

### 3 Mecanismos Sintáticos da Arquitetura

Em um ensaio<sup>1</sup> de Eisenman escrito em 1997, o arquiteto identifica em sua obra o que ele chama de *temática da interioridade*. Tal abordagem diz respeito a duas estratégias possíveis para uma nova leitura do aspecto formal da arquitetura: a primeira refere-se ao tema de sua tese de doutorado de 1963, em Cambridge, com o título de *The Formal Basis of Modern Architecture* – que trata do primeiro estudo crítico sobre o formalismo da arquitetura moderna que buscou a identificação dos aspectos interiores da disciplina; e a segunda aborda o reconhecimento e deslocamento do paradigma linguístico manifestado pelo aspecto formal da arquitetura. Esta ideia estaria conectada inicialmente ao estruturalismo, buscando a percepção do objeto arquitetônico como um sinal dentro de um campo de diferenças.

Desde os seus primeiros trabalhos, Eisenman vem processando a arquitetura como um sistema de significado cultural. Isto quer dizer que todo o processo de identificação da forma arquitetônica estaria apoiado no paradigma linguístico. Neste sentido, a principal referência teórica do arquiteto foi a concepção do linguista americano Noam Chomsky de *estrutura superficial* e *estrutura profunda*, publicada no livro *Syntactic Structures* no ano de 1957. Segundo a sintaxe de Chomsky, uma *estrutura superficial* é a estrutura literal da palavra [o aspecto sensível da fonte usada, seu tipo e tamanho] enquanto a *estrutura profunda* é o desdobramento semântico da palavra [da *estrutura superficial*]. Assim, uma *estrutura superficial* seria o caráter perceptual da estrutura e a *estrutura profunda* seria o seu caráter conceitual. Em termos gerais, uma *estrutura profunda* pode ser entendida como o *significado por traz da palavra*; isto é, aparece como uma estrutura conceitual pré-determinada.

O modelo de Chomsky serviu para descrever o processo no qual o ambiente físico da arquitetura é derivado ou criado, a partir de uma série de regularidades

---

<sup>1</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997. Nota: Este ensaio seria uma versão antecipada e mais extensa da introdução do seu livro *Inside Out*, publicado em 2004.

abstratas formais que ocorre num outro nível, no qual as relações formais interagem.

O uso de Eisenman deste modelo tem implicações específicas que estão diretamente ligadas à concepção de interioridade arquitetônica já abordada. A interioridade arquitetônica deve ser entendida aqui como uma estrutura profunda, um conceito pré-determinado, um *datum*. Podemos dizer que o trabalho de Eisenman busca o deslocamento da estrutura profunda da arquitetura – dos seus aspectos interiores.

Partindo do paradigma linguístico, Eisenman lança duas propostas teóricas e similares: a *Cardboard architecture* [arquitetura de papelão] e a *conceptual architecture* [arquitetura conceitual]. Ambas são teorias conceituais que trabalham com relações formais na arquitetura e já tem uma relação intrínseca com suas estratégias projetuais. A ideia de *cardboard* surge no texto *Cardboard Architecture: House I and House II*<sup>2</sup>, no qual Eisenman relaciona seu conceito às duas primeiras casas de uma de suas séries. O texto foi escrito para o livro *Five Architects*, publicado em 1972, resultado de uma reunião do grupo CASE [*Conference of Architects for the Study of the Environment*] que ocorreu em 1969 no MoMA. Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier compunham o ficou conhecido como a Escola de Nova York: *The New York Five*. O grupo defendia uma proposta de continuidade do caráter inovador das vanguardas, como crítica aos preceitos do movimento moderno. Isto é, promovia um tipo de continuidade diferente das propostas por Aldo Rossi e Robert Venturi. Estes últimos, embora trabalhassem também a ideia da arquitetura como linguagem, buscavam a identificação de tipos arquitetônicos passados no contexto urbano real. Por sua vez, os cinco arquitetos queriam levar o discurso modernista [seu tipo específico] a uma etapa avançada, ampliando suas possibilidades enquanto forma.

Em Eisenman, este avanço ocorreu através da ideia de *cardbord*, adotada por seu teor irônico dentro do contexto da arquitetura. O termo teria uma

---

<sup>2</sup> EISENMAN, Peter. *House I, House II*. In: Row, Collin [Org.]. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Méier*. New York: Oxford University Press, 1975., p.15.

conotação depreciativa no campo de debate crítico da arquitetura, “assim como foram o barroco e o gótico quando usados pela primeira vez”.<sup>3</sup>

Muita coisa mudou nos anos que separam a tese de doutorado de Eisenman do ensaio *Cardboard Architecture*. O modelo para o novo discurso era claramente linguístico e oposto ao histórico-arquitetônico – o termo *cardboard* sugeriu tanto uma expressão estilística quanto a redução da materialidade da arquitetura a fim de superar a presença. O conceito de *cardboard*<sup>4</sup> foi importante na época porque incluiu o status do material na discussão sobre o *formal* e como aspecto crítico da interioridade arquitetônica.

Eisenman<sup>5</sup> resume o conceito de *cardboard* em três características fundamentais:

[1] *Cardboard* questiona a natureza da nossa percepção da realidade e dos significados atribuídos à ela. Assim, não é tanto uma metáfora descrevendo as formas do edifício, mas sim sua intenção. Por exemplo: modelos são frequentemente feitos de *cardboard* [papelão], então o termo levanta a questão da forma em relação aos processos de projeto: isto é um edifício ou uma maquete?;

[2] *Cardboard* muda o nosso entendimento da forma existente, de um contexto estético e funcional para uma concepção da forma como uma marca ou sistema notacional, da forma como linguagem;

[3] *Cardboard* é o resultado de um modo particular de transformação de uma série de relações primitivas, em um conjunto mais complexo de relações específicas, as quais conformam o edifício construído. Assim, *Cardboard* é a definição do espaço em uma série de finas camadas verticais e planares geradas através de uma representação diferenciada e particular de colunas, paredes e vigas. A ideia não é a percepção literal da superfície real como *cardboard*, mas da estratificação virtual produzida pela configuração particular do processo.

*Cardboard* seria, enfim, a transposição de um conjunto de regras interiores da arquitetura para estruturas sintáticas, no sentido de gerar outra estrutura formal. Dentro deste conceito, a forma arquitetônica não é nem meramente *forma* e nem meramente *signo funcional* [portas, janelas, paredes] - mas um conjunto de

<sup>3</sup> EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.28. [tradução nossa]

<sup>4</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997., p.20.

<sup>5</sup> EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture*. In: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.28.

relações arquetípicas que afetam nossa sensibilidade primitiva sobre o ambiente. Estas relações existem independentemente do *estilo* ou da *forma superficial* e são manifestadas e apenas entendidas em certas justaposições de sólidos e vazios.

Este foi um momento em que o modelo linguístico operava menos como uma analogia e mais como algo já existente na arquitetura, reprimido pelo caráter natural atribuído ao material, à função e à estética. “Neste sentido, a interioridade arquitetônica estaria operando entre a linguagem e o tipo”.<sup>6</sup> A linguagem estaria propondo algo diferente de uma arquitetura baseada apenas no estilo e na imagem. O modelo linguístico do *cardboard* seria distinto do adorado pelos outros integrantes do *Five Architects* – cujos trabalhos eram vistos como um *revival* americano do modernismo europeu. A linguagem compreenderia um conjunto de estruturas sintáticas preexistentes que poderia fazer referência a qualquer arquitetura. Estas relações são diferentes da ideia de uma norma arquitetônica e da ideia clássica de uma essência formal. Entretanto, poderiam ser consideradas como possibilidades informes a serem organizadas, ou seja, um caráter visual superficialmente desestruturado e aberto para diversas interpretações que se desdobram a partir de uma forma básica. A forma básica em si não se constitui de um estilo, tipo ou imagem arquitetônica previamente estabelecida. Assim, as tais possibilidades informes, que não são visíveis no espaço real da arquitetura, introduziram a ideia de *conceptual* [conceito].

Em seus ensaios sobre arquitetura conceitual, Eisenman consolida a ideia da arquitetura como linguagem. Três versões são desenvolvidas sobre este tema: *Notes on Conceptual Architecture*, *Notes on Conceptual Architecture II* e *Notes on Conceptual Architecture Iia*. Cada uma pode ser encontrada em outras versões com subtítulos diferenciados, de acordo com a publicação. Esta é uma característica presente em alguns textos de Eisenman, mesmo nos mais recentes. Primeiro, na definição do termo, tem-se uma distinção entre os aspectos perceptuais e formais [definidos pelas relações de proporção de simetria e eixos] e os aspectos envolvendo questões de ordem mental e não perceptual [que trabalham com noções como compressão e tensão]; em segundo, é feita a distinção entre os aspectos abstratos e materiais.

---

<sup>6</sup> EISENMAN, Peter. *Inside: Peter Eisenman*. Fonte: Yale Critical Texts: Peter Eisenman. Ed. Mark Rakatansky. New Haven: Yale University Press, 1997., p.22.

Esta diferenciação é feita a partir das estratégias da Arte Conceitual: uma, ligada à *Art Language* [Arte Linguagem], cujo objeto tem sua importância relativizada, podendo operar como uma abstração geométrica na representação de uma condição de não objeto; e outra, cujo objeto é autorreferencial – o objeto representando o próprio objeto – tal como manifestado nas pinturas de Frank Stella, Jasper Johns e nas estruturas primárias da *Minimal Art* [Arte Minimalista]. A questão da autorreferencialidade é posta por Eisenman buscando uma relação entre pintura e arquitetura. Para o arquiteto, existem dois tipos de pintura que sugerem uma condição de autorreferencialidade: de um lado, as abstrações de Mondrian, Malevich e Albers; de outro, as telas abstratas de Frank Stella e Jasper Johns.

No primeiro ensaio de *Notes on Conceptual Architecture* há um argumento que tanto a pintura preta com linhas cinzas de Stella quanto a bandeira e o alvo de Johns estariam operando um tipo de autorreferencialidade, diferente do que existia no modernismo do pré-guerra. No caso de Mondrian, Malevich e Albers, a autorreferencialidade seria uma abstração da forma figurativa<sup>7</sup>. Já nos quadros de Stella, a abstração diria respeito ao aspecto de condição imanente da tela que implica, na ato da pintura, o trabalho das bordas e das superfícies. No caso da bandeira de Johns, estaria implícito um movimento de abstração mais complexo, por envolver elementos de significado e valor icônico. Neste caso, Johns operaria uma tensão das proporções e das bordas tanto da tela quanto da bandeira. Reside nesta dupla autorreferencialidade crítica de Johns – entre a tela em si e o signo do objeto representado – a ideia de *conceitual* a ser transposta da arte para a arquitetura.

No entanto, é importante dizer que o signo autorreferente se manifesta de forma diferenciada em cada disciplina. Na arquitetura, o signo figurativo é também imanente; ou seja, a representação de uma coluna [construída ou pintada] é vista como um signo da arquitetura além do seu caráter estrutural imanente. Por sua vez, uma bandeira não pode ser vista como signo da pintura e, a tela, entendida como signo da pintura, não é capaz [em sua autorreferência] de representar nada além de si mesma. A ideia é que mesmo as abstrações de Stella

---

<sup>7</sup> Ibid., p.24.

não poderiam ser classificadas como signo da pintura, muito embora tirem partido da configuração imanente da tela para a definição de sua forma.

*Notes on Conceptual Architecture*, de 1970, foi um dos primeiros trabalhos críticos de Eisenman. O texto é um diagrama de treze pontos enumerados aleatoriamente em três páginas em branco; cada ponto corresponde numericamente à uma nota de rodapé. As notas funcionam como um índice conceitual daqueles pontos. Nas notas de rodapé, há uma referência bibliográfica à Arte Conceitual, Arte Minimalista, Linguística, entre outros. A questão a ser discutida reside agora na transição da arte conceitual para uma arquitetura conceitual. Em *Notes on Conceptual Architecture: Towards a definition*, de 1971 esta transição de uma arte conceitual para uma arquitetura conceitual é ainda desenvolvida como uma teoria.

Como vimos, Eisenman parte da linguística para viabilizar a ideia de arquitetura conceitual identificando, a despeito de suas diferenças, que tanto linguagem quanto arquitetura podem ser vistas em três categorias semióticas distintas: pragmática, semântica e sintática<sup>8</sup>:

[1] Pragmática relaciona forma e função;

[2] Semântica relaciona forma e iconografia;

[3] Sintática distingue entre as relações das formas *físicas* de um espaço ou construção e os espaços *conceituais* de uma estrutura.

A sintaxe faz o papel de mediadora entre o significado pretendido, derivado da estrutura conceitual [profunda], e as distorções possíveis deste significado operadas pelo observador. Desta forma, o principal era a importância dada pelos estruturalistas à estrutura, o que nos leva além da função da estrutura ou da ordem imanente das coisas. O arquiteto pôs este jogo linguístico em contraste com a ordem hierárquica, mecânica e determinista dos últimos 300 anos na arquitetura, criando a partir daí, duas ideias fundamentais para uma arquitetura conceitual:

---

<sup>8</sup> EISENMAN, Peter. *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*. Em: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., pp.11-27.

