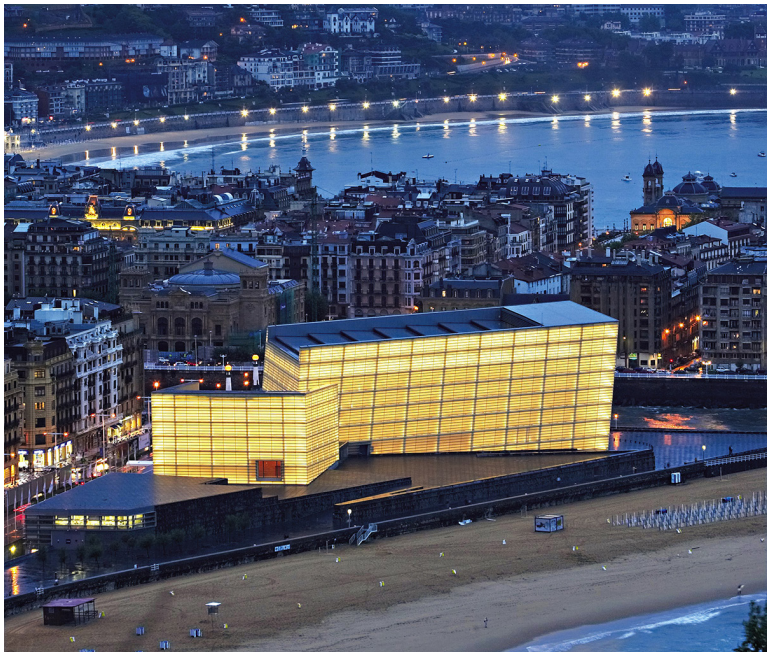


Figura 78: Auditório e Centro de Congressos Kursaal
Fonte: Site oficial Centro Kursaal, em linha: http://www.kursaal.eus/wp-content/themes/etg-kursaal/img/fotografias/edificio/004.jpg

Figura 79: Swiss Re
Fonte: Site oficial Foster and Partners, em linha: http://www.fosterandpartners.com/media/Projects/1004/img1.jpg

escolheu-se criticar o «real», o que a faz diferente de "A.6", pois naquela os conceitos são usados para defender a «ideologia», o «real» é defendido por conceitos que o mistificam.(as estratégias ideológicas que tentam torná-lo "aceito" na sociedade, transformá-lo em *doxa*) No caso de "B.6" não. O significante-mestre, o «nome da casa», que dá corpo ao conceito fixado e que é a ordem simbólica do discurso, denuncia o «real» como algo traumático, impossível e injusto; porém isso não significa criticá-lo, pois o significado utilizado para denunciá-lo advém do mesmo «real» e como o «real» é a condição para que a «ideologia» seja possível e é o antagonismo social, ele também contém uma lógica de "em-si-e-para-si".

Agora já é possível se posicionar em relação à possibilidade da autonomia disciplinar e da crítica na arquitetura. A autonomia da arquitetura de forma pura e direta, isto é, cortar toda e qualquer pressão externa — sejam elas conhecimentos de outras disciplinas ou pressões de outros campos, como motivações políticas, econômicas, sociais e culturais — é uma impossibilidade mediante ao discurso do Outro se impondo como verdade; mediante a «ideologia» se impondo como verdade. A «ideologia» está presente nas questões públicas (política, economia, sociedade e cultura) e nas outras disciplinas; a arquitetura vai ao menos aludir essas questões, a não ser que pairasse num universo paralelo. Afinal a arquitetura está para o sujeito assim como a cidade está para a sociedade e se a cidade é o vetor resultante do que representa a sociedade e é feita de pequenas partes, arquiteturas, a arquitetura será também resultante dessa sociedade. Com efeito, a autonomia reta e pura é impossível, afinal, a «ideologia» não é uma questão que se resume a quem detém o poder em uma sociedade, mas uma questão da sociedade; nenhum poder é possível sem os subordinados não realizarem um pacto com ele, ainda que forçado.

Por a arquitetura representar o vetor resultante da sociedade, pode-se avançar para o lado da crítica, essa Tafuri sublinhou como impossível na prática, ainda que seja uma aplicação de algo teórico. Isso decorre pois concretizar algo é tornar físico um conceito e isso só será permitido dentro das possíveis variantes da "cidade como vetor resultante da sociedade"; criticar uma sociedade ao oferecer uma prática dentro dela é uma antítese irresolúvel, pois ao aceitar ser posta em prática, uma determinada arquitetura reafirma as bases que está acordada a sociedade e a cidade, no caso, sob a interpelação da «ideologia», seja de forma concreta ou mais metafísica.[5]A prática sempre cairá em situações de legitimação da «ideologia», seja a reproduzindo diretamente ou indiretamente (quando é capturada.) Nesse caso a impossibilidade crítica volta a reiterar a impossibilidade de autonomia do "eu" (sendo eu = arquitetura), salvo a exceção do grupo 02, quando a «ideologia» não é legitimada. Nesse caso, ao não se superestimar os conceitos de uma teoria ou de uma prática — pois muito dificilmente serão eles quem vão derrubar o poder (situação em que a crítica seria possível), no máximo serão os locais onde o atual poder será um dia derrubado — consegue-se, sob forma de denúncia e com um determinado "pessimismo"

[5] Se a ideologia é uma questão possível por causa de toda a sociedade, uma cidade é possível apenas por causa da arquitetura em geral; logo se a sociedade faz um pacto com a «ideologia» e sociedade é espacializada e concretizada num grande artefato, a cidade, logo a cidade é um pacto com a «ideologia» e, como não deveria deixar de ser, suas partes constituintes — as arquiteturas — também fazem parte deste pacto.

Figura 80: One World Trade Center
Fonte: © James Ewing, archdaily.com em linha: http://images.adsttc.com/media/images/57d8/b61d/e58e/ce3d/7c00/0035/slideshow/Press_Kit_Images_34_View_at_dusk_WTC_Press_Kit.jpg?1473820183

Figura 81: Federation Square
Fonte: Site oficial Bates Smart, em linha: https://www.batessmart.com/assets/lib/2015/01/06/1476.jpg

realista, retornar do nível do gozo e do nível do discurso do Outro, com um significado que contenha algum fragmento do «real» para apontá-lo como prejudicial, estabelecer uma condição ímpar de possibilidade de autonomia. Ainda que não completa, pois ela está articulada com às questões públicas. Mas, se a disciplina aceitar não cortar todas relações interdisciplinares (que não configura a situação de heteronomia) e não se colocar como solução heróica para a sociedade, mas sim um momento que consegue restringir a «ideologia» apenas à figura da alusão sob a forma de uma denúncia, nesse momento a autonomia disciplinar é possível, mas não em sua plenitude, pois nunca é neutra, é sempre com viés de denúncia da «ideologia»; é sempre utópica.

Ora, mas confrontar um vetor teórico de intenções críticas com um determinado pessimismo, não foi o realizado por Aldo Rossi em "*L'architecture assasinée*"? Não é o que Giorgio Grassi ofereceu ao teorizar uma arquitetura que utilizasse o método crítico, que contesta teorias tradicionais que naturalizam a sociedade e seu antagonismo social? Não é o que Tafuri confrontou a *La Tendenza* sobre o projeto crítico na prática ser impossível? Não foi a teoria que Argan criticou, do atendimento do "objeto (de arte), do *design* (de arquitetura) e da cidade" às motivações em nome do lucro numa sociedade reacionária? Se a crítica na prática é apenas uma hipótese que não chega a se cristalizar, na teoria a crítica é uma possibilidade palatável. É possível ao menos discutir o poder, nomear seus métodos e criticá-los, apontando como falhos e defensores do antagonismo social. Se isso for aliado a uma postura não ilusória, realista, sobre a prática projetual de arquitetura, da obra arquitetônica em si, consegue-se senão autonomizar a arquitetura enquanto uma disciplina totalmente independente (afinal qual disciplina assim é? Independente de sua sociedade, situação história e de outras disciplinas?) mas ao menos estabelecer um momento em que o uso das ferramentas projetuais denunciam a «ideologia», ainda que não livres dela, numa situação de anti-poder, porém ciente de suas limitações, ou seja, não chega a ser contra-poder, nunca e não se propõe enquanto a resolução para o trauma do «real», o que é cabível, afinal como poderia a arquitetura ser a solução para o antagonismo social?[6] Essa é uma situação impossível, um discurso prático ou teórico se apresentar como a solução para um problema muito maior, que exige uma movimentação de toda a sociedade. Não por isso deve-se aceitar as situações de A.1 até B.5. Elas reproduzem o conteúdo da «ideologia» na obra arquitetônica ou na teoria sobre ela. Há que se designar a tarefa de procurar contato com o «real», especificamente quando é possível defender conteúdos mais justos socialmente através da denúncia.

Não é possível a prática ser crítica, mas defende-se que há uma oportunidade ainda que muito rara — como é rara a situação "B.6" dentro de todas as outras onze situações de legitimação do sistema — de autonomia disciplinar, ainda que não na sua totalidade, nem pura: desde que se denuncie a «ideologia», ao se justapor um vetor teórico positivo a sua aplicação pessimista-

[6] Não é uma questão de ser independente e soberano, pois a arquitetura não paira num cosmos paralelo. Contudo, se não é possível criticar, afinal isso só é possível quando a ordem social em questão desaparece, como é para Tafuri, ao menos é possível não legitimar. isto é, abrandar o pacto com a «ideologia», enfraquecê-lo, ao unir os fragmentos do «real» que retornam na «realidade», para gerar uma narrativa que mostre o todo, isto é, que denuncie o «real». Juntar os fragmentos para denunciar o todo, é diferente da relação que Eisenman tem com os fragmentos, de espalhá-los.

Figura 82: Scottish Parliament
Fonte: © Scottish Parliamentary Corporate Body, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5416/eebd/c07a/8071/2f00/00c4/slideshow/ParliamentAboveIHR20101007.jpg?1410789029

Figura 83: Casa da Música
Fonte: © Philippe Ruault, archdaily.com em linha: http://images.adsttc.com/media/images/552c/8d66/e58e/cebf/5400/0181/large_jpg/92748_%C2%A9_Philippe_Ruault.jpg?1428983133

realista,[7] e desde que se compreenda que a arquitetura não é possível se isolada da sociedade, pois a cidade, a grande arquitetura, é a expressão da sociedade. Portanto deve à "autonomia da não legitimação" compreender que não deve subordinar-se ao poder, mas que isso exige alianças com pontos chave de outras disciplinas e com as questões públicas para a partir disso sim, criticar a cidade e tentar realizá-la de forma não legitimadora. O método "assasino" constitui-se basicamente disso: critica-se na teoria, elabora-se uma teoria autônoma ao poder, pois na teoria isso é possível, bem como entrelaçada com outras disciplinas e depois aplica-se ela na prática, para colher o resultado de uma arquitetura e uma grande arquitetura (cidade) não completamente autônoma, não crítica, mas ao menos com um mínimo de integridade, não fragmentada pelo poder, isto é, sem legitimação do sistema, já que dele é impossível se escapar e ainda que isso seja uma situação ainda medíocre (no seu sentido direto) e muito longe do que seria benéfico para a sociedade.[8]

Chega-se ao fim da parte A, com as palavras autonomia e ideologia entrelaçadas, ao apontar para a possibilidade de uma teoria ser autônoma (desde que compreenda que a interdisciplinaridade fortalece essa sua autonomia) e crítica; bem como ao apontar para a impossibilidade de uma prática ser crítica e de ser totalmente autônoma, pois nessas situações cai-se no que foi definido entre "B1" até "B.5". Contudo, tendo em mente a possibilidade de denúncia da «ideologia», em verdadeira resistência e sem legitimá-la. Indo direto ao «real». Numa tentativa de por em andamento as "narrativas utópicas alternativas" (Žižek), que contém o "pedaço" de «real que retornou na «realidade»; aqui ilustradas pela imagem de "*L'architecture assasinée*" e dessa forma evitar um perigo que a *La Tendenza* flertou: o do exagero do sentido positivo de suas proposições e premissas, com a ilusão da prática como crítica e autônoma (no sentido puro.) Mas também evita-se outro perigo, este um flerte de Manfredo Tafuri: apenas se reter à teoria acaba por evitar uma postura de "prática intelectual gramsciana", como o criticou Frédric Jameson[9]; e continua-se a se produzir obras arquitetônicas totalmente pró-«ideologia», ainda que sem defendê-la diretamente; tal e qual seria propor uma aplicação prática positiva supervalorizada, como na *La Tendenza*. Mas também não é um ponto médio tal como propôs Frédric Jameson, por "arquitetura gramsciana" (ver 1.3) Se há algum lado mais próximo desse posicionamento da dissertação, este é a ponte entre Tafuri-Rossi no que tange uma certa melancolia e pessimismo,

[7] Não seria isso o assasinato? Quando ao passar para a prática, a teoria que se coloca como crítica e autônoma perde parte de sua essência e transforma-se em algo menor, mas ainda a resistir. E esse algo menor é a não legitimação do poder, face as já perdidas chances de autonomia na prática e crítica na prática e que só aparecem quando o poder em questão desaparece (Tafuri)? Nesta dissertação defende-se exatamente essa posição, sob influência de *L'architecture assasinée.*

[8] Chama-se atenção para o fato do entrelaçamento com outras disciplinas; de forma antitética essa é a autonomia que aqui se defende; em relação ao poder e sob métodos internos da arquitetura, mas a saber que isso só é possível de maneira unida: autonomizar a arquitetura contra poder é autonomizar a disciplina ao se valer de pontes teóricas com outras; só com enfoque nas ferramentas arquitetônicas, o projeto, esquece-se da condição do Outro como impositor da verdade e da interpelação da «ideologia» que almeja precisamente esse isolamento da arquitetura; pois assim a arquitetura fica alienada em torno de si mesma e não pensa na construção maior, a sociedade; como alertou Rossi e como foi proposto por Argan: a cidade "é" a sociedade.

[9] Jameson, Frédric. *Architecture and The Critique of Ideology,* op.cit. Porém essa situação é rara e não deve ser confundida com qualquer razoável encadeamento de conceitos. Deve-se evitar a cair nas situações entre B.1 e.5.

Figura 84: Royal Ontario Museum
Fonte: © Elliot Lewis, site oficial Daniel Libeskind, em linha: http://libeskind.com/wp-content/uploads/rom-2280x1564.jpg

Figura 85: Denver Art Museum
Fonte: © Bitter Bredt, site oficial Daniel Libeskind, em linha: link: http://libeskind.com/wp-content/uploads/museum-and-museum-residences-in-backgroundcbitterbredt.jpg

porém não resumível ao o que este arquiteto cunhou enquanto "rendição total".

Sendo assim, parte-se para os finais do século XX, a viragem do século XXI, em busca de compreender a arquitetura nesse período. Com atenção para as possibilidades de quando e como uma teoria ou uma obra arquitetônica está presente no grupo 01, legitimando a «ideologia» e quando está presente no grupo 02, não legitimando. Em alerta para a condição ímpar, rara desse último grupo, bem como sua potencial retirada de essência, quando decorrem "posturas hegemônicas de resistência" (Žižek). Finalmente, poderia logo se saltar para as análises das obras arquitetônicas do século XXI e a discussão que a rodeia. Porém, antes torna-se necessário continuar com os desdobramentos dos temas já abordados, o que inclui exemplos de obras arquitetônicas. A temática da obra arquitetônica será o foco da Parte B, sob as condições e conceitos previamente esboçados; de início parte-se do capítulo 03 que estuda os principais temas até a transição para o século XXI e depois o incluindo. Três casos de estudo serão aprofundados no capítulo 04, para perceber concretamente a discussão em torno do «Círculo Arquitetura-Ideologia» e dar um desfecho ao caminho percorrido desde a Parte A.

Figura 86: Palau de Les Arts Reina Sofia
Fonte: © David Iliff, usuário do wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/El_Palau_de_les_Arts_Reina_Sof%C3%ADa,_Valencia_-_Jan_2007.jpg

Figura 87: Auditório de Tenerife
Fonte: © extranoise, usuário do wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/The_Auditorio_de_Tenerife.jpg

Capítulo 03: Obra arquitetônica no século xxi - "panorama geral sobre teoria e prática"

A "Parte A" desta dissertação elaborou os conceitos de «ideologia» e «Círculo Arquitetura-Ideologia». No tomo da arquitetura se refletiu sobre os projetos de autonomia (forma e disciplinar) o que permitiu uma reflexão através dos anos 60 até um momento mais tardio, nos anos 80. Nesse arco temporal haviam muitos temas que poderiam ser debatidos através de variados paradigmas mas, no capítulo dois muitos desses conteúdos foram apenas margeados, pois o foco foi realizar uma reflexão sobre os projetos da autonomia, no intuito de preencher o tomo arquitetura do «Círculo» por um tema que fosse abrangente.

Não só haviam outras vertentes que poderiam representar o tomo da arquitetura como também tanto em Eisenman, quanto na conjuntura italiana, incidem outras questões. No caso de Eisenman, é exemplo a recepção da obra pelo observador e sua dimensão misteriosa. Na conjuntura italiana, nem todos os nomes são diretamente marxistas, ainda que influenciados pelo marxismo e muitos (marxistas ou influenciados) também tangenciam outras questões, basta pensar nas oito frentes que, não necessariamente, são exclusividade da abordagem marxista.

Em continuação ao parágrafo anterior, as próprias oito frentes articuladas pelo Grupo de Veneza mostram que não se trata de uma mera associação dos italianos só ao marxismo e de Eisenman só à desconstrução. Determinados temas correram em paralelo com os projetos da autonomia entre '68 e '89, deixando para o século XXI uma razoável amálgama teórica sobre a obra arquitetônica: desde temas mais metafísicos, até temas mais tecnológicos ou "concretos". Além disso, já no século XXI, os temas desdobraram-se em novos, se mativeram ou foram continuados. Várias linhas poderiam ser reconstruídas de meados do século XX até o presente momento, 2016. Contudo o fato do tema da autonomia, de certa maneira e com ressalvas, poder ser abordado por vários paradigmas e estar diluído em outros temas, o faz chave para acompanhar a evolução dos anos 60 até o novo século e suas consequências. Logo, o capítulo três irá dar continuidade à evolução de '68 até 2016, iniciada no capítulo dois, com especial atenção para os temas dos anos 80 e 90, como o desconstrutivismo e o regionalismo crítico; uma abordagem dentre várias evoluções possíveis na teoria e na prática arquitetônica. É claro que o interesse desta dissertação não reside numa recapitulação de todo e qualquer assunto de arquitetura entre '68 e 2016, mas antes, conforme já defendido, na reflexão de uma evolução em específico de '68 até 2016: a entre arquitetura e «ideologia», explicável pela idéia do «Círculo Arquitetura-Ideologia».

Para se perceber as consequências do desconstrutivismo e da conjuntura italiana, na orientação temporal dada acima, inicia-se na parte final do período '68-'89, para perfazer o arco '89-'16 e assim se perceber com mais afinco a continuidade das décadas seguintes. Tanto no arremate

Figura 88: Selfridges Department Store
Fonte: site archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5531/4b92/e58e/cee0/0800/0138/slide-show/6837495909_95fc0dae4a_b.jpg?1429293958

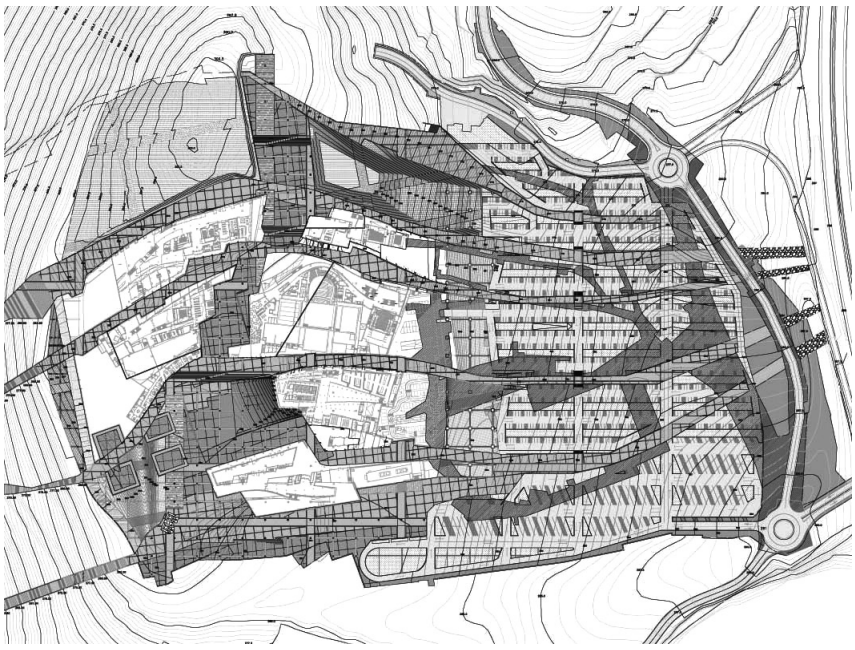
Figura 89: Torre Agbar.
Fonte: © Flickr user Ania Mendrek, site dezeen.com, em linha: https://www.dezeen.com/2017/01/18/impracticali-ty-drives-tenants-jean-nouvel-barcelona-skyscraper-torre-agbar-spain/

do desconstrutivismo, quanto na herança deixada pelo discurso de "resistência" da conjuntura italiana, agora pelas mãos da crítica atenta aos contextos regionais defronte a abordagem do descontrutivismo. Esses dois desfechos configuram o final do século XX revisados no tópico 3.1 "Do Desconstrutivismo e do Grupo de Veneza aos primórdios do século XXI" e que chegará próximo do ano 2000: o arranque do tópico 3.2 "Desdobramentos prático-teóricos dos primeiros anos de Século XXI". Nele os assuntos abordados em 3.1 serão estudados sob a respectivas recepções e reações, já em rota da atualidade (2015-16.)

Neste instante é importante relembrar a qualidade de transversalidade desta dissertação, qual não tem escopo suficiente para aprofundar todos os temas de todos esses períodos, bem como não tem esse objetivo. Seu limite é dado pelo estudo do «Círculo Arquitetura-Ideologia», ainda que se reconheça que essa noção é muito abrangente e que a própria idéia de «Círculo» é possível de ser perspectivada por variados (e quase todos) assuntos disponíveis no que se refere à "obra arquitetônica". Neste caso, salienta-se que se escolheu a perspectiva abrangente da palavra "autonomia" em arquitetura, com alguns temas que a tangenciam (como a discussão sobre a possibilidade de ser o projeto crítico ou não; como a linguística em Eisenman e as frentes da conjuntura italiana). Tal transversalidade é uma visão panorâmica dentre outras possíveis, mas não completa, da obra arquitetônica de 1968 em diante; até porque essa parece ser uma missão de proporções "impossíveis". Sendo assim, este capítulo irá se manter fiel às questões derivadas do estudo da autonomia e seus temas adjacentes, seja os buscados em Eisenman, seja na conjuntura italiana.

Figura 90: Cidade da Cultura
Fonte: © Duccio Malagamba. site archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5014/96c5/28ba/0d39/5000/076b/large_jpg/stringio.jpg?1414421305

Figura 91: Implantação Cidade da Cultura
Fonte: http://cdn.archinect.net/images/1200x/qr/qrw1wzol9mvijs5e.jpg



3.1
Do desconstrutivismo e do grupo de veneza aos primórdios do século xxi

Este tópico irá refletir duas evoluções no período da transição do século XX para o XXI: a primeira pelo desfecho do discurso desconstrutivista, pautado em Mark Wigley como seu bastião teórico e um dos organizadores de uma exposição em 1988, no limiar com 1989 — ano da queda do muro de Berlim. A segunda advém da conjuntura italiana que, se não se desfez, tampouco renovou seus nomes na mesma força que no Grupo de Veneza.[1] Porém o discurso de resistência não esmoreceu totalmente e apesar de não vir diretamente ligado com a conjuntura italiana, questões postas por nomes como Kenneth Frampton, o arremataram. Não obstante ambas as evoluções possuem precedentes e subsequências que devem ser tangenciados. Assim poderá se progredir para questões dos anos 90 em diante e conectar as respectivas passagens.

• • •

Sobre o Desconstrutivismo e conexões

Ainda na década de 70, Robert Stern distinguiu o pós-funcionalismo de Eisenman (a caminho do desconstrutivismo) de uma dentre as arquiteturas pós-modernas, aquele que Stern advogou. Assim diferenciou pós-funcionalismo,"*White*", de pós-modernismo, "*Gray*" mas não os opôs, os viu como complementares, unidos pela desassociação do modernismo;[2] muito para diferenciar as desvinculações (ausências e vazios) de Eisenman, dos usos dos ornamentos, da história, símbolos, das cores, e até mesmo das "geometrias incompletas" sem formar um todo, como no modernismo.[3] A arquitetura *white,* em Eisenman evoluiu até o desconstrutivismo, defendido por Mark Wigley.

Wigley organizou a exposição de 1988, *Deconstructivist Architecture,* ao lado de Philip Jonhson, numa simbólica afirmação das bases desconstrutivistas.[4] Para além da influência filosófica (Jacques Derrida) encontrada em Peter Eisenman e Bernard Tschumi, essa exposição afirmou outro nó desconstrutivista: o construtivismo russo; ligação defendida através de um novo arsenal de formas em rompimento definitivo com o ortogonalismo e funcionalismo moderno, através da aplicação dos ângulos obtusos, arcos, planos inclinados e sobreposição de elementos

[1] Até por uma questão de idade dos envolvidos na conjuntura italiana.

[2] Stern, Robert. *Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy,* 1976, originalmente em: *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 186. Em: Kenneth Michael Hays, op.cit, pp.240-6.

[3] Como fez notar Kenneth Michael Hays na introdução do artigo de Stern quando o pôs em sua coletânea: os *Whites* eram: Peter Eisenman, Michael Graves, John Hedjuk, Richard Meier e Werner Seligmann. Os *Grays*: Robert Stern, Charles Moore, Giovanni Pasanella, Jaquelin Robertson, Richard Weinstein e T. Merrill Prentice.

[4] *Deconstructivist Architecture.* The Museum of Modern Art. *Fact Sheet*, 1988. Outra exposição também foi organizada nesse ano, no *Tate Gallery* de Londres, por Andrea Papadakis, em: Haddad, Elie G. *Deconstruction: The Project of Radical Self-Criticism.* Em: Haddad, Elie G.; Rifkind, David. *Critical History of Contemporary Architecture: 1960-2010.* Ashgate, 2014, pp.69-91.

Figura 92: Cidade da Cultura, satélite
Fonte: extraída do Google Earth.

Figura 93: Cidade das Artes e da Ciência
Fonte: Site oficial da Cidade das Artes e da Ciência, em linha: http://www.cac.es/dam/jcr:59932ffb-4b56-41a0-bb74-d7ff-8c4876a4/130444_IMG_9169R.jpg

geométricos. Isso posto, pode-se organizar dois conjuntos: um, ligado ao laboratório russo e ao projeto filosófico da desconstrução («desconstrutivistas-desconstrucionistas») e outro, ligado apenas à parte prática, somente desconstrutivistas. No entanto, em ambos deve-se ter a devida atenção para a relação com o construtivismo russo.

Obras como o *Parc La Villete* (Paris, 1982-1998, figura 48) de Bernard Tschumi, exemplificam a almejada referência à manipulação de formas da vanguarda russa. Outros trabalhos dão corpo para essa tentativa: o edifício residencial *Byzantium* (Amsterdam, 1985-1991, figura 49) de Rem Koolhas, através de uma grande diagonal a cortar a obra; os desenhos compostos de elementos em diagonais, fragmentados e dispersos, (1983, figura 50) de Daniel Libeskind; o trabalho *The Peak Leisure Club,* (1982, figura 51) de Zaha Hadid, inspirado nas ilustrações de El Lissitsky e por fim, o projeto do E*mory University Center for the Arts*, (Atlanta, 1991, figura 52), de Peter Eisenman. Estes exemplos ilustram que os desconstrutivistas focam-se mais nos fragmentos não-ortognais e nos planos irregulares. Enquanto, pelo lado de Eisenman e Tschumi, «descontrutivistas-desconstrucionistas», não apenas se desconstrói os elementos mas também sua composição. Recorda-se que para Eisenman o *ground zero* de um edifício é sua auto-referência, decomposição e orientado para o solo; não o tipo, a forma, ou oposições funcionalistas.[5]

Como se concretizou a ambição de se referenciar o construtivismo russo? Somente entendido os preceitos e objetivos daquele movimento ter trabalhado com elementos não-ortodoxos nas artes ou na arquitetura, que se habilita uma reflexão minimamente razoável sobre a ambição dos desconstrutivistas, que com '88 se fortaleceu nas décadas seguintes. Esse é um ponto salutar para a evolução da arquitetura rumo ao século XXI. Basicamente, o construtivismo russo foi um movimento artístico enraizado em boa parte nos conceitos de Kazemir Malevitch, artista que no início do século XX, passou a investir em elementos mais abstratos e angulados.[6] Em vias da revolução socialista que culminou na URSS, os construtivistas tiveram intensa produção intelectual provendo a nova linguagem de conteúdo revolucionário, explicitamente comprometido com os projetos de modernidade e no uso do conhecimento humano, seja artístico, científico ou tecnológico, para a criação e libertação de uma sociedade mais coletiva.[7] No sentido de emancipação das diferenças sociais agudas e das tecnologias mais primitivas, em direção a uma sociedade mais avançada, socialmente, culturalmente e tecnologicamente, afinal o avanço em uma questão específica ajuda a configurar avanço nas outras.

Em rejeição à uma arte "pura", livre da ação política, a arte e arquitetura construtivista se enunciaram como discurso dos novos conceitos artísticos e instrumentos gráficos para moldar e ilustrar a nova mentalidade da tal nova sociedade modernizada (no seu sentido de projeto

[5] Isto é, os elementos fragmentados, desconstruídos, não se compõem, constroem, distancido-se do solo, mas ao contrário, no seu negativo, decompoem-se em direção ao solo. Eisenman, Peter. "The Futility of Objects: Decompostions And The Process of Differentiation", 1984, Em: Eisenman, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004, p.185.

[6] Ver Figura 53. Haviam outras influências culturais que não Malevitch, tais como o poeta Vladimir Maiakovski.

[7] Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. Yale University Press, 1983, p.230. E: Hartoonian, Gevork. *Crisis of the Object*, Routledge, 2006, p.22.

Figura 94 - Estádio Nacional de Pequim
Fonte: user peter23, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Beijing_national_stadium.jpg

Figura 95 - Yokohama International Port Terminal
Fonte: © Satoru Mishima / FOA, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5434/9375/c07a/8011/0e00/0037/slideshow/yipt-0802-satoru_mishima-05.jpg?1412731760

coletivo), que no caso específico dos russos, cristaliza-se pela idéia da nova nação, a URSS.[8] Esse enunciado funcionou como a ordem simbólica, o «nome do pai» do movimento russo, o conteúdo elementar de quatro componentes: as fragmentações, angulações, abstrações e as diagonais. Eles não só aludem de forma metafórica à coletividade, mas foram suaa própria concretização da idéia de coletividade, através dos fragmentos para compor esse todo coletivo e não destruí-lo.

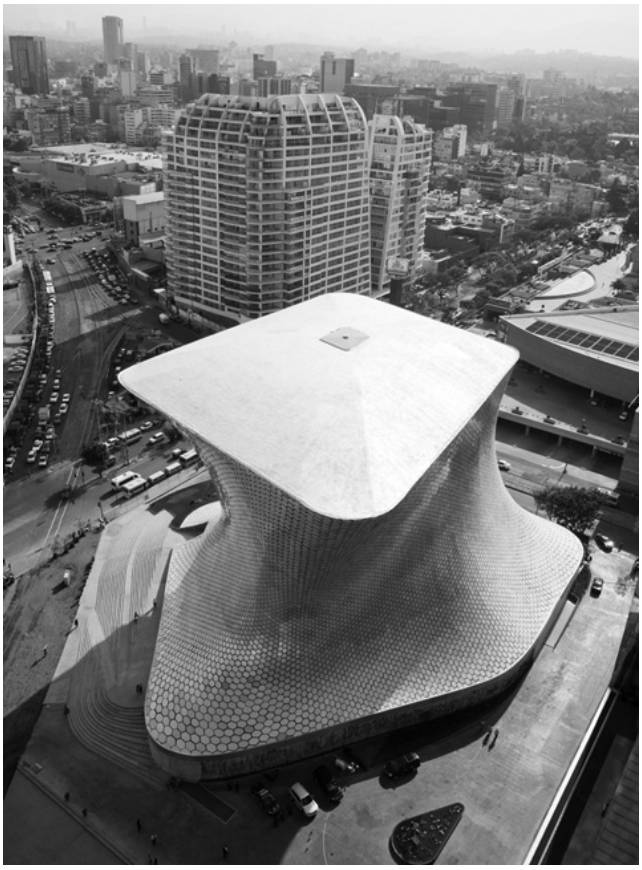
O arquiteto, Konstantin Melnikov, representou o que foi a utilização do conhecimento para moldar a nova sociedade. Sua obras, como o Clube *Rusakov* (Moscou, 1928, figura 54) utilizaram da nova linguagem para concretizar espaços de conteúdo coletivo. O uso dos elementos oblíquos, como no *Rusakov*, ou nas escadas do Pavilhão da URSS na exposição de Paris,(figura 55) pretendeu, justamente, articular o espaço e a forma do edifício com potencial de condensação social. A forma no construtivismo russo tem a qualidade e intenção de ser sua mensagem política e não pode ser vista como uma mera manifestação artística e plástica, mas antes, como um veículo político e cultural.[9] Esta é a ordem simbólica do construtivismo russo, seu «nome da casa» — o elemento discursivo que funda toda a lógica e articulação interna de uma obra arquitetônica (sua célula intelectual inicial), encontrada nos quatro componentes já previamente citados. Isso deu condições de um raro escape da «ideologia», pois ali se formava uma nova esfera de poder, a URSS, desvinculada do domínio do espectro capitalista (então no seu segundo estágio). Como se viu em Marilena Chauí, a «ideologia» se forma quando o grupo que detém o poder está em ascensão e era o caso do cenário russo; formava-se um novo poderio, que escapava do tipo de discurso doutrinário que assegura a assimetria social, como no capitalismo, um espectro da «ideologia». A partir dessa explicação sobre o construtivismo, o desconstrutivismo pode ser confrontado.

Se a ordem «simbólica» das vanguardas russas era comprometida com o projeto de modernidade socialista-comunista (no caso da arquitetura construtivista, pelo seu específico «nome da casa»), o mesmo não se encontra na ficha da exposição '88, por Mark Wigley e Philip Johnson. Nela consta-se que os ideais de perfeição, modernidade, não seriam reinvocados.[10] Desse modo uma primeira crítica, ainda insipiente, aos descontrutivistas se direciona à conexão que fora estabelecida com os russos, sem os ideais de modernidade. Isso é ainda algo preciptado, no qual é cabível uma réplica por parte dos desconstrutivistas, afinal o objetivo era exatamente o de romper com a modernidade. O objetivo era subverter o construtivismo, portanto, não cabe nesta ocasião criticar o desconstrutivismo porque eles tentaram ter como referências os conceitos da vanguarda russa sem levar em conta seu aspecto social pois se, de fato, o objetivo foi romper com o ideal de perfeição moderna, o desconstrutivismo conseguiu. Contudo nesse

[8] Perloff, Nancy; Reed, Brian. *Situating El Lissitsky: Vitebsk, Berlin, Moscow.* Issues & Debates, 2003.

[9] Essa é uma estratégia que retira a atividade política como componente gráfico da vanguarda russa. Christina Lodder fez asserções nesse sentido, em censura à visões "puristas" do construtivismo. Christina Lodder, op.cit, p.1.

[10] *Fact Sheet* de "*Deconstructivist Architecture*": "Their projects (dos desconstrutivistas) continue the experimentation with structure initiated by the Russian Constructivists, but the goal of perfection of the 1920 is subverted. The traditional virtues of harmony, unity, and clarity are displaced by disharmony, fracturing, and mystery."



Figurar 96: Museu Soumaya
Fonte: user Adam Wiseman, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Ext_06Museo_Soumaya_FREE_Fernando_Romero_EnterprisE_photo_by_Adam_Wiseman.jpg

Figura 97: Birmingham New Street Station
Fonte: user user Bs0u10e01, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ee/2015-09-23_New_St_East_Entrance.jpg/1024px-2015-09-23_New_St_East_Entrance.jpg

ponto é possível vislumbrar uma tréplica que, ao complementar a crítica inicial, torna-se muito mais forte.

Ressalta-se que a diferença entre a crítica e a defesa ao desconstrutivismo está exatamente na "diferença de se perceber a diferença".[11] A crítica pode argumentar que na ligação com o construtivismo perdeu-se a agenda social e como julgam essa perda algo ruim, logo, o desconstrutivismo torna-se frágil. Mas de outro lado a defesa pode perceber que perder a agenda social é algo bom; para eles o objetivo é quebrar a unidade, a harmornia e a clareza, para instigar o mistério na obra. Por isso, uma tréplica mais forte que a crítica inicial deve reiterar o modo que os desconstrutivistas perceberam a si mesmos e não só, no certeiro, argumento de que a perda da agenda social é ruim. Ao se aceitar que não houve conexão entre construtivistas e desconstrutivistas, percebe-se que houve sim uma suposta "subversão", o que deflagra o desconstrutivismo, literalmente, como "desconstrutores" do construtivismo e portanto, realmente desconstrutivistas, no sentido de desmonte, onde a princípio havia só inspiração e referência.

O desconstrutivismo não evitou apenas a agenda social russa, mas qualquer argumento sócio-político. Assim, tal e qual a associação de Eisenman à filosofia desconstrucionista, entra-se numa situação de impossibilidade de discurso. Supostamente o descontrutivismo se coloca numa posição de assepsia política. Mas aí está o arranque da tréplica: o desconsrutivismo se percebe como neutro, porém, ao fazer isso legitima-se o *status quo* e a política tal como ela está, o que nada tem a ver com uma suposta abstenção política, numa hipotética neutralidade. Essa é a diferença da crítica em relação à tréplica ao desconstrutivismo: a última vai demonstrar que essa neutralidade é fraudulenta, pois move uma outra agenda por trás do discurso de neutralidade.

Esse é o ponto da crítica ao desconstrutivismo e não uma mera crítica à sua perda de relação com os russos, mas antes, sua posição que finge perder qualquer agenda social, quando no fundo está a mover uma agenda social sim, inversa aquela dos russos, pois não está apenas numa subversão, numa versão «*underground*» destes, mas sim numa versão totalmente nova que os elimina: é uma agenda não coletiva, politizada e em sincronia com o espectro do capitalismo.

Esta impossibilidade, de ser "apolítica", se alastra para outra inviabilidade, que é a inspiração numa referência que a utilizou contra ela mesma — o construtivismo russo tanto como objeto que legitima os argumentos desconstrutivistas, quanto como aquilo que deve ser rompido e abandonado, numa irônica e enigmática sincronia, atenuada pelo eufemismo de subversão. O ponto central da tréplica, portanto, é essa associação paradoxal: se inspirar no construtivismo ao reprími-lo. O paradoxo é patente pois o laboratório de formas russo só foi possível enquanto conteúdo social e artístico, sendo estas as condições para a sua existência. Reprimir o conteúdo social do construtivismo russo é reprimir sua plástica e o inverso também é válido. De modo inusitado, o desconstrutivismo fragmentou sua referência, ao vê-lo apenas como artístico, tomando a parte pelo todo; mistificando sua fonte para legitimar seu fim; o que leva a discussão da tréplica ao fragmento enquanto concepção volumétrica.

[11] Žižek, Slavoj. *The Sexual is Political.* Em linha: http://thephilosophicalsalon.com/the-sexual-is-political/

Figurar 98: Heydar Alieyv Center
Fonte: © Hufton+Crow, site archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5285/2152/e8e4/4e8e/7200/015f/slideshow/HAC_Exterior_Photo_by_Hufton_Crow_(1).jpg?1384456417

Figura 99: Market Hall
Fonte: © Nico Saieh, em linha: link:http://images.adsttc.com/media/images/5433/03c1/c07a/8024/cc00/002d/large_jpg/542b1c04c07a809a0e0002c8_first-look-mvrdv-completes-largest-covered-market-in-the-netherlands_mrkthl_mvrdv_1.jpg?1412629429

Nos seus partidos volumétricos, o desconstrutivismo usou a fragmentação em sua defesa, como algo positivo. Reprová-la, sem lembrar da agenda social oposta à do construtivismo, seria uma mera inversão. Tal como feito no parágrafo anterior, a tréplica deve insistir no argumento original do desconstrutivismo, pois ali reside sua falha. Realmente o problema dos volumes desconsturtivistas não é o fragmento em si; não é necessário forçar um ortogonalismo moderno.

A polêmica está ao articular o fragmento como um "mistério", pois esse é dotado de uma capacidade elástica, adaptável a qualquer crítica e no fundo é um eufemismo para uma indecisão proposital que é benéfica pois pode assumir qualquer papel defensivo a uma crítica. O mistério funciona como um "curinga" pois tapa as lacunas do discurso dos desconstrutivistas. Um alicerce pseudo poético que cumpre função de justificativa. O fragmento assume um dos ditos papéis engimáticos deste mistério, uma espécide de aura superior das formas não-ortodoxas. Porém, nesta tréplica, percebe-se que o fragmento foi usado como um fim e não como método; não só usado para desenvolver o volume, mas também e principalmente voltado para si, ao isolar a possibilidade de qualquer contextualização e junção legível para a sociedade,[12] numa astuta forma de alienação, pois se dificulta a leitura do edifício fragmentado por parte do indivíduo. Essa leitura é importante para o espaço ser de qualidade. Conforme Kevin Lynch,[13] pelo que identificou como a categoria da legibilidade de uma cidade, o grau de qualidade desta e portanto de suas partes, a arquitetura pode ser medido pelo parâmetro de sua leitura. Quanto mais legível para o cidadão, melhor. O fragmento como fim é o contrário disto. Fecha-se, torna-se ilegível, isola o edifício, é negligente com o território e funciona como um enigmático elemento projetual que serve para encobrir o próprio "desconstrutivismo". Forma-se um fluído de fragmentos (significantes) dispersos que, dificilmente, são reconhecíveis pelo cidadão,(alienando-o) pois tornam-se artificiais.

O fluxo artificial de fragmentos, desloca o sujeito de sua condição «real» para a «realidade», atravessada pela fantasia (manipulação de formas irregulares) e pelo desejo (arquitetura como objeto de consumo, prometedora do gozo, da felicidade máxima), para deste jeito cortar a identificação do sujeito com o espaço, a forma e o tempo da obra arquitetônica em questão. Quando o sujeito não se identifica na própria cultura produzida pela sociedade, pelas obras que nela existem, nesse ponto se está numa situação qual no primeiro capítulo se tratou por Hegel: a da alienação.[14] Nela o sujeito entrega sua condição social a aquele espaço, ao designar a responsabilidade de sua participação na cidade à aquela obra de arquitetura, numa suposta identificação. Contra o que seria o sujeito manter sua participação na cidade e nas obras arquitetônicas em "sua posse". No caso da pseudo-identificação com à obra, ele entrega sua

[12] Tal e qual Eisenman disse que o objeto deveria ser auto-referencial.

[13] Lynch, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Martins Fontes, 2006, pp.3-7.

[14] Lembra-se: as pessoas podem se identificar com o consumismo de uma obra, pelo objeto de consumo, que no desejo ou na fantasia, «realidade», protetora do «real». É o momento que o termo "identificação" perde sua essência e torna-se uma pseudo-identificação, aquela feita pelos mecanismos ideológicos e não aquela coletiva, ciente do «real», que o denúncia, como seria no caso do construtivismo russo. Ver nota 66, do tópico 2.2, pág 309, quando situação semelhante foi apresentada.

Figurar 100: 8 Tallet
Fonte: CC user Ramblersenv, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/96/BIG_-_8_House.jpg/1024px-BIG_-_8_House.jpg

Figura 101: Via 57 West
Fonte: © Nic Lehoux, archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/57d1/6116/e58e/ceaf/e500/0170/slideshow/w57-image-by-nic-lehoux_original.jpg?1473339656

soberania individual não só ao discurso do Outro, mas agora também ao edifício — numa situação de hiperrealidade muito forte, com o edifício a controlar o sujeito através do seu hiper-espaço.[15]

O desfecho da tréplica recai no objetivo do "edifício misterioso", que não só mistifica, aliena e legitima o discurso desconstrutivista, em detrimento de uma agenda social coletiva (construtivismo.) Mas também é um fetiche que reifica a vanguarda russa e assegura uma distância do núcleo traumático da sociedade, do «real», através do anteparo de "mais real que o real", que nesse caso assume forma de "mais construtivista que o próprio construtivista".[16] Perdeu-se a chance de focar-se no laboratório de formas apenas como arsenal volumétrico e de composição, mas desta vez não por vê-lo como algo acima do que é (como fez Eisenman) mas por mistificar sua conexão com o construtivismo russo, não para revivê-lo ou subvertê-lo, como consta na ficha técnica da exposição de 1988. Esse é apenas seu enunciado — apenas forma mas não agenda social —, em tese neutro, que encobre a enunciação numa *paralaxe arquitetônica*, de uma outra agenda social; ideológica e reprodutora do espectro capitalista da «ideologia» pois oculta o «real» e já adaptada à terceira fase do capitalismo: a da lógica cultural fragmentária pós-moderna.

A paralaxe, ao mistificar uma conexão com a agenda da vanguarda russa, funciona como bloqueio a qualquer hipótese de revivalismo do discurso construtivista russo, que por ventura fizesse uso de seu laboratório «formal» para atingir uma totalidade social. Assim evita-se um relançamento daquelas que foram pautas sociais inexoráveis às formas não-ortodoxas da vanguarda russa, veículos políticos prejudiciais à «ideologia»— e isso é compreensível pela condição percebida por Tafuri para a possibilidade de uma arquitetura crítica: só se realiza uma arquitetura crítica a um sistema quando esse desaparece e essa era a grande força do construtivismo russo, eles realmente estavam se aproximando (se é que não realmente conseguiram isso) de fazer uma arquitetura crítica ao sistema capitalista ocidental, pois poderiam enfim vislumbrar o emergir de um novo sistema, ao menos na Rússia e nas demais nações que fizeram parte da URSS.

O construtivismo russo é um perigo para «ideologia», pois é um discurso concreto, não só teórico, sobre arquitetura e arte, com potencial de denúncia ao «real». Disso deriva-se a defesa de um postulado: em geral, o desconstrutivismo, se porta como uma nova adaptação da cultura pós-moderna ao novo espectro capitalista, o flexível, que passou a preencher a «ideologia», pelo processo iniciado em 1968 e em vias de se tornar mais forte (por causa da derrocada do sistema socialista em 1989), se aproveitou do fortalecimento do sistema neoliberal e refundou a conexão entre arquitetura e «ideologia». Não apenas fortalecendo a última, como fez a arquitetura *pop* pela apologia consumista; mas ao atacar diretamente um inimigo da «ideologia», da maneira mais eficaz possível, ao se inverter seu enunciado.[17] Este é mais um motivo para se defender que após

[15] Segue-se Karl Marx, a mercadoria quer o sujeito e não o contrário.

[16] Nesse caso ao construir o desconstrutivismo, ou conforme Mark Wigley "produzir o desconstrutivismo.". Wigley, Mark. *The Translation of Architecture, The Production of Babel*, 1989. Assemblage nº8, p.9.Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3171012 .

[17] Nesse caso, não há o que duvidar sobre o prefixo "des". Se no caso de Eisenman veio muito mais pela influência filosófica, no caso da referência ao construtivismo é muito mais uma questão de inverter o vetor sócio-político; de projeto de modernidade socialista, para estilo de época do capitalismo flexível.

Figurar 102: Torre Puig
Fonte: © Rafael Vargas, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5447/20f9/e58e/ceb5/6700/00b3/large_jpg/PORTADA.jpg?1413947612

Figura 103: Casa das História Paula Rego
Fonte: user Manuelvbotelho, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Casa_das_Historias_Souto_Moura_4.jpg?uselang=pt

1968, arquitetura e ideologia se juntaram ao ponto de se tornarem um «Círculo Arquitetura-Ideologia», que vem a ser a fonte dos conteúdos das obras arquitetônicas, fonte primária para o «nome da casa» de cada edifício. Nesse ponto inclui-se Mark Wigley.

Mark Wigley, na direção da década de 90, prosseguiu com a defesa da parte filosófica do desconstrutivismo. Wigley defendeu que a filosofia de Derrida não deveria ser traduzida diretamente na arquitetura, mas antes, vista como uma metáfora:

> "Deconstruction is understood to be unproblematically architectural. There seems to be no translation, but just a metaphoric transfer, a straightforward application of theory from outside architecture to the practical domain of the architectural object."[18]

Se a filosofia utiliza da metáfora da arquitetura para construir o edifício do conhecimento, ainda que na sua versão desconstruída (Torre de Babel), a arquitetura deveria utilizar a a filosofia, de maneira representacional, para conceber seus conceitos.[19] Dessa forma, esse era o caminho para se desconstruir uma arquitetura, via conceitos "filosóficos" metafóricos que não deveria prezar por nenhum tipo de discurso, nenhum tipo de narrativa[20] em suas palavras, "revolucionária" — e assim evitar a crítica marxista.[21]

Para Wigley, a arquitetura deveria ser neutra não só conceitualmente, filosofia como metáfora, mas também politicamente, com intuito de evitar certos paradigmas ditos "tradicionais e conservadores": nem à crítica de esquerda, nem o centro e nem a visão "típica" da direita política de olhar para o "objeto" como autônoma.[22] Esse argumento é a base de que a arquitetura deveria se focar no objeto, contra a suposta visão que evita vê-lo como importante.[23] Wigley quer o objeto , tal como Eisenman, articulado em sua estrutura com o solo e que seu ornamento esteja dentro dessa estrutura e não adicionado a ela; em adjacência ao desfasamento entre forma e função.[24] Outra manifestação do discurso de neutralidade paira sobre a recepção da obra arquitetônica pelas pessoas. Wigley afirmou que essa recepção é espontânea, natural, sem intencionalidade política. No máximo, em seu vocabulário, seria algo para ser "ouvido" pela "voz" interna de

[18] Wigley, Mark. *The Translation of Architecture, The Production of Babel*, 1989. Assemblage nº8, p.9.Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3171012 .

[19] Ibid, p.11-2.

[20] No sentido de modernidade.

[21] Wigley, Mark. *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, 1988. Assemblage nº5, pp.51-7. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3171025 . "Deconstruction is not revolutionary". Wigley quer evitar que a desconstrução caia na situação: "…has made deconstruction look like a traditional aesthetic, open to orthodox Marxist critiques of the reactionary appropriation of marginal avant-garde work", p.54.

[22] Ibid, p.56. "The traditional leftist analysis of this project as potentially an avant-garde project appropriated by the center will no longer do. Neither will the typical rightist view of this as an autonomous object. It doesn't succumb to either tradition."

[23] Ibid, p.54. "A more consistent reading of deconstruction in architecture would have two consequences. We would understand th importance of architecture, and reject the tradition in architecture that says that architecture is really not so important, that the object is not so important, and that what counts is the derivation of our theory from other discipline, that if one reaaly wants to talk about what's important in architecture, one must use philosophy, literary theory, and so on…"

[24] Wigley, Mark. *The Translation of Architecture, The Production of Babel*, 1989. Assemblage nº8, p.11.Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3171012 . Estrutura volta-se para o solo.

Figurar 104: Torre Burgo, Eduardo Souto de Moura, Porto
Fonte: © Luis Ferreira Alves, em linha: http://a4.images.divisare.com/images/dpr_1.0,f_auto,q_auto,w_800/v1/project_images/5067582/LFA_20080303_01/eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-burgo-tower.jpg

Figura 105: Nord Pas de Calais, Lacaton & Vassal, Dunkerque.
Fonte: © Philippe Ruault, archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/52f9/b712/e8e4/4eb4/cf00/006f/large_jpg/DNK-131022-%C2%A9PR_MG_0449.jpg?1392097025

cada sujeito. Essa naturalidade na recepção do objeto, junto com a filosofia como metáfora e o distanciamento político unem-se na sob a bandeira da neutralidade.

Embora a transcrição entre filosofia e arquitetura tenha sido tratada como representacional e não direta,[25] Wigley tocou a existência de um ponto no qual incidia a tradução literal da filosofia desconstrucionista para a arquitetura: o "de construir a desconstrução", demonstrando a impossibilidade de se estruturar um edifício que se levante do solo pelas convenções hierárquicas da forma com a função e do ornamento com a estrutura.[26]

Wigley, assim como em Eisenman, argumenta o inverso disso; pois querem desmontar o edifício em direção ao solo e voltar todas as suas componentes para este, tal como embutir o ornamento na estrutura e assim sucessivamente. Ora, mas então se a arquitetura apenas representaria a desconstrução, com destaque na impossibilidade de estruturar o conhecimento absoluto (tal como seria o fracasso da história da Torre de Babel), porque construir essa desconstrução de forma literal e não desconstruir a construção? Isto é, porque não atingir a forma desconstruído ao se decompor um "monolito" seja teórico ou prático mas sim construir um desmonte a partir do zero?

"Construir a desconstrução" não deve ser criticado enquanto uma incoerência — a tradução pode ser defendida como sendo a não tradução. No entanto, tal como no, "*The Translation of Architecture, the production of Babel*", deve-se confrontar Wigley com seu próprio enunciado e idéia chave: a de que a arquitetura é apenas uma metáfora desta filosofia.[27] Se é assim, o desmonte da obra arquitetônica em direção ao solo é apenas metafórico? Retirar o tempo (atemporalidade), a história e o território tem intuito somente representacional? No que tange a concepção metafísica do edifício esse argumento é compreensível, o objeto é uma representação de um discurso mas, desarticulações como forma e função, desenraizamento do território, o solo hipotético qual se vira o edifício não são meras representações. São elementos objetivamente verificáveis nas obras desconstrucionistas. Tanto é que Eisenman se referiu à sua teoria enquanto "a" interioridade e autonomia da arquitetura e Wigley defendeu o objeto ao contra-argumentar uma suposta desvalorização do mesmo.[28]

Do modo exposto acima, não se deve ver a desconstrução só como metáfora e sim também uma metáfora, mas essa não pode servir de eufemismo para justificar todo e qualquer argumento de sua teoria, tapando potenciais falhas. Não pode servir como retórica de "traduzir a filosofia desconstrucionista na arquitetura é a não traduzir". Nem se valer de um jogo contraditório de argumentos nos quais ora o desconstrutivismo é só uma metáfora da filosofia, ora é a

[25] Ibid.

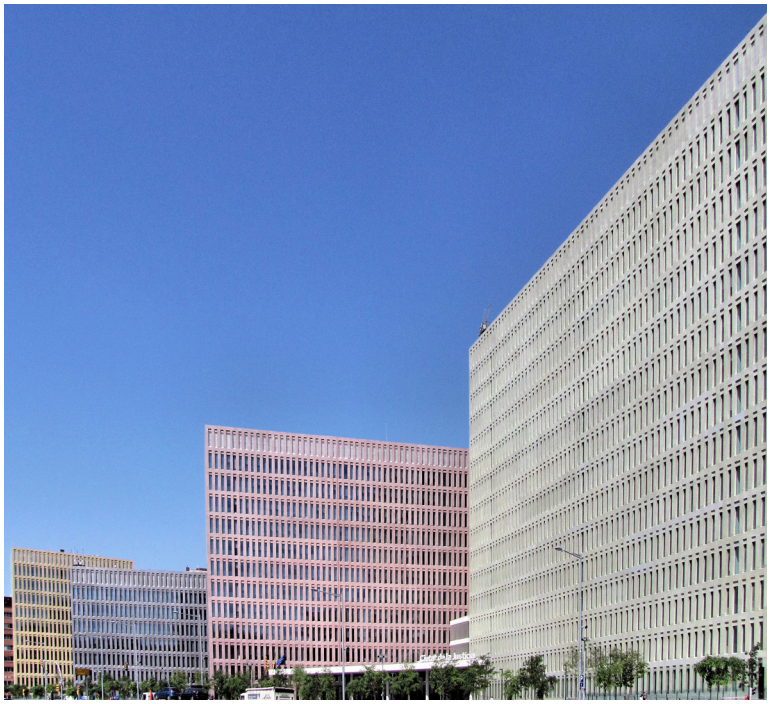
[26] Ibid, p.9-11. "The architectural translation of deconstruction is literally the production of deconstruction."

[27] Ibid, p.7-8.

[28] Wigley, Mark. *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, 1988. Assemblage nº5, pp.51-7. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3171025. Suposta idéia que também é criticável; percebe-se que essa foi uma indireta para outras correntes teóricas, que verdadeiramente também se importam com o objeto, como o Grupo de Veneza, por exemplo, que até mesmo foram questionados se não eram formalistas. Como em Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Academy Editions, 1987.

Figurar 106: Museu Jumex, Cidade do México.
Fonte: Fundación Jumex, wikicommons, em linha: link:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4d/131117_jumex_def_121.jpg/800px-131117_jumex_def_121.jpg

Figura 107: Cidade da Justiça, Barcelona.
Fonte: userkovacsdaniel, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/David_Chipperfield_Barcelona_1.jpg



construção literal da desconstrução. Ademais essa é um desconexão conveniente, pois flexibiliza o argumento para adaptá-lo a qualquer situação. Essa é uma impossibilidade em Wigley, sob a roupagem de uma indecisão. O discurso mais filosófico do desconstrutivismo, paradoxalmente, é construtivista. Do mesmo jeito que se anulou as possibilidades de revivalismo da vanguarda russa, com a diferença que no caso da filosofia, foram anuladas as possibilidades de usá-la realmente traduzida, pois isso demandava fazer uma escolha no jogo de argumentos.

Os impasses de Wigley, não se limitam a dúvida sobre a tradução. Há também uma incompatibilidade nos contra-argumentos aos supostos detratores da arquitetura e do objeto como "não importantes", pois estariam chafurdados em referências extra-disciplinares.[29] Sendo assim, qual então seria o motivo de se buscar a filosofia desconstrucionista? Wigley, paradoxalmente, defendeu uma arquitetura "pura" e isolada através de uma referência externa. Qual seria o motivo para ser válida a crítica das pontes extra-disciplinares quando ela é direcionada aos supostos "detratores dos objetos", mas não seria válida na extra-disciplinaridade de Wigley? Quanto aos detratores, é válido os criticar pois recorda-se que, para Wigley, estes são os críticos de esquerda, que reprovam a obra arquitetônica como objeto e isolada do território, da história etc. Enquanto Wigley quer justamente este isolamento. Melhor se delimita o objetivo de Wigley enquanto uma tentativa de trazer uma aura de profundidade intelectual a um laboratório de formas não-ortodoxas e legitimá-lo não como tal, mas como "a" arquitetura em si, similar à interioridade reclamada por Eisenman.

Jacques Derrida não foi uma referência contra as ambições de se atingir a verdade absoluta, com objetivo de abrir o discurso e a arquitetura de modo que o "desejo possa morar", numa possibilidade do sujeito agarrar seu desejo no edifício — embora o desejo desse sujeito possa ser algo que reproduza a «ideologia», (direta ou indiretamente, a defendendo ou por ela capturado), não se pode descartar a hipótese de ser algum tipo de consciência crítica qual ele orienta para uma arquitetura e tente denunciar o poder e por isso poderia beneficiar o coletivo. Derrida foi sim uma referência para legitimar o discurso desconstrutivista, como se fosse algo maior. Em Wigley a intenção não foi permitir o desejo na obra, mas oferecê-lo como objeto de desejo, ocultada pela sua indecisão entre traduzir ou não a filosofia — ora a construção da desconstrução, ora apenas metafórica. É mais uma justificativa para defesa intelectual do desconstrutivismo, do que uma aplicação, seja literal ou não, de Derrida pois, neste caso haveria a perigosa hipótese de se relacionar sujeito e obra pelos contextos. O que viria a contradizer a prerrogativa inicial de Wigley e Eisenman de isolar a obra arquitetônica como um objeto, que é no fundo um objeto de consumo sob a imposição do desejo do Outro, aquele que pode discursar, que nesse caso indistintamente é a «ideologia».

Em geral, o desconstrutivismo não usou a filosofia para gerar algo concreto para a sociedade, não no sentido positivo e coletivo, mas sim à sua maneira, isolada e sem conexões legíveis; e ainda que Wigley e Eisenman clamassem não ser o foco da arquitetura, inegavelmente é onde

[29] Ibid, p.54. "(...)deconstruction is not revolurionary."

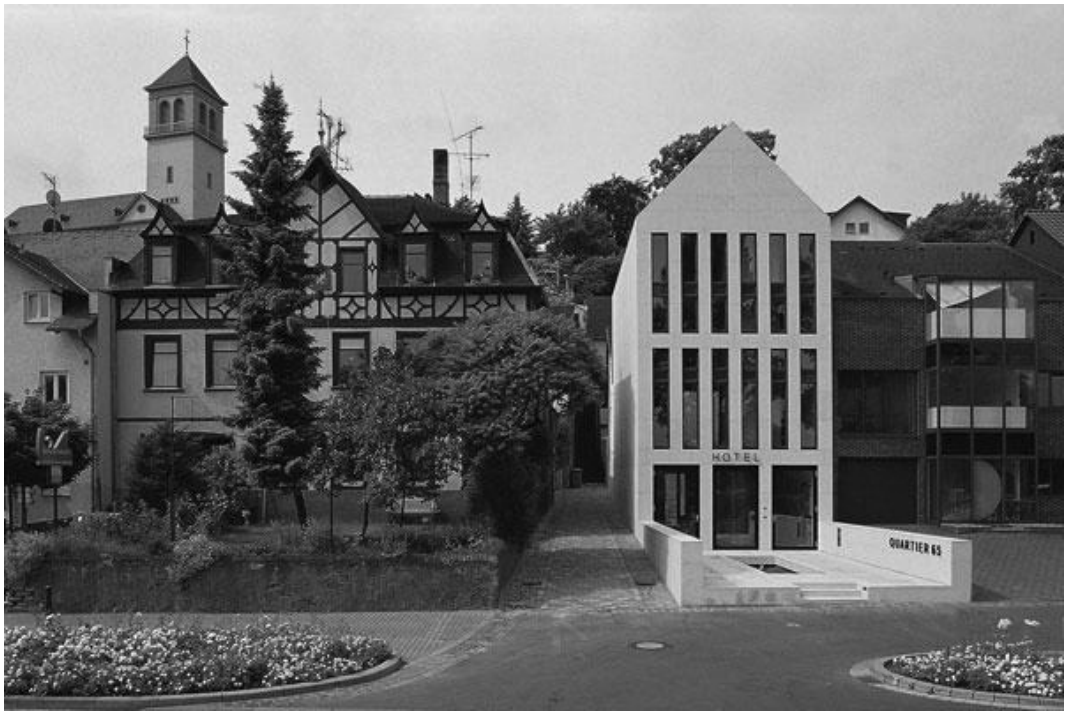


Figura 108: Hotel Quartier
Fonte: © Ivan Neme, em world-architects.com, em linha: http://cdn2.world-architects.com/files/projects/18482/images/600:w/a-2_quartier-65.jpg

Figura 109: Hambacher Schloss
Fonte: © Stefan Müller, em linha: http://www.br.de/radio/bayern2/kultur/kulturjournal/hambacher-schloss-104~_v-img__3__4__xl_-f4c197f4ebda83c772171de6efadd3b29843089f.jpg?version=39999

se encontra a cidade e as obras arquitetônicas. Wigley usou sua referência para se adaptar às diferentes críticas. Se fosse criticado por buscar uma referência externa à arquitetura, numa eventual fuga da "importância de se fazer o objeto", Wigley se defenderia com o discurso de que a referência é apenas metafórica. Mas se fosse criticado por fazer um consumo teórico, Wigley defenderia afirmando que a tradução é "literalmente a construção da desconstrução.". Este foi um jogo de argumentos similar ao que Derrida criticou em Eisenman; sobre sua teoria que "nem era uma coisa nem outra".[30] No fundo, se estava precisamente decidido em usar a filosofia como amparo ao laboratório de formas e a uma teoria baseada num impacto imediato através de um objeto de desejo, decisão oculta sob o eufemismo de indecisão. Isto é mais próximo de ser uma adaptação ao contexto do sistema neoliberal flexível, do que uma atitude que está em busca do interior da arquitetura.

Do mesmo modo que, aparentemente, se neutralizou a "tradução" Wigley orquestrou um discurso de neutralidade política do desconstrutivismo.[31] Mais uma modalidade de "nem uma coisa nem outra", hipotéticamente uma nova indecisão. Contudo por trás desse discurso situa-se o deslocamento da política como algo ofensivo e que não deve fazer parte da arquitetura. Ora, recorda-se que Jameson pôs que tudo está dentro da ideologia (no sentido abrangente) e não há quase nada fora dela;[32] o mesmo decorre com a política. Não há quase nada fora da política.[33] Deslocá-la como atividade que não influi na arquitetura, pois esta seria neutra, é apenas um discurso que evita o ato político do cotidiano e a passagem do sujeito, de mero indivíduo a alguém ativo na sociedade, um cidadão. Em comparação, advogar por uma arquitetura sem política é defendê-la enquanto objeto de estudo isolado e sem participação nas questões públicas; é vê-la como não coletiva, ou no mínimo que evita o debate público.[34] Essa é uma pauta que não é apenas "não revolucionária", como assumiu Wigley, mas totalmente "despolitizada."[35]

Ora, sem inserção política não há mudanças na sociedade, nem na cidade. Não necessariamente se deve ser revolucionário, mas o discurso de "despolitização" é um passo para a criminalização

[30] Derrida, Jacques. "*A Letter to Peter Eisenman*.". Assemblage, nº12, 1990, pp.11-2. "What do you think, Peter, of these propositions? Would you be an "opponent," a supporter? Or, as I suppose, but perhaps wrongly, neither one nor the other? In any case, could you say something about it and why?". As preposições que Derrida o confrontou foram sobre o abuso da noção de ausência, bem como qual seria a posição de Eisenman sobre a relação entre arquitetura e pobreza, no âmbito econômico. Por isso Eisenman foi nem contra, nem a favor e na carta de resposta ele defendeu o mesmo argumento de Wigley, que Derrida não teria entendido que a tradução da desconstrução para a arquitetura não era literal. Esse aspecto de indecisão em Eisenman nota-se por exemplo quando ele abordou a dialética entre os textos, visto no tópico 2.1.

[31] Wigley, Mark. *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, 1988. Assemblage nº5, pp.54-5. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3171025. O discurso de neutralidade foi tratado anteriormente.

[32] Jameson, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* Editora Ática, 1997, p.195

[33] Jameson, Frédic. "*Is Space Political?*", 1995. Originalmente em: Davidson, Cynthia. *Anyplace*. MIT Press, 1995, pp. 192-205 Em: Leach, Neil. *Rethinking Architecture.* Routledge, 1997, p.256: "politics in the global sense, of the founding and transformation, the conservations and revolutionizing, of society as a whole, of the collective, of what organizes human relantionships, generally and enables or sponsors, or limits and maims, human possibilities".

[34] O que é verificável pela intenção de arrancar o objeto de qualquer contexto.

[35] Wigley, Mark. *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, 1988. Assemblage nº5, p.54. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3171025. E que pode secretar uma politização.

Figura 110: Perspectiva reenderizada do futuro Porto Marinha.
Fonte: http://www.cgarchitect.com/content/portfolioitems/2013/10/87659/torres-rio-final_large.jpg

Figura 111: Perspectiva reenderizada do futuro Residencial Casa Atântica.
Fonte: ©Zaha Hadid architects, em linha: http://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/cache/th_65d1300db-

ou espetacularização da política. O neutro se abstém de pensar a sociedade, então designa a quem detém o poder a fazer — se o sujeito não faz política, fazem para ele. Esse isolamento é o mesmo do objeto isolado. Logo, desmonta-se essa falsa idéia de despolitização, pois no fundo é ainda um ato político, porque inventa uma pseudo neutralidade, como se fosse possível se abster da política, colocando esquerda e direita como se estivessem igualdade de forças, embora a direita detenha o poder, sendo muito mais forte. Neste caso em específico, o arquiteto e arquitetura desconstrutivistas que se colocam como neutros são, na verdade, de direita ou delegam ao próximo que faça política em seu lugar, e o próximo é o Outro, quem discursa e quem detém o poder. Portanto, pensar num discurso neutro é uma fantasia.

Fantasia que acaba por ocluir um lado previamente já escolhido, consciente ou não, que pode reproduzir a «ideologia», pois são eles os interessados em manter o *status quo*. Para tal, nada melhor que renovar os discursos que o defendem, em sincronia com cada mudança do capitalismo: na segunda fase deste, era o modernismo, tal como Tafuri havia notado; com o impacto das manifestações *políticas* de 1968, foi o momento do pós-funcionalismo e do pós-modernismo *pop* e no momento de fortalecimento neoliberal, a relação capitalismo e arquitetura se estreitou no discurso de neutralidade, típico das ascensões políticas neoliberais dos anos 90.[36] Por isso, mesmo que não tenha havido intencionalidade pela parte de Wigley, presta-se atenção para a mensagem que é passada pelo discurso de neutralidade, que acaba por beneficiar quem não precisa de mudanças, a «ideologia» enquanto "sempre foi assim e sempre será" e quem dela se serve: a direita, que pelo «Círculo» dá indícios da subordinação da arquitetura à lógica cultural de mercado, seja no apelo da imagem, seja no niilismo tecnológico e portanto, muito longe de qualquer interioridade ou neutralidade da disciplina.

Último elemento da suposta neutralidade de Wigley foi a noção da recepção e julgamento de uma obra arquitetônica como algo natural e espontâneo, mas não cultural nem político. Dependeria das crenças da "voz interna"[37] de cada pessoa. Já agora cada crença não seria cultural e ademais, também política? Nada é mais ideológico e político que crença e hábito.[38] São propriedades que a «ideologia» vai tentar absorver, para se reproduzir. Wigley tentou naturalizar (algo dado) e universalizar o processo de recepção de uma obra de arte; estratégia que beneficia as obras com base no impacto imediato e apelativo de uma imagem ou forma. Obviamente que a receptividade varia entre pessoas, porém, a espontaneidade nesse caso é acrítica e subordina o indivíduo.[39] Desse modo oculta-se do conteúdo da obra, seu «nome da casa», num momento pré-

[36] Veja o exemplo de Fernado Collor de Mello no Brasil, nas eleições de 1989. Pertencente uma sigla inexpressiva, PR atual PTC, ele foi um defensor da agenda neoliberal que ascendeu ao poder sem pertencer a um partido forte, supostamente nem de direita nem de esquerda, sob o eufemismo de "modernizar o Brasil". Porém imediatamente foi marcado por privatizações, uma pauta da agenda neoliberal, de direita.

[37] Wigley, Mark.*The Taste of Derrida*. Perspecta, nº23, pp.156-172. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1567115 .Destaca-se o "internal voice", p.158. "Aesthetic judgment depends on the belief that the internal 'voice' attended to when confronted by a beautiful object is common to all mankind and is, therefore, the voice of nature rather than culture."

[38] Político no seu sentido global, como já citado em Frédric Jameson.

[39] Acriticismo e pré-reflexão, como já tratado nesta dissertação por Pierre Bourdieu.

