



Jaime Ferrer de Carvalho / Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa; Mestre em Arquitectura pela Universidade Lusíada de Lisboa; Professor Assistente do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Alice, vamos jogar? ensaio sobre a Estrutura da Forma na transição paradigmática

Resumo:

O ensaio deseja indicar pistas para a projectação em Arquitectura, através duma introdução à Teoria Paradigmática que caracteriza e define a nossa contemporaneidade e a Estrutura da Forma. Aflorando a Teoria do Caos e textos de Teoria de Arte que desejam ser rupturas epistemológicas ou seus indicadores, sugere-nos técnicas que pela criatividade se tornam dispositivos para o projecto em Arquitectura. Por fim, é apresentado um caso de estudo de um arquitecto da actualidade, a proposta de Peter Eisenman para Cannaregio. As consequências ambicionadas pelo ensaio são as motivações chave para a criação duma arquitectura mais próxima dos anseios sociais e que através delas existam contributos mais ousados e criativos para uma arquitectura que seja verdadeiramente expressão do pulsar da nossa sociedade.

palavras-chave: estrutura; forma; teoria; crítica.

Abstract:

The essay desires to indicate clues in order to draw Architectural design, through an introduction to Paradigmatic Theory which characterizes and defines our contemporaneity and the Structure of the Form. Leveling Chaos's Theory and Art Theory texts which wants to be epistemological ruptures or their indicators, suggests us techniques

that through creativity becomes devices for Architectural design. At last, it presented a case study of a contemporary architect, the Cannaregio proposal of Peter Eisenman. The ambitious consequences of the paper are the key motivations for an architecture creativity nearest to social aspirations and behind them the contributions become more dare and creative for an architecture that be truly expression of the beat of our society.

keywords: structure; form; theory; critics.

Introdução

O centro da análise que se quer realizar é a da Forma, tendo por fim a descoberta da sua Estrutura. Pretendemos realizar uma análise estruturalista da Forma, o que nos coloca desde já em premissas de trabalho que nos posicionam numa metodologia de oposições que se relacionam e se completam num modelo que tem a haver com o carácter da produção das formas, que nos é dado pela relação simbólica entre o real e o imaginário de um dado instante da História.

A metodologia de oposições permitir-nos-á estabelecer relações que não só caracterizam as propriedades dos elementos assim como criará as oposições complementares capazes de estabelecer relações de ordem, dentro do campo a que estão a ser analisados. Estas relações vêm permitir uma aproximação às relações de ordem filosófica que unem ou opõem os elementos do modelo. Este modelo é testado e interpretado de modo a garantir a sua fiabilidade dentro de um campo que é definido por factos ou eventos (Sociologia Crítica), apenas quanto à captura conceptual do seu determinismo, que o delimitam, e ainda pela característica de que a alteração de uma parte dos seus elementos traduzir-se-á em transformações nos outros todos (Teoria do Caos).

De modo a delimitar os campos e a garantir a testabilidade do sistema reporto-me à análise de Boaventura Sousa Santos na sua abordagem ao projecto sócio-cultural da pós-modernidade, que assenta nos pilares da Regulação e da Emancipação e das

relações entre os seus princípios e racionalidades, e no nosso caso interessando-nos particularmente a racionalidade técnico-expressiva e o princípio da comunidade.

Os elementos que constituem o modelo são caracterizados por propriedades que deixam prever de que modo o modelo reagirá em caso de alteração de um dos seus elementos (Ordem dos Fractais), permitindo a maior observação possível de factos em estudo e determinar os desvios que são empreendidos e que saem por momentos de um determinado campo para se introduzirem noutro.

Deste modo uma crítica da projectação (testabilidade) considera as obras experimentalistas e vanguardistas de modo diferente uma vez que umas e outras ditam significados diferentes. Enquanto umas se tornam metalinguagens, outras desafiam os cânones instituídos e por esse facto transportam consigo outras implicações de ordem filosófica. O que se pretende é destacar, das que se tornam apenas metalinguagens, as outras que pela multiplicidade dos seus significados estão no advento de um novo paradigma. Podemos dizer que a investigação da estrutura das formas simbólicas é uma tradução do comportamento histórico.

A Forma é primeiro a percepção de uma massa pelo seu contorno e podemos distinguir desde logo o binómio Fluida/Corpórea. Ao envolver um espaço a Forma relaciona-se de imediato com ele oferecendo-lhe um suporte e um conteúdo.

2. Pasargáda 2 e a Câmara Paradigmática

Kandinsky no seu livro “Ponto, Linha e Plano” ([1970] 1996), fala-nos da noção de elemento de composição gráfica ou pictural. Esta noção bifurca-se em duas, ou seja, a sua noção interior e a noção exterior. A noção exterior traduz-se na forma gráfica ou pictural, enquanto que a noção interior respeita, não à forma “mas a uma tensão viva

que lhe é intrínseca” (Kandinsky, [1970] 1996, p. 41) e que a constitui. No parágrafo seguinte diz-nos que não são as formas exteriores que definem o conteúdo de uma obra, mas as forças – tensões que vivem nessas formas, e que o seu conteúdo se exprime pela soma interiormente organizada das tensões requeridas.