[1] que é possível [necessário] separar semântica e sintaxe;

[2] que é com a sintaxe que podemos discernir entre sintaxe de superfície e sintaxe profunda.

*Notes on Conceptual Architecture* é, obviamente, uma clara resposta às posições de Sol LeWitt a respeito da arquitetura expostas no texto *Paragraphs on Conceptual Art* [Parágrafos sobre Arte Conceitual], de 1967, conhecido como o primeiro ensaio sobre conceitualismo.

Le Witt argumenta que o papel utilitário da arquitetura a previne de se tornar uma forma de arte conceitual:

O que a arquitetura faz, seja um trabalho de arte ou não, precisa ser utilitário, senão ela fracassa completamente. A arte não é utilitária. Quando a arte tridimensional começa a assumir algumas das características da arquitetura, tais como formar áreas utilitárias, ela enfraquece a sua função como arte. Quando o observador é diminuído pelo tamanho de uma peça muito grande, essa dominação enfatiza a força física e emotiva da forma, pondo a perder a ideia da peça.<sup>9</sup>

Eisenman está, a princípio, de acordo com o ponto de vista de LeWitt quando este diz que a diferença fundamental entre arquitetura e arte está no caráter funcional de utilidade apresentado pela arquitetura. Contudo, discorda que a presença de utilidade subtraia o conceito de um edifício. Seu ponto de vista é similar às propostas da *Art and Language* e das proposições de Joseph Kosuth, nas quais uma obra de arte conceitual relativiza a necessidade da confecção de objetos. Em LeWitt, o valor do objeto é o que dá entendimento sobre o conceito que, por sua vez, é gerado no processo de execução da peça. Já o arquiteto, assegura que as qualidades formais do trabalho não são importantes na medida em que contribuem para qualquer coisa menos para o entendimento do conceito.

Assim, seguindo o paradigma linguístico, Eisenman acredita que arquitetura conceitual é legítima. A presença física de elementos funcionais não diminuiria a qualidade conceitual do trabalho; por exemplo, “se a *Fountain* de Duchamp funcionasse como urinol, conservaria sua qualidade conceitual desde que a

---

<sup>9</sup> LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. Em: Cotrim, Cecília; Ferreira, Glória [org.]. *Escrito dos Artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006., p.80.

relação da peça e o contexto da galeria permaneça intacto”.<sup>10</sup> A funcionalidade pode ser um elemento contido no processo de se fazer arquitetura sem que desempenhe um papel determinado dentro de uma escala hierárquica, da mesma forma que o componente perceptual da arte conceitual pode se um aspecto presente. Isto é, pode-se transformar o signo de um edifício de tal forma que seu conceito é manifestado em sua leitura primária, enquanto sua função é perceptível após o conceito. O principal desafio para um arquiteto conceitual está em encontrar o método transformacional que gera espaço com esses significados profundos exclusivamente através da manipulação da forma.<sup>11</sup>

O método transformacional caracteriza um conjunto de operações usado para criar um trabalho; um conjunto de operações que Gilles Deleuze caracteriza como um diagrama. Para Deleuze, o diagrama consiste em um conjunto operativo de ações utilizadas para executar um trabalho. A função tradicional de um diagrama é ser sugestivo ou introduzir uma potencialidade para o novo. O processo de gerar o diagrama – através de regras transformativas – torna-se um conceito agregando valor estético ao seu trabalho.

A ideia de arquitetura demanda a ideia de presença de um objeto, enquanto a ideia de arte não. O diagrama emerge como uma forma de se liberar a arquitetura dessa restrição, possibilitando a decomposição dos referenciais paradigmáticos do objeto e fazendo-a funcionar como arte em seu sentido mais puro. Entretanto, cabe estabelecer uma distinção, pois o uso do diagrama feito pelo arquiteto não é retirado da arte conceitual e sim de seus primeiros estudos sobre a forma arquitetônica, influenciado pelas análises formais de Rudolf Wittkower e pelo trabalho de Colin Rowe.

A abordagem teórica de Eisenman a respeito da interioridade arquitetônica incide, num primeiro momento, sobre a questão do formalismo modernista, investigando a transformação e decomposição tipológica gerada pelas vanguardas.

Como visto no *pós-funcionalismo*<sup>12</sup>, o modernismo não configura uma mudança estética, mas antes um novo estado da mente em que o homem do século XIX muda de atitude em relação a seu mundo físico, numa ruptura crítica com o

<sup>10</sup> HICKERSON, C. R.. *Three Essays on Concept in Art*. London: Architectural Association School of Architecture, 16 January 2004., p.07 [tradução nossa]

<sup>11</sup> EISENMAN, Peter D. *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*. Casabella, December 1971., pp.359-360.

<sup>12</sup> EISENMAN, Peter. *Post-Functionalism*. Em: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.83.



humanismo antropocêntrico que tinha o homem como um todo racional no centro do mundo físico. É nas artes, mais do que na arquitetura, que estas mudanças se explicitam, onde uma nova condição de objetividade é identificada na atitude dos artistas. Uma tendência do objeto a ser autorreferencial é encontrada tanto na literatura não narrativa como na música dodecafônica.

Curiosamente, a maior parte das interpretações da arquitetura moderna não abordam a questão da autorreferencialidade, pois tais interpretações estariam mais interessadas em afirmar a pertinência ideológica e social do modernismo na arquitetura. Eisenman vê a arquitetura moderna como uma espécie de classicismo renascentista puro e abstraído em sua forma. Para entender melhor esta colocação é preciso considerar a importância transformacional da planta, do corte e da função na arquitetura.

Nestes termos, podemos considerar que as fachadas da Maison Dom-ino de Le Corbusier mantêm, através das suas proporções e da preservação do eixo cartesiano como elemento de composição, os cânones racionalistas da arquitetura renascentista – embora apresente inovações como a planta livre e os pilotis.

Atribui-se a Colin Rowe<sup>13</sup>, um dos principais teóricos da arquitetura moderna, a responsabilidade por esta visão distorcida da obra de Le Corbusier pelo público. Rowe, apesar de sua devoção a Le Corbusier, parece ter pouca tolerância com a arquitetura moderna e pelo pensamento moderno em sua forma profunda. Principal autor das poucas críticas realizadas sobre o modernismo arquitetônico, “as ideias de Rowe têm na verdade obscurecido um aspecto que pode ser considerado verdadeiramente modernista em Le Corbusier: a ideia de sua arquitetura como um sinal autorreferencial, uma arquitetura sobre arquitetura”.<sup>14</sup> Este aspecto da arquitetura moderna é de especial interesse para Eisenman no sentido de fundamentar sua análise crítica do modernismo arquitetônico, a partir de um par de conceitos a serem desenvolvidos a seguir: tipologia e transformação.

Eisenman não se considera nem historiador nem crítico de arquitetura; portanto, ele se aproximou das ideias de alguns filósofos analíticos e de alguns arquitetos contemporâneos, para nortear sua pesquisa. Mas esta aproximação é feita bilateralmente; o interesse é mutuo e a generosidade destes pensadores é

---

<sup>13</sup> EISENMAN, Peter. *Aspects of Modernism: Masion Dom-ino and the self-Referential Sign*. Hays, K. Michael. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998., p.190.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.191. [tradução nossa]

proporcional ao tamanho da efervescência cultural de sua época. Para discutir a ideia de tipologia e transformação devemos recordar o texto *The Third Typology* que Anthony Vidler escreveu no editorial de revista *Opposition 7*, em 1976.

Vidler identifica três tipologias existentes: a primeira remete a uma analogia orgânica e a crença na ordem racional da natureza tendo como principal paradigma a cabana primitiva de Laugier; a segunda seria a analogia da máquina promovida pelo movimento moderno; e a terceira tipologia diz respeito a uma ontologia da cidade, quer dizer, a “cidade é em si e por si uma nova tipologia”. Diferente das outras duas, a terceira tipologia não irá legitimar a arquitetura fora do lugar que é a própria cidade, não há uma analogia externa aqui.

Colunas, casas e espaços urbanos, apesar de ligados numa cadeia inflexível de continuidade, remetem unicamente à sua natureza como elementos arquiteturais, [...] Fica claro que a natureza que se referem os projetos arquitetônicos recentes não é outra senão a natureza da cidade em si.<sup>15</sup>

Esta pode ser considerada uma posição teórica pós-moderna próxima da abordagem de Eisenman, pois Vidler acredita que a terceira tipologia é isenta de nostalgia e ecletismo e é baseada na racionalidade e na classificação de elementos arquiteturais, nos quais não há uma tentativa de validação da arquitetura em função de outra natureza externa. Os projetos arquitetônicos, sem determinantes históricos, remetem agora à natureza da cidade em si. Entretanto, para Rossi e Vidler, existe um conteúdo histórico na cidade, mas não a ser lido e identificado como algo a priori. Este deverá surgir no contexto do próprio ambiente - uma malha singular que emerge como fruto da sobreposição da atividade arquitetônica num determinado espaço urbano e que conseqüentemente vem a configurar características próprias de uma região. Tais ideias estão alinhadas ao pensamento de Eisenman e trazem para o projeto arquitetônico características socioculturais pré-determinadas. Estes teóricos vão reconhecer na arquitetura moderna uma base analítica para uma arquitetura que se transforma e se decompõe por meio de uma técnica e de uma metodologia de composição que consiste na transformação de tipos eleitos. Tais transformações acontecem dentro de uma consciência crítica da ação transformacional.

---

<sup>15</sup> VIDLER, Anthony. A terceira tipologia. Em: Nesbitt, Kate [Org.]. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.286.

Dois dos mais importantes estudos críticos a respeito desta ação transformacional abordam as obras dos arquitetos Giuseppe Terragni e Le Corbusier. Termos como expressionismo e cubismo são citados no livro *Transformations, Decompositios, Critiques*<sup>16</sup> referindo-se respectivamente à Casa Giuliani-Frigerio e Casa del Fascio, ambas obras de Terragni, enquadradas como racionalistas, mas que já apresentam especificidades que remetem a momentos distintos da arte moderna. Eisenman indica aproximações da arquitetura de Terragni dos anos 30 e 40 com movimentos de vanguarda artística do início do século. No entanto, seu foco é encontrar meios de análise e metodologias para obras distintas, como no caso da Maison Dom-ino de Le Corbusier.

A Maison Dom-ino é vista como um ícone do potencial da nova tecnologia, de uma unidade prototípica que expressa a ideia de produção de massa e repetição. Como um paradigma estrutural, ela aparece na leitura de Colin Rowe como uma afirmação didática e oficial da concepção de espaço no movimento moderno. Mas a estrutura Dom-ino ainda permanecia atrelada à uma concepção de espaço da renascença, por ambas terem na proporção áurea, a base de sua composição. As medidas, tanto o Modulor, de Le Corbusier, quanto o Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, foram determinadas pelo mesmo modelo matemático da proporção áurea e serviram para situar a figura humana como unidade principal na elaboração do espaço arquitetônico. Isto implicaria numa transcendência de sua condição modernista para ser entendida como um diagrama canônico do espaço. Levando em consideração a posição de Rowe, Eisenman propõem uma leitura diferenciada a fim de revelar a presença incipiente do signo autorreferencial, através da precisa identificação de seus elementos arquitetônicos. Esta identificação do signo autorreferencial da Masion Dom-ino define tanto a verdadeira condição modernista de arquitetura quanto a diferencia do clássico que ditava as condições dos signos arquitetônicos.

A análise da Maison Dom-ino é elaborada a partir dos seus elementos básicos: três lajes horizontais, seis prismas de fundação, seis colunas lineares e uma escada. Dentro de uma configuração geométrica primitiva, busca-se uma abordagem de classificação do que pode ser ou não um signo autenticamente arquitetônico.

---

<sup>16</sup> EISENMAN, Peter. *Transformations, Decompositios, Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003.

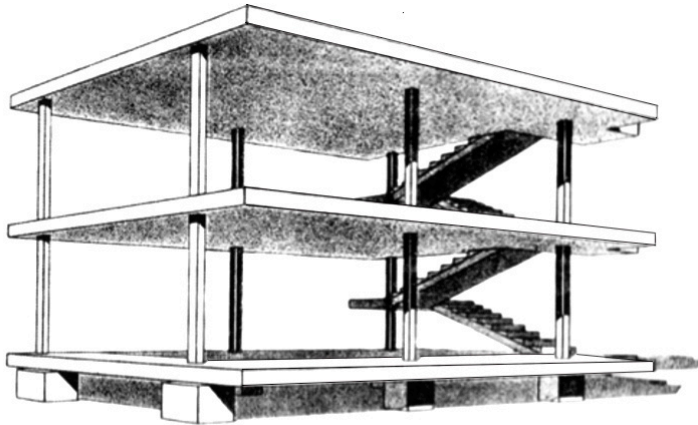


Figura 04| Estrutura Dom-ino de Le Corbusier.

A análise diagramática de relações e proporções – necessária no processo de identificação das suas particularidades – é vista como puramente geométrica. Isto é, ela seria, em última estância, pura geometria, que por si só não é suficiente para classificar um objeto como arquitetônico. Dito isso, a arquitetura deverá ser algo além das marcações geométricas e da própria distinção de uma classe de objetos como coluna, parede ou viga. Tais elementos se apresentam como uma categoria geral e não uma presença particular dentro de uma classe distinta.