Figura 112: Port Corporate Tower
Fonte: Alexandre Cassiano Agência O Globo. http://og.infg.com.br/in/14218753-428-d32/FT1086A/420/edificio-facha-da-vidro-porto.jpg

Figura 113: Vista Guanabara (render)
Fonte: Site oficial do empreendimento, em linha: http://vistaguanabara.com.br/images/01_aerea_1_diurna_clara1003x627.jpg

reflexivo, característica inexorável da «ideologia». A recepção não é neutra; é cultural e política, ainda quando acrítica — quando a pessoa faz a leitura da obra num momento individualista do cidadão-consumista embasbacado com o impacto da imagem da obra (consumo de imagem). Logo, também na receptividade da obra, Wigley tentou emplacar um enunciado de neutralidade, que secreta uma enunciação, ao deixar a pessoa totalmente desguarnecida de qualquer reflexão sobre o conteúdo do objeto. Assim mais facilmente se penetra e reproduz a «ideologia», sob a coação ao sujeito e o dilaceramento da sua relação com a obra pelo corte com os contextos.

Seja na tradução da filosofia, na "despolitização" ou na recepção acrítica da obra, é constante no desconstrutivismo a *paralaxe arquitetônica*, no seu sentido teórico. Se oferece um discurso neutro mas que por trás tem sua intencionalidade. Na filosofia, simula-se uma indecisão sobre a tradução, o que oculta a decisão pelo objeto de desejo, que aliena o sujeito à obra arquitetônica. Na política, se oferece uma despolitização mas que favorece o objeto isolado dos contextos, tal como o *status quo* da sociedade; e na recepção da obra, se oferece ela enquanto natural, quando ela secreta o rompimento e deslocamento do sujeito. Deslocado de sua condição «real», para um hiperespaço e uma hiperarquitetura que se apresenta como a «realidade», seja pelo objeto de desejo (e consumo), seja pelo consumo de construtivismo russo, dificulta-se a identificação entre sujeito e obra pois ela é um objeto. É assim que o desconstrutivismo se articula com a «ideologia», reproduzindo-a enquanto uma adaptação ao contexto neoliberal, sob a queda da URSS, e se oferecendo (interpelando) como se fosse algo mais profundo do que realmente é. (teoria filosófica da arquitetura, ainda que metafórica, mas que no fundo desloca o sujeito através do fetiche filosófico e do objeto.)

Ao se retirar todos contextos coloca-se um hiato, um vácuo, entre sujeito e obra, justificado pelo paradigma da dimensão misteriosa. A distância do vácuo pode ser aquilo que faz a mediação e mediatização da relação entre sujeito e obra. Por outro lado pode ser um rompimento completo entre eles. De uma forma ou de outra, essa sensação que o indivíduo (e em última instância, do corpo) carrega face ao objeto fragmentado do final do século XX, foi vista por Anthony Vidler como uma percepção "estranhamente familiar", que a pessoa busca preencher algo que se perdeu no passado.[40] Isso ilustra o mistério, que por sua vez não se pauta na beleza ou na grandiosidade.[41] Na reflexão de Vidler essa nova sensação decorre de um mundo que o espaço é concebido através das tecnologias mais avançadas, como a computação eletrônica e no qual as próprias pessoas são influenciadas pelas máquinas, "tornando-se" um pouco máquina também.[42]

Como dito, quando o sujeito inserido na era eletrônica depara-se com uma obra desta era, pode

[40] Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny.* The MIT Press, 1999.

[41] Respectivamente as categorias estéticas de belo e sublime, aqui trocadas por aqueles termos, pois, por "estética" dedicaria-se todo um novo trabalho relacionado com a arquitetura.

[42] Vidler se valeu do trabalho de Donna Haraway: "A Cyborg Manifesto"in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature (New York; Routledge, 1991), pp.149-181 para usar expressão cyborgue. Como essa expressão está coordenada com a cibernética e não há viabildiade para ambas serem aprofundadas, evitou-se os termos e usou o que é mais elementar sobre o assunto: a influência da máquina na pessoa, inclusive no corpo da pessoa, agora literalmente.

Figura 114: Vista Mauá
Fonte: Site oficial do empreendimento, em linha: http://www.vistamaua.com.br/images/exterior_img_01_b.jpg

Figura 115: Leblon Offices
Fonte: © Roland Halbe, archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/57a0/7acd/e58e/ce72/e600/0199/slideshow/RH2446-0019.jpg?1470134983

significar uma nova relação entre eles, mas também sua ruptura definitiva. Além do mais, o digital pode ser usado não como meio, mas como finalidade (e um fim que deveria ser laboratorial e não da arquitetura) e ápice da mistificação de um edifício através do impacto de uma imagem apelativa e que seduz o sujeito a deixar penetrá-lo — as tecnologias eletrônicas podem dar o mais alto grau de hiperrealidade de uma imagem; com todas as consequências que isso acarreta, inclusive na negligência da articulação do espaço em prol de uma imagem "perfeita". Os *grotextos* de Peter Eisenman, textos arquitetônicos que decompostos para o solo articulam-sem em um novo objeto, poderiam ser um exemplo desta situação.[43]

Eisenman, como no *Greater Columbus Convention Center* (Columbus, 1993, figura 56), poderia defender que não se corta a relação com o sujeito; o contexto do território é considerado. Porém, tanto no *Greater Columbus*, como no *Emory Center*, os planos que dos específicos solos se desdobram nada aludem o território, a não ser genericamente, pois Eisenman vê a desconstrução como metáfora e por isso poderiam vir de qualquer solo hipotético em geral. A tecnologia eletrônica significou para Eisenman uma oportunidade de tentar estabelecer um novo laço entre sujeito e obra.[44] Situação importante, pois a receptividade da obra pelo sujeito pode ser exatamente o momento no qual a arquitetura como reprodutora da «ideologia» vai interpelá-lo. Com efeito, pode ser a tecnologia um momento niilista, que ao invés de ser direcionada para um espaço de identificação coletiva, é orientada para a produção de um espaço que dilacera ainda mais a relação entre sujeito e obra.

Os planos decompostos para o solo foram apenas uma dentre várias soluções econtradas do potencial da era eletrônica, no final do século XX. Eisenman se manteve fiel às "não-narrativas" e a "não-linearidade" do objeto, desta vez sob o mote do "espaço afetivo".[45] O estudo da não linearidade da decomposição com tecnologias digitais em Eisenman, deu-se de modo semelhante em Greg Lynn, antigo colaborador de Eisenman. Ele investiu na curvilinearidade dos elementos; que se por um lado mantém a dissonância do desconstrutivismo às obras com unidade e racionais, por outro diz não incorporar a lógica de desvinculação de supostos elementos contraditórios, como forma e função. Sua idéia central é a lógica dos elementos flexíveis, mais curvos, mais dobrados — como no conceitual *Stranded Sears Tower* (Chicago, 1992, figura 57). Embora seja instigante investigar o trabalho de Greg Lynn e verificar suas argumentações, em relação a esta dissertação mais importante é notar que, em paralelo aos planos fragmentados do desconstrutivismo, surgiu uma ramificação que foi a da arquitetura com planos mais lisos, menos fragmentados, mais suaves e com certas curvas. No entanto, nessa conjuntura, o que realmente se assistiu nos final do século XX e início do XXI, foi o protagonismo do desconstrutivismo.

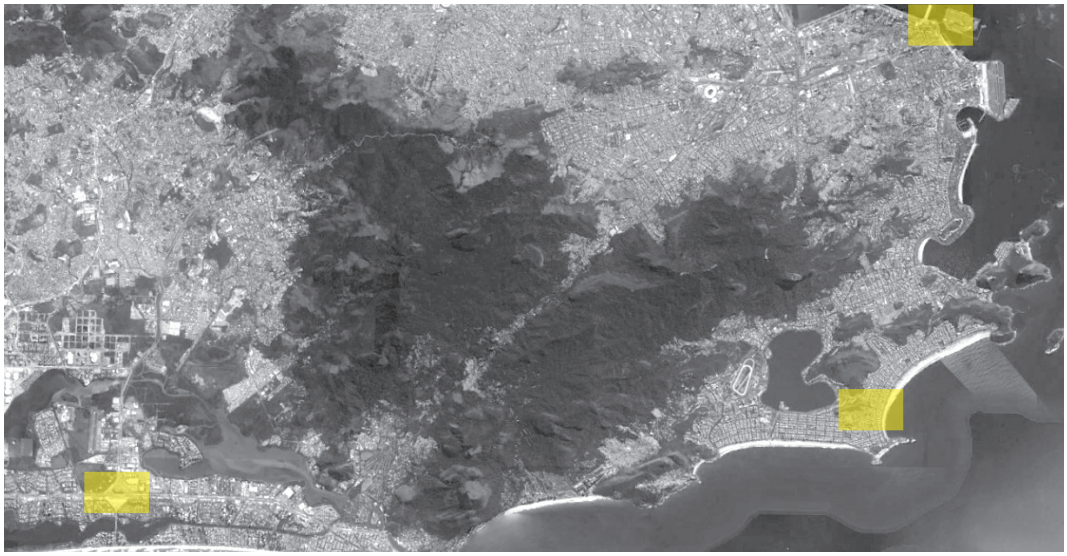
[43] Eisenman, Peter: "*En Terror Firma*: na trilha dos grotextos", 1988. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008, p. 615.

[44] Eisenman, Peter: "Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica", 1992. Originalmente em: Domus,nº74, pp.20-24. Em: Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2008, p. 600-7. Para a expressão destacada, página 604.

[45] Ibid.

Figura 116: Parque Olímpico Rio 2016.
Fonte: user Miriam Jeske/Brasil2016.gov.br, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Parque_Ol%C3%ADmpico_Rio_2016_%28cropped%29.jpg

Figura 117: Localização dos três casos de estudo.
(Da direita para esquerda e de cima para baixo - Museu do Amanha, MIS, Cidade das Artes)
Imagem de satélite, Google Earth.



Menos ou mais fragmentadas, com ou sem planos irregulares, salienta-se que as arquiteturas de formas não-ortodoxas e não-ortogonais, tiveram sua base teórica e prática no desconstrutivismo, na transição entre séculos. Cada qual dentro de sua especificidade é possível ilustra este momento através de outros quatro arquitetos: Daniel Libeskind, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas e Zaha Hadid. No *Jewish Museum Berlin* (Berlin, 2001, figuras 58-9), Libeskind não inclinou os planos de seu edifício, mas os implantou tal como um raio distribuído por ângulos agudos; embora na sua entrada busque o alinhamento com a rua. Libeskind também não fragmentou a unidade do edifício mas esta foi rasgada por cada abertura posta em diagonal e por um elemento de composição que designa os patamares de circulação. Também resolvido em uma peça única, não repartida, é a *Seattle Central Library* (Seattle, 2004, figura 60), de Rem Koolhaas; no entanto, neste caso os planos que formam o objeto são inclinados. Vê-se que, não é regra nos desconstrutivistas que o edifício quebre totalmente a unidade. Há aqui um ponto que os trabalhos de Koolhaas e Libeskind ajudam a esclarecer: a unidade em si pode ou não alienar o sujeito à obra, não depende da obra estar repartida ou não. Vai depender de suas qualidades arquitetônicas tais como articulação interna entre os espaços, forma e imagem. Nste capítulo não cabe aprofundar e especificar estes elementos, pois as obras arquitetônicas estão a ser citadas com objetivo de compor o panorama da transição de séculos e na reflexão teórica do desconstrutivismo. A reflexão sobre exemplos em específico será feita no último capítulo.

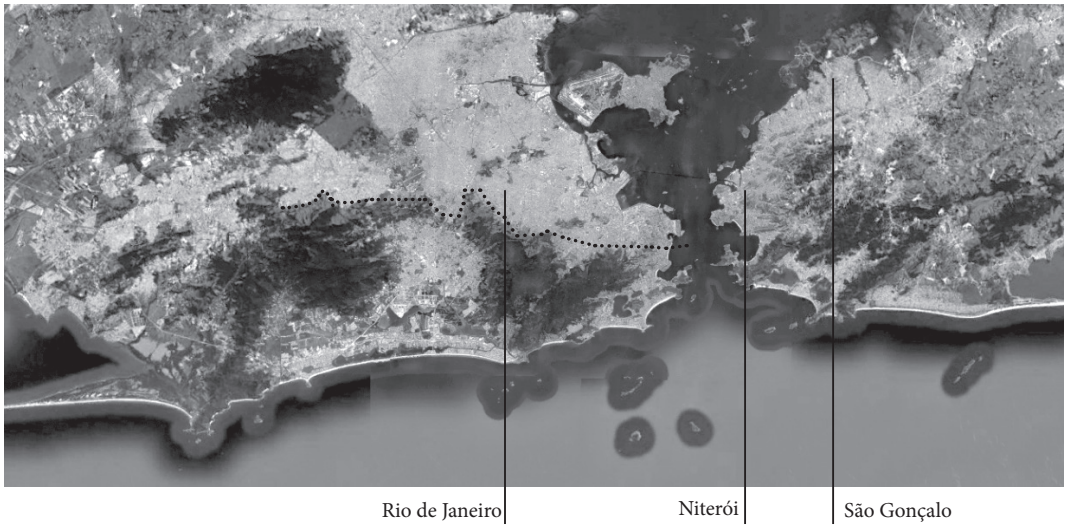
Zaha Hadid complementa os dois arquitetos acima, pois apresenta um trabalho que também utiliza das angulações, planos inclinados e fragmentações, mas por vezes com um certo nuance "liso", mais suave. Não é uma linguagem tal a de Greg Lynn, mas é como se fosse uma linguagem próxima de Koolhaas, Eisenman e Libeskind, porém nem sempre arrematando os ângulos em pontas, mas de modo mais arredondado. No *Bergisel Ski Jump* (Innsbruck, 2002, figura 61), Hadid concebeu uma pista de Ski, se valendo de toda a movimentação que o esporte dá, com o tal nuance mais curvo nos ângulos, diferente de Libeskind ou de Koolhaas. Destes breves exemplos, somados com os de Eisenman, já se viu diagonais, fragmentações, planos inclinados e ou irregulares, planos lisos e curvos — um vasto espólio de manipulação de formas. Uma nova questão que se coloca adjacente a estas e completa o arsenal de formas desconstrutivistas é a da deformação da forma, representado por Frank O. Gehry. Em parceria com Vlado Milunić, os arquitetos colocaram em prática a deformação do objeto na *Dancing House* (Praga, 1996, figura 62). Nela seus volumes são feitos de planos deformados, completando assim as outras estratégias de concepção desconstrutivista.

O desenvolvimento tecnológico, digital, tal como aqui se entendeu em Eisenman e Lynn, foi levado adiante por todos estes nomes, incluindo os últimos. No caso de Gehry, a exploração desta ferramenta ganhou contornos contundentes levando-o mesmo a criar uma empresa que presta acessoria a outros arquitetos neste assunto. Softwares como o *Catia,*[46] para aeromodelagem, proporcionaram melhor domínio dos laboratório de formas desconstrutivista, o que seria seminal

[46] "Sketches of Frank Gehry". Diretor: Sydney Pollack. Roteiro: Sydney Pollack. 2005.

Figura 118: Mapa Localização Pier Mauá.
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 119: Rio de Janeiro região metropolitana (+ São Gonçalo e Niterói).
Imagem de satélite, Google Earth.



para Gehry, afinal trabalha também com deformações de planos; sendo necessário mapeá-los digitalmente antes da execução; algo que os desenhos em duas dimensões não conseguem ter a mesma precisão ou se tornam demasiado penosos de serem feitos. Independente da análise crítica de como essas componentes formais se articulam, de certo modo elas se encontram no *Guggenheim Museum Bilbao* (Bilbao, 1997, figura 63). Esse objeto explora diagonais, decomposições geométricas, fragmentações, planos inclinados, irregulares, curvos e deformados. Também é conhecido por colaborar em uma grande transformação e crescimento econômico de Bilbao, sendo peça final de um grande planeamento que envolveu planos infra-estruturais, como um novo porto, o metrô (ordenado por Norman Foster). Esse investimento na cidade trouxe retorno econômico para Bilbao e suas consequências passou a serem conhecidas como *The Bilbao Effect*.[47] No culminar da transição para o novo século, esse edifício reuniu muitos elementos das arquitetura não-ortodoxas e constitui num ponto nodal de todo o discurso desconstrutivista, embora Gehry não fizesse parte do discurso filosófico desconstrucionista.

• • •

Reminiscências do racionalismo

Enquanto Peter Eisenman foi elo de ligação entre a autonomia da forma e o desconstrutivismo, sobreviveram também, mas de modo diferente, os temas lançados na conjuntura italiana. Seu tipo de racionalismo esteve presente nos anos seguintes, com novos desdobramentos. Algumas frentes, que também co-existiram com os italianos, se mantiveram neste contexto e ainda que fora da conjuntura italiana. Um tema que se manteve estudado foi o do lugar, que se recorda recebeu a devida atenção pelo Grupo de Veneza e subsistiu em outros contextos

Juhani Pallasmaa e Christian Norberg-Schulz conservaram, para além do Grupo de Veneza, o tema do lugar. Eles preocuparam-se com o modo que decorre a vivência, o "estar presente" num lugar e arquitetura; qual experiência que ela vai passar para a pessoa através de um determinado ambiente. Em Pallasmaa, essa preocupação da experiência do ambiente é sublinhada pela importância que ele deu à instrospecção consciente de uma pessoa numa obra de arte e qual sentimento, mensagem, que se passa da obra para a pessoa. Essa preocupação de estar no lugar (na obra) e de captar a essência comunicada por ela à pessoa, é um argumento crítico ao jogo de formas, a mera criação geométrica. Para Pallasmaa essa mera criação geométrica é vazia e que o todo de uma obra e forma não é só o resultado direto entre forma e espaço, mas algo maior; isto é, a essência da arquitetura, que representa a obra, o sentimento da obra — ao que Pallasmaa denominou de *Eidos*.[48]

O pensamento de Schulz totaliza o de Pallasmaa. Também crítico do mero jogo de formas, chamou atenção para não se confundir a realidade com os objetos e as ferramentas.[49] A essência

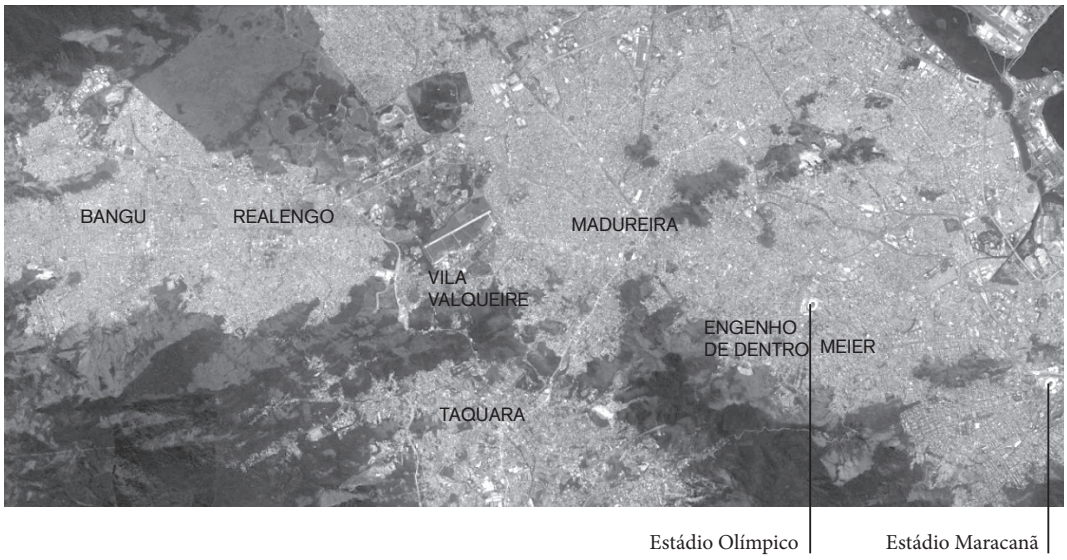
[47] Van Bruggen, Coosje. *Frank O.Gehry Guggenheim Museum Bilbao*. Guggenheim Museum Publications, 1998.

[48] Pallasmaa, Juhani. "A Geometria do Sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura.", 1986. Originalmente em: *Sakala: Nordic Journal of Architecture and Art*, pp.22-25. Em: Kate Nesbit, op.cit, pp.482-89.

[49] Embora não tinha sido a intenção, atenta-se para o fato de ser semelhante ao processo de reificação.

Figura 120: Bairros Centrais (Caju, São Cristóvão, Gamboa, Centro, Glória, Maracanã, Tijuca)
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 121: Meier a Bangu.
Imagem de satélite, Google Earth.



do lugar, seu todo, não seria determinada só pelos objetos físicos, tampouco por uma mera abstração de pensamentos. O espaço, o lugar no espaço em Schulz é mutuamente formado pelo seu aspecto físico e abstrato. O caráter de um lugar é justamente o espírito deste lugar, seu *Genius Loci*,[50] que dá qualidade e adjetiva o lugar físico. Esse é o todo de uma obra de arte, arquitetônica.

É interessante pensar nas modalidades de lugar usadas por Pallasmaa e Schulz, *Eidos e Genius Loci*, assim como o *locus* em Aldo Rossi, como conceitos que buscam o que é essencial numa obra arquitetônica e não só como conceitos do lugar, da vinculação entre território, paisagem e arquitetura ou do *logos* de Frascari na conexão e junção dos seus elementos físicos e tácteis — embora seja isso também. Guardada as devidas diferenças de articulação interna, é o que se diz quando se defende o modal «nome da casa» nessa dissertação. No «nome da casa» ,porém, por se derivar de Lacan-Žižek, já se realmente olha para arquitetura como um contentor de discurso. Numa obra arquitetônica estarão seus elementos físicos articulados com seus elementos abstratos através do espaço. Se o lugar é o físico e o caráter o abstrato que adjetiva este local físico, o espaço é o que os liga e os referencia (cima, a baixo etc). Nesse entendimento da articulação espacial é que é passada a mensagem, o conteúdo elementar (no sentido de primordial) de uma obra arquitetônica. Todo o seu discurso. É nessa passagem que pode estar presente um discurso ideológico, defensor ou capturado pela «ideologia», ou um discurso de denúncia e minimamente de resistência.

Uma leitura completa daqueles autores, para se aplicar ao «nome da casa», é a qual não percebe que o caráter, o *Eidos*, o *Genius Loci* e o *locus*, estão apenas numa condição de arquiteturas supostamente críticas ao mero e vazio jogo geométrico de formas, mas sim algo que existe enquanto discurso em cada obra arquitetônica. Isso habilita a leitura do conteúdo da obra através de seus elementos físicos (forma) e seus elementos abstratos (caráter), articulados pelo espaço (em cima, ao lado etc).[51]

Dentro dos temas que reverberaram, antes do final do século XX, para fora dos contornos da conjuntura italiana e que são precedentes do desdobramento desta na direção da transição para o século XXI, foi o da possibilidade da arquitetura crítica — já aqui exaustivamente debatida e defendida. Nos EUA, por Kenneth Michael Hays, nos anos 80.[52] Hays anotou que a arquitetura

[50] Schulz, Christian-Norberg. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, 1980.

[51] Isto é, uma obra pode ter um caráter e reproduzir a «ideologia» ainda que se tente criticá-la — situação qual a amplitude da «ideologia» se dilata e captura um discurso de sentido puramente positivo. Críticos da manipulação "fria" de formas do modernismo, Pallasmaa e Schulz pensaram que o caráter de uma obra disso deveria fugir, mas em outros nomes, pode ser que a intenção seja exatamente ser uma mera manipulação de formas, vazia. O que remete a Peter Eisenman e parte do desconstrutivismo, que, como visto, muitas vezes estão muito interessados na manipulação da forma e não do «formal» — este que também pode abranger o lugar, pois o lugar também é político; seja para qual dos lados for, uma arquitetura também sempre será política, ainda que a intenção de seus autores seja a de neutralidade e autonomia total.

[52] Hays, Kenneth Michael. "Critical Architecture: Between Culture and Form", 1984. Originalmente em: Perspecta, nº21, pp14-29. Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0079-0958%281984%2921%3C14%3ACABCAF%3E2.0.CO%3B2-3

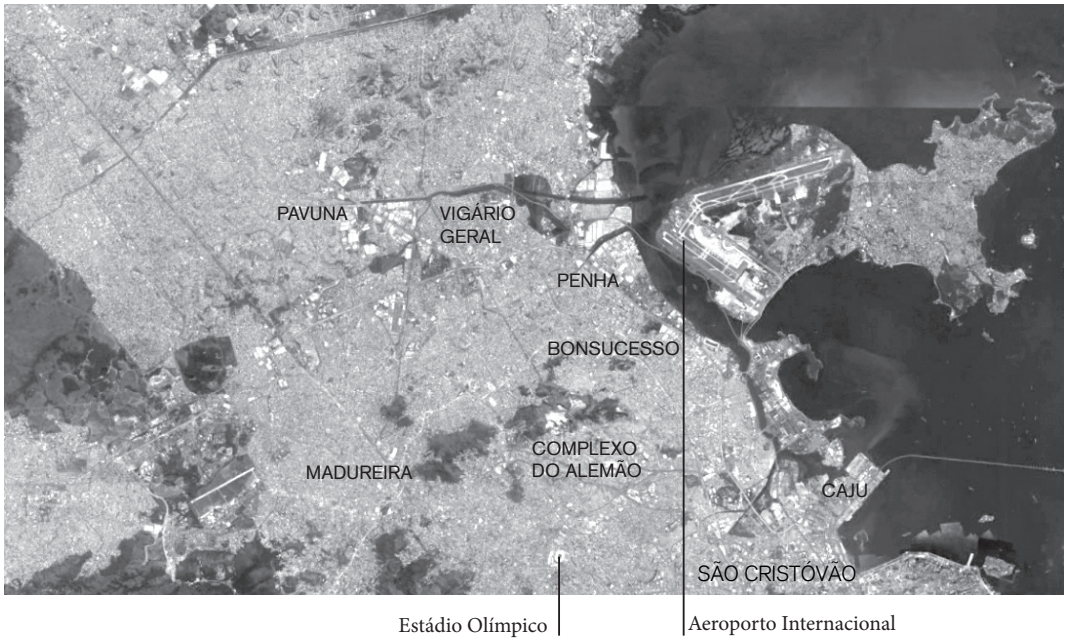


Figura 122: São Cristóvão a Pavuna
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 123: Glória, Flamengo, Botafogo, Laranjeiras, Botafogo e Praia Vermelha.
Imagem de satélite, Google Earth.

depende de certas condicionantes: sociais, econômicas, políticas e tecnológicas que asseguram a "hegemonia" da cultura da qual foi produzida.[53] Ou seja, reproduz as condições que possiblitaram a sua realização. No entanto, ainda que uma obra não estivesse isolada das condicionantes, Hays defendeu que por cima dessas era possível acomodar a autonomia absoluta da forma, não como um fim, mas como apenas um resultado, abdicando assim de um formalismo, no seu sentido pejorativo.[54]

Com trabalhos de Mies Van der Rohe como referência, Hays advogou pela arquitetura crítica, que em seus termos não pode ser reduzida a aquilo que mediará as forças externas à disciplina ou a uma mera reprodução destas forças. Hays tentou se colocar num ponto intermediário, não conciliatório mas intermédio, entre uma arquitetura que resolucionasse os problemas externos e outra que os reproduz.[55] De certo modo, Wigley também se colocou nesse papel; a arquitetura nem como crítica de esquerda (resolucionar problemas externos), nem como afirmação de direita como objeto autônomo (reproduzir problemas). Ora, se a neutralidade de Wigley secreta uma intencionalidade pelo isolamento e descontextualização do objeto, ainda que negue, o mesmo não se aplica a Hays, no entanto, tampouco chegou-se à concretização da arquitetura crítica.

Por um lado, Michael Hays, ao defender a forma como ponto chave da arquitetura, faz uma crítica que pode ser aplicada, ainda que não tenha sido desferida diretamente, à aqueles que colocaram um laboratório de formas como a interioridade da arquitetura. Afinal, Hays explicou que para admitir a forma como o cetro da disciplina deve-se admitir que ela não tem muito poderio e portanto, não pode ser a arquitetura em si e não pode ser seu objetivo final — contrariando Eisenman e Wigley. Essa falta de poderio pode ser explicada pela força das influências externas e por que não, da «ideologia», que submete a arquitetura ao seu campo de ação. Mas por outro lado, simultaneamente que a forma pode ser vista como cetro mas não capaz de romper com as influências externas, Hays pode cair numa armadilha que o faz reproduzir estas forças, no caso a «ideologia», algo que ele disse que era importante evitar.

Sua reprodução da «ideologia» pode acontecer quando ao criticar aqueles que olham para a forma como um fim são sempre formalistas e enquanto aqueles que visam a forma como meio não o são formalistas e, dependendo dos conceitos dos projetos, como Mies Van der Rohe, conseguiriam estabelecer uma arquitetura crítica, nem reprodutora nem livre das forças extra disciplinares. Neste instante o próprio Hays pode estar a defender uma visão formalista quando acha que vai atacá-la. Qual a lógica de considerar formalista apenas os que visam a forma como fim? Esta pode ser muito bem uma defesa de um retorno ao modernismo, de usar a forma para se atingir algo maior, seja a utopia Corbusiana ou o pragmatismo de Mies, em detrimento das explorações laboratoriais da forma, como nos desconstrutivistas e neste ponto pensar com a «ideologia» em mente ajuda a esclarecer a situação.

[53] Ibid, p.16.

[54] Ibid, p.17.

[55] Ibid.

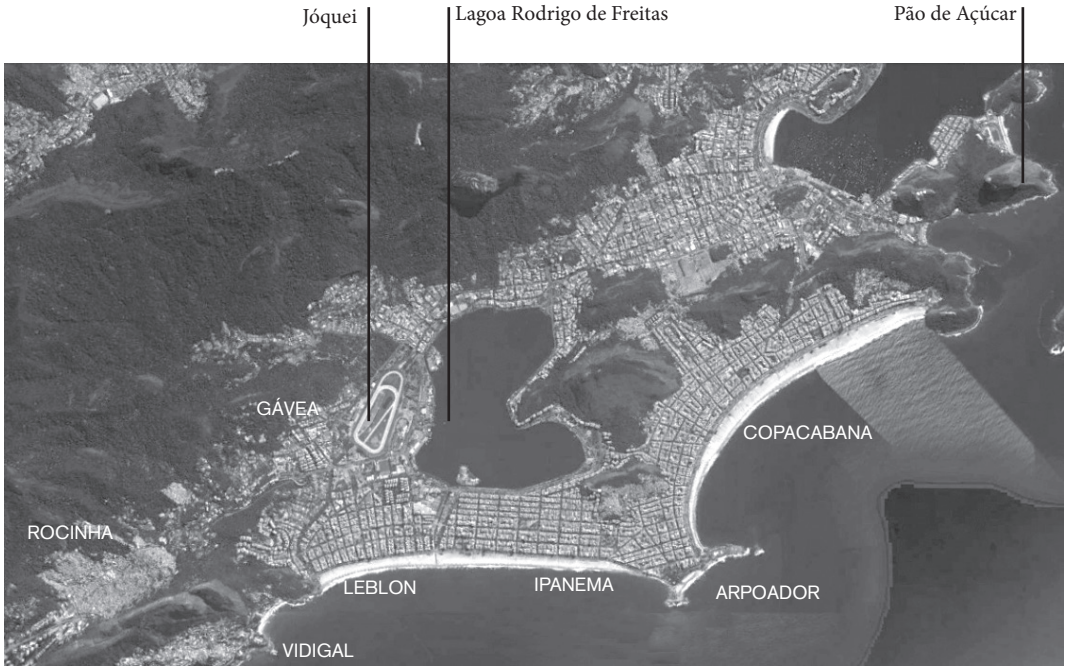
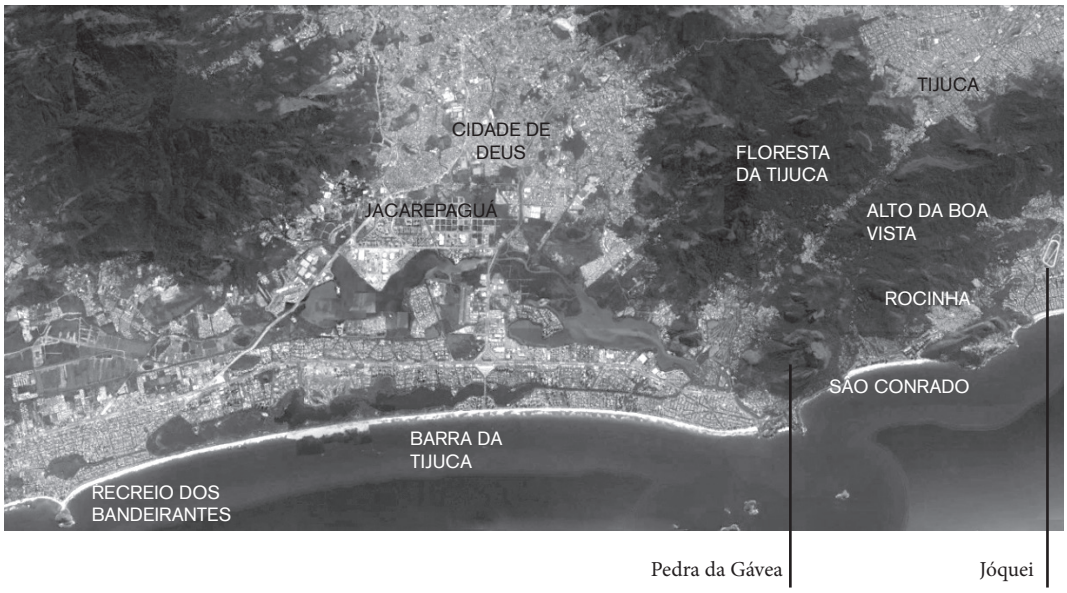


Figura 124: Bairro da Zona Sul; Copacabana Ipanema e Leblon
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 125: Bairros da Zona Sul; São Conrado, Barra da Tijuca, Recreio dos Bandeirante
Imagem de satélite, Google Earth.



O problema das arquiteturas não-ortodoxas, ao ver desta dissertação, realmente é seu formalismo. Mas não só no formalismo como fim — fim laboratorial como se fosse a finalidade máxima da arquitetura — é claro que este é uma poderosa forma de alienação do sujeito. Mas também pela enunciação de que o formalismo era a interioridade da arquitetura; que a manipulação vazia e sem significado ou sentido era o cetro da disciplina. A visão que aqui se defende não é que o desconstrutivismo fora longe demais no formalismo, mas sim que o desconstrutivismo não foi longe o suficiente, não se assumiu como laboratório de formas, mas simulou ser "A" arquitetura em si, numa situação paradoxal de "neo-vanguarda" mas conservadora, pois articula-se como reprodutor ideológico, como visto anteriormente.

Em relação a ser formalista, o mesmo pode se aplicar às arquiteturas que usam da forma como meio e não fim, embora seja uma tentativa de escape. Apenas com a inversão, "forma como meio", não se venceria o formalismo e ao se articular com algum bom conceito, tornaria-se crítica. Criticar o desconstrutivismo para defender uma outra maneira de manipular a forma é discutir formalismo. Se isso fosse visto sempre, por ambos os lados, como apenas discussão laboratorial não haveria equívoco nenhum. Os problemas residem em ver a "forma como fim" como a interioridade da arquitetura ou na crítica qual a "forma como método" garante uma solução para um formalismo reprodutor das forças externas. Essa é uma idéia sem base de que uma arquitetura da forma como meio nunca irá reproduzir as forças externas e que isso é o bastante para ir ainda mais longe: a arquitetura crítica.

Não basta trocar a forma como fim para a forma como meio, caso o conteúdo, o «nome da casa», de um edifício não seja trabalhado o suficiente para denunciar a «ideologia». Sua articulação da forma, independente de ser fim ou meio, pode reproduzir a «idelogia» na mesma: seja a afirmando diretamente, como em vários momentos desconstrutivistas e ainda que isso se negue ou, seja ao tentar fazer uma crítica à «ideologia» mas se baseando num sentido positivo exarcebado, qual acredita que utilizar a liderança da noção da "forma como meio" é o necessário para a denúncia. É claro que fazer da forma um meio vai ajudar a se chegar num conteúdo razoável para a obra e que ela como fim na maioria das vezes é um modo de alienar o sujeito ao impacto imediato da extravagância misteriosa da não-ortogonalidade. Contudo, embora Hays não tenha feito isso diretamente, sua explanação pode dar uma fresta para fortalecer uma visão formalista "neomoderna". E neste caso específico, também reprodutora da «ideologia», pois ao criticar a reprodução ideológica da forma como fim, se torna imediatamente absorvida pela «ideologia» na amplitude desta e passa também do discurso do método para o discurso da finalidade, agora não pelo mistério, mas o "neomoderno". Num novo nicho da lógica de mercado da imagem, do impacto imediato, não pela extravagância não-ortogonal, mas por um niilismo minimal, numa retirada de essência de arquiteturas modernas que se pautavam no lema *"less is more"* de Mies. Esse é o perigo.

Hays não defendeu abertamente essas questões, longe disso. Porém estudá-lo mostra como, mesmo com intuito de escapar da forças externas, algo dentro da «ideologia», pode ajudar a

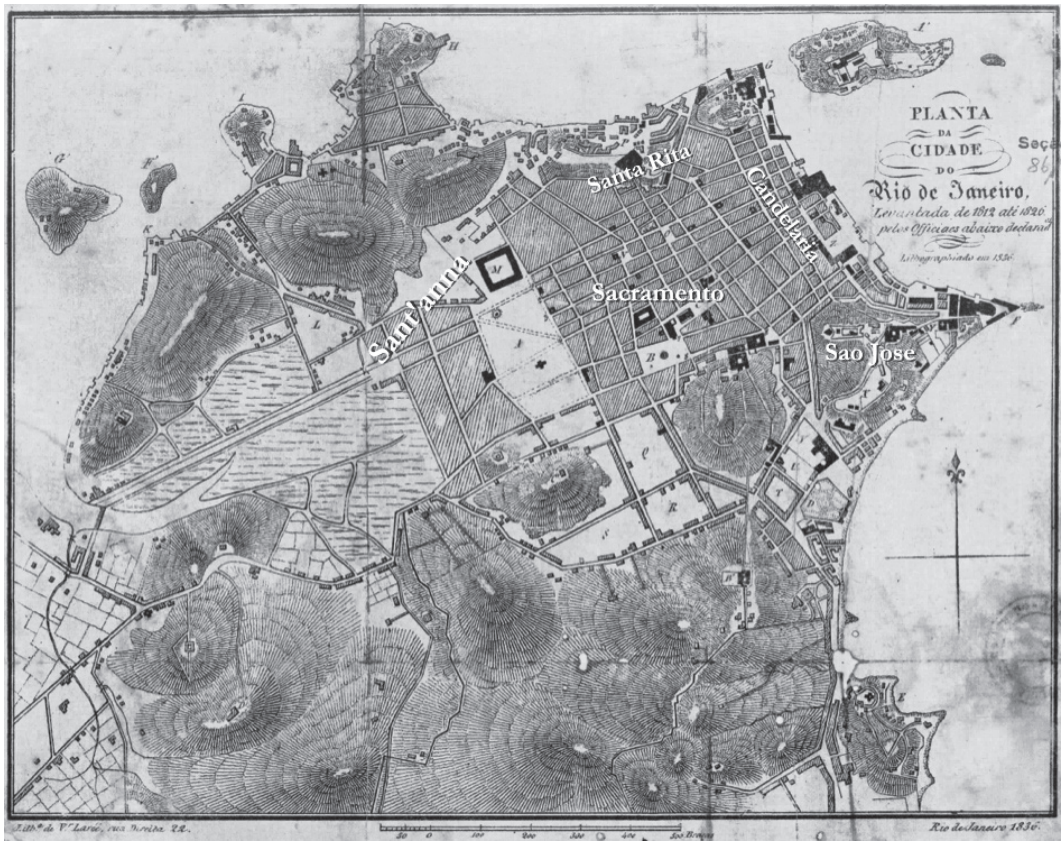
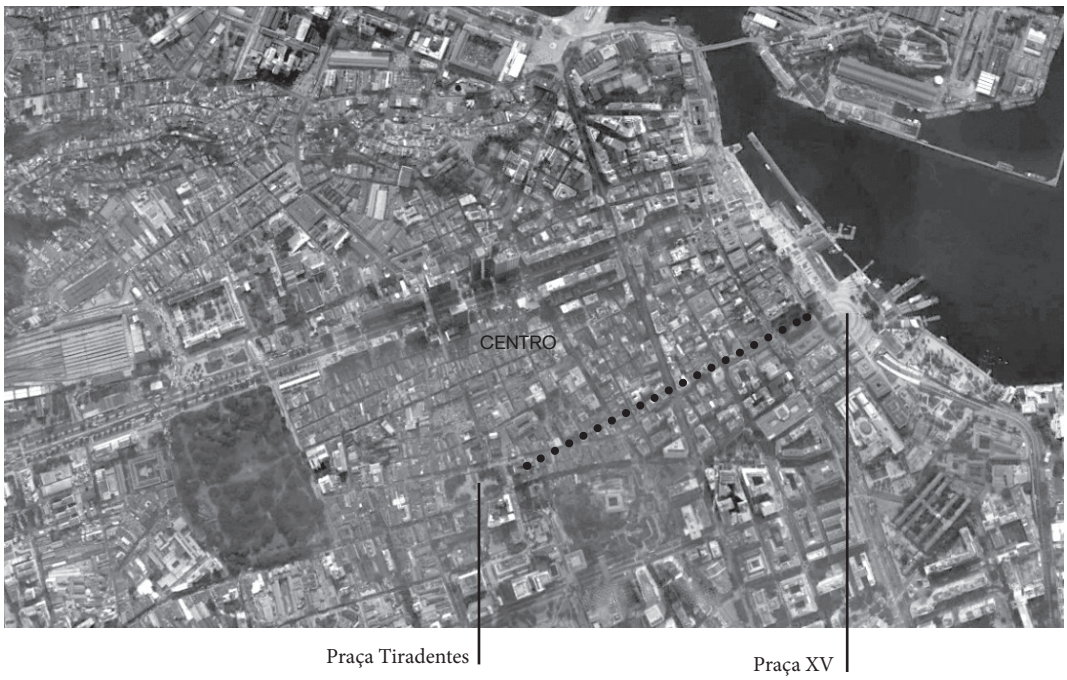


Figura 126: Mapa Rio de Janeiro 1850
Fonte: (Planta da cidade do Rio de Janeiro e seus distritos (1826). Arquivo Nacional IN: Planos Urbanos do Rio de Janeiro - séc. XIX (2008). disponível, em linha: http://rioonwatch.org.br/?p=12918

Figura 127: Praça XV até Praça Tiradentes
Imagem de satélite, Google Earth.



reproduzí-la indiretamente. E pior, pode ajudar a legitimar o discurso que é criticado, o da forma como fim, como algo problemático por ser muito audacioso, por supostamente "ir longe demais". Reitera-se que a forma como fim é um modo mais eficiente de alienar o sujeito à imagem do edifício, mas deve-se haver cuidado para justamente na hora que se vai criticar a «ideologia» não a estar a reproduzí-la, ao simplesmente se inverter um enunciado.[56] É por esse motivo que, na conclusão da Parte A, se considera extremamente raro o momento de denúncia à «ideologia» e impraticável, num alinhamento simultâneo a Žižek e Tafuri, a arquitetura crítica, pois decorre quase sempre de uma convicção de um sentido positivo e "crítico" a «ideologia» que não tem o mesmo gabarito dela, um discurso doutrinário presente desde crenças e pensamentos até hábitos cotidianos. Para se criticá-la na prática projetual deve-se ter o mesmo gabarito ou no mínimo uma força próxima de igualá-la, algo realmente revolucionário — que poderia muito bem ser o contexto dos construtivistas russos — e não nenhum tipo de discurso de possibilidade de se salvar da «ideologia» raso, ainda que cercado de boas intenções de rompimento.

Embora Hays não tenha citado o *Seagram Building* (Nova Iorque, 1958, figura 64) ele se encaixa nos exemplos de Mies usados. Observando este edifício com os olhos de Hays, era de se esperar que o grande recuo que esta torre faz em relação à avenida fosse o grande elemento de destaque "crítico" da obra, pois contraria a prática comum, das torres ocuparem todo o terreno disponível. Esse é um ponto muito interessante que explica muito bem a amplitude da «ideologia». Naquele momento Mies criticou todas as torres que se aproximam demasiado das ruas de sua envolvente, sem criar espaço público, exarcebando a privatização da cidade. Mies esboçou sair da «ideologia», mas imediatamente tornou-se ideológico e foi engulido pela dilatação da amplitude da «ideologia». A partir deste momento da História, pode-se argumentar que se percebeu o potencial de valorização que aquele recuo poderia dar a quem utilizasse as instalações daquele edifício. Em pleno século XXI, hoje quase todo edifício com certo destaque, usufrui da criação de espaço público, ou semi-público, em recuos, praças etc. E o irônico é que muitos deles utilizam da forma como fim, reproduzindo a «ideologia» pelo impacto que a alienação da forma-imagem possui.

Mesmo os que usam da forma como meio podem estar a reproduzir a «ideologia», quando percebe-se que o espaço público concedido pelos edifícios, podem muito bem se enunciar como público, mas conter um conteúdo particular, privado do edifício qual pertence; numa enunciação, que passa despercebida: o espaço "público" é o novo espaço privado e pode muito bem conter o mesmo conteúdo ideológico que um edifício. Também por isso que se considera extremamente raro o escape a «ideologia», pois quando se consegue criticá-la ela reage para se fortalecer e usa dessa crítica para torná-la um novo nicho de mercado que a reproduza. O recuo de Mies, não no seu momento original, mas na atualidade e em companhia daqueles que já utilizam de seu "recuo" como aspecto que inicialmente já reproduz a «ideologia» — por exemplo em Libeskind no novo *World Trade Center* — explica que criticar o formalismo que

[56] Um alerta que Žižek codificou na sua frase: "The tragedy of our predicament - when we are within ideology - is that: when we think that we escape it into our dreams, at that point, we are withiin ideology", op.cit.

Figura 128: Os três eixos (São Cristóvão, Botafogo e Tijuca)
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 129: Sobreposição Mapa 1850 e 2016.
Fonte: site oficial da Operação Porto Maravilha, retirado do documento "apresentação geral", em pdf, disponibilizado em janeiro de 2016 na seção " operação urbana -> portomaravilha" do site, em linha: http://www.portomaravilha.com.br/portomaravilha. Este documento "apresentação geral" é atualizado constantemente.

reproduz o mercado e sua lógica, pode também por ele estar impregnado. Não é fácil escapar da «ideologia», infelizmente, embora muito relevante naquele contexto, não basta um recuo para tal, ou mesmo a articulação de toda a peça arquitetônica neste recuo. E é por isso que o momento de denúncia à «ideologia» é extremamente raro e levou a Tafuri à sua rendição total e defender que a arquitetura crítica é realmente impossível.

Pelas razões apresentadas, coloca-se ressalvas na defesa de Hays quanto a suposta arquitetura crítica. E esta, por sua vez, é para Tafuri uma impossibilidade, como também tudo leva a concluir ser para Žižek. Contudo houve uma reminiscência das frentes da conjuntura italiana que tentou resistir ao poder de algum modo. Ao dar valor ao lugar e o contexto, tal como o Grupo de Veneza e alguns aspectos de composição moderna, é atribuída a Alexsander Tzonis & Liane Lefaivre a expressão "regionalismo crítico", original dos anos 80 e retomada nos 90, também discutida por Kenneth Frampton. A noção e a abordagem do regionalismo crítico avaliou negativamente a globalização, que naquele momento se intensificava com a ordenação das economias nacionais no capitalismo flexível.

Contra a globalização quando esta endurece a ruptura entre economias centrais e as periféricas, se tem o argumento de Frampton, que condena a universalização.[57] Frampton alega como não benéfica a pasteurização de uma maneira de se fazer arquitetura, como algumas vertentes pós-modernas são oferecidas (o pós-modernismo figurativo e decorativo, quando não *pop* e o desconstrutivismo), pois estas tentativas de pasteurizar uma visão globalizada da arquitetura, tão criticada já no modernismo, são para Frampton a retirada dos valores regionais e da soberania cultural de cada local.[58] Este argumento alinha-se à Tzonis & Lefaivre, críticos da globalização se esta não permitir adaptações regionais. Aliás, esse é outro ponto de interesse pro regionalismo crítico. Valendo-se de Lewis Mumford, na tentativa de desenvolver o regionalismo no seio do movimento moderno,[59] Tzonis & Lefaivre chamaram atenção para a diferença entre uma ingênua idéia de regionalismo enquanto um mero "localismo", ou nos termos de Frampton, um "vernacular simples".[60] O regionalismo crítico não defende esta visão "menor", de retorno a uma certa cultura rudimentar, antiga e primitiva; mas sim a tentativa de desenvolver uma cultura arquitetônica internacionalista, no sentido de união das culturas e não da universalização de uma ou poucas culturas sobre as outras, com a abertura das adaptações regionais.[61]

As adaptações regionais devem, tanto em Frampton como em Tzonis & Lefaivre, constituirem a

[57] Palavra essa que não deve ser subestimada. Frampton a usou pois "universalização" é o processo de tornar interesses de uma parte nos interesses de todo. Neste caso, globalizar a economia internaciona para beneficiar as economias centrais, afinal é onde o capitalismo estava mais expressivo e portanto as economias periférica não teriam as mesmas condições de disputa.

[58] Frampton, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance." Em: Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*. Bay Press, 1983.

[59] Tzonis, Alexander; Lefaivre, Liane. "Por que regionalismo crítico hoje?", 1990. Originalmente em: *Architecture and Urbanism* nº236, pp.22-33.

[60] Frampton, Kenneth. "Prospects for a Critical Regionalism", 1983. Originalmente em: Perspecta, nº20, pp.147-62. Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0079-0958%281983%2920%3C147%3APFACR%3E2.0.CO%3B2-Q

[61] Idem 59.

Figura 130: Elevado Perimetral Trecho Geral
Fonte: http://rio.portalpopulardacopa.org.br/wp-content/uploads/2013/11/perimetral_f_208809.jpg

Figura 131: Elevado Perimetral a cortar o Pier da Praça Mauá.
Fonte: Marcos de Paula, Estado de São Paulo (jornal). em linha: http://viagem.estadao.com.br/noticias/geral,museu-do-amanha-ja-prepara-programacao-para-os-jogos-do-rio,10000020781

primazia do regionalismo crítico. No sentido de conferirem especial atenção ao caráter do lugar que atuam e de seus contextos: seja a envolvente urbana do local de atuação, sejam aspectos históricos, simbólicos, da relação entre tempo e espaço e da memória. Em Frampton a expressão táctil da obra arquitetônica merece especial atenção. Não só na tentativa de utilizar materiais locais, familiares às pessoas daquela região, mas no sentido de conferir à dimensão material do edífício expressão, algo concreto. Realçar a tectônica da obra arquitetônica constitui, para Frampton, uma maneira crítica de projetar face ao abuso e reforço gratuito da imagem do edifício, pelas obras fotogênicas.[62] No caso de Tzonis & Lefaivre, um elemento tão central quanto a tectônica para Frampton são as mensagens e meta-mensagens da obra arquitetônica. O conteúdo que é passado na vivência daquele espaço. Eles, seguindo Jürgen Habermas, se opuseram à "ilusão objetiva" que a imagem impactante oferece, numa fácil sedução do observador, mas que mata a reflexão deste ao vivenciar o espaço.[63]

Tzonis & Lefaivre chamaram a atenção para a artificialidade do observador em relação a uma obra, do que se pode desenvolver um cruzamento com esta dissertação. O alerta deles foi em relação à «realidade», encontrável em um edifício ao se erguer por cima do «real» e seu caráter ficcional (artificial para Tzonis & Lefaivre). Em boa parte das vezes, Peter Eisenman e o desconstrutivismo, rejeitados pela dupla anterior, executaram uma ficção em cima da ficção, ou seja, conferiram uma hiper-realidade à «realidade», que por si só já é uma ficção, uma fantasia do «real». Se o edifício não passa mensagem nenhuma, não tem significado e aborda questões formais como sendo a própria idéia de arquitetura e sendo seu próprio fim, é dificultada a relação do lugar com a pessoa e desta com a arquitetura, até mesmo sua tectônica. Isso torna o edifício acrítico e consequentemente seu observador também, num momento pré-reflexivo, condição sem a qual a «ideologia» não se realiza. A principal crítica do regionalismo crítico seria contra essa cultura arquitetônica para se colocar como alternativa viável, por parte de alguns arquitetos.

Com efeito, Framtpon já salientava que haviam manifestações de sua idéia de regionalismo crítico um pouco anteriores ao final do século XX e mesmo dos anos 70 e 80. Baseou-se em Alvar Aalto, Luis Barragán e Oscar Niemeyer; nomes relacionados ao modernismo, mas também comprometidos com as questões de seus países de origem, cada qual com sua especificidade. Já no período final do arco '68-'89 e mesmo num arco mais posterior, '68-2000, o regionalismo crítico pode ser encontrado em arquitetos que se respaldaram na amálgama cultural herdada do modernismo, o que difere das pesquisas por formas extravagantes. Álvaro Siza Vieira é um representante destacado por Frampton, que procura nas suas formas estar presentes questões das comunidades locais, materiais reconhecíveis pelas pessoas e implantações, mas sem perder a referência de modernistas tais como Aalto e Adolf Loos. O que se verifica na Faculdade de Arquitetura do Porto (Porto, 1993, figura 65). Para além das referências ortogonais e funcionais modernas, Siza também explorou outras soluções compositivas, mais curvadas, como se nota

[62] Idem 59. Ao elogiar Álvaro Siza, Frampton ressaltou exatamente este ponto no arquiteto português, não há apelo fotogênico em sua arquitetura. Sua expressão é que dá beleza ao edifício e muito pela questão táctil.

[63] Idem 59.

Figura 132: AEIU
Fonte: Site oficial da Operação Porto Maravilha, em linha: http://www.portomaravilha.com.br/uploads/tiny/39fc8c8b33eb1a-fa71982a57f8b5b2f9.jpg

Figura 133: Via Binário do Porto
Fonte: Site oficial da Operação Porto Maravilha, em linha: http://www.portomaravilha.com.br/uploads/tiny/a3605d51eea3d-1de01cca07025a9f5da.jpg

na grande cobertura do Pavilhão de Portugal, na Expo de 1998 (Lisboa, figura 66.)

Em complemento às referências do modernismo em Siza Vieira, mas a manter a estratégia de união entre as influências estrangeiras e as inspirações regionais, de certo modo Mario Botta deu seguimento às analogias entre forma e lugar de Aldo Rossi.[64] A inspiração em volumes primários é perceptível, ainda que como base para outros elementos de mais complexidade, como em *Ransilia I Building*, (Lugano, 1985, figura 67). Também se nota a pureza geométrica, típica do humanismo clássico, como no *Cymbalista Synagogue and Jewish Cultural Centre*(Tel Aviv, 1998, figura 68) ou em *La Fortezza Offices and Housing* (Maastrich, 1999, figura 69). A esta utilização da pureza geométrica e analogia entre contexto urbano e edifício, somou-se a preocupação para que esta geometria tivesse expressão táctil, da importância da tectônica e das junções materias dos elementos e partes de um projeto, algo que Vittorio Gregotti e Marco Frascari já haviam pensado. Tadao Ando reforçou esse tema,[65] articulando-o com o lugar e a natureza. Ressalta-se a *Koshino House* (Ashiya, Hyogo, 1984, figura 70) e o *Vitra Conference Center* (Rhein, 1993, figura 71.)

A concepção de arquitetura de Frampton, Tzonis & Lefaivre e sua aplicação por Álvaro Siza, Mario Botta e Tadao Ando, estabeleceu parâmetros para mediar o impacto do lado negativo da globalização na arquitetura, pois pode criar um indesejável estilo único, não no sentido de união, mas de universalização, que dentre muitos aspectos, emite a defesa de uma arquitetura da imagem, onde o apelo da forma sem conteúdo, causa um impacto imediato no sujeito, alienando-o à sua componente "espetacular", no sentido de Guy Debord. No entanto, embora faça uma reflexão sobre a pasteurização de um estilo, isso não necessariamente significa que o regionalismo crítico é crítico da «ideologia». O seu discurso teórico é algo fundamentado numa posição contrária à da globalização, no entanto isso não significa antagonismo ao «real», a ruptura assimétrica entre classes. Afinal, a «ideologia» tem uma capacidade de transmutação (Žižek) grande e pode se apresentar com características específicas de cada região, se apresentar "regionalista" e emulá-lo como imagem consumista em outro tipo de espetáculo, pois no seu cerne, o «real», não está a globalização, esta é só um alicerce, mas sim a assimetria social.

Como o regionalismo lidaria com a crítica da assimetria social no seu discurso prático? Através da tectônica? Da categoria de lugar? Em essência sim, pois são esses pontos típicos fragmentos de «real» que retornam na «realidade» e devem ser orientados para a denúncia do núcleo traumático social. Porém esses mesmos pontos podem ser atravessados pelo desejo e pela fantasia, constituindo uma ficção que oculta e serve de anteparo para o «real», quando justamente se imagina estar o criticando. Isso decorre se o regionalismo crítico se pautar, ironicamente, muito na sua premissa de capacidade crítica e não na sua capacidade de resistência. Se confiar religiosamente nos seus elementos como críticos da «ideologia» como se estivessem na mesma magnitude dela, cria-se uma ficção que oclui a assimetria social.

[64] Frampton, Kenneth. "Prospects for a Critical Regionalism", 1983. Originalmente em: Perspecta, nº20, pp.147-62. Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0079-0958%281983%2920%3C147%3APFACR%3E2.0.CO%3B2-Q

[65] Ando, Tadao. "Por Novos Horizontes na Arquitetura", 1991. Originalmente em: *Tadao Ando*, MOMA, pp.75-76.

Figura 134: Via Expressa e Orla do Conde.
Fonte: Site oficial da Operação Porto Maravilha, em linha: http://www.portomaravilha.com.br/uploads/tiny/032a23c2e-35749581cff4eb0ac213d18.jpg

Figura 135: Linhas de Carris (VLT)
Fonte: Site oficial da Operação Porto Maravilha, em linha: http://www.portomaravilha.com.br/uploads/tiny/e8e127f091f-2537da0eb04940ef24029.jpg

O lugar, a tectônica, a mensagem do edifício, seu «nome da casa», são todas componentes que podem ajudar a construir uma obra arquitetônica de resistência mas não possuem magnitude e expressão suficiente para ultrapassar a capacidade denúncia à «ideologia», numa suposta crítica, pois isso demandaria formulações para a resolução do núcleo traumático (esse tipo de conceito que o construtivismo russo vislumbrou.) Isso seria apostar em demasiado no já debatido sentido positivo de um discurso que almeja ser crítico, é romantizá-lo e torná-lo "revolucionário" quando é no máximo reformista ou "crítico" quando no máximo uma resistência. Além disso há outros dois problemas que o regionalismo crítico, deve lidar, que significariam sua captura pela «ideologia» e que se não são uma regra são situações que podem realmente acontecer: primeiro com a amplitude da «ideologia» e segundo um hipotético formalismo no sentido pejorativo.

A amplitude é a capacidade da «ideologia» em trasnformar discursos contrários em favoráveis "para-si". Logo, tentará retirar do regionalismo crítico sua essência que, se não confronta a «ideologia», ao menos toca num ponto fragilizado dela (o da globalização como universalização de valores.) Desse modo o regionalismo pode se tornar um novo tipo de consumo; tendo seus preceitos "gourmetizados" numa "postura hegemônica de resistência", qual a ficção e simulação de se estar "criticando" a «ideologia», na verdade a reproduz, numa inversão tipicamente ideológica.[66] O alerta é se adentrar numa situação de hiper-realidade, qual a tentativa de crítica deixa de ser algo «real» para ser "mais real que o real" e no fundo se torna uma reprodução da «ideologia» que se não é comparável ao menos faz lembrar o heróismo moderno. No sentido qual este "ficcionou" sua revolução social pela arquitetura e guardada as devidas proporções, regionalismo pode adentrar num êngodo ficcional de crítica, quando por trás disso torna-se ao menos uma outra opção de mercado — a das soluções racionais, seja capitaneado pelo "*less is more",* seja outro aspecto "neomoderno", numa "crítica" que funciona como aquilo que impossibilita a denúncia do «real», num recurso defensivo da «ideologia» face a um discurso de potencial resistência, pautado no «real» que retorna na «realidade». Assim a «ideologia» dilata a «realidade» para ela incluir a crítica como uma fantasia.

O segundo processo é se o regionalismo direcionar sua crítica à outras concepções formais, não racionais, simplesmente porque não são as suas, numa potencial atitude "neomoderna" formalista, ponto já adiantado em Kenneth Michael Hays. Ao criticar a forma como fim, o regionalismo pode vir a atrelar esse argumento à forma que pertence à vertente que se está a criticar. Por exemplo no caso do desconstrutivismo. Rejeitado por Tzonis & Lefaivre, por usar da forma como fim como se fosse a própria idéia de arquitetura, com conteúdo ideológico do impacto da imagem. Logo, pode ocorrer do regionalismo crítico atrelar o mote "forma como fim", no seu sentido pejorativo e articulado com a «ideologia», ao laboratório de formas desconstrutuvistas e então, como não utiliza desse laboratório e o critica, automaticamente seria crítico à «ideologia». Porém contrariar um tipo de formalismo que evitou se assumir como tal, encenando uma teoria do interior da arquitetura (desconstrutivismo), não significa que quem o

[66] Como se recorda por Karl Marx sobre uma articulação interna da «ideologia» que é essencial para entendê-la: a da deslocação e inversão do indivíduo de sua condição «real» para algo "ilusório", aqui substituído para «realidade».

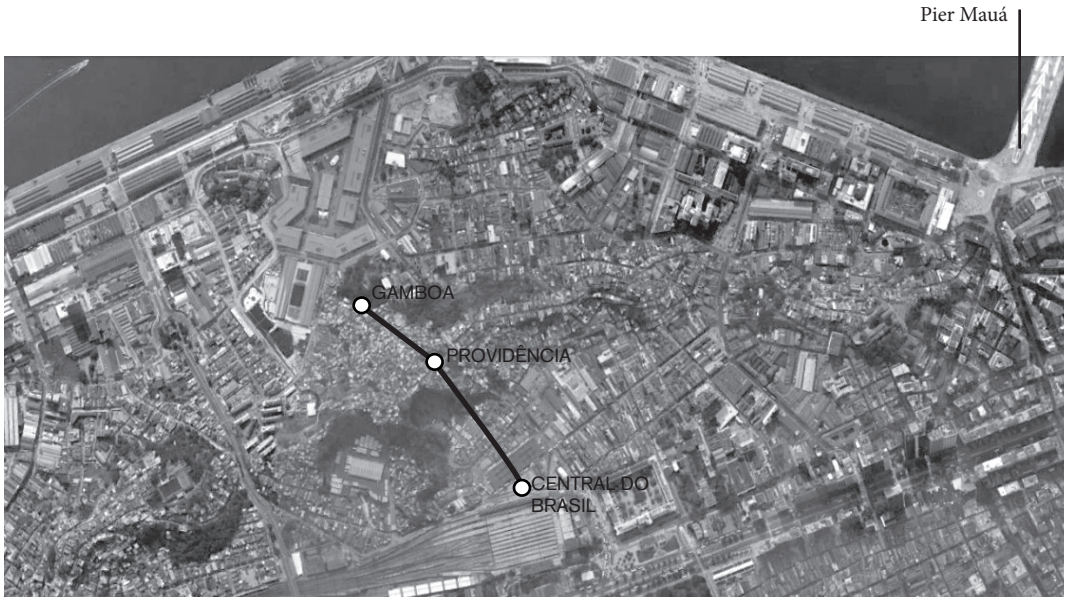


Figura 136: Teleférico Morro da Providência
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 137: Torre L'Oreal.
Fonte: Site RRA Arquitetura, em linha: http://rra-website-assets.s3.amazonaws.com/uploads/production/image/image/1102/slide_MKT-WB-CON-PR-284-IM-ED-012.jpg

contraria é instantâneamente um crítico; afinal pode ser muito bem apenas outro formalismo que se porte como um "concorrente", no seu sentido mais literal: pois a arquitetura também é uma mercadoria passível de ser fetichizada no mercado de consumo do capitalismo flexível. Esse é um grande perigo que o regionalismo deve estar atento. Caso venha a fetichizar sua crítica, pode cair numa situação similar à daqueles que por ele são criticados, o da forma como fim e sem conteúdo crítico nenhum. Nesse instante, já no capítulo dois se concluiu sobre a impossibilidade crítica face a imposição do discurso do Outro, neste caso, a «ideologia». Porém o alerta é para que o regionalismo crítico não perca até mesmo seu conteúdo interior, de resistência à globalização em desperdício de uma futura chance de denúncia da «ideologia». Situação que seria a do consumo teórico de regionalismo; num formalismo neormoderno.

Todos os sutis pontos abordados, para serem verificados com competência devem ser analisados caso a caso, teórico ou prático para não se arriscar numa generalização, não para entender o todo, mas num erro de reflexão. O regionalismo crítico, que diante do aqui exposto seria melhor representado como resistência à globalização, não escapa a impossibilidade crítica detectada por Tafuri, a tentativa de se criticar um poder ao se concretizar um discurso prático localizado dentro desse poder. No caso, ao fazer uma arquitetura dentro da «ideologia» — situação explicável pela geração de signficado a partir do discurso do Outro, este que irá controlar esse significado para não prejudicá-lo. (ver final do capítulo 2, no caso dos pontos b.1 a b.5)

Seguindo Tafuri, só é possível criticar a «ideologia» quando ela sofreu uma mudança interna completa, quando o poder foi trocado e isto é, literalmente. Não significa que no capitalismo flexível já se possa criticar o industrial e o comercial (primeiro e segundo estágio do capitalismo), pois são todos "capitalismo" e adaptações internas do mesmo espectro; somente se o espectro for mudado que é possível criticar. Porém, com a resistência é uma situação diferente. Se o espectro da «ideologia» não mudou, inviabilizando sua crítica, ao menos existe a possibilidade de se resistir a ele. Na situação desse esforço também ser falho e venha a sucumbir à «ideologia», [67] outra alternativa é orientar a resistência para os estágios do capitalismo anteriores. Porém, mesmo essas situações são consideradas raras, mais raras que o que se convencionou a chamar de regionalismo crítico, que ressalta-se, pode também ser uma forma de reprodução da «ideologia».

Contudo o regionalismo crítico não é garantia de resistência e também não é necessário seguí-lo para isso. Aqui abre-se a hipótese de um edifício experimentar formas não-ortodoxas e conseguir uma resistência ao capitalismo enquanto um edifício regionalista crítico "neomoderno" reverbere todo o conteúdo da «ideologia».[68] Tudo depende de cada caso analisado, com a devida atenção para a condição realmente rara de resistência e de denúncia à «ideologia». Esta é a oportunidade também para rever a centralidade do «nome da casa» para análise de uma obra arquitetônica; este não é um conceito que pega qualquer questão de um edifício e as reduz em apenas um

[67] Seja no consumo teórico ou na crítica do formalismo do desconstrutivismo por uma visão também formalista, só que neomoderna.

[68] Não existe fórmula, ou forma, arquitetônica para a verdadeira e rara resistência. Defender uma "receita" seria um formalismo.

Figura 138: Torre Moinho Fluminense
Fonte: Site revista au.pini, em linha: http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/edificios/imagens/g482395s.jpg

Figura 139: Nova Torre Corporativa anexo ao Moinho Fluminense
Fonte: Site revista au.pini, em linha: http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/edificios/imagens/g482393s.jpg

conceito, mas pelo contrário, é um conceito que vislumbra a oportunidade de serem analisadas várias questões da obra arquitetônica em busca de um balanço analítico que as conjugue. É por isso que da análise de um edifício deve se atentar para a articulação de seus elementos físicos e sua célula elementar que o estrutura desde sua base conceitual.[69]

Finalmente encerra-se o tópico 3.1. A transição do século XX para o XXI, dentre outras vertentes aqui não estudadas, é momento também da afirmação do desconstrutivismo e da reminisciência do projeto racional, que sobreviveu na conjuntura italiana e fixou-se no regionalismo crítico. E, embora seja tentador, não se deve ceder a uma polarização que não só soaria oportunista — de um lado os reprodutores da «ideologia» e de outro os críticos a ela — como também seria romântica em demasia. Isso seria banalizar a discussão sobre o «Círculo Arquitetura-Ideologia», quando na verdade este possui maiores sutilezas internas, verificáveis por exemplo, nos "discursos hegemônicos de resistência", ao que pode transformar a crítica e a resistência em algo tão *pop* e consumível quanto os discursos de afirmação da «ideologia».

Mais importante que discutir uma polarização entre críticos e defensores da «ideologia», é pensar quais são as condições para que existam obras que afirmem a «ideologia». Se as condições materiais em que a sociedade contemporânea está organizada, ainda que de interesse geral, é algo competente aos sociólogos, antropólogos e filósofos, à arquitetura cabe desvendar as condições físicas para a afirmação e existência, seja teórica ou prática, da «ideologia» pela idéia de «Círculo». E de maneira ainda mais afunilada, pois esse desvendar poderia partir para a crítica da cidade, essa dissertação tem foco em desvendar quais elementos físicos e quais articulações espaciais, entre esses elementos físicos, são a própria «ideologia» materializada, são o próprio conteúdo ideológico no seu contentor físico. A parte do «Círculo» que dá dimensão concreta à «ideologia»; o que em de certo modo é uma crítica da cidade, não da escala macro (a cidade, o todo) para escala micro (a obra, a parte), mas da micro para a macro. Esta será a missão do capítulo 4, para desvendar os exemplos do caso do Rio de Janeiro. Mas antes ainda avança-se para os desdobramentos das duas vertentes que foram delineadas e que adentraram o século XXI.

[69] Essa situação será pormenorizada no capítulo 4.

Figura 140: Zonas de empreendimentos com potencial elevado pelos CEPAC's
Fonte: site oficial da Operação Porto Maravilha, retirado do documento "apresentação geral", em pdf, disponibilizado em janeiro de 2016 na seção " operação urbana -> portomaravilha" do site, em linha: http://www.portomaravilha.com.br/portomaravilha. Este documento "apresentação geral" é atualizado constantemente.

Figura 141: Trump Towers
Fonte: site oficial da Operação Porto Maravilha, em linha: http://www.portomaravilha.com.br/uploads/teste55c91c2886a10.jpg. Execução em estudo pelos arquitetos Aflalo & Gasperini.

3.2
Desdobramentos prático-teóricos nos primeiros anos de Século XXI

Este tópico objetiva compreender alguns desdobramentos de discussões teóricas e projetos práticos do século XXI. Esses temas — "desdobramentos prático-teóricos" — servirão como um panorama internacional sobre a obra arquitetônica, para ser possível adentrar o capítulo 04. Sob o prisma da ponderação da «ideologia», os temas deste tópico iniciam-se do *Guggenheim Bilbao,* ponto nodal do desconstrutivismo, justaposto a uma maneira de se fazer cidade no século XXI: o investimento em peças arquitetônicas que sejam pólos de atração turística, logo, movimentação econômica direta e indireta. Essa *praxis* foi contestada, o que também será apresentado, tanto da cidade para o edifício quanto do contrário. Do *Guggenheim* passa-se para a reflexão da arquitetura icônica, algo também recente e do ícone vai-se ao protagonismo das formas inusitadas, desdobradas da desconstrução, num panorama sobre a prática. Por fim pontua-se a discussão entre críticos e projetivos, bem como a ponderação da cidade espetáculo e uma recente alternativa a ela.