Ainda Kandinsky, como matéria de um dos seus seminários - o segundo, que respeita à forma e ao conteúdo - diz-nos que “o conteúdo é a soma dos efeitos ou tensões, organizados segundo o princípio da entrada em contacto eficaz com a alma humana” (Kandinsky, (1987, p. 16). Este contacto é de extrema importância para estruturar a forma e imprimir a sua expressão na arte da projectação, pois ele expressa o conjunto das preocupações subjectivas do artista. Kandinsky sugeriu-nos que o alvo da pesquisa teórica deveria ser: “1º - Encontrar a vida; 2º - Tornar perceptível a sua pulsação; e 3º - Verificar a ordem de tudo o que vive” (Kandinsky, [1970] 1996, p. 141). Ora a mesma preocupação na recolha dos factos vivos e das suas relações é hoje também a mesma para nós arquitectos em 1998 (dizemos o mesmo em 2007).

Podemos afirmar que o ponto da situação da vida actual é um conflito de paradigmas e que esta está a moldar a nossa subjectividade e o nosso conhecimento das realidades (Santos, 1997, p. 292). Os dois paradigmas em causa são o da Modernidade e o da Pós-Modernidade, desdobrando-se o paradigma epistemológico num conflito psicológico entre a subjectividade moderna e a subjectividade pós-moderna. Com efeito em Boaventura Sousa Santos identificamos 4 axiomas fundamentais da Modernidade que são base dos problemas fundamentais que hoje enfrentamos:

- 1º - A hegemonia da racionalidade científica (cognitiva-instrumental) que veio a assumir e a transformar todos os problemas éticos e políticos em problemas técnicos.
- 2º - É o da legitimidade da propriedade privada independentemente da legitimidade do uso da propriedade, que promove actualmente um

individualismo obsessivo.

- 3º - O axioma que respeita à soberania dos Estados e da obrigação política vertical dos cidadãos perante o Estado.
- 4º - O axioma da crença no progresso entendido como um desenvolvimento infinito alimentado pelo crescimento económico, pela ampliação das relações e pelo desenvolvimento tecnológico.

Ora estes axiomas produziram uma subjectividade que produziram outras inter-subjectividades e que por sua vez colocaram em causa os axiomas da modernidade. Podemos que estes axiomas característicos da terceira fase do Capitalismo - o Capitalismo desorganizado - produziram um adormecimento da racionalidade estético-expressiva e da racionalidade moral-prática por ordem de uma determinada educação do consumismo.

Boaventura Sousa Santos propõe-nos uma heterotopia (Santos, 1997, p. 280), ou seja, uma “formação de tecidos simples ou compostos em lugares de um corpo onde, no estado normal, se não encontram” (Torrinha, 1997, 644), cujo nome é Pasargáda 2, que se constitui, na realidade social e efectiva do quotidiano, pois ela é uma deslocação da ortotopia (formação que segue o movimento vertical de um centro) do seu centro, para a margem, dentro do mesmo todo.

Assim é proposto um espaço no nosso tempo, onde se procederá à formação de uma conjuntura favorável à construção do novo paradigma desejado, sem eliminar completamente o paradigma existente como aconteceria na imposição de uma qualquer revolução ou utopia. Esta heterotopia, é uma alternativa à hegemonia do pilar da Regulação sobre o pilar da Emancipação que fez que com que se aproximasse muito um do outro, ficando o tecido social questionado onde termina um e o outro começa. Em Pasargáda 2, o pilar da Emancipação toma a primazia sobre o pilar da Regulação e

tende a ficar cada vez mais distante, especialmente quando a Câmara Paradigmática (Young, 1994), retoma todas as semanas a sua “missão parlamentar”, uma vez que ela é produtora de uma Teoria Paradigmática Pós-Moderna e os seus constituintes, os precursores do Séc. XXI um pouco mais iluminado. A Câmara Paradigmática (Young, 1994) é expressão da competição entre os paradigmas existentes, mas tem consciência que a sua formação nasceu pela emergência da transição paradigmática em curso por oposição aos axiomas da modernidade. E que novos axiomas são esses?

3. Teoria Paradigmática, Caos e Rizoma.

O surgir de nova Teoria Paradigmática (Young, 1994), resulta do facto do paradigma sob o qual se tem estado a viver o nosso quotidiano, ter dado lugar a inconsistências e processos inadequados que a ciência normal não resolve, dentro da sua lógica habitual da resolução de todos os problemas em questões de ordem técnica.

Os problemas que respeitam as ciências humanas não são de ordem linear e quando uma das suas variáveis, ou seja quando um entre muitos paradigmas de comportamento, se altera, pela sua contingência, altera de forma de forma consequente todos os outros paradigmas, mesmo que todos os que se pensaria à partida não estarem associados. O processo de conhecimento do todo relacional pode ter como base de apoio a Teoria do Caos, de forma a reconsiderar o modo como os paradigmas se transformam e desenvolvem assim como as razões que os levam a alterar-se. Ou seja, perante a dificuldade de entender um paradigma cujos axiomas são lineares, que se produziram por via dessa postura (verticalidade de um Eu assumido), uma série de consequências difíceis à partida de descortinar, optamos por um paradigma em que se opera sobre uma base ontológica não-linear.

A complexidade da sociedade actual só pode ser entendida baseando-se noutros

conceitos criados para entender os conceitos anteriores, fazendo surgir novos paradigmas e deixando para trás outros, num contínuo permanente, uma vez que sendo uma sociedade que tende a ser cada vez mais industrializada (axioma da modernidade) também passa a ser mais complexa a sua capacidade de discurso funcionar.