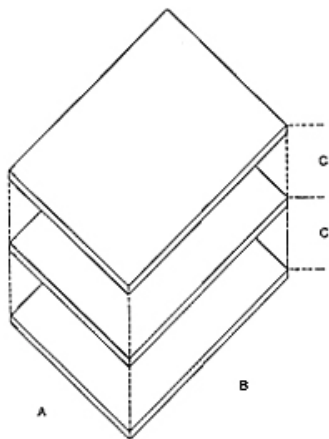


Figura 05| Estrutura Dom-ino: proporções dos pisos [AB] e seus espaçamentos [C].

Prosseguindo a análise, identifica-se primeiramente as relações dos três pisos retangulares, cada qual tem dois de seus lados, chamados de A, diferentes dos outros dois, chamados de B. Os três pavimentos estão verticalmente alinhados

e equidistantes [C]. A mesma relação AB é encontrada nas colunas, tanto no seus espaçamentos individuais quanto no seu conjunto em relação ao piso. É nesta relação das colunas com as lajes que é identificada a intenção de se estabelecer uma proporção [proporção áurea], dentro das possíveis permutações, que transcende a simples descrição geométrica de um diagrama.

Numa geometria complexa, os elementos que a constitui tendem a se tornar manifestações de um sistema fechado, mais apto a designar uma estrutura específica de caráter arquitetônico. No caso oposto, um diagrama básico estaria trabalhando em função de uma arquitetura reduzida a esquemas estéticos superficiais. Voltando à relação entre piso e coluna da Maison Dom-ino, o posicionamento dos elementos implica em uma intervenção de proporções pré-determinadas que guardam uma ideia sobre si mesma, ou seja, uma afirmação autorreferencial que consiste num fenômeno verdadeiramente modernista.

Outro signo autorreferencial do diagrama Dom-ino é o que Eisenman chamou de *datum*<sup>17</sup> horizontal. Podemos notar na estrutura – como uma projeção virtual – uma extensão infinita para os planos horizontais. O espaçamento das colunas em relação ao limite longitudinal do piso – concebido a partir de proporções já conhecidas – sugere o momento antagônico do corte sobre um plano que se desdobra ao longo do eixo para além da interrupção. É justamente a possibilidade de leitura destas proporções implícitas na forma que se revela o *datum* horizontal imanente à estrutura. Estas decisões que marcam as diferenças literais, tornam a objeto autorreferencial por revelarem que a forma, o tamanho e a locação dos blocos são mais do que estruturais, superando suas funções e dando espaço para novas contingências arquitetônicas.

Retomando o problema da análise geométrica, pode-se observar como a arquitetura, neste contexto, pode se diferenciar da escultura. A princípio, arquitetura e escultura se diferenciam pelo caráter utilitário e funcional, próprio apenas dos objetos arquitetônicos. Eisenman exemplifica como a planaridade, condição possível tanto à arquitetura quanto à escultura, terá uma designação diferente em cada caso. Planaridade em arquitetura está mais atrelada ao conceito de *wallness*<sup>18</sup> que a escultura não tem, ou seja, escultura não tem paredes. A

---

<sup>17</sup> Conjunto de parâmetros e pontos usados para definir a forma tridimensional. O dado é a base para um sistema de coordenadas planas.

<sup>18</sup> Capacidade para formar um ponto limiar, para agir como barreira, criar um limite.

parede, por sua mera condição de septo e alusão extrínseca, é condição suficiente para arquitetura. Entretanto, *Wallness* deve ser entendido como algo além da condição de presença física da parede, isto é, devemos estar atentos a possibilidade dos outros elementos que compõem uma estrutura complexa [piso e colunas] sugerirem o aspecto divisor de limites próprio de uma parede real. A Masion Dom-ino é uma estrutura de relações geométricas complexas, implicando em um conjunto de intenções e intervenções espaciais. Tais intervenções na estrutura Dom-ino inclui a condição de *wallness*, mesmo na ausência de paredes. O corte do piso e sua relação com as colunas estabelecem tal condição, revelada nos limites da forma como aquilo que não foi materializado. A continuidade virtual do plano e das colunas afirmam os pontos de intervenção da estrutura indicando sua condição autorreferencial e seu signo modernista, promovendo uma ruptura autêntica da tradição arquitetônica humanista.

No caso de Giuseppe Terragni, a Casa del Fascio e a Casa Giuliani Frigerio despertaram o interesse de Eisenman pela problemática do deslocamento de tipos arquitetônicos dentro de uma condição histórica. A ideia de tipo nunca pode ser dissociada de sua historicidade. Mesmo na arquitetura anti-histórica de Le Corbusier haviam referências externas às proporções das construções e ao plano cartesiano da ágora, na Grécia clássica, que são explícitas em seu manifesto *Por uma Arquitetura*. O que está em jogo aqui é a conformação de um tipo que trabalha como outra noção histórica para o espaço arquitetônico, que remete uma simultaneidade dos fatos urbanos [passado, presente e futuro] anunciadas na terceira tipologia de Vidler. Neste sentido, as casas de Terragni são entendidas por promoverem um reposicionamento do caráter histórico do tipo na arquitetura. De qualquer forma, acreditando que a obra de Terragni venha afetar alguns conceitos de temporalidade na concepção arquitetônica, Eisenman aventura-se a diagnosticá-la, trazê-la à consciência e racionalizá-la. Ele analisa os dois edifícios de Terragni, ciente da dificuldade da dificuldade de uma abordagem ampla de seu contexto histórico e propõe uma abordagem oblíqua de sua referência histórica cultural específica - inserida num contexto político, sociocultural da Itália fascista, das décadas de 30 e 40. É inevitável a suposição de que as transformações dos tipos adotadas por Terragni partem de uma reação à sua condição histórica. Esta noção é tratada dentro do objetivo específico: discutir designações de uma arquitetura sobre a própria arquitetura. Assim, a análise segue considerando

apenas os aspectos históricos e culturais que estão diretamente ligados ao discurso da arquitetura; iminentes a sua interioridade.

Os arquétipos históricos encontrados na Casa del Fascio são uma consequência da situação do arquiteto italiano em relação a política do estado fascista italiano. A partir das referências tipológicas *Town Hall* e *Renaissance Palazzo*<sup>19</sup>, Terragni pôde adaptar o programa de um edifício público ao reducionismo formal modernista. Entretanto, ele não pretende refazer tal tipologia dentro dos próprios parâmetros, isto é, virar um novo paradigma deste tipo [função] de edifício para que venha a tornar-se uma justificativa do modelo. As estratégias de Terragni na Casa del Fascio consistem em dificultar associações imediatas com o Estado Fascista de Mussolini, com os comunistas e com o império romano, mesmo que estas existam por meio da abstração formal. A eliminação da Torre *Littoria* fascista<sup>20</sup>, torre cimeira encontrada comumente nos edifícios públicos, já representa uma mudança tipológica radical, mas há que se considerar em que contexto tal feito foi empreendido. O mérito da Casa del Fascio está na adoção de estratégias históricas atípicas que conseguem evitar o rótulo de uma arquitetura fascista e ou racionalista. Tais estratégias seriam o foco de interesse da pesquisa Eisenman.

Para realização da análise, é preciso distanciar-se da fenomenologia do objeto de estudo para criar uma segunda estrutura analítica. Isto se faz necessário para distinguir alguns elementos próprios da arquitetura de Terragni que são especificamente já dotados de algum significado. Também ajuda no exame dos edifícios, considerando que a obra do arquiteto italiano tangencia o modelo de análise arquitetônica feita através do modelo de progressão histórica, no qual o conteúdo de modelos precedentes induz o entendimento de uma obra recente, prática comum entre os críticos e historiadores. Então, uma nova estrutura metodológica surge na medida em que se procura desestabilizar o elo existente numa abordagem convencional de uma interpretação formal. Nesta metodologia, fica claro que não se pode racionalizar o significado em função de um desenvolvimento linear e causal. Tais edifícios são assim determinados por sua própria natureza específica. Para identificá-la, é utilizada uma estratégia crítica

---

<sup>19</sup> EISENMAN, Peter. *Transformations, Decompositios, Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.09.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.09.

que justamente se distancia do objeto arquitetônico, para assim proceder uma *leitura crítica textual*, que desvenda descrições de processos mais complexos a serem levantados e que antes estavam obscurecidos por uma leitura tradicional e formal de imposição historicista. A leitura crítica textual vem desafiar a ideia de uma origem estável e esta, por sua vez, implica em uma volatilidade da interioridade arquitetônica.

Para Eisenman, toda arquitetura pode ser textual e nenhuma arquitetura é inerentemente mais textual do que outra. Entretanto, há tipos que estão singularmente abertos para a leitura textual, pois há edifícios, como a Casa Del Fascio e a Casa Giuliani-Frigerio, que além de reconhecerem o deslocamento de suas relações iconográficas, estética e histórica, deslocam o entendimento convencional tornando-se exemplos de textos críticos arquitetônicos. Efetuar a leitura de suas plantas, cortes e fachadas é percebê-las como deslocamentos de uma arquitetura hierárquica e de progressão. Tal crítica não vai buscar determinações narrativas para manipulação dos elementos arquitetônicos. De fato, trata-se de um ensaio de encaminhamento dos aspectos textuais e significados por meio de uma metodologia analítica, ao mesmo tempo, derivada e endereçada a arquitetura.

A princípio, opera-se dois processos distintos para análise para cada edifício: o primeiro seria o processo de *transformação* encontrado na Casa Del Fascio; e o segundo seria o processo de *decomposição* que é reconhecido nas relações formais e conceituais da Casa Giuliani Frigerio.

No contexto da Casa Del Fascio<sup>21</sup>, o processo de transformação é gerado em si mesmo, isto é, na própria elaboração do objeto. O termo transformação é entendido como possível de ser aplicado genericamente para qualquer coisa que se submete a um processo de mudança; isto é, remete aos passos pelos quais um projeto é conduzido para sua forma final. Sugere, assim, uma racionalidade e uma narrativa prévia através da qual a transformação aconteceu.

Tal transformação será compreendida como um procedimento textual, mais do que formal. A descrição textual reside, assim, entre a obra acabada e o seu processo de construção, e entre o sujeito e o objeto. Esta estratégia irá levantar termos estéticos visíveis como textura, cor, material, luminosidade, e termos

---

<sup>21</sup> Ibid.



formais invisíveis como a tensão e compressão, que podem ser gerados por uma proporção ou relações de elementos encontrados em um objeto.

A Casa del Fascio começa a ser analisada a partir de uma abordagem tradicional, na qual a arquitetura é interpretada na sua relação com figuras geométricas simples.

A análise dos processos transformacionais da Casa del Fascio começa a partir de uma suposição tradicional de que a arquitetura é entendida num único sentido, através de sua relação associada à figuras de geometria simples. O informação complexa visível em um edifício dado pode ser processada em termos destas figuras básicas e sua qualidade e relação espacial, tais como simetria e assimetria, movimento e repouso, cheio e vazio, linha e plano, adição e subtração. Neste sentido, a forma do edifício é entendida como o produto do processo de transformação, uma modificação de alguma configuração primária.<sup>22</sup>



Figura 06| Casa Del Fascio: planta e foto da implantação.



Figura 07| Casa Del Fascio: vista da *piazza*.

<sup>22</sup> Ibid., p.27. [tradução nossa]

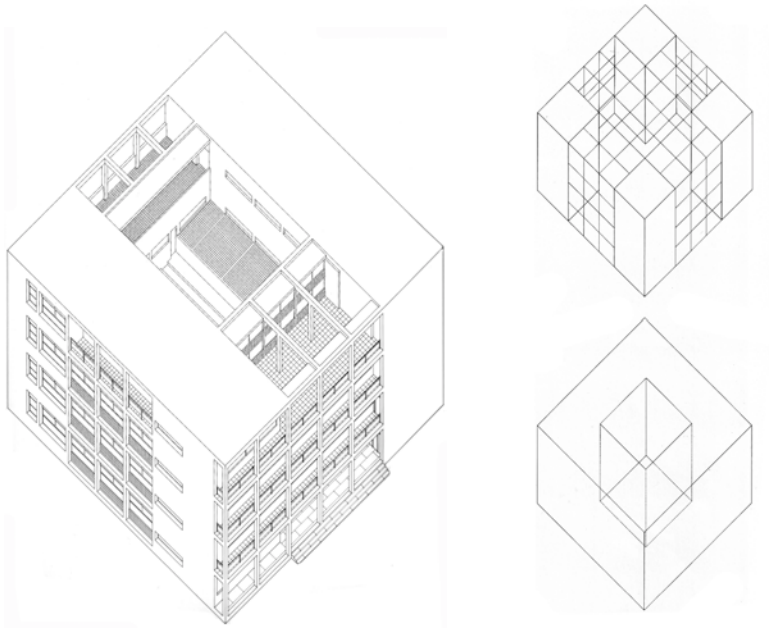


Figura 08| Casa Del Fascio: perspectiva e diagrama axonómétricos.