Embora no tópico anterior tenha se salientado a força do regionalismo crítico, enquanto uma reminiscência da conjuntura italiana, este se posicionou a margem do *mainstream*, ou ao menos de seu grande foco. A continuação da idéia de resistência arquitetônica do Grupo de Veneza, ao ser relançada pelos regionalistas críticos, teve de ser reformulada, retomada, refeita. Kenneth Frampton, Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, Álvaro Siza, Mário Botta e Tadao Ando, ainda que próximos das oito frentes da conjuntura italiana, não as retomaram com a mesma proporção do Grupo de Veneza. Independente de ser Frampton um crítico de envergadura, Álvaro Siza um arquiteto de peso e Botta alguém que retome Rossi, não se opôs com a mesma força o poder como Rossi em "*L'architecture assasinée*" ou Tafuri em " 'esperanças projectistas' anacrónicas". Talvez, porque naquele momento o capitalismo oscilava e a narrativa sobre a arquitetura era disputada entre racionalistas e desconstrutivistas. Mas decorreu da guinada do capitalismo ao neoliberalismo, fortalecendo os investidores privados e seus lucros em detrimento de aspectos sociais. Assim, o discurso racionalista entrou em desvantagem para o desconstrutivista, mais apto à indústria cultural oriunda do capitalismo flexível.

Os desconstrutivistas iniciaram sua jornada em Eisenman e a partir dali apenas se fortaleceram e aumentaram seu bloco: Wigley, Koolhaas, Hadid, Gehry, o grupo Coop Himmelblau e Libeskind, apadrinhados por Philip Johnson, enquanto a conjuntura italiana se esfriou junto com sua premisa de alguma tentativa de resistência à força mercantil. Os regionalistas tiveram que refundar esse discurso. Ora, os desconstrutivistas não precisaram de passar por isso. O fortalecimento da agenda neoliberal a eles beneficiou, pois ela se apresentava com o alarde de não ser "nem esquerda nem direita", quando no fundo era fortemente de direita e dava salutar

Figura 142: Lumina Rio
Fonte: imagem hospedada no skyscraper.com, e divulgada pelo site oficial do governo do Rio de Janeiro, em linha: https://i.imgur.com/95QPL4c.jpg e http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5245048. Estudo da multinacional Tishman Speyer.

Figura 143: Porto Maravilha Corporate
Fonte: Site Aflalo & Gasperini, em linha: http://aflalogasperini.com.br/wp-content/uploads/2015/08/img_fotos_Porto_Maravilha_05.jpg. Execução em estudo pelos arquitetos Aflalo & Gasperini.

importância para a lógica de mercado em todos os setores da economia, portanto, também da arquitetura. Foram assim, orquestradas todas as condições para que os desconstrutivistas se impusessem como força dominante, ainda que contestados pelos regionalistas. De tal maneira pode-se dizer que, com o reforço da exposição de 1988 e dos anos 90, o século XXI começou com um claro protagonista na questão da obra arquitetônica. E os inusitados volumes não-ortodoxos eram mais hábeis em atender as demandas do mercado — imagens impactantes que seduzissem clientes. Nessa conjuntura, cabe subscrever o papel de destaque do *Guggenheim Bilbao*, de Frank O. Gehry, como um novo paradigma do que se fazer, acerca de obra arquitetônica.

O museu de Gehry em Bilbao tem sua forma altamente iconoclasta, de impacto visual e físico fortíssimo. Com expressões não ortogonais nem ortodoxas, a imagem do edifício tenta se superar enquanto "exuberante". Essa forma chamativa tem um motivo findado. Primeiro, quanto ao objetivo de expansão da marca "*Guggenheim*", mantida pela *Solomon R. Guggenheim Foundation*, que se interessava que o novo museu da fundação trouxesse alguma repercussão midiática para alavancar sua visitação e conseguinte o *marketing* em torno do edifício e suas pendências econômicas.[1] Segundo, a administração da região do País Basco desejava investir na cidade de Bilbao para alavancá-la economicamente, face à recessão anterior aos anos 90. O governo resolveu investir em infra-estruturas, como porto, aeroporto e metrô, mas também num tomo mais cultural, pelo museu e a parceria com a *Guggenheim Foundation*. Assim não apenas seriam atraídos investimentos, empresas e empregos, mas também um acréscimo econômico significativo que se tornaria tão importante quanto o da infra-estrutura: o turismo.[2] Por isso era importante que o museu fosse bastante chamativo e desse um choque na comunidade internacional.

Em meio à continuidade do capitalismo tardio na viragem para o século XXI, soa estranho o investimento público no planejamento urbano de Bilbao, justamente num momento que, em tese, dá sequência a política do Estado mínimo, criada no neoliberalismo, sempre presente no capitalismo flexível, seja mais neoliberal ou mais social. Questiona-se até onde o capitalismo tardio não quer que o Estado exista para fazer investimentos sim, mas desde que beneficiem parcerias públicas com privados, gerando receita às grandes corporações e marcas internacionais, tais como a *Guggenheim*. Essa é uma fresta da transformação da obra arquitetônica em uma mercadoria, vítima do objetivo máximo do lucro, e poderia ser uma crítica a este tipo de edifícios, mas não aponta para suas componentes físicas. Outra crítica interessante é perceber como o espaço público já incorpora uma lógica e uma cultura de espaço privado, bem como já nasce dessa cultura, a partir de parceiros tais como a *Guggenheim Foundation*. Esta crítica já apresenta alguma percepção no estado físico dos edifícios. Também é alegável um escrutínio sobre o caminho da riqueza, lucro, gerada por essas reabilitações urbanas, para verificar se é repartido de forma justa entre público e privado ou se os privados tiram vantagem do investimento público, caracterizando assim uma transferência de riqueza da população para uma corporação. No entanto, nada disso é o central nesta dissertação. O centro de reflexão se deve ao conteúdo das obras arquitetônicas,

[1] Van Bruggen, Coosje. *Guggenheim Museum Bilbao.* Guggenheim Museum Publications, 1998, p.17.

[2] Ibid. Ver Introdução.

Figura 144: Torre Olímpica
Fonte: RRA Arquitetura, em linha: http://rra-website-assets.s3.amazonaws.com/uploads/production/image/image/1101/slide_MKT-WB-CON-PR-246-IM-ED-001.jpg. Execução em estudo pela RRA Arquitetura.

Figura 145: VCORP Centro
Fonte: http://rra-website-assets.s3.amazonaws.com/uploads/production/image/image/652/slide_AV404-EV-ARQ-IM-001-R00.jpg. Execução em estudo pela RRA Arquitetura.

que no caso de Bilbao alinha-se a uma nova forma de se fazer projetos urbanos: o investimento maciço em um edifício que conjure um efeito econômico forte.

Também não será questionado se o investimento, em obras como a de Bilbao, é válido e se o dinheiro não seria melhor aplicado em outras áreas pelos líderes políticos. O foco da análise aqui feita se dá nos aspectos culturais, arquitetônicos dos edifícios, a mensagem, o conteúdo, o «nome da casa» de determinada obra, pois o aspecto físico já assume o espectro da «ideologia». Por isso é importante averiguar se ela já se impõe como dominação ao sujeito, atravessando-o pela experiência do espaço, como as críticas que vinculam um edifício iconoclastas como uma maneira de espetáculo midiático, em detrimento da vivência do espaço arquitetônico.[3] Todas as questões levantadas são ressalvas que podem e devem ser investigadas, mas em termos arquitetônicos eleva-se a importância do aprofundamento do «Círculo Arquitetura-Ideologia», e não de questões (embora pertinentes) que discutam aspectos econômicos e sociais como o primordial — apesar de que ao se iniciar uma crítica da «ideologia» numa arquitetura em si, se chegará a questões públicas, como as sociais, culturais e econômicas.

O *Guggenheim Bilbao*, movimentou muito a economia Basca e para isso criou-se a expressão *The Bilbao Effect*.[4] Basicamente trata-se do impacto econômico, na casa dos milhões de dólares, que um edifício causa numa cidade; embora, ressalta-se que sem o apoio infra-estrutural garantido pelo governo Basco, o investimento privado do museu seria posto a uma difícil prova. Este tipo de parceria se tornou algo comum na viragem e no século XXI, o que inclui o projeto urbano nessa discussão. Nuno Portas a isso observou, destacando intervenções urbanas variadas, como a *Expo'98*, em Lisboa.[5]

Em muitas das ocasiões de parceria público-privado, (figura 72) percebe-se que as cidades se tornaram muito dependentes do investimento privado, ainda que haja o público. Isso decorreu por causa do novo contexto do capitalismo, explicado no tópico 1.3: os Estados enfraqueceram, os investimentos público caíram e os governos municipais acabam por gerar facilidades para empresas privadas, como as fiscais. Outras iniciativas são as parcerias entre agentes privados e públicos, negociadas no planejamento urbano, que antecede o projeto urbano propriamente dito. No entanto, por conta da forte concorrência entre as cidades, acabam por ter que engendrar estratégias cada vez mais elaboradas para a atração econômica ocorrer e a parceria se manter. Um método é explorar pontos fortes e fortalecer os fracos, por via de análises do tipo SWOT (strengths, weaknesses, opportunities, threats.) Essa prática é uma das estratégias de tornar a

[3] Ockman, Joan. "New politics of the spectacle: 'Bilbao' and the global imagination", 2000. Em: Lasanksy, D,.Medina; Mclaren, Brian. *Architecture and tourism: perception, perfomance, and place*. Berg, 2004, pp.227-39.

[4] Rajchman, John. "Effeto Bilbao", 1999. Casabella 673/674, pp.10-13. Joan Ockman atribui a expressão a John Rajchman, no ano de 1999, em artigo da Casabella 673/674. Também é possível perceber que Wytold Rybcynski foi um dos primeiros a usar a expressão, mas em 2002. Em linha: http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/09/the-bilbao-effect/302582/

[5] Portas, Nuno. "El surgimiento del proyecto urbano", 2003. Perspectivas Urbanas nº 3, pp. 1-11. Originalmente em: Urbanística, nº110, 1998.

Figura 146: Estudo Masterplan Gasômetro
Fonte: site Daniel Gusmão, em linha: https://static.wixstatic.com/media/789b73_a3b58d6efb554a3cadeaaa3544569093.jpg/v1/fill/w_730,h_518,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/789b73_a3b58d6efb554a3cadeaaa3544569093.webp . Execução em estudo por Daniel Gusmão Arquitetos Associados.

Figura 147: Estudo Porto Cidade
Fonte: Daniel Gusmão, em linha: https://static.wixstatic.com/media/789b73_60b51b605d464a6eb8cc550352cb414a.jpg/v1/fill/w_923,h_518,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/789b73_60b51b605d464a6eb8cc550352cb414a.webp . Execução em estudo por Daniel Gusmão Arquitetos Associados.

cidade (e seu planjeamento) criativa.[6]

Para Portas o decorrido em Bilbao tratou-se de uma ocasião de decisão pública, com negociações com outras instituições (parceria com a *Guggenheim Foundation*) com objetivo de fundar uma nova centralidade. Portas apontou para as formas que se sucedem as parcerias e investimentos nas cidades. Ora, muitas vezes é possível perceber conflitos de interesse entre os agentes privado e os públicos. O caso que talvez mais chame a atenção são aqueles dos eventos únicos, que dentre eles destacam-se as exposições internacionais, dos jogos olímpicos e das copas mundiais de futebol. É claro que onde há investimento privado, há lógica de mercado na rota do lucro — e no caso, por se tratar de cidades os investimentos são grandes, portanto também são os lucros e o impacto na vida cotidiana. Assim, os equipamentos (públicos, público-privados ou particulares) de uma cidade, suas infra-estruturas, passaram a compor o quadro urbano enquanto verdadeiras marcas comerciais, da marca maior que é a própria cidade. Estas destacam-se quanto maior número e melhores são não apenas seus portos, aeroportos, ferrovias etc, mas também seus estádios esportivos, museus, centros de congresso e exposições, sob o parâmetro da captação de investimento e lucro oriundo do turismo.

Do modo exposto acima pode decorrer da lógica do espaço privado se valer do investimento público para seu interesse particular (que não é social) e assim resultar num espaço público de caráter privado e não um privado qualquer, mas aquele regido pelo discurso de maximização de lucros (este seu «nome da casa»). Esse tipo de investimento também levou a várias cidades a procurar o seu próprio "*Guggenheim Bilbao*", não no sentido de fazer parcerias com a *Guggenheim Foundation*, mas para organizar um planejamento urbano criativo que fosse coroado com um edifício iconoclasta e facilmente distinguível, assinado por um arquiteto estrela. No intuito de desencadear algum efeito econômico, tal como em Bilbao ou um pouco mais diminuto, ao tentar apenas com a obra arquitetônica (de efeito visual clamoroso) gere alguma movimentação econômica. Já neste caso, nem sempre os agentes procuraram desenvolver equipamentos de lazer, cultura ou entretenimento, como no *Walt Disney Concert Hall* (Los Angeles, 2003, figura 73), também de Frank O.Gehry. Além de outros programas, tais como infra-estruturas, a exemplo da Estação Ferroviária do Aeroporto de Lyon (2002, figura 74) de Santiago Calatrava, para assim elevar a "marca" da cidade.[7]

Embora para se tecer uma crítica e julgamento específico deva-se pormenorizar caso a caso, inclusive no *Guggenheim Bilbao* [8] — corolário de uma ação maior de planejamento — este modo

[6] Landry, Charles. *The Creative City*. Comedia, 2008.

[7] Curtis, Wayne. "Architecture: Brand-New Cities: Frank Gehry's Bilbao Effect looks a lot like 1960s-style urban renewal". The American Scholar, vol.75, nº 1, pp.113-116. No caso de Lyon o impacto econômico não se dá com a visitação a caráter de lazer por parte dos turistas, mas como o ponto de chegada destes ao destino turístico. Sobre a construção de infra-estruturas a dissertação não se opõe. Parece importante também o como ela se articula. A infra-estrutura foi pensada para a população em geral ou para acelerar o fluxo de consumidores, turistas com alto poder aquisitivo? Ou para ambos? Se sim, ela é acessível para a população em geral? Essas são dúvidas interessantes, no entanto não serão respondidas nesta dissertação. Interessa perceber como as qualidades arquitetônicas de um edifício funcionam como um discurso, e o que ele está a dizer para o sujeito que o vivencia.

[8] Pois também há evidências que o investimento público na parte da infra-estrutura beneficiou em muito a população

Figura 148: Estudo Torre Broadcast
Fonte: https://static.wixstatic.com/media/789b73_2c6b29e5aae74b2bad80d16f0460a629.jpg/v1/fill/w_557,h_518,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/789b73_2c6b29e5aae74b2bad80d16f0460a629.webp . Execução em estudo por Daniel Gusmão Arquitetos Associados.

Figura 149: Especulação de estudo para Torre Petrobras.
Fonte: B+ZTF architects http://i.imgur.com/NpLkTMK.jpg. Estudo do B+ZTF architects.

de produção da cidade altamente capitalista teve alguns aspectos no mínimo questionados, através de duas frentes: uma voltada para a cidade e outra diretamente ligada às obras arquitetônicas.

Em primeiro lugar, os questionadores do novo modo de se fazer cidade. O planejamento urbano criativo voltado para reativar a economia e produtor de espaço altamente capitalizado para a geração de receitas, recebeu críticas em relação à alta mercantilização do espaço público e urbano. Sendo assim, a cidade num todo e em suas partes, as obras arquitetônicas, se mercantilizam. O problema no espaço urbano, então, não só se refere a lucros ou "fazer para vender", mas também que sua articulação o faz perder qualidade a nível de conteúdo e discurso, pois são determinados por interesses apenas mercantis. Em segundo lugar os questionadores do conteúdo do edifício. Afinal, mercantilizado o espaço urbano, não apenas se submete as pessoas e o espaço público ao interesse, discurso e cultura dos privados — alinhados à indústria cultural de consumo — mas também se submete as obras arquitetônicas algo que, em último caso, as levaria a serem articuladas e projetadas enquanto mercadorias do capitalismo flexível, respondendo ao apelo da imagem e ao *marketing*. O que motiva não só o consumo destas imagens e "*marketings",* mas também as próprias arquiteturas. Isso introduz toda uma cultura de consumo alienante no edifício, da e para a «ideologia». Sendo assim, a seguir aprofunda-se os dois tipos de questionamento, a começar pelas ponderações à nova estratégia do capitalismo tardio de se fazer cidades. Nesta linha, Rem Koolhaas atiçou dois conceitos: o do *junkspace* e o da cidade genérica.

Em meio a expansão sem fim das cidades, voltadas para suas "marcas" e capacidade de atrair investimento, Koolhaas detectou o *junkspace* — espaço urbano em forma de um detrito, resíduo, um lixo descartável do sistema econômico — como o produto material destes processos e delineou suas principais características.[9] De início, o *junkspace*, tem sua incoerência como aliada: é um espaço contraditório, mas não raro, pois não é exceção e sim a regra, é contínuo, onipresente e se alastra indevidamente pelas periferias das cidades.[10] Ou ainda, ao reformular seus núcleos centrais, adaptando-os aos cidadãos consumidores e à escala global do turismo.[11] O que significa que a produção da cidade capitalista é infinita, "*more and more, more is more*" e sempre arranja condições para especular e concretizar novos esforços e projetos que gerem lucros.

No caso da reabilitação dos antigos centros, ou da fundação de novos, através de grandes obras arquitetônicas, Koolhaas criticou a tendência de se atender a satisfação instantânea das pessoas, levando-as a um acriticismo. Desse modo é o *junkspace* uma mutável mercadoria, que usa os estilos arquitetônicos na rapidez dos negócios, transformando as obras arquitetônicas e

local, ainda que o museu seja mais no setor turístico.

[9] Koolhaas, Rem. "Junkspace". Em: Sykes, A. Krista. *O Campo Ampliado da Arquitetura*, Cosac & Naify, 2013, pp. 104-117. Originalmente em: A+U:OMA@Work, nºespecial, 2000, pp.16-24.

[10] Ibid, pp.106-13.

[11] Sassen, Saskia. "Escala e amplitude num mundo digital global". Em: Sykes, A. Krista. *O Campo Ampliado da Arquitetura*, Cosac & Naify, 2013, pp. 135-142. Originalmente em: Davidson, C. Cynthia. *Anything*. MIT Press, 2001. Saskia Sassen diria que as cidades do século XXI estão sendo adaptadas para responder ao capitalismo globalizado, isto é, a sua arquitetura e escala global. Os equipamentos que atraem um turismo global etc, via de regra, são todos processos adaptativos das cidades oriundas de um capitalismo de meados do século XX para um capitalismo iniciado em 1968, tardio, flexível e agora, globalizado.

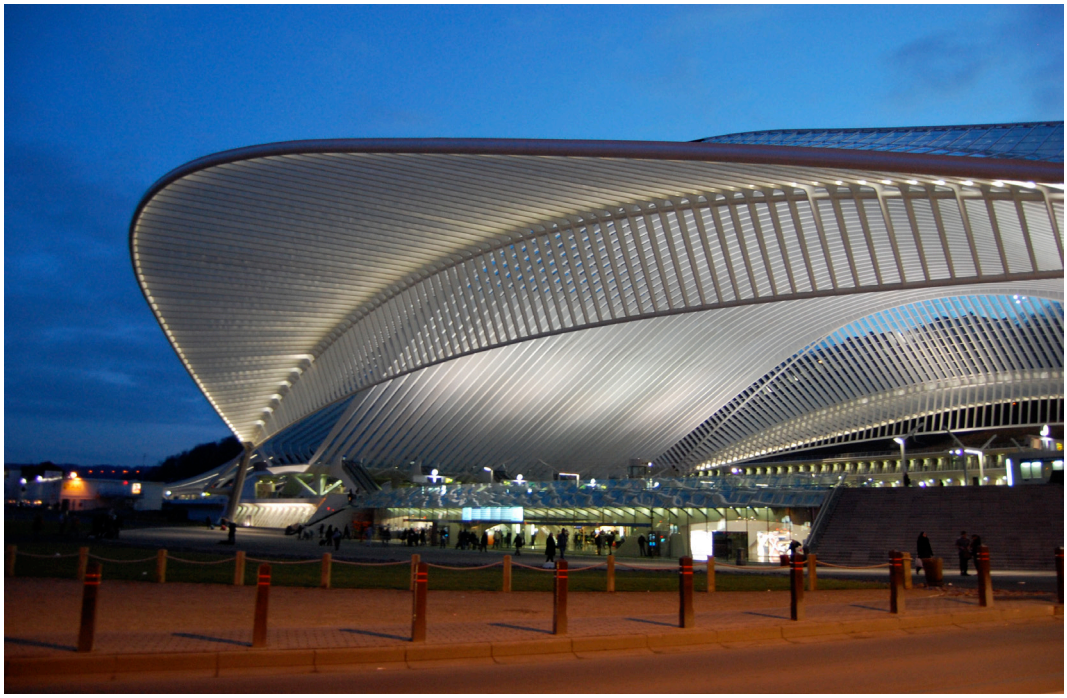


Figura 150: Liège-Guillemins Railstation
Fonte: user crucialfriend, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Vue_de_la_gare_des_Guillemins.jpg

Figura 151: Metro One World Trade Center
Fonte: flickr user iamsdawson, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b0/

o espaço urbano em grandes "porta-marcas".[12] Sendo assim, o *junkspace* se valida como parte de uma agenda política e *modus operandi* do planejamento urbano contemporâneo, o que acaba por corroer o espaço público, grafado astutamente por Koolhaas acompanhado do símbolo que designa marca registrada (®), o que constatou uma crítica à privatização do espaço público, ainda essa seja indireta. Ainda nessa linha provocativa, o símbolo (®) também foi usado para designar "realidade",[13] em atenção para a criação de hiper-realidades através da arquitetura, que no caso desta dissertação, apontam muitas vezes para um caráter protetor do «real» e da «ideologia». De modo que, em último caso, é a «ideologia» no seu espectro físico, bem como o consumo capitalista, o «nome da casa» destas obras. Tal como David Harvey, embora esse menos provocador que Koolhaas, o último teceu uma forte crítica à produção do espaço neoliberal.

A uniformidade do *junkspace,* ataca na retirada da identidade dos locais, para os transformar, ainda que com aparências completamente diferentes, em espaços semelhantes unidos pelo conteúdo altamente consumista e residual. Esses espaços "iguais", genéricos, se alastraram ao longo do mundo e é esse o argumento da "cidade-genérica", também de Koolhaas. A crítica da cidade genérica é a aquela da proliferação dos não-lugares,[14] a transformação da cidade em algo genérico, na qual tudo se assemelha a estilhaços (numa expressão do próprio Koolhaas). Neste sentido, para Koolhaas foi o assassinato do planejamento urbano, em proveito da fragmentação. O que faz sentido, afinal, pelo conceito de *junkspace*, Koolhaas criticou os planejamentos focados em criar arquiteturas meramente mercantis, o "*junkspace* é político", em detrimento do projeto e do planejamento comprometido para com a sociedade. Contudo, embora sejam críticas fortes e um potencial arsenal para se desmistificar a «ideologia» há algumas incoerências na postura de Koolhaas.

No *junkspace,* Koolhaas assumiu que foi um erro criar o modernismo para o século XX, mas ele próprio advoga por uma arquitetura internacional; ao opô-la ao regionalismo.[15] Ele utiliza a mídia da mesma maneira que Le Corbusier: com polêmicas e *slogans* que atraem projetos, ainda que alguns tenham sido absolutamente incompreendidos — *more is more* é crítico e não uma oferenda, ode, adaptação ou aceitação ao capitalismo, como por exemplo dá a entender Bjarke Ingels em "*Yes is More*".[16] No entanto ressalta-se que, com *Go East,*[17] Koolhaas conseguiu o que queria, aproveitar o *boom* econômico oriental e especificamente chinês, para projetar o *CCTV Tower*, (Pequim, 2008, figura 75). De maneira curiosa Koolhaas se viu diante de uma produção do espaço urbano e arquitetônico genérico, internacional, no sentido de poder estar em qualquer

[12] Koolhaas, Rem. Op.cit, pp.108-114.

[13] Koolhaas, Rem. Op.cit, p.117.

[14] Augé, Marc. "About Non-places". Em: Architectural Design nº 124, 1996. Não lugares são lugares sem identidade, que poderiam estar em qualquer lugar do mundo, como aeroportos.

[15] Koolhaas, Rem. "*Architecture and Globalization*". Em: Saunders, William (ed); Rowe, P.G. *Reflections on Architectural Practice in the Nineties*. Princeton Architectural Press, 1996.

[16] Ingels, Bjarke. *Yes is More.* Taschen, 2011.

[17] Koolhaas, Rem; Boeri, Stefano; Kwinter, Sanford; Fabricius, Daniela; Obrist, Hans Ulrich; Tazi, Nadia. *Mutaciones*. ACTAR, 2000.

Figura 152: Milwaukee Art Museum
Fonte: user PeterSesar, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bc/Millwaukee_Museum_from_south-west.jpg/300px-Millwaukee_Museum_from_south-west.jpg

Figura 153: Puente de la Mujer
Fonte: user Banfield, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/29/Puente_de_la_mujer_bsas.jpg/800px-Puente_de_la_mujer_bsas.jpg

país, mediante incentivos de interesse econômico — o *CCTV Tower* está inserido num planejado e típico complexo de negócios, servido de 16 faixas de via rápida,[18] torres comerciais etc. Koolhaas viu-se a produzir uma obra que usou do planejamento para o benefício da atividade econômica capitalista, ainda que numa nação socialista de mercado.

O projeto do *CCTV Tower* foge das fragmentações típicas de outros arquitetos desconstrutivistas e é dotado de um senso de unidade — ao articular as duas torres por dois braços horizontais, um no nível do solo e outro no topo da obra, que muito lembram El Lissitsky e o *Horizontal Skyscraper* (Moscou, 1924, figura 76) e o mais recente e fragmentado *Max Reinhaurdt Haus*, de Eisenman. Porém, se assemelha a uma peça de *design* decorativa, que poderia ser implantada em qualquer outro local compatível. Afinal é um alto edifício de vidro, basicamente unido por uma única linha que articula as duas torres e no qual sua implantação não menciona diretamente a envolvente. — até porque trata-se de uma envolvente de outras grandes torres, de vias rápidas, típica e adaptável, a qualquer metrópole do mundo globalizado. Poderia ser São Paulo, Nova Iorque ou Tóquio, "cidades genéricas", numa "nova yorkização" dos edifícios.[19] Além disso, possui algo de internacional no sentido moderno, não o utópico *international style* de Le Corbusier e Mies van der Rohe etc, mas agora sob a insígnia da globalização capitalista: uma torre de uma materialidade padrão, vidro e aço, que remonta o construtivismo de um país vizinho da China (Rússia) ou uma referência estadunidense (Eisenman). Sem descartar outro ponto qual, embora não seja Koollhaas um pragmático do ferro e do vidro como Mies e ainda que seja o *CCTV* uma obra globalizada, em último caso remonta-se o *Seagram Building*, pai de todos as torres comerciais de ferro e vidro, até pela já mencionada generosa doação de espaço público através de recuos ou estratégias de projeto diversas. Deste modo, crítico do "espaço público", de aura privatizada, esteve Koolhaas envolvido na criação de um espaço digno de um grande espraiamento urbano, no mínimo semelhante ao *junkspace*.

Pelo visto acima, entende-se porque Koolhaas viu o regionalismo como inimigo do internacionalismo. Mas ele não entendeu o alerta dos regionalistas: eles não se opuseram a globalização, desde que ela não seja predatória e também não definiram o regionalismo como uma mera expressão da cultura local, numa hipotética defesa de um argumento "menor", de uma arquitetura "pior", menos desenvolvida. Pelo contrário, é ser elaborada e complexa com valoração do que é regional, tornando-o passível de ser admirado internacionalmente. Isso é incoerente mediante a sua própria percepção crítica à cidade genérica e ao *junkspace*. Duas modalidades conceituais que atingem a idéia de uma arquitetura que sob a força da economia global, se adapta aos rompantes de projetos iconoclastas que poderiam estar em qualquer centro, transformando o mundo num gigantesco não-lugar conurbado numa imensa megalópole genérica.

Rem Koolhaas seria um iconoclasta e produtor de *junkspace*, ainda que atento e crítico a si

[18] Ver: "CCTV Headquarters, Beijing, China: Building the structure." The Arup Journal 2/2008, pp.40-50. "CCTV Headquarters, Beijing, China: Services engineering design." The Arup Journal 3/2005, pp. 22-9.

[19] Baudrillard, Jean; Nouvel, Jean. *The Singular Objects of Architecture.* University of Minessota Press, 2002. Originalmente: *Les objets singuliers: Architecture et philosphie*, Calmann-Lévy, 2000.

Figuras 154 e 155: Comparação entre os interiores do Metro One World Trade Center e da Liège-Guillemins Station.

Fonte: Metropolitan Transportation Authority of the State of New York Wtc, wikicommons, em linha: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dey_Street_Concourse_(27374600280).jpg e user Jim Henderson, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/10/Ribs_in_PATH_concourse_WTC_jeh.JPG/800px-Ribs_in_PATH_concourse_WTC_jeh.JPG

próprio? Nesse ponto não se pode ser oportunista, ao acusá-lo de oportunista, pois contraditório seria a crítica que faria o mesmo no seu lugar. Koolhaas produz *junkspace* mas ao menos faz uma crítica. No entanto, isso não o garante como alguém da resistência; sua posição permanece assim, para efeitos desta dissertação, um enigma. Ainda que, inclinada a considerá-lo um reprodutor da «ideologia», só poderá se ter certeza com posicionamentos mais assertivos. Não obstante alerta-se para sua inclinação em usar a mídia para conseguir projetos, de clientes que exigiram ou irão exigir arquiteturas apropriadas ao *junkspace*. A este alerta une-se à incoerência de ver o crítico da cidade genérica e do *junkspace*, defender que qualquer resistência ao pós-moderno seria anti-democrática;[20] quando a arquitetura pós-moderna, com suas adaptações às viragens para o capitalismo tardio (ver 1.3) e seus desdobramentos (3.1), representa o necessário para a concretização das cidades que se oferecem como marcas altamente mercadológicas, via o planejamento criativo. Sem arquitetura pós-moderna, não há *junkspace*.[21] Afinal, sua capacidade de ser chamativa é enorme, o que atrai turismo e investimento, submetendo as cidades ao mercado, num autoritarismo do lucro e das corporações.

Do modo exposto anteriormente, por qual motivo então que qualquer resistência ao pós-moderno seria antidemocrática? Se resistir a uma determinada parcela do pós-moderno, nesse caso, significa resistir ao *junkspace* e à transformação de todas as cidades em genéricas? Koolhaas cai em contradição, pois sabe que deve se resguardar das críticas a sua prática projetual, mas daí a se oferecer como quem define o que é democrático ou não, somente para se proteger, é algo bem perigoso e soa, irônicamente, não muito democrático. Antidemocrático parece ser o *junkspace* e a cidade genérica, tal como o próprio Koolhaas criticara.[22] Esta situação o aproxima ainda mais de sua posição enigmática, ainda que aumente as suspeitas sobre reproduzir a «ideologia». Porém não há ferramentas nesse trabalho para essa conclusão. Contudo, ainda que seja um discurso de aceitação, os modais *junkspace* e cidade genérica fornecem excelentes elementos para a crítica teórica e reforçam a avaliação de uma obra arquitetônica através de sua essência, o «nome da casa»; afinal tais modais são críticos exatamente da atual essência da cidade ou da obra arquitetônica: o consumismo cultural. E, ainda que o *CCTV* seja um edifício cabível em praticamente qualquer metrópole, também não se ignora a capacidade deste edifício ser, simultaneamente, não-ortodoxo e dotado de sentido de unidade.[23]

Ainda que se tenha colocado Rem Koolhaas numa posição de indecisão, valorou-se seus dois conceitos trabalhados, principalmente o do *junkspace*. Seu caráter de denúncia é nítido e Frédric Jameson isso percebeu, no que acresce a leitura deste conceito enquanto um local de

[20] Koolhaas, Rem. *La ciudad genérica*. GG mínima, 2007, p.51. Originalmente: "The Generic City". Domus, nº 791, 1997.

[21] Embora sem junkspace exista arquitetura pós-moderna.

[22] Ou no estudo de Jameson sobre o conceito de Koolhaas: "espaço de controle que se alastra infintamente". Jameson, Frédric. "A cidade futura". Em: Sykes, A. Krysta. *O Campo Ampliado da Arquitetura*. Cosac & Naify, 2013, pp .188-204. Originalmente em: New Left Review, nº 21, 2003.

[23] Algo que em tese ajuda na identificação entre sujeito e obra arquitetônica, apesar de que sua escala seja a da economia global e não do pedestre, do cidadão, daquele que usa a cidade. É um edifício inconcebível para o cidadão que não utiliza automóveis como meio de transporte.

Figura 156: Implantação Museu do Amanhã no Pier Mauá
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 157 - Panorâmica da Baía para a Praça
Fonte: http://i.imgur.com/bgNkI01.jpg

controle, autoritário, a exemplo da sua imposição nos centros urbanos de cidades européias e estadunidense. Esses tiveram de se submeter a se tornarem enormes espaços de lazer consumista, para conseguirem ser reabilitados. Jameson fez algo primordial para a crítica do «Círculo Arquitetura-Ideologia»: realçou a aproximação entre arquitetura, urbanismo e consumo.

Jameson lembrou do fetiche da mercadoria, de Karl Marx, já comentado no capítulo 01. A mercadoria, na sua sutileza metafísica, oculta as relações infra-estruturais (aqui não no sentido arquitetônico, mas no de Marx, os meios de produção.) Assim o antagonismo social, a clivagem entre dominadores e submissos, fica escondida através da sedução do objeto e também de seu consumo. Depois, Jameson lembrou da contribuição de Guy Debord, essencial para compreender o capitalismo após 1968: ao fetiche da mercadoria, adicionou-se o fetiche da imagem e seu consumo. E não apenas o consumo desta imagem, mas também de uma mercadoria física motivado pela imagem. Dessa forma o fetiche consumista estava completo: era espiritual, na dimensão das imagens e material, na dimensão das mercadorias físicas.

O que Jameson deixou conectado é o *junkspace* como categoria que identifica o fetiche completo, espiritual e material, da cidade e de suas partes — as obras arquitetônicas. Sendo assim, se o *junkspace* é uma grande reificação, uma mercadoria sem fim, com intuito de controle, aproveitada pelo sistema econômico de todas as formas (sem que gere de fato desenvolvimento da economia, mas na maioria das vezes apenas seu crescimento.) Logo, a arquitetura é a reificação das partes do *junksace*. É a parte da gigantesca mercadoria, consumível materialmente, através de suas características físicas e espiritualmente, através das características de suas imagens, do "como ela se apresenta". E ainda, a arquitetura reificada não só tem sua imagem consumida de um lado e o consumo material motivado pelas suas condições físicas do outro; a primeira pode ser aplicada na segunda: a imagem desta arquitetura, além de consumida, motiva a serem consumidas as condições físicas destas arquiteturas.

Neste instante é importante relacionar a imposição do consumo com a do gozo, visto em Lacan. Recorda-se, pela psicologia, da pulsão de felicidade (ver nota 66 tópico 1.2), como o estado de tensão de energia do indivíduo. Estado esse que ele tentará suprimir através de um objeto, ao utilizar um objeto para atingir a felicidade, solução para sua pulsão. O gozo, como viu-se no gráfico de Lacan, impõe-se como aquilo que entregará esta felicidade suprema, máxima, absoluta e impossível. Para tal, lança mão da fantasia (para o indivíduo realizar sua travessia na «realidade») e dos objetos de desejo, que se oferecem como a solução para sua pulsão inicial e a arquitetura pode ser esse objeto. Quando o indivíduo consome o objeto ele instantâneamente perde o interesse pelo mesmo e por isso que existe a exigência sem um outro propósito, que não o consumismo, de se buscar algo novo ou diferente.[24] Desse modo, o consumo utiliza o objeto de desejo para simular a pulsão de felicidade, retendo o sujeito na imposição deste discurso, o do gozo, o do consumo, o da mercadoria. E relembra-se, o espaço e a arquitetura podem ser o

[24] Que nada tem de novo ou diferente. É apenas o consumo trocando sua aparência; como o capitalismo troca de espectro, como a «ideologia» troca de espectro, como a cidade troca de arquitetura (Koolhaas) ou melhor, de estilo de arquitetura. A perda do interesse do objeto consumido, já há décadas atrás, foi tratada por Walter Benjamin.

Figura 158: Panorâmica
Arquivo Pessoal.

objeto que o indivíduo canaliza sua pulsão de felicidade, imposta pelo gozo.

A imposição do gozo como o portador da felicidade é verificável no *junksapce*. Porque esse utiliza da sua lógica de mercado, do seu niilismo tecnológico (tecnologia não para libertar o cidadão, mas para controlá-lo) e de seu impacto imediato pela imagem, para gerar um espaço de controle, autoritário e espetacular — seja urbano ou arquitetônico. Assim se impõe ao se oferecer como a materialização da felicidade. O que permite ver que a reificação da obra arquitetônica passa pelo mesmo processo de imposição do gozo (veículo da felicidade) no sujeito. De tal modo que uma "arquitetura de detritos", uma "*junkarchitecture*", se ofereceria exatamente como um objeto de consumo, que supostamente trará a felicidade suprema, máxima, absoluta e a satisfação quase que sexual para o sujeito. Esse ponto não deve ser subestimado; vide que o impossível que se fala é o núcleo traumático do sujeito, é a Coisa Traumática, metaforicamente a figura da mãe como a figura sexual proibida pra seu filho. Sendo assim, as arquiteturas do consumo, do desejo, dos detritos, alvos de Koolhaas em "*junkspace*", trarão sempre o problema da reificação, do fetiche da mercadoria. E é por isso que se torna importante desmistificar a *commodificação* da arquitetura, conquanto que não se arrisque a consumí-la, caindo numa "postura hegemônica de resistência", ou apontar que o problema paira apenas na transformação da arquitetura em mais um objeto de consumo, pouco humano, (niislismo tecnológico) sendo o erro apenas o exagero que isso se tornou.

O problema é mais profundo do que apenas condenar o consumismo como fútil, embora o niilismo tecnológico seja algo problemático sim. A grande objeção está no fato dessas arquiteturas se imporem como o gozo totalitário (para seguir Žižek e Lacan); como a felicidade absoluta que atingirá a "Coisa Traumática" (o sexo com a Mãe, figurativamente) e como essas arquiteturas são altamente mercadológicas, logo isso significa impor o mercado, a imagem e a tecnologia de controle como aquilo que seria a dita felicidade.[25] O problema não é só fazer uma arquitetura fútil, mas é ela controlar o indivíduo quanto mais degradada é, por ser "*junk*". Nisso tem a imagem a função do espetáculo, o mercado a imposição capitalista, a aura do corporativista ou *businessman* e a tecnologia a função de envolver o sujeito pelo mistério. A tecnologia entra para cumprir o seu papel da sedução, necessário para que o objeto de desejo fascine, imobilize e capture o sujeito por um discurso feito à sua medida; afinal, o sujeito acaba por se reconhecer no objeto cujo qual irá se oferecer como a sua felicidade máxima e assim, o sujeito vivencia a personalização sob a medida de sua versão e história desta felicidade máxima. O sujeito vai vivenciar o seu estilo de consumo. No entanto está a ser interpelado pelo nível do gozo em conjunto com o nível do discurso (acompanhar com gráfico do desejo.) É assim que trabalha a interpelação da «ideologia» na arquitetura, fundindo-as pelos três indícios do «Círculo Arquitetura-Ideologia» como condição do século XXI, ainda que pese uma verificação caso a caso, leva a discussão da crítica da cidade para a suas partes — o segundo grupo que no início do tópico fora referido.

[25] Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. Editora Vozes, 1993. Cruza-se a idéia do conhecimento como aquilo que gera o poder para se controlar e punir (Foucault) e o *junkspace,* já na ascepção de Jameson, como espaço de controle.

Figura 159: Pier anteriormente.
Fonte: site oficial da Operação Porto Maravilha, ver galeria de fotos, no final da página. em linha: http://portomaravilha.com.br/imprensa

Figura 160: Aérea Praça Mauá. A esquerda o Museu do Amanhã, abaixo o Museu de Arte do Rio. A direita, cortados, o RB1 e o edifício "A Noite"
Fonte: site oficial da Operação Porto Maravilha http://www.portomaravilha.com.br/museu_amanha

No prelúdio dos anos em que as arquiteturas pautadas na lógica da imagem estiveram em seu ponto máximo, isto é, antes da crise de 2008, um dos questionadores diretos da obra arquitetônica produzida pelo capitalismo tardio e ramificações fora Neil Leach. Ele anteviu na mesma época que o Koolhaas do conceito *junkspace*,[26] que o formalismo das formas não tão usuais, ou não-ortodoxas, poderia se impor pela sedução da imagem, argumento basilado em Jean Baudrillard, sabedor e cunhador do "mais real que o real", problema nevral da dissertação. Para Leach,se vivia no cimo do ano 2000 e se anunciava como regra para os próximos anos, uma obsessão pela imagem em detrimento dos aspectos disciplinares. Em suas palavras, isso fora fruto de uma embriaguez estética, um efeito narcótico, no qual fez o crivo de seu conceito chave: a «anestética» da arquitetura. No entanto, para melhor compreendê-lo, deve-se uma rápida definição de estética, seu antípoda.Leach usou "estética" como:

> "antiga palavra grega aesthesis (que) refere-se a percepções sensoriais, e não as teorias de beleza abstractas. Implica uma elevação dos sentimentos e emoções e um despertar dos sentidos, precisamente o oposto de «anestética»."[27]

A «anestética» forma assim o modo como não se percebe nem de maneira crítica, nem de maneira alguma, a obra de arte em questão. Ou seja, o indivíduo está anestesiado, incapaz de perceber de modo sinestético ou fazer uma reflexão sobre a obra — o que torna a situação ideológica, afinal a «ideologia», como já levantado, é pré-reflexiva. Incapaz de analisar no caso a obra arquitetônica, o sujeito torna-se incapaz de admirá-la e ainda menos capaz de tecer alguma crítica.

Já foi dito que Pierre Bourdieu se colocou contrário a idéia de que a recepção de uma obra não é algo político, sendo acrítica; e embora Kant considere que a recepção é sempre acrítica, pode vir a ser mais crítico que Bourdieu, no sentido de que já detectava uma incapacidade das pessoas de criticar ou refletir uma obra, e por isso, a recepção seria acrítica.[28] Mas mesmo recepções acríticas contém alguma politização; ainda que não pertencente a aquele sujeito, pois ao negar fazer sua própria política, alienando-se, a fazem por ele. De modo que quem faz essa política pelo indivíduo alienado, é quem detém poder. E quem detém o poder é o Outro, é a «ideologia», logo eis o problema que identifica-se em Leach somado à brevíssima discussão sobre estética: a «anestética» paradoxalmente é apolítica, mas muito política. Afinal, o indivíduo não consegue se reconhecer como um cidadão, apenas um consumista, sendo incapaz de uma

---

[26] Leach, Neil. *A Anestética da Arquitectura*. Antígona, 2005.

[27] Ibid, p.81. Terry Eagleton também usou "estética" ao modo que fez Leach, em: Eagleton, Terry. *A Ideologia da Estética*. Jorge Zahar Editor, 1993, p.17. Igualmente fez Jacques Rancière ("o significado da mimese: uma relação estável entre a poiesis, que produz as obras, e a aisthesis, que é o meio sensível da recepção das mesmas.") em: Rancière, Jacques. "O que significa estética", p.4.

[28] Rancière, Jacques. Op.cit. Rancière apenas levantou uma possível crítica a Bourdieu que, se feita, volta a valorizar o "juízo estético desinteressado" por Kant, como crítico — Eagleton atribuiu a Kant, sobre tal juízo desinteressado , também a expressão "egoísmo de gosto". Mas Rancière não se ateve apenas a isso. Para ele não se trata de retringir o modo como ocorre a recepção estética. Para ele não é apenas um critério intelectual, nem apenas sensorial, nem só político ou somente desinteressado (uma questão de gosto.) É uma sobreposição disso tudo, um conjunto desses fatores, que ora pende para um desses pontos.

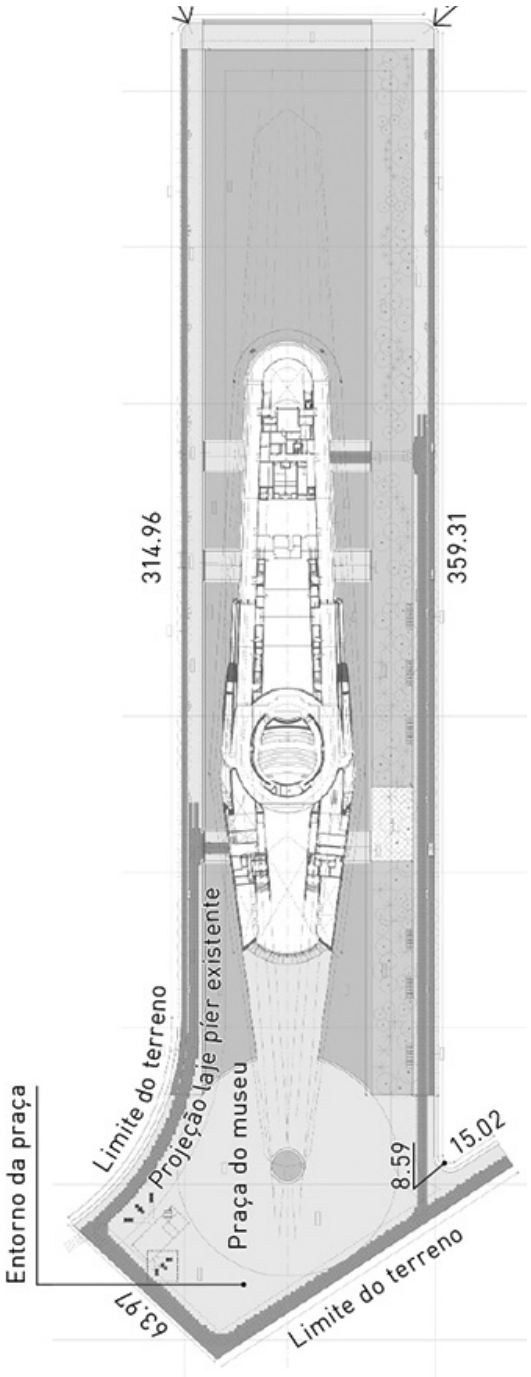


Figura 161: Implantação Museu do Amanhã
Fonte: arcoweb.com.br, em linha:https://arcoweb.com.br/finestra/arquitetura/santiago-calatrava-museu-amanha-rio-janeiro-2014

recepção que seja crítica, positiva ou negativa; e exatamente por isso, é usado pelo Outro, aquele que se impõe com o discurso da «ideologia», numa política favorável a essa e num movimento de "para-si". Esse é o grande perigo da «anestética», que tal como *junkspace*, cede lugar para o espetáculo e para a sedução de uma estratégia sensorial apelativa. Nesse sentido, Leach atacou os arquitetos ditos críticos e revolucionários, numa senha de leitura para Peter Eisenman e o desconstrutivismo como "radicais" teóricos.

O que Leach atacou foi o mesmo que Diana Agrest nos anos 70: o consumismo teórico de algo. No caso, Leach se direcionou ao consumo de filosofia, que para ele servia como fachada intelectual para poder praticar uma arquitetura *junk*, do apelo sensorial, do êxtase comunicacional, da imagem, da cultura da cópia. Interessante ver que isso pode ser um momento de *paralaxe arquitetônica*, a *Che Vuoi?* da arquitetura. Oferece-se um discurso em tese radical — como citou Leach, radical na sua proposição de beleza abstrata, mas não de política, pois nesta é conservadora — , o das formas cada vez mais incomuns, mas no fundo ele é o novo-velho espectro da «ideologia», a adesão da arquitetura ao novo capitalismo, tardio e global.[29]

A estratégia do excesso de informação pela saturação dos sentidos, é o que garante a anestesia do indivíduo. Ela decorre não só pela superprodução de significantes e imagens, mas também da "clonagem infinita" — conceito de Leach — ou seja, da capacidade de "copiar e colar" da contemporaneidade. Dessa forma não se produz sentido, significado algum para o indivíduo. A quantidade de informação que o interpela e seduz é tal que ele não consegue traumatizar um significado.[30] Se traumatizar um significado já não é mesmo a garantia de se tecer uma crítica ao poder, sem conseguí-lo, torna-se ainda mais difícil. As incapacidades de gerar sentido e significado são barreiras que funcionam para isolar o indivíduo dos seus iguais, fazendo cada qual vivenciar a sua fantasia, o seu desejo, consumo e ficção.[31] Assim decorre um detrimento da capacidade de crítica a uma obra de arte ou arquitetônica, com o agravante de que a quantidade de informação está sempre a mudar: "o *junkspace* troca de arquitetura como a cobra troca de pele."[32] Sendo este tipo de infinito, de informação, um momento absolutamente alienado. Essas passam a ter sua apreciação um mero consumo; veloz, pré-reflexivo e sem exageros, um desdobramento da «ideologia».

A retirada de capacidade crítica de uma recepção da obra arquitetônica é uma maneira de evitar a discussão do que é essencial nela. Tudo torna-se uma questão de prazer sensorial e assim bom, pois dá prazer, ou desinteressante, pois não dá o suficiente. Desse modo, pensar a arquitetura torna-se algo descartável pelo indivíduo, que acaba por vivenciar apenas o que o espaço pode oferecer para seduzí-lo. Assim, retira-se semântica, se estetiza a política e "a arquitetura como

[29] As formas invulgares, possuem alguma reminiscência no desconstrutivismo de Eisenman. E lembra-se: o problema não é a forma em si, mas a sua articulação.

[30] Como se ficasse eternamente impedido de realizar o processo de significação, como no gráfico do desejo, de Lacan. Como se boiasse na rede de significantes. E assim nunca chegasse ao canto inferior direito do gráfico.

[31] Maneira de driblar e contornar os fragmentos do «real» que retornam na «realidade»

[32] Koolhaas, Rem. "Junkspace". Em: Sykes, A. Krista . *O Campo Ampliado da Arquitetura*, Cosac & Naify, 2013, pp. 104-117. Originalmente em: A+U:OMA@Work, nºespecial, 2000, pp.16-24.

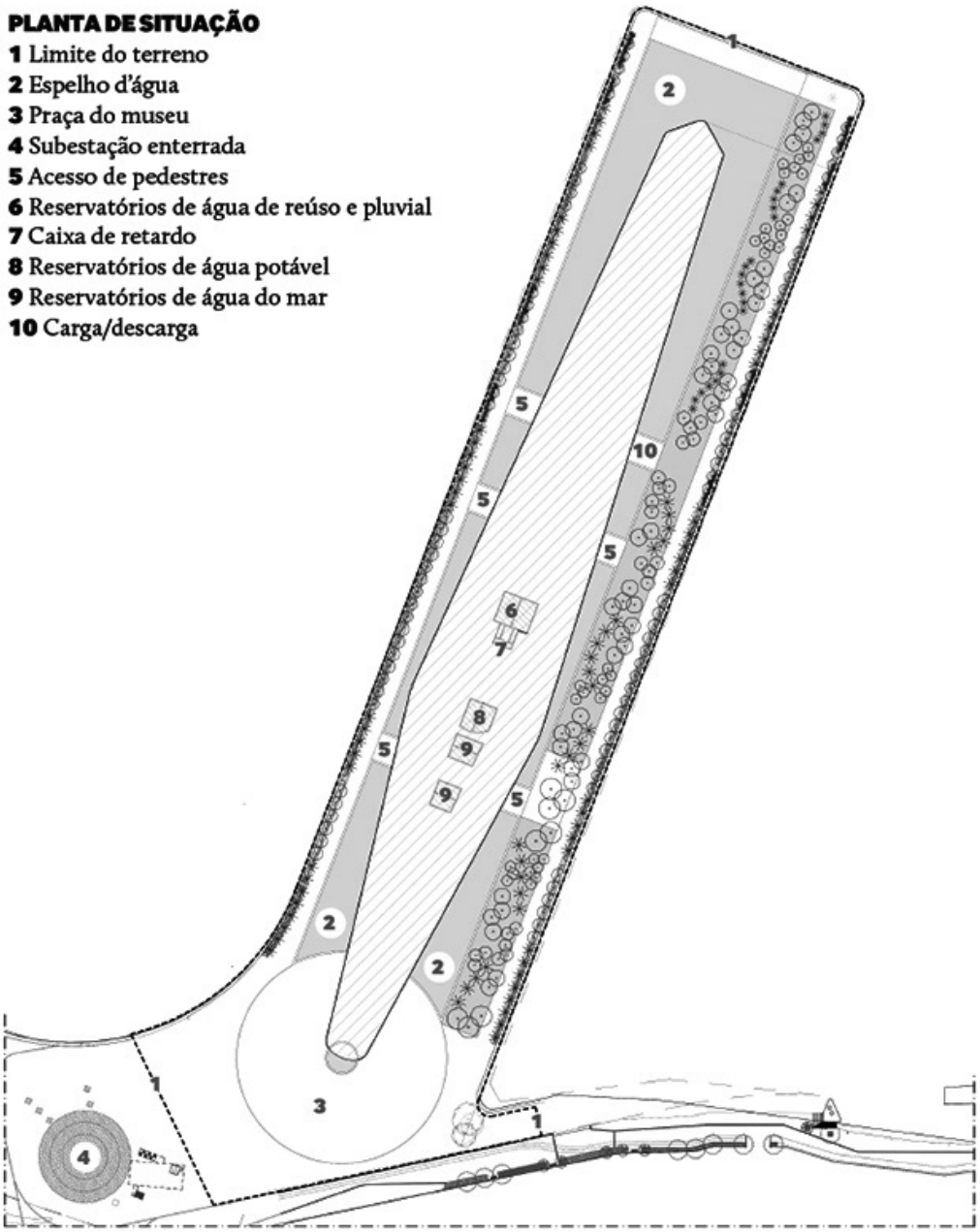


Figura 162: Planta de Situação
Fonte: site da Tecnosilbr
http://www.tecnosilbr.com.br/noticias/a-silica-ativa-da-tecnosil-no-museu-do-amanha-rio-de-janeiro/

atividades cívicas." Para Leach isso gera despolitização, mas simultâneamente não seria análoga a situação explicítada alguns parágrafos acima? Essa depolitização é uma fortíssima forma de politização, pois alguém faz a vida pública de quem se nega a fazê-la, impondo um discurso para quem se nega a elaborar o seu próprio. E esse alguém é a «ideologia». Esvaziada a arquitetura de sentido, a «ideologia» irá se apoderar dela, em conluio com sua movimentação tradicional: "em-si-e-para-si". E para isso a «ideologia» precisa de um anteparo para o núcleo traumático, «real». Desse modo cria-se a barreira da hiper-realidade: pela via tradicional, ao tornar um fato «real» numa outra ficção,[33] ou por uma via invertida: tornar um fato ficcional em algo (como se fosse) «real» — um factóide jornalístico, por exemplo. A «anestética» age de forma semelhante no *junkspace:* esse é nitidamente um espaço de controle capitalista que se alastra na velocidade dos lucros. Mas, a sedução com o bombardeio midiático e sensorial das arquiteturas e espaços o faz algo sedutor e prazeroso, neutralizando a possibilidade de alguém criticar sua essência.

O aspecto sedutor funciona como algo misterioso e enigmático, pois refere-se às obras com forte vocativo sensorial, sejam elas pelo impacto extravagante ou não. A noção de mistério está ligado às bases desconstrutivistas, que acabou influenciado grande parcela da arquitetura, como os *blob* e outras linhas que utilizam de *softwares* de modelagem e parametria para atingir o impacto sensorial. Já o enigma aponta para um significado místico e não claro de uma obra. Desse modo, liga-se a sedução e o mistério. A essas arquiteturas, que apresentam muito da anestesia, Charles Jencks fez um estudo de "tipo" pelo que chamou de arquiteturas icônicas,[34] que prosseguem por em questão os edifícios do século XXI de formas não-usuais, à feição de Koolhaas e Leach, bem como sua produção a partir do planejamento econômico das metrópoles.

Para Jencks, no século XXI qualquer obra arquitetônica procura se tornar um ícone, não só os equipamentos principais, de modo que se delineou uma "corrida" e vulgarização do destaque sensorial. Uma arquitetura icônica caracteriza-se pelo "significado enigmático",[35] enigma o qual se conecta ao mistério e a sedução. O próprio Jencks escreveu que o ícone possui "*uncanny connotations*"[36] em menção ao termo "*uncanny*", trabalhado por Anthony Vidler nos anos 90 e mencionado no tópico 3.1. Por *uncanny* trata-se da mensagem "estranha e misteriosa" que as obras de formas não-usuais trasnmitem.[37] Esta aura mística é a qualidade central do ícone, no que Jencks se referiu como um tipo de paranóia e *frisson*, despertado nas pessoas, que em conjunto com conotações sexuais, sensuais e consumistas, causam um impacto na mídia que faz a sua parte na aura mística do ícone: replicam constantemente sua imagem, causando mais

[33] Como os exemplos das guerras, quando televisionadas, não para as pessoas perceberem que estavam diante do antagonismo social entre nações, mas, para transformar isso numa atividade lúdica, recreativa, consumista, tal como um programa televisivo.

[34] Jencks, Charles. *The Iconic Building*. Rizzoli, 2005. Também em: Sklair, Leslie. "Iconic architecture and capitalist globalization". Em: City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action. Volume 10, 2006.

[35] Ibid, p.21. Não é difícil encontrar nesse significado enigmático a situação do fetiche, por Karl Marx, como aqui foi retratado, na página 51 . (O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo)

[36] Ibid.

[37] Ibid, p.35-6.

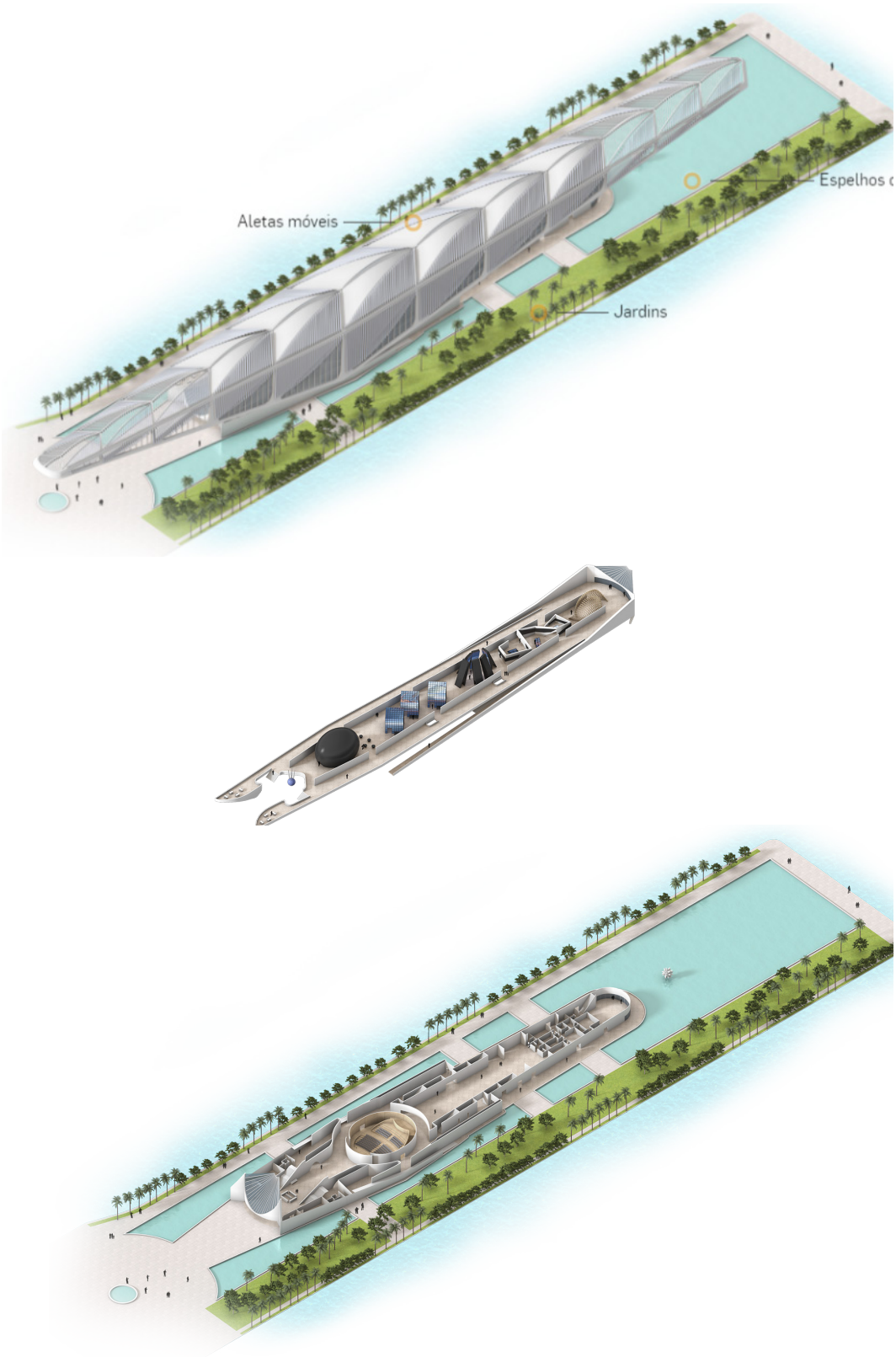


Figura 163 - Axonometrias Museu do Amanhã
Fonte: site do Jornal Estado de São Paulo, em linha: http://infograficos.estadao.com.br/cidades/museu-do-amanha/

choque nas pessoas.[38]

Ainda que Jencks considere que alguns ícones possam ser importantes para a sociedade,(cívicos) em suma são um gênero de cultura *pop* da arquitetura, que em muito pode vir a utilizar os avanços tecnológicos — que permitiram as formas não-ortodoxas ou não-usuais — para construir seu impacto sensorial, se estabeleecndo como um marco, provavelmente *pop*, no território. Convém assim ser. Afinal, para chancelar as cidades como marcas, os agentes privados e públicos que as promovem precisam consolidar novos equipamentos de atração. Essa é uma prática comum no século XXI, que possui seu DNA no efeito Bilbao. Sendo assim, entende-se porque Jencks considerou que o museu é a nova catedral — do fanatismo religioso para o capitalista.[39] O ponto importante dessa associação é a transformação de equipamentos, que em inúmeras oportunidades são públicos, em locais consumistas, com a lógica de consumo estético ou material, como *shopping centers*.[40]

Um ponto interessante desta descrição do ícone paira em sua produção. Já se falou das cidades criativas, que com ações de planejamento (análises SWOT, etc) tentam alavancar crescimento econômico. E que neste caso, as obras arquitetônicas tornam-se mercadorias com seu sucesso medido no quanto ela é capaz de impactar a economia. É interessante que essa "economia" não é algo totalmente acessível para todas as pessoas, principalmente se tratando de países que não estão no topo do primeiro mundo. Pior é nos emergentes, como os BRICS e ainda mais nos de terceiro mundo; essa economia é a parcela dela que garante retorno para as grandes corporações, para o setor de turismo, do consumo de massas e indústria cultural. Ainda que as camadas menos abastadas provem deste crescimento, improvável é que seja na mesma medida que os agentes privados. O ponto que se quer chegar com isso não é só o da questão do acesso ao ícone/equipamento mas no qual, em muitos casos, a produção destes ícones e equipamentos são consequências de um reescalonamento das cidades para uma escala global.[41] Uma metrópole do século XXI não é apenas uma metrópole estadunidense, européia, africana, oriental ou latino-americana. É uma metrópole de escala global, no que Sklair afirmou enquanto sistema global capitalista.[42] Assim, o ícone tem de atender a uma indústria cultural mundial e a cidade deste ícone tem de competir num cenário mundial. Logo, o apelo sensorial, acaba por ser efusivo nessas obras arquitetônicas. Estas que adicionam não só na forma exterior mas em seu conteúdo,

[38] Ibid, p.71-2. Jencks fala até mesmo que o ícone precisa que a mídia o replique para se tornar um ícone.

[39] Ibid, p.8.

[40] Também é interessante ver essa afirmação, museu é a nova catedral, como o museu sendo um local de culto, de ritual; propriedades da «ideologia».

[41] Sassen, Saskia. Op.cit.

[42] Para esse autor existe a globalização genérica, qualquer mero entrelaçamento de atividades comerciais entre país; a globalização capitalista, que é a integração dos mercados e dissolução de barreiras econômicas para facilitar o escoamento das mercadorias das grandes corporações; e por fim a alternativa, uma globalização que seja mais justa na relação entre países ricos, emergentes e pobres; que não favoreça totalmente as grandes corporações, sediadas na maioria das vezes em países ricos e em alguns casos nos emergentes. Outro ponto interessante é o paralelo que se forma entre "sistema global capitalista" e "sistema de arquitetos-estrela", aqueles cujos quais assinam a maioria dos ícones, um "tipo" global.

Figura 164 - Foto extremo virado para a praça.
Arquivo Pessoal

Figura 165 - Foto Extremo virado para a Baía.
Fonte: ©Gustavo Xavier, archdaily.com, em linha:http://www.archdaily.com.br/br/785756/museu-do-amanha-santiago-calatrava

em seus cheios e vazios, o princípio no qual foram produzidas, isto é, uma cultura consumista.[43]

A história das arquiteturas icônicas, tanto para Jencks, quanto para Sklair, não nasceu no século XXI.[44] Contudo para ambos o século XXI, principalmente até 2008, significou a época de ouro. O sistema global capitalista precisava da larga produção de ícones pois estava em expansão e precisava reescalonar suas metrópoles, para assim melhor escoar seus consumidores e mercadorias. Por isso, Sklair pontuou que as cidades ganharam um aspecto de "*iconicity*", auge do consumismo do espaço produzido pela indústria cultural, que utiliza da cidade para abrir orifícios para a penetração capitalista no espaço urbano. Sklair ainda ressaltou que o ícone acaba por destoar do seu entorno, não só como um "destaque", mas sem nenhum articulação com a envolvente e por isso voltado para suas próprias características. Isolado de quaisquer referências externas a ele o ícone se apresenta hermético às questões contextuais, numa auto-referência exaustiva e que não é um mero acaso ser uma característica que Eisenman defendeu enquanto a "verdadeira modernização da arquitetura" — recorda-se, Eisenman defendeu que um edifício volte-se somente para si e sua componentes formais. O ícone é uma ramificação da forma pela forma e por fim, remonta a máxima de Rem Koolhaas: "*Fuck context*", mesmo que entre a provocação e a defesa do edifício fechado.[45]

Para que um edifício consiga se desassociar da envolvente, dos vários contextos e ter o caráter chamativo, Sklair percebeu que o ícone necessariamente precisa de um símbolo, um significante, facilmente reconhecível. Recapitula-se que o símbolo, próprio do «simbólico», lugar dos significantes, ainda não traumatizou significado. Sendo assim, a pessoa que se depara com o ícone pode à sua guisa, confeccionar no seu «imaginário» um objeto ideal que preencha a sua fantasia, desejo e ficção. Isto é uma maneira personalizada de se integrar ao ícone, ao seu consumo e ao sistema capitalista global. No entanto o ícone não é feito apenas dessa superficialidade. Há algum sentido no seu interior que extravasa o simbólico e no qual as pessoas não percebem. É a verdadeira mensagem do ícone, que pode vir a ser uma mensagem da «ideologia».

Jencks observou algo semelhante a Sklair: o enigma do ícone relaciona algo explícito (símbolo para Sklair), com algo implícito (o sentido). O interessante é perceber que, embora o ícone se apresente como sem significado, tal como Eisenman defendeu, no fundo há alguma intencionalidade que vai guiar a pessoa na recepção do edifício. Ou seja, embora a pessoa esteja "livre" para viver sua própria ficção do símbolo explícito, sempre será apenas sua maneira de se integrar à intencionalidade implícita do ícone, que pode ser a lógica do mercado. O significado enigmático desfoca a intencionalidade que está por trás do símbolo, espetacular e fantástico, da arquitetura em questão. Jencks e Sklair, salienta-se, concordam em afirmar que nem todos os ícones estão nessa posição de reprodução capitalista e da «ideologia». Mas indicaram maneiras de desvendar

[43] Se assim não fosse, bastava combater a produção dessas arquiteturas, do que seria inútil uma crítica centrada na obra arquitetônica.

[44] Jencks apontou para Ronchamp de Le Corbusier, para a arquitetura de Eero Saarinen etc. Leslie Sklair apontou Oscar Niemeyer, a arquitetura da cidade de Brasília entre outros.

[45] Koolhaas, Rem; Mau, Bruce. *S, M, L, XL*. 010 Publishers, 1995. Máxima essa que reforça o enigma que é Koolhaas.

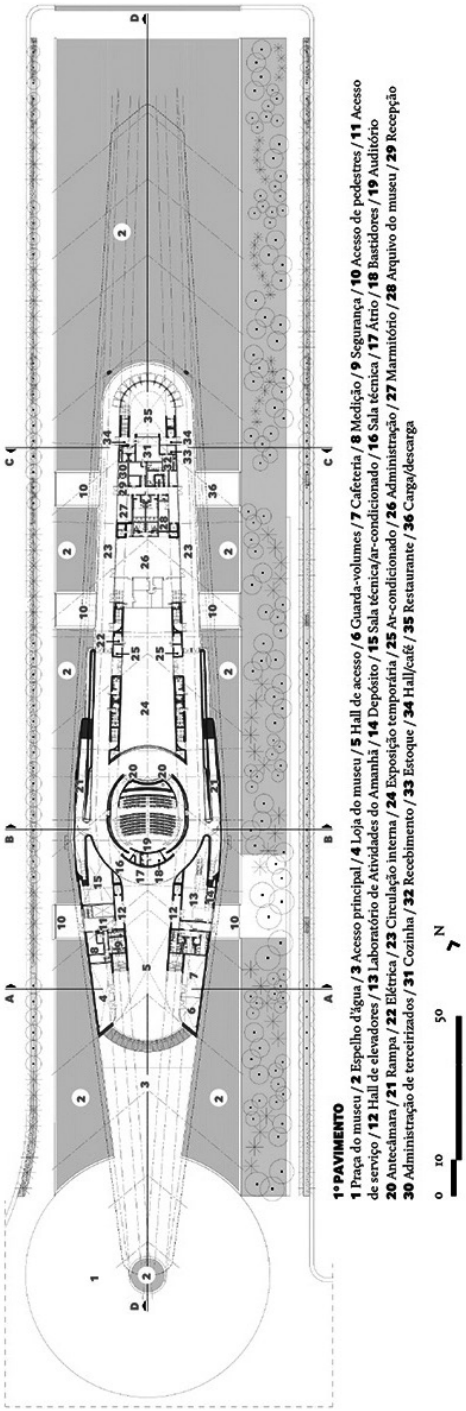


Figura 166 - Planta 1º Pavimento
Fonte: site Tecnosilbr
http://www.tecnosilbr.com.br/noticias/a-silica-ativa-da-tecnosil-no-museu-do-amanha-rio-de-janeiro/

os que estão. Para Jencks revela-se o caráter do ícone pela pragmática observação de sua evolução histórica e Sklair o complementa: a revelação advém da atenção às instituições que cada ícone representa.[46] O ícone quando reprodutor da «ideologia» é assim um marco e ponto nodal da cidade genérica, icônica e do *junkspace*. E também, um espaço com alta capacidade «anestética».