Para uma epistemologia da Estrutura da Forma, T. R. Young (1994) no seu texto da Teoria Paradigmática introduz-nos o conceito de Teoria da Interação Simbólica, onde podemos dizer que toda a Teoria da Criação (neste caso da base social) é um processo colectivo; o sistema individual, o papel social e a formação social, requerem pelo menos duas pessoas. O que podemos desde logo entender é que a base do sistema capitalista actualmente existente, podia ter sido outra que não a do sistema do patriarcado (Santos, 1997, p. 260) escolhido, uma vez que este veio a condicionar todos os espaços estruturais consequentes. O que sucede para a emergência do novo paradigma é que cabe ao tecido social provar a sua facticidade e validade, ou seja, promover a sua instalação, na prática real do quotidiano, garante da sua validade, em todas as ordens ou se quiser em todas as variantes possíveis. Por exemplo a Teoria da Psicologia Gestalt ensina-nos que a concepção do todo não depende da natureza do número das partes, e que a percepção e a concepção são funções da observação humana assim como as do objecto observado; a objectividade e a subjectividade unem-se na produção de conhecimento num formato sempre mutável de inter-subjectividades. Assim podemos aperceber-nos de que já não há lugar a uma estabilidade que nos havia sido “indicada” uma vez que as observações sucessivas que a ciência realizava tanto nos sistemas natural como no social, estão fora do lugar, por ordem do paradigma imposto até hoje (Santos, 1997, p. 272). Em torno desta ideia, para o novo paradigma emergente podemos utilizar as leis de Gestalt de agrupamento, proximidade, similaridade, encerramento e continuação, adicionando outras duas que são o tratamento das problemáticas como regiões e sua concatenação, transportando-nos também para um novo espaço com o qual estamos pouco habituados a lidar, o espaço topológico. Como

consequência podemos ter observadores de diferentes realidades e diferentes pontos da mesma fase-espaco (ou seja a análise da mesma situação pode não ser a mesma num tempo diferente, uma vez que a verificação das realidades em causa já não é a mesma, pois uma iteração ou mais, já sucederam e alteraram de novo a ordem do sistema), o que nos leva a pensar que as alterações de escala de observação das realidades adquire uma nova importância e validade. Finalmente para além dos contributos para o entendimento da estrutura social podemos adicionar o conceito de movimento. Ao analisarmos as estruturas sociais e imprimindo acção ao estudo sabemos que a sua dinâmica aumentará conforme for maior a escala analisada, ora em pelo menos três níveis de velocidade, de menor até maior, podemos ver, primeiro a sua estrutura, em segundo o momento em que a estrutura se converte em processo e por fim em terceiro lugar podemos entender que o fluxo corrente da estrutura nos oferece a conceptualização do processo, que serve de sustentação ao sistema paradigmático.

A Teoria do Caos une assim o paradigma da modernidade ao paradigma da pós-modernidade, completando-o. A dinâmica não linear e as transformações caóticas, são acontecimentos mais observados por serem simplesmente muito naturais. Hoje em dia verifica-se que já não há lugar para uma grande teoria unificadora que englobaria todo o sistema social de uma forma linear e definido devido, ao aparecimento dos atractores estranhos. Este conceito relaciona-se com o facto de os sistemas lineares serem inerentemente instáveis uma vez que a resposta também ela linear explode num sistema de caos antes da terceira bifurcação (incluímos aqui o conceito das três fases do capitalismo, tendo início há 150 anos atrás), dando origem a uma nova dinâmica. Com efeito, se optamos pela análise dentro de um paradigma de base linear podemos obter resultados estranhos. Por exemplo, analisando determinadas regiões (bacias de atracção) ou grupos, que possuam relações de ordem económica, espera-se que todos eles funcionem de forma idêntica, ou seja na procura do maior lucro possível. Na realidade verifica-se que o tecido social está alterado, pois determinadas regiões não possuem a mesma procura pelo lucro, pois em algumas das suas áreas limítrofes, estão

a sofrer consequências de outras regiões terem optado por políticas de lucro desmesurado, afectando e criando formas de solidariedade que não existiam anteriormente no sistema (Santos, 1997, p. 291) uma vez que estas produziram consequências irreversíveis em todos os outros espaços estruturais (Santos, 1997, p. 291). Sendo assim o sistema existente deixaria de reagir da forma que se esperava, criando situações novas.

O conceito de atractor (Young, 1994) refere-se às regiões de fase-espaço ou espaço-tempo de um sistema estruturante, que tendem para um mesmo sentido. Este conceito também possui a forma negativa chamando-se repelidor ou repulsor. Nos sistemas lineares encontramos atractores pontuais (unicidade de objectivação) e limítrofes (delimitação de campo entre limite anterior e posterior) que condizem bem com o novo paradigma da hegemonia instrumental-cognitiva. Contudo os atractores que servem o novo paradigma são o toro, o borboleta e o caos profundo. O toro é uma região espacial, na qual pode ser encontrado um sistema e onde os seus elementos constituintes percorrem um percurso no seu interior, sem dele saírem. O toro tende a traduzir uma norma média em torno da qual os elementos gravitam, por exemplo, um objectivo ou um propósito, uma vez que existem variáveis seleccionadas que mantêm o sistema dentro do toro. Um atractor borboleta é mais interessante pois funciona mais como um sistema, que sem acrescentar nada de novo em si, relaciona-se com outro sistema, numa nova região contígua às suas regiões, e em vez de produzir um acontecimento num só sistema, as suas consequências reflectem-se em pelo menos dois. Por fim o caos profundo, que mesmo assim possui sempre uma ordem, mas diz esta respeito, à miríade de pequenos sistemas, onde por exemplo se incluíam as micro-racionalidades actuais, e que segundo Mandelbrot (1998, p. 35) como objectos fractais que são, o seu dimensionamento é infinito - curva de Van Koch - como objectos e aí encontraremos novas forma de crime, de religião, de política, de partilhar a vida e novos paradigmas de vanguarda se quisermos.