A análise parte de uma redução diagramática de processos que são mais complexos para configurações mais simples dentro da perspectiva de um texto crítico. Nesta diferenciação dos processos de transformação ocorre a identificação dos resultados que indica uma relação interior. Eisenman exemplifica duas condições a partir do cubo projetado: cheio [*solid*] e vazio [*void*]<sup>23</sup>, onde a condição *solid* dá uma ideia de subtração por desgaste de uma forma original, até se chegar na figura analisada; em contraponto, *void* sugere a adição de elementos arquitetônicos para produzir uma figura dentro de uma ordem e a partir de um vazio original. A resultante de tais processos é muito diferenciada de uma linguagem estética pessoal e particular de um arquiteto tanto quanto de uma descrição convencional. A Casa del Fascio designa assim uma série de diagramas heurísticos<sup>24</sup> através da sobreposição residual gerada por seus dois estágios de processo transformacional, implicando num aspecto crítico da textualidade gerada, uma vez que não é possível estabelecer nestes termos, uma narrativa tradicional na qual a relação direta entre objeto e significado é fixa e pré-

<sup>23</sup> Idid.

<sup>24</sup> Caráter representativo do processo didático dos diagramas que induz o observador, por si próprio, a descoberta de elementos arquitetônicos residuais legítimos do objeto. [Nota do autor]

determinada.<sup>25</sup> Tais diagramas ampliam o campo das contingências textuais que podem permanecer ocultas por uma visão reducionista do observador e estão longe de conduzirem a uma leitura determinística dos termos.

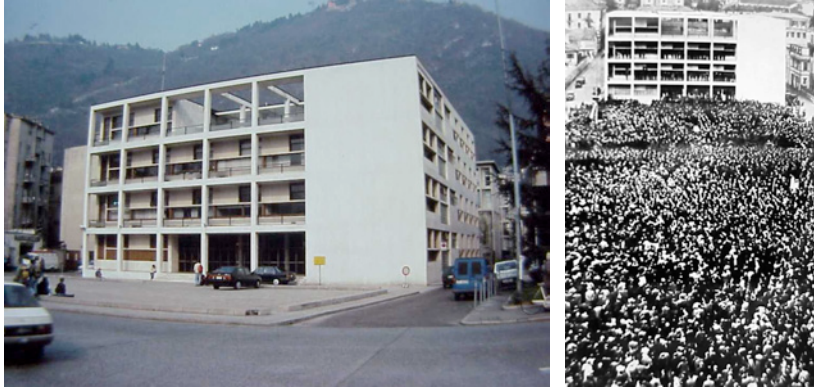


Figura 09| Casa Del Fascio: fotos da fachada frontal.

Neste ponto do texto torna-se evidente dois pontos que podem ter passado despercebidos no decorrer deste capítulo: o primeiro é a *intenção* projetual que Eisenman identifica nas relações das partes de um edifício, nas quais, em meio a uma gama de configurações possíveis, o arquiteto toma decisões que confere à estrutura um caráter autorreferencial, como no caso da Maison Dom-ino; o segundo é entender que a partir de uma crítica textual do edifício, etapas de processos surgem revelando resíduos e fragmentos que, sobrepostos, desenham alguns aspectos próprios daquela arquitetura. Nesta segunda condição, nem a *intenção* ou mesmo a consciência do arquiteto são responsáveis pela produção da ideia de resíduo. Esta sobreposição de resíduos é ampla e alternada, podendo gerar leituras diferenciadas de uma mesma fachada. Por exemplo, se fizermos uma abordagem do ponto de vista da adição e depois de subtração, tem-se uma interpretação diferenciada de um mesmo diagrama, em que se revela marcas históricas de transformações tipológicas distintas como variantes de uma tipologia *original* adotada.

<sup>25</sup> EISENMAN, Peter. *Transformations, Decompositios, Critiques*. New York: The Monacelli Press, 2003., p.29.

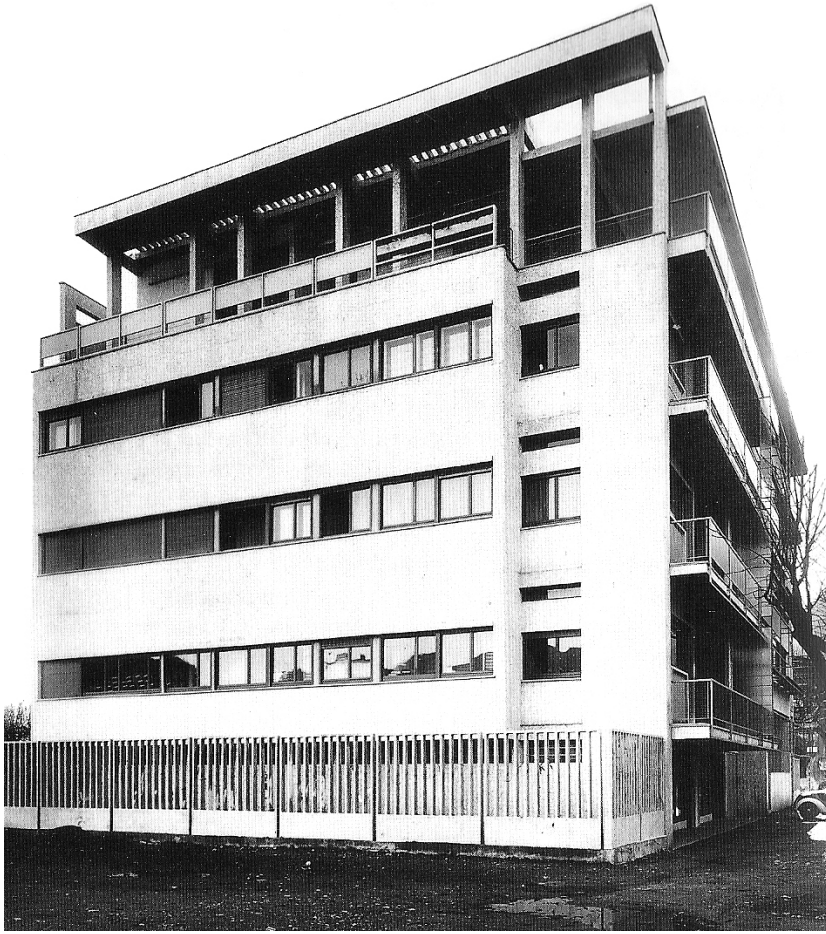


Figura 10| Casa Giuliani-Frigerio.

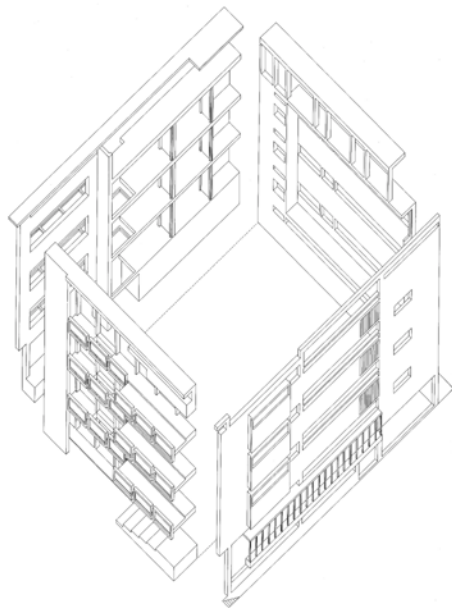


Figura 11| Casa Giuliani-Frigerio: perspectiva axonométrica – *non-narrative corner*.

O processo de decomposição da Casa Giuliani-Frigerio é identificado pelo aspecto não narrativo dos cantos de sua fachada [*non-narrative corner*]. Tradicionalmente, na arquitetura, o *canto* funciona como ligações entre as fachadas de um edifício que confirmam as notações da fachada anterior. Ou seja, ele apresenta uma leitura continuada do desdobramento de uma lógica formal pré-anunciada.

Esta leitura na Casa Giuliani-Frigerio se revela fragmentada e descontínua, tanto em sua literalidade quanto no aspecto conceitual. Isto quer dizer que a separação física entre as fachadas são também distintas no plano conceitual.

A implicação metodológica disto é que, a princípio, a análise ocorre da mesma maneira como no processo transformacional, mas com a diferença de que é realizada em diagramas distintos. Na Casa del Fascio, o diagrama sempre estava relacionado a uma totalidade da composição. Esta noção de totalidade não pode ser encontrada na Casa Giuliani-Frigerio. Neste caso, a totalidade está comprometida; isto implica que a leitura de decomposição da Casa Giuliani-Frigerio é realizada de maneira independente, sem que haja qualquer relação hierárquica entre suas partes. Existem sim relações entre as partes, mas estas extrapolam a possibilidade de redução a uma forma originária.

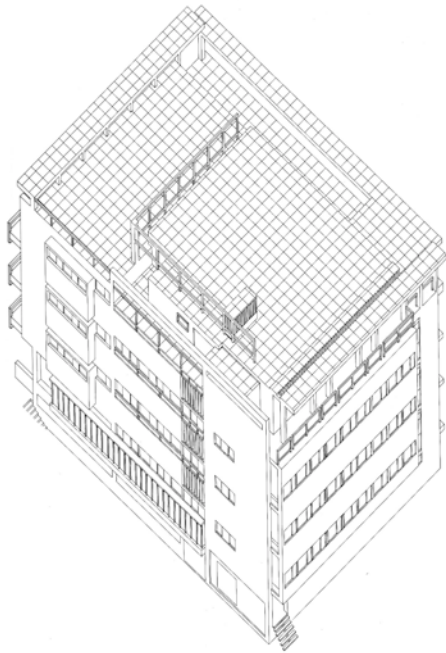


Figura 12| Casa Giuliani-Frigerio: perspectiva axonométrica.

Se a Casa del Fascio surge a priori de uma transformação de configurações geométricas primárias, na Casa Giuliani-Frigerio, esta condição não pode mais ser identificada. Por sua vez, a ideia de um texto crítico desenvolvida na Casa Del Fascio, na Casa Giuliani-Frigerio evolui dada a sua complexidade formal – e a matriz textual aplicada a ela, em particular o conceito de transformação, resulta em uma leitura que se apresenta como inadequada ou imprecisa.<sup>26</sup> A tentativa de encontrar uma estrutura metodológica apropriada para a Casa Giuliani-Frigerio seria diferente da noção convencional de uma gramática interpretativa, que é sobreposta a um edifício a fim de que seu significado oculto seja revelado. Eisenman diz que a condição de *non-narrative corner* do edifício ajudou no desenvolvimento de uma estratégia textual, que poderia ser utilizada na leitura de seu signo complexo e singular.

Analisando a Casa Giuliano-Frigerio, tornou-se aparente que tipo de forma, programa, linguagem formal e lugar não eram utilizados como pontos de origem estáveis.<sup>27</sup>

Desta forma, a redução ou simplificação em partes, fragmentos ou resíduos gerando uma classificação ou decodificação nos limites de um discurso tradicional ou mesmo modernista se mostrou limitada. A Casa Giuliani-Frigerio ultrapassa tais limites desafiando a polarização entre objeto e análise e, uma vez desconstruída a fronteira estabelecida entre o observador e a obra, tem-se aí uma ação metanálítica. Surge então uma condição de leitura específica que vai problematizar em um texto crítico mais amplo, a ideia de decomposição. Tornou-se evidente, através da análise da casa, que forma tipo, programa, linguagem formal e site não eram utilizados como pontos de origem estáveis e determinantes, a partir dos quais a forma havia sido desenvolvida. Na decomposição, não se pode identificar uma origem tipológica. Neste sentido, a Casa Giuliani-Frigerio é vista como exemplo de uma decomposição, pois não se pode detectar uma estratégia de modificação, reinterpretação, repetição ou contextualização de uma referencial pré-determinado. Surge assim, a necessidade da suspensão dos modelos prévios de análise arquitetônica em função da elaboração de novos.

---

<sup>26</sup> Ibid., p.151.

<sup>27</sup> Ibid.

A significação só foi possível na arquitetura clássica devido às referências distintas ao tipo, programa, estética ou a algum vocabulário estabelecido. A ideia de forma tipo se mantém na arquitetura modernista, apesar das novas formas tipo terem se desenvolvido privilegiando estratégias formais e códigos considerados internos a um objeto específico. “Por exemplo, edifícios modernistas podem ser lidos – em termos formais – por seus dados visíveis. Mas a Casa del Fascio depende menos dos dados visíveis e a Casa Giulianani-Frigerio menos ainda”.<sup>28</sup>

A arquitetura que pode ser lida como um vocabulário textual de decomposição, o significado resultante é algo diferente por não haver mais um modelo de forma tipo ou códigos formais que possam ser resgatados. Os fragmentos consequentes da análise da separação [física e conceitual] das fachadas na Casa Giuliani-Frigerio criaram uma outra maneira de conceituar o espaço, “um que não é clássico nem modernista, nem narrativo ou aditivo, nem gestáltico nem dialético”.<sup>29</sup>

Alguns dos interesses centrais na Casa del Fascio são menos importantes no que diz respeito à leitura da Casa Giuliani-Frigerio. Enquanto o vocabulário analítico de decomposição carrega alguma semelhança àquela usada na leitura da Casa del Fascio, certas distinções devem ser feitas. Enquanto as marcas do primeiro edifício poderiam ser lidas como uma referência da história interna de seu próprio desenvolvimento, as marcas da casa Giuliani-Frigerio funcionam mais especificamente como traços de um desenvolvimento descontínuo, sem uma origem interna, a partir da qual pode-se construir uma narrativa.