Característico do novo século, o ícone tem suas raízes mais recentes (e estas incluem a cidade como marca) no *Guggenheim Bilbao*, mas também o conhecido edifício de I.M.Pei: as pirâmides do *Louvre*, (Paris, 1993, figura 77); citada por Sklair. Compreendida sua teoria, pode-se enfatizar a prática no século XXI. Os conceitos destrinchados neste tópico — *junkspace*, cidade genérica, «anestética», ícone — somados às observações sobre a promoção e projeto dos centros urbanos metropolitanos de acordo com a indústria cultural, faceta do novo espectro da «ideologia» após 1968, não são frutos do acaso. As novas tecnologias, como o software *Catia* e a autonomização dos desenhos pela parametria — nos quais faz-se a forma e depois extrai-se suas planificações em 2D, sejam cortes, plantas ou alçados — , abriram uma razoável proliferação de novas linguagens arquitetônicas, que se encaixam como derivações ou sub-estilos do desconstrutivismo. Jencks, a isso se referiu criticamente como proliferação de "—ismos" e em um tom mais ameno, mas ainda reflexivo, Leonardo Benevolo se referiu como os "catadores de novidades", sejam pacientes ou impacientes.[47]

Com a proliferação dos "-ismos", as arquiteturas racionalistas, ainda que tenham se mantido fortes e não tenham perdido seu espaço no mercado, como as de Álvaro Siza Vieira e Rafael Moneo,[48] se viram diante de uma pujança fortíssima das arquiteturas de formas não-usuais, afinal, essas melhor se enquadram enquanto ícones anestéticos, genéricos e preenchedores do *junkspace,* do que as racionalistas e assim mais próximas também estão de serem ícones do *junkspace* do que não-legitimadores da «ideologia». Contudo não se descarta que uma obra de forma não-ortodoxa seja potencial denunciadora da «ideologia» e uma racionalista, ramificação moderna, seja reprodutora desta. Nenhuma arquitetura é ímune à reprodução do antagonismo social somente por pertencer a um determinado estilo. Tal como já se defendeu, o problema reside na articulação do seu espaço, forma, no caráter, conteúdo e no discurso do edifício. Desta maneira que se encaixa o modal «nome da casa» e para fazer qualquer tipo de reflexão, deve-se considerar caso a caso.

Charles Jencks fez menção a algumas obras arquitetônicas que se encaixam na dita demonstração de força das formas não-usuais. A já citada torre pós-moderna de C.Y Lee, a *Taipei 101* é representativa do paraíso que se tornou alguns países orientais para os ícones. Além da evidente verticalidade, ela utiliza uma estratégia pós-modernista, a dos símbolos, para demarcar cada transição entre os sucessivos prismas que se justapõem-se. Desde a marcação por grande círculos na transição entre o principal deles (de base maior que o topo) com os que se repetem (de base

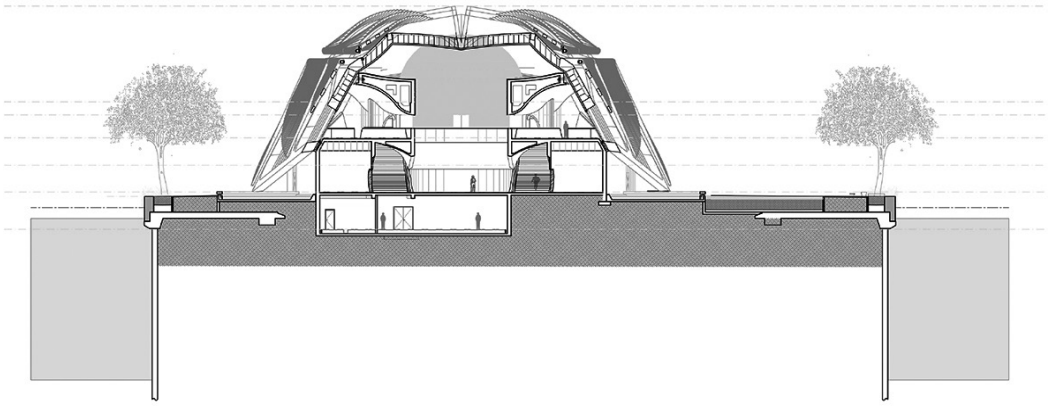
[46] Sklair, se valeu de Ernst Gombrich para destacar o estudo do ícone através da instituição que ele representa.

[47] Benevolo, Leornardo. *A Arquitetura do Novo Milênio*. Estação Liberdade, 2007.

[48] San Sebastian, Auditório e Centro de Congressos Kursaal, 2000, figura 78.

Figura 167: Saguão Entrada
Fonte: Arquivo Pessoal.

Figura 168: Corte.
Fonte: site Tecnosilbr
http://www.tecnosilbr.com.br/noticias/a-silica-ativa-da-tecnosil-no-museu-do-amanha-rio-de-janeiro/



menor que o topo), até a transição entre estes primas que se repetem rumo ao topo do edifício. Porém este é um exemplo, mais iconoclasta pela altura do que pelos termos formais. A torre é mais semelhante ao *high-tech*, como no *Swiss Re* (Londres, 2004, figura 79) de Norman Foster, do que de uma forma desconstrutivista ou *blob*.

No caso da torre de Foster, que ganha ainda mais importância por ser Londres uma capital mundial, sua forma se expande como se enchesse de ar e apesar de ser menos performática do que as fragmentações desconstrutivitas, sua ênfase high-tech, pela transparência e síntese vive da metáfora da democracia cristalina e incorruptível — e ainda do tecnocrata brilhante.[49] Jencks apontou para um aspecto invariável dos ícones, expresso neste caso: o da redução por uma figura de linguagem, uma metáfora a um objeto qualquer do imaginário popular. E admitiu que essas obras sempre recebem uma espécie de alcunha por parte da população e argumentou que essa é uma evidência de um ícone. No caso do edifício de Foster, a figura de um pepino ou de um órgão genital masculino foram algumas das alusões usadas. Jencks é criticável nesse ponto, afinal é razoável imaginar que os seres humanos são capazes de reduzir muitos edifícios a outros objetos de maneira figurativa, não propriamente ícones. Não é a redução a uma figura de linguagem que fará a obra mais ou menos movida pela fé capitalista referida por Jencks. Porém é interessante notar que essa redução é geralmente o símbolo explícito do edifício que quer passar a mensagem daquilo que é implícito.[50]

Em continuação das torres, a *One World Trade Center* (Nova Iorque, 2002-14, figura 80) que fez parte do plano diretor de Daniel Libeskind para a reconstrução da zona do antigo *World Trade Center*,[51] é um exemplo de torre desconstrutivista, pela sua fragmentação triangular de suas laterais. Nesse caso tem-se um edifício de base quadrangular, para se fazer menção às torres antigas. Porém, para além de volumetrias inusitadas e iconoclastas, vários edifícios no século XXI passaram a explorar as implantações não-ortodoxas; nas quais diagonais, inclinações e angulações são regras, no que remonta o *Guggenheim Bilbao* e o *Jewish Museum Berlin*. Outros exemplos são o *Federation Square* (Melbourne, 2002, figura 81), de autoria de LAB + Bates Smart e o *Scottish Parliament* (Edinburgo, 2004, figura 82) de Enric Miralles, no qual a implantação, para além da volumetria, é cheia de nuances e tensões geométricas, anguladas e curvas.[52] Outra implantação que evita ângulos retos é a da Casa da Música (Porto, 2004, figura 83), de Rem Koolhaas. Esta, que deve-se mencionar, respeita os gabaritos do entorno, guarda verossimilhança com o *CCTV Tower* e a Biblioteca de Seattle, ambos de Kolhaas, pelo sentido de unidade, (planta, volume e alçados não são estilhaçados e fragmentados ao extremo, como em outros edifícios) pela

[49] Foster, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Cosac & Naify, 2015.

[50] E seria interessante anotar a figura de linguagem de cunho sexual no *Swiss re*. Assim como a figura da mãe é simbolicamente o trauma impossível, a felicidade impossível reprimida, a figura do pai é simbolicamente o desafio a ser vencido, a ser morto e assasinado. Não seria interessante anotar que um edifício envolvido com tanto poder econômico, político e social, possa exercer essa função de afirmação? Parece que sim, mas, para isso deveria-se observar o Swiss re como um caso de estudo aprofundado, o que será feito em outros edifícios no capítulo 4.

[51] A torre foi concebida por Daniel Libeskind, mas executada por Skidmore, Owing & Merril; com adaptações.

[52] Ver figuras 87, 88, 89. Embora o *Scottish Parliament* seja menos iconoclasta, Jencks o denomina de anti-ícone ícone.

Figura 169: Escadas de acesso ao 2º Pavimento, no térreo são próximas da Cafetaria.
Arquivo Pessoal.

inclinação e angulação dos planos, mas também pelo seu caráter de peça única de *design*, que quase que permite imaginar ser implantada em qualquer cidade genérica.

Unem-se pelo sentido da redução à metáfora alguns outros exemplares. Um deles é o *Royal Ontario Museum* (Toronto, 2007, figura 84) de Daniel Libeskind, que recebeu a alcunha *The Crystal*, pela semelhança com um cristal geológico. Também de Libeskind lista-se um congenere do "*The Crystal*", a extensão do Denver *Art Museum*, (Denver, 2006, figura 85) De Santiago Calatrava são notórios o *Palau de Les Arts Reina Sofia* (Valência, 2006, figura 86) e o Auditório de Tenerife, (Tenerife, 2003, figura 87) O primeiro é constantemente comparado a um "capacete" e o segundo com uma variedade que inclui até mesmo o símbolo religioso do islã. Afora essas metáforas, que não são garantia de uma crítica eficaz, existem alguns ícones ou potenciais ícones, envolvidos em situações que trazem outros desdobramentos do século XXI.

O primeiro é o *Selfridges Department Store* (Birmingham, 2003, figura 88),do Future Systems, que contava com Amanda Levete. Como definido por Levete, "The building is the sign (…) is the logo".[53] O edifício foi feito de partida para ser a própria logomarca da loja de departamentos. Para chegar nesse objetivo, os arquitetos lançaram mão de uma superfície lisa e suave que envolve a obra, como uma pele a ser revestida por elementos circulares de alumínio. Sua idéia central remete a arquitetura de superfícies dobráveis e curvadas da arquitetura *blob*, sob a organização de avançados programas de computador. Clarifica-se nesse exemplo que, a arquitetura icônica não é restrita ao desconstrutivismo e sendo a arquitetura *blob*, liderada por Greg Lynn, de muita ênfase nos processos de criação auxiliados pelas ferramentas digitais, era de se esperar que fossem capazes de produzir imagens icônicas, tais como a deste exemplo.

O segundo é a Torre Agbar, (Barcelona, 2004, figura 89) de Jean Nouvel. Nesse deve-se destacar sua semelhança com o projeto de Norman Foster em Londres, o *Swiss Re*. Obviamente não é uma cópia, porém, sua base circular e formato ovalado da extremidade, junto com a aplicação do vidro como revestimento, não deixam de ser comparáveis ao *Swiss Re*. A capacidade de se gerar duplicatas é uma questão emergente destes projetos e estes verificam os argumentos teóricos de Koolhaas e Leach. São edifícios genéricos. Estão em Londres, mas podem estar em Barcelona, em pouco mais de um kilomêtro em linha reta da Sagrada Família. No entanto não vai se abrir a discussão acerca de uma teórica ruptura da Torre com a envolvente e concorrência com a Sagrada Familia de Antoni Gaudí. Muitas dúvidas surgiriam daqui como por exemplo, porque considerar Nouvel e a Torre Agbar desrespeitosos com o entorno enquanto a Sagrada Família não? Será que a Torre Agbar rompe mesmo com o território a sua volta? Como construir algo novo, diante do antigo? Por causa disso, o importante a se levar deste exemplo é a duplicação, a repetição de soluções e desterritorialização do edifício, pois já não é o local uma componente que muito pese.

O terceiro exemplo é uma tentativa, sem o mesmo sucesso, de reedição do efeito Bilbao: a Cidade

[53] Jencks, Charles. *The Iconic Building*. Rizzoli, 2005, p.14-5. Levete também admitiu as conotações sexuais do edifício, senha para a sedução criticada por Leach.

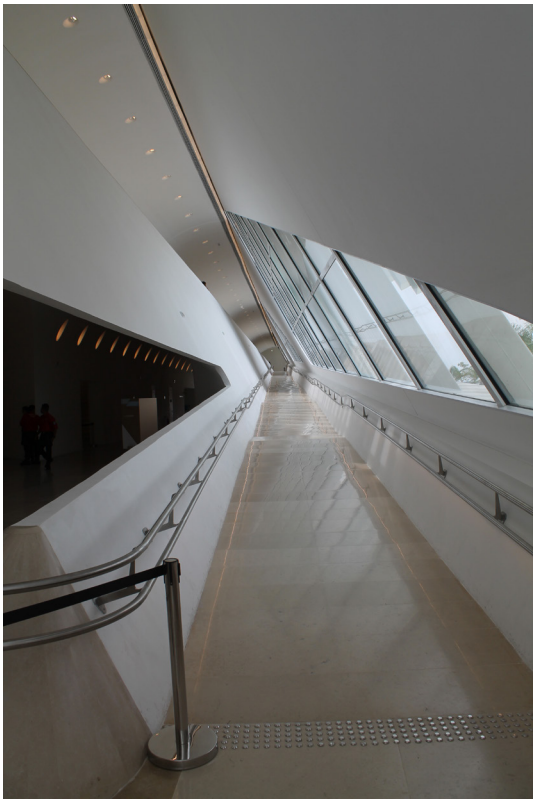
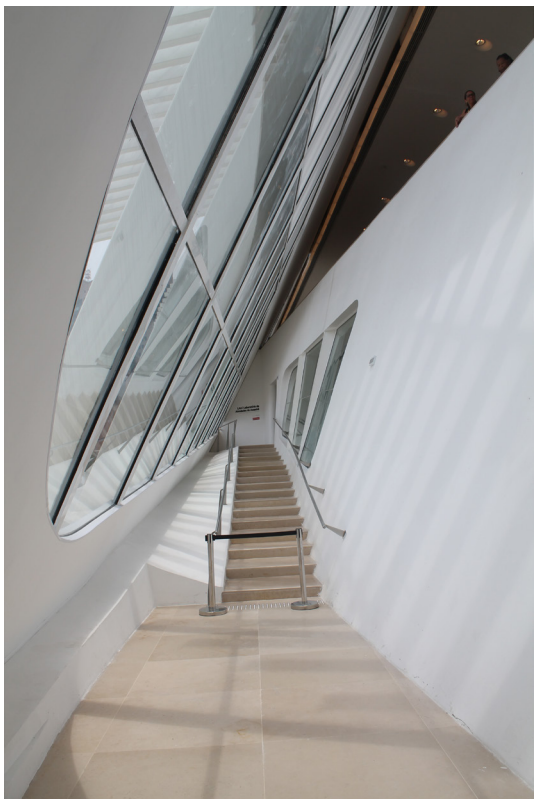


Figura 170: Rampa de acesso ao 2º Pavimento
Arquivo Pessoal.

Figura 171: Escada de acesso ao andar intermediário/técnico. Foto tirada do mesmo ponto que a figura 170, mas no sentido oposto. Arquivo Pessoal.



da Cultura de Santiago de Compostela, de Peter Eisenman (2001-11,figuras 90-2); um mega projeto, numa escala que rompe completamente com a da cidade. O primeiro ponto de interesse é a total desvinculação territorial e de escala. O segundo é acerca das polêmicas, envolvendo desde inflação dos orçamentos a até uma ainda não totalmente explicada, sobre o esgotamento do quartzito de Santa Cruz de regiões próximas do edifício.[54] Por fim, ainda há a implatanção do edifício, que não respeitou a paisagem local, tendo sido posta contrariamente às curvas de nível do local. Estes temas embora pertinentes não serão explorados nesta dissertação, mas é importante perceber que o edifício conduz ao assunto dos mega projetos, dos equipamentos urbanos gigantescos que carregam consigo o selo de "cidade".

Existem outros exemplos, de mega projetos do tipo "cidade"; como a Cidade das Artes e das Ciência (Valência, 2009, figura 93) de Santiago Calatrava. Impressiona a escala deste tipo de projetos, totalmente fora da escala humana para aglutinar muitos programas. Disso se conclui que são mais próximas de serem vistas realmente como concorrentes das próprias cidades onde foram construídas, cidades dentro de cidades, do que apenas equipamentos.[55] Podem abrigar grandes eventos culturais e exposições, mas cortam totalmente a identificação entre indivíduo e obra, a um passo da alienação do primeiro na segunda. Estes são equipamentos ultracapitalistas, de um mundo que sofreu a globalização capitalista e que, relembrando Saskia Sassen, precisou reescalonar suas cidades, para possuirem equipamentos urbanos capazes de receber os eventos de porte global.

O quarto é o Estádio Nacional de Pequim (2008, figura 94), de Herzog & de Meuron, em conjunto com o artista chinês Ai Weiwei. Nem tanto pelos aspectos em comum com outras obras já abordadas, como a da possiblidade de reduzí-lo a uma metáfora — o estádio também é conhecido como *Bird's Nest*, inspirado em um hipotético ninho de pássaro —, mas por ser 2008 o marco da crise econômica mundial e também ano dos jogos olímpicos, na afirmação econômica da China no cenário internacional. Essa força também é acompanhada de outros países orientais, muitos deles do oriente médio, por causa da produção petrolífera, como Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos, Catar, Bahrein. A pujança dessas economias é tal que podem arriscar não tentar um efeito Bilbao com um edifício, mas com vários, pelo que ficou conhecido como efeito Dubai — a procura por um efeito Bilbao se alastrou pelo mundo, conhecida como "bilbaoismo", como em Santiago de Compostela. A procura pelo efeito Dubai se espalhou como "dubaismo".[56]

Os quatro exemplos elucidam quatro situações: a primeira, representada pelo exemplo da *Selfridges Department Store*. Sua forma, figurativamente dobrável, só é possível por causa dos avanços digitais para modelação em 3D. Esses levaram vários escritórios a adotarem métodos digitais

[54] A obra foi complementada por um quartzito de mesma formação geológica, vinda do Brasil.

[55] Basta verificar a proporção do projeto de Eisenman para o resto da cidade.

[56] Zagora, Nermina; Šamić, Dina. "The Role of Contemporary Architecture in Global Strategies of City Branding." Em: Mako, Vladimir; Blagojević, Mirjana Roter; Lazar, Marta Vukotić. *Architecture and Ideology*. Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp.269-276.

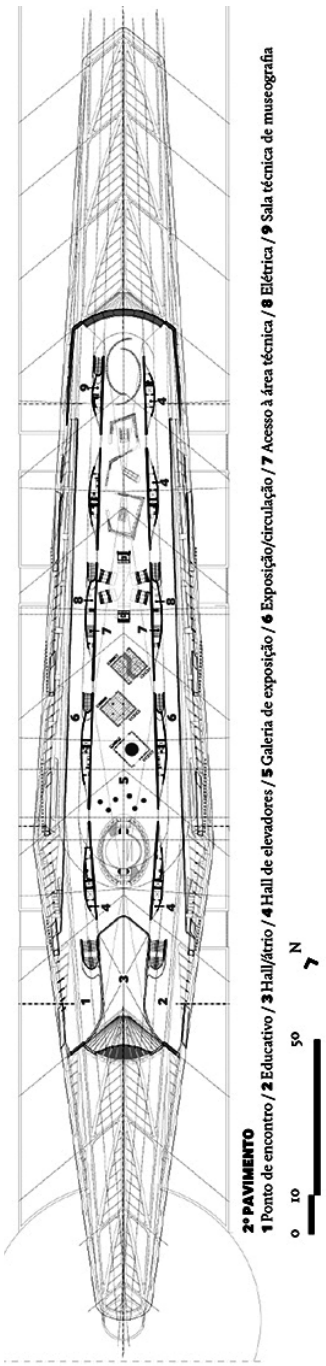


Figura 172: 2º Pavimento
Fonte: site Tecnosilbr
http://www.tecnosilbr.com.br/noticias/a-silica-ativa-da-tecnosil-no-museu-do-amanha-rio-de-janeiro/

para se projetar, em confronto com o método da "intelectualização" do projeto. O segundo exemplo, da Torre Agbar, chama atenção para a "duplicação até o infinito", nas palavras de Neil Leach, bem como para a repetição de soluções projetuais e deterritorialização dos projetos. O terceiro exemplo, da cidade da cultura em Santiago de Compostela, evidencia a tendência global para mega projetos e eventos num reescalonamento das cidades para atender uma demanda da globalização capitalista. Por fim, o exemplo do "*Bird's Nest"*, aponta para o oriente como local de oportunidades únicas para os arquitetos desenvolverem suas formas não-usuais, num gigantesco laboratório de experimentação.

Tudo isso conduz para um segundo momento no século XXI já não estreitamente ligado ao desconstrutivismo, mas numa derivação deste. Seja num "desconstrutivismo tardio", como o projeto em Santiago de Compostela, do "Peter Eisenman tardio"; seja numa vertente *blob*, como na *Selfridges Department Store* ou mesmo num indefinido "pós-desconstrutivismo", como assemelha-se o "*Bird's Nest".* Ainda há uma abordagem que utiliza da tecnologia avançada de maneira próxima aos *blob*, capitaneada pelo antigo escritório FOA, atualmente repartido em dois escritórios — Farshid Moussavi e os AZPML, liderado por Alejandro Zaera Polo — no qual cita-se o projeto *Yokohama International Port Terminal* (Yokohama, 2004, figura 95), como prelúdio da década seguinte. Seja como for, são muitas vertentes e "-ismos" (Jencks). Um momento de busca obsessiva por algo inédito, mesmo entre antigos nomes do desconstrutivismo. Lembra-se que Benevolo, vê esse momento pertence aos "catadores de novidades" , "pacientes" e "impacientes"; sendo apropriado vê-los também como catadores de -ismos.

Para essa dissertação, sobre o panorama que Benevolo trouxe pouco antes da crise de 2008, não se necessita aprofundar na especificidade do que é "paciente" ou não. Vale perceber, a guisa deste trabalho, que na inovação pode morar uma chance de não-legitimação da «ideologia», mas uma chance ainda maior de ineditismo somente por fins consumistas. No sistema global capitalista, as mercadorias precisam sempre mudar, para criar o *frisson* e a sedução no sujeito. De modo que o consumismo, tal como uma pessoa que está sempre a mudar suas peças de roupa, pode se expressar na arquitetura e somente para atender os anseios espectrais da «ideologia», ou seja, preenchê-la com uma ficção nova. No alerta de Koolhaas: "o *junkspace* troca de arquitetura como a cobra troca de pele." E conquanto que não se rotule qualquer inovação com a chancela consumista, deve a isso se estar atento.

Após 2008, com a economia mundial em oscilação, é incerto saber se determinado país recupera-se economicamente ou afunda-se na crise mundial. Alguns novos destinos para as arquitetura inusitadas se configuraram; nomeadamente os BRICS e outros emergentes, países que passaram pela crise mundial com menos dificuldade; todavia também se mantiveram alguns redutos antigos, especificamente em países ultra-ricos do primeiro mundo. Nesse novo cenário, alguns exemplos são notórios: como o Museu *Soumaya* (Cidade do México, 2011, figura 96) de Fernando Romero com sua suavidade em conformidade com os *blob;* a *Birmingham New Street Station* (Birmingham, 2015, figura 97) do AZPML, simultâneamente remetendo e se distanciando

Figura 173: Escadas, vista do 2º pavimento.
Arquivo Pessoal.

Figura 174: Volume de acesso aos sanitários.
Arquivo Pessoal.

do desconstrutivismo. Já não são tão evidentes as adições de superfícies e retas fragmentadas e deformadas, o edifício inteiro parece ser uma única deformação; o *Heydar Alieyv Center* (Baku, 2013, figura 98) de Zaha Hadid, tem algum diálogo com os *blob.* Também chamam atenção dois grupos, o MVRDV e o BIG. Ambos caracterizam o momento pós-desconstrutivista e uma outra face dos avanços tecnológicos que não o *blob* ou uma nova veia do desconstrutivismo, equivalente ao edifício de Hadid em Baku. Apenas como exemplos, pois não há espaço para se aprofundar na prática destes arquitetos, aponta-se: o *Market Hall* (Rotterdam, 2014, figura 99) do MVRDV; o *8Tallet* (Copenhagen, 2010, figura 100) e o *Via 57 West,* (Nova Iorque , 2016, figura 101), ambos do Bjarke Ingels *Group*.

Se por um lado e assim como o desconstrutivismo, seu momento posterior também se colocou como protagonista, por outro as escolas racionalistas ainda possuem sua força. Como definido por Benevolo, os "herdeiros da tradição moderna européia",[57] como Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura pela Escola do Porto, bem como Rafael Moneo, ainda produziram arquitetura racionalista no século XXI. Temporalmente é mais agarrada a fase pré-crise de 2008, ainda que presente também após o estoudo desta — que por sua vez, gerou um novo interesse nos "neomodernos". Exemplos são a Torre Puig (Barcelona, 2014, figura 102) exemplar de Moneo; o museu Casa das Histórias Paula Rego (Cascais, 2009, figura 103) e a Torre Burgo (Porto, 2007, figura 104), respectivamente remontando temas de Étienne Le Boullée e Mies van Der Rohe, ambos assinados por Souto de Moura. Também após 2008, muitos dos projetos que sucederam o desconstrutivismo estiveram envolto de dificuldades financeiras e alguns arquitetos de formas mais austeras, não necessariamente continuadores do racionalismo, tiveram repercussão, como o centro cultural *Nord-Pas de Calais* (Dunkerque, 2013, figura 105) de Lacaton & Vassal.

Há um grande perigo em colocar os racionalistas europeus ou arquitetos que não são adeptos das formas inusitadas como arquiteturas menores ou inferiores, somente pelo fato de se adaptarem de modo mais cômodo a orçamentos menores.[58] Talvez isso ocorra, por muitas vezes serem negados os impulsos iconoclastas — todavia também podem ser icônicos — e apresentarem-se como outra via ao momento tardio ou do pós-desconstrutivismo. Essa outra via também não é garantia de escape da «ideologia» e podem muito bem ser absorvidos por ela; por supervalorizar uma potencial crítica ou mesmo por nada criticarem. Assim tornando-se apenas um outro nicho estilístico, conveniente ao *junkspace* quando esse precisar descartar os expressionistas por falta de investimento suficiente, recorrendo a arquitetos que se adaptem melhor a baixos custos ou que evitem a saturação de formas inusitadas.

Apesar de melhor se adaptarem a orçamentos mais rígidos, as arquiteturas racionalistas (ou não adeptas das formas inusitadas) também podem ser caras e causarem certo *frisson.* Neste instante, não poderia ser essa uma potencial conclusão, no caso de um estudo mais detalhado,

[57] Benevolo, Leonardo. Op.Cit.

[58] Elogiá-los pela austeridade é na verdade desvalorizá-los; é não perceber suas arquiteturas. É como elogiá-los por uma suposta própria inferioridade, fetichizando-os, quando na verdade sua arquitetura não é algo inferior a nada. E também não é necessariamente melhor pelo fetiche da "austeridade". Lembra-se: deve-se analisar caso a caso.

Figura 175: Óculo do extremo da Baía.
Arquivo Pessoal.

Figura 176: A metáfora dos aviões e a planta de implantação.
Imagem de satélite, com adição dos "aviões".

acerca do Museu Jumex (Cidade do México, 2013, figura 106) de David Chipperfield ou, do mesmo arquiteto, acerca da Cidade da Justiça (Barcelona, 2007, figura 107.) Certamente não foram projetos de baixo custo e podem muito bem vir a ser uma versão "neomoderna" dos mega projetos; a maneira do estilo neomoderno de se integrar em uma das mercadorias da cidade genérica (os projetos denominados "cidade".) Essas arquiteturas estão *a priori* na mesma situação dos outros; podem reproduzir ou não legitimar a «ideologia», serem consumistas ou não. Por mais que venha a se constatar que uma ou outra vertente reproduz mais ou muito mais vezes a «ideologia», primariamente estão todos no mesmo patamar, pois nenhum estilo garante imunidade ou total conluio com a «ideologia». Novamente deve se salientar: para se chegar a uma conclusão da relação entre «ideologia» e um determinado projeto, cada caso deve ser observado com atenção devida.

Uma vez apresentado o momento posterior a crise de 2008, melhor se percebe dois assuntos pontuais que ajudam a dar desfecho ao capítulo, através de um retorno à teoria. O primeiro deles foi praticamente finalizado com o momento pós-crise de 2008, embora no início do século tenha sido um debate efervescente: a disputa entre críticos e projetivos. O segundo é produto de todo este ciclo do século XXI até agora, nasceu justamente do seio da crise e tenta se afirmar como uma corrente alternativa de crítica ao capitalismo tardio e seus desdobramentos já no século XXI: a retomada do projeto da autonomia, nos sentido dado pelos italianos; originado de uma crítica da cidade contemporânea também percebida em outros contextos regionais. Mediante o enfoque dado na questão da obra arquitetônica, a exibição destes dois pontos serão breves. A começar pela disputa entre críticos e projetivos, tema que será delineado num nível macro.

O embate entre críticos e projetivos no século XXI só foi possível quando os segundos se auto-identificaram como tal pois, até então e do modo como exposto não existiam tais nomenclaturas, tanto é que foram os projetivos que designaram quem eram os críticos. O marco inicial desta discussão se dá justamente na dita designação, quando em 2002 Robert Somol e Sarah Whiting distinguiram a arquitetura crítica da arquitetura projetiva.[59] Eles colocaram as arquiteturas que priorizassem a sua componente intelectual na ala dos "críticos"; nisso caíram em um ponto frisado como equivocado no capítulo dois desta dissertação: equipararam Colin Rowe, Peter Eisenman (dois arquitetos alinhados ao liberalismo) a K. Michael Hays (um arquiteto de centro-esquerda, quiçá esquerda) e a Manfredo Tafuri (extrema esquerda.) Na visão de Somol e Whiting, tais nomes teriam se aprofundado em demasia na intelectualização da autonomia na arquitetura, por isso o objetivo era lançar a tese da arquitetura projetiva; a exemplo de Michael Speaks, enquanto uma inteligência de projeto,[60] adaptável às circunstâncias, que utilizam das tecnologias para fazer uma arquitetura prática e se lançam a esse labor.

O agrupamento de Tafuri com Eisenman e Rowe, é algo muito arriscado. Mesmo Michael

[59] Somol, Robert; Whiting, Sarah. "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism." Perspecta, vol 33 Mining Autonomy, 2002, pp.72-77.

[60] Speaks, Michael. "Inteligência de Projeto". Em: Sykes, A. Krysta. Op.cit, pp.157-164. Originalmente: "Design Intelligence". A+U, 2002, pp.10-18.

Figura 177: Comparação de perspectivas.
Arquivo Pessoal.

Hays, menos radical de esquerda do que Tafuri e confiante na possibilidade de uma obra ser crítica, ser alinhado com Eisenman e Rowe é despropositado. No caso de Tafuri então é um impropério. Admite-se que no século XX uma confusão como essa poderia ter se formado, afinal o próprio Tafuri se confundiu com Eisenman no início, quando ao perceber sua crítica ao modernismo e alta intelectualização de seu trabalho imaginou estar defronte um, ao menos, potencial crítico do *status quo*.[61] Acontece que o mesmo Tafuri se percebeu que parte da teoria de Eisenman poderia ser uma nova faceta do espectro do capitalismo e portanto cumpridor do papel da arquitetura, que antes fora do modernismo, na reprodução do mesmo *status quo*, que é o capitalismo, nervo central da «ideologia». No século XXI isso já era para não ser admitido. Porém, ao alinhar uma crítica arquitetônica de esquerda com arquitetos de centro, ainda que centro-esquerda, bem como arquitetos liberais, é uma astuta estratégia. Nela o objetivo não é apenas deixar evidente o desgaste do desconstrutivismo iniciado e liderado por Eisenman — um estilo intelectualizado e de muito escopo teórico, embora pese seu alinhamento a direita sob a estratégia pouco límpida de se apresentar como neutro —, para propor algo novo em seu lugar. Este é o objetivo superficial.

Distrincha-se o objetivo superficial a partir da troca de estilo arquitetônico, compreensível afinal a terceira fase do capitalismo iniciada no meio do século XX tinha se fortalecido; já havia acontecido a escalada neoliberal e já se entrava na sociedade em rede e na era digital.[62] Portanto, era hora do espectro ser trocado, ou pelas palavras de Koolhaas: era hora da "cobra trocar de pele", da arquitetura desconstrutivista ceder às práticas projetivas, experimentais, sem muita intelectualização (vide o momento pós-desconstrutivista que já se falou). Sendo assim, para uma prática arquitetônica pouco teorizada se manter como sólida, os projetivos, ela nunca poderia ser atingida por uma crítica de esquerda tal como a de Tafuri. Esse era o verdadeiro objetivo: o de simular uma pseudo discussão entre críticos e projetivos, quando muito destes críticos estão é do mesmo lado dos projetivos — Eisenman e os que o seguiram são até mesmo os pais intelectuais dos projetivos como o FOA, BIG e MVRDV. Isso não é só de um niilismo tecnológico para manter sua "inteligência de projeto" (Speaks), patologia da «ideologia», como também é um simulacro de debate. Desfazer esse nó foi muito duro. Vários nomes se dedicaram a tecer uma crítica a esse pseudo-debate, se demonstrando de fato críticos da arquitetura,(crítica teórica) embora ainda não chegassem a um consenso sobre a possibilidade da arquitetura ser crítica (crítica projetual).

Alguns nomes, como Roemer Van Toorn, Reinhold Martin, George Baird, para ficar em poucos três, apontaram para o aspecto contraditório de trabalhos como os de Robert Somol e Sarah Whiting, no que para essa dissertação foi mais uma versão do discurso de neutralidade política (como em Eisenman e Wigley): orquestraram um argumento entre dois polos aparentemente distintos, quando na verdade são um mesmo polo — Eisenman e Rowe estão mais alinhados

[61] Notável com a publicação do livro "*Five Architects N.Y.*" de 1976.

[62] Castells, Manuel. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*, volume I, "A Sociedade em Rede." Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

Figura 178: Gramado em dois momentos.
Arquivo Pessoal.

a Somol, Whiting e Speaks do que a Tafuri — porque simulam um ataque a Eisenman e Rowe quando na verdade trata-se apenas de uma discordância. Somol, Whiting e Speaks acham que a teorização a fundo não é necessária enquanto Eisenman e Rowe a consideram. Isso foi aproveitado para alcançarem o grande alvo deste simulacro: Manfredo Tafuri, afinal, quem mais no cenário da Arquitetura poderia ser tão representativo da esquerda que Tafuri?[63]

Ainda que o debate "críticos *versus* projetivos" tenha sido esvaziado após 2008, nota-se que as práticas projetivas podem ser declaradas "vencedoras".[64] O tema "obra arquitetônica" é protagonizado pelo pós-desconstrutivismo, ou desconstrutivismo tardio, em substituição aos desconstrutivistas, porém mais próximos de serem uma continuidade destes que evoluiu para algo novo, do que um estilo que com eles rompe. E é o que se faz no século XXI, em grande maioria. A propensa tendência de se cair num espetáculo (Debord) existe, mesmo com a ressalva na qual cada caso é uma análise própria. Outra tendência é estar em conformidade com a expansão ilimitada da cidade, no que volta a incidir em conjunto com Koolhaas ("o *junkspace* se alastra território afora.'") Desse tipo de reflexão surgiu uma nova vertente teórica. Não em reação direta aos projetivos, mas à redução da arquitetura e das cidades a um propósito lucrativo, pela via do descomedimento da forma — estas que geram suas próprias degradações quando pensam estar rumo a maiores liberdades. Essa vertente é uma nova faceta da conjuntura italiana, bastante tardia: o corrente projeto da autonomia disciplinar, no seu cerne movido pela idéia de arquitetura absoluta, na qual luta para se colocar acima dos propósitos mercantis e da cidade sem fim capitalista. Quem orienta esse argumento é Pier Vittorio Aureli.[65]

Aureli não está sozinho na reprimenda da cidade espetacular, neste início de século. No já citado, *Architecture and Ideology*, muitos nomes alinharam nessa desaprovação.[66] Mas Aureli possui um diferencial. Este reside na sua postura propositiva, na qual sua peça angular é um modelo de cidade e arquitetura organizado não pela lógica de mercado e sem o infinito fluxo de significantes pós-moderno; mas de modo que a preze como um todo, acessível para os cidadão e não excludente.[67] No que pesa a cidade e suas partes, as obras de arquitetura, terem início, meio e fim, com a forma da arquitetura na sua categoria política do «formal» e com o conceito *locus* de Rossi como argumento contra as obras sem conexão com a cidade e respectivas

[63] Isso para não dizer que o termo "projetivo" parece até mesmo uma provocação a Tafuri e sua idéia de crítica operativa, na qual projeta-se em direção a história para decifrá-la e desmistificá-la; no que se enquadra certamente o capitalismo como alvo de estudo e não uma prática projetiva de arquitetura na qual a base teórica é preterida. Tafuri, Manfredo. *Teorias e História da Arquitectura.* Editorial Presença, 1988.

[64] Em aspas pois agora já se ponderou que o debate fora um simulacro.

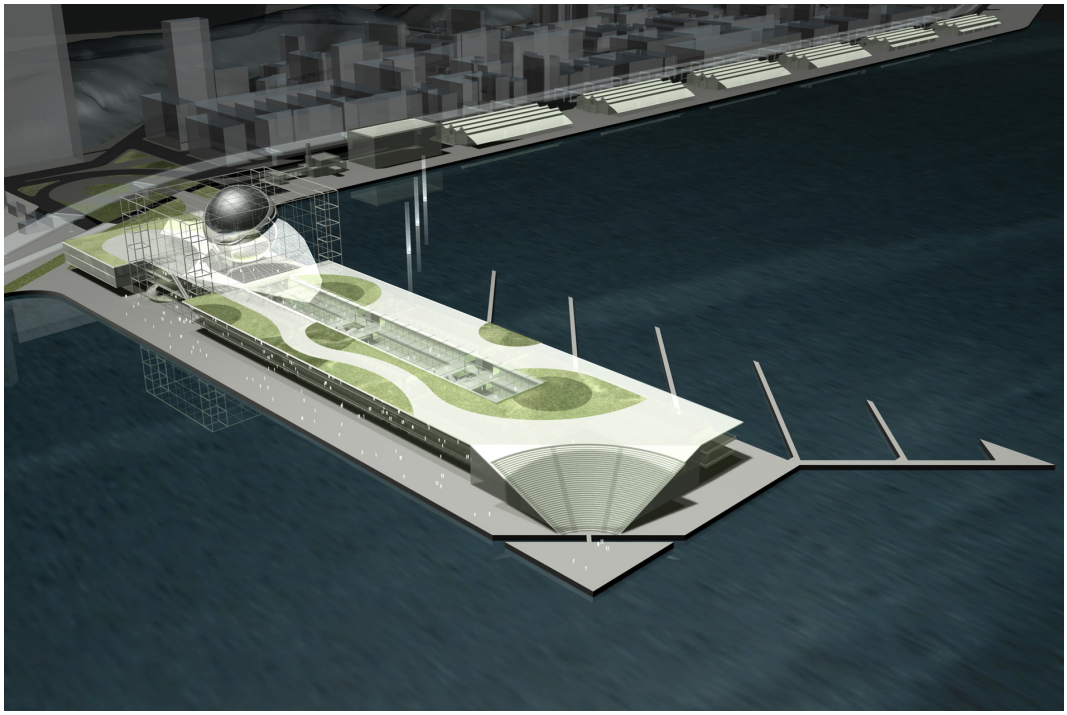
[65] Aureli, Pier Vittorio. *The Project of Autonomy*. Buell Center/FORuM Project & Princeton Architectural Press, 2008 Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. The MIT Press, 2011. Aureli, Pier Vittorio. *Less is Enough*. Strelka Press, 2013. Para Aureli a noção parte-todo entre arquitetura-cidade é fundamental, pelo que orientar uma crítica arquitetônica é orientar uma crítica da cidade.

[66] Dinulović, Radivoje. "The Ideological function of Architecture in the Society of Spectacle". In: Mako, Vladimir et al. Op.cit, pp. 42-50. Arsić, Petar. "Power, City and Architecture." In: Mako, Vladimir et al. Op.cit, pp. 96-117. Stupar, Aleksandra. "Ideology or Fashion? Contemporary City and the Quest for Power". In: Mako, Vladimir et al. Op.cit, pp. 172-185.

[67] Num retorno a arquitetura da cidade de Rossi.

Figura 179: Dormideira.
Fonte: http://flores.culturamix.com/blog/wp-content/gallery/dormideira-1/dormideira-1.jpg

Figura 180: Proposta Índio da Costa.
Fonte: http://www.indiodacosta.com/projetos/pier-maua/



zonas de implantação, algo característico da tradição italiana. O «formal» engloba o aspecto político e social, o pelo que não deveriam ser ignorados em favorecimento do ineditismo da forma quando este é frívolo. Resumidamente é esse o movimento de Aureli, de contra-poder e a correr o risco de cair numa proposição demasiada positiva (a possibilidade da arquitetura ser autônoma ao capitalismo.) Por um lado compreende-se que, talvez, ele queira apenas não legitimar o capitalismo, pois sabe o quanto é difícil de a ele ser crítico e autônomo. Por outro relembra-se, que saltar para fora da «ideologia» é quase impossível, a não ser que o movimento contrário tenha a mesma envergadura do poder dela, caso contrário é englobado por ela quando acha que está a denunciando (rever conclusão capítulo dois.) Contudo Aureli ativou um lado importante para os críticos do capitalismo na arquitetura, seguindo sua investida de chocar o mesmo por dentro: o de propor uma alternativa que seja melhor. Essa contribuição talvez seja mais valiosa que sua própria tese, da arquitetura absoluta e do novo projeto da autonomia.

Visto esse dois arremates teóricos, os projetivos e Aureli, é que se encerra o capítulo três. Nele entendeu-se uma força extraordinária das arquiteturas movidas por anseios de produção de uma expressão impactante. Em tese, passar deste ponto para o consumismo, única ideologia em funcionamento (Žižek) e reprodução da «ideologia» encadeando a arquitetura no «Círculo», parece ser algo natural. Por isso para se chegar a uma conclusão ainda mais incisiva, é necessário se aprofundar nos casos de estudo, pelo que se avança para o capítulo 04, o último desta dissertação.

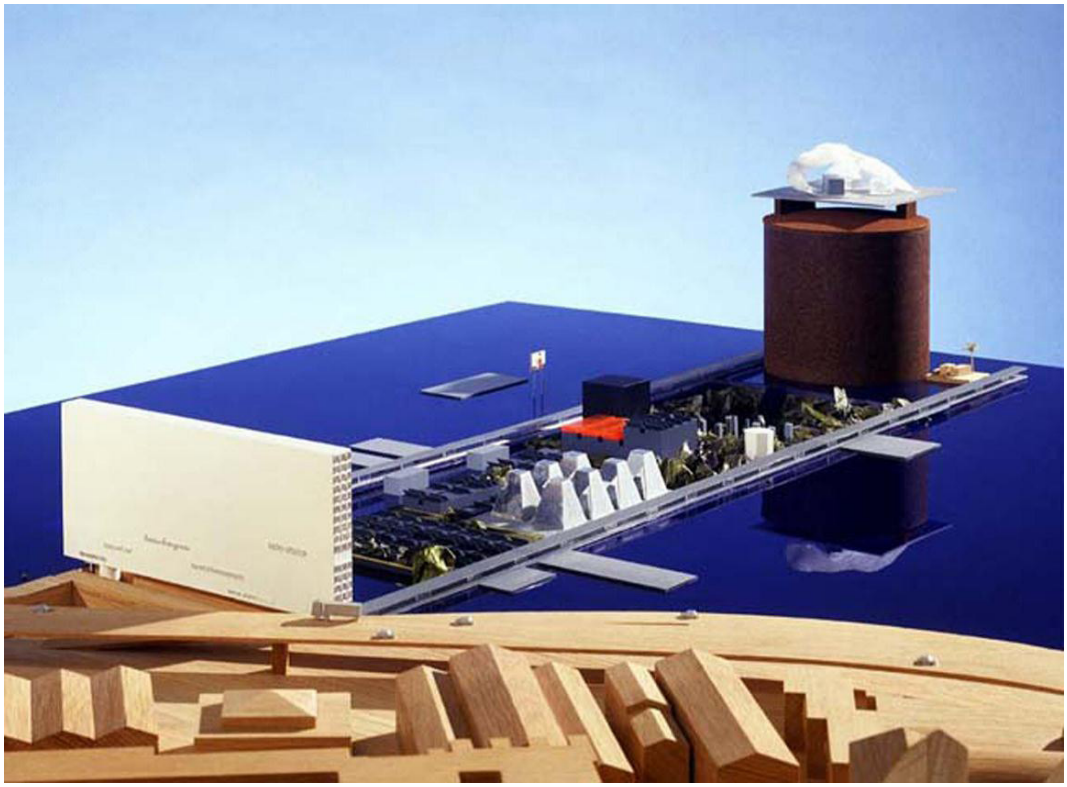


Figura 180: Proposta Jean Nouvel.
Fonte: arcoweb.com.br, em linha: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/20/30/arq_52030.jpg

Figura 181: Janelas laterais.
Arquivo Pessoal.

Capítulo 04: O Caso do Rio de Janeiro - "A materialização do Século XXI Arquitetônico"

Neste capítulo final, de estudo do «Círculo Arquitetura-Ideologia», que postula-se ser a condição geral e atual da disciplina, surgem dúvidas: por que exemplificar a discussão teórica? Por que para ilustrar toda a discussão desenvolvida se escolheu o Brasil, sua região sudeste, o Rio de Janeiro e não outros locais como a China e Pequim? À vista dessas dúvidas, justificam-as a partir da primeira.

O objetivo central é pôr à prova a teoria do encadeamento da arquitetura na «ideologia», não só em seu tomo teórico, mas através da verificação direta das obras arquitetônicas, num estudo caso a caso. Deste modo, no capítulo 04 serão dissecados três edifícios típicos do século XXI — e isto é conceitualmente, não só temporalmente — para extrair uma posição mais precisa sobre os indícios de união entre arquitetura e «ideologia». E por que isso parece tão importante? (afinal poder-se-ia ser defendida a teoria sem uma inspeção caso a caso.)

A razão para se verificar a teoria do «Círculo» por casos de estudo baseia-se no fato de que ao anatomizar exemplos, torna-se mais claro se essas obras (suas partes físicas, forma, espaço, cheios e vazios) reproduzem ou não a «ideologia», integram-se ou não na teoria e assim irão esvaziar ou fornecer motivos para o «Círculo» ser defendido (ou refutado) como condição atual da obra arquitetônica também em termos práticos, não só teóricos. Dentro desta verificação existem três situações a serem evitadas. A primeira é evitar uma crítica superficial da «ideologia» que acaba por reproduzi-la ao invés de denúncia-la. A segunda é: não se limitar a crítica da «ideologia» por apenas uma crítica, a social, essa que não nasce de de um foco arquitetônico e a terceira é evitar o descarte da hipótese de uma das obras não-legitimarem a «ideologia», ainda que elas a princípio estejam longe disso. Sendo assim, desenvolve-se por partes. Antes a razão para se verificar o «Círculo» e depois o que se deve evitar dentro dessa verificação.

Ainda que os três indícios do encadeamento da arquitetura na «ideologia» — niilismo tecnológico, mercadológica e impacto da imagem — tenham sido observados ao longo de toda a discussão teórica e isso seja uma evidência de que ao menos teoricamente o «Círculo» domina o século XXI, é possível que essa tese seja verificada também materialmente? Através da forma e espaço dos exemplos estudados a seguir? Ou as obras escolhidas denunciam e não-legitimam a «ideologia», enfraquecendo o argumento de que é o «Círculo» a condição das obras do século XXI? As respostas para essas perguntas, verificadas diretamente nas obras arquitetônicas, ganham mais relevo do que se fossem analisadas apenas de forma teórica. É claro que o experimento a seguir é uma extração teórica de algo prático, mas anatomizar exemplos não deixa de ter uma componente diferente do que analisar os casos em geral. É enfim essa a razão para se debruçar em casos de estudo e assim pode-se explicar as três situações a serem evitadas dentro desse estudo.

Figura 182: Aérea a partir da cobertura do MAR
Arquivo Pessoal.

Figura 183: MAC Niterói
Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Niteroi_Museu_de_Arte_Contemporanea_2005-03-15.jpg

A primeira situação a ser evitada é a crítica rasa que justamente no momento de crítica à «ideologia», sofre uma inversão na qual perde sua capacidade de denúncia e favorece a reprodução da «ideologia». Nesse caso, pretende-se evitar censuras às obras em potencial conluio com a «ideologia», baseadas em críticas de suas "espalhafatosas" formas livres ou porque, em tese, só querem chamar a atenção e até mesmo a pior delas: "porque essa obras vão longe demais". Ora, esse tipo de crítica, apenas fornece mais elementos para os arquitetos de formas não-usuais ampliarem seu predomínio. Criticadas pelo seu "excesso", tais obras podem ser defendidas por argumentos tão simplórios como: "o problema desta obra é ser boa demais, é ousar em excesso. É ir longe demais", reforçando mistificações do arquiteto lendário, enigmático e excêntrico, um congênere de um cientista genial porém "louco" e que sua arquitetura é tão boa que é incompreendida pelos seus contemporâneos.

As críticas que julgam a forma somente pelo seu visual, caem no mesmo erro daquilo que supostamente iriam criticar:o formalismo no seu sentido pejorativo, através de uma crítica formalista, pois só analisa a forma pela forma; num *fac-símile* das obras arquitetônicas que fazem forma pela forma. O julgamento é meramente visual. Mais, abrem lacunas para defesas inócuas como as patológica repetições de Daniel Libeskind para Charles Jencks:[1] "I believe in democratic not authoritarian design" (no que fica implícito que o que não é forma livre seria autoritário); "I actually believe that patriotism does not belong to a political party" (quando questionado sobre política, 01); "I believe these things cannot be appropriated by the Right or the Left" (quando questionado sobre política, 02.) "I 'believe' in the design and I believe it is across party lines and does not belong to parties."[2] (quando questionado sobre política, 03. As partes que ele se refere, no caso, são esquerda e direita. O que Libeskind defende é que nenhuma visão política se apropria da arquitetura, não só as partes, nem o centro. O que acaba com a possibilidade dele se colocar como alguém de centro e esse centro o que apropria a arquitetura.)

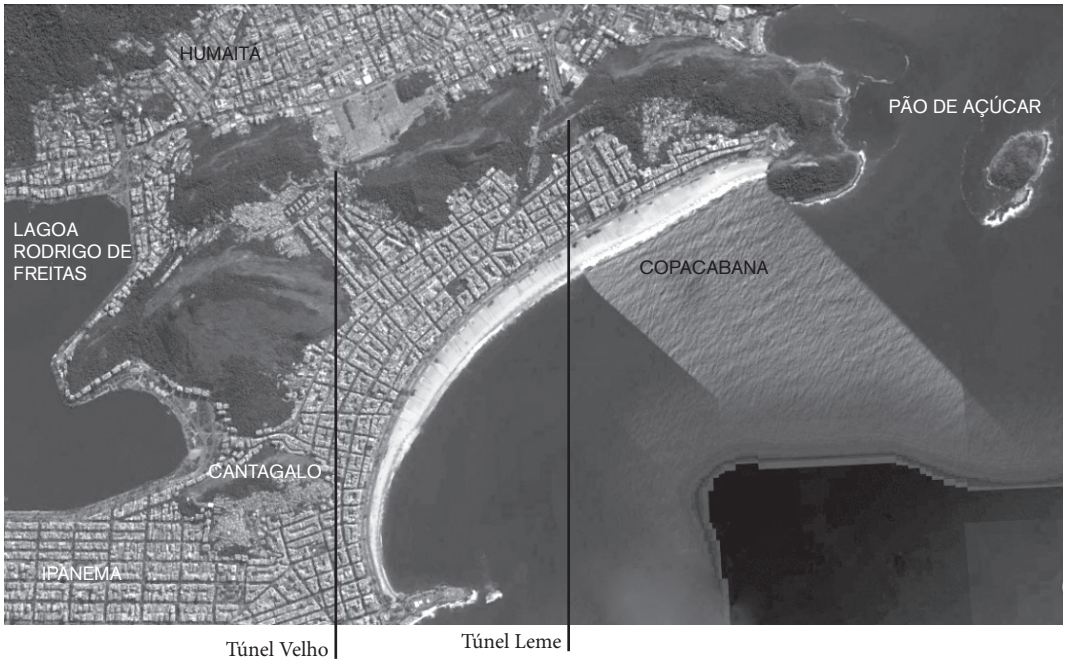
As frases de Libeskind evidenciam um reforço de uma visão sobre uma pós-política da arquitetura — uma atividade presente no cotidiano das pessoas e que constrói o ambiente desse cotidiano, as cidades — como se essa não tivesse nenhuma faceta política. Mas como lembrou Jameson, ver tópico 1.2 ou capítulo 2, tudo é político e a arquitetura também. Ela não paira num universo paralelo, qual a política não existe, mesmo que Libeskind discurse isso. Esse discurso é similar aquele que se chamou a atenção sobre a «anestética»: a visão pós-política é apenas mais uma visão política; usada pelos mais fortes ou que finge neutralidade, porém deixa implícito um fortíssimo posicionamento de direita e talvez autoritário, dada a constante acusação (seria uma, psicológica projeção de si?) dos demais como autoritários. Isso posto, vê-se que a crítica baseada apenas na futillidade da forma é um erro grave, pois, em outras palavras, é aquela que os defensores destas obras gostam de receber. Reforça o estatuto de artista excêntrico, gênio perturbado, polêmico (aqui como trunfo do defensor em questão) e vítima de uma injustiça

[1] Jencks, Charles. *The Iconic Building*. Rizzoli, 2005, p.94.

[2] Para Libeskind basta ele acreditar que está justificado. "*I believe in the design*" merece algum destaque, afinal qual arquiteto, mesmo os céticos do *design* ser crítico, não são arquitetos exatamente por causa desse lugar-comum?

Figura 184: Protestos.
Arquivo Pessoal.

Figura 185: Mapa Copacabana
Imagem de satélite, Google Earth.



vinda de sua própria "super-capacidade intelectual" que está "a frente de seu tempo" (à imagem e semelhança da popular figura dos "cientistas malucos", das ciências exatas.) E além disso, de certo modo é uma maneira de se ver o edifício excessivamente pueril (faz uma crítica rasa) e injusta (pois mata qualquer chance de uma arquitetura de forma livre não-legitimar a «ideologia».)

Relembra-se: nenhum estilo é imune à «ideologia». Criticar a linguagem, o estilo da obra é ser superficial nessa ponderação; afinal o que interessa não é só a linguagem, mas como ela se articula, ou seja, como ela se associa com o espaço, a forma e qual é o discurso que essa associação emana. Isso é o essencial. Criticar arquiteturas apenas pela sua linguagem ou estilo, possivelmente, é a crítica vinda de outro estilo e linguagem concorrente no mercado e não uma denúncia da «ideologia». No fundo essa crítica é uma pré-concepção dos fatos que esconde certos pontos: A) que as arquiteturas rivais das de formas inusitadas também estão numa potencial posição de reprodução da «ideologia». Elas também são capazes de serem "más" à sua maneira; oferecendo o produto "arquitetura minimal" ou "racional", dotado de seu próprio niilismo tecnológico (o da tecnologia a resolver o racionalismo do edifício) livre dos "excessos fúteis das formas extravagantes" como sua forma de se integrar ao legado do capitalismo flexível; o hiper-consumismo.[3] (Em tempo, não seria o caso de ser investigado um suposto consumismo de um *design* muito popular no continente europeu, como faz Max Dudler, figuras 108 e 109 ainda que para a investigação ser falha?) B) uma desvalorização do trabalho dos arquitetos "minimalistas" ou racionalistas, com objetivo de taxá-los de incapazes de conceber formas supostamente complexas e usar tecnologias avançadas. Aliás, não estaria entre o avanço e o niilismo tecnológicos as obras de David Chipperfield?

A segunda e a terceira situações a serem evitadas são mais diretas: a segunda é sobre as críticas que se restringem às questões sociais oriundas da decisão de se fazer "x" ou "y" obra arquitetônica. Quer se evitar isso pois almeja-se atingir a crítica social não somente pela decisão da construção do edifício, mas pelo próprio conteúdo deste. Quer se evitar questões do gênero: 1) a questão do acesso à obra. Toda a população tem acesso a esse edifício? Ou é uma obra ainda que pública mas seletiva? Sua localização é seletiva e excludente? Seu programa é seletivo? 2) a questão financeira: houve financiamento público de tal obra? Caso sim e se houve um super aumento do orçamento, os políticos ou construtoras são acusados de ilegalidades?[4] Se sim, houve transferência, e não investimento, de dinheiro público para um privado? Caso sim, o dinheiro seria melhor aplicado em outras necessidades básicas da população? Havia necessidade daquele equipamento? E caso sim, houve irregularidades na licitação, na contratação, no concurso público? Essas questões, embora muito pertinentes, não tocam (financeira) ou apenas tangenciam (acesso) as questões arquitetônicas que são também sociais. Daí pode-se aprofundar na obras em si de maneira política, pois assim evita-se uma crítica social que pouco envolve a arquitetura, por partir dele para esta (aderindo a um outro foco, no caminho contrário) e também aquela que vê apenas a imagem arquitetônica final — a crítica da linguagem como um fim. O objetivo é ter total atenção

[3] Lipovetsky, Gilles. *A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo.* Companhia das Letras, 2008.

[4] Nem especulado é o descalabro que seria criticar uma obra privada que tenha orçamento com aumentos.

Figura 186: Primeira Versão da calçada da Avenida Atlântica
Fonte: https://vanesalopez.files.wordpress.com/2008/12/copacabana-palace-calcadao3.jpg

Figura 187: Avenidas Rio Branco, Beira-Mar e Flamengo.
Imagem de satélite, Google Earth.

não na forma como fim, mas nela como meio para um fim maior, último, elementar de uma obra: seu conteúdo, articulação, discurso e ordem «simbólica» («nome da casa»). Verificável na articulação entre espaço-forma do edifício e que terá uma conclusão se a obra reproduz ou não a «ideologia» — e aqui entra a terceira questão que se deve evitar, o vício crítico que descarta a possibilidade de uma obra não legitimar a «ideologia», embora praticamente se descarte a possibilidade de uma crítica. Visto a razão para se estudar os casos de estudo e as precauções a se tomar, pode se responder: Porquê o Brasil, a região sudeste, o Rio de Janeiro e especificamente os Museus do Amanhã, o da Imagem e do Som e a Cidade das Artes?

De fato o atual sistema de globalização capitalista, permite praticamente escolher qualquer país para se por a prova o «Círculo». Contudo há motivos que escolhem o Brasil e o essencial advém do próprio sistema: o Brasil é um resumo da globalização capitalista e um antagonismo social completo. Porquê? Pois possui uma dicotomia social acentuada e não apenas dividida por ultra ricos e ultra pobres; (mas ainda os mantendo esses extremos) entre eles há uma classe média urbana, frustrada por não levantar sua qualidade de vida ao nível dos países desenvolvidos e simultâneamente longe da pobreza. Soma-se a essa dicotomia a diferença econômica e social entre suas regiões,[5] bem como o multiculturalismo e alta miscigenação numa evidente sincretização cultural, numa mescla de um pouco de cada cultura mundial e de quase tudo que decorre na era do capitalismo flexível e da sociedade em rede. Para uma minoria do país existem tecnologias avançadas e índices de desenvolvimento de país desenvolvido mas para a maioria a tecnologia é rudimentar e a realidade é o subdesenvolvimento.[6]

Em sua história o país fez coisas típicas de um país rico, como ter receitas para obras como o da construção de uma capital, Brasília e ter a competência em tecnologias avançadas (como foi o concreto armado e atualmente nas multinacionais dos setores de construção civil, petrolífero e siderúrgico) mas simultâneamente o país é capaz de amargurar desde problemas como falta de acesso a serviços sociais como transportes, educação, saúde, até condições sub-humanas de pobreza, além da herança racista da escravatura terminada apenas na transição para o século XX.[7] Se há zonas em que o fornecimento de água, quando há, se dá por caminhões e cisternas (como na África); há zonas de pujança industrial como nos tigres asiáticos. Se há zonas de péssima urbanização e infra-estrutura, há zonas residenciais e econômicas avançados, com boa infra-estrutura tecnológica.[8] Se faltam escolas da rede pública básica, há cidades universitárias; se há falta de serviços sociais mínimos, há cidades administrativas (e sua elite burocrata). Se há zonas totalmente isoladas, há cidades que vivem do turismo internacional. Há ainda casos de cidades que englobam todas essas contradições num único território, como o Rio de Janeiro e São Paulo. Por isso o país é capaz de construir edifícios de alta tecnologia, como no primeiro

[5] Sul e Sudeste de IDH médio-alto, Centro-Oeste logo atrás, Nordeste e Norte bem atrás.

[6] E que chega a envolver o absurdo de existirem denúncias de trabalho escravo

[7] O que acentua o antagonismo e o interesse de escolher o Brasil para debater o «círculo».

[8] Como se verifica em centros urbanos próximos a polos tecnológicos avançados: como o Porto Digital em Recife, a Universidade de Campinas, em Campinas e os centros de inovação em São José dos Campos próximos a São Paulo. Há outros como o polo do Rio de Janeiro, o de Florianópolis e o de Porto Alegre.

Figura 188: Avenidas Vieira Souto, Delfim Moreira e Atlântica
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 189: Calçada de Copacabana em detritos, por causa da agitação marítima de 1920.
Fonte: arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro ,em linha: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/bitstream/handle/bras/3965/0562-2226.jpg.jpg?sequence=5&isAllowed=y

mundo, interesse da dissertação, mas não é capaz de resolver a ocupação desregulada de seu território, nem de fazer uma política mínima de habitação social.[9]

Segundo Milton Santos, o Brasil está no outro lado da globalização capitalista: a dos países explorados. Logo, representa o traumático do antagonismo social, o lado das pessoas exploradas e o de países inteiros explorados — sem deixar de se registrar que naquilo que o Brasil é capaz de competir com o primeiro mundo, setores petrolíferos (Petrobras) e da construção civil (várias multinacionais). Há uma semelhança ao retorno de uma parte do «real» na «realidade», na ficção que é o Brasil, vide sua dicotomia social, só que de maneira invertida: funcionando como a «realidade» no «real», isto é, a ficção do país avançado, rico, de tecnologia de ponta (sendo que somente uma parcela do país realmente está nesse nível) dentro do «real» traumático; que é o país atrasado, este, um imenso, grotesco e verdadeiro retorno do «real» na «realidade» ficcional dos brasileiros ricos, neste caso, sem inversão alguma.

O Brasil está numa condição muito *sui generis*, na qual existe a clivagem social e tentativas de resistência a ela.[10] Essa condição é também mais sutilmente complicada do que a de outros países emergentes; vide a constante e histórica luta por emancipação geopolítica da influência estadunidense, algo comum na América do Sul, desde o golpe militar de 64 até os dias atuais, como aponta constantemente, Moniz Bandeira.[11] Mas nos últimos anos surgiu uma oportunidade, que veio a confirmar o que Moniz Bandeira já havia antecipado, isto é, os inevitáveis atritos entre Brasil e Estados Unidos, hoje perceptível pelos BRICS. Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul, combinados, ganham um relevo geopolítico capaz de disputar força com a União Européia e com os Estados Unidos. Cada qual com seu parque industrial e economia a disposição, somadas a heterogêneas culturas, aos poderios bélicos de China e Rússia e recentes descobertas em assuntos estratégicos, como o pré-sal pelo Brasil, potencializando o país a ser no futuro o maior produtor de petróleo do mundo; e ainda com imenso mercado consumidor impulsionado pela população absurda de Índia e China. As empresas destes países ganharam força e recentemente discute-se a criação de uma moeda única.

Em certa medida respaldado pelos parceiros do bloco dos BRICS, e de sua própria recente explosão econômica, algumas mudanças na condição do país decorreram no o século XXI, de modo singelo: o nordeste cresceu a taxas maiores que a do país todo, existiram investimentos em universidades, infra-estruturas e uma política de distribuição de renda, com serviços básicos de infra estrutura e moradia social (ou seja, não só crescimento econômico, mas um modesto desenvolvimento). Isso levou ao mercado interno brasileiro milhões de excluídos que formaram

[9] Situação majoritariamente negligenciada na história nacional, recentemente inaugurou-se um programa federal para a habitação popular, o "Minha Casa Minha Vida."

[10] Embora a China seja um país também muito peculiar, não enfrenta uma histórica condição de subordinação geopolítica direta da maior potência mundial; como no golpe militar de 1964. Pelo que faz o Brasil, sutilmente, um pouco mais interessante enquanto local para se estudar o «círculo».

[11] Moniz Bandeira, Luiz Alberto. *Brasil - Estado Unidos: A Rivalidade Emergente 1955-1980*. Civilização Brasileira, 1999. E também: Moniz Bandeira, Luiz Alberto. *As Relações Perigosas: Brasil-Estados Unidos (De Collor de Melo a Lula)*. Civilização Brasileira, 2004.

Figura 190: Calçada de Copacabana, na sua versão posterior a agitação marítima de 1920.
© Kurt Klagsbrunn 1947, em linha: http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/06/livro-reune-fotos-raras-do-brasil-na-decada-de-40.html

Figura 191: Parque Aterro do Flamengo.
Fonte: Alicia Nijdam, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/87/Rio-Aterro-Flamengo-Gloria.jpg/1024px-Rio-Aterro-Flamengo-Gloria.jpg

uma nova classe trabalhadora,[12] que conduziu a um razoável avanço pós-neoliberal, para usar uma expressão de Emir Sader.[13] Isso posto, percebe-se uma condição ainda mais ímpar para o estudo do «círculo» ser feito no Brasil: além de significar o outro lado da globalização capitalista, a faceta «real» da «ideologia» do capitalismo flexível, o Brasil passou a ser uma periferia em rota de colisão com o centro (EUA e UE), graças aos BRICS.[14]

A liderança emergente ainda é periférica e não uma periferia desenvolvida, como Portugal e Espanha, mas subdesenvolvida, pelo que se reflete também em suas metrópoles, na famosa expressão de Erminia Maricato "metrópoles na periferia do capitalismo".[15] Através dessa detecção, que é sincrônica ao pensamento de Milton Santos (outro lado da globalização),[16] vê-se que as metrópoles brasileiras são aquelas periféricas; as outras metrópoles da globalização capitalista que não as ultra ricas Nova York, Paris e Londres. E ainda mais longe estão das metrópoles escadinavas, porém longe estão até mesmo da periferia desenvolvida como Madrid e Lisboa por exemplo. Sendo assim exclui-se as metrópoles do primeiro mundo por se tratarem da face ultra rica do antagonismo global; exclui-se as outras metrópoles emergentes como as chinesas e indianas, por não terem de lidar com a influência estadunidense, não no nível direto (mesmo continente) e exclui-se as metrópoles dos demais países pobres por sequer conseguirem fazer frente ao centro econômico mundial, de onde emana a «ideologia». O que acentua ainda mais a situação ímpar das metrópoles brasileiras e justifica a escolha pelo Sudeste do país, local onde estão suas três maiores metrópoles: São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

O Rio de Janeiro foi escolhido entre as demais por ser a capital do estado que é o maior produtor de petróleo do Brasil. Isso pode parecer que não tem ligação com a arquitetura, mas tem. Vê-se que as receitas movimentadas na economia tanto do estado quanto da região metropolitana, em abrigo das multinacionais petrolíferas brasileiras ou estrangeiras, aliada a importância do porto do Rio de Janeiro, ao setor de construção civil e também das multinacionais deste setor, impulsionou uma transformação significativa do território e paisagem carioca. Essa situação levou o Rio de Janeiro a uma corrida construtiva com outras metrópoles e na qual fora um grande protagonista. A cidade vive um tipo não de "bilbaoismo" mas de "dubaismo" sul-americano, um pouco mais comedido e em conformidade a manchete de um dos jornais nacionais mais lembrados: "Arquitetura global muda o visual do Rio".[17] Se enquadram nessa busca, além dos

[12] Chauí, Marilena. "Uma nova classe trabalhadora". Em: Sader, Emir (org.) *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil*. Boitempo Editorial, 2013.

[13] Expressão de Emir Sader. Embora os governos de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Roussef tenham sido de fato uma alternativa ao neoliberalismo puro e duro, privatizador de empresas públicas (principalmente) e que se deva dar a Lula e Dilma esse crédito, também não se pode negar que algumas políticas se mantiveram praticamente as mesmas, apenas com pequenos ajustes; como por exemplo a política de favorecimento aos bancos privados acerca do crédito e dos juros.

[14] E que levou às forças conservadoras a tramarem o golpe parlamentar de estado de 2016.

[15] Maricato, Ermínia. *Metrópole na Periferia do Capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. Editora HUCITEC, 1996.

[16] Santos, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Editora Record, 2001.

[17] Em linha: http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,arquitetura-global-muda-visual-do-rio,1761227 . Quanto ao termo "visual" verifica-se o par formado entre mídia e obras icônicas, se auto-referenciado, numa propícia evidência ao funcionamento do círculo

Figura 192: MAMM-RJ
Fonte: Imagens AMB, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Museu_de_Arte_Moderna%2C_Rio_de_Janeiro_%282001%29.jpg

Figura 193: Intervenção de Roberto Burle Marx
Fonte: © Fernando Frazão, em linha http://www.conexaolusofona.org/wp-content/uploads/2015/06/FF_exposicao-Tatuagens-Urbanas-e-Imaginario-Carioca_06112015010.jpg

três que serão estudados, os ainda em obras Porto Marinha de Norman Foster e Residencial Casa Atlântica, de Zaha Hadid; os já concluídos *Port Corporate Tower*, do *Star* arquitetura; o Vista Guanabara e o Vista Mauá de *Kohn Pedersen and Fox Associates;* o edifício de escritórios no Leblon de Richard Meier e o recente Parque Olímpico do Rio-2016, do grupo AECOM; (figuras 110-6)

O "anúncio" do novo Rio de Janeiro como incorporado na arquitetura global, ainda tem potencial para mais obras deste tipo, vide a transformação que passa a zona central e portuária da cidade, potencializando coeficientes construtivos. Esse novo "estatuto" da cidade, agora "detentora de arquitetura global", é instigante para a dissertação, afinal parece ser a moda que o Rio de Janeiro descobriu para se integrar no circuito de cidades genéricas de escala global, que servem muitas vezes de laboratório de formas de arquitetos europeus e estadunidenses e a eventos mercadológicos. Mais, seguindo Saskia Sassen, trata-se do reescalonamento da cidade perante a sociedade em rede e ao capitalismo flexível consolidado e avançado. Nessa quadratura, o campeonato mundial de futebol de 2014 seguido dos jogos olímpicos de 2016 — seqüência incomum, dois destes eventos seguidos no mesmo país — evidenciam o reescalonamento da cidade para uma dimensão global, complementada pelas variadas sedes de petrolíferas multinacionais e que, finalmente, desfecham as justificações da opção pelo Rio de Janeiro.

Conclui-se com os parâmetros utilizados na análise dos casos de estudo. Um deles concentra-se no local de implantação da obra arquitetônica e sua área de estudo. Mesmo que breve, uma menção ao histórico da zona urbana será necessária, para se entender a atual envolvente e principais fatos urbano, limites e pontos nodais do entorno. O segundo tangencia à ocasião que levou a construção da obra em questão, quais agentes estiveram envolvidos e se houve concurso público. O terceiro menciona o arquiteto de cada caso, para entender seus temas e suas outras obras, bem como será interessante perceber o que esse pensa de cidade. O quarto foca nos pontos conceituais de cada obra e os entrelaça com as discussões já antes feitas e por fim uma análise do edifício, através dos elementos físicos e dos princípios que constituem e organizam sua forma e espaço.[18] Para assim concluir a obra, sob ângulo de qual é sua relação com a «ideologia».