Os objectos fractais possuem também características específicas:

- as partes têm a mesma forma ou estrutura que o todo, estando porém a uma escala diferente e podendo estar um pouco deformadas;
- a sua forma é extremamente irregular ou extremamente interrompida ou fragmentada assim como todo o resto, qualquer que seja a escala de observação;
- contém elementos distintos cujas escalas são muito variadas e cobrem uma vasta gama.

As estas características podem referir as homotetias, e cascatas que estas particularidades produzem, por se refazerem infinitamente.

A introdução do conceito de rizoma, em complemento da Teoria do Caos adapta-se desde logo ao novo paradigma, pois é o conceito de ordem social definido pela acção transversal, ou pelo contacto e não pela objectivação como é corrente na modernidade que vai ao seu encontro. O paradigma pós-moderno é desejado ter uma acção transversal, no sentido horizontal nos diversos espaços-tempos, como por exemplo o doméstico no paradigma da obrigação política ao nível do espaço-tempo da cidadania por oposição ao sentido vertical da relação cidadão-estado (Santos, 1997, p. 291).

O rizoma possui vários princípios, que dizem respeito à sua forma de interagir dentro de um sistema. Os dois primeiros são os princípios de conexão e heterogeneidade, que requerem que qualquer ponto de um sistema rizoma pode ser ligado a outro ponto qualquer, ou seja o sistema não é uma estrutura hierárquica. O terceiro princípio respeita à multiplicidade, cuja importância está, não nos pontos terminais das relações, mas no modo como essas ligações têm lugar, ou seja, no relacionamento inter-subjectivo entre os elementos das regiões, ou seja, as linhas entre os pontos é que são

importantes. O quarto princípio é chamado de princípio de apontamento de ruptura e diz-nos que num rizoma pode acontecer uma ruptura num dado ponto, mas o que estava em curso não será interrompido e recomeçará novamente numa das antigas linhas ou em novas linhas (Hamman, 1996) - da ordem dos polímeros do Diabo Mandelbrot (1998, p. 260). O quinto e sexto princípio do rizoma são os de cartografia e decalcomania que nos dizem que o rizoma não é um mecanismo traçador, mas que é à partida um mapa com múltiplos pontos de entrada. Podemos dizer, que pelo facto de ser um mapa encaminha a construção do nosso subconsciente de forma orientada no sentido de uma experimentação de contacto com o real, reproduzindo também sucessivamente esta experimentação pela circulação ou intersecção em cada fase-espaco em cada ponto de entrada do rizoma. O rizoma é portanto um sistema sem centros, não hierárquico, um sistema não signficante sem um guia e sem uma memória organizada, ou uma central de automação, definido somente pela circulação dos estados, ou seja paradigmas ou conceitos em articulação.

4. Condições de operacionalidade: Quatro Premissas, Quatro Dobras e Oito Inconscientes.

Como indicadores operativos, para a expressão de uma arquitectura interpretativa dos conceitos adquiridos, nas muitas sessões da Câmara Paradigmática, escolhemos estas premissas, dobras e tipos de inconscientes, pois eles são variáveis actuantes no estabelecimento para uma factibilidade da arquitectura. O seu conjunto é um factor responsável pela resposta do Arquitecto-Artista, perante o conflito paradigmático.

4.1 As Quatro Premissas

As quatro premissas que sugere Gillo Dorfles (1988, p. 130) para a recuperação do imaginário arquitectónico nas novas arquitecturas são:

- 1º - Estarem desvinculadas dos módulos estilísticos pertencentes a épocas precedentes e já tornados letra morta;
- 2º - Aceitarem a peculiaridade técnica da época em curso mas só como impulso para realizações de novas conquistas formais;
- 3º - Não prescindirem nunca das possibilidades, ainda que paradoxais, oferecidas pelos materiais de construção utilizados, desde eu sejam empregues com finalidade não utilitária;
- 4º - Esquecerem alguns slogans como o dito «form follows function» (a identificação de útil e belo que foi o maior handicap do International Style); e o miesiano «less is more»; o que significa que não têm razão os que defendem com afincos o Movimento Moderno racionalista como os propugnadores de um pós-modernismo paradoxal.

Completamos assinalando a referência que faz do uso diferente dos materiais e processos construtivos dos que até hoje foram utilizados.