Enquanto a Casa del Fascio pode ser vista para ampliar a composição arquitetônica através de um processo de transformação que não requer mais uma origem estável, a Casa Giuliani-Frigerio não procede de tal transformação do significado tradicional de composição.<sup>30</sup>

Eisenman está atento às limitações de se estabelecer uma estrutura metodológica básica para leitura geral da arquitetura e alerta para a necessidade de buscar aspectos singulares na leitura crítica da arquitetura.

---

<sup>28</sup> Ibid., p.153. [tradução nossa]

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

### 3.1 Projetos das Casas

A busca de Eisenman por alternativas estratégicas do modo de fazer e ver [ler] a arquitetura se traduz, a princípio, em uma série de projetos de casas entre finais das décadas de 1960 e 1970. As casas publicadas através de textos e imagens são as numeradas a seguir: Houses I, II, III, IV, V, VI, VIII, X e XIa. Destas, iremos trabalhar aqui com as que tiveram maior repercussão na teoria crítica da arquitetura: Houses I, II, III, VI e X. A análise das casas procura mostrar os mecanismos autônomos que começam a redirecionar o projeto cognitivo para longe da produção de figuras idealizadas ou unidades conceituais.<sup>31</sup>

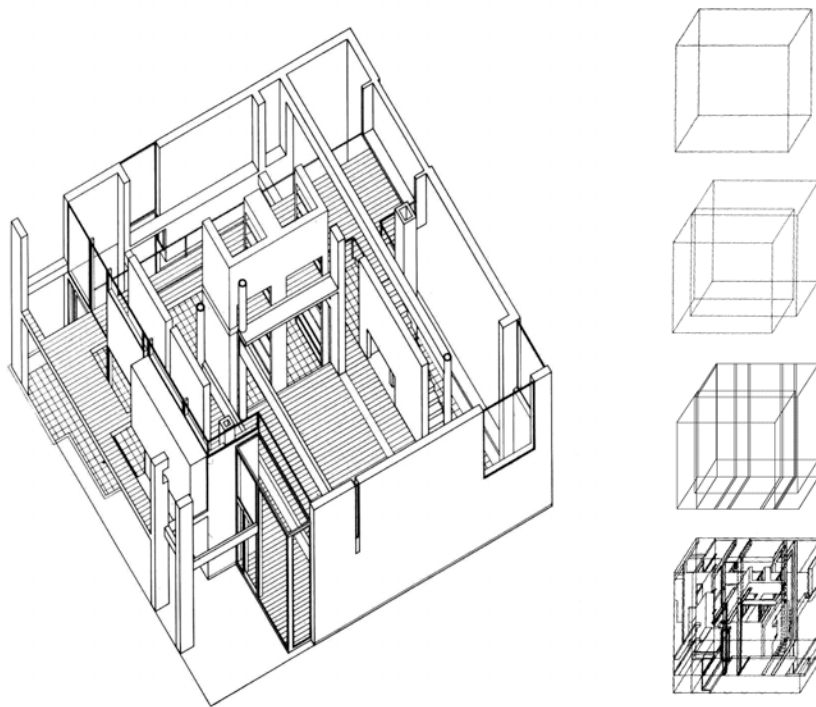


Figura 13| House I: perspectiva e diagramas axonométricos.

<sup>31</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.179.



A House I foi a primeira da série de casas de Eisenman, projetada em 1968. Este projeto foi uma ampliação da casa de um colecionador de brinquedos em Princeton. Nestas primeiras casas [House I, II e III] podemos perceber inicialmente a presença de Terragni na maneira pela qual Eisenman decompõe o cubo:

A malha estrutural abstrata que suporta esta casa é rarefeita - assim como em Terragni, em que não é produzido tal emprego irrestrito da estrutura corbusiana, mas o plano é submetido a uma cuidadosa elaboração das malhas que o geram e o estruturam, bem mais complexa que a simples condição homogênea da malha originária. Não são malhas indiferentes. Ao contrário, trata-se de malhas ativadas por aqueles primeiros movimentos – deslocamentos, translações - que permitem o começo do processo.<sup>32</sup>

A House I parte da criação de duas retículas distintas sobre o cubo tripartido para a marcação da estrutura no espaço, gerando assim, duas estruturas simultâneas que se sobrepõem e interagem. Eisenman promove um deslocamento lateral entre as duas retículas dando lugar tanto a pontos de intersecções quanto a postos residuais. Dentro da configuração de cada grade existem elementos como pilares, vigas e janelas, que não podem ser mais identificados de imediato como agentes de sua função estrutural. Isto acontece porque a sobreposição das grades gera tanto elementos estruturais quanto elementos sem função; estes por sua vez, geram uma ambiguidade na percepção daquilo que aparentemente desempenha o papel de suporte, revelando o enfraquecimento de sua capacidade cognitiva enquanto significantes. Desta forma, indaga-se: Quais são os elementos estruturais?<sup>33</sup> Esta ambiguidade de sentidos ocorre de forma autônoma através da relação formal entre signo e significante de um elemento arquitetônico [um pilar ou uma viga]; isto é, independente do programa e da função estrutural. A função não deixa de existir, mas perde seu caráter de causalidade, na qual a forma segue a função; ou seja, ela existe, mas não corresponderá necessariamente à forma que tradicionalmente a simboliza.

<sup>32</sup> MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo, Cosac Naif, 2008., p.146. [tradução Flávio Coddou]

<sup>33</sup> EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture, House I and House II*. In: Row, Collin [Org.]. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975., p.16. [tradução nossa]

Assim, podemos encontrar elementos na casa que não desempenham função estrutural, embora pareçam como tal. Três destes elementos são colunas cilíndricas entendidas como os pontos de intersecção entre as duas grades geradas enquanto as colunas retilíneas [de base retangular] são vistas como elementos residuais deste encontro. É importante ressaltar que as marcações tanto cilíndrica quanto retilínea das colunas não determinam se estas cumprem ou não seu suposto papel estrutural. Na verdade, as vigas expostas e as colunas de posicionamento livre – todo aparato de estrutura aparente encontrado na casa – são definidas como *non-structural* [sem função estrutural]. Esta foi uma estratégia utilizada por Eisenman para induzir uma leitura que evidencia o aspecto semântico do sistema estrutural aparente; isto é, seu significado estrutural sendo tomado como imanente à forma, mesmo sendo *non-structural*.

Um exemplo disso é a existência de duas vigas paralelas entre si e suspensas horizontalmente. Uma viga surge de uma parede e a outra de um pilar retangular; cada uma das vigas termina em uma das colunas cilíndricas existentes. Neste caso, nem as vigas e nem a coluna cilíndrica exercem função de suporte da casa - ou seja, o complexo da coluna com as vigas mal suportam a si mesmos.<sup>34</sup>

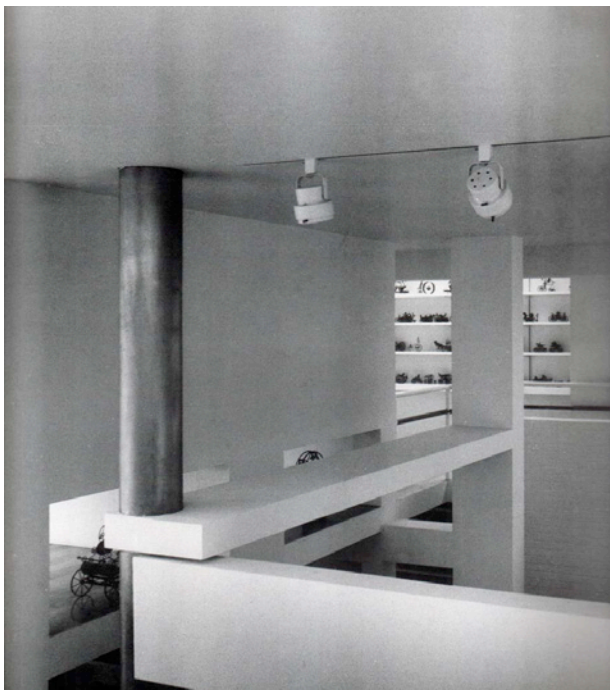


Figura 14| House I: complexo coluna e vigas sem função estrutural.

<sup>34</sup> EISENMAN, Peter. *Misreading Peter Eisenman*. In Eisenman, Peter. *House of Card*. New York: Oxford University Press, 1987., p.174.

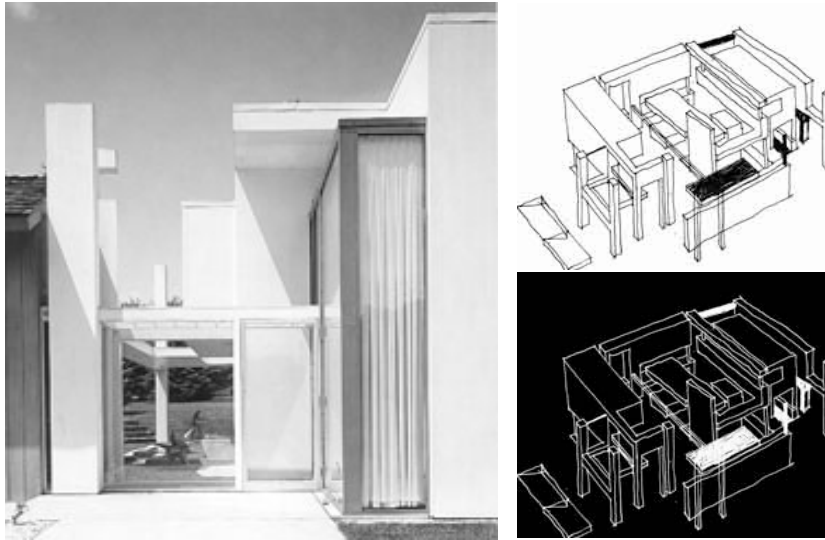


Figura 15] House I: *sketches* e fotos [pilar sem função estrutural].

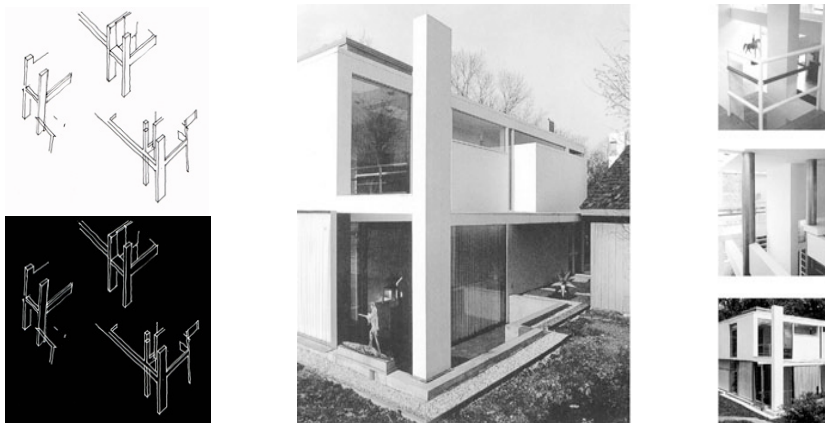


Figura 16] House I: *sketches* e fotos [pilar sem função estrutural].

House II foi construída em Hardwick, entre 1969-70. Na House II e III, também segue o processo inicial da House I. No caso da House II, a diferença ocorre no processo de deslocamento diagonal e vertical das grades [na House I o deslocamento é lateral]. Se na House I Eisenman buscou o signo na redução da forma aparente à elementos *non-structural*, na House II também haverá uma busca por um caráter *non-structural*. Entretanto, este se fará por uma redundância explícita não funcional.

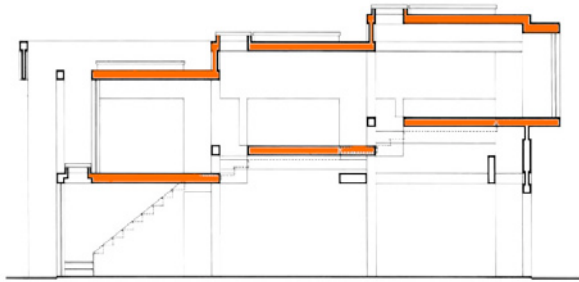


Figura 17| House II: corte mostrando o deslocamento vertical da estrutura.

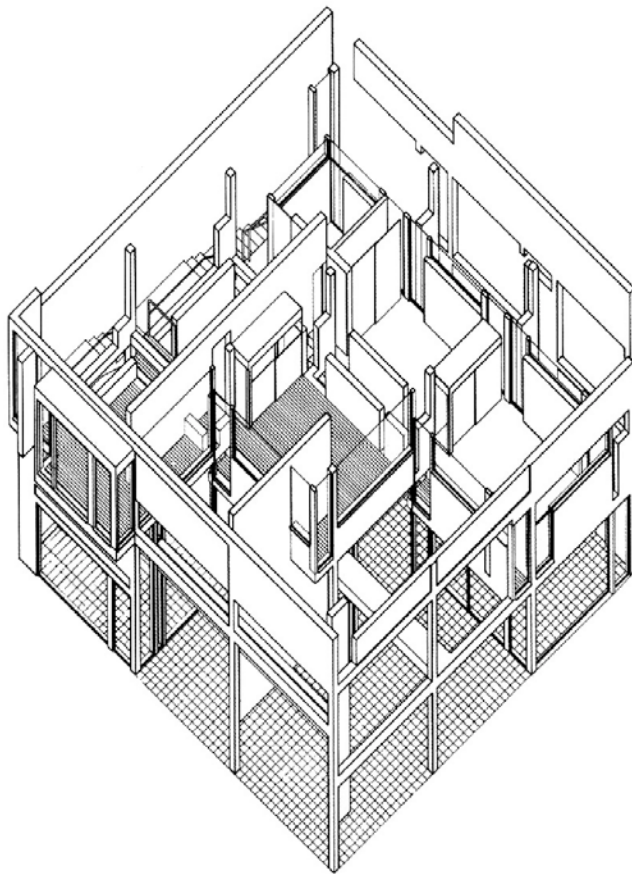


Figura 18| House II: perspectiva axonométrica.