Finalmente, inicia-se o estudo dos casos na zona central da cidade, com o Museu do Amanhã, o edifício mais ao norte do Rio e termina-se na Cidade das Artes, o mais ao sul, não por uma questão de orientação cardeal, nem cronológica, mas antes por ser o centro e porto os "berços" do Rio de Janeiro (figura 117)e visto que o bairro de Copacabana e a Barra da Tijuca surgiram respectivamente nessa ordem e fazem parte da evolução urbana da cidade.

[18] Ching, Francis D. K. *Forma, Espaço e Ordem*. Martins Fontes, 2008. Hertzberger, Herman. *Lições de Arquitetura*. Martins Fontes, 2006.

Figura 194: Quadra do MIS
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 195: Proposta Daniel Libeskind
Fonte: site oficial do MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

4.1: Museu do Amanhã e Santiago Calatrava

Referências geográficas, históricas e a ocasião do projeto

Localizado na orla de seu estado, o Rio de Janeiro é uma cidade de relevo feito de escarpas a beira-mar e com a presença de um grande acidente geográfico: a Baía de Guanabara. Entre o coração dessa Baía e o Oceano Atlântico fica a zona central e portuária, origem da atual metrópole e que ao longo do tempo sofreu muitas modificações urbanas e geográficas. A silhueta da Baía evoluiu em mútua reflexão a essas modificações, como o Pier Mauá — onde se implantou o Museu do Amanhã — parte de um aterro que não fazia parte da geografia natural do Rio de Janeiro (figura 118). Por causa deste tipo de situação e da expansão da cidade em dois macro-vetores, a zona norte e a zona sul, tendo a zona central como ponto médio, segue uma lacônica base geográfica e histórica.

O Rio de Janeiro atual é uma região metropolitana que entrou em conurbação com Niterói e São Gonçalo a leste e Nova Iguaçu e Duque de Caxias ao norte. Seu perímetro alastra-se em várias direções, conforme a figura 119. Nela a linha pontilhada delimita as macro regiões norte e sul, com a região central nessa sobreposição. Na região norte concentram-se os bairros centrais — Caju, São Cristóvão, Gamboa, Centro, Glória, Maracanã e Tijuca — (figura 120); uma porção a noroeste — o espraiamento que vai do Meier a Bangu, passando por Realengo, (figura 121) — e uma porção extremo norte, que vai da linha compreendida entre São Cristóvão e o Meier até linha da Pavuna. (figura 122) Já a macro região sul inicia-se nos bairros praianos ao sul da zona central (Glória, Flamengo, Laranjeiras, Botafogo e Praia Vermelha, figura 123) extende-se ainda mais ao sul em bairros litorâneos como Copacabana, Ipanema e Leblon;(figura 124) e alastra-se até um extremo sul em São Conrado, Barra da Tijuca e Recreio dos Bandeirantes, (figura 125). As favelas, refúgios das camadas sociais paupérrimas e excluídas, são comuns ao território, primordialmente nas escarpas; seja na zona norte ou nas zonas abastadas. Nesse caso também pela a singela oferta de empregos informais e no setor de serviços.[1] Essas áreas são parcelas grandes do território e algumas, como a Barra da Tijuca, ainda englobam periferias próprias, sejam ricas ou pobres.

A divisão geográfica norte-sul também escancara uma divisão social, na medida que na grande região norte reside a maioria da população pobre enquanto na macro região sul reside desde a classe média-baixa até a classe alta. As raízes desta atual configuração do território carioca remontam um percurso que vai do século XIX ao XXI. Maurício de Abreu pontuou que na transição para o XX se saiu da condição colonial para a cidade capitalista, sem deixar de passar

[1] Este é um Rio de Janeiro que "flutua" em todo o território e parece ser uma espécie de fantasmagórico retorno do «real» na «realidade», na ficção carioca do Rio de Janeiro como a cidade bela e paradisíaca. Porém há muitos bairros, que não são favelas, que também são paupérrimos.

Figura 196: Proposta Bernardes + Jacobsen
Fonte: site oficial do MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

Figura 197: Proposta Tacoa Arquitetura
Fonte: site oficial do MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

por uma grande atmosfera de engenho/fazenda.[2] A isso pode-se acrescer que o séc XXI cumpre-se o papel de reescalonar o Rio dentro do capitalismo global, no sentido de Sassen, que satisfaz a condição de metrópole adaptada ao atual cenário de continuação ao capitalismo flexível. Posto isso, vê-se que o processo de formação territorial desmembrado nos núcleos norte e sul tem origens ainda na cidade colonial, quando o Rio se resumia a um pedaço da atual zona central. (figura 126)

O Rio colonial era consequência de um país independente apenas em 1822, livre da escravidão só em 1888 e cumpridor de seu papel de colônia de exploração — salvo a particular migração da corte portuguesa em 1808, que acabou por dar ares de cidade grande ao Rio, com equipamentos públicos e algumas obras infra-estruturais. Nesse século imperava a ordem aristocrática e escravocrata numa sociedade formada apenas de extremos — escravos ou elite — e que incidia no atual centro, pois os escravos viviam em aposentos (miseráveis) das propriedades da elite branca. Esse centro era uma área residencial nobre e se extendia da praça XV até a Tiradentes.[3]

Como marcou Abreu e também Flávio Vilaça,[4] mesmo que a elite carioca tenha formado um núcleo urbano na área central próximo ao litoral, com bons arruamentos, infra-estruturas urbanas e equipamentos herdados da corte portuguesa, era a elite menos urbana do país. Isso deu origem a três eixos de chácaras e engenhos — áreas rurais e agrícolas dos grandes senhores escravocratas; o que ilustra o poder ainda maior que os cafeicultores passaram a ter com a independência nacional. Um eixo ia na direção de São Cristóvão, outro na direção da Tijuca e outro, pelo Flamengo, apontava para Botafogo, figura 128. Esses eixos marcam o início de uma tradição da elite carioca de viver nos subúrbios, ainda que parte da oligarquia burocrata vivesse no centro, tido ainda como área nobre. Assim, a ordem social dominante proviu também essas primeiras periferias de boas condições urbanas e infra-estruturais.[5] Um dos benefícios centrais que as elites usufruiram foram as extensas linhas de carris, de até 11km, para transitarem entre o centro e as chácaras.

Em meados do século XIX, uma insipiente elite capitalista começou a se formar, com interesse comercial e pelas manufaturas, ainda que em alguns casos fossem curiosidades de alguns cafeicultores, interessados também nas atividades urbanas. Alguns desses interessados eram migrantes europeus e outros uma nascente burguesia nacional. Ambos viviam ao longo dos ditos três eixos e usufruíram de um par de serviços emergente: as companhias das linhas de carris e as da construção civil. Para Abreu e Vilaça este par realça o papel determinante que a organização social exerce sobre o espaço e os serviços públicos: se atendia aos interesses e fins lucrativos dos privados, muitas vezes estrangeiros e simultâneamente às necessidade das classes mais abastadas (transporte e moradia.) Por outro lado, ainda no século XIX, alguns morros foram demolidos, como o morro do castelo, numa trágica política de remoção "higienista" da

[2] Abreu, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. IPLANRIO, 1997.

[3] Ibid, pp.30-40. Ver figura 127.

[4] Vilaça, Flávio. *Espaço Intra-Urbano no Brasil*. Studio Nobel, 2016.

[5] Ibid, pp.160-7.

Figura 198: Proposta Shigeru Ban.
Fonte: site oficial do MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

Figura 199: Proposta Shigeru Ban.
Fonte: site oficial do MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

população que começava a aglomerar-se no centro, com o nascente fortalecimento das atividades comerciais e manufatureiras.

Na viragem para o século XX, os três eixos e o centro vieram a passar por transformações. Seguindo Abreu e Vilaça, as manufaturas aumentaram e as guerras mundiais estimularam um processo de industrialização por substituição dos produtos importados. Sendo assim, num primeiro momento os três eixos receberam avanços da época; como sistemas de esgotos e novos arruamentos (acessos para o centro). Neste início de século XX avenidas foram abertas na zona central, inaugurados caminhos de ferro e também ficou completo o aterro da zona central e portuária (figura 129), onde se localiza a praça Mauá — que na década de 40 veio a receber um arremate final com Pier[6] onde está o Museu do Amanhã. Lentamente foi fortalecida a burguesia nacional, seja pela indústria ou pela atividade bancária, muito devido a crise de superprodução de café, que alarmou a elite cafeicultora para seus novos rivais. Porém essa elite também queria manter seu consumo de produtos industrializados, pelo que permitiu a formação da burguesia nacional.

Num segundo momento, do início do século, se intensificaram as manufaturas, as fábricas e com elas a classe trabalhadora urbana. Com pouca renda e geralmente descendentes de escravos, essas novas classes começaram a procurar onde viver. Pouco a pouco e com algumas coincidências históricas,[7] formaram-se os primeiros morros do Rio de Janeiro, como o da Providência, de forma que essas pessoas sem ter onde morar, se instalavam ali como podiam, na maioria das vezes sem menores condições construtivas e de infra-estrutura. Outra opção era viver para os cortiços da zona central.

As indústrias e demais atividades pesadas (caminhos de ferro, porto e certo tipo de comércio) precisavam de locais com boas infra-estruturas para funcionarem; esse é um ponto chave para a divisão geográfica e social entre as regiões norte e sul: os locais escolhidos foram o centro e eixo de São Cristóvão, esse antes eixo mais nobre até que Botafogo,[8] e ambos começaram a declinar em condições ubanas. Sendo assim, a elite passou a preferir viver e investir em áreas residenciais periféricas da zona sul, enobrecendo-as em detrimento da região central e norte. Uma consequência disso, apontada por Abreu e Vilaça, foi o reforço do aparelhamento das companhias férreas e de construção civil, em grande parte estrangeiras. As linhas extensas de carris aprimoravam o atendimento para o eixo no sentido de Botafogo, que por sua vez eram regiões de interesse para a construção civil. Enquanto isso a Tijuca se manteve como área residencial da pequena burguesia. Consolidava-se assim a primeira periferia abastada do Rio de Janeiro, fisicamente iniciada nos bairros centrais como a Glória, extendendo-se até o Flamengo e Laranjeiras e com seu ponto final na porta da atual zona sul: Botafogo que já detinha um

[6] No Brasil chama-se de "Pier" o local de implantação do Museu. Mas em outras nações lusófonas talvez a palavra "Cais" defina melhor tal local.

[7] Abreu, Maurício de A. Op.cit, pp.65-7. Uma delas a dos retornados da guerra de canudos no nordeste, que foram viver para esse morro.

[8] Ibid, p.46-7. Abreu aponta que as infra-estruturas eram as melhores do Rio.

Figura 200: Proposta Isay Weinfeld.
Fonte: site oficial do MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

Figura 201: Proposta Isay Weinfeld.
Fonte: site oficial do MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

caráter de "periferia da periferia" e tinha em geral cada vez melhores condições e acessos. Progressivamente os empreendimentos lucrativos das companhias férreas e civis começaram a ter interesse em arrabaldes ainda mais ao sul, como Copacabana, Ipanema e o Leblon, todos loteados por privados e com linhas de transporte público fornecidos pelas companhias privadas. Contudo a solidificação desse laço histórico ficará para o próximo tópico, visto que ajuda a fazer a quadratura histórica que se encontra o Museu da Imagem e do Som.

O século XX fez do centro local cada vez mais degradado, o que inclui o pier e a praça Mauá. Agravamentos vieram a partir da década de 40, com o início da consolidação de novas periferias ricas na zona sul (como Copacabana), aglomeradas em torno das melhores infra-estruturas,[9] e lucrativas para a exploração imobiliária (verticalização), bem como para a construção viária. Pois isso fez do centro uma zona fantasma fora do horário comercial e subutilizado enquanto área residencial — a não ser por aqueles moradores que não tiveram escolha a não ser ficar na área degradada ou pior, serem forçados a viverem nas favelas. Também fez da zona norte — uma periferia gigante em contínuo espraiamento — paupérrima, numerosa e sem condições infra-estruturais, todas voltadas para a zona sul. A essa conjuntura se somou a construção de grandes elevados viários, nas décadas de 50 e 60, em detrimento do espaço e transporte públicos, para atender interesses das construtoras civis e a demanda do automóvel particular, recém chegado. Um deles o denominado Perimetral do Rio de Janeiro que contornava toda a orla da Baía e com determinado trecho a passar exatamente em cima da Praça Mauá, desconectando-a de seu pier. (ver figuras 130-1)

Feita essa digressão, retorna-se ao século XXI, para falar da ocasião que alavancou a construção do Museu do Amanhã. Atualmente a zona central e portuária recebe um forte investimento público e privado, sob abrigo do Estatuto das Cidades, lei federal nº: 10257/2001, denominado Operação Urbana Consorciada "Porto Maravilha". Ela se apresenta com a meta de reabilitar e revalorizar toda a zona, para aprimorar o que chamam de "dinamismo sócio-econômico".[10] Essa operação é gerida pela prefeitura que criou sua gestora da Operação: a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP). Sua responsabilidade é administrar o diálogo entre agentes privados e públicos e a Concessionária Porto Novo, licenciada para executar as obras da Operação. Nessa quadratura criou-se a "Área de Especial Interesse Urbanístico" (AEIU, figura 132) local onde foi permitido aos interessados a compra de "Certificados de Potencial Construtivo Adicional". Este é o *modus operandi* do financiamento da Operação: o município flexibiliza a legislação urbana e os agentes interessados compram uma licença que os permite construir mais m², seja em altura ou em implantação. A verba oriunda dessa transação permite a CDURP planejar suas ações de reurbanização dessa zona. Os parceiros são variados desde agentes minimamente progressistas como o banco público Caixa Econômica Federal até a conservadora Fundação Roberto Marinho,[11] passando pela Prefeitura do Rio de

[9] Abreu, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. IPLANRIO, 1997.

[10] Em linha: http://www.portomaravilha.com.br/quemsomos

[11] Fundação da ultra rica família Marinho, dona do conglomerado midiático "Grupo Globo" um dos maiores do mundo.

Figura 202 - Proposta Brasil Arquitetura.
Fonte: site oficial do MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

Figura 203 - Escultura parte do Memorial da America Latina
Fonte: Webysther Nunes, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Webysther_20150428125619_-_M%C3%A3o.jpg/800px-Webysther_20150428125619_-_M%C3%A3o.jpg

Janeiro que, assim como outros privados, interessava-se na Operação para conjugá-la com outra oportunidade econômica, a dos Jogos Olímpicos de 2016.

A Operação Porto Maravilha ainda está em curso e seu número de obras demandaria um estudo a parte. Em termos viários foi demolido o elevado da Perimetral, cedendo lugar a Via Binário do Porto,(figura 133) que pelo túnel Rio 450 tem longa parte subterrânea. A Avenida Rodrigues Alves passa a ser a Via Expressa, que liga o início do aterro do Flamengo e Aeroporto Tom Jobim aos acesso da Ponte Rio-Niterói. (na chamada Orla do Conde, figura 134) Três linhas novas para carris elétricos foram instalados, modal de transporte que não existia desde o início do século XX na metrópole.(figura 135) Outro investimento em transportes foi o teleférico do Morro da Providência. (figura 136) Por fim, uma longa kilometragem de arruamentos, ciclovias e calçadas está a ser finalizada em toda a AEIU.

Além das mudanças viárias, de transportes, arruamentos e calçadas, a AEIU abrange muitos novos empreendimentos imobiliários privados. A operação permite a ocupação de imóveis em toda a AEIU e principalmente na Orla do Conde, 1ª fase da operação. Alguns empreendimentos já foram citados (figuras 113-7), uma outra torre prevista é a nova sede da multinacional *L'Oreal*. (RRA Arquitetura, figura 137) Os galpões do porto estão a serem reabilitados e também o complexo do Moinho Fluminense, patrimônio histórico da cidade, que se tornará um grande centro comercial e corporativo, pela reabilitação de sua antiga torre (BLAC Arquitetura, figura 138)e pela nova torre corporativa, (RAF Arquitetura, figura 139) — estes que em conjunto assinam a revitalização do Moinho Fluminense. O mapa da figura 140 mostra a área destes empreendimentos, porém a área de estudo[12] que interessa a este tópico é a do Pier Mauá e da praça de mesmo nome, onde se localiza o Museu do Amanhã, do arquiteto Santiago Calatrava. A implantação desse equipamento foi liderada pela Prefeitura do Rio e a CDURP, que por ter a presença de agentes privados, como a Fundação Roberto Marinho, não teve concurso de nenhuma natureza, sob proteção da Lei nº 8666, de junho de 1993, que permite em licitações público-privadas a contratação por notório saber.

Em sua visão a Operação Porto Maravilha se apresenta como o necessário para reabilitar e reintegrar uma zona degradada da cidade e onde só residem aqueles que não tem outra opção melhor. Conforme o explicado a região recebeu enorme investimento imobiliário, para setores corporativos, comerciais e hoteleiros, mesmo sendo carente de habitação, déficit notório na cidade do Rio e que as favelas comprovam. Mesmo dentre os investimentos residenciais não há interesse social. Esse é um dado importante para ler a Operação. Embora no seu início (2009) fosse liderada pela União,[13] dona de 60 por cento dos terrenos da área (privados apenas 25) através do então jovem Ministério das Cidades, a Operação não se tornou um consórcio público; este que seria capitalizado por instituições públicas como o BNDES (Banco Nacional

[12] Rossi, Aldo. Arquitetura da Cidade. Martins Fontes, 2001.

[13] O Brasil é uma República Federativa Presidencialista, que é integrada pela União dos Estados-membros. A União é uma entidade jurídica que representa a união do distrito-federal, Brasília, com os outros 26 estados.

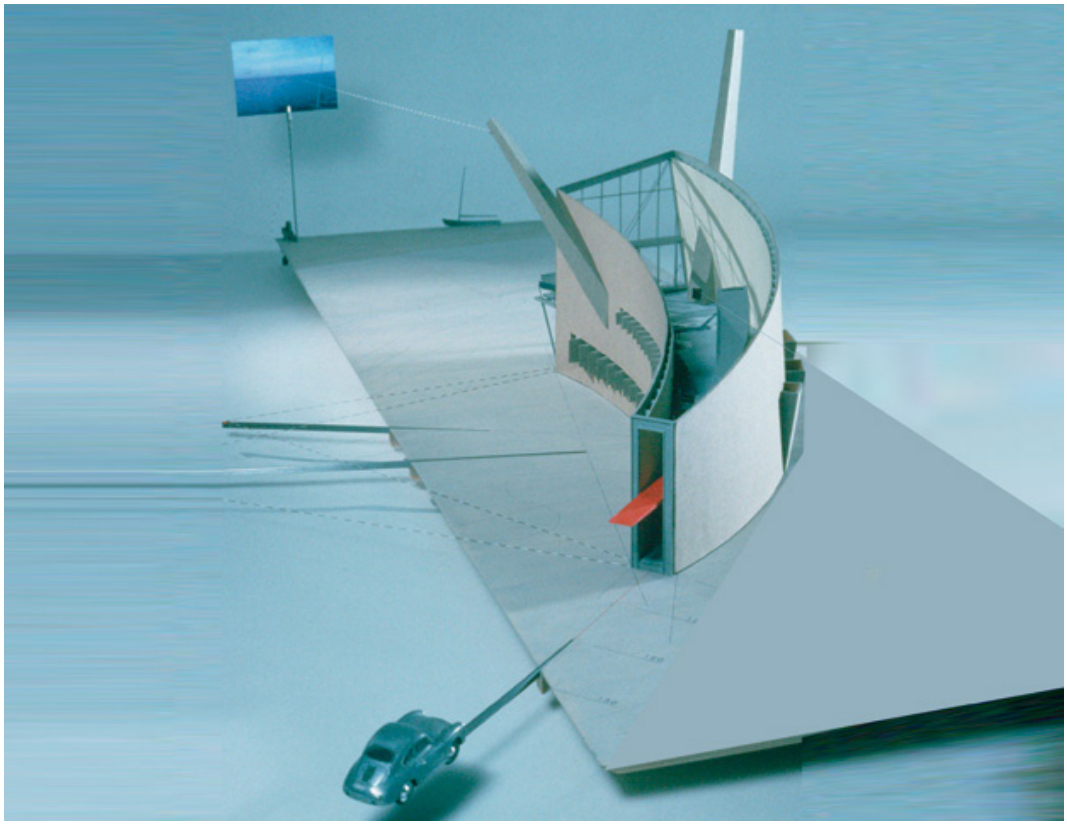


Figura 204: Slow House
Fonte: site oficial DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/projects/slow-house/slow-house-car-copy.jpg

Figura 205: Tourism suitcase studies
Fonte: site oficial DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/projects/tourisms-suitcase-studies/Tourisms-Installation-300dp.jpg

de Desenvolvimento Econômico e Social) e a Caixa Ecônomica Federal.[14] Nesse cenário, a expectativa era de fazer da Operação não algo com prioridade nas multinacionais imobiliárias, mas antes, no interesse da população carioca em geral. Contudo, por razões obscuras, o consórcio se tornou uma parceria público-privada, viragem que é de conhecimento público com provas documentais.[15] Assim, o que se nota é uma intensa especulação e atividade imobiliária da zona portuária. Mesmo assim a parceria poderia ser mais benéfica para o lado público, no entanto foram os privados o eixo mais beneficiado. Como não se ater ao *slogan* "dinamismo sócio-econômico", repetido variadas vezes no site oficial da Operação?

Depoimentos e investigações de agências de notícias dão o parecer também da força nos bastidores da Concessionária licenciada para executar os serviços: a Porto Novo. Um destaque é a deslocação do Museu do Amanhã para o Pier Mauá, que antes o estaria num dos galpões do Porto com menos destaque que o pier, este que abrigaria uma carência que anda lado a lado da falta de habitação: um espaço público qualificado, um parque. Neste instante essa dissertação deve se lançar ao cruzamento de seu conteúdo já abordado, numa perspectiva que exponha a Operação de outro ângulo: o da «ideologia». A expressão outro ângulo é uma boa amarração, visto que sabe-se que a paralaxe é a visão sobre algo através de dois pontos diferentes. E não seria o dito "dinamismo sócio-ecônomico" a face superficial e aparente do discurso da Operação, em uma *paralaxe* não só arquitetônica, mas urbana? Não seria uma situação de *Che Vuoi?* flagrante, na qual apresenta-se como a solução para um problema que na sua medida é impossível de ter resolução senão pela exposição e dissolução do núcleo traumático da sociedade, o antagonismo social? O teatro é claro: "está a se reintegrar essa zona da cidade". E é verdade. Mas destinado a uma parcela da população rica, em detrimento dos pobres. É a «ideologia» utilizando de um argumento verdadeiro, para secretar uma exclusão ainda maior. Basta observar a potencial fortaleza de edifícios corporativos das multinacionais a se formarem (e encurralarem) à volta do Morro da Providência, num confronto frontal, nítido e cínico.[16] Afinal, o Morro é ali um fragmento do «real» em meio à nova «realidade» fantasiosa necessária para se atravessar a «ideologia». O Porto Maravilha é, nesse sentido, a mais nova ficção carioca, que remonta simbolicamente a construção dos aterros da zona central (início do século) e do ainda não citado aterro do Flamengo; todas paisagens artificiais, erguidas para melhorar o acesso à zona sul — embora no Flamengo haja muitas outras sutilezas benéficas para a cidade; como ser uma zona de respiração arborizada da cidade e patrimônio moderno do Brasil, assinado por Burle Marx e Affonso Reidy, figuras tais como Oscar Niemeyer comprometidas com a formação do Brasil moderno.

A situação do Morro da Providência é a futura intensificação de um já iniciado processo de gentrificação da zona. Pouco a pouco as áreas irão se valorizar, serão compradas por agentes

[14] Em linha: http://apublica.org/2016/08/a-outra-historia-do-porto-maravilha/

[15] Denunciadas pela agência de jornalismo investigativo "apública". Esse tipo de agência e ativismo são os poucos a contestarem as versões oficiais.

[16] Cínico como a categoria descrita por Žižek: a moda como se contorna os fragmentos do «real», retornados na «realidade».

Figura 206: Parasite
Fonte: site oficial DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/projects/para-site/4 TV color copy.jpg

Figura 207: Soft Shell
Fonte: site oficial DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/projects/soft-sell/42ND-STREET-copy.jpg

privados e as pessoas irão se transferir para as zonas compatíveis aos seus ganhos; o que significa a periferia Norte ou Oeste. Para não dizer das remoções que já aconteceram em função das obras da Operação e para os Jogos Olímpicos; seja pela desapropriação com pagamentos incapazes de reestabelecerem as famílias ou pela exclusão mais desumana. Já aparecem pesquisas acadêmicas nesse sentido,[17] de ativistas sociais ou das agências de jornalismo investigativo.[18] Esse tipo de história não é algo registrado em documentos oficiais, em literatura científica tradicional, mas sim pelas pessoas; em tempo, é conhecida a resistência popular das associações dos bairros centrais — Saúde, Gamboa e Morro da Providência — que infelizmente só provam de poucos benefícios da Operação (como o teleférico para a Providência.) Essa é uma situação complexa daqueles que combatem a «ideologia» e de difícil penetração no ramo acadêmico devida ao fato de ser uma luta marginal, de pessoas que formam um partido marginal ou "*underground",* numa expressão de Jameson,[19] daqueles vistos como estranhos pela população abastada da zona sul.

A questão primordial desse assunto é a do acesso às infra-estruturas, equipamentos e arquiteturas, objeto de estudo de arquitetos como Dhiane Ghirardo já há tempos. E são resumidas pela pergunta recorrente dos ativistas cariocas: "Porto Maravilha para quem?" Contudo, defende-se que não se está diante da exclusão clássica, autoritária, como a que forjou a zona norte carioca, mas uma nova, pós-moderna, subliminar e que Žižek alertou que há o uso da capacidade de "ceder" como a característica principal: é a exclusão pela inclusão. O incluir para excluir. Endereçado à população pobre cede-se um teleférico e pouco mais — pois as calçadas, linhas de carris, de trânsito rápido para ônibus, arrumentos, museus beneficiam a todos e as obras viárias destinam-se a melhorar a fluidez entre Aeroporto Internacional, Porto Maravilha, Aeroporto Tom Jobim e Botafogo, a porta de entrada da Zona Sul, beneficiando fundamentalmente a população abastada. Em troca aumenta-se o potencial construtivo de toda uma zona, levando a gentrificação iminente. Com a saída da União e do Ministério das Cidades da liderança da Operação, essa ficou centrada mais no lucro particular.

O que se está perante é da «ideologia», agindo "em-si-e-para-si", ao se tornar física para auto-benefício, pois investe-se na reabilitação da região (infras-estruturas) segundo os propósitos dos privados, para que eles mesmos a ocupem (edifícios). E também de uma evolução da parte física da «ideologia» no território carioca: se antes, no início do capitalismo, as classes dominantes se beneficiavam do par "companhias férreas e as da construção civil", que eram o «nome do território» carioca, agora o Rio teve que se adequar ao capitalismo flexível global. O binômio atual é pós-moderno, sutil e cínico pois faz cedências para contornar o «real» retornado ma «realidade». O atual «nome do território» é formado pelos gigantescos grupos multinacionais de imobiliários e construtores. (e ainda o turismo.) Por fim o *slogan* "dinamismo social" — como

[17] Gonçalves, Rafael. "Porto Maravilha, Renovação Urbana e o uso da noção de risco: uma confluência perversa no Morro da Providência". Libertas, vol 13, nº2, pp.175-207.

[18] Em linha: http://www.trincheiras.com.br/2015/12/museu-do-amanha-ideias-de-ontem/ ; https://portomaravilhaparaquem.wordpress.com/2012/05/06/uma-olhar-critico-a-zona-portuaria-do-rio-de-janeiro/ ; http://rioonwatch.org.br/?p=12918 ; http://rioonwatch.org.br/?p=1934.

[19] Jameson, Frédic. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Editora Ática, 1997, p.195.

Figura 208: Vice and Virtue
Fonte: Fonte: site oficial DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/projects/vice-virtue/

se a questão social, que é pública, fosse algo similar a "dinâmica econômica" privada, no que retrata o uso das instituições e espaços públicos como particulares — reforça que não se trata só de uma questão de luta por acesso e direito a cidade,[20] mas também, de incluir para excluir e nisso a obra arquitetônica tem aspecto fundamental, pois não é só o território que incute a «ideologia» no sujeito; para isso ser mais a fundo, incute-se através da arquitetura.

Em tese as perspectivas são ainda mais profundas; caso concretizados os projetos em estudo e que já começam a surgir. Pondera-se, numa análise insipiente e inicial, se os exemplos das figuras 141-49 não levariam o Rio não só a aprofundar sua "Nova Iorquização" hiper-real, como Baudrillard e Nouvel alertam,[21] mas até mesmo a um cenário de elevada massificação cultural, noção que é o contrario da diversidade cultural e basicamente corresponde a uma pasteurização da cultura, tornando-a homogênea e repetitiva. O consumismo de massas, inclusive o cultural, é isso. E é atravessado por vários espectros, como são os citados estilos de consumo. Este é um cenário de replicação e duplicação infinita das soluções e características dos edifícios. Todos, os em estudo e os já formalizados, possuem certificações LEED, são torres, de vidro e aço e comportam um vulgar e tardio embasamento em formas desconstruvistas e ou determinadas pela parametria; já num cenário genérico do primeiro. Todos fazem seus deslocamentos em diagonais e encontros horizontais dos volumes verticais. Contudo essa é uma questão ainda aberta e trata-se apenas de um alerta que, se concretizado,[22] reforçaria a atuação da «ideologia» no território.

• • •

O arquiteto, seus conceitos e o museu.

Considerando os já expostos Cidade das Artes e Ciências, que inclui o *Palau de Les Arts Reina Sofia* e o Auditório de Tenerife bem como a Estação de mêtro do novo complexo do *World Trade Center* (Nova Iorque, 2016), a de trens em Liège-Guillemins (2009) e o *Milwaulkee Art Musem* (2001) todas obras arquitetônicas de Santiago Calatrava, era possível realizar um trabalho a parte e com grande leque de assuntos. Contudo, isso não impede uma retirada de algumas observações incisivas, embora panorâmicas, sobre os trabalhos. Com o objetivo de não se aprofundar no Museu do Amanhã gratuitamente. Observando os exemplos, incluem-se três estratégias projetuais: o desenho de superfícies lisas, dobráveis; o exoesqueleto estrutural e a estrutura como marco verticalizado — observa-se isso constantemente nas pontes do arquiteto, como a *Puente de La Mujer* (2001) em Buenos Aires. (figuras 150-3)

As obras que se enquadram na estratégia do exoesqueleto estrutural expressam um tipo de malha, porém não ortodoxa e sim expandida e desdobrada. É notório no museu de Milwaulkee, na estação do WTC, em Liège-Guillemins e no já citado aeroporto de Lyon. (figuras 154-5)

[20] Lefebvre, Henri. *O Direito à Cidade*. Centauro Editora, 2006.

[21] Baudrillard, Jean. Nouvel, Jean. *The Singular Objects of Architecture*. University Minessota Press, 2002.

[22] E isso não demanda apenas a construção do edifício, mas também concluir a premissa de que eles realmente são o deduzido nessa análise insipiente. Todos eles em tese partem do zero, podendo até mesmo denunciar a «ideologia».

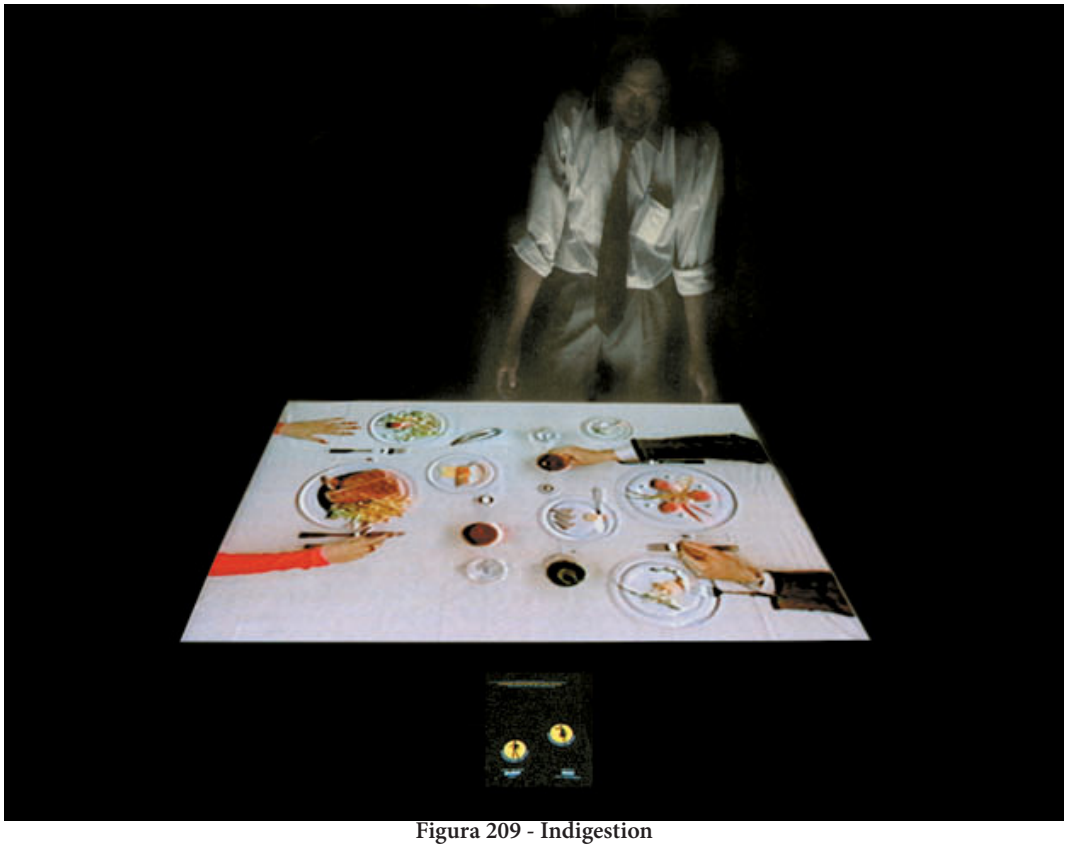
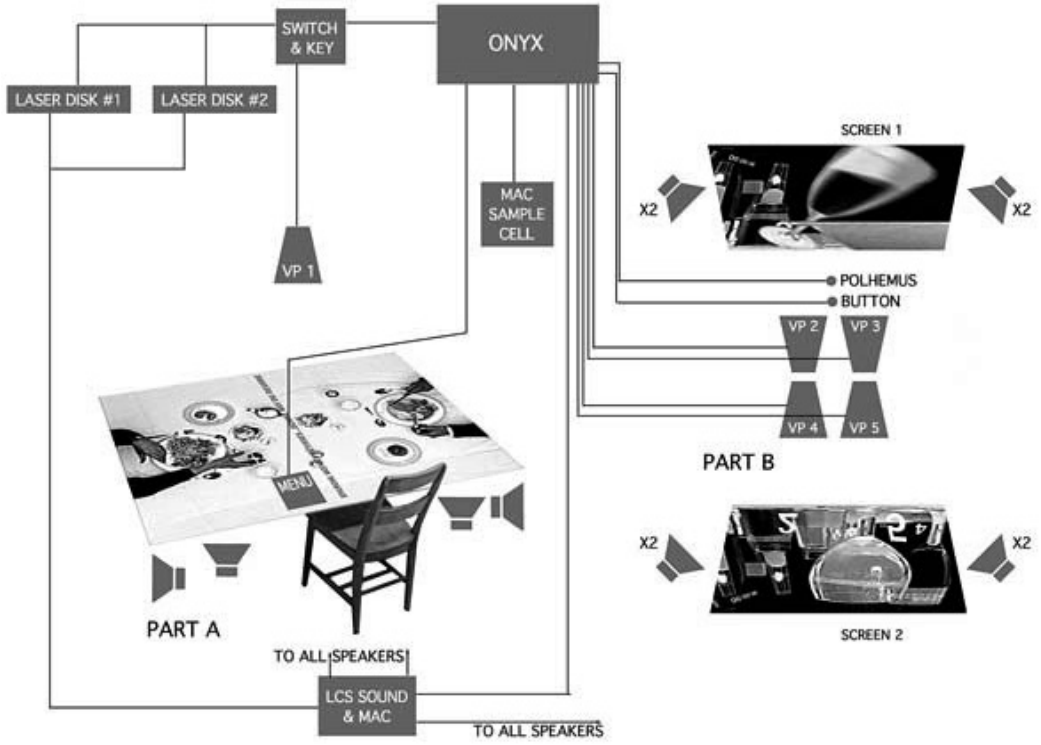


Figura 209 - Indigestion
Fonte: site oficial DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/projects/indigestion/table_rgb.jpg

Figura 210 - Indigestion 02
Fonte: site oficial DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/projects/indigestion/HARDWARE DIAGRAM copy.jpg



Calatrava faz o espaço através dessas lâminas não ortogonais, que proporcionam cortes com vãos, vigas e pilares enormes. Por um lado vence a altura necessária (até em excesso) para obras de infra-estrutura, por outro não diferencia a localização no espaço o suficiente. A estrutura em Calatrava, que também é engenheiro, é repetidamente sublinhada em suas obras; mesmo em Tenerife ou no *Palau de Les Arts Reina Sofia,* obras que as superfícies realçam-se mais que o exoesqueleto estrutural, há uma conjugação entre planos e estruturas. O dito exoesqueleto serve, como conexão para constante metáforas da fauna e da flora, exemplificado no pássaro pronto para voar, em Milwaulkee e repetido em Nova York; temas que permitem a obra se auto-referenciar.

Embora não teórico, as obras de Calatrava confessam uma pesquisa do ícone e da autonomia da forma, no qual o fim do edifício é ter forte impacto visual e marcar a paisagem.[23] Ele não utiliza do fragmento, como os desconstrutivistas de raiz, mas também não parte para uma defesa da unidade e sim formas que expressam continuidade. Como se suas lâminas e planos suavizados pudessem esticar-se sem nenhum tipo de interrupção. Um lirismo, talvez, do infinito. Já aqui, algumas ponderações aparecem. Tal como outros, há um excessivo foco no impacto visual; no caso de Calatrava através da quase exclusiva ênfase na sintaxe (estrutura) do edifício, num abrandamento da semântica, da articulação física do lugar e de elementos como corte, alçado e implantação — afinal, longe dos contextos físicos o que acaba por ser o principal é a volumetria e mais: a volumetria da "casca". A deformação da forma, baseada nas vigas, nos pilares e elementos que por vezes são ambos, definem bem a casca, a sua aparência e imagem, mas com risco de difícil articulação com a envolvente e com seu interior. Seu interior parece um grande vazio, um "estar abaixo" da casca estrutural protetora. Há um arquétipo que guia suas obras; os pavilhões e imensas coberturas de redomas distorcidas.

Somada ao arquétipo acima está a tentativa de dar algum lirismo através da metáfora da fauna e flora, no que de forma geral constitui o discurso das obras de Calatrava, vinculado a idéia de ausência de limites. A repetição e a indução ao infinito, secreta também uma distorção da noção temporal dentro deste espaço; pois perde-se referências espaciais e a contagem temporal. Além de ser propensa a uma massificação cultural de uma só idéia de cidade: a feita de marcos de imagens iconoclastas, resolvidos pelo "pavilhão laminado distorcido"; um método hermético. Calatrava não defende uma narrativa totalmente não-linear, como a forma desvinculada da função, advogada por Eisenman. No entanto, congela a narrativa, sob o risco de anestesiar. Não é a função determinante da forma, nem o contrário, mas a forma é a função — ou melhor, a forma do invólucro é. O que faz, em princípio, o edifício um potencial corte em relação a história, tempo e cidade, cheio e vazio; pois só há a casca, o "invólucro".[24]

Em tese, o arquétipo do pavilhão de Calatrava é mais próximo de replicação do discurso

[23] "Meu objetivo é criar algo excepcional que engrandeça as cidades e enriqueça as vidas de quem mora e trabalha nelas. Tem sido um privilégio trabalhar nesses projetos, todos terminados pelos padrões mais elevados." Calatrava, Santiago. Em linha: http://oglobo.globo.com/rio/o-ceu-o-inferno-de-santiago-calatrava-10188175

[24] Foster, Hal. *O Complexo Arte-Arquitetura*. Cosac & Naify, 2015.

Figura 211 - Eyebeam
Fonte: site oficial DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/projects/eyebeam/southwest-view_1.jpg

Figura 212 - ICA
Fonte: user Smartdestinations, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Institute_of_Contemporary_Art%2C_Boston.jpg

simbólico da «ideologia» do que da denúncia. Suas rupturas preenchem a lacuna traumática do «real», pela suposição de que todos se identificam com a metáfora figurativa. E antes que seja contra-argumentado que a arquitetura não deve colocar as pessoas confortáveis — numa retórica na qual as pessoas deveriam estar a ser questionadas, mas que no fundo sabe-se que isso é um vazio que nada tem de questionamento, a não ser questionar os questionamentos acríticos ao consumismo e por isso um vazio análogo ao consumo da mercadoria — ela deve ser um equipamento que, ainda que seja semi-público, deveria cumprir seu ideal e papel institucional para as pessoas que dela dependem. Por isso será observado se, com o Museu do Amanhã, Calatrava estará nessa rota, que o distanciaria da «ideologia» ao fazer "cidade através da obra" ou se está na rota do ícone e do turismo global, fazendo-o um reprodutor do hiperconsumismo da massificação cultural ideológica e da "obra através da cidade", cerne do «Círculo» na sua versão século XXI pós-moderna. A começar pelo parâmetro dos elementos físicos da obra e seu entorno.

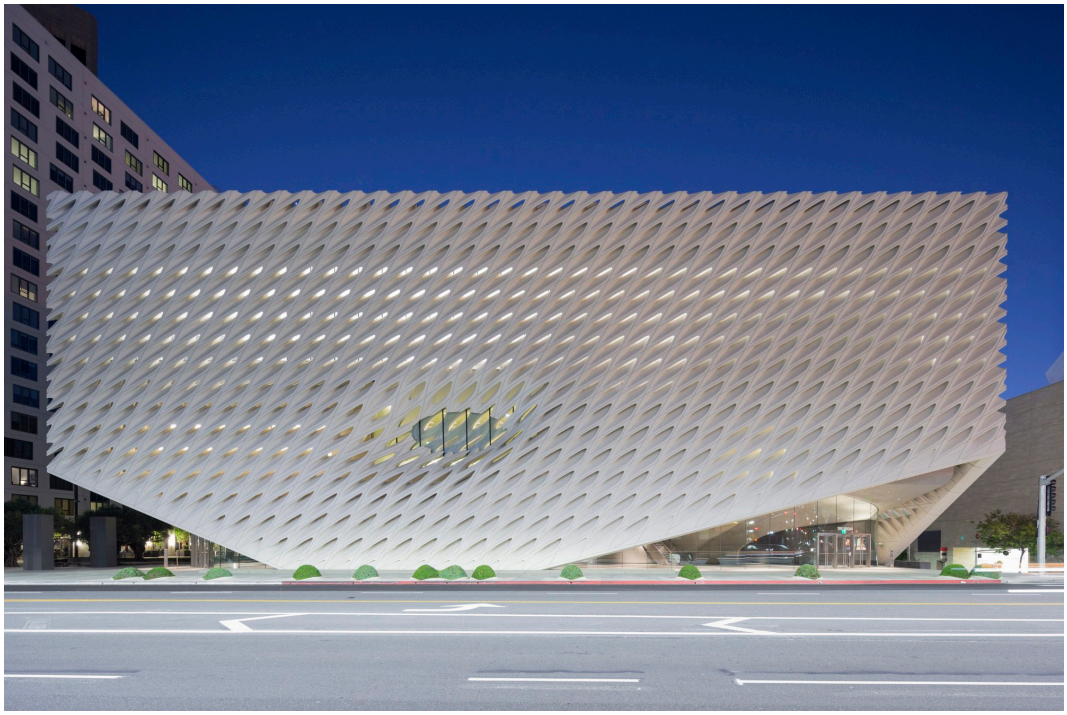
As figuras 156-8 mostram a área-de-estudo onde está o Museu do Amanhã. Local que, anteriormente às obras do Porto Maravilha, passava o elevado da Perimetral a segregar Praça Mauá de seu pier.(figura 159) No entorno imediato vê-se duas torres a sudoeste, ao fundo do Museu. Respectivamente são um edifício de vidro pós-moderno, o RB1,(1989) de Edison Musa e; um *art decó*, chamado de A Noite, pois era a redação do Jornal A Noite, (1930) do arquiteto Joseph Gire.[25] A oeste, que na implantação está ao lado esquerdo do edifício A Noite, está o Museu de Arte do Rio, constituído do palacete Dom João VI, integrado por uma cobertura flutuante a um edifício contemporâneo, (2013) de Bernardes + Jacobsen Arquitetura. Ao centro da praça Mauá passa uma linha de carris, próxima à estátua em homenagem ao Barão de Mauá, um dos primeiros industriais nacionais.(figura 160)

Nesse cenário encontra-se a implantação do Museu do Amanhã.(figuras 161-2) O formato dessa implantação é um ovóide ou elipse que, ao ser esticado, transformou sua dimensão (de comprimento de 340 metros), tornando-se um pouco distorcido. A forma linear do edifício possui um eixo de simetria (nordeste-sudoeste), paralelo ao lado maior do pier.(figura 163) A transformação do formato é o princípio que organiza a obra, composta por dois elementos fundamentais: uma caixa de concreto com superfícies curvas, coberta por uma estrutura metálica e que comporta painéis fotovoltaicos — fazem-se presentes as estratégias das superfícies e do exoesqueleto. Num dos extremos do ovóide, o que aponta para a praça Mauá, a estrutura metálica se extende para além da caixa de concreto até um espelho d'água na esplanada circular, a frente do edifício. Forma assim uma espécie de alpendre, ou marquise no solo abaixo da estrutura. Essa extensão antecede o interior do edifício (a porta principal) e delimita sua altura.(figura 164) No extremo que aponta para a Baía de Guanabara incide a mesma estratégia, assim a estrutura metálica realça a composição linear da forma, ao funcionar como uma superfície superior que

[25] Parecer sobre o Edifício "A Noite", portal do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em Linha: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/28_1%20Primeiro%20arranha-c%C3%A9u%20brasileiro%20%C3%A9%20tombado%20pelo%20IPHAN.pdf

Figura 213: Columbia University Roy and Diana Vagelos Education Center
Fonte: © Iwan Baan, archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/57bd/9b9c/e58e/cecd/4500/01ad/newsletter/Iwan_Baan_2B.jpg?1472043893

Figura 214 - The Broad
Fonte: © Iwan Baan, archdaily.com, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/571d/aeb8/e58e/cea6/1200/0003/large_jpg/4.jpg?1461563047



pontua os extremos e completa a volumetria interna.(figura 165) Essa foi composta por um processo de adição de formas regulares e irregulares, perceptível na elipse central, um auditório no primeiro andar. Este é um ponto nobre de todo edifício, pois se destaca da organização linear ao ser radial, aglutinando a circulação a volta.

Há sete aberturas para o acesso ao edifício. O principal faz frente a praça Mauá, que se abre em um aguão de recepção e seus respectivos aposentos laterais (cafetaria, loja, sanitários, guarda volumes e um aposento de serviços.) Os outros seis distribuem-se nas fachadas laterais do edifício, sendo três de cada lado. (um da fachada sudeste é para carga e descarga.) Destes três, um serve aos aposentos laterais do saguão, enquanto os outros dois dão para a circulação interna e são destinados às zonas de administração, cozinha e restaurante — próximos do extremo da Baía. (figuras 166-71.) A partir do saguão, no sentido para o extremo da Baía, chega-se ao auditório, centro do primeiro pavimento. Após o auditório ainda há uma sala de exposições temporárias, mas os demais cômodos são acessíveis apenas para funcionários ou visitantes em eventos privados. O público normal só entra pelo saguão; um espaço delimitado pelas superfícies laterais que se desdobram em rasgos demarcando escadas para o segundo pavimento. Há ainda rampas, cujos patamares iniciais estão nas laterais, próximas ao auditório. No sentido do extremo praça, ela dá acesso ao andar técnico e intermediário ao primeiro e o segundo — só acessível para funcionários. Já no sentido da Baía estendem-se até o segundo pavimento.

No segundo pavimento,(figura 172) o espaço divide-se em três galerias: duas laterais, apenas para circulação e onde há aberturas para exposição solar e uma central, ao longo do eixo de simetria; onde se distribui a exposição com início no "portal cósmico" — sala de interação audiovisual, dado que a temática do museu é sobre a sustentabilidade. As escadas que dão acesso a este pavimento culminam num mezanino, virado para o extremo praça, que é "abraçado" por duas superfícies de concreto curvas, de onde se vê o saguão.(figura 173) As paredes laterais que delimitam a galeria central comportam as instalações sanitárias, em formato de meia elipse levemente distorcida e que entra-se pelas galerias laterais.(figura 174) No sentido da Baía todas as galerias terminam em um óculo, assim como no sentido da entrada.(figura 175) Dali tem-se uma vista da Baía, bem como do espelho d'água que ocupa a porção final do pier e que conduz a descrição do edifício de volta para o exterior.

De fora é possível observar a proporção do edifício, pelos rasgos laterais da estrutura metálica. Na parte da estrutura que transborda para fora da caixa de concreto, os rasgos são vazados, já os que tocam a caixa, são janelas em formato de triângulo de pontas arredondadas. Quanto mais próximo dos extremos, menores são. Sendo assim, demarca-se um ritmo duplo: por um lado estão dispostos em distâncias semelhantes, por outro os triângulos aumentam até o maior, o do centro (único ponto que a estrutura metálica toca o chão) e depois voltam a diminuir. Este ritmo também é identificado nas placas fotovoltaicas se vistas em planta — e ao crescerem e decrescerem assemelham-se a uma parábola de um avião feito de papel. Metáfora redutora que não escapa ao que Jencks notou nos ícones, nem a noção de infinito, na qual esses hipotéticos

Figura 215: Alice Tully Hall
Fonte: Robert Mintze, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c9/Lincoln_Center_Tully_Night.jpg/800px-Lincoln_Center_Tully_Night.jpg

Figura 216: Proposta para o concurso do MIS
Fonte: site oficial MIS-RJ, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

aviões poderiam ir em direção a Baía.(figura 176) O ritmo crescente-decrescente; a estrutura que se projeta no extremos para fora da caixa de concreto; a caixa — arrematada pelos óculos semi circulares — e também à forma de ovóide, princípio de organização do espaço, conferem uma aura de "nave" a obra, no sentido arquitetônico do termo. Essa nave, ao ser observada do exterior de diferentes ângulos apresenta uma singular distorção.(figura 177)

A distorção da estrutura só é possível mediante o longo comprimento da estrutura metálica, transformada em uma forma congênere do ovóide e elemento chave para uma leitura ponderada do museu. A começar no modo como articula o espaço intersticial e zona de intervalo, ou zona de transição, entre exterior e o interior. Como mostra a implantação do edifício, o terreno se extende para além da base retangular que se assenta o museu, curvando-se para oeste. Nessa parcela final de terreno, Calatrava poderia realizar sua integração com a Praça Mauá, pontuada na estátua do Barão de Mauá. Sua estratégia baseou-se em estender a estrutura metálica, numa falsa cobertura pois é vazada, em direção ao espelho d'água circular. Manteve o princípio de organização linear do espaço, distorcendo-o até chegar ao espelho, como quem lança uma linha em direção da praça. A parte do terreno que faz uma curva em direção a Praça Mauá, onde assentava-se o antigo elevado da Perimetral, não recebeu soluções, a não ser já fora do terreno do museu; onde será o ponto inicial do futuro paisagismo da Orla do Conde, defronte aos galpões da região portuária, que será assinado por Alonso Balaguer Riera (e desenvolvido pela Blac Arquitetura, figura 178) Ali assenta-se um gramado circular que fragmenta-se em quadrículas que não só deixam de estabelecer a ligação como constrangem a transição das pessoas, pois é suposto elas utilizarem os bancos postos na quadrícula fragmentada e não romperem a massa de grama a sua frente, em direção do círculo da estátua. Assim a tentativa de integração entre praça Mauá e pier decorre por uma parte oblíqua da calçada, num silencioso mas perceptível (tanto visualmente quanto pelo percurso) corte entre ambas.

A transição da Praça Mauá para o pier torna-se pouco valorizada devido a negligência com o percurso que a pessoa faz, o tal gramado preocupa-se só com questões plásticas. O intervalo entre museu e praça sofre ainda mais com a estratégia de Calatrava: a estrutura metálica termina num enorme praça seca circular numa atmosfera de ambiente descampado, desfavorecendo o acolhimento e abrigo, que deveria ser o foco; afinal não se costura a antiga cisão entre territórios, o elevado da perimetral, somente com sua eliminação. Faltou um desenho mais atento para a costura dessa área — mas isso provavelmente comprometeria o desenvolvimento plástico da estrutura metálica. Cumpriu-se apenas o objetivo visual, tema único da obra. Não se deu atenção a "rés pública", a face pública de transição do intervalo entre praça e pier. Esse argumento detecta como é hermético o edifício, ao se construir uma paisagem ilhada em seu pier, tanto em discurso quanto fisicamente. A aproximação da entrada principal reforça esse caráter.

Diante da entrada principal, provavelmente um visitante hipotético se dirige ao balanço da estrutura metálica, pois em um primeiro olhar parece um local acolhedor. Porém, uma vez nos domínios dessa grande marquise metálica, o visitante não é acolhido. Primeiro pela praça

Figura 217 - Perspectiva reenderizada do MIS
Fonte: arcoweb.com.br, em linha: Https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/63/arq_55963.jpg

Figura 218 - Avenida Atlântica em 2016
Arquivo Pessoal.

descampada e provável forte calor. Segundo pelo fato da cobertura ser um plano vazado, distorcido e tão elevado do solo que não consegue funcionar como abrigo para o sol nem para a chuva e também embora de grandes dimensões no seu eixo linear é demasiada estreita para abrigar muitas pessoas. Os problemas de transição entre exterior e interior, nesse intervalo praça-museu (pier), se concluem na porta principal do edifício. Ponto de aglomeração de turistas, a partir do retângulo definido pelo pier forma-se uma barreira de grades metálicas em tentativa de organizar as filas. Mas isso não é o problema. O problema está na aura privada que a obra confere ao local a partir de sua entrada. Se o cidadão carioca quer desfrutar do pier que daria uma bela vista para a Baía de Guanabara ele deve pagar o bilhete do museu ou ter a sorte de não estar a decorrer nenhum evento particular no mesmo, pois senão as laterais do pier fecham, visto que os acessos laterais do museu são destinados a estes eventos. Essa aura de privatização do espaço público não ajuda a obra a ser a instituição e equipamento "museu".

Dois fatores acentuam a aura privada do edifício. Primeiro, a ausência de locais de permanência prolongada — a não ser por cafés e restaurantes com preços exorbitantes — afinal seu interior limita-se a espaços de interação digital e não há bancos, salas de estudo ou acomodações do gênero. Segundo, pela solução projetual do acesso principal. Nessa deflagra-se uma desvalorização da entrada em favorecimento da plástica da estrutura metálica. Um elemento em fita, de vidro, retangular e na escala humana, contrasta fortemente com o pano de vidro semi-circular (o óculo) numa desproporção que seria interessante, caso não se tratasse da entrada principal daquilo que deveria marcar uma articulação entre o espaço público-privado (o museu) e o espaço público, a praça. Em outros termos, a entrada esconde-se em baixo da grande estrutura e do grande óculo e se desfavorece disso. O que faz desse elemento singular, pois seria a entrada o limite do cidadão que não vai entrar no museu; ela deveria ser recíproca a ele, oferecer-lhe algo a mais do que a visão do bonito semi-círculo logo acima. Essa dificuldade na transição, esclarece uma outra: a relação com o contexto urbano.

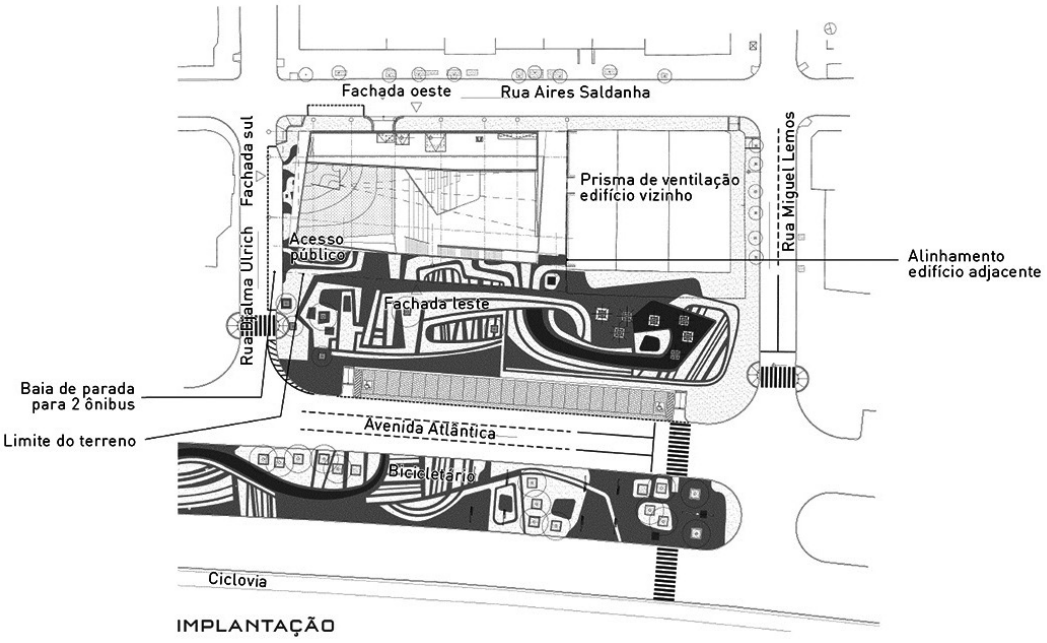
Nas palavras de Calatrava "A ideia é que o edifício se sinta etéreo, quase flutuando sobre o mar, como um navio, um pássaro ou uma planta."[26] Essa "planta", provavelmente a dormideira, (figura 179) limita-se a ser esticada ao longo do pier e não ultrapassa o desafio de reintegrá-lo à praça, uma vez demolida a Perimetral. Como se o pier fosse uma *tabula rasa* em seu perímetro retangular. Não existiram estratégias para isso, nem desenhos focados na contemplação da Baía, pelo contrário: a contemplação é o próprio museu, que busca no espelho d'água circular sua única relação com o contexto físico.[27] Tanto é assim que as vistas de dentro do museu, proporcionadas pelos semi-círculos de vidro nos extremos do edifício, são prejudicadas pela sua distorção e estrutura — o importante é o próprio "óculo", não a vista. Felizmente, a solução

[26] Em linha: http://www.archdaily.com.br/br/785756/museu-do-amanha-santiago-calatrava

[27] E sabe-se que o objeto isolado não era a única solução para o pier. Salvaguardado que não estão a serem aqui enaltecidas nem vistas como soluções, antigas idéias para a área, como a de Jean Nouvel para um Guggenheim Rio que nunca veio a ser construído e principalmente a de Índio da Costa, podem ser de tudo e inclusive tão ou mais icônicas e privativas que a de Calatrava, mas possuíam percursos, locais de contemplação da Baía e permanência prolongada. Ver figura 180.

Figura 219 - Contrução do MIS, a partir da Avenida Atlântica. Janeiro de 2016.
Arquivo Pessoal.

Figura 220: Planta de implantação do MIS.
Fonte: arcoweb.com.br, em linha: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/54/arq_55954.jpg
arcoweb



para as aberturas laterais é mais inteligente, os triângulos, (figura 181) porém a vista mais nobre são a dos extremos e deveriam ter uma contemplação mais pensada e talvez conjugada com um espaço de permanência prolongada.Essa dificuldade de relação contextual é exatamente a de fazer cidade. Assim, o edifício "flutua" sozinho: o intervalo entre praça-pier continua a ser uma cisão, só que agora não pelo elevado viário, mas sim pelas sutilezas explicadas que fazem sentido ao se perceber o edifício como um elemento da fauna/flora perdido em sua natureza metafórica, qual ele flutua ou voa.

Fecha-se as (des)vinculações com o contexto urbano com a falha na criação do conceito de "lugar". O lugar foi feito a partir de associações figurativas idealizadas, pouco encontráveis numa verificação mais objetiva, sem devaneios. Caso tais associações fossem verificáveis no ambiente construído pelo projeto e com relação com o entorno, de certeza que teriam valor; mas como foram agregadas com objetivo de enaltecimento apenas do edifício e não em conjunto com a paisagem urbana a volta, acabam por serem metáforas fúteis, sem vínculo para as pessoas. Disso se deriva um equívoco urbano básico: o de não se fazer rua, no seu sentido cívico, de construir a via, a praça, o local de contato social e cívico. Favorece-se o consumo da imagem, *junk*, mas não a grande oportunidade desta obra ser uma extensão da comunidade local e regional. Essa situação é resumida e simbolizada pelo letreiro "#cidadeolímpica", numa clara referência a massificação da cultura de consumo contemporânea, neste caso pelos grandes eventos esportivos, que mais são privativos produtos do mercado que esportivos de fato.(figura 182)

Observa-se que os elementos físicos da obra possuem um significado último para além das suas funções. A repetição da solução "estrutura metálica como exoesqueleto" é patente argumento discursivo de Calatrava. Torna-se seu único tema, adaptado para fauna ou flora, como for conveniente para a ocasião. Assim como Hal Foster marcou que o *diagrid* — estrutura metálica baseada na distribuição das cargas em triângulos e que permite as formas expansivas — é um "meme" de Norman Foster, é o exoequeleto o "meme" de Calatrava, repetição que soa a um mantra discursivo ideológico. Seu lirismo sem finalidades, senão um formalismo, conduz a um "espaço da forma" simulacrado, monocromático (branco), quase num cenário religioso e liquefeito. Isto é frágil na feitura do lugar, não só externo. No interior da obra é difícil de se localizar no objeto branco, repetitivo, com aspecto hospitalar e higienista(principalmente no 2º pavimento). Assim, perde-se a noção da contagem do tempo e a referência espacial, distorcidos pela forma e em sincronia com o hiperespaço, salientado por Jameson. A oferenda de "mais real que real" se cristaliza a partir disso e faz do museu uma ficção que naturaliza a artificialidade de sua tectônica. Essa é toda lisa, suave, branca e baseada na retórica de transparência. Do que deriva um conluio com a forçada universalização da identificação das pessoas com a metáfora da leveza — o voar da fauna, o boiar e flutuar da flora. Logo, aproxima-se de ser algo líquido, prestes a se desfazer e desaparecer numa fugacidade que não é só análoga à do consumo; é o próprio consumo. Só muda a mercadoria: neste caso, arquitetura. Os semi-círculos dos extremos fecham o espetáculo (Debord) teatral que é o edifício, integrando-se como o portal que suga as

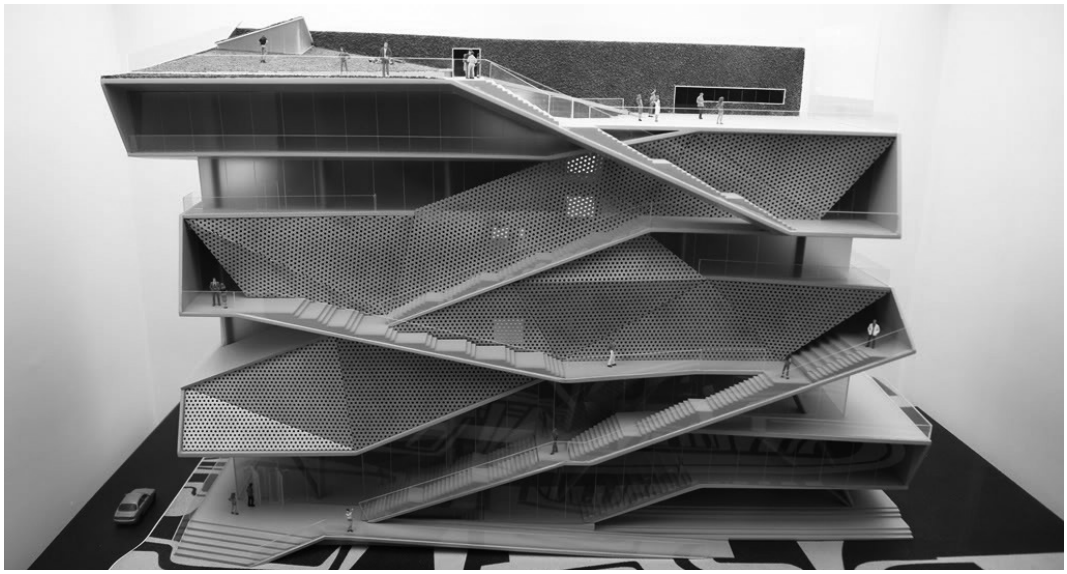
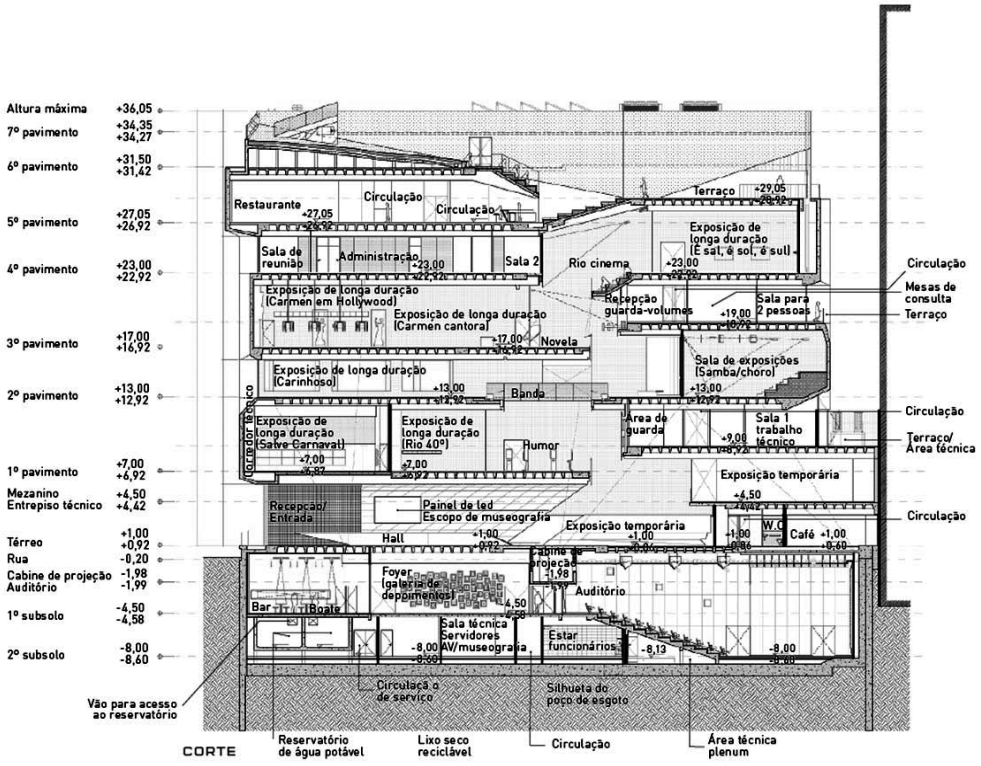


Figura 221: Maquete Física do MIS
Fonte: http://i1082.photobucket.com/albums/j379/mv_cintra/DSC06577.jpg; maquete que esteve em exposição no 'stand' do edifício.

Figura 222: Corte Transversal
Fonte: arcoweb.com.br, em linha: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/57/arq_55957.jpg arcoweb



pessoas para esse universo de «realidade» construída e física, mistificando o edifício.

O cenário hiper-real do museu é adequado ao novo e futuro skyline da região, erguido pela Operação Porto Maravilha, numa paisagem que mistura entretenimento (mas não lazer social), hiperconsumismo e hiper-realidade. As metáforas deixam de ter sua função poética no momento em que serve apenas para fazer cortes (históricos, territoriais etc) pelo que resumem-se a uma ficção que oclui o «real», ao se oferecer como mais real ainda. Nessa quadratura, a forma deixa de ser forma e torna-se a aparência da forma, aquela que se oferece como a fantasia para se atravessar o «real» retornado na «realidade». Um delicado perigo que pode oferecer o edifício como eternizado na história ao invés de peça "commoditizada." No caso, a ficção que se vive é a do museu enquanto coroa de um processo de revitalização urbana, (igualmente ficcional) e que supostamente está a incluir em igualdade toda a sociedade. Quando em verdade coroa um processo comandado por multinacionais imobiliárias e da construção, em busca de um novo espaço de negócios. É a ficção do Rio enquanto líder de um suposto Brasil mais inclusivo, que "já até começa a renovar parcelas de suas caóticas metrópoles". Porém o Museu do Amanhã é mais um *shopping* que favorece apenas uma parte dos donos, a privada, inserida no Porto Maravilha.

Os próprio nomes são sugestivos: "O" Porto Maravilha, "O" porto fantástico, paradisíaco, espetacular, mais real que o próprio porto. O museu que está a frente, no futuro, "museu pro futuro" nas palavras de Calatrava.[28] O museu do "amanhã", sua marca e *marketing,* verdadeiras justificativas de seu lirismo e escape do «real». É a mercadoria que se oferece como "algo a mais", estratégia que Žižek pontua para fazer do consumo "algo a mais". No capitalismo flexível o consumo nunca é só consumo. Tal como o vazio espiritual que é o brinquedo dentro do ovo de chocolate Kinder. Assim, a forma segue a «ideologia» e o programa segue a elite.

Antes de concluir ainda deve-se mencionar dois pontos que comprovam como é sútil o significado último da arquitetura e como Calatrava poderia ter evitado a mercadológica. A primeira é uma provocação ao Museu. Se por acaso a "concha" metálica que cobre o edifício não funcionasse como aquilo que promete o "algo a mais", pelo que faz de seu interior uma quebra de expectativa, mas antes fosse somente uma concha? E acústica? O pier seria um local aberto, um pouco mais integrado à população e à cidade, e não chamado pelos cariocas de "baratão", "nave espacial", "anfíbio" ou "transatlântico", alcunhas que remetem ao ícone anestético, serviçal do *junkspace* em seu modal de reabilitação urbana. A segunda sutileza é o alçado posterior do edifício, virado para Baía. Não estaria ali uma reprimida homenagem a Oscar Niemeyer e o MAC, museu que se localiza do outro lado da Baía, na costa de Niterói?(figura 183) E se essa homenagem ultrapassasse a associação óbvia da janela em fita e branca? Numa referência da construção da paisagem através da forma lírica, aí sim, a cumprir papel de forma

[28] https://museudoamanha.org.br/pt-br/content/arquitetura-de-santiago-calatrava. "A ideia é que o edifício fosse o mais etéreo possível, quase flutuando sobre o mar, como um barco, um pássaro ou uma planta", explica o autor do projeto, o arquiteto espanhol Santiago Calatrava, que passou temporadas na cidade e registrou seu processo criativo em mais de 600 aquarelas ao longo do projeto. A forma do edifício, porém, não é produto de uma pura metáfora ou uma ideia arquitetônica, destaca o arquiteto. "É o resultado de um diálogo muito consistente para que o edifício se alie à intenção de ser um museu para o futuro, como uma unidade educativa", diz.