4.2 As Quatro Dobras

A fórmula mais genérica do relacionamento a si é: o afecto de si por si, ou a força submetida. A subjectivação faz-se por dobragem. Só que há quatro pregas, quatro dobras de subjectivação, como nos rios do

inferno. A primeira diz respeito à parte material de nós próprios, que irá ser rodeada, apanhada na dobra: entre os gregos era o corpo e os seus prazeres, os «aphrodisia»; mas entre os cristãos, será a carne e os seus desejos, o desejo, uma modalidade substancial inteiramente diversa. A segunda é a dobra do relacionamento de forças propriamente dita, pois que é sempre segundo uma regra singular que o relacionamento de forças é submetido para se tornar relacionamento a si; decerto que não é a mesma coisa quando a regra eficiente é natural ou quando é divina, ou racional, ou estética... A terceira é a dobra do saber, ou a dobra da verdade na medida em que constitui um relacionamento do verdadeiro com o nosso ser, e do nosso ser com a verdade, que servirá de condição formal a todo e qualquer saber, a todo e qualquer conhecimento: subjectivação do saber que de modo algum se faz da mesma maneira entre os gregos e os cristãos, em Platão, em Descartes ou em Kant. A quarta é a dobra do próprio de-fora, a derradeira: é ela que constitui aquilo a que Blanchot chamava de uma «interioridade de expectativa»; pois é dela que o sujeito espera, de diferentes modos, a imortalidade, ou então a eternidade, ou a salvação, ou a liberdade, ou a morte, o desprendimento... As quatro dobras são como a causa final, a causa eficiente, a causa material da subjectividade ou da interioridade enquanto relacionamento a si. São essas dobras que são eminentemente variáveis, aliás segundo ritmos diferentes, e cujas variações constituem modos irreduzíveis de subjectivação (Dorfles, 1988, p. 130).

4.3 Os Oito Inconscientes

No que se refere a Lacan, este autor tinha catalogado já em 1916 cerca de oito modalidades diferentes de inconsciente: «O inconsciente da sensação, do automatismo, o “co-inconsciente” da dupla personalidade, as “emergências eideicas” duma actividade latente, a telepatia, o passional que nos supera no nosso carácter, o hereditário que se reconhece nos nossos dons naturais, e enfim o inconsciente racional e metafísico implicado no “acto do espírito” (Dorfles, 1988, p. 41).

Gillo Dorfles com tantos tipos de inconsciente procura sistematizá-los em 3 itens, pois, segundo ele, existe a possibilidade de uns se sobreporem a outros;

- o «inconsciente perceptivo», ou seja aquelas percepções vivas ou auditivas que nos condicionam sem nos apercebermos conscientemente da sua afectação;
- a visão subliminar que condiciona o nosso panorama visivo e a nossa projectação;
- as imagens mnésticas (memórias da nossa infância), que podem ser despertadas com estímulos apropriados.

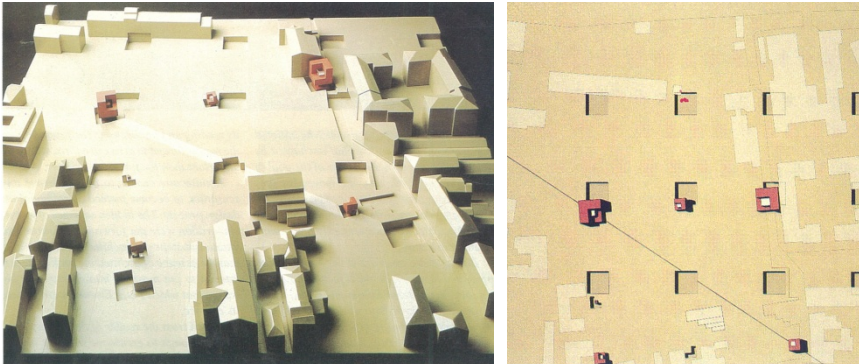
4.4 Quiasma e estados caóides

Em “Foucault” de Giles de Deleuze (1998, p. 150) encontramos a noção de Quiasma, ou entrelaçamento, que para Foucault “é um entrecruzamento do visível com o enunciável, um abraço entre dois adversários, duas formas de Ser-saber (os cânones da modernidade e da pós-modernidade): se se quiser é uma intencionalidade – mas reversível e multiplicada nos dois sentidos, tornada infinitesimal ou microscópica”. Diz-nos ainda das formas de Ser-saber, os enunciados e as visibilidades dispersam-se entre si e que pela acção do Ser-poder encontra-se um De-fora não-formável e não-formado, que é uma linha flutuante, onde circulam as forças e que relaciona as duas formas em batalha. Podemos dizer que o enunciado em curso é um enunciado de uma batalha e que a sua luta estrutura a forma, dando-lhe características de uma atrator estranho, fazendo com que as atenções se virem para essas novas formas que incarnam a mudança de paradigma. Podemos encontrar formas que tentam expressar essa luta mas sentiremos sempre que ainda são pouco explicitas pois somos encaminhados apenas por indícios (Derrida, 1996, p. 40), condição de um sentido do Simbólico que se quer formado à posteriori, como a “arte de um romance policial que consiste em trabalhar sobre indícios que não se tornarão signos senão numa reflexão retrospectiva” (Fages, 1976, p. 28).

Dizem-nos ainda Deleuze e Guattari, “A arte não é um caos mas uma composição de caos, que dá a visa ou a sensação, ainda que constitua um caosmos, como diz Joice, um caos composto – não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caóide” (Deleuze, Gilles e Guattari, 1992, p. 179). Podemos acrescentar que a produção de um corte, pela Filosofia, Ciência e Arte, nos ajuda a entender os novos conceitos que levam a estruturar a forma hoje. No fundo, trata-se de uma luta contra a opinião ou a sociedade de discurso, que nos deseja impor a substituição da criatividade pelo cálculo probabilístico, ou seja substituir por atractores estáveis, os verdadeiros atractores estranhos de ordem caótica, possíveis de serem

transformados em estados caóticos, que nos dão visão sobre um crescimento do Pilar da Emancipação.