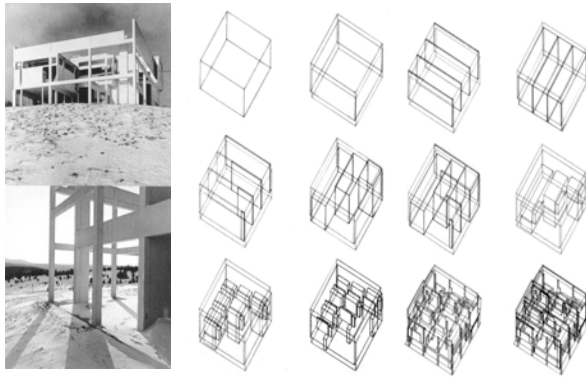


Figura 19| House II: fotos e diagramas axonométricos.

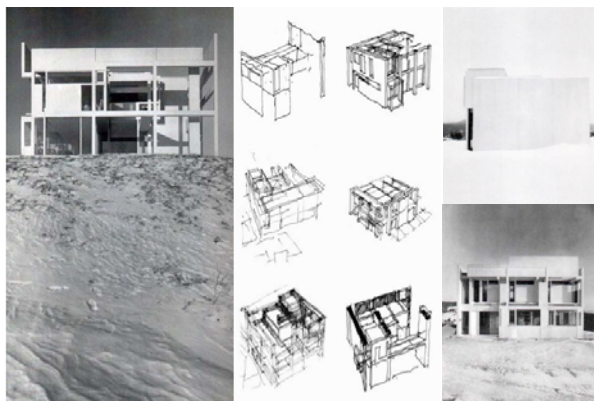


Figura 20| House II: fotos e sketches.

A casa tem dois sistemas de suporte: um de colunas; o outro, de paredes. Cada um destes sistemas estaria além de sua capacidade de cumprir com suas funções estruturais. Desta forma, o excesso gerado pela sobreposição dos dois sistemas estruturais criou uma ambiguidade intrínseca: “[1] cada sistema estava suportando uma parte da casa; [2] os dois sistemas estavam suportando completamente a casa; ou [3] um sistema era o signo do suporte”.<sup>35</sup> No excesso, surge a redundância e, a partir dela, um signo arquitetônico foi criado: “a função de cada sistema significou sua própria falta de função”.<sup>36</sup>

A House III foi construída em 1971, em Lakeville. Eisenman novamente promove a criação das duas retículas [grades] a partir do cubo tripartido, com marcações estruturais distintas, gerando um espaço formal complexo de sobreposição. Na House III, o deslocamento entre as grades é rotacional, tornando

<sup>35</sup> EISENMAN, Peter. *Misreading Peter Eisenman*. In: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.215. [tradução nossa]

<sup>36</sup> *Ibid.*

mais explícita a existência dos dois sistemas estruturais. Um aspecto intrínseco destes primeiros projetos é a investigação da relação do homem com a obra, no sentido de se postular a arquitetura como signo autônomo - um signo que independe das condições reais objeto. A House III expandiu esta noção a partir da problematização do aspecto hierárquico dentro do objeto arquitetônico. Isto seria diferente da percepção de funções específicas trabalhadas anteriormente. A percepção hierárquica seria essencialmente estética, o que implica numa abstração total dos elementos que compõe o objeto – sólidos, vazios, colunas, paredes. O que Eisenman está trabalhando aqui é a percepção dos elementos do objeto – antes com valores distintos acumulados – como sendo agora de igual valor. Esta ideia corroborava com a intenção de deslocar as convenções imanentes do objeto arquitetônico, tradicionalmente elaboradas dentro de uma relação hierárquica. A House III, em razão da sua abstração e de seu processo de desierarquização, promove uma dificuldade na classificação de usos. Por exemplo, na análise das fachadas é difícil a identificação de acessos; os vazios não podem ser reconhecidos de imediato como portas ou janelas; toda estrutura trabalha num jogo abstrato formal entre cheios e vazios dando a casa o potencial de ser confundida com uma estrutura minimalista. Neste sentido, os escritos do arquiteto tornam-se relevantes como dispositivos que reafirmam e ampliam a ideia de autonomia da disciplina - amplia-se pelas novas possibilidades de significação da forma e pela noção do texto teórico como parte de todo processo de se fazer e perceber a arquitetura.

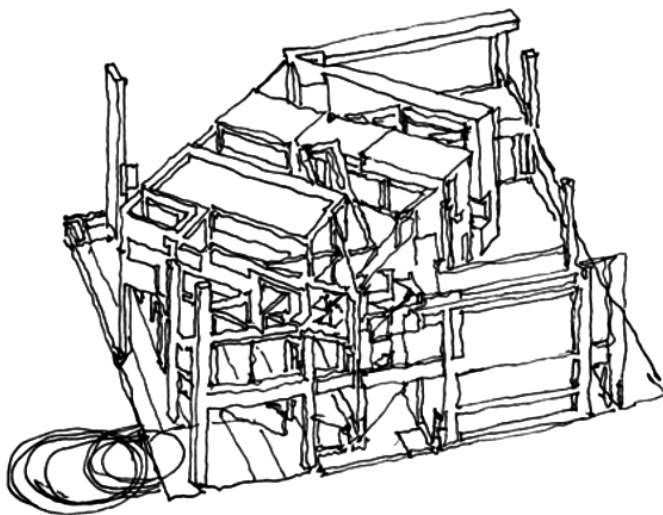


Figura 21| House III: *sketch*.

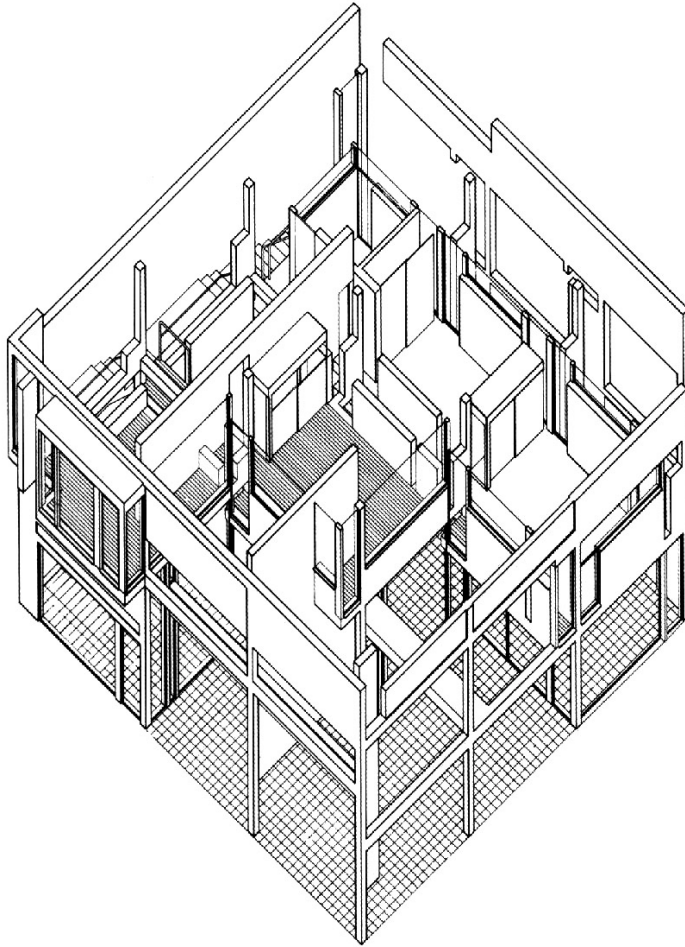


Figura 22| House III: perspectiva axonométrica.

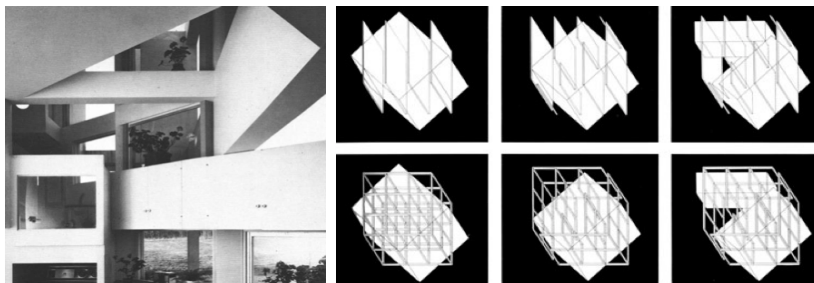


Figura 23| House III: foto e diagramas axonométricos.

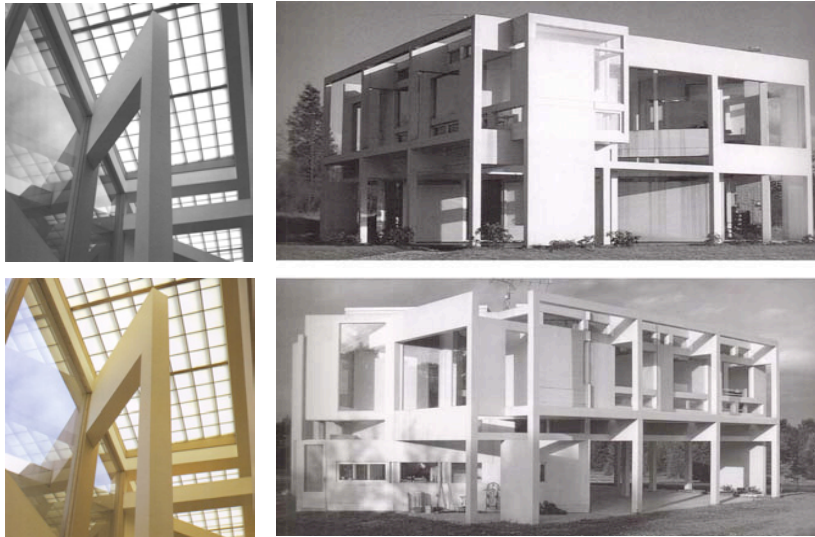


Figura 24| House III: fotos

Podemos trazer ainda para discussão das Houses dois importantes comentadores desta série de projetos: Rosalind Krauss e Mario Gandelsonas. Krauss e Gandelsonas procuraram analisar as casas sob a luz de teorias sobre o formalismo e o estruturalismo, nas quais Eisenman estava envolvido. Os dois trabalhos com classificações semelhantes a respeito do conjunto destas obras, que dizem respeito a uma mudança das estratégias de projeto a partir da *House VI*. Krauss identifica nesta mudança uma transição do formalismo para estruturalismo “dispersão das unidades dentro de um campo de diferenças”.<sup>37</sup>

Krauss diz<sup>38</sup> que Rowe e, conseqüentemente Eisenman, não haviam entendido as implicações da aplicação do formalismo moderno à arquitetura. Para Eisenman, o formalismo significou a substituição da semântica pela sintaxe, o que gerou sua noção de *Cardboard Architecture* e *Conceptual Architecture*, como investigado anteriormente. A partir do contexto em que *Cardboard* denota o resultado na maneira particular pelo qual gera e transforma uma série de relações primitivas em uma série mais complexa de relações específicas – “no emprego particular de pilares, muros e vigas ao definir o espaço numa série de extratos planares, finos e verticais”<sup>39</sup> – as Houses I, II e III foram a tentativa de traduzir tais conceitos para um possível método de trabalho e para um ambiente físico.

<sup>37</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.180.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>39</sup> EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture, House I and House II*. In: Rowe, Colin [Org.]. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975., p.15. [tradução nossa]



Na teoria do arquiteto, a arquitetura seria percebida como uma *sintaxe* através de uma consideração da forma arquitetônica como *senal* [*signal*] ou *notação* [*notation*]; isto é, como uma pista ou anotação que incide sobre um signo arquitetônico determinado. Tal signo aqui seria um *datum* arquitetônico, um aspecto interior da arquitetura a ser deslocado. Segundo Krauss, é como entrar em um espaço onde há pilares que suportam a estrutura e outros que suportam nada. No entanto, os pilares sem ação estrutural, desempenhariam uma outra função dependente de seu contexto. Isto pode ser visto nos procedimentos das House I, II e III, que nos remete a tentativa do arquiteto em conectar formalismo e linguística. A noção de que uma coisa é percebida como signo somente a partir de um campo de diferenças, liga o pensamento de Eisenman à linguística estrutural.