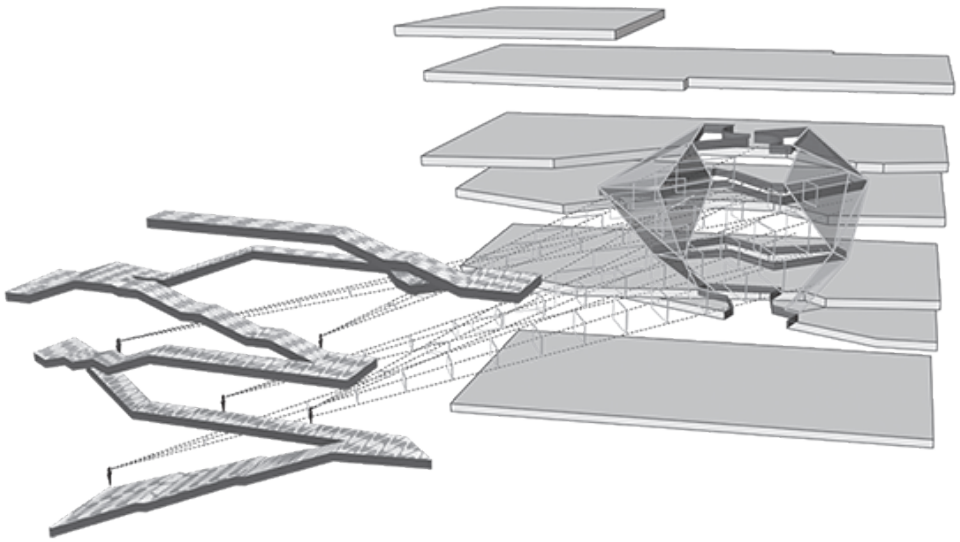


Figura 223 - Esquema que explica adição dos planos horizontais de base com o "torcicolo"
Fonte: https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/1671af10659591.56030613e8685.png

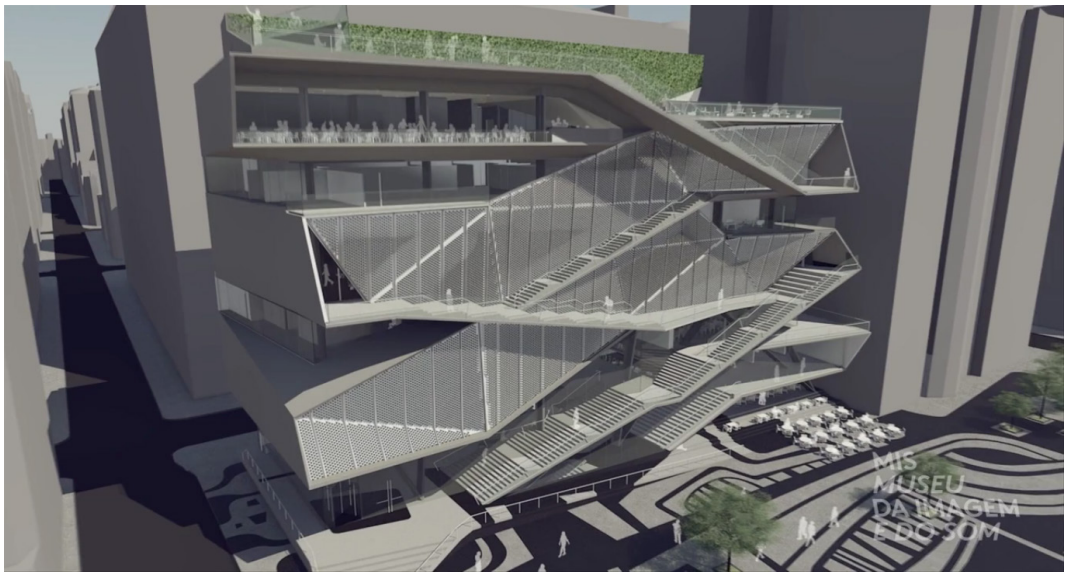
Figura 224 - Esquinda da Djalma Ulrich com a Avenida Atlântica
Arquivo Pessoal.

que contém um espaço, que constrói um ambiente e concede espaço público de qualidade? (como no MAC são as vistas para a Baía) O vínculo com a população estaria feito, ao menos em partes, e evitava-se assim uma alienação maior. (quando o sujeito não se reconhece na obra da sua sociedade, na cultura da sociedade)

As sutilezas mencionadas conduzem à conclusão do tópico. Teve-se a oportunidade de fazer uma obra que não legitimasse a «ideologia», ainda que não fosse uma denúncia. Mas toda a conjuntura urbana da Operação Porto Maravilha, somada às opções de desenho de Calatrava levaram ao edifício fechado. O Museu do Amanhã cumpre o seu papel de se oferecer como objeto de desejo, para constituir uma ficção — o desejo de ver o Rio de Janeiro com sua urbe renovada e não degradada. A obra reproduz a «ideologia» pela aceitação da conjuntura que se encontrava, tanto política e dos bastidores do Porto Maravilha, quanto física, arquitetônica e a cultura do espetáculo da imagem. O edifício passa assim a conter uma nítida presença dos três indícios que fazem a arquitetura se integrar na «ideologia»: o apelo do impacto da imagem, a resposta à lógica de mercado e o niilismo tecnológico. Esse que conduz ao elemento físico que nomeia toda a ordem simbólica da obra de Calatrava: a estrutura metálica, o «nome da casa» organizador do discurso do contentor "Museu do Amanhã". Ironicamente uma mercadoria num porto. E precisamente, a maior das mercadorias.(figura 184)

Figura 225 - Fachada da Rua Aires Saldanha.
(De um ângulo se vê o sorriso de Carmem Miranda, de outro os olhos.)
Arquivo Pessoal

Figura 226: Fachada Avenida Atlântica
Fonte: MIS Oficial, screenshot do vídeo em linha: https://vimeo.com/73029140



4.2: Museu da Imagem e do Som e Diller &Scofidio + Renfro

Referências geográficas, históricas e a ocasião do projeto

O MIS — Museu da Imagem e do Som — está a ser construído na Avenida Atlântica, em Copacabana, já orla oceânica (não da Baía.) Seus antecedentes continuam a história do tecido urbano do Rio de Janeiro, resumida no tópico anterior até a expansão para a zona sul. (figura 185) Separada por uma escarpa de Flamengo e Botafogo, então "periferias ricas", é Copacabana a periferia da periferia. No final do século XIX o binômio companhias de carris e de construtores tinha interesse em empreendimentos na Gávea e nos arrabaldes de Copacabana e Ipanema;[1] perpetuando a tradição carioca das periferias de classes abastadas. Tais interesses concretizaram-se em 1890, autorizados pela prefeitura, pela construção do túnel velho (1892), para os carris chegarem até ao loteamento dos novos bairros.[2] Esses receberam infra-estruturas sanitárias e iluminação elétrica; condições vantajosas para as companhias construirem os primeiros edifícios de habitação multifamiliar.[3]

A Reforma do Prefeito Francisco Pereira Passos prosseguiu a consolidação da nova zona sul, no início do século XX, com projetos de embelezamento, higienização e abertura de largas vias, visando afastar o antigo ar colonial da cidade.[4] Bairros como Flamengo e Botafogo foram arborizados, caceteiros trazidos de Portugal para executarem calçadas em pedra portuguesa.[5] Em Copacabana foi aberta a Avenida Atlântica, inicialmente com apenas 6 metros de largura e já com a primeira versão de sua calçada "ondulada", na qual as ondas eram perpendiculares ao eixo linear da calçada.[6] Na Reforma Passos também foram melhorados os acessos à zona sul, desde o Flamengo até Ipanema. Construiu-se a Avenida Rio Branco, essencial para ligar o Centro até a Glória e o Flamengo, este que recebeu a abertura das Avenidas Beira Mar e Praia do Flamengo, facilitando a deslocação até Botafogo e Copacabana, que foram ligados por um novo túnel, o do Leme.[7] Melhorar o fluxo no sentido Centro-Sul, sem dúvidas ajudou a compor um pacote de infra-estruturas para a periferia rica muito superior ao das outras zonas. Ipanema também se beneficiou do processo e um pouco mais tarde também a ponta de sua orla, o Leblon.

Já em 1920, outros prefeitos abriram a Avenida Vieira Souto, na orla de Ipanema e sua extensão até o Leblon, a Delfim Moreira; territorialmente, seqüências da Avenida Atlântica que por sua vez foi alargada.[8] Entretanto uma forte agitação marítima avançou pela avenida e causou prejuízos

[1] Abreu, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. IPLANRIO, 1997, pp.46-9.

[2] Abreu, Maurício de A. Op.cit. Vilaça, Flávio. Op.cit.

[3] Ibid.

[4] Abreu, Maurício de A. Op.cit, pp.59-65.

[5] Ibid, pp.63-4.

[6] Ibid. Ver figura 186.

[7] Vilaça, Flávio. Op.cit, pp.170-1. Ver figura 187.

[8] Abreu, Maurício de A. Op.cit, pp.73-5. Ver figura 188.

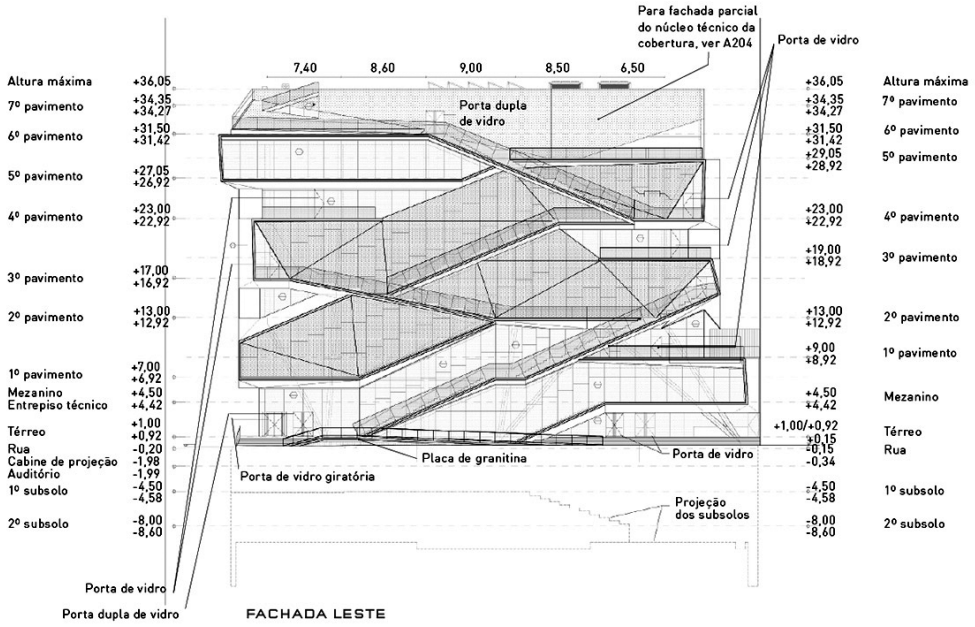
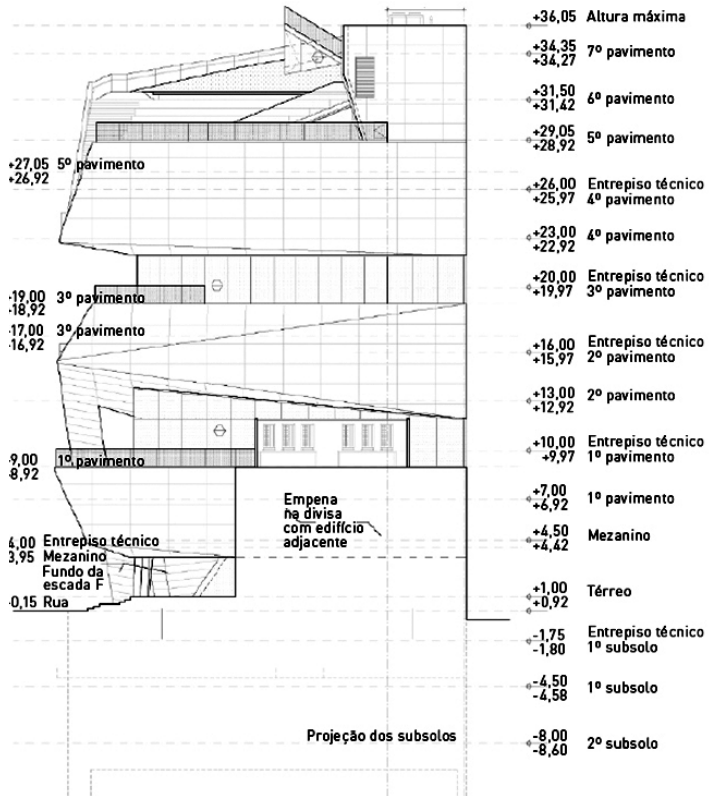


Figura 227: Fachada Avenida Atlântica
Fonte: arcoweb.com.br, em linha: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/55/arq_55955.jpg

Figura 228: Fachada próxima aos edifícios vizinhos.
Fonte: arcoweb.com.br, em linha: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/60/arq_55960.jpg



em sua calçada.[9] Assim, em 1921 reabilitou-se o que havia sido reformado, mantendo-se até a década de 70. Fotos próximas a essas datas mostram que a calçada "ondulada" já havia ganho novo aspecto, com ondas maiores e paralelas ao eixo linear da avenida. Em suma, a conjuntura territorial de toda a zona sul, antes das grandes guerras, já abarcava elementos modernizadores, como carris elétricos, avenidas largas para o fluxo viário e boas infra-estruturas sanitárias. Porém a estrutura dessas zonas tais como são hoje — altas taxas de ocupação do solo, verticalização dos imóveis e ênfase nos automóveis, em detrimento das linhas férreas — só se afirmaram com a industrialização por substituição, que o Brasil vivenciou durante as guerras mundiais.[10]

A partir das décadas de 30 e 40 se consolidou uma nova cultura de vida, com o uso da praia para lazer e banho de mar,[11] componentes inexistentes até então e que explicam a tardia ocupação da orla oceânica.[12] Nos anos 60, o acesso às praias da zona sul ganhou outra nova ligação: o Parque do Aterro do Flamengo, (figuras 191-2) que se estende do Aeroporto Regional (região central) até Botafogo, na zona sul. Assinado por Affonso Eduardo Reidy, abarca sua obra do Museu de Arte Moderna do Rio (1948). O novo aterro seguiu a tradição de outros anteriores, para atender as construtoras sob a égide de melhorar fluidez viária, em detrimento dos transportes coletivos ferroviários. Com mais vias e automóveis, o binômio entre carris e construtoras se transformou. O primeiro foi substituído pelos automóveis, constituindo uma dupla alinhada ao novo modo de vida.

O "viver nas praias da zona sul" também foi fomentado pela cultura dos apartamentos, que com o passar das décadas se encontraram em edifícios autorizados a serem cada vez mais altos.[13] Vilaça salientou que dessa maneira se ordenaram as moradias das classes média e alta do Rio de Janeiro. Abreu complementa que essas são as origens da "metrópole de núcleo hiperatrofiado",[14] na qual as classes mais abastadas não se espraiam em periferias horizontais (como no modelo dos EUA), mas sim verticais. Pois ao tentar copiar o modelo de metrópoles estadunidenses, o Rio, então capital de um país de terceiro mundo, não investiu em infra-estrutura o suficiente para isso. Logo, os pobres se espraiaram numa periferia gigante, de infra-estrutura péssima e os ricos se aglomeraram na zona sul onde havia razoáveis condições. A partir dos anos 60 e 70, quanto mais próximos os bairros da zona sul eram do centro maior era a tendência de serem de classe média; quanto mais distante mais tendiam a serem de ricos. Essa situação é marco da divisão entre norte-sul em duas cidades e de certo modo se mantém até hoje, com algumas novas articulações oriundas do crescimento da Barra da Tijuca — história a ser continuada no próximo tópico.

Com efeito, pode-se concentrar as atenções na Avenida Atlântica. Inagurada em 1906, alargada

[9] Ibid, pp.76-9. Ver figuras 189 e 190.

[10] Ibid, pp.71-3.

[11] Vilaça, Flávio. Op.cit, pp.172-3.

[12] Ibid, pp.177-8.

[13] Vilaça, Flávio. Op.cit, p177. Abreu, Maurício de A. Op.cit, p.112.

[14] Abreu, Maurício de A. Op.cit, pp.16-7.

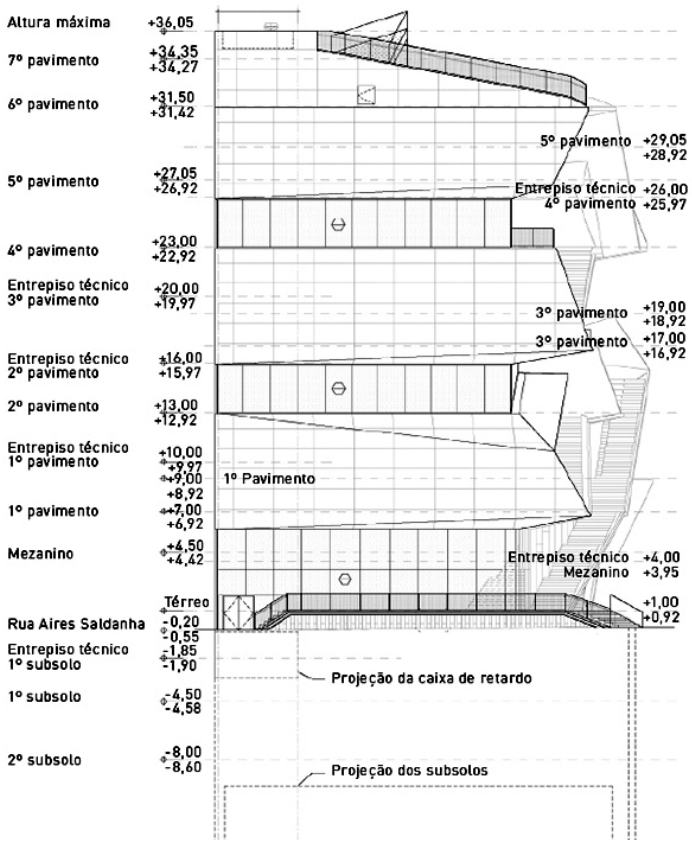


Figura 229 - Fachada Rua Djalma Ulrich

Fonte: arcoweb.com.br, em linha: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/58/arq_55958.jpg

Figura 230 - MIS visto da Avenida Atlântica. Janeiro de 2016.

Arquivo Pessoal

em 1920 e recuperada em 1921, após a agitação marítima, sofreu uma última mutação significativa em 1971. (figuras 193) Já exibindo o tradicional passeio de pedra portuguesa ondulado em paralelo ao seu eixo, a avenida foi duplicada. Passou a ter três vias de rolamento em cada sentido, separados por uma grande calçada. Essa em conjunto com a que existia na orla e nas laterais adjacentes aos edifícios, foram objetos da intervenção de Roberto Burle Marx. Seu paisagismo desenhou os atuais mosaicos em pedra portuguesa, tanto na parte central da avenida, quanto nas laterais. A calçada da orla, a das ondas, foi mantida com um aumento pontual de sua escala. Posto isso, apresenta-se três razões que fazem da Avenida Atlântica o fato urbano principal de Copacabana: primeiro a evidente beleza natural da praia; segundo a componente territorial — é um eixo que percorre toda a orla e que serve de base para malha interior do bairro; e terceiro, o paisagismo de Burle Marx. Este reforça a expressão espacial do desenho da orla e é uma continuação simbólica do Parque do Flamengo, que termina em Botafogo, separado de Copacabana por uma cadeia de escarpas. O MIS se localiza precisamente na quadra formada pela avenida (que será chamada de alçado anterior) e as ruas Aires Saldanha (alçado posterior), Djalma Ulrich e Miguel Lemos (alçados laterais); ver figura 194.

Se o Museu do Amanhã é parte de uma mega operação urbana, a decisão que culminou na construção do MIS é mais simples: trata-se de uma parceria entre a Fundação Roberto Marinho, também agente promotor do Museu do Amanhã e a Secretaria da Cultura do Estado do Rio de Janeiro.[15] Essa decisão, de 2009, segue uma razoável tradição das metrópoles brasileiras de investirem em museus voltados para artes visuais e musicais. O próprio Rio de Janeiro já tem uma sede localizada na Praça XV, no Centro e que será substituída pela nova. Além disso, o museu irá abrigar o acervo do Museu Carmen Miranda, atualmente no Flamengo.[16] Visto isso, a construção do MIS é resultado do concurso promovido pela Secretaria da Cultura e a Fundação Roberto Marinho. No total foram seis postulantes e os vencedores Diller & Scofidio+ Renfro (DS+R.)[17]

Daniel Libeskind propôs uma aglomeração de quatro volumes de planos inclinados, um deles mais pontiagudo, com aberturas em polígonos irregulares.(figura 195) Embora marque em um esboço que se estava atento à democratização da vista da praia, às linhas das montanhas, do oceano e a escala do bairro, sua proposta não cristaliza esses argumentos; estes, ao menos no caso da democratização, são não só um lugar-comum mas também um *cliché*. Afinal, em tese, ninguém deveria ser contra a democratização da vista. A Libeskind faltou relações urbanas mais concretas, seu projeto são quatro volumes trabalhados só nas fachadas da avenida e mesmo assim de modo superficial. Não há uma trabalho mais profundo das outras frentes, nem das ligações pedonais. O arquiteto repete seu repertório numa mera tentativa de impacto pela e da imagem.

Bernardes + Jacobsen abriram os volumes da vista da praia, para conectar Avenida Atlântica,

[15] Em linha: http://www.mis.rj.gov.br/

[16] Em linha: http://www.mis.rj.gov.br/nova-sede/

[17] Em linha: http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/

Figura 231 - Aérea.
Fonte: MIS-RJ Oficial, screenshot do vídeo, em linha: https://vimeo.com/113626755

Figura 232 - ângulo do qual pode se ver o andar intermediário, "colado" no edifícios vizinhos.
Arquivo Pessoal.

terreno e a rua posterior, num largo central.(figura 196) Porém a proposta parece ainda numa fase de estudos de cheio e vazios que faz da sobreposição de volumes composta de muitas faces sem aberturas. Bem como muito próxima das laterais dos edifícios vizinhos, que por sua vez seguem uma lógica de colarem as suas faces laterais uns aos outros e ocuparem cem por cento de seus terrenos — desafio que deveria ser vencido na proposta. Embora não ocupem o solo integralmente e incluam a rua Aires Saldanha, esquece-se da rua Djalma Ulrich, ao cercá-la com mais uma fachada colada a sua calçada em restrição ao espaço público, ainda que pese um aparente recuo em relação a esquina com a avenida. No geral, a proposta tentou fugir da imagem iconoclasta, porém em troca ofereceu um jogo de volumes de inclinações leves, demasiado seco para a zona praiana e sem propor algo que resolva o conflito com os edifícios vizinhos. Embora exista a boa idéia do largo, também há um local de contemplação inclinado que não parece ser a solução mais confortável para este tipo de espaço.

O Tacoa Arquitetura propôs um prisma regular, levemente rotacionado, com aspecto de estar enterrado. (figura 197) Detém o mérito de não ocupar todo o limite do terreno e de não ignorar os edifícios vizinhos adjacentes (inclusive ao subtrair parte do volume desta sua fachada para o acesso.) No entanto é um edifício que remete a um "minimalismo como fim" ao ponto de subvalorizar a vista para a praia e os percursos. Nesse sentido é um corte do contexto urbano, que repete suas pontuais aberturas nas fachadas anterior e posterior e faz de sua rotação, que inclina-se para a Djalma Ulrich, embora uma preocupação digna, um local cavernoso e escuro quando deveria primar pela luz e recepção (abrigo). Afinal, a Djalma Ulrich já está cheia de fachadas próximas a sua via de rolamento. E ainda que o interior do edifício seja rasgado pela rampa de acesso, sua inserção urbana é reduzida à sua ortogonalidade e imagem de "navio aportado".

Shigeru Ban ao centralizar sua proposta no local, aliado ao pavimento térreo de circulação praticamente livre, pois apenas pontuado pelo sistema de pilares, chegou numa resolução razoável para os quatro lados do terreno e para o fluxo dos pedestres.(figura 198) Bernardes + Jacobsen foram engenhosos com o largo central, mas se esqueceram da Djalma Ulrich e dos edifícios adjacentes. Libeskind lacrou seu edifício ao contexto e o Tacoa Arquitetura faz praticamente de todo o edifício uma abstração tectônica. Ban resolveu esses conflitos de uma só vez e sem priorizar uma direção, como Bernardes + Jacobsen. A contemplação da paisagem também inclui as quatro frentes do terreno, com uma redoma porosa de 360 graus de vista panorâmica, infelizmente prejudicada pela volumetria de uma escada que a circunda, acrescentando um conflito entre promenade e contemplação. (figura 199)

A proposta de Ban tem caráter de ícone cívico mas, na direção contrária, sua imagem absolutamente incomum não pode ser ignorada. Sua metáfora de coroa da praia de Copacabana cumpre o requisito enigmático do ícone e sua resolução urbana cumpre a parte cívica. Contudo há problemas que derrubam suas qualidades e não é um aparente exotismo oriental, algo que Ban não pode ser responsabilizado. O problema surge da provável difícil relação que este ícone teria

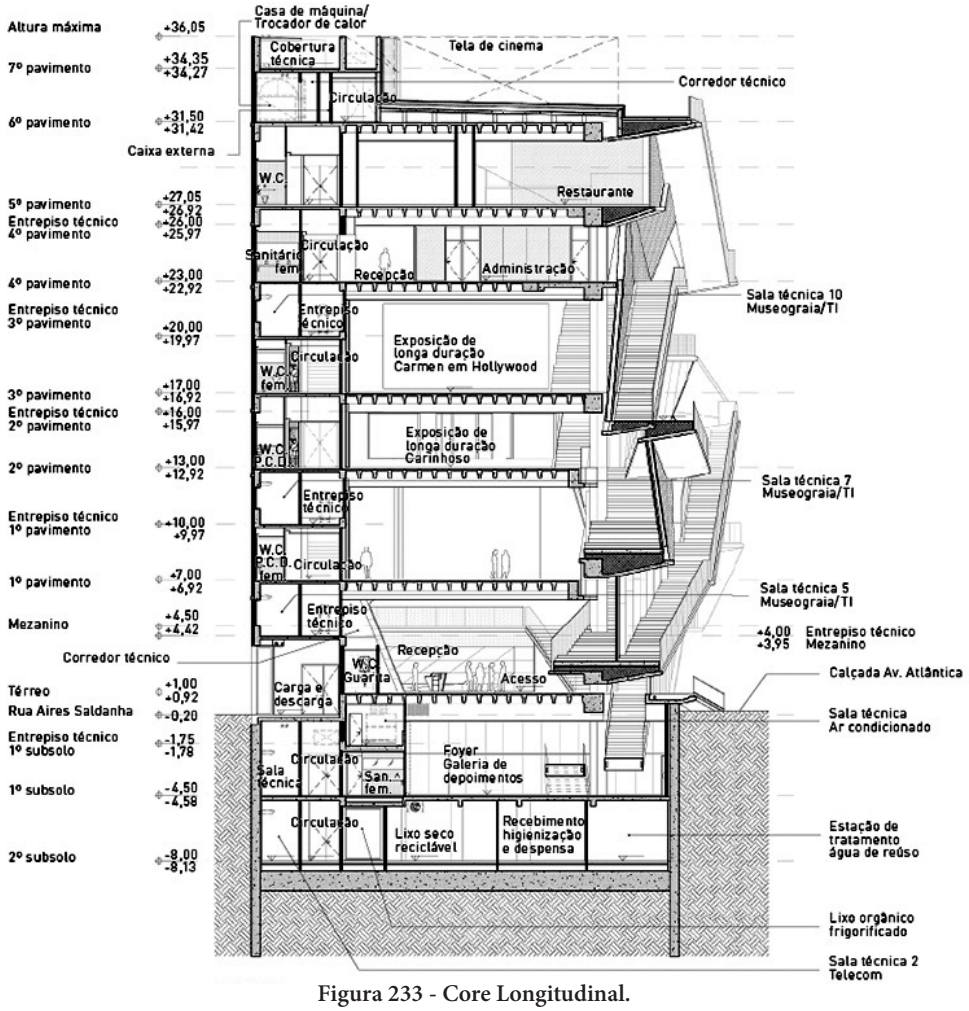
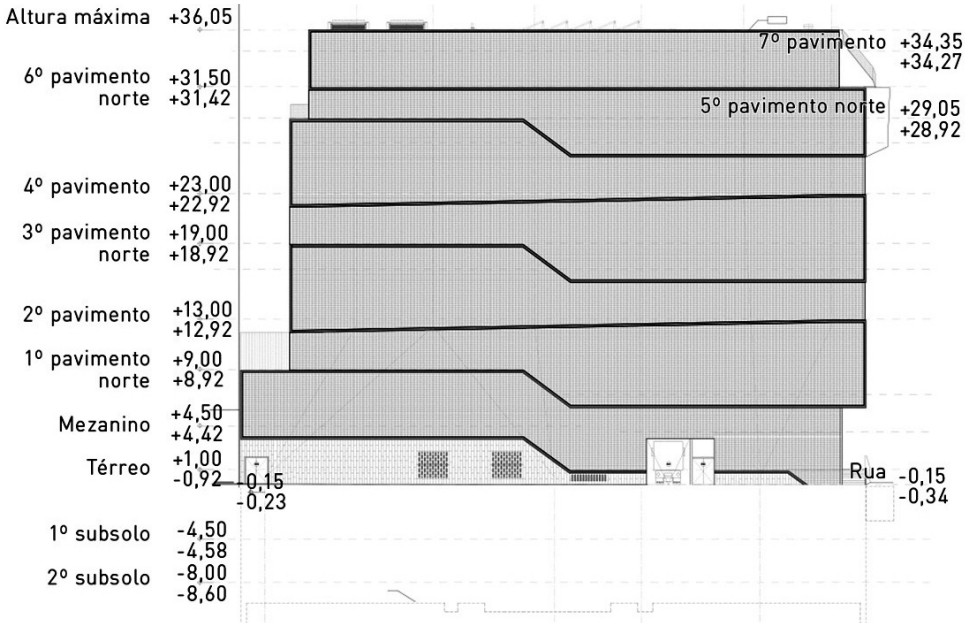


Figura 233 - Core Longitudinal.

Fonte: arcoweb.com.br, em linha: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/59/arq_55959.jpg

Figura 234- Fachada Posterior, Rua Aires Saldanha.

Fonte: arcoweb.com.br, em linha: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/61/arq_55961.jpg



com o público, via uma expressão arquitetônica genérica e factível em outros núcleos urbanos do mundo. É uma imagem pouco cativante pra cultura local. Logo, a sua proposta torna-se uma imagem impactante de conflituoso simbolismo: corta o contexto pela proposta genérica, (no sentido de Koolhaas) ou inclui pela porosidade? Corta. Pois o elemento principal do apelo da imagem deste projeto é a permeabilidade, que o faz irromper no contexto. Justamente por aquilo que busca essa relação — tal como a escada que corta a visão panorâmica. A antítese que carrega a redoma, restringe seu caráter ao de pele e envelope, além de camuflar uma resolução exageradamente pragmática do programa, aprisionado no interior da "coroa". Nesse caso, ainda que tenha tentado escapar, Ban é absorvido pela «ideologia», ao oferecer o mesmo que as reproduções diretas do poder: uma cultura internacional da imagem imediatamente impactante.

Já Isay Weinfeld desenhou uma forma centralizada, com adições de paralalelepípedos regulares e alternados pelo ritmado deslocamento lateral.(figuras 200-1) A contemplação do mar não foi espalhada em todos blocos, concentrou-se em dois deles. O térreo abriga uma passagem para a rua posterior. A varanda formada pelo segundo volume (de baixo para cima) permite a visão à escala da rua, pelo que trás a via para dentro do edifício e inclui algo parecido a um cobogó, elemento útil termicamente. Já o quarto volume, o mais comprimido deles, assemelha-se a uma fina placa que abriga a contemplação do oceano. Embora esses volumes sejam visualmente descolados das laterais, e não reduzidos à contemplação, isso só se verifica quando o edifício ganha altura. No térreo a sua lateral para os edifícios vizinhos é fechada e manteve-se uma inércia pragmática ortogonal que não se abre para a Djalma Ulrich. Em termos conceituais, a proposta não consegue fazer das adições um todo mais harmônico do que o experimento dos deslocamentos laterais. É assim um projeto para a avenida e para a rua Aires Saldanha, com dificuldades nas laterais e na criação da esquina.

A harmonia também se fragiliza nas estratégias para a textura de cada bloco; contrastantes, punem o edifício em formar uma narrativa comum, em favorecimento do aspecto pejorativo de "empilhamento" — contra a idéia original de adição. Embora organizada, a proposta permanece uma nova visita ao modernismo e em nome de sua aparência não transcende a frieza do empilhamento; a não ser pela escada em espiral. Isso é um choque com o programa, pois este é sobre algo bastante quente; a música e fotografia brasileira. Esse choque mantém a forma e o espaço do edifício numa esfera formalista, distante das pessoas; ainda que pese a capacidade para se desenhar os paralalepípedos. Falta-lhe não capacidade técnica, mas conceitual para construir um ambiente análogo ao ritmo do mar, do calor do tempo e da vibração carioca.

Por último, o Brasil Arquitetura implantou um monolito, ortogonal e paralelo aos quatro lados do terreno.(figura 202) Há a hipótese de seu rasgo frontal homenagear o Memorial da América Latina, (1988) de Oscar Niemeyer.(figura 203) Nesse sentido a intenção é vincular fotografia e música brasileira à luta latina-americana, sejam as independências ou a condição periférica atual — e é por isso que há o sangue derramado em forma de mapa na escultura de Niemeyer, numa referência ao livro de Eduardo Galeano *As Veias Abertas da América Latina* (1971) Já em termos

Figura 235 - Entorno. Impermeabilização do solo.
Arquivo Pessoal

Figura 236- Adidas e URSS (CCCP)
Fonte: http://static5.netshoes.net/Produtos/camisa-adidas-uniao-sovietica-retro-home-1982/16/D13-3754-016/D13-3754-016_zoom1.jpg?resize=544:*

físicos, prevalece a organização ortogonal da forma e do espaço, acrescida de uma escultura em forma de esfera na lateral dos edifícios vizinhos, acompanhada de aberturas aleatórias. É uma proposta para definir aquele difícil canto do terreno e abrí-lo para a rua posterior. Contudo apostar que o simbolismo referenciado em Niemeyer acrescentaria toda a expressão arquitetônica ao volume áustero (e de implantação simplificada) de fundo é algo a se notar e porventura talvez nem tenha existido a intenção de homenagem.

De fato é uma variação do mesmo problema de algumas propostas: solucionar só a fachada da Avenida Atlântica, ao chapar um plano voltado para a praia em um bloco de suporte. O rasgo é uma tentativa de relacionar a fachada principal com o interior do monolito, que é perfurado verticalmente, numa sucessão de mezaninos contorcidos. O criticável não é cobrar uma função deste espaço vazado, todavia falta-lhe maiores propósitos do que só manter a linguagem do rasgo frontal, sob risco de reduzir o edifício a isso. Também se acrescenta que a transição exterior e interior deixa a desejar, sendo bastante protocolar e direta. Essas são relações contextuais que não devem ser diminuídas, na medida que não se resolve um enquadramento urbano com uma ou duas referências a ele (rasgo e esfera.) Assim corta-se o tecido urbano e o simbolismo torna-se um mero ornamento sem força.

O concurso revelou os desafios do projeto. Primeiro a implantação deve resolucionar todos os lados do terreno e segundo, não ocupá-lo totalmente, nem colar o projeto nas divisas, algo típico da zona. Afinal a aglomeração de edifícios que seguem a lógica da construção civil — implantação e verticalização ao máximo permitido — acentua a sensação de sufocamento e a perda da linha do horizonte no interior da malha do bairro. Isso fez das calçadas das ruas, que não as da Avenida Atlântica, estreitas — em termos físicos ou psicológicos. Em suma, como ultrapassar os antigos erros de implantação (das construturas civis) sem que isso prejudique a relação com o espaço urbano a volta? Como fazer uma forma que deixe um espaço que não exclua o interior do bairro, mas também não seja limitada pelas suas fraquezas?

• • •

Os arquitetos, seus conceitos e o museu.

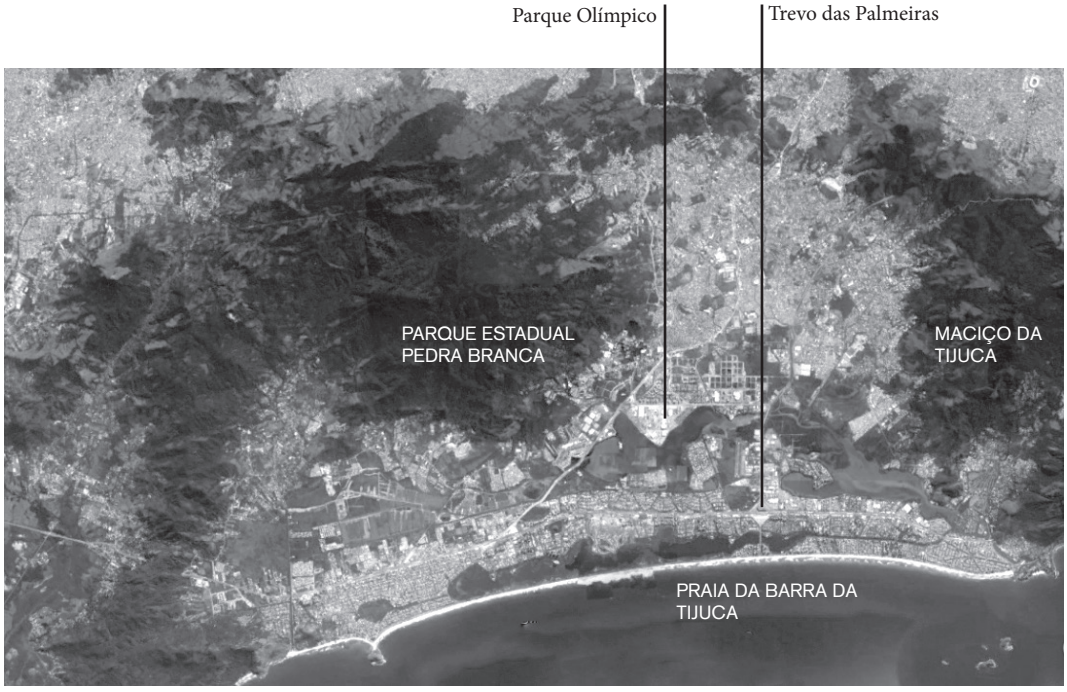
O DS+R são arquitetos que também trabalham com instalações e performances, municiados de um saber audiovisual e tecnológico, que inclui dois grandes temas: a visão e o corpo. Sua arquitetura é vista como "máquinas pós-modernistas" por Hal Foster, que os identifica como uma das aproximações entre arte e arquitetura, algo típico dos tempos atuais.[18] Essa aproximação remonta o interesse do ateliê nos anos 80 e 90, entre as máquinas e as pessoas,[19] bem como. ainda se manifesta através de novas articulações que estudam relações entre máquina, da visão e do corpo. DS+R objetivam mostrar que a arquitetura já está no espaço e influencia seu

[18] Foster, Hal. Op.cit, pp.109-128.

[19] Ver página 369. Anthony Vidler em "*The Architectural Uncanny*" já havia percebido essa relação corpo e máquina, nos anos 90. Nesse livro também anotou o interesse de Diller & Scofidio pelo tema.

Figura 237 - Personagem Alex, de Clockwork Orange.
Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/94/Clockwork%2771.jpg

Figura 238 - Região da Barra da Tijuca
Imagem de satélite, Google Earth.



entendimento, antes de sua teoria e projeto.[20] Também objetiva demarcar que sujeito e espaço irão "olhar e serem olhados".[21] Assim é possível, de modo generalista, enquadrar alguns exemplos.

Para Foster a *Slow House* (1991) explica o "olhar e ser olhado", bem como a transformação da visão.[22] A idéia se inicia no acesso da casa, a face de um pequeno plano, que aos poucos abre-se em duas curvas que terminam numa grande abertura. Se for imaginado que a pessoa atravessa o edifício numa linha média às duas paredes curvas, é como se ela fosse um raio ótico, que entrou num meio (o interior da casa), por um pequeno olho (a porta de entrada) e saiu deste meio através de um grande olho (a grande janela); nesse final já transformado pelo espaço. Além disso uma outra dimensão se eleva dentro da casa, pois uma câmera captura imagens de dia e as projeta de noite. A visão transformaria o corpo da pessoa, nessa "viagem ótica" e a máquina (a câmera) sua percepção do espaço, tanto pelas imagens projetadas pela câmera, quanto pelo corpo que tudo isso vivencia. É um *techno-uncanny,*[23] mistério centrado primordialmente nas relações oriundas entre corpo, visão e máquina.

Determinadas instalações questionaram a compreensão que as pessoas possuem do espaço e tentaram amplificar a referência do observador para além do cenário, ao questionar também a sociedade. Como em *Tourism: suitcase studies*,[24] (1991) arranjo de malas de viagem de uma marca famosa. Seria uma crítica ao turismo consumista? *Para-Site* (1989) invoca às paranóias com as câmeras de vigilância — o aposento reunia monitores exibindo as imagens de câmeras de segurança do museu da exposição, expondo o "medo de ser vigiado" e o "medo de não ser vigiado".[25] Outro esboço de crítica social, *Soft Shell* é uma instalação de mídia numa rua de Nova Iorque.[26] No monitor as pessoas eram confrontadas com perguntas feitas pelos lábios de uma mulher, acerca do que elas queriam comprar: desde bens materiais ("um novo terno para parecer importante?") até situações mais complexas — "uma nova identidade?", "um lugar no céu?", "um juiz?", "visão não obstruída do *skyline?*", "um pedaço do *american dream*?".[27]

Hal Foster criticou que nessas instalações, muitas vezes o corpo é só espectador mas não participante. Isso se aplica a *Vice-Virtue,*(figura 208) uma série de copos que incluem tabaco, seringas e comprimidos. Outra constatação é mais interessante: as instalações podem replicar, ao invés de criticar, suas instituições alvo.[28] Nesse ponto *Soft Shell* é central. Não há como negar o apelo sensual da imagem daqueles lábios — são carnudos, com um batom vermelho e quase colam suas partes no movimento da fala. Se por um lado esse apelo tenta espelhar a cultura que

[20] Foster, Hal. Op.cit, pp.109-128.

[21] Ibid.

[22] Ibid, pp.112-13. Ver figura 204.

[23] Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny*. The MIT Press, 1999, pXII.

[24] Foster, Hal. Op.cit, pp.116-7. Ver figura 205.

[25] Foster, Hal. Op.cit, pp.120-1. Apud Levin, Ursula Frohne; Weibel Peter (orgs.). *CTRL Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. The MIT Press, 2002, p.354. Ver figura 206.

[26] Foster, Hal. Op.cit, pp.116-7. Ver figura 207.

[27] Tradução livre, do vídeo disponível em linha: http://www.dsrny.com/projects/soft-sell

[28] Foster, Hal. Op.cit, pp.118-9.

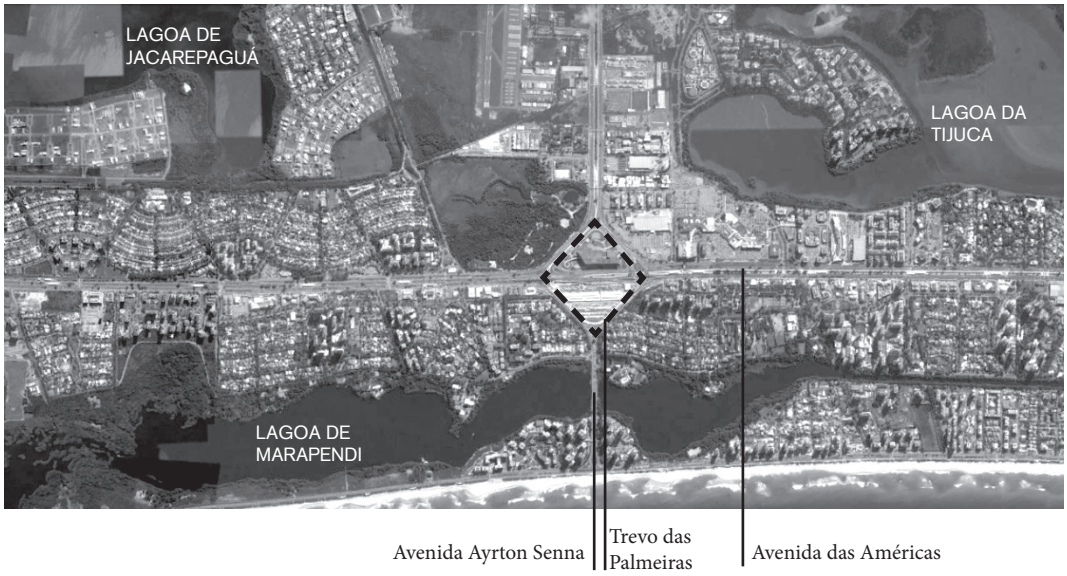
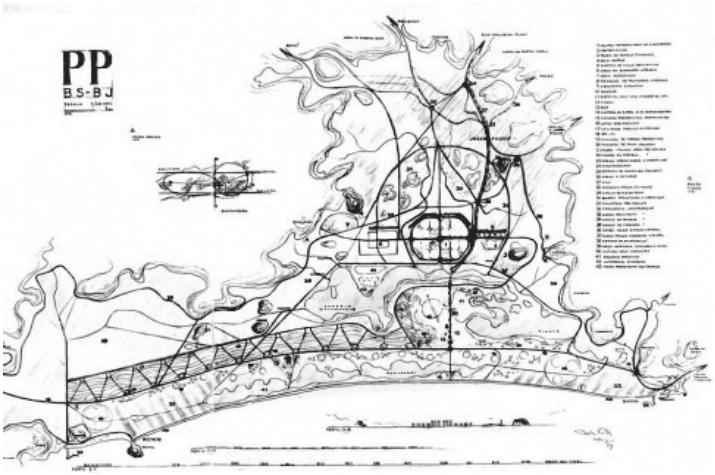


Figura 239 - Aéra do Trevo das Palmeiras
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 240 - Plano Lúcio costa para a Barra da tijuca, 1969.
Fonte: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/3663_scan01.jpg



se quer criticar, por outro abre um precedente para ser visto como uma simulação de crítica, pois pode ser apenas um espelho do que gostaria de criticar. Um lábio esbelto e sensual, de pele branca perguntando ao observador se quer comprar o *american dream,* reproduz ou o crítica?

É difícil ser preciso em *Soft Shell* sem um aprofundamento. Mas a instalação *Indigestion* dá algumas pistas.(figura 209-10)Uma *touchscreen* exibia num jantar apenas os braços de duas pessoas, quais o observador podia trocar por outras — e cada uma representava um esteriótipo de classe. Dois monitores propiciavam acompanhar os resultados, de outro ângulo e em tempo real. O DS+R descreve que a escolha (das pessoas) feita pelo observador:

> "(…) is offered to lure the subject into an interrogation of the democratic aspirations of interactive technologies and critique reductive binaries such as masculine/ feminine, high class/low class, fact/fiction, and real/virtual."[29]

Portanto, como o DS+R quer lembrar ao observador que a democracia da tecnologia pode ser posta em causa, se consideram como redutivos os binários acima? Como querem defender as mulheres, se consideram seu respectivo binário como redutor, quando este escancara que os homens reprimem as mulheres? É claro que a crítica não se deve pautar só no binário, mas geralmente é ele que demarca quem domina quem. O mesmo acontece com as classes sociais: a "*high class*" domina a "*low class*" e isso não é uma redução, é só o antagonismo que pode se apresentar sob diferentes espectros fantasmagóricos,[30] isto é, sob roupagens de situações não binárias superficiais, mas que no fundo sempre derivam do binário original. Por isso são eles um guia, não redutores, para conjecturas mais completas.

Tal problema pode surgir ao se criticar o «real» através de um fragmento. Sem cuidados o fragmento que retorna na «realidade» pode ser direcionado para constituir a fantasia, momento da travessia da «realidade» e que fortalece essa como anteparo do «real». Por isso que é importante deixar claro qual a referência da crítica. Essa é a função do binário, que o DS+R descarta. Se queriam criticar a dicotomia social, deviam ter referenciado o binário social. Do contrário, sua

[29] Em linha: http://www.dsrny.com/projects/indigestion

[30] Žižek, Slavój. "*The Sexual is Political*", op.cit. Nesse artigo Žižek debate o binário de gênero, masculino e feminino, no qual o sexo masculino constantemente domina o sexo feminino e o reprime. Žižek mostra que sem um combate dessa questão central, o antagonismo entre homens e mulheres, pouco é efetivo as defesas das minorias homossexuais desfavorecidas. Žižek cita a multiplicidade das minorias homossexuais: gays, são do sexo masculino, lésbicas do feminino, há os bissexuais, há os transsexuais que realizaram a passagem de um lado para outro; há a combinação entre ambos (cross-dressing) etc. Todos sofrem discriminação. Mas não adianta combater essa discriminação e defender todos esses espectros se a questão central também não sofrer algum tipo de mudança, isto é, se no antagonismo masculino e feminino, o homem deixar de subordinar a mulher; pois isso feito ele subordina toda as variáves, inclusive dos gays. E há um binário que é ainda mais profundo que o antagonismo entre masculino e feminino; que é o antagonismo das classes sociais. Ou seja, se não houver crítica aos binários mais centrais, de nada adianta a, ainda que corajosa, defesa das minorias desfavorecidas. Muito mais poderoso é a crítica do binário central, a questão de classe. Não adianta defender negros, homossexuais e continuar descriminando aqueles que forem pobres. O mesmo vale em *soft shell*: sem uma crítica social mais profunda, de nada adianta criticar a alta verticalização de Nova Iorque (comprar uma "visão não obstruída do *skyline?*") ou a corrupção no judiciário (comprar "um juiz?") se o núcleo central não for denunciado, que é a clivagem social. Passa a ser um mero escaneamento da sociedade e um patrulhamento politicamente correto, quando não uma consumismo crítico da postura de quem se dá por satisfeito de combater tais questões "menores". Como se criticando somente a corrupção de um juiz ou a verticalização já estaria feita sua "quota parte" de crítica ao quadro social. *Soft Shell*, nesse sentido, compartilha um cripto discurso ideológico.

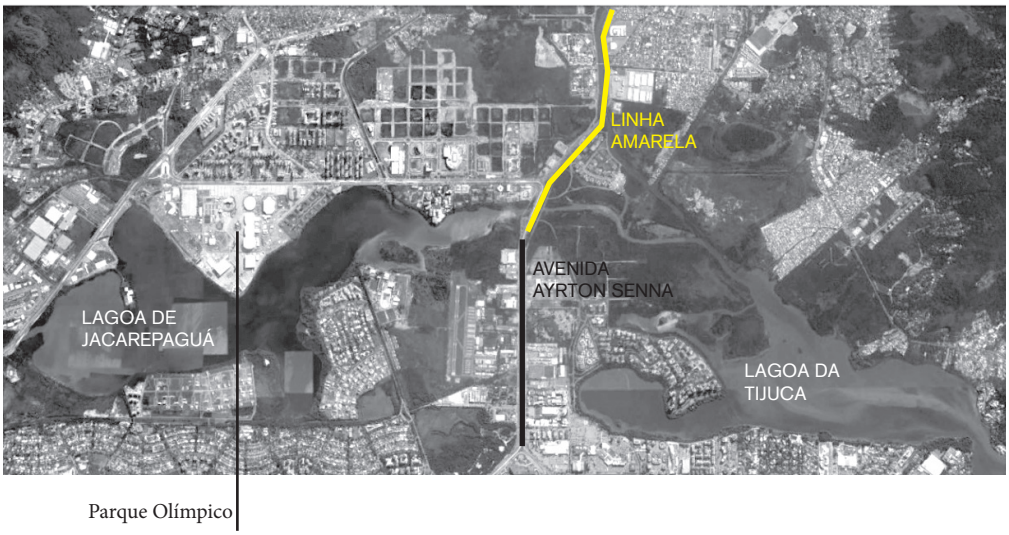


Figura 241 - Linha Amarela (via rapida)
Imagem de Satélite, Google Earth.

Figura 242 - Aérea Torres
Fonte: http://107.170.30.105/wp-content/uploads/2009/07/barra-da-tijuca2.jpg
http://www.barradatijuca.com.br/

tentativa de crítica espelhada sai na direção oposta e protege o núcleo traumático. Numa ficção de crítica. Seja por erro ou por que a intenção era realmente a de simular uma crítica; pois assim se protege ainda mais o «real» — quando a crítica é também um consumismo. Ora, o mesmo não poderia ser aplicado a *Soft Shell*? Qual a sedução da boca fascina e atrai o observador para a simulação de uma crítica, pois falta uma referência no nível do antagonismo? Esse é um alerta para as situações nas quais se crítica alguma ficção da «realidade» sem referenciar o núcleo traumático. O objetivo é fazer crer que aquela crítica também não se passa de uma ficção, de um programa televisivo e que não deve ser levada a sério, apenas contemplada, pelo fascínio audiovisual. Assim fica a crítica equiparada à situação que antes era seu alvo; ambas ficções que protegem o «real». Esse é o mecanismo do cinismo, para driblar fragmentos do «real» que retornam na «realidade».

Esse tipo de crítica pode ser uma "postura hegemônica de resistência", que se levanta contra a futilidade do hiper-consumismo, mas não passa da superfície da superestrutura, em detrimento do binário infra-estrutural que orienta essas narrativas culturais. Essas especulações não são o objeto principal deste tópico, porém são importantes por influenciar a arquitetura do DS+R. Tal influência vê-se no não realizado *Eyebeam* (2004, figura 211) Esse edifício cristaliza o "olhar e ser olhado" na arquitetura, com seu movimento alternado e vertical. Por falta de nomenclatura melhor, chama-se de "torcicolo", uma versão mais complexa da linha curva que transpassa a *Slow House*. Esse "torcicolo" é o caminho ótico que a visão e o corpo devem percorrer, naquele que é um espaço que só poderia ser construído através da sofisticação tecnológica — o *techno uncanny* se faz aqui presente.

Unir visão (observador), máquina (mídia) e corpo em diagonais alternadas — um gênero *tecno* da promenade — como no *Eyebeam,* suscita se essa não é uma metáfora da idéia de fluidez que não termina nunca.[31] O "torcicolo" abre a oportunidade da crítica que o vê como metáfora icônica e também uma ausência de limite,(infinito). Em outras palavras: " (…)the perpetuation of processal aesthetic form as an end in itself."[32] De maneira mais comedida e numa demonstração de maior repertório do que apenas os planos e linhas inclinadas, o *Institute of Contemporary Art*, (ou ICA, 2006, Boston, figura 212)também possui o caráter de olho que vê e objeto que é visto. Nesse caso só há um elemento que faz as tais diagonais alternadas. Em termos figurativos esse elemento é como se fosse a estrutura nervosa e anatômica de um globo ocular. Sua forma foi esticada no topo, como quem observa o porto de Boston, onde se localiza. Essa é a relação entre objeto e cidade que se encontra em DS+R; o edifício vê a cidade e a cidade o vê de volta.

O "torcicolo" repete-se em exemplos mais recentes como o *Columbia University Roy and Diana Vagelos Education Center* (2016, Nova Iorque, figura 213) Na sua base verifica-se uma semelhança com outros arranques do "torcicolo". Essa componente identifica que, se nas instalações o corpo era secundário ou inexistente, na arquitetura a base intelectual formada por corpo, visão

[31] Como a fluidez dos mercados globalizados.

[32] Frampton, Kenneth. "Introduction", em: Hartoonian, Gevork. *Crisis of the Object*. Routledge, 2006.

Figura 243 - Jardim Oceânico
Imagem de satélite, Google Earth.

Figura 244 - Pátio do Barra World.
Fonte: http://barraworld.com/wp-content/uploads/2015/01/BW-fashioon-torre.png

e máquina aparece completa; pois o "torcicolo" submete a todos os elementos a uma torção. Transformados, esses criam novas narrativas, como as combinações em *Indigestion* e a dilatação ótica em *Slow House*. Foster vê nessa abordagem audiovisual, principalmente nas instalações, um mero "escaneamento" da cultura de consumo, na qual se inserem. De fato, se o consumismo é uma cultura de auto-referência (tanto nas mercadorias, como nas pessoas) é criticável até que ponto o conceito do "torcicolo" não é um excesso de idéia de objeto, cenário e instalação; em detrimento das idéias de cidade, que só aparecem na relação do olhar e que mesmo assim pode ser um momento de auto-culto de quem se vê no espelho e de mútuo reconhecimento entre consumismo e consumistas. Muito depende da análise de cada edifício, embora o alerta seja verdadeiro e atente que a metáfora da visão está para DS+R assim como a da fauna/flora para Calatrava, os cercando de desconfianças sobre se fazem ou não relações urbanas mais aprofundadas.

Por fim, há outro tema presente no DS+R: é o "envelope", notório no *The Broad* (2015, Nova Iorque, figura 214) onde a pele branca recebe uma deformação digna de ser o olho desse edifício. Percebe-se que embora as diagonais estejam sempre presentes, nesse caso marcando as laterais, o DS+R não faz dela a regra para todos seus planos. Muitos não são inclinados e as vezes até fachadas inteiras não são — como no *Columbia University*. Em outros casos a diagonal pode funcionar como subtração para realçar o volume que faz a função do "olhar"; (*Alice Tully Hall*, Nova Iorque, figura 215) Em tese o DS+R elabora duas estratégias de fundo: uma mais ortogonal, com algumas subtrações inusitadas para destacar o elemento que faz o "olhar" (ICA e *Tully Hall*) e outra que ousa mais no desenho em "serpente", geralmente focado em uma fachada, que acaba por ser "aquilo que olha". Observados os principais conceitos de DS+R, habilita-se a leitura dos elementos físicos do MIS. (figuras 216-7)

Já se adiantou a envolvente do MIS, inclusive seu principal fato urbano, a Avenida Atlântica.(figuras 218-9) Nota-se a aglomeração na malha interior do bairro, com muitos edifícios verticalizados a ocuparem todo o solo, algo só quebrado nas calçadas de Burle Marx e na praia. A implantação do MIS delimita um perímetro semelhante ao do terreno e parte de uma retângulo transformado num quadrilátero irregular, para fazer frente a Avenida Atlântica, determinando as fachadas anterior e posterior como as maiores.(figuras 220-1) Tal como a implantação foi transformada, um corte transversal revela que a volumetria, baseada num poliedro, também foi, pela subtração de um vazio central e deslocamento de suas laterais. (figura 222) Assim, transforma-se a forma do edifício em assimétrica e com dois tipos de espaço: um, definido pelos planos horizontais (as lajes de cada pavimento) atravessados pelo vazio. E outro externo, de planos inclinados que serpenteiam o edifício até o terraço.

Os planos inclinados são o principal elemento da forma e da organização espacial. Servem para a circulação externa e fazem a cobertura da escada imediatamente abaixo. Essa "serpente" dá a sensação de ser o edifício uma aglomeração de formas, porém é um único prisma esculpido. Embora visualmente não apresente unidade, fisicamente a possui, afinal os planos inclinados

Figura 245 - New York City Center
Fonte: https://www.flickr.com/photos/riotur/8577585494

Figura 246 - Ponte Estaiada
Fonte: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/linha-4-ponte-estaiada-da-barra-passa-por-testes-de-iluminacao.html

são um só elemento e poderiam ser desdobrados numa figura linear. E mais, encaixam-se nos planos horizontais de cada pavimento, as lajes, resultando em volumes que são vedados em vidro ou com um brise metálico — contudo a circulação é sempre externa a essa vedação. (figura 223) A sua fachada para Copacabana (anterior) é desenhada da alternância dos planos inclinados de circulação e é praticamente toda aberta para a contemplação da praia. Suas laterais são uma leve mistura entre planos verticais normais e intersecções volumétricas, conseqüências do "torcicolo" da fachada da avenida, o que gera alguns rasgos de entrada de luz.(figura 224) Somente a fachada posterior, da rua Aires Saldanha, é totalmente vedada. Resume-se a um plano vertical perpendicular ao solo — mas recebe o mosaico da boca de Carmen Miranda.(figura 225)

Viu-se que os planos inclinados fazem a circulação do edifício e formam o ponto mais trabalhado de sua forma. A figura 226 ajuda a compreender essa circulação, a começar pelo acesso, colocado no canto inferior esquerdo da fachada virada para a avenida, próximo da esquina com a rua Djalma Ulrich. Deste modo, para o visitante que vem da malha interior do bairro, a aproximação ao acesso é oblíqua. Já para quem vem da avenida é frontal. Para se vencer uma leve inclinação do terrenos, fez-se o acesso ao térreo num plano de base levemente elevado, onde se inicia a circulação oblíqua da fachada. O primeiro lance de escada sobe do térreo até ao 2º pavimento, com a opção do visitante se dirigir ao 1º pavimento, através de um patamar a meio da escada. Do 1º pavimento é possível acessar o 2º, por uma outra escada que não a que se inicia no térreo. Uma vez no 2º pavimento, o visitante tem duas opções: dirige-se até o 3º pavimento, ou muda sua direção a meio da escada e vai até o 4º pavimento, que também pode ser acedido por quem está no 3º pavimento sem depender da escada que se origina no 2º.

Já no 4º pavimento, o visitante volta a ter duas opções: pode percorrer a escada até seu ponto final e chegar ao 6º pavimento, ou pode aceder o 5º pavimento através de um patamar a meio dessa escada. O 5º pavimento já é uma área descoberta e dá acesso ao 6º pavimento. A área verde desse continua a subir até o ponto mais alto do edifício e fim da circulação, que por isso aparece nos cortes como 7º pavimento. Para completar a leitura, no canto direito da fachada anterior existe uma escada que dá acesso aos subsolos e termina num andar intermediário ao térreo e 1º pavimento. Essa circulação, baseada na alternância dos segmentos diagonais, permite o visitante mudar sua direção e saltar um pavimento — como ao ir do 2º para o 4º, ou do 4º para o 6º — o que acentua os "corredores em diagonais". Estes são a via do edifício, numa tentativa de trazer a rua, pública, para dentro do museu.

A conjugação dos planos alternados, o "torcicolo", dita o ritmo e os princípios de organização da forma e do espaço. Existem dois ritmos gerais no edifício, observáveis nas suas fachadas laterais e que se encontram na principal, pois derivam de seus planos diagonais alternados. (figuras 227-9) As laterais alternam seu ritmo seguindo a ordem vazio-cheio-vazio, mas não de forma idêntica. No entanto, também não são um tradicional jogo entre um lado negativo e outro positivo. A ordem se mantém (vazio-cheio-vazio e assim por diante) mas as fachadas laterais são desencontradas, afinal a alternância dos planos inclinados gera esse relação. Nota-se

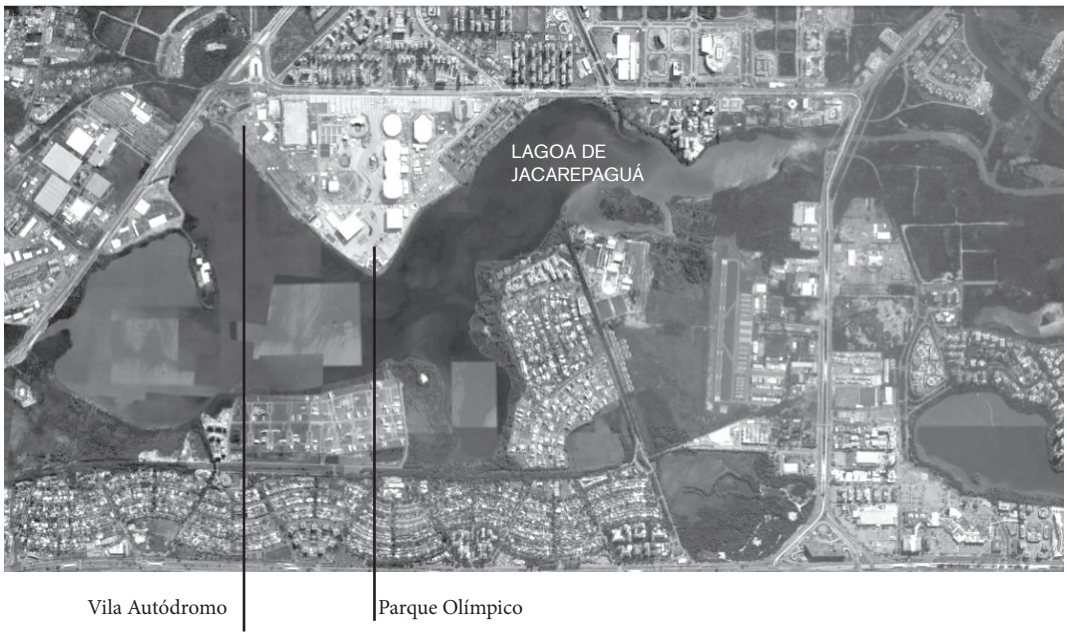


Figura 247 - Implantação Parque Olímpico
Imagem de satélite, Google Earth

Figura 248 - Exemplo do modal BRT e suas respectivas estações.
Fonte: http://www.rio.rj.gov.br/igstatic/49/95/81/4995813.jpg

no arranque da primeira escada. Seu lado vazio corresponde a abertura da entrada principal, no pequeno plano elevado de acesso ao térreo, mas seu lado cheio não está na mesma linha horizontal, pois o plano de subida inclina-se e por isso o "cheio correspondente ao vazio do térreo" se dá já no 2º pavimento. Essa situação ainda é agravada com o plano inclinado que faz a escada de conexão entre subsolos e o andar intermediário. Assim reitera-se: existem dois ritmos no edifício; são desencontrados porém não numa versão negativo-positivo e seguem a ordem vazio-cheio-vazio, mas não são idênticos.

O ritmo do edifício reverbera na própria circulação, existindo variadas possibilidades de percurso. Numa subida mais lenta o visitante pode ir de pavimento em pavimento e em outra mais acelerada, subí-los de dois em dois. Contudo essas variações podem ser misturados em muitas opções.[33] Embora a circulação e o ritmo denotem uma atmosfera "frenética" ao edifício, se forem traçadas linha horizontais de referência em cada cada pavimento, percebe-se um princípio de organização do espaço e forma que controla esse *frenesi*. Nomeadamente através da proporção do edifício, que se mantém razoavelmente a mesma, basta observar as faces cheias em cada fachada. Esses volumes correspondem a um pavimento e ainda que tenham alturas diferentes, são valores pequenos. Não há uma hierarquia volumétrica, pois a organização formal e espacial segue um princípio de homogeneidade. Se há alguma hierarquia, ela se manifesta apenas na escada que vai do térreo ao 2º pavimento, ou seja, efetivamente na circulação, não nos volumes onde estão os pavimentos.

Em relação às suas partes o edifício segue uma mesma proporção, mas comparado ao entorno imediato, há um rompimento entre as alturas dos volumes e as alturas dos pavimentos dos edifícios vizinhos. (figura 230) Mas isso não é necessariamente ruim, pelo contrário, vence parte do padrão da construção civil do entorno. No entanto, outros desafios não são superados. Na implantação, mesmo com a inclinação da fachada principal para ser paralela à avenida, repetiu-se a ocupação de toda a parcela do terreno, como os edifícios vizinhos, sem retribuir parte deste à cidade e com um agravante: os edifícios do entorno são predominantemente privados, são residências multifamiliares. O MIS não. É público, do governo do Estado do Rio de Janeiro, não pode se refugiar da retórica privada qual o "dono do terreno faz com ele o que quiser, pois é seu direito." Se a história da formação de Copacabana for buscada, o MIS apenas repete uma ocupação do solo que não só aproveita-se a cem por cento dele, mas que nasceu de uma combinação antiga entre as linhas de carris e os construtores civis.(figura 231) Os últimos, sem nenhuma preocupação com a hipertrofia (Abreu) do bairro, construindo-o aglomerado. Essa observação pode parecer um detalhe inútil, mas se buscados seus antecedentes históricos e lido o entorno, revelam muito do conteúdo do edifício. O MIS reitera a aglomeração e sufocamento das quadras de Copacabana, prejudicando o desenho reticulado da malha original.

O outro desafio que não foi vencido foi o das fachadas laterais. Algo comum no Brasil, não

[33] Por exemplo, pode-se acelerar indo do térreo ao 2º, mas voltar a desacelerar a subida e a partir do 2º a fazê-la de pavimento em pavimento ou iniciar de pavimento em pavimento e só acelerar a partir do 4º, indo diretamente para o 6º

Figura 249 - Flagship Dior
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2015/07/CH7e8k1WIAAWcs0.jpg-large-1080x719.jpg

Figura 250 - Cinéma Gaumont Rennes
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/11/CONTENU03-200304-RENNES-GAUMONT_cNicolas_BOREL_061-1080x446.jpg

só no Rio de Janeiro, são as empenas cegas dos edifícios (as laterais sem nenhum desenho). O MIS não chega a esse extremo que as construtoras civis chegaram, porém repete a negligência para com elas. Nota-se isso no volume do andar intermediário, colado à empena cega de seu edifício vizinho e a impedir uma possível circulação para a rua Aires Saldanha.(figura 232) Embora essa situação visualmente seja melhorada nos andares superiores, quando o edifício se descola dos vizinhos, conceitualmente foi mantida a lógica dos "edifícios em banda", colados uns aos outros e com suas fachadas a criarem um grande e único plano, que obstrui a visão, a circulação do ar e das pessoas — Shigeru Ban rompia com isso.

Os dois desafios que o MIS não ultrapassou, remetem a problemas de leitura do contexto urbano. Como se vê na repetição de erros tradicionais da construção civil carioca: a não libertação do solo e as fachadas coladas às divisas dos terrenos, próximas dos edifícios vizinhos. Isso poderia ser atenuado, caso o MIS fosse um edifício mais baixo, sua horizontalidade seria reforçada. Porém ele ultrapassa os 36 metros,(figura 233) mesmo em apenas seis pavimentos; tendo altura compatível a um tradicional edifício da construção civil de 12, 11 pavimentos. Desse modo o MIS não atenua, mas confirma a alta densificação da zona, sendo prejudicial para o espaço público e a visão do horizonte. Faltou entender melhor a dinâmica do bairro, que tende atrair multidões, inclusive de bairros vizinhos. Pode parecer incoerente, visto que a praia tem boas dimensões e a calçada de Burle Marx também, mas seus aproximados 4 Km curvilíneos de extensão tornam-se pequenos em um dia ensolarado, que convém dizer, não é raridade no Rio de Janeiro. Afinal, a cidade conta com milhões de habitantes e esta é a praia oceânica mais próxima de zonas sem opção de banho de mar, (as praias da Baía são poluídas). Por isso, ter sido generoso em conceder espaço público não teria sido um exagero nesse projeto.