5. Análise



Figuras 1 e 2 - Proposta para a Praça de Cannaregio, Veneza, Peter Eisenman.

Em análise está a proposta de Peter Eisenman para a Praça de Cannaregio em Veneza em *Cidades de Escavação Artificial* (Balfour, 1994). Nesta proposta de Eisenman, vemos como ele coloca dois paradigmas em confronto. Sobre uma estrutura rígida é aplicada uma narrativa diferente, que surpreende o observador, pois os indícios estruturantes da obra são da ordem do conceito, como nos dizem Deleuze e Guattari (1992, p. 181), “As ideias não são associáveis senão como imagens, e não são ordenáveis senão como abstrações; para chegar ao conceito, é necessário que ultrapassemos tanto umas como outras, e que cheguemos o mais rapidamente possível a objectos mentais determináveis como seres reais”.

A nossa fama pode ser maior se sem preceptores e sem modelos para imitar nós descobrirmos artes e ciências até aqui não ouvidas e não vistas (Leão Battista Alberti numa carta a Filippo Brunelleschi).

Pode parecer anómala a maneira de começar um trabalho sobre Peter Eisenman com uma citação de uma autoridade da arquitectura da Renascença: Eisenman que rejeita o precedente, que rejeita a autoridade, cujo desejo é deslocar-se pelo interior a partir do centro.

Eisenman procura, como os seus predecessores no Renascimento, gerar arquitectura através do seu entendimento das correntes contemporâneas de literatura, filosofia e teoria científica.

A intenção de Eisenman é libertar a Arquitectura dos cânones tradicionais.

Nas Cidades de Escavação Artificial procura, para além do interesse modernista de o material gerar as formas, que a forma seja gerada pela crítica de textos chave. Usa este conceito como ponto de partida para “escavar”, abstracionando, e remontando as particularidades do lugar.

O corpo anterior de investigações desde 1970 estão presentes neste trabalho por via do aproveitamento da exploração do Cubo, sem lugar, como ícone, o cubo como convite à própria escavação. O trabalho presente translaciona esta investigação do cubo isolado, abstracto, objecto tridimensional para o vasto plano de topografias de sítios específicos.

A um outro nível ele revela o poder do desenho para gerar formas. Eisenman usa desenhos relacionados com geometrias do lugar, iteradas e sobrepostas, de acordo, com procedimentos sugeridos por uma “narrativa”, para localizar os elementos que possam subapoiar a forma.

Os projectos de Cidades de Escavação Artificial também traçam o percurso de Eisenman de pequenas, grandes proposições teóricas a projectos de larga escala a serem construídos, e a uma prática a tempo inteiro. Estas levaram-no a um novo corpo de trabalho no qual atingiu uma síntese de destas ideias. Pela união dos mistérios da estrutura interna com os diversos significados do lugar, no seu trabalho mais recente ele encontrou outras áreas de investigação, abertas a filosofias não ouvidas e a geometrias não vistas (Balfour, 1994, p. 7).

Elas também constituem uma fase distinta na sua prática arquitectónica durante a qual ele testou as reflexões teóricas acerca da natureza do lugar, representação da arquitectura, e programa com técnicas específicas de desenho que envolvem traçados, sobreposições e camadas. As “arquitecturas topográficas” produzidas e os desenhos e modelos que surgem a partir delas são testemunho da rejeição da composição estética da forma, um elemento de teoria de arquitectura que se manteve inquestionável na Arquitectura desde o seu estabelecimento como disciplina autónoma durante a Renascença. Com as Cidades de Escavação Artificial, Eisenman ecoa reflexões sobre a natureza do trabalho da arte que está a tomar lugar simultaneamente em Filosofia, literatura e nas artes visuais (Balfour, 1994, p. 9).

Projecto para Cannaregio West, 1978.

Três textos para Veneza:

Três prevalectentes “ismos” da arquitectura todos envolvendo nostalgia, uma doença envolvendo memória-modernismo, uma

nostalgia para o futuro; pós-modernismo, uma nostalgia para o passado; e contextualismo, uma nostalgia para o presente.

Texto Um: O vazio do Futuro (memória do modernismo).

Cannaregio é o lugar do projecto de Hospital de Veneza de Le Corbusier – uma das últimas angústias do modernismo heróico. O programa do hospital é simbólico da ideologia remediável do modernismo. A sua grelha completa é sobreposta no contexto irregular de Veneza. O Texto um continua a imposição da grelha de Le Corbusier em toda a Cannaregio. A grelha é articulada como uma série de vazios, buracos no chão. Estes vazios são lugares potenciais de futuras casas ou lugares potenciais para futuras campas. Eles incorporam o vazio da racionalidade.

Texto Dois: O vazio do Presente (nostalgia do passado, pós-modernismo).

O segundo texto constrói diversos objectos que parecem ser parte de um «contexto existente - objectos contextuais». Após uma examinação próxima estes objectos revelam que não contêm nada – são sólidos, blocos sem vida que parecem ter sido formados aprisionados ao contexto. No pavimento está o traçado do seu movimento, a sua libertação na vida. Eles deixam um rasto, uma marca da ausência da sua anterior presença: a sua presença não é mais que uma ausência.