Para entendermos melhor como trabalharia um signo dentro de um contexto ou campo de diferenças, vale aqui o exemplo de Saussure em *Course on General Linguistic*.<sup>40</sup> Nele, o autor diz que se isolarmos uma letra, no caso a letra *p*, ela terá um grau de abstração desvinculada de qualquer linguagem. Inversamente, Saussure apresenta dois aspectos fonéticos da letra *p* quando aplicada ao contexto da língua. O primeiro *implosivo* [como na palavra *up*] e o segundo *explosivo* [como na palavra *put*].

Esta ideia de Saussure está ligada aquela função do pilar sem ação estrutural. A partir daí, podemos pensar em dois aspectos<sup>41</sup>: no primeiro, o pilar não deve ser tomado como um objeto isolado e sim como uma condição binária de *suporte* e *não suporte* em relação à estrutura; e no segundo, este binarismo implica na existência de um campo de significado, dentro do qual a percepção de que a escolha será inteligível. Aqui, o caráter de *não estrutura* só pode ser visto em contraste com a estrutura. Krauss diz que House I, II e III apresentam dois sistemas paralelos: um que sustenta o edifício e outro que não. A referência para este segundo sistema [*system II*] não deve ser a estrutura, mas algum nível alternativo de organização. Krauss alerta que os projetos das casas são de um nível de sofisticação tal, que a identificação destes dois sistemas não é uma tarefa fácil.

<sup>40</sup> SAUSSURE, Ferdinand. New York: McGraw-Hill, 1966., pp.53-54.

<sup>41</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. In: Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.175.

Eisenman, no texto *Cardboard Architecture*, diz que a elaboração da forma poderia ser considerada como um problema de consistência lógica, como consequência da estrutura lógica inerente a qualquer relação formal. Neste sentido, a elaboração da forma, mais do que a satisfação de exigências funcionais e mais do que a criação de objetos esteticamente agradáveis, seria a exposição de uma série de relações formais.

Tal alternativa funcionou como deslocamentos desdobrados a partir de três etapas no processo das casas. Tais desdobramentos tentaram separar o ambiente físico presente de sua tradicional relação entre função e significado, a fim neutralizar a influência destes sobre o observador. A primeira etapa tratou da marca [*marking*] dos elementos do ambiente presente. A segunda, da estrutura formal no ambiente presente e, a terceira, da relação desta estrutura formal com a estrutura profunda.<sup>42</sup>

Primeiro tentou-se distinguir entre os aspectos da forma que reagem às exigências programáticas e tecnológicas e aos aspectos da forma que têm relação com uma estrutura lógica. Para fazer esta distinção, tentou-se reduzir ou descarregar o significado existente nas formas. Segundo, se construiu uma estrutura formal a partir destas marcas [*marks*] no ambiente presente. Terceiro, esta estrutura formal de marcas estava relacionada com outra estrutura formal de natureza mais abstrata e fundamental. O objetivo deste procedimento era oferecer uma conscientização de informação formal latente em qualquer ambiente que previamente estava indisponível ao indivíduo.<sup>43</sup>

O significado não pode ser dado através da estrutura superficial [percepção], mas sim, da estrutura profunda [concepção], tendo que ser resgatado através de um processo intelectual de decodificação das relações formais de cheios/vazios, linear/central, opaco/transparente, ritmo, etc. Nesta condição de abstração, Eisenman parece estar tão obstinado que deixa de chamar a parede de parede para denominá-la de plano; as vigas e colunas de linhas horizontais e verticais; os vidros de planos opacos e transparentes, chegando ao ponto de denominar seu trabalho de *Arquitetura de Papelão*. Com o intuito de otimizar o *efeito papelão*, ou melhor, o aspecto de maquete de suas primeiras casas, ele geralmente as pinta em cores claras, do branco ao bege, para assim despojar a obra de sua

<sup>42</sup> EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture, House I and House II*. In: Row, Collin [Org.]. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975., p.17. [tradução nossa]

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp.15-16. [tradução nossa]

materialidade, abstraindo ainda mais qualquer possível significado e facilitar o acesso do sujeito à estrutura profunda.

No que diz respeito às três primeiras casas, enquanto Krauss fala de uma transição do formalismo para o estruturalismo, Mario Gandelsonas em seu *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*<sup>44</sup>, de 1979, procura estabelecer uma passagem similar. Ele aponta que a partir da *House VI*, Eisenman entra num processo de decomposição de um sujeito que, nas casas anteriores, ainda mantinham reminiscências aparentemente teóricas da linguística de Chomsky.

Mario Gandelsonas<sup>45</sup> acredita que Eisenman rejeita em seus primeiros projetos, a menção explícita do sujeito, a mesma encontrada na arquitetura modernista. Dentro da leitura semiótica de Gandelsonas, uma teoria quando direciona o objeto arquitetônico dentro de uma instrumentalidade funcional e de programa de necessidades, fica implícito a determinação de um sujeito. Em Durand, no seu tratado *Precis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique*, o discurso é focado em uma arquitetura utilitária, preocupada com as questões funcionais da construção arquitetônica. Ali, ele mantém ausente o sujeito de seu léxico arquitetônico pela exclusão de tipologias convencionais como princípio construtivo. Comparativamente, Eisenman não teria excluído por completo o sujeito de sua arquitetura, não por ter adotado alguma tipologia arquitetônica como princípio, mas porque, uma vez que seu método sequencial e diagramático é intuitivo e espontâneo, não possibilita o estabelecimento de um controle pleno das possíveis designações implícitas em uma forma qualquer.

Estes resíduos de um sujeito aparecem desapercivelmente na arquitetura de Eisenman mais como reminiscências. É importante frisar o caráter distinto em que este sujeito surge daquele encontrado no classicismo de Durand ou na transformação tipológica da arquitetura modernista de Le Corbusier e Terragni. Em seus processos projetuais, Eisenman parece desempenhar um papel duplo: primeiro, como agente de um mecanismo heurístico, no qual se processa uma criação sintática; e segundo, promovendo uma investigação intuitiva de inserção

---

<sup>44</sup> GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*. Hays, K. Michael [Org]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.215.

de formas derivadas de tentativas sequenciais e regidas por um certo controle do processo, mas não de seus resultados.

Estes processos parecem muito mais uma investigação do que uma possibilidade real da forma de ser diagnosticada. Para Gandelsonas, sua importância reside na habilidade de permitir que qualquer dos elementos gerados em qualquer estágio da sequência possam ser derivados de um estágio prévio ou análogo. Assim, a leitura feita do processo será como na gramática gerativa de Chomsky: de uma estrutura profunda para superfície. No caso de Eisenman, podemos ler, do simples para o complexo, do geral para o específico, do abstrato para o concreto e do conceitual para o perceptual.

As casas IV e X se enquadram no que Krauss chamou de *Post-Formalist Structures* [estruturas pós-formalistas]. Ela diz que a partir da House VI há um redirecionamento do projeto cognitivo para longe da produção de figuras idealizadas ou unidade conceituais.<sup>46</sup>

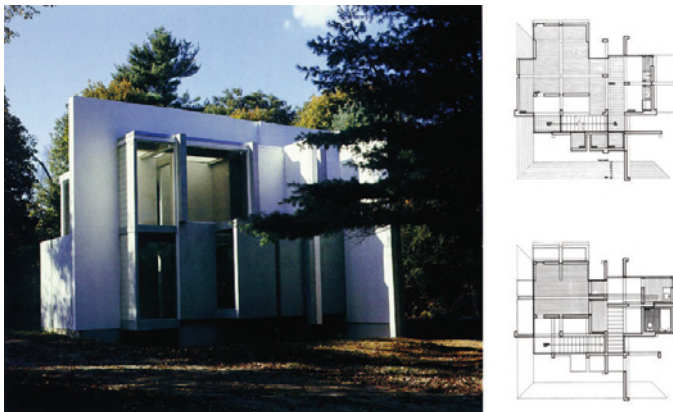


Figura 25| House VI: foto e plantas.

A House VI foi construída em 1975, à 200 quilômetros de Nova York, em Cornwall, Connecticut. A construção da grade foi feita a partir de planos que se cruzam de forma descentralizada em relação a um plano cartesiano, impossibilitando a reconstituição de uma forma primária adotada previamente. A casa foi projetada por um recurso de análise topológica e é topologicamente simétrica sobre um eixo diagonal que passa através de seu centro. As fachadas frontal e posterior são construídas de planos laterais que se constituem de grandes

<sup>46</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.179.

planos de paredes finas e se expressam com uma organização vertical e central da estrutura. Entretanto, o cruzamento destes planos determina um eixo topológico<sup>47</sup> que foi deslocado na diagonal em relação ao centro da planta da casa. A falta de simetria nas fachadas - e entre as fachadas - desfaz a tarefa cognitiva de indexação ao centro.

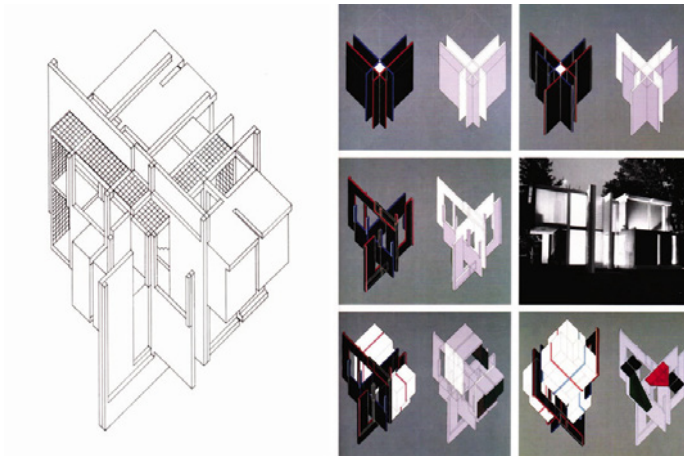


Figura 26| House VI: foto, diagrama e perspectiva axonométrica.

Este projeto é marcado por uma estratégia para uma desierarquização do índice semântico no espaço. Isto ocorre na adoção feita por um par dialético destituído de uma preferência entre as partes. O par dialético eleito é: frontalidade/obliquidade. Se frontalidade é o ponto de vista preferencial do modernismo, a noção de visão oblíqua estaria equalizando sua importância com o frontal.<sup>48</sup> Neste contexto, identifica-se as condições de valor agregado e de valor oculto; ou seja, cargas de significados já conhecidos e evidentes que estão agregados à forma e significados ocultos, implícitos nas relações geométricas específicas do objeto. Dentro destas condições, foi observado um endereçamento hierárquico do objeto sobre o processo e de um modo perceptual Euclidiano sobre a contingência para uma geometria intrínseca. A ideia de uma geometria de caráter intrínseco pode ser entendida como aquela cujos sentidos estão ocultos por não poderem ser reconhecidos como algo pré-concebido. Ela nasce do deslocamento e expansão do espaço Euclidiano, o que implica em novas relações

<sup>47</sup> Nos termos de Eisenman, se o espaço Euclidiano é definido pela rigidez da proporção métrica do espaço, o espaço Topológico [do grego *topos*, “lugar”, e *logos*, “estudo”] seria mais flexível por ser uma expansão da geometria que investiga o espaço das relações *entre* os elementos.

<sup>48</sup> EISENMAN, Peter. *Misreading Peter Eisenman*. In: Eisenman, Peter. *Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p 219.

formais a partir de relações já conhecidas. Tal manifestação teria um caráter idiossincrático inassimilável [oculto] podendo ser entendido como um signo de ordem topológica. O surgimento destes espaços singulares ainda não ditos – confrontados à frontalidade das formas de valor agregado – é que são capazes de neutralizar a prioridade no endereçamento hierárquico.

As relações formais específicas da casa nos dá tanto uma leitura clara dos valores agregados ao objeto como nos leva a um campo de relações intrínsecas que são obscuras do ponto de vista semântico. Um exemplo desta condição é a leitura que podemos fazer do duplo lance de escadas que irrompe no meio da construção, funcionando como uma marca central que sobressalta os sentidos imediatamente. Ele cria um eixo visual que atravessa diagonalmente o interior do espaço. Constituído de dois volumes sólidos autoportantes, têm seus lados preenchidos de planos horizontais a partir dos quais brotam os perfis de seus degraus e tirantes. Os lances são notórios não somente por serem volumes dentro de uma estrutura totalmente planar, mas por que, no contexto neutro da cor da casa, eles são coloridos de verde e vermelho<sup>49</sup>: o verde cumpre com a função programática esperada para uma escada, e o vermelho segue com seus degraus até atingir o pé direito da casa; ou seja, é um lance de escada que vai à lugar nenhum. Esta leitura revela uma relação que problematiza o endereçamento hierárquico entre a forma e a função da escada e nos leva à uma leitura autônoma do objeto arquitetônico, no qual seus elementos, embora específicos e singulares, são percebidos numa mesma intensidade de sentidos.

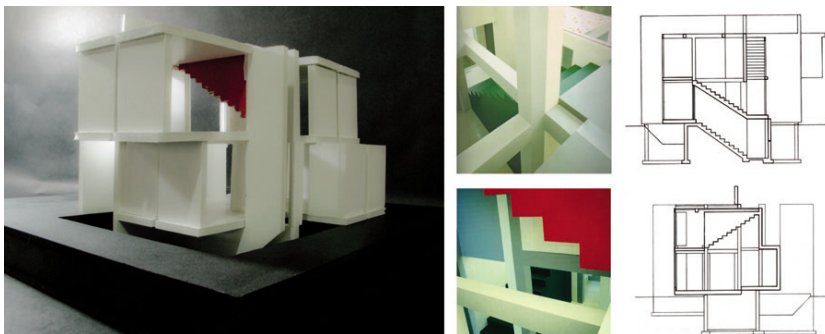


Figura 27| House VI: escadas.