Só ter rompido com a proporção dos pavimentos da construção civil, em detrimento da implantação, das empenas cegas e do espaço público, caracteriza uma insuficiente sensibilidade urbana do MIS. Algo criticável mas não seria inaceitável. Porém outros ensaios de relações contextuais são igualmente frágeis. O primeiro deles é a idéia de movimento. DS+R descrevem em texto e em um modelo, este da calçada ondulada, o conceito do "torcicolo", como se inspirado na dinâmica da calçada desenhada por Burle Marx:

> "The architecture of the Museum of Image and Sound takes Copacabana Beach as its inspiration: its coastline, its wraparound building wall, its mountains, and its distinctive beach promenade designed by Roberto Burle Marx. The promenade captures the key element of the beach—a space of the public in motion—on foot, bicycle and automobile. The building is conceived as an extension of that boulevard, stretched vertically into the museum. The "Vertical Boulevard" gestures toward inclusiveness: it gently traverses indoor and outdoor spaces and branches to make galleries, education programs, spaces of public leisure and entertainment. The building inherits the DNA of Burle Marx but radically reorients his public surface upward into a thickened façade for the new museum. The vertical circulation sequence connects the street with the building's entertainment programs. The building is also conceived as an instrument to observe the city in a new

Figura 251 - Winery Cheval Blanc
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU04-200609-CHEVAL-BLANC_cErick_Saillet_6659-1080x720.jpg

Figura 252 - Extension of the Paris Convetion Center
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU03-199404-MaillotcGitty-Darugar_007-1080x731.jpg

> way. The panoramic view before it, overexposed to tourists in the hotels and restaurants of Copacabana Beach while restricted for many residents, is perhaps the central image at stake. Through framing strategies, the skin of the MIS curates this view for the visitor moving through the gallery sequence." [34]

No entanto há aqui um problema. A calçada ondulada é um desenho inspirado na praça do Rossio, em Lisboa, influência dos caceteiros portugueses chegados ao Rio no século XX.[35] Não é um desenho de Burle Marx. Ele apenas aumentou, suavemente, a escala. A proporção das ondas e seu paralelismo com o eixo da praia remontam o início do século passado. Ainda que fosse de Burle Marx ou na hipótese do DS+R se referenciarem à calçada dos portugueses, o ateliê estaria a dizer que sua pesquisa sobre o "olhar e ser olhado", iniciada na *Slow House*, passando pelo *Eyebeam*, é uma inspiração de momento, quando se sabe que é de longa data? É muito suspeito que DS+R tenham renunciado a sua própria pesquisa.

A suspeita só se desfaz quando se percebe que foi uma tentativa muito frágil de criar um vínculo com a cultura local. Mais difícil teria sido realmente estudado as calçadas de Burle Marx, baseadas na miscigenação cultural brasileira, por isso as pedras vermelhas (índios), pretas (africanos) e brancas (portugueses); as três matrizes culturais do país. O desenho é muito mais complexo do que um "torcicolo". Ele não confina o pedestre a um espaço, pelo contrário, convida-o a percorrer toda sua extensão; algo que as escadas do MIS, psicologicamente cansativas e nem um pouco baseadas na cultura brasileira — e só ver outros edifícios do ateliê — não são. A situação é toda um consumismo de Burle Marx e uma visão estereotipada do Rio de Janeiro. E embora o ateliê não fosse obrigado tentar buscar um vínculo dessa magnitude, foram eles que tentaram "ficar" com esse louro e por isso são criticáveis.

O segundo ensaio contextual que aparenta ser *sui generis*, mas no fundo é uma reminiscência do trabalho do DS+R, é o sorriso de Carmen Miranda, na fachada posterior.(figura 234) Essa homenagem só deixa de sê-la e passa ao *cliché,* na medida que se oferece como um democrático e preocupado respeito com a cultura local, quando na verdade é uma reminiscência de *Soft Shell*, os lábios brancos de batom avermelhado que perguntam ao transeunte o que ele quer comprar. Aparentemente muito crítico. De fundo um mero espelhamento da indústria cultural, feito para fascinar as pessoas através da lógica consumista das mídias eletrônicas e da imagem. O painel do sorriso, serve de improviso para a fachada posterior do museu que, vítima do privilégio dado a fachada da avenida, foi concebida meramente como um plano vertical. Nenhuma outra proposta arquitetônica mais profunda foi feita; seja ela táctil, formal ou um percurso. Só a confiança de que o simbolismo da boca de Carmen Miranda, seria o suficiente. Algo mais próximo de ser um *Outdoor* e propaganda de cosméticos do que uma homenagem.

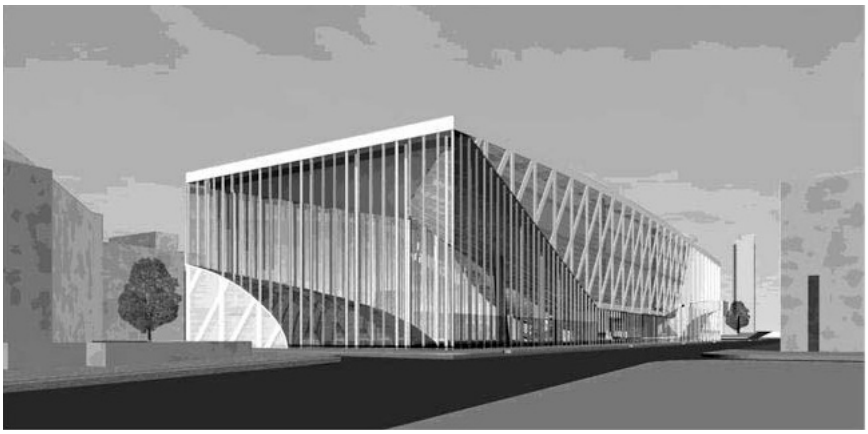
O problema não é o simbolismo, mas forçá-lo e usá-lo como repetição do "olhar e ser olhado". Se o problema nesta fachada posterior é a completa ausência de soluções arquitetônicas, a

[34] http://www.dsrny.com/projects/rio-mis.

[35] Como se viu anteriormente, ao seguir os trabalhos de Maurício de Abreu e Flávio Vilaça.

Figura 253 - Extension of the Paris Convetion Center
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU05-199404-MAILLOT_cNicolas-BOREL_80ret-540x760.jpg

Figura 254 - Proposta para o concurso da Grande Bibliothéque du Québec
Fonte: http://www.ccc.umontreal.ca/concours/7/389/doc/QC20000007P003E2PDGD005011714H09.jpg



anterior revela o conflito entre promenade e contemplação, um' terceiro ensaio contextual falho. Seguindo as palavras de ordem do concurso, "democratizar as vistas da praia", o DS+R repetiu a idéia do "torcicolo" adaptando-a a vista do oceano. Porém essa devoção pela inclusão termina logo no primeiro lance de escadas, que sobe praticamente 18 metros até o 2º pavimento. Quem quiser vivenciar a promenade até o terraço, ao mesmo tempo que vê a vista, terá que encarar essa subida, do contrário usa-se o elevador e se é abstraído da democratização da vista, apenas usufruída no terraço. Isso deflagra a tentativa de valorizar a vista através da promenade, e uma promenade não confortável; quando o ideal seria o visitante contemplar a vista ao abrigo do edifício.

Um edifício público serve para completar os serviços e o lazer que o cidadão comum não tem acesso em casa, e uma vista de Copacabana com bons mobiliários de permanência prolongada já faria do equipamento algo cívico. Todavia DS+R vão na direção oposta oferecendo um momento de lazer que muito tem em comum com um problema diário do carioca: o deslocamento; e este poderia ser prolongado infinitamente. Sem limites é abstraída a capacidade crítica. O indivíduo aliena-se ao infinito e a sua deslocação oblíqua, quando deveria ter tempo e espaço para estar parado e contemplar o mar, algo que não se consegue com os pequenos patamares. Desse modo, "o olhar e ser olhado" restringe-se às coisas, MIS e praia, em detrimento das pessoas e faz dos três ensaios contextuais, ficções e fetiches mercadológicos das respectivas referências (Burle Marx, Carmen Miranda e o oceano) forçando-as, bem como a construção do ambiente, a se adequarem ao "torcicolo".

A construção do ambiente e paisagem do MIS se desvincula no nível térreo pela ausência de integração urbana pedonal, sendo pouco poroso na circulação e ao se abster de solucionar a transição entre o edifício e o espaço urbano. O que é evidente na ausência de aproximação gradual ao interior da obra: não há uma estratégia para integrar a calçada até a entrada principal, no máximo o pequeno acesso na lateral esquerda. Passa-se da calçada para o interior de forma repentina, sem que algum percurso ou espaço busque o visitante no nível do pedestre. Nesse sentido o edifício é um monolito hermético, que não acrescenta qualidade ao espaço público. Pode-se argumentar que, os planos diagonais alternados, cumprem o papel de trazer a rua para dentro do edifício. Porém, na medida que esse elemento está contido no edifício, alinhado a fachada e não se estende para a via, isso torna-se falho. Ele poderia ter explorado suas diagonais para se abrir e acolher, algo que ocorre só pontualmente: no café abaixo do andar intermediário. Essa falha joga luzes sobre a pouca profundidade de desenho para a zona de intervalo entre a obra e a cidade. Expondo assim problemas que entram em choque com a idéia do "edifício democrático", pois são bloqueados os vínculos com a rua — no sentido de rés pública, da coisa que a todos pertence.

Por mais que DS+R argumentem que o "olhar e ser olhado" conecta edifício e a calçada, isso é somente o enunciado de sua *paralaxe arquitetônica*. É oferecido a preocupação com a cultura local, a integração com a paisagem natural (praia) e uma homenagem a Carmen Miranda. Mas

Figura 255 - One 57
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2015/01/CONTENU02-200505-ONE57_cWade_Zimmerman_140830-2647-original-630x417.jpg

Figura 256 - LVMH
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU03-199512-LVMH-NY_cNicolas_BOREL_004-525x785.jpg

respectivamente se consome Burle Marx; se constrói um bloco cerrado que, em termos tácteis, revalida o aspecto rude do asfalto e do concreto que circundam a praia;(figura 235) e se faz uma repetição de *Soft Shell*. Nada existe entre edifício e calçada, somente um hiato imaterial semelhante ao vazio após o consumo de uma mercadoria. O edifício fechou sua circulação para si, para garantir a todo custo o conceito do "torcicolo", sem apresentar nenhuma adaptação do conceito ao entorno, ao contrário a aparente integração. Respeitou-se apenas o capricho plástico, repetição de outros projetos do ateliê; uma marca registrada — *trademark* ™. Esse é um paralelo interessante ao espaço público *copyright* ©, detectado por Koolhaas. A repetição de soluções de DS+R evidencia sua mercadológica e modo de integração ao *junkspace*.

Ainda que seja um museu, é desnecessário ser o MIS uma fortaleza hermética e robótica na qual pode-se vivenciar uma promenade ótica. Seu *input* é o acesso ao térreo, seu percurso transforma o raio ótico ou a pessoa, como na *Slow House*. O produto dessa "hiper-promenade" e "mais promenade que a a verdadeira promenade" é expelido no terraço, o *output*. Os planos alternados não funcionam como abertura, mas antes como os braços do robô fechados para si, "aspirando" os visitantes através de suas diagonais. Uma tecnologia que não serve às pessoas, mas as engole; forçando-as à compressão do espaço-tempo, que as faz perder suas medições destes. É uma experiência completa do consumo, como afirma Žižek sobre o consumismo pós-1968. Nele tudo vira a "experiência" do comprar, do turismo, do fascínio das imagens etc. Sua essência é sua própria superficialidade. Nesse sentido coloca-se em causa a estratégia de critica a esfera cultural através do espelhamento e a do "olhar e ser olhado".

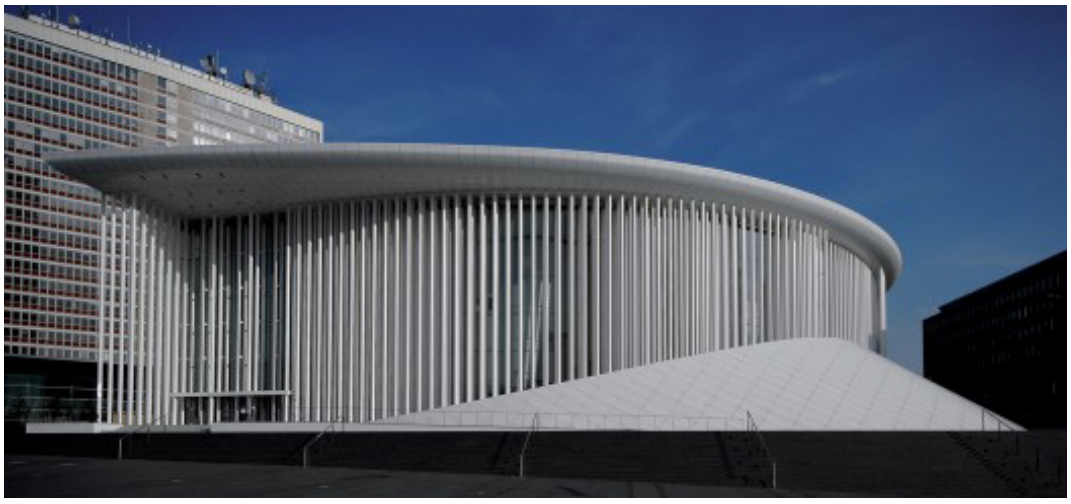
Sobre o espelho, Terry Eagleton dá o exemplo dos programas de televisão.[36] Se estes cumprirem seu objetivo de imobilizar o indivíduo e prendê-lo em casa para neutralizar suas ações políticas, em proteção do *status quo,* o programa pode ser tudo: pseudo-crítico e as vezes até crítico. A «ideologia» cede para se reproduzir mais forte, algo que Žižek concorda. Sua teoria explica que a reprodução da «ideologia» é mais forte implícita do que explícita e quando aparentemente se está a criticá-la. Um exemplo articula-se diretamente com o capitalismo: uma multinacional de materiais esportivos produz uniformes da antiga URSS.(figuras 236) Não por isso torna-se um espelho crítico da cultura consumista de artigos esportivos. Pelo contrário, é o ponto mais alto de sua reprodução, através até de símbolos antagonistas ao capitalismo. Esta é a chave para a leitura de *Soft Shell*, a boca de Carmen Miranda e a promenade do MIS. Não são um espelho crítico da indústria cultural, mas sim a lógica da cultura do consumismo das referências, do fascínio visual, de críticas e resistências superficiais, que ignoram o núcleo traumático. Embarcadas na ficção de que são contestadoras, essas pessoas e obras se tornam imobilizadas e não representam nenhuma ameaça efetiva. São tão controladas como o consumista tradicional.

Sobre o "olhar e ser olhado", atenta-se que todo ateliê tem suas diretrizes. Muitas vezes o DS+R segue o protótipo da caixa em "U", de três faces mais limpas e uma a receber o "torcicolo". Isso só é um problema quando, ao se oferecer como inspirado na cultura local e solução para

[36] Eagleton, Terry. *Ideologia.* Boitempo Editorial, 1997, p.42.

Figura 257 - Les Champs Libre
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/11/CONTENU03-200304-RENNES-GAUMONT_cNicolas_BOREL_061-1080x446.jpg

Figura 258- Philarmonie Luxembourg
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU02-199706-LUXEMBOURG_c2608-37-525x243.jpg



o contexto, está no fundo permeado de consumismos teóricos. Ao apresentar o "torcicolo" do MIS como inspirado em Burle Marx o DS+R tentou se antecipar a uma crítica que os aponta como formalistas e fechados no objeto. Porém o apelo da imagem faz de sua promenade uma saturação visual e espacial dos planos inclinados. De modo que o "olhar e ser olhado" torna-se um diálogo, com características de monólogo, do consumo, entre consumistas e o objeto de consumo.[37] Fica o DS+R reduzido à repetição e tentativa de universalização deste conceito — o MIS é uma duplicata concretizada do *Eyebeam* e menor do *Columbia*. Com o acréscimo da perigosa relação do corpo com o discurso formado pela visão e as máquinas, pois sob a lógica do espetáculo, o corpo pode ser o destino final da «ideologia» e a dilatação da visão pelo "olhar e ser olhado" a porta de entrada desse discurso para o corpo. — que no caso é o consumismo, a «ideologia». Sendo assim o MIS está mais próximo de ser hiperarquitetônico, com feitio de instalação e cenário, do que um pensamento de cidade e lugar.

Como ponto de chegada, conceitualmente o MIS pode ser comparado a um arquétipo popular: o da dilatação da visão de um sujeito para a "lavagem cerebral". Um exemplo clássico é a cena protagonizada pela personagem Alex, de *Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick.(figura 237) Nela, Alex está na prisão e foi amarrado a uma cadeira. Suas pálpebras foram seguradas para assegurar que ele assistisse estímulos audiovisuais violentos, com objetivo de puní-lo e controlar sua violência. Quando retorna à liberdade, Alex passa a experimentar a violência que antes praticava. Sua violência foi controlada com mais violência (os estímulos) e se reproduziu ainda mais violência, só o deslocando de ativo para passivo. *Mutatis mutandis*, a dilatação ótica do MIS pode até se enunciar como aquilo que pune, controla e é crítico ao consumo, espelhando-o através de suas imagens. Porém ao repetir a lógica do mercado, o niilismo tecnológico e o impacto da imagem, a tentativa de reprimir pelo "espelhamento" acaba por reproduzir o consumismo, a verdadeira enunciação protegida pelo enunciado. Essa pode ser uma comparação interdisciplinar, mas é válida na medida que o ateliê se defende como tal. De máquina pós-modernista para máquina que reproduz a «ideologia», o MIS nela integra-se ainda que queira aparentemente censurá-la e faz isso através de seu principal elemento; o símbolo fundador de toda a ordem significante do edifício, seu «nome da casa»: os planos diagonais alternados.

[37] Há um paralelo entre o "olhar e ser olhado" e o movimento idelógico de em-si-e-para-si, bem como o aforismo de Nietzsche: "Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você." Nietszche, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Companhia de Bolso, 2005, p.170. (aforismo 146.) Esse parelelo suscita se o olhar e ser olhado é um momento de mútuo reconhecimento do "monstro" ou "abismo" do consumo. (entre consumistas e mercadoria.)

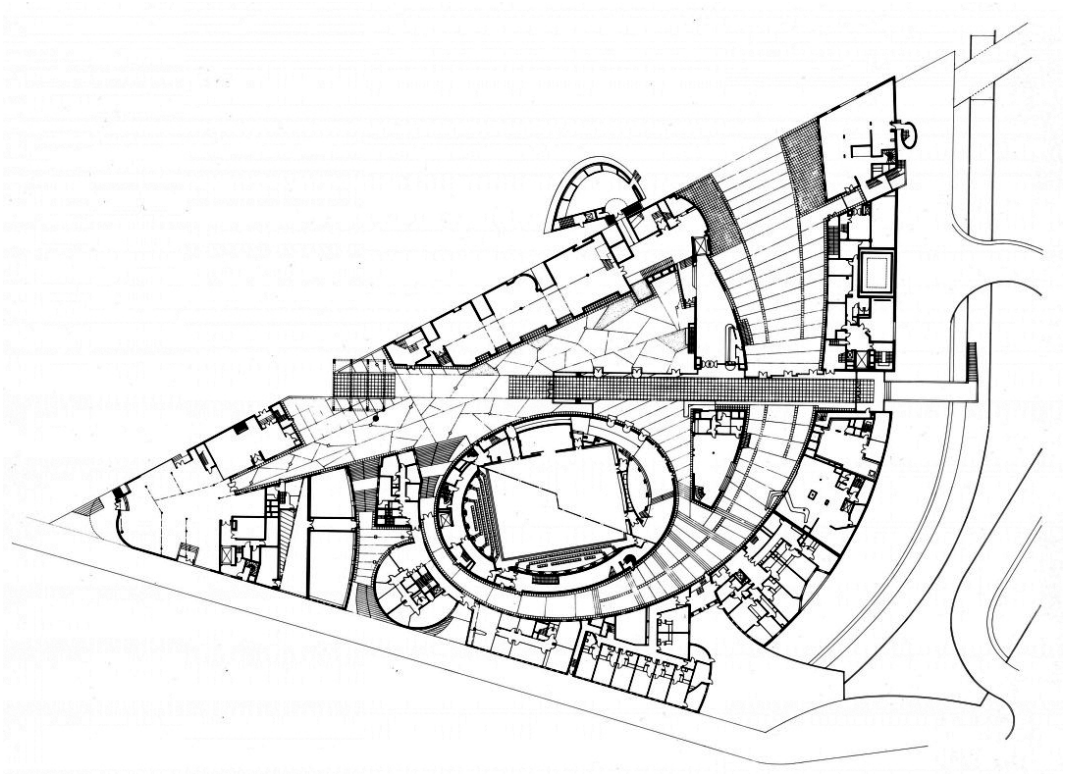


Figura 259 - Cité de la Musique East Wing
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU10-198404-CITE-EST_Dessin_cACDP_-plan51-1080x996.jpg

Figura 260 - Hergé
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU02-200115-HERGE-007-1080x590.jpg

4.3: Cidade das Artes e Christian Porzamparc

Referências geográficas, históricas e a ocasião do projeto

A Barra da Tijuca é uma grande região do extremo sul do Rio de Janeiro, de delicado aspecto ambiental, pois é circundada pelas Lagoas da Tijuca, de Jacarepaguá e a de Marapendi — para além de uma faixa costeira de até 20 km. Essa extensão é delimitada a noroeste pelo Parque Estadual da Pedra Branca e a leste pelo Parque Nacional da Tijuca. Oito bairros fazem parte da região, sendo o principal também denominado Barra da Tijuca. (figura 238) A Cidade das Artes, de Christian de Portzamparc, encontra-se no coração da Barra, no Trevo das Palmeiras, formado pelo entroncamento da avenida das Américas com a Ayrton Senna. (figura 239) A primeira na direção leste-oeste e a segunda norte-sul. A noroeste do trevo está o Bosque da Barra. Um pouco mais distante, a nordeste, está a Lagoa da Tijuca. Ao sul, na direção da praia, está o terminal de transportes públicos Alvorada. Na seqüência a Lagoa de Marapendi, perpassada pela avenida Ayrton Senna. Essa encontra-se com a avenida Lúcio Costa — antiga Sernambetiba — que faz a orla da praia da Barra.

Recorda-se que a evolução do Rio de Janeiro criou as periferias abastadas, a começar por Flamengo e Botafogo, bem como consolidou bairros ainda mais ricos — Copacabana, Ipanema e Leblon — de caráter de "periferias da periferia". Pois bem, a região da Barra da Tijuca é a continuação dessa cultura de expansão sulista da cidade e junto com São Conrado formam a periferia das "periferias da periferia", numa situação inusitada mas que segue a expansão da malha urbana do Rio de Janeiro que, sem possibilidades a norte e a leste, cresceu até seu extremo sul. A região foi planejada por Lúcio Costa, no plano piloto de 1969, com objetivo de evitar uma maior aglomeração em Copacabana e Ipanema.[1] (figura 240) O plano desenhava desde a baixada de Jacarepaguá (bairro ao norte do bairro da Barra da Tijuca) e o limite geográfico do Parque Nacional da Tijuca (o início da praia da Barra), até o extremo oeste da região, o pontal de Sernambetiba, onde hoje é o bairro do Recreio dos Bandeirantes. — ressaltando que delimitado pelo Parque da Pedra Branca a noroeste. Nesse plano já constavam os principais eixos da região, localizados no âmago da Barra da Tijuca. Entre eles o Trevo das Palmeiras e também as atuais avenidas Ayrton Senna e das Américas.

A ter o plano de Brasília como referência, o plano da Barra abarcou uma área até maior,[2] e previa que a ocupação do solo fosse bem espaçada, para que a aglomeração vertical não prejudicasse os futuros bairros. O plano abrangia uma estratégia para a baixada de Jacarepaguá, ao norte do

[1] Rezende, Vera; Leitão, Gerônimo. "Plano Piloto para a Barra da Tijuca e Baixada de Jacarepaguá, a Avaliação dos Ideais Modernistas Após Três Décadas", em 5º Seminário DOCOMOMO Brasil. Arquitetura e Urbanismo Modernos: Projeto e Preservação. Em linha: http://docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/148r.pdf

[2] Ibid. Ver ponto "introdução", a figura 1 dos autores referidos, comparando os tamanhos dos planos de Brasília com o da Barra da Tijuca.

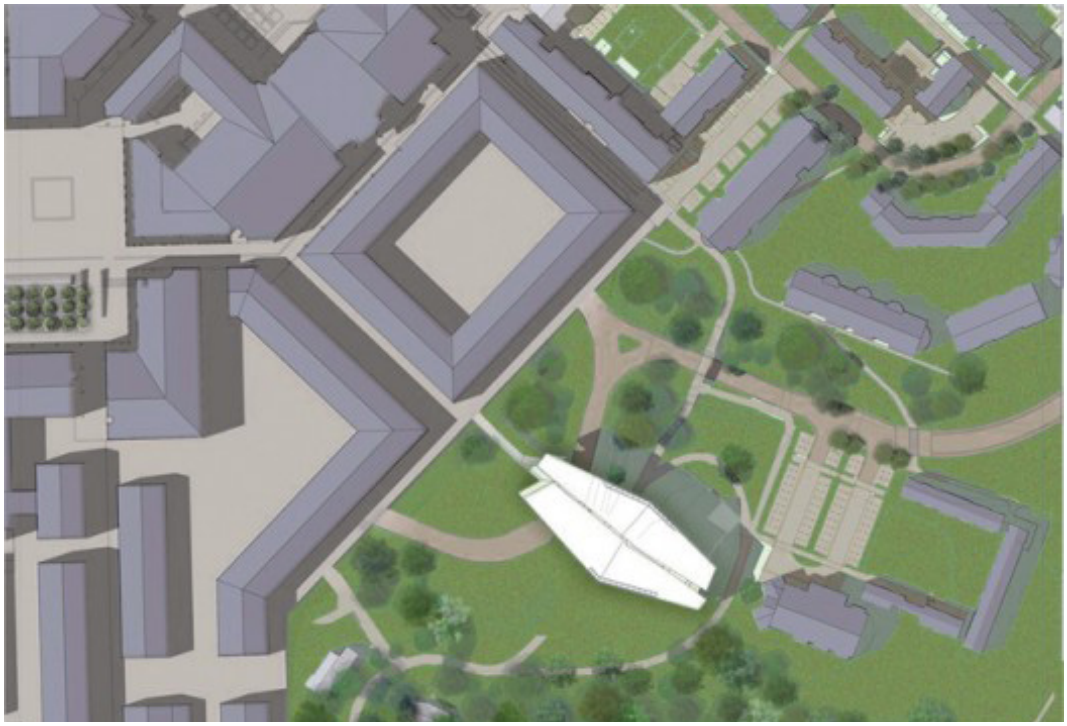


Figura 261 - Hergé Museum
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU01-200115-HERGE_PlanMasse_cACDP-525x595.jpg

Figura 262 - Hergé Museum
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU03-Herge-nBorel_068-630x736.jpg

Trevo das Palmeiras, de cumprir uma antiga meta de um plano anterior ao de Lúcio Costa, o Doxiadis: tratava-se de conseguir unir o sul e o norte da cidade, dando a volta no grande maciço natural da Tijuca, que abriga uma floresta de Mata Atlântica. Assim a cidade conseguiria (e conseguiu) circular em torno desse maciço e ter uma via rápida para os automóveis realizarem essa conexão: a chamada Linha Amarela, que vai buscar a avenida Ayrton Senna.[3](figura 241)

Alguns autores defendem atualmente que, diferente de Brasília, Lúcio Costa não conseguiu ter o mesmo controle da ocupação do território, pois eram os terrenos majoritariamente privados.[4] Desse modo o adensamento de torres aconteceu sem o devido espaçamento previsto.(figura 242) Outros personagens dos órgãos públicos e daquela época detectam que o fato da ocupação das torres ter sido desvirtuada da intenção tipicamente modernista de Lúcio Costa — ser um marco no território de referência visual e liberar o solo — , transformando-se em torres mais aglomeradas, foi possível graças a lacunas do próprio plano, na questão dos coeficientes construtivos.

A parte a polêmica sobre a execução ou não da totalidade do plano de Lúcio Costa, há alguns pontos inegáveis. Um: a imagem e semelhança de Brasília, a Barra é uma região dimensionada para uma grande escala e por isso dependente do automóvel. Aponta-se o bairro do Jardim Oceânico, na ponta leste da região, como uma única exceção. Esse formou-se de uma ocupação mais espontânea, não ordenada pelo plano de Lúcio Costa e lá é possível encontrar a escala do pedestre. (figura 243) Dois: mesmo com o adensamento das torres residenciais, estas não formam "edifícios em banda" como em Copacabana, com suas fachadas coladas uma nas outras. São mais verticais, porém mais afastadas no nível do solo. Três e último: se cumpriu um dos objetivos do plano, para além de ser uma resposta da expansão da cidade e alternativa para Copacabana e Ipanema: a dita conexão norte-sul, fechando a mancha urbana da cidade.

Vera Rezende e Gerônimo Leitão sublinham que a ocupação da Barra e consolidação do Plano de Lúcio Costa (com a ressalva da polêmica anterior) se deu em três momentos.[5] O primeiro se deu nos anos 70, com a construção dos primeiros condomínios privados, fechados em si e com opções de lazer e serviço totalmente internas. A Barra era só para morar. Depois nos anos 80, vieram as primeiras instalações comerciais, com opções de serviço e lazer fora destes condomínios. Por fim, nos anos 90 com a consolidação de grandes complexos comerciais ou de lazer, como hipermercados e *shopping centers*, tradicionais ou temáticos. Esses três momentos deram o aspecto final ao plano de 69. A Barra foi sendo ocupada, numa escala metropolitana e atrai hoje pessoas de toda a região metropolitana do Rio de Janeiro, seja por moradia, lazer ou trabalho. Dentre as torres não existem somente residências, mas hóteis, apart-hotéis e também do tipo *home-office*. Rezende & Leitão apontam que as arquiteturas da região remetem a espaços

[3] Costa, Lucio. "Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá". 1969. Em linha: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.116/3375

[4] Rezende, Vera; Leitão, Gerônimo. Op.cit.

[5] Ibid.

Figura 263 - Museu Oscar Niemeyer
Fonte: user Morio, wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1e/Museu_Oscar_Niemeyer_2_Curitiba_Brasil.jpg/800px-Museu_Oscar_Niemeyer_2_Curitiba_Brasil.jpg

Figura 264 - One 57 fachada.
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2015/01/CONTENU06-200505-ONE57_cWade_Zimmerman_141005-1883.jpg

cenográficos,[6] por causa das referências entrangeiras e simultânemanete temáticas, inclusive em seus nomes. Sublinha-se o Barra *World,* centro comercial com réplicas de monumentos e edifícios do mundo todo, bem como o *New York City Center*, centro comercial dotado até mesmo de uma réplica da estátua da liberdade.(figuras 244-45.)

Há um outro lado que acompanhou e acompanha a produção do espaço urbano e arquitetônico da região da Barra, que não as torres residenciais, as vias rápidas e os centros comerciais. Tratam-se do surgimento de favelas e bairros paupérrimos, processo semelhante às ocupações indiretas e espontâneas, tanto do Centro quanto das favelas em Copacabana, Ipanema e Leblon. A ocupação intensa e aglomerada não teve respaldo público, obviamente, o que gerou zonas com condições mínimas de infra-estrutura, principalmente sanitárias. É exemplo a Cidade de Deus, ao norte de Jacarepaguá.[7] Também a Rio das Pedras, hoje sub-bairro de Jacarepaguá, inicialmente uma favela.[8] Um outro exemplo guarda um momento de antagonismo social fortíssimo: trata-se da Vila Autódromo, recentemente objeto de defesa dos ativistas sociais que foram contra as desapropriações e baixas indenizações ocorridas para ceder território para a construção do Parque Olímpico do Rio 2016. Alguns casos são reportados como autênticas remoções das famílias. Esse momento é digno de registro, pois identifica que o o objeto central deste estudo, a «ideologia», já marca presença neste território, não só no aspecto discursivo ou cultural; mas também do sempre lembrado núcleo traumático «real». De um lado um poder financeiro internacional enorme, de outro meros habitantes de um sub-bairro de precárias condições de infra-estrutura.

Todo o cenário da região, a densificação das torres, os centros comerciais, as inúmeras vias rápidas, a intensificação da impermeabilidade do solo e por fim, as péssimas condições de saneamento de algumas zonas, complicaram a situação ambiental da Barra da Tijuca. Apontam estudos que, principalmente o sistema lagunar, estão comprometidos.[9] Essa situação se mantém e recentemente ainda se construiu o túnel da linha quatro do metrô do Rio e o Parque Olímpico. O primeiro foi feito junto de uma ponte estaiada sobre o canal da Joatinga e perfura o maciço da pedra da Gávea. O segundo foi erguido às margens da lagoa de Jacarepaguá, numa parcela de terreno que avança para essa.(figuras 246-7) De certeza que não são dois casos que contribuem para a melhora do sistema lagunar e hídrico. Estes problemas ambientais não estão desligados dos sócio-econômico. Flávio Vilaça pondera que a Barra da Tijuca, enquanto região e bairro, apenas repetiu os interesses dos grandes grupos de empreendimentos — tais como construtoras e a indústria automobilística, imobiliárias, administradoras de imóveis e de centros comerciais

[6] Ibid.

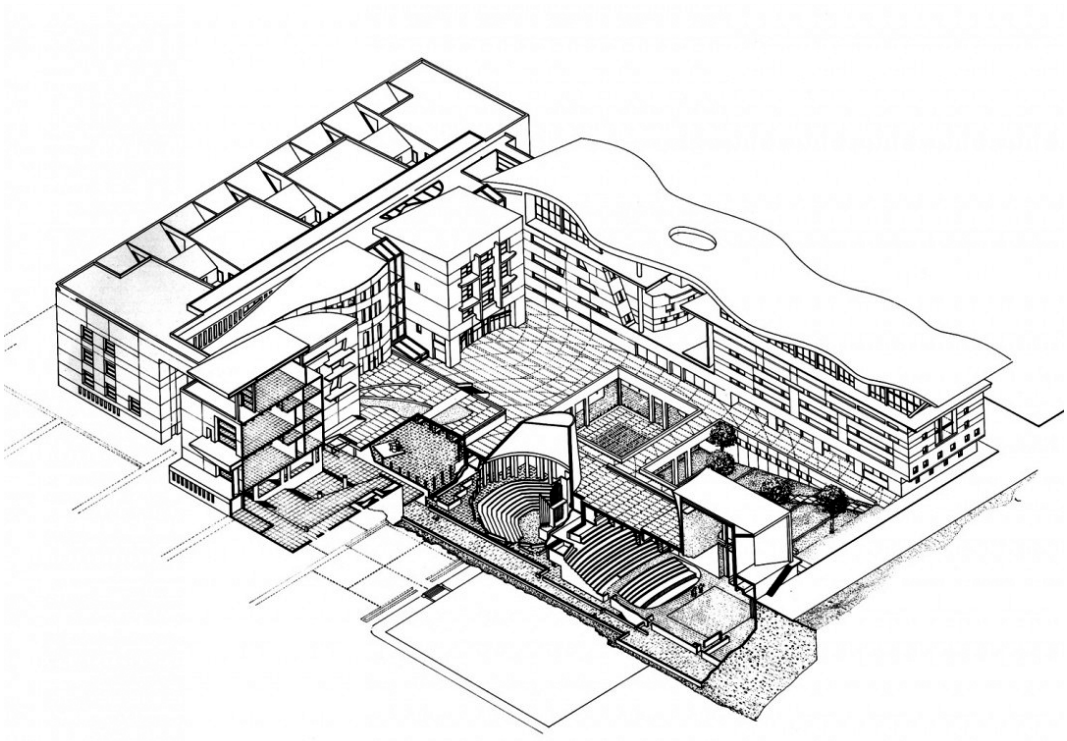
[7] Freire, Américo; Oliveira, Lúcia Lippi (org.) *Capítulos da Memória do Urbanismo Carioca: depoimentos ao CPDOC/FGV*. Folha Secam 2002, p.90. A Cidade de Deus surgiu de uma urbanização de um grande conjunto habitacional. Mas antes de estar pronta, em 1966, teve que abrigar milhares de pessoas desabrigadas, vítimas de uma tempestade.

[8] Ibid, p.155.

[9] Silva, Gabriela. "Processo de Ocupação Urbana da Barra da Tijuca(RJ): problemas ambientais, conflitos sócio-ambientais, impactos ambientais urbanos." Em: Parc 01, outubro 2006. em linha: http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8634529/2450. (publicação eletrônica)

Figura 265 - Auditório Ibirapuera
Fonte: wikicommons, em linha: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6e/Ibirapuera_Auditorium.jpg/1024px-Ibirapuera_Auditorium.jpg

Figura 266 - Cité de la Musique West Wing
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU08-FICHE-TECHNIQUE-198404-CITE-OUEST_AXO8cACDP-1080x840.jpg



— que construíram as sucessivas zonas sulistas da cidade, desde o Flamengo até Recreio dos Bandeirantes.

Apontada a crítica de Vilaça, pode-se traçar um paralelo que percebe que a Barra é conseqüência das transformação do espectro da «ideologia»; embora planejada no final da segunda fase do capitalismo (1969), ela se consolidou junto como capitalismo flexível e que globalizou mercados. Não é surpresa que a crítica de Rezende & Leitão sobre os espaços cenográficos seja mais patente na Barra do que em Copacabana. As recentes transformações do tecido urbano do Rio de Janeiro já são um novo estágio do espectro do capitalismo flexível, notória no Parque Olímpico da Barra, mas também no exemplo polêmico da renovação urbana da zona portuária e central. Esse é o plano de fundo que também criou a oportunidade da construção da Cidade das Artes.

A concepção da Cidade das Artes remonta o ano de 2002, quando Christian de Portzamparc relatou ter recebido o contato do então prefeito César Maia.[10] Sob o abrigo da mesma lei (notório saber) que permitiu a contratação de Santiago Calatrava para o Museu do Amanhã, a Portzamparc foi feita a encomenda da então Cidade da Música. O objetivo era abrigar a Orquestra Sinfônica Brasileira,[11] que não tinha nenhuma casa de espetáculos própria. Inicialmente eram previstos gastos de 80 milhões de reais, conclusão em 2004 e com o nome de Roberto Marinho,[12] criador da Fundação que leva seu nome e que é parceira do Museu do Amanhã, bem como do Museu da Imagem e do Som. Porém o nome de Roberto Marinho foi retirado a pedido da própria Fundação e do Grupo Globo.[13] Sucessivas foram as vezes que a inauguração da obra foi anunciada, prevista e adiada. Lentamente veio ao conhecimento do público geral que haviam muitas irregularidades a serem investigadas no esforço de construção do edifício.[14] O caso foi centro de uma Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar as investigações.[15] Já no ano de 2011, com a possibilidade dos custos se aproximarem dos 700 milhões de reais,[16] o equipamento foi rebatizado de Cidade das Artes, com a troca de comando da prefeitura do Rio.

A troca de nomes não decorreu apenas da mudança de comando da prefeitura e de uma suposta tentativa de selar uma nova imagem pública do equipamento, para salvar sua reputação manchada pelas investigações. Mas também houve uma certa imprecisão por parte de quem encomendou o projeto em relação ao programa do edifício. Desse modo, com toda liberdade concedida, Portzamparc — que até a presente data nunca esteve envolvido com as obscuridades

[10] PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. "Um projeto de Christian de Portzamparc: uma cidade da música." Editora Arte Ensaio, 2009.

[11] Ibid.

[12] Em linha: http://cultura.estadao.com.br/blogs/alvaro-siviero/a-cidade-da-musica-ontem-a-cidade-das-artes-hoje-uma-polemica/

[13] Ibid.

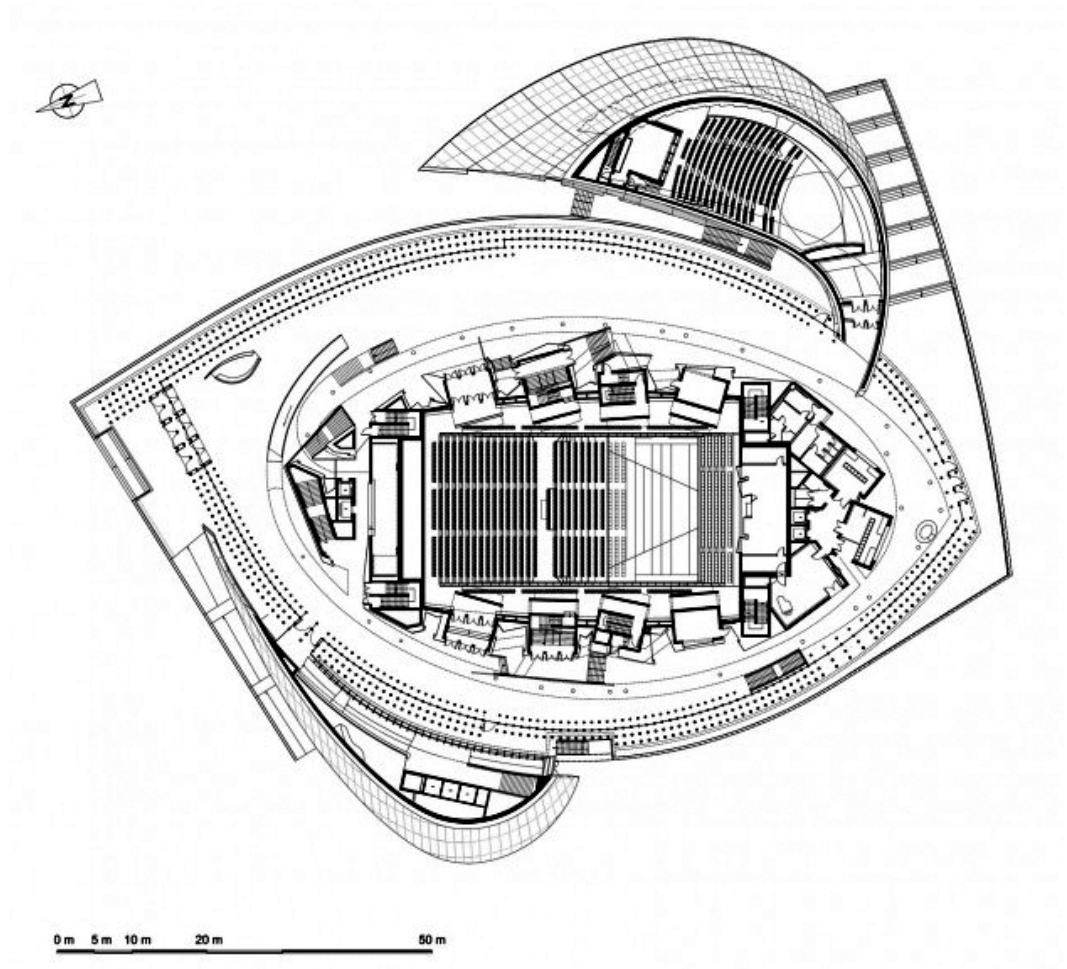
[14] Em linha: http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1162903-5606,00-CIDADE+DA+MUSICA+JUSTICA+DETERMINA+QUE+REUS+SEJAM+NOTIFICADOS.html

[15] Em linha: http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1201261-5606,00-CPI+DA+CIDADE+DA+MUSICA+VAI+CONVOCAR+RESPONSAVEIS+PELA+OBRA.html

[16] Em linha: http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1399561-5606,00-CPI+PEDE+QUE+CESAR+MAIA+RESPONDA+POR+GASTOS+DA+CIDADE+DA+MUSICA.html

Figura 267 - Crédit Lyonnais Tower
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU04-199109-Tour-LillecNicolas-Borel006-1080x534.jpg

Figura 268 - Implantação Philarmonie Luxembourg, anota-se o volume complementar.
Fonte: site oficial de Christian de Portzamparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/wp-content/uploads/2013/10/CONTENU12-199706-LUXEMBOURG_PlanN3-630x587.jpg



da construção — acabou por desenhar um equipamento capaz de abrigar muito mais do que apenas a Orquestra Sinfônica Brasileira, dado seu expresso saber sobre encomendas de casas musicais.[17] Sendo assim, a construção da obra avançou, sendo inaugurada em janeiro de 2013, mais de dez anos após a concepção do projeto e muitos milhões acima do orçamento inicial. Uma situação inusitada chegou a ocorrer antes das investigações das irregularidades: ainda incompleta e então Cidade da Música, o equipamento foi vítima de interesses políticos e chegou a ser momentaneamente inaugurado, em 2008, antes de ser fechado e reaberto na verdadeira inauguração, a de 2013.

• • •

O arquiteto, seus conceitos e o equipamento.

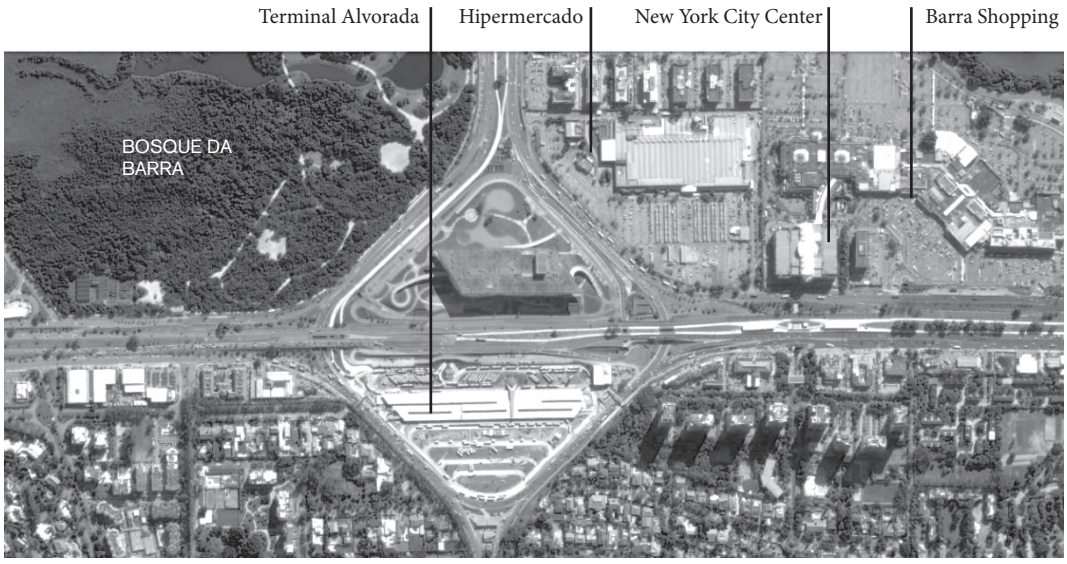
Encomenda direta à Christian de Portzamparc, a Cidade das Artes não teve concurso público e também não faz parte de uma operação urbana como o Porto Maravilha. As maiores especificidades se encontraram na construção do Parque Olímpico e no aproveitamento de algumas faixas das vias de trânsito rápido para, de modo exclusivo, funcionarem para o modal de transportes BRT (figura 248) A Cidade das Artes é uma ocasião pontual, criada originalmente para abrigar só a Orquestra Sinfônica Brasileira, mas que hoje supre uma carência de equipamento público cultural da região da Barra da Tijuca. Para entendê-la melhor, é necessário adentrar algumas obras anteriores do arquiteto em questão. Sabe-se de antemão que Christian de Portzamparc é reconhecido como especialista em projetos para casas de espetáculos musicais. Extraídas algumas impressões de outros trabalhos, pode-se perceber, de modo geral, quais conceitos o arquiteto emprega para alcançar seus resultados.

É possível traçar algumas diretrizes na arquitetura de Portzamparc que, via de regra, sustentam seus projetos. Não são teorias específicas, mas elementos que podem ser lidos através de instrumentos simples, como fotos de alçados e plantas. Não há o objetivo de ser uma meticulosa inspeção, mas antes de ser algo que funcione como fundo para a Cidade das Artes. Posto isso, uma primeira diretriz perceptível é a seguinte estratégia de desenho: utilizar um ou mais planos que funcionem como um dos principais elementos formais do edifício; para assim organizar o espaço e a forma, seja esse plano sinuoso, curvo ou reto. Na *Flagship Dior* (Seoul, 2013-15, figura 249) esses planos são curvos, verticais e não só delineiam o perímetro do edifício, como também já conferem a ele tridimensionalidade. O que difere, por exemplo, de um uso mais funcional como no *Cinéma Gaumont Rennes*, (Rennes, 2002-8, figura 250) no qual dois planos horizontais, determinam e ordenam todo o espaço daquela forma, com o acréscimo de um outro plano intermediário. Há também os planos sinuosos, como os que organizam a forma da *Winery Cheval Blanc*, (Saint Emilion, 2006-11, figura 251) sendo que um deles está na fachada principal, destacando seu limite e aspecto de segmento de reta sinuoso. Uma última versão dessa diretriz

[17] PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. "Um projeto de Christian de Portzamparc: uma cidade da música." Editora Arte Ensaio, 2009, p.120-1. Em parceria com Xu Yaying, chinês especialista em acústica, com Jacques Debreuil, especialista em cênica e com Fernando Chacel, paisagista brasileiro.

Figura 269 - Cité de la Musique East Wing
Fonte: © Flickr user Lauren Manning, em linha: http://images.adsttc.com/media/images/5548/9eb7/e58e/ce50/2900/077a/slideshow/2726733311_3e602e1fe4_b.jpg?1430822572

Figura 270 - Implantação Cidade das Artes
Imagem de satélite, Google Earth.



intersecciona planos. É o que acontece na *Extension of the Paris Convention Center* (1994-5, figura 252) ao cruzar um plano inclinado com outro horizontal; e que ainda recebe uma subtração que demarca a localização de um volume interno, semelhante a um cone.

A subtração que incide no plano inclinado do *Extension of the Paris Convention Center*, permite perceber uma segunda diretriz de Christian de Portzamparc. Trata-se de adicionar um volume dentro de outro volume, criando assim espaço dentro de espaço ou uma variação disso: a união de volumes bem definidos, tornando-os adjacentes. No *Paris Convention Center,* para além da já falada primeira diretriz (um plano que organiza o edifício), nota-se um volume dentro de um volume. Trata-se de um tronco de um cone, ou seja, um cone seccionado, e rotacionado em 360º.(figura 253) Essa segunda diretriz aumenta a expressão do desenho e volumetria do edifício. Um outro exemplo é percebido na proposta para o concurso da *Grande Bibliothèque du Québec* em 2000; Portzamparc a descreve como um volume vazio preenchido por volumes cheios no interior.[18] (figura 254)

Visto exemplos que afirmam volumes no interior de outros, pode-se observar sua variação, a união de volumes adjacentes. Duas torres de Portzamparc — *One 57*, (Nova Iorque, 2005-14, figura 255) e *LVMH Tower* (Nova Iorque, 1995-99, figura 256) — não são feitas de um único volume e planos que ligam suas bases aos topos. De outro modo, dispõem mais de um volume em ordem crescente, com objetivo de se aproximarem da escala dos pedestres e serem observados por eles em etapas: primeiro os volumes mais baixos, depois os mais altos. Nessas torres, os volumes adjacentes formam um todo com a mesma expressão material, mas em outro exemplo há uma diferença entre tais volumes adjacentes. Ao lado do *Cinéma,* um outro projeto de Portzamparc, o *Les Champs Libres* (Rennes, 2006, figura 257) faz uma evidente adição volumétrica. Acima de um monolito ortogonal existem dois outros volumes adjacentes e facilmente perceptíveis isoladamente, pois contrastam do monolito em termos materiais; o que não ocorre nas torres, onde todos os volumes recebe a mesma materialidade.

Um dos volumes de *Les Champs Libres*, se visto de cima, possui um formato que assemelha-se ao de um polígono irregular de seis lados, com um de seus vértices bem pontiagudo. Portzamparc usa esse formato como um arquétipo, um ponto de partida para conceber formatos e volumes parecidos. É essa uma terceira diretriz, na qual o desenho do formato pontiagudo pode ter um formato definido por linhas retas (mas não necessariamente ortogonais, como no *Les Champs Libres*), ou ser desenhado por curvas. Esse último caso é mais próximo de um ovóide do que um polígono pontiagudo. O tal ovóide é perceptível na *Philarmonie Luxembourg* (Luxemburgo, 1997-2005, figura 258) Nesse exemplo o ovóide aparece isolado, no entanto também pode fazer parte de um arranjo compositivo maior, como na *Cité de la Musique East Wing* (Paris, 1984-1995, figura 259). Geralmente o uso desse "formato-arquétipo" e pontiagudo, seja curvilíneo ou retílineo, resoluciona as salas de apresentações que precisam de uma acústica tecnicamente perfeita.

[18] PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. "Um projeto de Christian de Portzamparc: uma cidade da música." Editora Arte Ensaio, 2009, p.3.

Figura 271: Túnel Alvorada
Arquivo Pessoal.

Figura 272: Fachada Sul
Fonte: © Nelson Kon, archdaily.com, em linha: http://www.archdaily.com/455063/cidade-das-artes-christian-de-portzam-parc/529fd9d5e8e44ef5dc000057-cidade-das-artes-christian-de-portzamparc-photo

O *Hergé Museum (Louvain La Neuve,* 2001-2009, figura 260) não se enquadra nas obras com implantações de formatos pontiagudos, nem apresenta grandes salas de espetáculo. Contudo, sua implantação remete a uma variação mais distante do dito formato, porém de modo mais próximo a um losango.(figura 261) Nesse caso se subtraiu o vértice que supostamente faria o papel de vértice pontiagudo, para se desenhar uma continuação da via externa, de acesso para o edifício. Essa continuação conduz o visitante para o interior do edifício, onde é possível encontrar um elemento bastante presente no repertório de Portzamparc: as rampas. No *Hergé* denota a intenção de aprimorar o momento do percurso que o visitante faz, o "andar" pelo edifício, algo já presente na questão da via. Para além disso há um paralelo interessante com o modernismo, que em alguns contextos como no brasileiro (e mais em específico Niemeyer), faz da rampa o elemento que adentra um certo volume e marca o acesso a esse, com uma subtração simples. (figura 262) No *Hergé* isso ocorre de modo muito similar ao Museu Niemeyer, em Curitiba.[19] Esse tipo de referência carece de investigação para se solidificar como pertinente, embora o próprio Portzamparc diga sobre sua predileção por arquitetos modernistas brasileiros.[20] Dentro dessa possibilidade, aponta-se também um detalhe da cobertura da entrada da *One 57,* (figura 264) semelhante ao Auditório de Ibirapuera (São Paulo, 1954-2004, figura 265) — o que dá alguma folga para ver esse paralelo, com o modernismo brasileiro, como pertinente e enquanto uma diretriz (a quarta) em Portzamparc. Não parece ser algo oportuno, de momento. E isso será importante para a análise da Cidade das Artes.

As referências ao modernismo conferem um diferença de Portzamparc em relação aos de outros arquitetos de linguagens de volumes não-usuais ou não-ortodoxos. Portzamparc usa formas inusitadas mas não descarta os volumes ortodoxos, como se nota no *Cinéma* e na base do *Les Champs Libres*. E embora não atinja um ponto racionalista, como o Grupo de Veneza ou como os regionalistas críticos, Portzamparc usa um outro elemento que também trás algo diferente do que apenas formas não usuais ou planos curvos. Esse elemento nota-se na proposta para o concurso da *Bibliothèque du Québec* e na *Philarmonie*. Trata-se da repetição de finos elementos verticais (tirantes metálicos) que funcionam como filtro visual e físico do edifício. Em ambos casos esse elemento está nas fachadas e dão a elas um caráter menos extravagante e mais "limpo", ainda que pese sua repetição. No caso da *Philarmonie* sugere ser uma depuração da forma não-usual, que em muitas vezes e até mesmo em Portzamparc repetem demasiadas adições de planos e formas.

A estratégia de usar elementos verticais como recurso da limpeza da forma, também ocorre de outras maneiras. Portzamparc utiliza um plano de topo ou de base, para fazer o arremate do topo ou arranque inicial do edifício. Esse uso compartilha o objetivo da idéia de filtro: a tentativa de refinar a forma do edifício, com sutis detalhes que o fazem não só uma mera aglomeração de formas inusitadas. Pode-se apontar essa estratégia da refino formal, por via de elementos

[19] Mas também poderia ser comparado com obras muito anteriores, como o Museu Nacional de Brasília, o MAMM de Reidy e o MAC. Ver figura 263.

[20] PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Op cit.

Figura 273: Panorâmica
Arquivo Pessoal

Figura 274: Panorâmica
Arquivo Pessoal

básicos como tirantes, planos de base ou topo, como uma quinta diretriz de Portzamparc. O arremate com um plano no topo do edifício, pode usar um plano reto, seco, como na própria *Philarmonie* mas também um plano sinuoso como na *Cité de La Musique West Wing.*(Paris, 1984-1990, figura 266) Esses arremates não são meras coberturas, mas com sua presença distanciam o edifício de uma idéia de infinito, que tanto prejudicou o MIS, por exemplo. Marcam o fim da forma, seu limite vertical, a última cota, o último elemento em altura do edifício. No *Crédit Lyonnais Tower* (Lille, 1991-95, figura 267) há um plano com a mesma função conceitual destes planos de arremate, mas no sentido inverso e que quase passa por despercebido. Serve para demarcar o arranque da torrre, problema que poderia surgir pois esta está sobreposta a uma base volumétrica mais simples.[21]

Os tirantes verticais, o plano de topo ou o plano de base são estratégias projetuais para o refinamento volumétrico do edifício. Essa diretriz ganha a companhia de outra, a sexta e última de Portzamparc: o uso de volumes complementares à volumes de maior importância, relativamente alinhados lateralmente. Essa diretriz não deve ser confundida com a dos volumes adjacentes. Nesses, as adições compartilham faces. Planos inteiros se encostam; as vezes até confundem-se. Os volumes complementares podem até se ligar ao volume que referenciam, porém não se integram nele, não partilham faces ou planos. Essa diretriz complementa os volumes refinados pela quinta diretriz, para melhorar seus respectivos percursos e implantações. A *Philarmonie* tem o desenho de um volume desses, complementares. Ele referenda a tridimensionalidade do edifício, dando-lhe mais expressão e além: reforça o desenho da implantação, valorizando os percursos ao redor da obra.(figura 268) Um outro exemplo é na *Cité de La Musique East Wing.* (figuras 269)Há um volume complementar que funciona, em planta, como uma saliência a uma das frentes da *East Wing.* Volumetricamente referencia quatro blocos, conferindo-lhe mais detalhes e expressão. Pois esses, para encerrar, foram desenhados com rasgos que são aparentemente meras aberturas, todavia fazem parte de uma analogia entre arquitetura e música, métrica das notas musicais e ritmo das aberturas.[22] Como se aqueles rasgos fossem as notas de uma pauta musical, no caso, os blocos.

Apontar seis diretrizes em Portzamparc foi apenas uma dentre várias maneiras de serem apresentadas suas obras e resumidos seus conceitos. E mesmo assim, apenas da década de 80 em diante. Vê-se que Portzamparc investe nos percursos de seus projetos, sejam objetos isolados seja em um arranjo de vários edifícios. Quando trabalha objetos isolados,(*Philarmonie*) faz deles uma centralidade, não os reparte em vários fragmentos e usa dos planos para dar proporção humana ao edifício e para gerar o percurso do pedestre. Quando tem que lidar com algum tipo de fragmento, como nos vários blocos da *Cité,* tenta os articular com percursos e através de algum volume hierarquicamente superior aos outros. E por fim, quando lida com edifícios com mais de um volume principal, busca uma aproximação com os pedestres, ao intercalar as escalas

[21] Sendo assim também há a presença da diretriz do volume adjacente.

[22] PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Op.cit. A comparação é citada pelo arquiteto no livro.

Figura 275: Fachada Leste e parque de estacionamento
Arquivo Pessoal

e proporção desses volumes, como na torre *One 57*. Feita essa aproximação a Portzamparc, inicia-se a análise da Cidade das Artes. Esta, como visto, localiza-se no Trevo das Palmeiras, posição central da Barra da Tijuca.(figura 270)

Há dois modos de se ter acesso a Cidade das Artes. Se o visitante optar por ir de transportes públicos, ele deverá descer no terminal alvorada e atravessar um túnel por debaixo da avenida das Américas para poder passar para a porção norte do Trevo das Palmeiras. Quem transita do terminal para a Cidade das Artes por esse túnel sai exatamente a frente da fachada sul.(figuras 271-2) De outro modo, o visitante que optar pelo automóvel particular deve se aproximar do edifício pela avenida das Américas, no sentido leste-oeste e entrar numa faixa de desaceleração, já uma via pertencente à Cidade das Artes. Essa via interna faz uma curva de 180 graus, próxima da rampa que dá acesso à fachada oeste.(figura 273) Após essa curva, a via continua no sentido leste do terreno, em paralelo à fachada sul(figura 274) onde chega no início do parque de estacionamento leste, já diante da fachada leste e sua respectiva rampa de acesso.(figura 275) Percorrido todo o parque de estacionamento leste, o visitante pode ir até o extremo norte do terreno, para onde se vira a fachada norte do edifício.(figura 276) Nesse ponto existem duas opções: sair do terreno por uma faixa de aceleração ou continuar, até o parque de estacionamento localizado a oeste, qual se estende até próximo da citada curva de 180 graus, completando a volta ao terreno e ao edifício. Essa visão serial completa, é uma primeira aproximação ao edifício, necessária para descrever seu formato e implantação.

A Cidade das Artes é um bloco centralizado do terreno, que parte da figura geométrica do retângulo e transforma-se num paralelogramo.(figura 277) Essa transformação do formato, muda também a compreensão das fachadas do edifício. A princípio, no retângulo, são quatro. O paraleologramo, do modo como foi inclinado, "gerou" mais duas "fachadas": a sudoeste e a nordeste. Pois com a deslocação dos vértices do retângulo, são atenuadas as esquinas do edifício. É claro que o vértice ainda está lá e o paralelogramo ainda é um quadrilátero e não um polígono de seis lados. As "fachadas" sudoeste e nordeste não existem a rigor, porém dependendo de onde o observador se posicionar, um efeito ótico parece fazer com que duas fachadas unam-se, numa outra. Como no exemplo da figura 274: as fachadas sul e oeste "unem-se" e formam a sudoeste. A rigor não existe essa nova fachada, mas o efeito visual dilata a compreensão do edifício.

O paralelogramo está na porção norte do Trevo das Palmeiras. Pode-se adentrá-lo por qualquer uma das rampas. Neste instante retoma-se a visão serial do edifício, agora para apresentar seu interior, pois ajudará a compreender a volumetria — acompanha a figura 278. Pela fachada leste pode-se acessar o 1º pavimento do edifício de dois modos: pela rampa ou por uma escada (a direita da figura 279.) Feito o acesso pela rampa, entra-se num corredor definido a direita pela lateral do maior volume do edifício, a "Grande Sala" de espetáculos e a esquerda por volumes destinados a equipe da Cidade das Artes.(figura 280) Ao sair deste corredor o visitante se depara com um outro grande volume, desenhado por dois planos curvos entrelaçados.(figura 281) A

Figura 276: Panorâmica
Arquivo Pessoal

frente deste volume existem subtrações no pavimento, na laje, que ora fazem um mezanino ora são preenchidos por escadas. Este outro grande volume é denominado "Teatro de Câmara" que é outro espaço para espetáculos, porém menor que a Grande Sala. A direita do Teatro de Câmara encontra-se um volume curvo,(figura 282) que na sua base recebe uma escadaria. No topo é arrematado por um volume ortogonal, prismático — um futuro restaurante. Na base desse volume da escadaria estão alojadas uma cafetaria, uma sala de leitura e alguns aposentos técnicos.

Entre o volume da escadaria e a Teatro de Câmara há um largo espaço de circulação. No seu início é possível olhar ao alto e ver uma rampa que conecta o volume do futuro restaurante com um andar superior da Teatro de Câmara.(figura 283) Se o visitante continuar sua trajetória no 1º pavimento e passar por debaixo dessa rampa, chegará ao extremo oeste do edifício, pelo que poderá retornar ao exterior através da rampa que se conecta à fachada oeste.(figura 284) Se o visitante descer essa rampa rumo ao exterior, poderá acessar o piso térreo do edifício. O térreo é definido volumetricamente pela continuação dos planos curvos e das escadas de acesso ao primeiro pavimento e também é feito de espelhos d'água.(figuras 285-6) Esse pavimento térreo é todo permeável para a circulação pedonal e não é acessível só a oeste, mas sim por todas as frentes. As escadas que se iniciam nesse térreo dão todas para o 1º pavimento, como mostra a planta de implantação. Uma delas está ao lado da rampa da fachada leste. Quem optou por acessar o 1º pavimento edifício por essa escada, terá uma visão inicial deste pavimento através da lateral norte da Grande Sala. (figuras 287-8) Visão semelhante de quem acessa o mesmo pavimento pela rampa norte do edifício, na qual poderá perceber que o grande volume que desenha a Grande Sala possui uma adição de um pequeno volume prismático, que se conectará a um andar superior do interior da Grande Sala (e será uma cafetaria do *foyeur* da Grande Sala.)

Feita essa incursão ao interior do edifício, foi possível perceber os volumes que Portzamparc adicionou no interior de seu paralelogramo. Percebe-se que em planta a disposição desses volumes forma uma grande esplanada no 1º pavimento, de livre circulação no espaço entre cada volume e cada subtração zenital, como o mezanino e os rasgos das escadas. Essa livre circulação e esplanada, aparentemente, não tem nenhuma ordem. No entanto não há nenhuma ordem ortogonal, afinal é possível traçar algumas linhas sinuosas de referência, nesta mesma planta. (figura 289) Elas mostram um princípio de organização dos volumes, inseridos no interior do volume definido pela implantação em paralelogramo. Isso ocorre pois Portzamparc cria espaço dentro de espaço. Primeiro definiu um espaço feito por dois grandes planos horizontais, que delimitam um "perímetro volumétrico", dentro desse perímetro vazio ele alocou outros volumes, desenhados por planos curvos e que são a parte cheia.[23]

Os dois planos horizontais são as duas lajes. São suspensas do solo por pilotis, alguns vão do térreo ao topo. Esses planos interseccionam-se com os planos curvos que definem os volumes interiores e que em alguns casos tocam o piso do pavimento térreo. (rever figuras 285-6) As duas

[23] PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Op cit. Portzamparc descreve o edifício como um grande volume vazio que no seu interior possui outros volumes. Rever planta de implantação e ver figura 290.

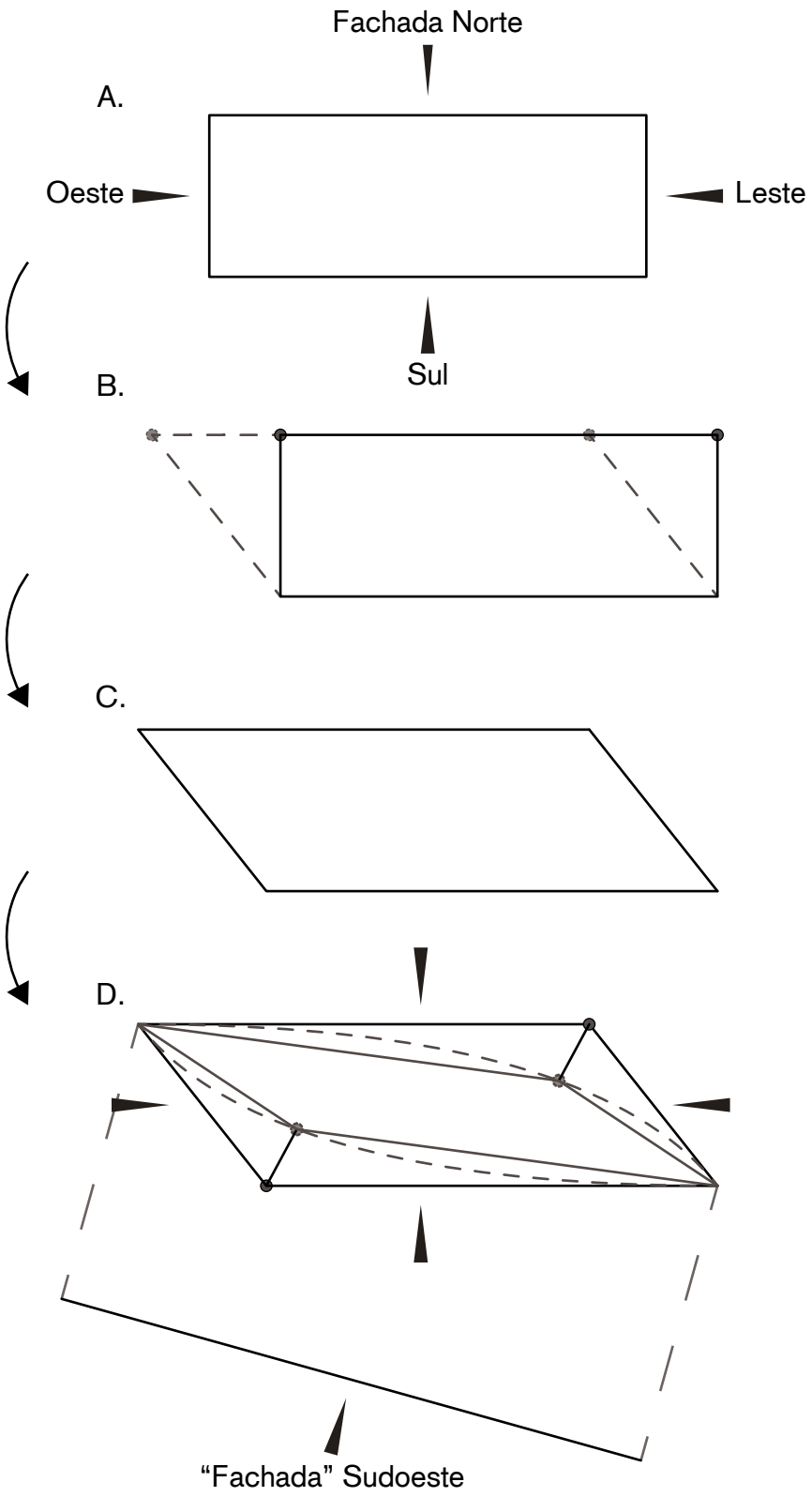


Figura 277: Esquema Paralelogramo distorcido
Arquivo Pessoal

lajes (planos horizontais) ainda contam com as já faladas subtrações e rasgos internos, como as escadas e mezanino. Elas também sofrem subtrações menores, em forma de triângulos (com uma ponta suavizada) que permitem a circulação de ar no edifício.(figura 291) A laje superior também tem uma subtração circular, que lembra a da *Cité de la Musique West Wing*.(figura 292 e rever 279) A forma do edifício, feita das subtrações e de planos curvos que se interseccionam com planos horizontais, resulta num espaço muito poroso, coberto porém aberto. Esse jogo volumétrico, cria uma dinâmica de cheios e vazios que cumprem não só função plástica, mas também de conforto ambiental, pois tal porosidade e grandes alturas ajudam na circulação do ar e na penetração da luz sem que se sofra com as altas temperaturas. Essa dinâmica de cheios e vazios é perceptível nas fachadas do edifício e é o que será descrito a partir de agora.

A fachada leste,(figura 293) é desenhada pela combinação de um volume que não é curvo (a direita da figura 293) e basicamente o perfil de um dos planos da fachada sul (a esquerda). Este volume é na verdade os fundos da Grande Sala. Enquanto na parte superior dessa fachada, foram colocados alguns tirantes metálicos, (como na *Philarmonie*, mas aqui como *brise-soleil*) pois entre as duas lajes não há só o 1º pavimento, há outros. Já na fachada norte (figura 294) fica mais fácil de se perceber como os planos curvos verticais interseccionam-se com a laje. Também é possível ver que alguns pilares fazem o mesmo efeito e que o edifício abre-se entre os planos que desenham essa fachada. Mais a esquerda é possível ver a saliência de um pequeno volume, mais ortogonal, como se fosse uma pequena caixa de vidro, marcada só por suas duas lajes a sobrevoar a grande laje inferior. Trata-se do já citado volume de adição à lateral norte da Grande Sala, rever figuras 287-8. Mais a direita também há outro pequeno volume desse tipo, que é, o também já citado, futuro restaurante. Assim, nessa fachada é possível perceber um ar metafórico e lírico no edifício, como se fosse uma caravela a navegar.