O Texto dois também constrói uma segunda série de objectos. Estes objectos negam o contexto existente em ordem a estabelecer a primazia do contexto dos vazios. Enquanto todos os objectos têm a

mesma forma, a forma de casa, eles aparecem em três escalas diferentes. O primeiro objecto é mais pequeno que uma casa, o segundo do tamanho de uma casa, o terceiro maior que uma casa. As três diferentes escalas mudam não só o modo como o homem possui os objectos, não só em termos da sua presença física mas ainda no modo como eles são apresentados.

O primeiro objecto tem 5 pés de altura (1.50m). É mais pequeno do que um homem, mas é usável de forma que alguém consiga agachar-se nele e encontrar abrigo. Mas é uma casa ou o modelo de uma casa? O segundo objecto é do tamanho de uma casa. Mas o seu interior contém a concha do primeiro objecto e nada mais. O primeiro objecto é uma réplica do exterior do segundo objecto. É uma casa, ou é um sepulcro para si mesma, ou um modelo de si própria, ou um objecto real? Se é um mausoléu, então o primeiro objecto, a “casa” de 5 pés, já não é um modelo de algo real, mas uma realidade em si, não mais um modelo de qualquer coisa mas qualquer coisa em si. O facto da mudança de nome, de casa para mausoléu, muda a realidade do primeiro objecto de modelo para casa. O terceiro objecto é o dobro do segundo e nada mais. Como é chamado? Não é uma escala de um modelo, uma casa ou um mausoléu. Pode ser um museu de casas, ou um mausoléu de mausoléus. A questão é saber, qual o objecto que é casa, se de facto uma delas é uma casa? Qual delas tem o tamanho correcto? Qual delas é o objecto real? Uma vez que os dois objectos maiores contêm uma versão mais pequena de si mesmos, é o objecto mais pequeno o objecto real, e são os objectos maiores meros contentores do mais pequeno? Os três objectos estão juntos nos limites da Arquitectura, em termos da sua escala e o seu significado.

Texto três: O Vazio do Passado (nostalgia do presente).

O terceiro texto constrói uma linha diagonal no pavimento. Esta linha é o eixo topológico de simetria para os objectos e um corte físico na superfície da terra. A superfície da terra está levemente tosquiada, como se fosse a pele de um corpo desconhecido, sugerindo que há um outro nível, algum “interior” que não pode nunca ser suprimido ou submergido, pela racionalidade de um eixo. Sugere algo que pode emergir e que talvez não se mantenha escondido: o inconsciente ou a forma da memória? Giordano Bruno era um alquimista. Ele praticou a arte da memória. Foi trazido para Veneza em 1600 a pedido de um nobre rico, e foi aí que foi encarcerado e eventualmente queimado na fogueira para praticar a sua arte. Os Alquimistas pensaram que através da sua intervenção mística podiam transformar metal em ouro.

O modelo de Cannaregio está pintado em dourado. É o ouro de Veneza, e simboliza o misticismo do alquimista. Os objectos são vermelho - cor de rosa. Este é um vermelho veneziano, e simboliza o martírio de Bruno. As cores lembram-nos a irracionalidade de uma Veneza de 1600 virada para o acto da memória. Agora (em 1980) parece que os projectos racionais para Veneza abraçaram a memória: todas as três memórias - futuro, presente e passado - têm as suas sombras, a perda de memória.

Talvez agora tenhamos de aprender como se esquece (Eisenman, 1978).

Estratégia de Projecto para Cannaregio.

Eisenman usou a descontinuidade espacial de volumes fragmentados para representar o fim do Sujeito Humano como criador-ditador do ambiente; para Eisenman esta abdicação corresponde a uma “emancipação” do objecto arquitectural dos constrangimentos do uso e das convenções. Ele concebeu a Casa Ila como uma construção instável resultante da colisão de volumes com a forma de “Ls” tridimensionais que desafiam a noção de encerramento como a característica essencial da habitação.

O projecto de Eisenman de destruição da mimesis antropocêntrica em arquitectura também visou a sobreposição do papel instrumental da geometria euclidiana no processo de arquitectura. A Topologia, um ramo da geometria que estuda as propriedades das estruturas que se mantêm inalteradas depois de uma transformação, parecem-lhe reflectir mais propriamente a condição arquitectónica contemporânea. Com a arquitectura “topológica” ele desejou terminar a hegemonia da proporção, que tradicionalmente condicionaram as formas da arquitectura a partir do corpo humano. Segundo Eisenman, os “Ls” usados na casa Casa Ila não só representam a fragmentação do Cubo mas, porque eles revelam simultaneamente as faces “exterior” e “interior”, aproximam as propriedades da Fita de Moebius, um objecto topológico que possui uma face contínua e não possui nem um interior nem um exterior. O desenho da Casa Ila é realizado pela colisão e deformação destes metafóricos e topológicos “Ls”.

A proposta de Cannaregio deve muito aos desenvolvimentos teóricos e formais da Casa Ila. Não só os chamados objectos intransitivos que Eisenman colocou nas variações da Casa Ila, mas a discussão da topologia que acompanha a proposta de Cannaregio é emprestada do projecto da casa. Depois de um breve inventário dos diversos modos nos quais o arquitecto concebe a cidade, Eisenman, também rejeita o “contextualismo” e o oposto, um urbanismo utópico de substituição do Movimento Moderno. Ele concebe uma série de projectos autónomos, com uma escala menor ou maior do que a habitação

convencional. Ele espera atingir uma arquitectura “sem escala específica”, um termo que foi buscar à escultura contemporânea, que indica a condição em que as relações baseadas na escala humana estão eliminadas. Para Eisenman, a ambiguidade da escala implicada em tal arquitectura põe em questão a natureza da representação e ainda a “realidade” do espaço arquitectural” (Balfour, 1994, p. 48).