<sup>49</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.179.

Assim, podemos entender a arquitetura da House VI depende de seu aspecto físico para desconstrução do endereçamento hierárquico. Isto é, a aporia semântica ocorre no espaço construído, não podendo ser realizada apenas por uma construção mental. Krauss sentencia: “a House VI é física”<sup>50</sup>, isto é, sua leitura parte de uma literalidade da forma que está organizada tal como na articulação de uma linguagem estranha. Assim, a casa não estaria procedendo por meio de uma redução do que é mais complexo para uma ideia mais simples, de uma forma gestáltica. Ela seria mais a tradução de uma linguagem complexa para outra mais complexa. Seria ainda a percepção – “por meio de um sistema relativamente simples de sinalização - de uma maior e mais complexa totalidade, que excede nosso alcance intuitivo”.<sup>51</sup>

Abrindo a porta da percepção para noções semânticas e para os trabalhos do inconsciente, Eisenman vai combinar na estrutura espacial a noção clássica de centralização à noção de comunicação em camada. A justaposição da linearidade textual com a centralidade compositiva gerou no processo da House VI, uma situação altamente complexa. Segundo Gandelsonas<sup>52</sup>, na linearidade está implícita a ideia evolutiva de um começo e um fim; na centralidade, não havendo a ideia de começo e fim, teremos uma sobreposição de várias leituras paralelas e distintas. Sendo assim, tornou-se impossível as exaustivas e reversíveis leituras das três primeiras casas; a leitura do complexo para o simples, do conceitual para o perceptivo, da estrutura profunda para a estrutura superficial.

Linearidade e centralização, assim, se sobrepõem em uma situação de extrema complexidade, impossibilitando uma leitura dominante, formalista ou gestáltica do objeto, por sua contradição lógica em que a ideia de começo e fim nega um impulso de centralidade.

A House X foi projetada para Bloomfield Hills, Michigan, em 1975, mas não chegou a ser construída. Sua forma é baseada sobre uma rígida grade quadrada e está dividida em quatro grupos menores, a partir dos quais são desenvolvidos planos e volumes criados sobre um rigoroso eixo X,Y,Z. O elemento fundamental do complexo é o bloco *L-Shape* [forma L]. A forma é rotacionada, espelhada e repetida de maneira distinta nos quatro cantos

---

<sup>50</sup> Ibid. [tradução nossa]

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*. Hays, K.Michael [Org]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998., p.216.

tridimensionais do projeto. Em dos cantos existe um volume em forma de cubo todo gradeado, como uma gaiola. Numa vista aérea, podemos observar dois vértice opostos de volumes *L-Shape* marcando o posicionamento de dois cantos de mesmo eixo diagonal.

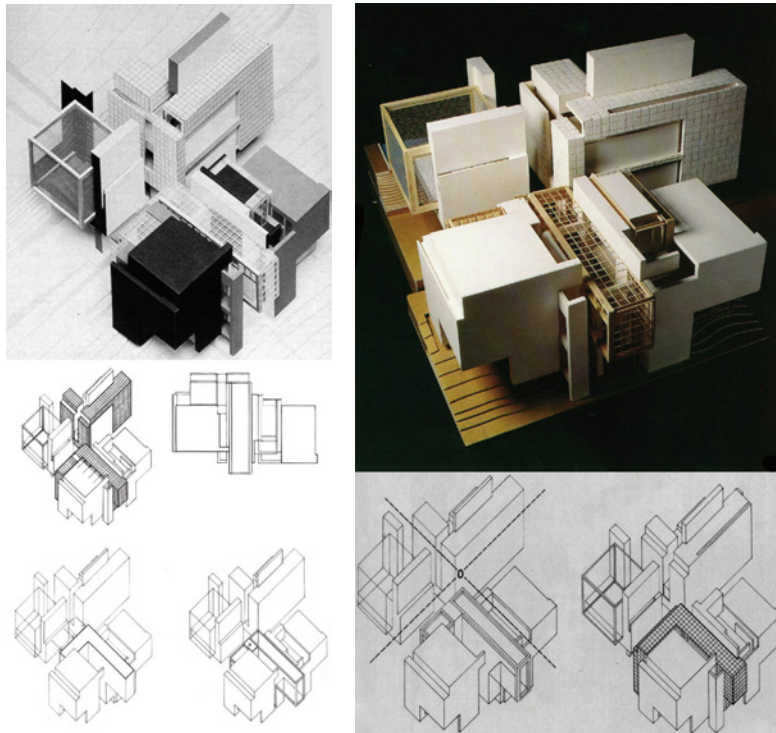


Figura 28| House X: maquetes e perspectivas axonométricas.

Na House X existe uma mudança crucial na ideia de unidade que foi a base para comunicação nas casas anteriores. Agora, essa mudança é agenciada por uma crítica geral de Eisenman ao Humanismo, determinada em sua noção de decomposição. Criticando seu próprio sistema e sua gramática precedente que constituía-se de novos tipos de signos - na crítica transformacional de uma tradição arquitetônica e na manutenção do sujeito clássico, ainda latente em suas primeiras casas - Eisenman vai propor a desconstrução de seus próprios conceitos e práticas. Contra o aparelho humanístico de composição, ele sugere a decomposição. Esta noção anula não apenas seu sistema *sincrônico* mas também vai afetar suas relações *diacrônicas*<sup>53</sup>, históricas e os aspectos processuais.

<sup>53</sup> A *linguística diacrônica* estuda não as relações entre os termos coexistentes de um estado de língua [como acontece na sincronia], mas entre termos sucessivos que substituem uns aos outros ao longo do tempo.



O formato em *L* se apresenta como uma decomposição do cubo, configurando uma fragmentação da forma. Entretanto, não pode ser visto como um fragmento a priori em sua condição mais simples. Esta forma em *L* indica um ponto inicial mais complexo que os encontrados nas casas anteriores, uma crítica que inverte o desenvolvimento que se fazia do simples para o complexo. Tal complexidade na House X é crítica da noção de unidade e estrutura tanto do seu ponto inicial quanto de seu ponto final, ou seja, há um colapso da ideia de composição sequencial derivada da inclusão da centralização do objeto, face às etapas de processo. Parece que um arranjo das três casas anteriores são postas como fragmentos, gerando um centro vazio onde se vê anunciado a perda da unidade.

A fragmentação da House X opera, assim, como crítica do próprio sistema encontrado nas casas anteriores de Eisenman. Uma sintaxe em função de reprimir toda externalidade derivada do objeto e qualquer significado cultural. Existe uma abertura para um jogo semântico onde é dado à forma um valor encontrado além do que é puramente sintático. Gandelsonas indica o surgimento de um volume que tem características de uma gaiola devido ao aspecto de seu material: “Esta gaiola feita de material laminado ocupa um dos quatro quadrantes da casa. Este espaço sem uso tem um papel maior dentro da estrutura conceitual da casa. Ela representa em si mesma a simples forma primária do cubo, no qual não se reconhece mais uma origem, mas uma figura intermediária complexa na lógica específica da casa”.<sup>54</sup>

Krauss defende uma ideia de inversão do diagrama Dom-ino operado pela House X. Segundo ela, na Maison Dom-ino de 1914, Le Corbusier havia articulado as premissas do modernismo arquitetônico. O diagrama Dom-ino tem implícito alguns recursos padrões da arquitetura moderna, como a planta livre e a cortina de parede. Sua estrutura é independente e permite o livre adicionamento de planos verticais, tais como paredes divisórias e janelas. Entretanto, o que parece mais chamar a atenção de Krauss na estrutura Dom-ino é o aspecto único do espaço gerado pela estrutura, isto é, uma vez que um ocupante está dentro da

---

<sup>54</sup> GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*. Hays, K. Michael [Org]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998. p.219.

estrutura ele habita “o centro conceitual de uma grade tridimensional”.<sup>55</sup> Já no projeto de Eisenman, “o observador pode ficar no meio do espaço da House X, mas ele não é mais seu centro”.<sup>56</sup>

Comparando a House IV, a Maison Do-ino e a House X, Gandelsonas aponta outros aspectos, mas que revela também um reverso do esquema Domi-ino na House X, ainda encontrado como resíduos na House VI:

[...] na House X essa crítica do esquema Dom-ino tem sido seu próprio reverso: a laje horizontal tornou-se paredes verticais e as paredes verticais transparentes tornaram-se janelas horizontais. Onde os planos flutuantes da House VI deixaram a possibilidade da janela vertical, na House X nós ficamos com as janelas no topo e nossos olhos não podem mais ver perspectivamente e horizontalmente, mas somente paredes em branco.<sup>57</sup>

Esta inversão do esquema Dom-ino é proposto no texto de Eisenman *Pós-Funcionalismo*, como um símbolo do anti-humanismo ideológico. E é no modelo representacional axonométrico da House X que Eisenman vai conseguir expor radicalmente a vulnerabilidade do sujeito Cartesiano, uma vez que este fundamentalmente não se constitui de uma representação naturalística do objeto.

Gandelsonas entende que a saturação de linguagens utilizadas por Eisenman na House X impossibilita a leitura de uma só estrutura linguística, não podendo se estabelecer, com os novos caminhos abertos nos hiatos deixados por esta fragmentação, nenhuma espécie de ligação com o sujeito anterior. Para ele, surge a partir desta energia residual do caos, uma ideia de cerimônia de sacrifício do sujeito humanista e que o excesso desta ordem sistemática da linguagem, transformada em uma prática simbólica, vai gerar arte. A descontinuidade e os deslocamentos realizados pela House X atuam como uma transgressão da linguagem fazendo oscilar o verdadeiro e o falso num processo de construção do objeto, agora artístico da House X, e que vai gerar um novo texto com significados que a teoria decomposicional não pode prever.

---

<sup>55</sup> KRAUSS, Rosalind. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987., p.182. [tradução nossa]

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*. Hays, K.Michael [Org]. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998., p.219. [tradução nossa]

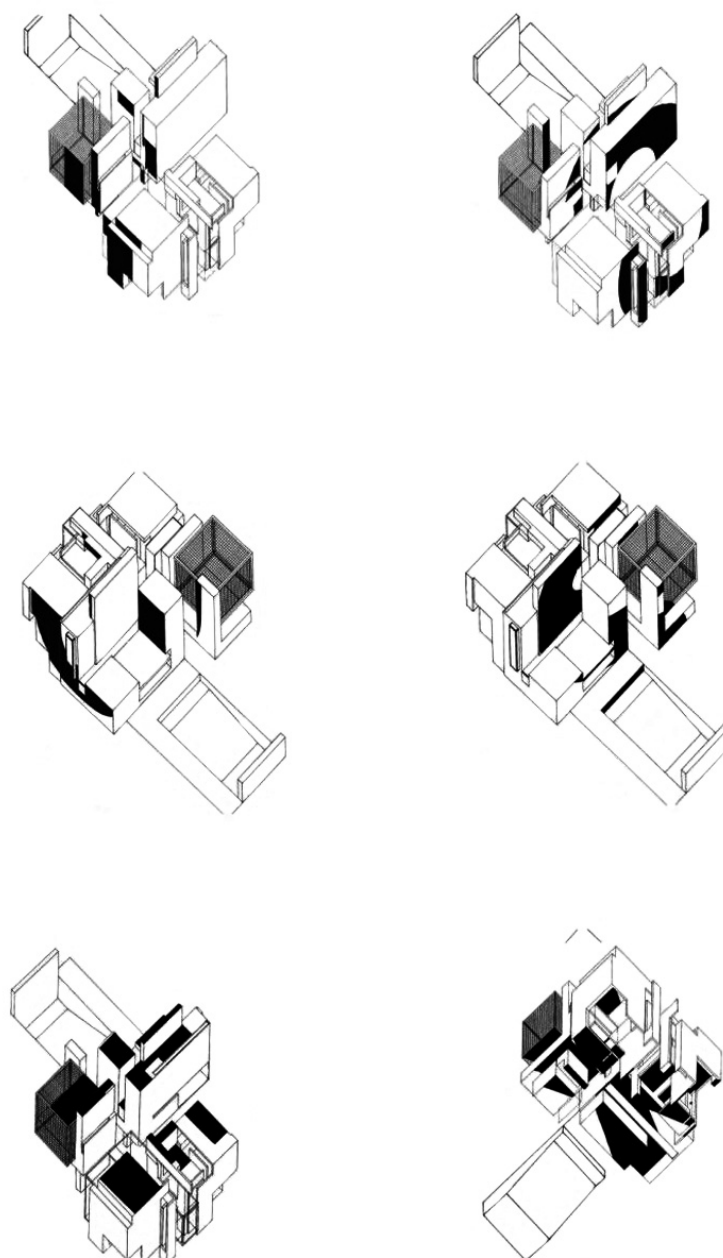


Figura 29| House X: perspectivas axonométricas.