Na fachada oeste, (figura 295) o desenho é semelhante ao da leste. Há dois grandes blocos ortogonais a desenharem a parte cheia da fachada. Num deles é possível ver rasgos que lembram aqueles da *Cité East Wing,* com a mesma conotação de notas de uma pauta musical. Esse volume cheio contrasta com partes vazias, mais retraídas volumetricamente, que são preenchidas com grandes tirantes metálicos. A direita há apenas a presença do volume que foi retraído. Nessa fachada percebe-se que nem todos os pilares vão até acima, até a laje superior (topo do edifício) e que o vazio central (tal como na fachada leste), é o espaço que recebe a rampa de acesso e nela se encaixa. Uma referência modernista, mas com uma solução diferente das rampas interiores do *Hergé*; afinal, esta rampa não termina num volume "pequeno" e não dá a aparência de adentrá-lo. Aqui ela termina num vazio enorme e exatamente no ponto que se inicia a laje, não adentrando fisicamente o edifício, embora esse vazio seja sua continuidade visual e sensorial.

A fachada sul é semelhante a norte, (rever figura 272) porém seus planos curvos verticais vedam a vista dessa frente ao usuário do edifício (talvez por ser virada para o terminal Alvorada) ao contrário da fachada norte, onde é possível caminhar por entre os planos e contemplar a vista. O lado sul impede uma incursão pedonal do visitante, somente sendo rasgado no seu extremo

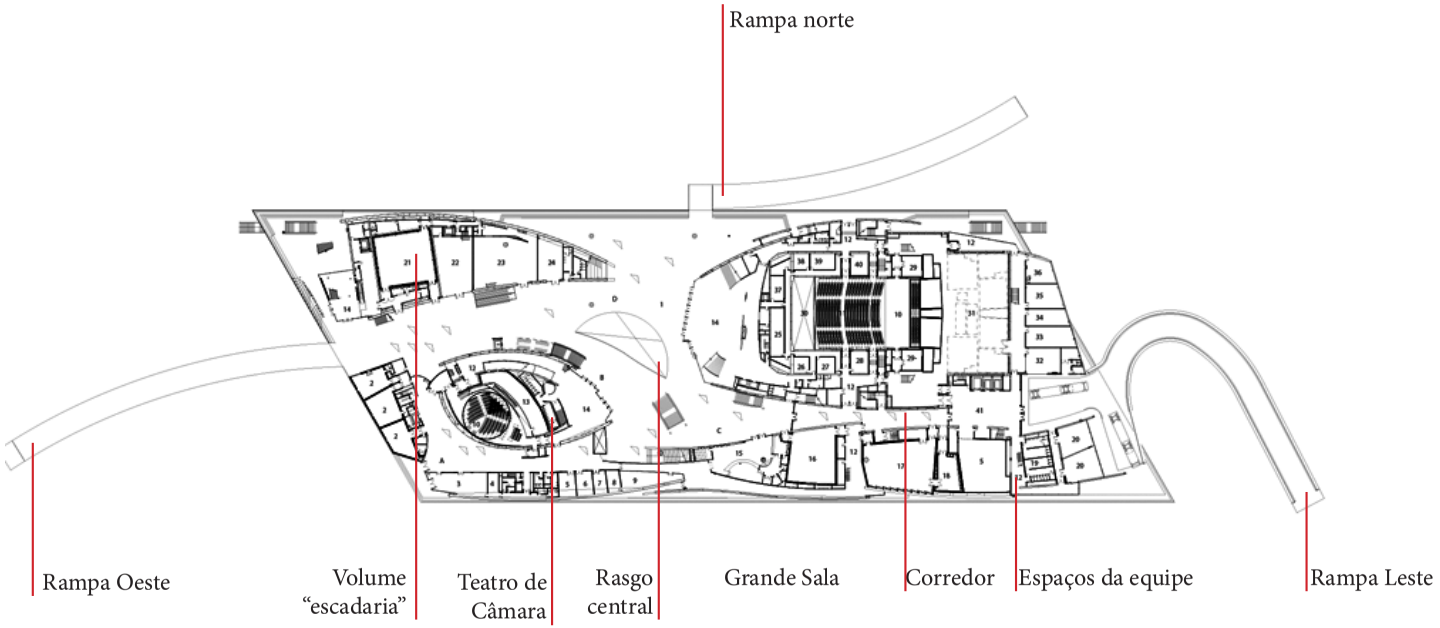


Figura 278: Planta

Fonte: deezen.com, em linha: https://static.dezeen.com/uploads/2014/05/Cidade-Das-Artes-by-Christian-De-Portzamparc-Hufton+Crow_dezeen_1_1000.gif

direito, abertura da já citada zona destinada a equipe da Cidade das Artes (no corredor formado com a Grande Sala, rever figura 280.) Ainda sim, a fachada mantém os muitos vazios entre os planos. É possível ver como é vazado o piso térreo, inclusive sendo possível observar o lado oposto desta fachada. Os planos curvos a direita ditam um ritmo repetitivo, que de repente é quebrado e invertido com o plano a esquerda. Nota-se nessa fachada a mesma estratégia de adicionar um volume ortogonal flutuando entre os planos curvos, para quebrar o desenho feito só de curvas — e que faz parte de um andar administrativo do equipamento. Nessa descrição das quatro fachadas do edifício nota-se que a todas foram dadas muita expressão e que algumas antigas soluções de Portzamparc reincidem na Cidade das Artes, como as escadas a seccionarem planos horizontais com objetivo de dar acesso a um pavimento superior, solução já vista na *Extension of the Paris Convention Center*.

A organização da forma e do espaço pode ser aglomerada e de certo modo confusa. Porém, não quer dizer que não há hierarquia entre esses volumes. Ao rever a planta de implantação da figura 289, vê-se uma ordem. O volume mais importante é a Grande Sala de espetáculos, essa que repete o arquétipo da forma pontiaguda;[24] tal centralidade contrasta com outra, não tão forte quanto, que é a centralidade do Teatro de Câmara, a segunda maior sala de espetáculos (rever figura 281.) A frente dessa sala há um grande ponto nodal do edifício, que é o rasgo do mezanino,(figura 297) que funciona como uma rótula do espaço vazio entre os volumes interiores. Este grande espaço vazio é o que restou da intersecção entre o volume definido pelos planos horizontais (as lajes) e os volumes interiores. Essa "sobra" não quer dizer que é um espaço menos importante que os outros. Até pelo contrário. Assim como há hierarquia das formas, sendo a Grande Sala a principal, há uma hierarquia espacial chefiada pelo espaço de sobra, intersticial, entre volumes interiores. Este espaço funciona como esplanada, um vazio que pode ser apropriado pelas pessoas a seu bem entender, sob abrigo de uma forma totalmente coberta, mas termicamente resguardada pela circulação de ar — tanto horizontal, na corrente criada pelas fachadas quanto vertical, na corrente criada pelas aberturas triangulares zenitais.

Há aqui um paralelo interessante para o espaço de "sobra". A definição de «real» abarca justamente um tipo de "sobra", no caso, a sobra daquilo que não foi dito, que não foi simbolizado. O «real» é o discurso impossível e traumático para Lacan, aquilo não se consegue dizer. Žižek leu o «real» como o trauma da sociedade, o trauma da assimetria social. *Mutatis mutandis,* a sobra deixada pelo espaço intersticial de Portzamparc não pode ser simbolizada, dita, definida. Aquele é um vazio imprevisível, ainda mais se tratando de um espaço público. Ainda que seja difícil de imaginar que, num bairro como a Barra da Tijuca, onde tudo é distante e dependente do automóvel, a Cidade das Artes seja tomada por manifestações políticas críticas ao *status quo*; ainda mais estando esse espaço intersticial majoritariamente acima do térreo — pois também há a praça do térreo. Porém, é possível ser apropriado para o lazer e para atividades lúdicas e de grupo, sem que o espaço reprima o indivíduo.

[24] Muito semelhante a um dos volumes do *Les Champs Libres*. Ver figura 296..

Figura 279: Fachada Leste
Arquivo Pessoal

É exatamente esse espaço intersticial que Žižek defendeu como um alvo para investidas que, senão apontam para uma crítica do «real», ao menos para seus fragmentos que retornam na «realidade». É como se os volumes cerrados fossem um momento de ficção, de «realidade»: como a da Grande Sala e do Teatro de Câmara como espaços democráticos quando no fundo só poderão usufruí-los aqueles que pagarem ingressos para espetáculos e a do restaurante como praça de alimentação acessível a todos, quando no fundo só irão usufruir quem puder pagar (o volume que parece flutuar na fachada norte e acima do volume da escadaria.) Porém, no espaço intersticial, na esplanada entre os volumes internos, há um momento menos ficcional, de possibilidade de alguma atividade social por parte dos cidadãos embora não seja uma certeza. Essa pode ser direcionada para algum tipo de movimentação social menos consumista e alienada, nas quais o espaço não é consumido como uma imagem espetacular, mas sim presta serviço de local cívico, de contemplação, apropriação e de permanência prolongada.

A dita esplanada entre volumes é um espaço de intervalo entre exterior e interior, tema criticado em Calatrava e DS+R. Afinal, a má relação exterior-interior fez do Museu do Amanhã e do MIS objetos, não obras com identificação pública, urbana e cívica (a não ser pela via do espetáculo.) Na Cidade das Artes essas relações acontecem na esplanada e na praça do pavimento térreo, momentos de prolongamento dos percursos paisagísticos e das rampas.(figura 298) A transição exterior-interior respalda-se deste fortalecimento dos percursos, pois a via pública, a rua pública, é prolongada para dentro do edifício. Isso corre através da esplanada, que é a rua interior da Cidade das Artes, bem como da praça do térreo (um expressivo reforço.) São ambas intermediárias da transição do exterior para os volumes cheios, como as salas de espetáculo. E mesmo essas transições são intermediadas. No caso da esplanada do 1º pavimento o intermédio é a rampa; na praça do térreo são os espelhos d'água. Caracteriza-se assim uma transição por etapas, nos possíveis percursos que um visitante pode fazer. Logo é possível concluir que a transição exterior e interior é bem articulada mesmo que seja a Cidade das Artes um edifício de enorme impacto.[25]

Elementos como a as rampas de acesso e os espelhos d'água, por estarem articulados com os percursos, com as relações visuais e formais do ambiente construído, valorizam o caráter geral do espaço da Cidade das Artes. O lugar é pensado, o *locus* é construído por esses elementos. A junção das partes, como no caso dos rasgos nos planos horizontais (para permitirem a circulação vertical do ar e entrada zenital de luz) tem uma idéia de *logos* (Frascari). Essas articulações são materiais, não só metafóricas. O uso do concreto armado também busca essas articulações. Tais questões fazem da Cidade das Artes um edifício com uma tectônica expressiva, não só uma forma complexa, mas uma forma que emite relações materiais e líricas com o visitante. Entretanto, nem todas as estratégias do projeto valorizam o edifício.

Um dos problemas da Cidade das Artes foi ratificar a lógica das construções do entorno. Na Barra da Tijuca são comuns os grandes complexos comerciais, *shopping centers*, torres e hipermercados.

[25] Por exemplo: inicia-se no exterior, circula-se pelo percuso do paisagismo, começa-se a subida da rampa, termina-se a subida na esplanada do 1º pavimento e somente aí se passa a um volume cheio, cerrado. Muito diferente da circulação do MIS, onde o percurso já é, praticamente, a parte cheia do edifício.

Figura 280: Corredor leste
Arquivo Pessoal

Figura 281: Vista do Teatro de Câmara
Arquivo Pessoal

Todos eles, ou praticamente, centralizam-se no terreno e concentram seu programa num objeto enorme, que ocupa uma grande metragem quadrada. São como grandes pavilhões, horizontais ou verticais, que embora não se aglomerem como em Copacabana, não se comunicam entre si e se isolam do resto do tecido urbano — através de suas grades, cancelas e portarias. Na Barra há uma clara distinção entre o que é um terreno privado e a rua pública; são nítidos os limites e barreiras, físicas e sociais. A Cidade das Artes não é privada, mas repete este tipo de distinção. É claro que a entrada de ninguém é proibida no parque da Cidade das Artes, nem no edifício. Porém, até certo ponto, sua implantação repete toda a lógica do entorno. Centralizou-se um objeto e este foi circundado de barreiras, limites e vias que mimetizam as distinções entre privado e público do entorno. São exemplo os dois largos parques de estacionamento a leste e oeste, semelhantes aos dos hipermercados, bem como a via interna, desenhada de modo adjacente às vias rápidas e por isso semelhante a elas (ou seja, longe da idéia de rua pública e próxima da idéia de via rápida.) Se a estratégia de fazer o edifício em um único bloco foi boa para gerar a esplanada interna, entre volumes, sob o ponto de vista da confirmação das fraquezas do entorno, não foi uma boa solução. Há uma verossimilhança com a construção civil da Barra que não é benéfica a aproximação entre sujeito e obra, afinal o plano urbano é feito para a escala do automóvel e não do pedestre. Os hipermercados, seus parques de estacionamento, torres, centros comerciais etc são todos desenhados para a escala do automóvel. Mimetizar e não ultrapassar essa lógica não foi uma boa opção.

Não cabe aqui criticar um edifício por causa de sua dimensão, embora seja uma possibilidade. O problema está na articulação dessa dimensão. Se Portzamparc teve que entregar uma proposta daquele porte, faltou uma atenção as questões de escala e proporção ao corpo humano (algo encontrável em outros de seus edifícios.) A mesma área e volume poderiam ter sido alvos de outra estratégia que não a escala monumental, não porque a escala monumental em si é ruim, mas pelo fato de ser a escala e a proporção exatamente a grande falha da Barra da Tijuca. O que falta na Barra da Tijuca é a pequena escala, próxima do pedestre. Portzamparc poderia ter articulado a Cidade das Artes como fez na *Cité de la Musique East Wing*. No sentido de responder a um programa grande com volumes à escala do pedestre. É claro que a escala é um problema intrínseco a este tipo de projeto, o das mini-cidades, cidades dentro de cidades. Mas tal como uma cidade tradicional, poder-se-ia desenhar o edifício em blocos articulados, fazendo calçadas, projetando frentes de rua e em conjunto com o paisagismo, sem perder a proporção do corpo humano. Pois é isso que falta na Barra da Tijuca. Falta edifício que faça rua e cidade; sobram pavilhões isolados, nos quais suas fachadas frontais estão sempre ao fundo dos terrenos, muito atrás das grades, muito atrás das barreiras vegetais. Fisicamente e psicologicamente distantes.

A dificuldade na resolução da escala pedonal é um problema também da articulação do lugar. Embora a materialidade e a estratégia para o conforto térmico sejam apropriadas, bem como os percursos interessantes, o super pavilhão que é a Cidade das Artes aumenta a discrepância entre sujeito e objeto. Algo que constantemente confronta o cidadão que vai a Barra da Tijuca;

Figura 282: Vista do volume da escadaria
Arquivo Pessoal

Figura 283: Rampa entre restaurante e Teatro de Câmara
Arquivo Pessoal

seja nas avenidas ou nas arquiteturas. Essa grande escala dilata e distorce o espaço, o tempo e a forma. As percepções que uma pessoa tem dos três alteram-se, pois ela passa a sentí-los como se fosse um automóvel. É preciso captar a escala do automóvel para compreender as referências espaciais, temporais e formais das arquiteturas e do tecido urbano da Barra. Tudo foi dilatado para uma escala muito acima do ser humano. Nada está ao alcance da perna e do braço. Nessa mega proporção entre objetos e vias, o lugar é desarticulado. Indo contra e enfraquecendo as qualidades da estratégia que se encontra na esplanada do 1º pavimento. Pois, na grande escala, essa esplanada parece uma miragem perdida num oásis muito distante, no meio de um deserto de muita exposição solar e muito asfalto. O edifício acaba por ser ilhado, vítima dessa estratégia de centralização e concentração do programa. É muito crítico a idéia, tanto de Portzamparc quanto de Fernado Chacel (paisagismo), do projeto ser um parque e alternativa à Barra da Tijuca, o que pode incluir sua escala sobre-humana, quando este mesmo projeto repete as lógicas falhadas do entorno:

> "A Cidade da Música vai representar, sem sombra de dúvida, um equipamento cultural de grande importância para toda a cidade. Particularmente para a Barra, ela vai preencher uma lacuna que é a carência de qualquer elemento de peso significativo e cultural local. Este projeto tem uma responsabilidade enorme e o parque, abraçando esse equipamento cultural, será uma nova e importante proposta de lazer urbano (...) para as pessoas poderem caminhar, circular, sentar ou ler um livro ao ar livre, coisas que hoje parecem até estranhas em termos de Barra, porque todas as atividades se realizam em condomínios enclausurados e 'guetificados', em que cada uma das comunidades se ancora na maior parte do tempo, só se deslocando para visitar os shopping-centers. É preciso valorizar as vocações tão claras que a Barra tem de lazer e turismo, e mais ainda do turismo ecológico." [26]

O contra-tempo da escala, para a articulação do lugar, também é perceptível no paisagismo. A intenção de Chacel era que esse penetrasse no edifício. Isso foi algo bem realizado, pelos nuances dos percursos e espelhos d'água. Outro objetivo era vencer a lógica da formação dos guetos ricos, dos *shoppings* e condomínios, para se valorizar o andar ao ar livre; algo que não se concretizou. Uma comparação com qualquer um dos condomínios fechados residenciais da Barra mostra que a lógica é a mesma: implanta-se um grande volume para cercá-lo de um desenho paisagístico e circundá-lo de vias internas para automóveis. O que faz desse volume cercado de grades, cancelas e vias, ou seja, cercado de limites e barreiras que neutralizam o benefício dos desenhos paisagísticos, bem como inibem a idéia de parque. Algo que que se repete na Cidade das Artes. O parque se torna uma ilha isolada assim como é a obra. Dialogam entre si, mas não ultrapassam algumas das falhas das construções do entorno. Uma alternativa era se o parque ajudasse a gerar cidade (tecido urbano de qualidade) ao nível do pedestre, com mobiliários para seu uso, não só articulá-lo (algo bem feito) com a obra arquitetônica que incide no mesmo terreno. Poderia ter sido proposto outro desenho para as vias de automóveis internas e os parques de estacionamento, articulando-os com o parque. Algo diferente do mero cinturão de asfalto e concreto que foi realizado. Nesse sentido, o parque paisagístico da Cidade das Artes

[26] PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Op cit, p.126.

Figura 284: Extremo oeste do edifício (interior)
Arquivo Pessoal

Figura 285: Térreo
Arquivo Pessoal

assemelha-se ao dos condomínios fechados; está muito próximo de ter só a função de ser visto por quem se desloca nos automóveis. Para além da comunicação com a obra, o parque está mais próximo de uma reciprocidade com os carros e vias rápidas do que de ser uma alternativa a eles.

Um dos problemas das vias rápidas da Barra é que elas se tornam grandes barreiras a serem vencidas, algo só factível com o automóvel. Essa situação é um retalho do tecido urbano, que cria zonas isoladas e bolsões enclausurados (como os condomínios.) Esse isolamento é terreno fértil para a consolidação de hiperespaços, como pode-se notar na crítica de Rezende & Leitão — ao espaço cenográfico que se transformou a urbanização da Barra. Nesse sentido recorda-se que os hiperespaços são locais fechados, pequenas cidades, de difícil leitura para as pessoas, um local onde a distorção faz a pessoa se perder e não se encontrar. O retalho do tecido urbano da Barra dá as condições perfeitas para um edifício se tornar hermético, fechado na sua ficção e no consumo de seus estilos cenográficos. Isso foi posto para se perceber que, embora haja uma distância clamorosa da Cidade das Artes para edifícios como o *New York City Center*, ambos são versões do retalho do tecido urbano. A distância de qualidade entre eles é óbvia, o *shopping* chega ao ponto de simular um cenário, como pela estátua da liberdade. No entanto, no que tange uma "esquizofrenia" do espaço, no sentido posto por Jencks, (ver introdução capítulo 2) o retalho do tecido urbano influencia um retalho dos dois edifícios.

A esquizofrenia do espaço pós-moderno se refere ao caos fragmentado que eles são. Em alguns casos acrescidos de revivalismos históricos e consumismo estilístico. Em outros na fragmentação exarcebada da forma. Nesse ponto a Cidade das Artes também é criticável. Há uma exorbitante proliferação de partes do edifício, de volumes que se cortam, de planos que se entrelaçam e rasgos que perfuram esses volumes e planos. Essa fragmentação poderia ser praticamente perpetuada, algo que é um revés para a complexidade plástica do edifício. Desse modo talvez seja interessante ler essa situação no nível do discurso: os fragmentos são significantes soltos, dispersos na rede de significantes. Sua proliferação decorre de não fixarem um significado. Tanto é que as tentativas para tal incidem na metáfora da fauna, da flora ou de um objeto externo:

> "(Como nasceu o conceito do projeto?) Ainda no Rio, eu tinha começado a imaginar alguma coisa muito escultural, um grande inseto sobre patas, empoleirado a 10 metros de altura (...)" [27]

Essa dispersão de significantes sem fixar significado faz o edifício oscilar numa linha tênue entre a volumetria complexa, (plasticamente resolvida) e a confusão de suas partes. Em demasia, esses fragmentos retiram o movimento da fachada, pois hipnotizam e paralisam o visitante. Preceito contrário a estratégia de valorização dos percursos e da apropriação da esplanada. O excesso de informação é comparável a um bombardeio publicitário, que quer convencer o consumidor a todo custo — e que na verdade reprimi-o ao invés de libertá-lo (restringindo-o a esfera consumista.). Em suma, a esquizofrenia não ajuda na relação obra-sujeito. Por exemplo é caótico perceber como as escadas cortam os planos horizontais. Como se acessa o 1º pavimento por elas. Estratégia

[27] PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Op.cit, p.30-6. Portzamaprc se refere ao edifício como um inseto, já muitas pessoas como uma grande embarcação, uma nau.

Figura 286: Térreo
Arquivo Pessoal

Figura 287: Visão de quem sobe pela escada leste
Arquivo Pessoal

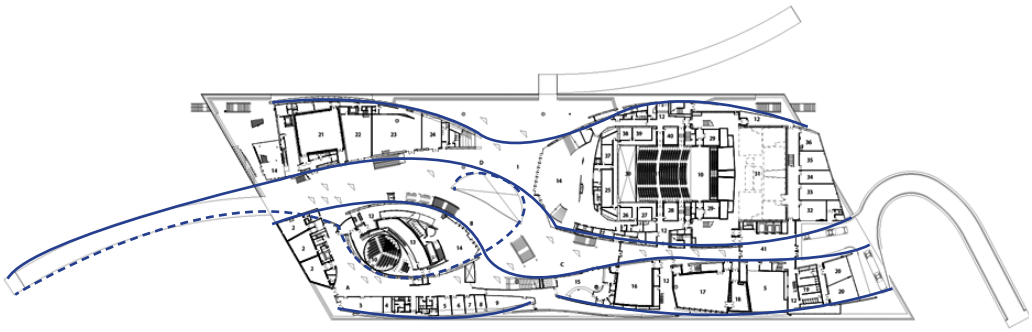
que é uma reminiscência de outros projetos de Portzamparc, tal como os tirantes metálicos.

Finalmente percebe-se que a Cidade das Artes é um edifício antitético. Algumas soluções não reproduzem a «ideologia», outras reproduzem. Por exemplo não há um consumismo nas referências ao modernismo brasileiro, com objetivo de se tirar vantagem do argumento de "respeito e relação com o contexto". Realmente há um influência modernista e trabalhada. Porém a dimensão monumental, hiperarquitetônica, não ultrapassou os problemas do plano urbano da Barra — e problemas estritamente ligados ao capitalismo, pois foram os interesses dos empreendedores que não respeitaram os coeficientes do uso do solo e foram eles os propulsores da cultura das periferias abastadas. O edifício isola-se como um centro comercial da Barra da Tijuca; já na sua implantação, embora se abra na sua composição volumétrica.

Ao mesmo tempo a Cidade das Artes porta qualidades e dificuldades, o que torna difícil de precisar sua posição no «Círculo», mas não impossível. O edifício ficou entre a não-legitimação da «ideologia» e sua reprodução. O desfecho dessa obra arquitetônica fica claro pelos dois elementos que organizam sua ordem simbólica e de seus (muitos e dispersos) significantes: os dois planos horizontais. Eles fazem o paralelogramo da implantação e recebem as intersecções dos planos curvos. Formam o «nome da casa» da Cidade das Artes que, nesse caso, ora quer ir no sentido da não-legitimação e ora quer reproduzir a «ideologia». É um pêndulo. A Cidade das Artes parece estar sob constante efeito espiral da amplitude da «ideologia»: quando pensa-se que a obra sairá de seu poder, alguma característica a puxa de volta. Longe de reproduzí-la, mas também de não legitimá-la.(ver figura 299.)

Figura 288: Visão de quem sobe pela rampa norte
Arquivo Pessoal

Figura 289: Linhas de referências sinuosas da implantação.
Fonte: deezen.com, em linha: https://static.dezeen.com/uploads/2014/05/Cidade-Das-Artes-by-Christian-De-Portzamparc-Hufton+Crow_dezeen_1_1000.gif. Linhas de referências postas pela dissertação.



Considerações Finais

O objetivo desse trabalho foi mensurar a condição na qual as obras arquitetônicas se encontram no século XXI, suas linhas gerais mais importantes, para assim perfilar o assunto até próximo de 2016. Essa estimativa necessitou regressar a formação da arquitetura contemporânea, afinal, a condição atual não é determinada a partir dela própria — não apenas. Vai além disso, pois o atual estado da arte origina-se e sofre influência dos anos 60, momento de grande mudança na estrutura interna do capitalismo; a partir daí uma sociedade de consumo cultural de massas, pelo capitalismo flexível. Esse retorno faz algum sentido, pois partiu-se da premissa que o conteúdo da obra arquitetônica se deteriorou, em favorecimento de uma lógica cultural consumista. Para compreender essa deterioração, foi estudada a «ideologia», definição larga o suficiente para estar por trás dessas questões — e que abarca o consumismo cultural após 1968. Portanto se tornou central compreender como a arquitetura se incorpora neste poderio: o «Círculo Arquitetura-Ideologia».

Nessa jornada se situou em torno da discussão sobre a autonomia, tanto a da forma quanto a disciplinar, capitaneadas respectivamente por Peter Eisenman e o Grupo de Veneza. Pois essa é uma diferença de ponto de vista nos anos 60 sobre o momento nevral da arquitetura contemporânea: como ultrapassar o funcionalismo. Assim, o século XXI herdou os desdobramentos posteriores dessa diferença. Herdou o amadurecimento e centralidade do desconstrutivismo. Herdou a resposta regionalista crítica. Esses também se desdobraram em novas vertentes e, a partir de 2001, entrou-se em outro momento conflituoso, com ampla gama de novas tendências. Mas as principais lideranças, se articulam com o passado da autonomia da forma e o desconstrutivismo. As outras ficam um pouco a margem, em ramificações, do racionalismo, da autonomia disciplinar ou dos regionalistas. O protagonismo na produção das obras arquitetônicas está nos desdobramentos do desconstruvismo, na afirmação e liberação da forma de outras estratégias projetuais.

O conceito do «Círculo Arquitetura-Ideologia» foi proposto para verificar questões relativas ao momento de que se fala, embora possa realizar mergulhos históricos mais longínquos. Porém estruturou-se essa teoria para perceber a obra arquitetônica no século XXI, por ora um ponto de chegada da mudança interna do capitalismo, que reverberou na arquitetura, sendo mais benéfica as formas inusitadas. No entanto para melhores conclusões, era necessário aprofundar caso a caso, para deixar claro como a «ideologia» verifica-se num edifício ou não. Os três edifícios do Rio de Janeiro foram vistos nesse sentido de conclusão e aplicação do que foi pensado nos outros tópicos. Cabe agora expor o que foi encontrado ao longo desse caminho, ainda que já se tenha tirado conclusões no decorrer da dissertação. Com efeito, a investigação sobre o «Círculo» é um estudo que;

1) identifica o perfil da condição da produção arquitetônica no século XXI: uma fusão da

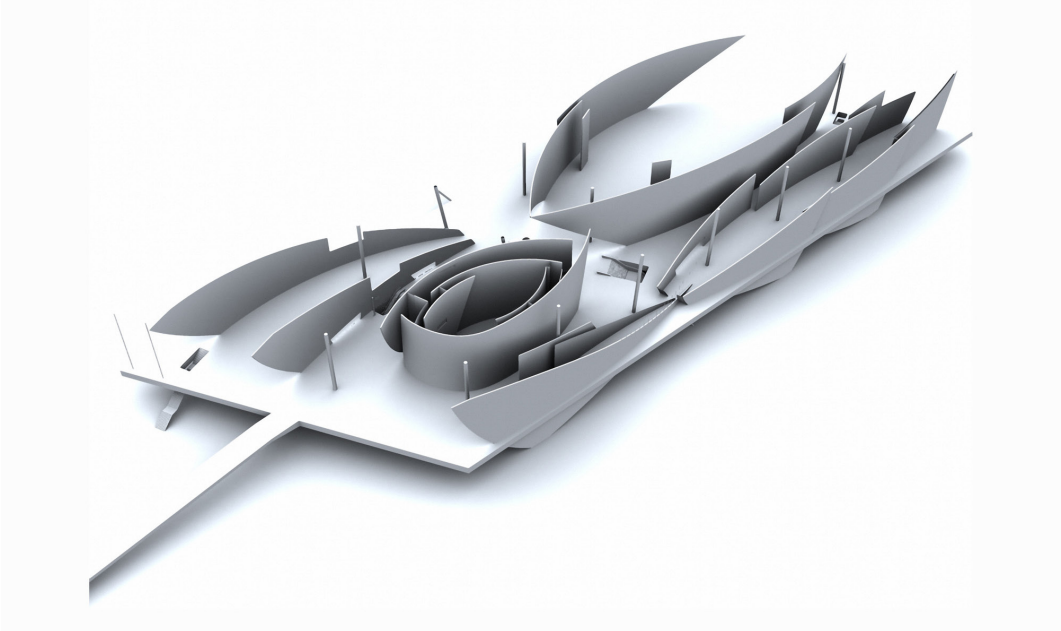


Figura 290: Axonometria
Fonte: http://www.archdaily.com/455063/cidade-das-artes-christian-de-portzamparc/529fe237e8e44ef5dc000066-cidade-das-artes-christian-de-portzamparc-detail

Figura 291: Aberturas Zenitais, trângulos.
Arquivo Pessoal

arquitetura na «ideologia», majoritariamente a reproduzir o espectro interno desta e a manter imutável a clivagem do antagonismo social, muitas vezes sem mesmo nenhum tipo de pauta ou agenda social e coletiva. E ainda que a arquitetura apareça ligada aos poderes dominantes ao longo da História, a fusão com a «ideologia» denota que esse quadro deixou de ser uma "relação", é agora uma célula única,[1] mais forte no que tange validar a si própria. Além disso sua aceitação acrítica enviesaria a própria dissertação como mistificadora e reprodutora da «ideologia». O "sempre foi assim e sempre será" é a forma doutrinária que a dominação quer ser vista — como algo dado e natural. É exatamente sua intenção: arquitetar consentimento. Por isso, aceitar que se a arquitetura realmente sempre esteve em conluio com o poder dominante de certa situação histórica e que continuará a ser, seria um determinismo. Porém não se deve subestimar o tamanho da inércia que se está diante, pois mover algo contra a «ideologia» é mover algo enorme, embora essa dificuldade não deva servir de justificativa para incorporar discursos de reprodução ideológica.

2) identifica que uma obra arquitetônica é um contentor cultural, que recebe e abriga um determinado discurso. E que esse contentor porta uma mensagem elementar, um conteúdo essencial, chamado de «nome da casa». Este conceito designa o significante-mestre e pai simbólico da organização do conteúdo de tal discurso; sendo objetivamente verificável na parte física, material e cheia de uma obra arquitetônica, bem como está implícito na parte imaterial e nos vazios do edifício. Ambos denotam que a crítica da fusão entre arquitetura e «ideologia» encontra-se precisamente na obra, que pode ser lida pelos seus principais elementos organizadores do espaço e da forma. Nos três edifícios estudados no capítulo 4 verificou-se tal situação, encontrada nos principais elementos de referência em cada um dos edifícios. (a caixa de concreto e a "casca" de estrutura metálica do Museu do Amanhã, os planos diagonais do MIS e os dois planos horizontais da Cidade das Artes; as duas lajes.) Sendo assim, e a definição de dado,[2] é no dado que mais facilmente vai se encontrar a organização elementar do edifício e onde potencialmente reside a sua crítica.

3) identifica que não só a crítica da cidade é uma ferramenta com capacidade para apontar a clivagem social, mas também a crítica de suas partes, as obras arquitetônicas. Afinal são as arquiteturas os contentores culturais discursivos. E são majoritariamente interpelados pela «ideologia», pois ela é o lugar do Outro, aquele que mais chance tem de discursar. É ela quem tem mais oportunidades e poder para impor seu discurso como predominante. Por isso a arquitetura faz parte da reprodução da «ideologia», como um "Aparelho Ideológico de Estado", sendo o

[1] Única e auto-referencial: a arquitetura e a «ideologia» já funcionam como um mútuo espelho. Relação endurecida ao longo do intervalo 1968-2016. O modernismo se ligava ao capitalismo industrial, o pós-funcionalismo da autonomia da forma se adaptou ao capitalismo flexível da cultura de massas e a consolidação desse cenário questiona até mesmo o próprio pós-funcionalismo da autonomia da forma, vendo-o como demasiado intelectualizado. Os projetivos se enquadram nesse ponto; a prerrogativa de que arquitetura é anterior a sua teoria e projeto, como DS+R também.

[2] Ching, Francis D.K. *Arquitetura: Forma, Espaço e Ordem.* Martins Fontes, 2008, p.346. "Um dado se refere a uma reta, plano ou volume de referências ao qual outros elementos de uma composição podem se relacionar. Ele organiza um padrão aleatório de elementos através de sua regularidade, continuidade e presença constante. Por exemplo, as linhas de uma pauta musical servem como um dado ao proporcionar a base visual para a leitura das notas e altura relativa de seus tons."

Figura 292: Subtração zenital circular
Fonte: © Nelson Kon, archdaily.com, em linha: http://www.archdaily.com/455063/cidade-das-artes-christian-de-portzamparc/529fe151e8e44ebb0d00007d-cidade-das-artes-christian-de-portzamparc-photo

Figura 293: Fachada Leste
Fonte: © Nelson Kon, archdaily.com, em linha: http://www.archdaily.com/455063/cidade-das-artes-christian-de-portzamparc/529fdda9e8e44ef5dc00005d-cidade-das-artes-christian-de-portzamparc-photo

aparelho físico, material. Aquele que encaminha o discurso de proteção ao núcleo traumático (antagonismo social) para o indivíduo. Funciona como um espaço encerrado que interpela o indivíduo a cumprir sua parte no pacto ideológico (isso é, a aceitação de que há uma clivagem entre classes.) Para isso a mensagem que a arquitetura encaminha objetiva se fixar em campos do inconsciente do sujeito que ainda não foram explorados, em forma de discurso. Em último caso recorda-se que a «ideologia» faz uso da estratégia da legitimidade perante o sujeito, e por isso precisa estar no interior dele. (interpelação do sujeito, como visto em Louis Althusser e Slavoj Žižek.) A arquitetura que reproduz a «ideologia» contribui para essa "violência" simbólica — violência pois fixa e força um discurso para subordinar o sujeito.

4) identifica que existem diversos modos da produção arquitetônica se integrar na «ideologia». Aparentemente denotam uma pluralidade, mas como são espectros diferentes oriundos da mesma causa, a «ideologia», são na verdade uma pluralidade que secreta uma massificação da cultura arquitetônica.[3] Isto é, torná-la uma única cultura, um único discurso. E esse único discurso é o da reprodução da «ideologia», seja qual for a narrativa utilizada para isso, algo distante da democratização dos espaços arquitetônicos. A repetição de soluções, como encontrada em muitos arquitetos estudados, passa por uma reprodutibilidade técnica e teórica; pelo que deixa de ser uma diretriz deste ou aquele arquiteto, para se afirmar como uma repetição de soluções. E que em último caso, é um paralelismo ao único discurso da «ideologia» pois compartilham do mesmo conteúdo.

5) identifica que muito das maneiras de integração da arquitetura na «ideologia» funcionam ao modo da articulação de *Che Vuoi?*. Pois para o antagonismo social não vir a tona deve-se ocultá-lo, seja pelo meio da fantasia, seja pelo meio do desejo ou num discurso de travessia destes. Por exemplo, quando a arquitetura se oferece como espaço democrático inclusivo, mas sua lógica cultural é toda incorporada no discurso da «ideologia» e portanto é exclusiva (incluir para excluir.) Outro exemplo é o argumento que a arquitetura não pode ser apropriada pela política, mas essa apolitização pode ser um momento de máxima politização (como lembrado na anestética) pois é benéfica ao lado dominante do antagonismo social. Um último exemplo é o do "fim das narrativas" e fim da intelectualização do projeto; se apresentam como neutros por não almejarem construir grandes narrativas. Mas são narrativas sobre o fim das narrativas e se beneficiam disso.

6) identifica que os três indícios — mercadológica, niilismo tecnológico e apelo da imagem — são sintomas da consolidação do «Círculo» e são recíprocos à tríade hegeliana (abstrato, imediato e aparente.) Desse modo agem para alienar o indivíduo ao ponto de romper sua identificação com a obra e assim subordiná-lo. Percebe-se que a reprodutibilidade técnica, teórica, prática,

[3] Há muitos espectros, como por exemplo a proliferação dos "-ismos", muito deles unidos por compactuarem com a reprodução da «ideologia» e portanto, nesse ponto de vista, são apenas pasteurizações de uma mesma lógica; dominar e alienar o sujeito; subordiná-lo ao discurso da «ideologia». E como todos os sujeitos não são exatamente iguais, a «ideologia» precisa de recursos para se adequarem melhor a eles, análogos aos estilos de consumo da sociedade do consumo de massas.

Figura 294: Fachada norte
http://www.archdaily.com/455063/cidade-das-artes-christian-de-portzamparc/529fd927e8e44ec0e600006a-cidade-das-artes-christian-de-portzamparc-photo

Figura 295: Fachada oeste
Arquivo Pessoal

bem como o consumismo teórico (e de referências) e a deformação da percepção espaço-forma e tempo, não configuram em si novos indícios. Mas são maneiras da arquitetura incorporar a lógica do mercado, pois essa é a lógica do consumismo capitalista que por si só já reproduz e consome tais questões.

7) identifica que não há uma "frente" na prática da arquitetura capaz de ser crítica à «ideologia». Não há uma tentativa de confronto interno do antagonismo social pela materialidade da obra arquitetônica, nem uma polarização entre obras ideológicas e obras críticas da «ideologia». Há uma um imperativo protagonismo da replicação da «ideologia», por isso a teoria do «Círculo» torna-se uma chave da leitura do contexto atual. Porém há tentativas de não se legitimar, de forma tão recíproca, a «ideologia», oferecer algum tipo de resistência a ela. (como ensaiou-se na Cidade das Artes.) Já na teoria identifica-se a existência de críticas ao núcleo traumático. A «ideologia» exige constante alerta para não se cair numa "postura hegemônica de resistência" ou em consumismo de crítica à «ideologia», pois essa é forte o suficiente para dilatar sua amplitude e incorporar esses discursos — como novos nichos de mercados, como a tecnologia enquanto controle ou a depuração de uma forma como uma simples imagem para impacto.

Há conseqüências para esses pontos identificados no estudo do «Círculo», de 1968 até 2016, aponta-se que este estudo se desdobra;

8) em uma nova companhia para a situação da hiperrealidade, do "mais real que o real". Trata-se do "mais virtual que o virtual", que é o espaço ficcional por cima do que já era ficcional. Como exemplo a ficção da referência à Burle Marx, no MIS, se sobrepõe à «realidade» de sua construção, que, por si só já é uma ficção (pois oculta o «real».) Essa referência é mais virtual que a própria virtualização do MIS.

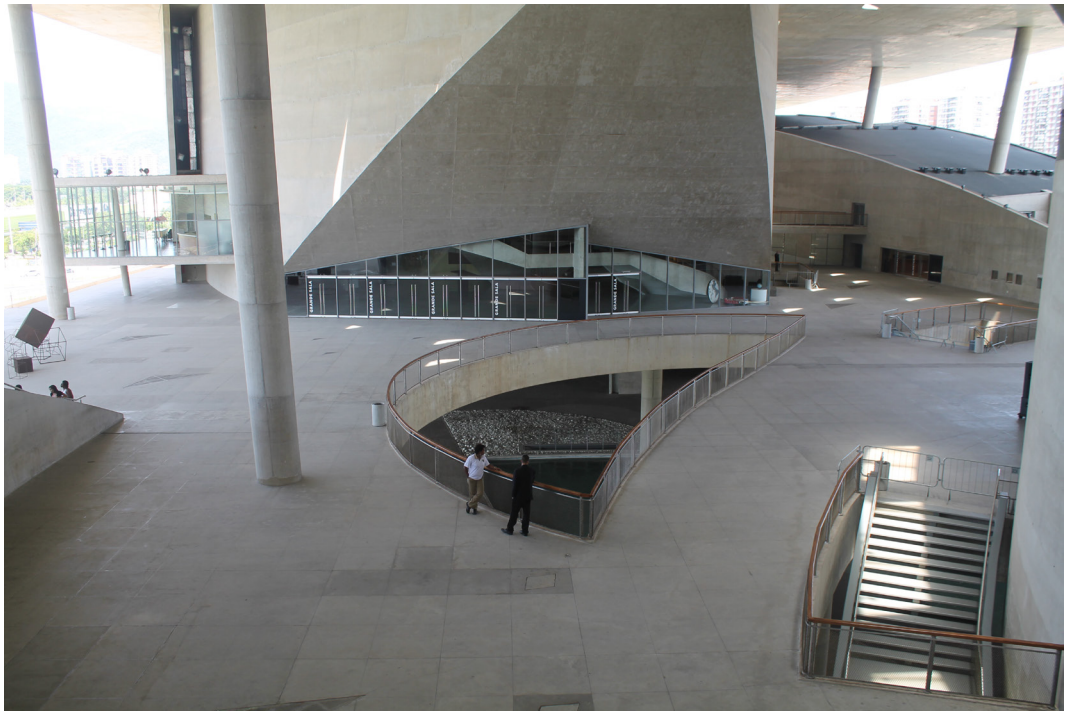
9) em um atual ponto no qual a autonomia é uma nova utopia. No presente momento nem a autonomia da forma nem a autonomia disciplinar conseguem se desvencilhar da situação de heteronomia, ou seja de subordinação a um terceiro. Nesse caso, estão subordinadas às forças econômicas, políticas e sociais da «ideologia», da clivagem social. Porém, caso lançada uma utopia de novas teorias da autonomia disciplinar e da forma, com objetivos de denunciar o núcleo traumático social, ainda que fracassem, parece ser um ponto de partida para a crítica na ordem do «real».

10) em um complemento à noção da "arquitetura da cidade" (a visão da cidade como uma grande arquitetura, um grande artefato artístico.) Esse complemento é a "cidade da arquitetura",[4] isto é, perceber onde se encontra cidade, no seu sentido cívico, democrático e pertencente a todos, através da obra arquitetônica; onde que a obra arquitetônica funciona como extensão da rés púbica. Se isso ocorre entra-se em atrito com as obras arquitetônicas que se beneficiam da

[4] O termo "cidade da arquitetura" não deve ser confundido com o de Nuno Portas, "A cidade como arquitectura". Este último alinha com o de Rossi, "arquitetura da cidade" em ambos a cidade é um grande artefato arquitetônico. "Cidade da arquitetura" é seu oposto complementar, no que tange a arquitetura como um pequeno artefato urbano. Ver: Portas, Nuno. *A Cidade como Arquitectura: apontamentos de método e crítica*. Livros Horizonte, 2007.

Figura 296: Visão da Grande Sala no sentido inverso da visão serial
Arquivo Pessoal

Figura 297: Rasgo do mezanino
Arquivo Pessoal



cidade, mas depois disso se tornam herméticas (como o Museu do Amanhã.) Outro ponto que se vislumbra é o complemento da crítica à influência do poder na arquitetura. Para muitos da conjuntura italiana, inclusive herdeiros recentes (Pier Vittorio Aureli) ser crítico em arquitetura é ser crítico da cidade. Isso se mantém mas, em uma hierarquia abaixo também pode-se criticar o poder através das partes da cidade, pelo discurso indexado em cada obra arquitetônica.

11) em uma percepção da subordinação das ferramentas projetuais arquitetônicas, como corte, planta e fachada, ao impacto da imagem. Como se notou no Museu do Amanhã e no MIS, muitas das relações com entorno e com o público alvo do edifício se perdem; nesses casos as ferramentas são apenas instrumentos técnicos que servem o impacto da imagem. Esse niilismo técnico, por vezes acompanhado da transformação da técnica num espetáculo, existe para atender a lógica de mercado, em detrimento das relações urbanas.

Visto essas conseqüências termina-se a volta dada na teoria desta dissertação. Porém, também há a possibilidade de se perspectivar:

12) uma ultrapassagem da discussão entre estilos. Nenhum estilo é garantia de crítica à «ideologia», tampouco de sua reprodução. Uma conjuntura detalhada sobre um edifício parece ser mais eficaz para isso se perceber. Porém também é notável que não se deve reter apenas nessa análise ou crítica teórica, deve-se tentar lançar novas práticas. Caso não seja crítica, então que não-legitime a «ideologia».

13) uma ultrapassagem de uma crítica da fusão entre «ideologia» e obras arquitetônicas pautada em questões pertinentes, mas distantes da obra arquitetônica em si, como os orçamentos exorbitantes. A análise do «Círculo» também está nas qualidades arquitetônicas do edifício, isto é, como ele articula seu espaço, forma e o tempo.

14) uma oportunidade para a construção de uma massa crítica, acerca de métodos de análise e reflexão das obras arquitetônicas. Constituir um método parece ser uma chance de aprimorar a leitura da arquitetura, num sentido que não a separa da sociedade, ou seja, ao utilizar a análise disciplinar para ajudar a explicar questões últimas da sociedade (o modal «nome da casa» seria um passo inicial nesse sentido.) Já existem métodos que permitem a leitura da cidade, como as categorias que Aldo Rossi e Kevin Lynch lançaram nos anos 60 (embora sejam trabalhos díspares entre si) o mesmo poderia ser feito acerca da obra arquitetônica. Nessa mesma oportunidade também reside a chance de criar um diálogo com metódos de proposição para os problemas e conflitos identificados.

15) uma oportunidade de serem retomadas as narrativas utópicas,[5] sob o alerta do que representou 1968. Assumir a utopia na arquitetura como algo com potencial de denunciar o núcleo traumático pode forçá-lo a se movimentar internamente e mudá-lo. Porém reside aí um grande perigo. Maio de '68 ajudou a forçar uma mudança interna no capitalismo. Mas a mudança veio numa nova forma de capitalismo (o flexível) de antagonismo social ainda mais acentuado e fez das

[5] Ver citação a Slavoj Žižek na página 129, tópico 1.2

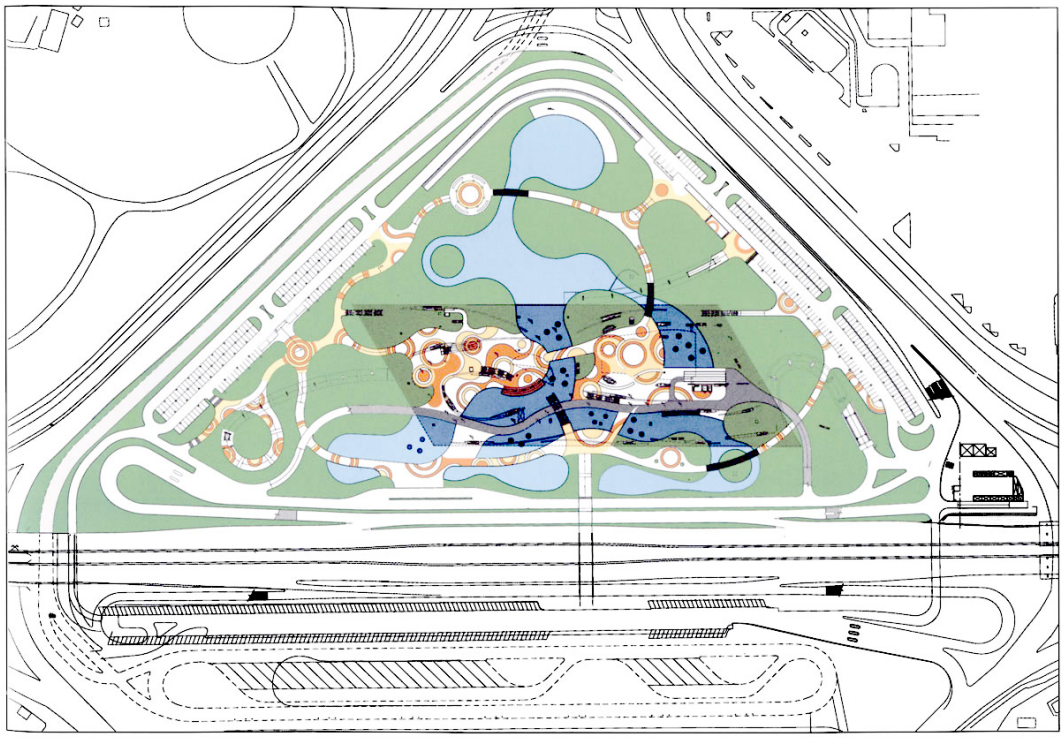


Figura 298: Paisagismo
Fonte: arcoweb.com.br, em linha https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/87/35/arq_38735.jpg

Figura 299: Perspectiva
Arquivo Pessoal

então denúncias de situações de desigualdade (movimento negro, feminista, preservação do meio ambiente etc) novos nichos de mercado. Nesse sentido a utopia deve sempre denunciar o núcleo traumático, para evitar forçar um futuro ainda mais agravante do antagonismo social, o que apenas reforçaria o «Círculo».

Em conclusão deve-se salientar o papel que a disciplina, seja na prática ou na teoria ocupa em relação a sociedade. Se fugir da discussão arquitetônica não fará a qualidade da obra arquitetônica subir, tampouco um extremo enfoque disciplinar soluciona essa questão. O que se percebeu ao longo da dissertação é que existem muitas forças a determinar a obra arquitetônica, por trás das ferramentas disciplinares. Daí a necessidade de sim, manter um amplo domínio e habilidade interna da disciplina, mas também de orientá-la para debates que consigam ir além deste alcance interno. Afinal, uma arquitetura é um espaço e uma forma, que atende a um programa e insere-se numa cidade ou comunidade local menos urbanizada. E a partir disso não está isolada dos conflitos sociais, políticos e econômicos. Não é uma entidade individualizada. E também não é uma disciplina dada como algo natural, que caminha sempre ao lado do poder e que por isso "sempre foi assim e sempre será." A História é feita pelas pessoas, o antagonismo social é um pacto, ainda que forçado, feito por pessoas. Os contextos não podem servir de justificativas históricas, pois é feito pelos sujeitos e a arquitetura também. Por isso investigar suas relações com a sociedade, se valendo das capacidades internas da disciplina, parece, nesse sentido, ser chave para a leitura dos quadros sociais e para o objetivo de elevar o nível das obras arquitetônicas.

Referências bibliográficas

Monografias Gerais:

ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. IPLANRIO, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Martins Fontes, 1995.

AURELI, Pier Vittorio. *The Project of Autonomy*. Buell Center/FORuM Project & Princeton Architectural Press, 2008.

_____, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. MIT Press, 2011.

_____, Pier Vittorio. *Less is Enough*. Strelka Press, 2013.

ANISIMOV, Aleksander V. *Architectural guide to Moscow*. Uitgeverij 010 Publishers, 1993.

BAUDRILLARD, Jean; **NOUVEL**, Jean. *The Singular Objects of Architecture*. University of Minessota Press, 2002.

BENEVOLO, Leonardo. *A Arquitetura no Novo Milênio*, Estação Liberdade, 2007.

CHING, Francis D. K. *Forma, Espaço e Ordem*. Martins Fontes, 2008.

EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out: 1963-1988 Selected Writings*. Yale University Press, 2004.

_____**,** Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Lars Müller Publishers, 2006.

FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*. Bay Press, 1983.

_____, Hal. *O Complexo Arte-Arquitetura*. Cosac & Naify, 2015.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, 1996.

_____, Kenneth. *Calatrava Bridges*. Artemis, 1993.

FREIRE, Américo; **OLIVEIRA**, Lúcia Lippi (org.) *Capítulos da Memória do Urbanismo Carioca: depoimentos ao CPDOC/FGV*. Folha Secam 2002.

GRASSI, Giorgio. *La Construcción Logica de la Arquitectura*. Colegio Oficial de Arquitectos de Catalûna y Baleares, 1973.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da Arquitectura*. Perspectiva, 1994.

HADDAD, Elie G; **RIFKIND,** David.(org) *Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010*, Ashgate, 2014.

HARTOONIAN, Gevork. *Crisis of the Object*, Routledge, 2006.

HAYS, Kenneth Michael (org). *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, 2000.

_____, Kenneth Michael (ed). *Oppositions Reader*. Princeton Architectura Press, 1998.

HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*. Martins Fontes, 2006.

INGELS, Bjarke. *Yes is More*. Taschen, 2011.

JACOBS, Jane. *The Death and the Life of Great American Cities*. Penguin Books, 1994.

JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Academy Editions, 1987.

_____, Charles. *The Iconic Building: The Power of Enigma,* Rizzoli, 2005.

KOOLHAAS, Rem; **BOERI**, Stefano; **KWINTER**, Sanford; **FABRICIUS**, Daniela; **OBRIST**, Hans Ulrich; **TAZI**, Nadia. *Mutaciones*. ACTAR, 2000.

KOOLHAAS, Rem; **MAU**, Bruce. *S, M, L, XL*. 010 Publishers, 1995.

_____, Rem. *La ciudad genérica*. GG mínima, 2007.

_____, Rem (ed.) *Content: perverted architecture, homicidal engineering, slum sociology*. Taschen, 2004.

LAHIJI, Nadir (ed.) *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*. Ashgate, 2011.

_____, Nadir (ed.) *The Missed Encouter of Radical Philosophy and Architecture*. Bloomsbury, 2014.

_____, Nadir (ed.) *Architecture Against the Post-Political: Essays in Reclaiming the Critical Project*. Routledge, 2014.

_____, Nadir (ed.) *Can Architecture Be an Emancipatory Project?: Dialogues On Architecture And The Left*. Zero Books, 2016.

LANDRY, Charles. *The Creative City*. Comedia, 2008.

LEACH, Neil (org). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, 1997.

_____, Neil. *A Anestética da Arquitectura,* Antígona, 2005.

LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. Perspectiva, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. Centauro Editora, 2006.

LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. Yale University Press, 1983.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Martins Fontes, 2006.

MAKO, Vladimir; **BLAGOJEVIĆ**, Mirjana Roter; **LAZAR**, Marta Vukotić. *Architecture and Ideology*, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

MARICATO, Ermínia. *Metrópole na Periferia do Capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. Editora HUCITEC, 1996.

NESBITT, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. Cosac & Naify, 2006.

OCKMAN, Joan (org.) *Architecture, Criticism, Ideology*. Princeton Architectural Press, 1985.

PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili, 2005.

PERLOFF, Nancy; **REED**, Brian (ed.) *Situating El Lissitsky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Issues & Debates, 2003.

PORTAS, Nuno. *A Cidade como Arquitectura*. Livros Horizonte, 2007.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Um projeto de Christian de Portzamparc:*

uma cidade da música. Editora Arte Ensaio, 2009.

RENDELL, Jane; **HILL**, Jonathan; **FRASER**, Murray; **DORRIAN**, Mark. *Critical Architecture*. Routledge, 2007.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Martins Fontes, 2001.

_____, Aldo. *Autobiografia Científica*. Edições 70, 2013.

SCHULZ, Christian-Norberg. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, 1980.

SYKES, Krista (org). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. Cosac & Naify, 2013.

TAFURI, Manfredo. *Five Architects N.Y*. Officina Edizioni, 1981.

_____, Manfredo. *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Editorial Presença, 1985.

_____, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. The MIT Pres, 1987.

_____, Manfredo. *Teorias e História da Arquitectura*. Editorial Presença, 1988.

VAN BRUGGEN, Coosje. *Frank O.Gehry Guggenheim Museum Bilbao*. Guggenheim Museum Publications, 1998.

VIDIELA, Àlex Sánchez. *Arquitectura do Séc XXI: ampla selecção de obras contemporâneas*. Ilus Books, 2011.

VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. The MIT Press, 1999.

VILAÇA, Flávio. *Espaço Intra-Urbano no Brasil*. Studio Nobel, 2016.

VENTURI, Robert; **SCOTT BROWN**, Denise; **IZENOUR,** Steven. *Learning from Las Vegas*. MIT Press, 1972.

Monografias Específicas:

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Editorial Presença, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Mondernidade Líquida*. Jorge Zahar Editor, 2001.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Bertrand Brasil, 2001.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral*. Companhia Editora Nacional, 1976.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, 1977.

_____, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Editora Zouk, 2006.

_____, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Polity Press, 1991.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Editora Vozes, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. Editora Brasiliense, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: Um estudo sobre seu pensamento político*. Ed.Campus, 1989.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Edições Antipáticas, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Papirus Editora, 1991.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo,* volume I. Editora Ensaio, 1993.

GRAMSCI, Antônio. *Concepção Dialética da Históri*a. Civilização Brasileira, 1978.

_____, António. *Cuadernos de la Cárcel*. Ediciones Era Universidad de Puebla.

GRUPPI, Luciano. *O Conceito de Hegemonia em Gramsci*. Graal, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Graal, 1986.

_____, Michel. *Vigiar e Punir*. Editora Vozes, 1993.

HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural*, Edições Loyola, 1993.

HEGEL, Friedrich. *The Philosophy of History*, Batoche Books, 2001.

HORKHEIMER, Max. *Teoría Crítica*. Amorrortu Editores, 2003.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial, 1997.

JAMESON, Frédric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, Editora Ática, 1997.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Edições 70, 2009.

LACAN, Jacques. *O Seminário Livro 3: As Psicose*s. Jorge Zahar Editor, 1988.

_____, Jacques. *O Seminário. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 1988.

_____, Jacques. *Escritos*. Jorge Zahar Editor, 1998.

_____, Jacques. *O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, de 2008.

_____, Jacques. *Nomes do Pai*. Jorge Zahar Editor, 2005.

LACLAU, Ernesto; **MOUFFE**, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI, 1987.

LAPLANCHE, Jean; **PONTALIS**, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*, Martins Fontes, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Companhia das Letras, 2008.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*, Martins Fontes, 2003.

_____, Georg. *History and Class Consciouness*, MIT Press, 1971.

LYOTARD, François. *A Condição Pós-Moderna*. Editora José Olympio, 2009.

MANHEIMM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Zahar Editores, 1982.

MARX, Karl; Engels, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Boitempo Editorial, 2007.

_____, Karl. *O Capital*. Volume I. Editora Nova Cultural, 1996.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify, 2003.

NASIO, Juan David. *Cinco Lições Sobre a Teoria de Jacques Laca*n. Jorge Zahar Editor, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Editora Cultrix, 2006.

SADER, Emir (org.) *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil*. Boitempo Editorial, 2013.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Editora Record, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Editora Verso, 1996.

_____, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O Sublime Objeto da Ideologia*. Jorge Zahar Editor, 1992.

_____, Slavoj. *Bem Vindo ao Deserto do Real*. Boitempo Editorial, 2003.

Teses, dissertações e outros equivalentes acadêmicos:

FIGUEIRA, Jorge. "A Periferia Perfeita: Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80." Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura em 2009.

GRANDE, Nuno. "Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa." Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura em 2009.

FERREIRA, João Sette Whitaker. "São Paulo: o mito da cidade global". Universidade de São Paulo. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo em 2003.

Artigos em monografias:

KOOLHAAS, Rem. "Architecture and Globalization". Em: **SAUNDERS,** William (ed); **ROWE**, P.G. *Reflections on Architectural Practice in the Nineties*. Princeton Architectural Press, 1996.

DAL CO, Francesco. "Criticism and Design". Em: **HAYS**, Kenneth Michael (ed). *Oppositions Reader*. Princeton Architectural Press, 1998.

OCKMAN, Joan. "New politics of the spectacle: 'Bilbao' and the global imagination", 2000. Em: **LASANKSY**, D,.Medina; **MCLAREN**, Brian. *Architecture and tourism: perception, perfomance, and place*. Berg, 2004.

Artigos em periódicos:

AUGÉ, Marc. "About Non-places". Architectural Design nº 124, 1996.

BAIRD, George. " 'Criticality' and Its Discontents". Harvard Design Magazine, vol.21, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. "Dust Breeding". Quaderns d'arquitectura i urbanisme: Freed Time. Janeiro de 2003, pp.13-16.

CURTIS, Wayne. "Architecture: Brand-New Cities: Frank Gehry's Bilbao Effect looks a lot like 1960s-style urban renewal". The American Scholar, vol.75, nº 1.

DERRIDA, Jacques. "A Letter to Peter Eisenman.". Assemblage, nº12, 1990.

EISENMAN, Peter. "A Reply to Jacques Derrida". Assemblage, nº12, 1990.

_____, Peter. "The Galicia City of Culture". Domus, nº824, março de 2000, pp.9-16.

FRAMPTON, Kenneth. "The Work of Architecture in the age of commodification". Harvard Design Magazine, nº 23, 2005, "Regeneration: Design as Dialogue, Building as transformation."

_____, Kenneth. "Prospects for a Critical Regionalism", 1983. Original em: Perspecta, nº20.

GHIRARDO, Diane. "Eisenman's Bogus Avant Garde". Casabella, Junho de 1994.

GONÇALVES, Rafael. "Porto Maravilha, Renovação Urbana e o uso da noção de risco: uma confluência perversa no Morro da Providência". Libertas, vol 13, nº2

GRAAFLAND, Arie. "Peter Eisenman: The Formal Basis of Modern Architecture". Trans-disciplinary, autumn 2007.

HAYS, Kenneth Michael. "Critical Architecture: Between Culture and Form", Perspecta, nº21 1984.

JAMESON, Frédric. "Culture and Financial Capital". Critical Inquiry, vol.24, 1997.

JENCKS, Charles. "Iconic Building is Here to Stay". City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action. Volume 10, 2006.

KAMITA, João Masao. "A nova Praça Mauá: o Rio do espetáculo". Arquitextos, ano 16., 2015. Em linha:http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5885

LEONIDIO, Otávio. "Cidade da Música do Rio de Janeiro: A Invasora". Arquitextos, ano 10,2009.Em linha: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/32

LEÒN, J.M. Hernández. "Porqué Siza ganó a Ghery". Pasajes, nº 2, ano 1, novembro de 1998.

MARTIN, Reinhold. "Critical of What: Toward a Utopian Realism". 1005, Harvard Design Magazine, nº 22.

PITTA, Tania da Rocha. "Continuidade, pausa e movimento no tecido urbano: a Cidade da Música na Barra da Tijuca - Rio de Janeiro". Contemporânea, ed.14, vol.8, 2010.

PORTAS, Nuno. "El surgimiento del proyecto urbano", 2003. Perspectivas Urbanas nº 3.

PORTZAMPARC, Christian de. "Filiações franco-brasileiras : do Rio de Agache à Cidade da Música". Arqtexto nº 13, 2008. Disponível online, pela licença Creative Commons. Em linha: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/135344

REZENDE, Vera; **LEITÃO**, Gerônimo. "Plano Piloto para a Barra da Tijuca e Baixada de Jacarepaguá, a Avaliação dos Ideais Modernistas Após Três Décadas", em 5º Seminário DOCOMOMO Brasil. Arquitetura e Urbanismo Modernos: Projeto e Preservação. Em linha: http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/148R.pdf

_____, Vera; _____, Gerônimo. "Barra da Tijuca, no limiar do século XXI: do urbanismo modernista à cidade cenográfica?". X Encontro Nacional da Anpur.

SASSEN, Saskia. "The City: Strategic Site / New Frontier". Em: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, "Borders". Abril de 2001, pp.12-16.

_____, Saskia. "Information Technologies and Urban Politics". Em: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, "New York Notebook". Janeiro de 2002, pp. 16-22.

SKLAIR, Leslie. "Iconic architecture and capitalist globalization". City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action. Volume 10, 2006.

SOMOL, Robert; **WHITING**, Sarah. "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism." Perspecta, vol 33 Mining Autonomy, 2002.

WIGLEY, Mark. "The Translation of Architecture, The Production of Babel." 1989. Assemblage nº8.

_____, Mark. "The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview." 1988. Assemblage nº5.

_____, Mark. "Postmortem Architecture: The Taste of Derrida." Perspecta, nº23.

_____, Mark. "Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture". Assemblage, nº15, 1991.

Periódicos:

The Architectural Review: Regionalism Searching for Identify, nº1035, Maio de 1983.

The Architectural Review, nº 1320, fevereiro de 2007. "ICA - Institute of Contemporary Art, Boston, Usa, Diller Scofidio + Renfro", pp.40-52.

The Arup Journal, 3/2005. "CCTV Headquarters, Beijing, China: services engineering design."

The Arup Journal, 2/2008. "CCTV Headquarters, Beijing, China: Building the structure."

Domus, nº 763, setembro de 1994. "Santiago Calatrava: The Lyon-Satolas TGV Station",

pp.38-48.

Domus, nº 823, fevereiro de 2000. "Torre LVMH, New York", pp.16-22.

Domus, nº 820, novembro de 1999. "Santiago Calatrava: Emergency services centre St.Gallen, Switzerland", pp.18-24; "Daniel Libeskind: The Jewish Museum Berlin, pp.32-42.

El Croquis: Peter Eisenman 1990-1997, nº 83, 1997.

El Croquis: ...towards the end of the 20th century, nº 88-89, 1998.

GA Document, nº 26, Maio de 1990. "Eisenman/Trott Architects: Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio", pp.6-28.

GA Document, nº 27, Setembro de 1990. "Christian de Portzamparc: Cité de la Musique, Parc de la Villette, Paris, France", pp.6-30.

GA Document, nº 28, fevereiro de 1991."Santiago Calatrava: Stadelhofen Train Station, Zurich, Switzerland", pp.45-60.

Ga Document, nº36, abril de 1993. "Eisenman Architects: Emory Center for the Arts, Emory University, Atlanta, Georgia, USA", pp.32-34; "Christina de Portzamparc: School of Fine Arts for the City of Paris, Paris, France" pp.68-70.

GA Document, nº 37, setembro de 1993. "Eisenman Architects: Greater Columbus Convention Center, Columbus, Ohio, USA and Nunotani Headquarters Building, Edogawa-ku, Tokyo, Japan", pp.68-90; "Christian de Portzamparc: Bourdelle Museum, Paris, France", pp.110-18.

GA Document, nº 41, novembro de 1994. "Santiago Calatrava: Gare de Satolas TGV, Lyon-Satolas Airport, Lyon, France" pp.8-26.

Ga Document, nº 60, novembro de 1999. "Christian de Portzamparc: Extention of the Palais des Congrès, Paris, France" pp.58-66.

GA Document Extra: Christian de Portzamparc, nº 04, 1995.

Pasajes, nº1, ano 1, novembro de 1998. "Análisis dos museos: Gehry vs Moneo". pp.12-32.

Pasajes, nº3, ano 2, março de 1999. "Richard Serra entrevista Peter Eisenman", pp.34-41.

The Plan, nº18, fevereiro/março de 2007. "ICA - Institute of Contemporary Art, Boston, USA, Diller Scofidio + Renfro", pp.18-33.

L'architecture d'aujourd'hui, nº 293, junho de 1994. "Mémoire Melnikov", pp.102-122.

L'architecture d'aujourd'hui, nº302, dezembro de 1995. "Dossier Christian de Portzamparc", pp.52-108.

Artigos disponíveis online:

Parecer sobre o Edifício "A Noite", portal do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em Linha: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/28_1%20Primeiro%20arranha-c%C3%A9u%20brasileiro%20%C3%A9%20tombado%20pelo%20IPHAN.pdf

COSTA, Lucio. "Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá". 1969. Em linha: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.116/3375

FRAMPTON, Kenneth. "Towards an Agonistic Architecture". Originalmente em Domus, 972, Setembro de 2013. Em linha: http://www.domusweb.it/en/op-ed/2013/10/03/_towards_an_agonistic_architecture.html

JENCKS, Charles. "Notopia: the Singapore paradox and the style of Generic Individualism". Junho 2016. Em linha: https://www.architectural-review.com/rethink/campaigns/notopia/notopia-the-singapore-paradox-and-the-style-of-generic-individualism/10006923.article

emlinha:https://www.architectural-review.com/notopia/notopia-the-singapore-paradox-and-the-style-of-generic-individualism/10006923.article?blocktitle=Most-popular&contentID=-1

LÊNIN, V.I. "As Três Fontes e as Três Partes Constitutivas do Marxismo". 1913, Domínio Público, créditos: Marxists Internet Archive.

_____, V.I. "Que Fazer?". 1901-02, Domínio Público, créditos: Marxists Internet Archive.

SILVA, Gabriela. "Processo de Ocupação Urbana da Barra da Tijuca(RJ): problemas ambientais, conflitos sócio-ambientais, impactos ambientais urbanos." Em: Parc 01, outubro 2006. Em linha: http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8634529/2450.

ŽIŽEK, Slavoj. "Chocolate e Identidade", 2002. Publicado no jornal brasileiro "Folha de São Paulo", na edição do dia 22 de dezembro de 2002.

_____, Slavoj. "The Sexual is Political." Em linha: http://thephilosophicalsalon.com/the-sexual-is-political/

Webgrafia:

"Arquitetura Global Muda o Visual do Rio", em linha: http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,arquitetura-global-muda-visual-do-rio,1761227

Agência de jornalismo investigativo "A Pública": http://apublica.org/2016/08/a-outra-historia-do-porto-maravilha/

Santiago Calatrava para o jornal O Globo: http://oglobo.globo.com/rio/o-ceu-o-inferno-de-santiago-calatrava-10188175

Site archdaily, em linha: http://www.archdaily.com.br/br/785756/museu-do-amanha-santiago-calatrava

Site G1, em linha: http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1162903-5606,00-CIDADE+DA+MUSICA+JUSTICA+DETERMINA+QUE+REUS+SEJAM+NOTIFICADOS.html

http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1201261-5606,00-CPI+DA+CIDADE+DA+MUSICA+VAI+CONVOCAR+RESPONSAVEIS+PELA+OBRA.html

http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1399561-5606,00-CPI+PEDE+QUE+CESAR+MAIA+RESPONDA+POR+GASTOS+DA+CIDADE+DA+MUSICA.html

http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/01/obras-da-cidade-da-musica-no-rio-completam-dez-anos-em-2012.html

Jornal Estado de São Paulo, em linha: http://cultura.estadao.com.br/blogs/alvaro-siviero/a-cidade-da-musica-ontem-a-cidade-das-artes-hoje-uma-polemica/

Site oficial do DS+R, em linha: http://www.dsrny.com/

Site oficial do MIS, em linha: http://www.mis.rj.gov.br/

Site oficial do Porto Maravilha, em linha: http://www.portomaravilha.com.br/

Site oficial de Christian de Portzampparc, em linha: http://www.christiandeportzamparc.com/en/

Site oficial de Santiago Calatrava, em linha: http://www.calatrava.com/

Outros:

"Deconstructivist Architecture". The Museum of Modern Art. Fact Sheet, 1988.

"*Sketches of Frank Gehry*". Diretor: Sydney Pollack. Roteiro: Sydney Pollack. 2005.

"*The Pervert's Guide to Ideology*". Diretor: Sophie Fiennes. Roteiro: Slavoj Žižek. 2012.

"*The Century of the Self*". Diretor: Adam Curtis. Roteiro: Adam Curtis. BBC, 2005.