6. Conclusão.

A Forma em finais do Séc.XX (inícios do XXI) estrutura-se à volta de um entre-tempo entre passado e futuro, entre a luta de dois paradigmas, e procura o quiasma entre eles. O plano de composição tem habitualmente em conta um sistema racional e outro da ordem dos atractores estranhos, de ordem fractal, com a exploração do espaço topológico. Estão dentro dessa ordem o Museu Guggenheim (Slessor, 1997, p. 30) em Bilbao de F. Ghery, o Cinema Palácio das Imagens (Kugel, 1998, p. 54) em Dresden da Coop Himmelb(l)au, e o Museu de Arte (Lecuyer, 1998, p. 46) em Helsínquia de Steven Holl em que podemos ver nessas obras atractores estranhos com grande variedade de significados. Tais formas assemelham-se curiosamente a objectos chamados Estranhos Atractores Polinomiais (Sprott, 2000, p. 40), pelo menos em sua parte, obtidos a partir de programas de computador ou de poliedros que existem nas formas de cristais naturais. O apelo à natureza e os valores do Homem tornam assim mais rica a Forma no seu contributo para uma mudança de paradigma.

Para concluir recorro a Liebzniz que nos diz “enfim entre os estados existenciais da mónada desdobrando-se e constituindo o espaço e o tempo e a sua noção de unidade completa como identidade da singularidade substancial, desenham-se os paradoxos porque a razão compreende que os sentidos simuladores da verdade, que a razão é, ela própria, ensaiadora da verdade na base da hipótese simples e que, finalmente, estabelecida a mais simples das hipóteses, esta é a das analogias e das

correspondências entre as duas ordens de realidade”.

Paradoxo é pensar o contingente (a verdade física, por exemplo) no seio da necessidade, pensar o mal no seio do bem ou o descontínuo no seio do contínuo...” (Real, 1995, p. 98).

Em Leibniz encontramos um sentido que nos permite estar confortáveis com o acto de estruturar a Forma em finais do século (e inícios do séc.XXI) através da consciência do paradoxo que nos permite libertar dos dois labirintos: o do contínuo e do descontínuo (pós-modernidade?) e o da necessidade do contingente (modernidade?). Indica-nos Leibniz que “Assim, não labiríntica, a ordem do mundo é clara, embora maravilhosa, e distinta, embora paradoxal”, tal é a Estrutura da Forma.



Figuras 3 e 4 - Museu de Arte, Helsínquia, Finlândia, Steven Holl; Cinema, Dresden, Alemanha, COOP HimmelB(L)AU.

Figuras:

Figuras 1 e 2 - *Arquitetura Viva*. (1995). n. 53. Madrid. p. 4 e 6.

Figura 3 - *The Architectural Review*. (1998). n. 1218. London. p. 46.

Figura 4 - *The Architectural Review*. (1998). n. 1217. London. p. 54.

Referências:

BALFOUR, A. (1994). *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman - 1978 to 1988*. New York: Rizzoli.

DELEUZE, G. (1998). *Foucault*. Lisboa: Vega.

DELEUZE, G. e GUATARI, F. (1992). *O que é a Filosofia?* Lisboa: Presença.

DERRIDA, J. (1996). *A voz e o fenómeno*. Lisboa: Edições 70.

DORFLES, G. (1988). *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Edições 70.

FAGES, J. B. (1976). *Para entender o estruturalismo*. Lisboa: Moraes.

FOUCAULT, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio de Água.

HAMMAN, R. B. (1996). *Using the internet as example of Deleuze Guatari's "Rhizome"*. University of Essex. <http://www.socio.demon.co.uk/rhizome.html>

KANDINSKY, W. (1987). *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70.

KANDINSKY, W. (1996). *Ponto, linha e plano*. Lisboa: Edições 70.

KUGEL, C. (1998). *Picture Palace*. *The Architectural Review*. n. 1217. London.

LECULIER, A. (1998). *Iconic Kiasma*. *The Architectural Review*. n. 1218. London.

REAL, M. G. W. (1995). *Liebniz - o paradoxo e a maravilha*. Sintra: Edições Sintra.

MANDELBROT, B. ([0000] 1998). *Objectos fractais*. Lisboa: Gradiva.

MONEO, R. (1995). *Entre opostos*. *Arquitetura Viva*. n. 53. Madrid.

RED FEATHER DICTIONARY OF CRITICAL SCIENCE. <http://www.tryoung.com>

SANTOS, B. de S. (1997). *Pela mão de Alice*. Porto: Afrontamento.

SLESSOR, C. (1997). *Atlantic Star*. *The Architectural Review*. n. 1210. London.

SPROTT, J. C. (1993). *Strange attractors - creating patterns in chaos*. Edições da Universidade de Wisconsin.

TORRINHA, F. (1997). *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Notícias.

YOUNG, T. R. *Paradigm theory, foundations of Post-Modern science*. http://uwacadweb.uwyo.edu/RED_FEATHER/chaos/004paradigm.html.