

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
Programa de Pós-Graduação em Educação  
Faculdade de Educação



**Dissertação**

**DOBRANDO A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA**  
**Um estudo sobre a obra de Peter Eisenman e o uso do**  
**conceito de dobra.**

**Carolina Mendonça Fernandes de Barros**

Pelotas, 2011

CAROLINA MENDONÇA FERNANDES DE BARROS

# DOBRANDO A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Um estudo sobre a obra de Peter Eisenman e o uso  
do conceito de dobra.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

P e l o t a s , 2 0 1 1 .

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação:  
Bibliotecária Daiane Schramm – CRB-10/1881**

B277d Barros, Carolina Mendonça Fernandes de  
Dobrando a Arquitetura Contemporânea: um estudo  
sobre a obra de Peter Eisenman e o uso do conceito de  
dobra / Carolina Mendonça Fernandes de Barros;  
Orientador: Sylvio Arnaldo Dick Jantzen. – Pelotas, 2011.  
174f.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade  
de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-  
Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade  
Federal de Pelotas.

1. Arquitetura Contemporânea. 2. Eisenman. 3.  
Dobra. I. Jantzen, Sylvio Arnaldo Dick, orient. II.  
Título.

CDD 720j

## Banca Examinadora

Prof. Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

Prof. Dr. Eduardo Rocha - Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Célia Helena Castro Gonsales – Universidade Federal de Pelotas

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Lopes Cezar – Universidade Federal de Pelotas

# Agradecimentos

Ao meu orientador Sylvio Arnaldo Dick Jantzen, por acolher e investir nesse trabalho com dedicação, mostrando-me o caminho científico, passagem essa que para mim, até então, era complexa, sucessivamente com sua paciência e equilíbrio, bem como, com as “mariolas”, sempre presentes, como acalento.

Ao grupo de professores do PROGRAU, pelo enriquecimento proveniente dos debates, inquietações e discussões arquitetônicas, em especial, as professoras Célia Helena Castro Gonsales e Laura Lopes Cezar pelas contribuições na qualificação desse trabalho.

Aos meus colegas de PROGRAU, Otávio, Mateus, Raul, Dadá Curcio, Cris e Dani Luckow, pelas ajudas, conversas, cafés, “surtos” e apoios mútuos, para que esse trabalho chegasse a um ponto, que se pudesse considerar-se um fim.

Ao Instituto Federal Sul-rio-grandense – Campus Pelotas, pelo apoio e colaboração para que essa dissertação fosse realizada.

Aos meus colegas e amigos de IFSUL, por compreender e sempre apoiar as “minhas ausências” físicas ou mentais, substituindo-me e escutando-me com dedicação.

Principalmente aos meus queridos alunos de IFSUL – Edificações, que de forma direta ou indireta, virtual ou real, torceram e deram-me consolo e motivação nas horas de maior dificuldade.

A *Fundación Cidade da Cultura de Galicia* por permitir e receber minha visita à obra estudada e em especial ao arquiteto Antonio Maroño e sua equipe, por recepcionar-me com toda a dedicação possível.

Ao meu amigo/cúmplice Eduardo Rocha, pelos debates, confortos, “apuros” e dobras no meu pensamento, e principalmente por envolver a filosofia na minha trajetória arquitetônica.

Ao Alessandro, que “aguentou” sempre... “mais 15 dias”, e me deu todo apoio possível, ininterruptamente, sendo o maior dos incentivadores de meu progresso profissional.

A minha família, que mesmo sendo os últimos nos agradecimentos, são primeiramente aos que agradeço, que mesmo “*não entendendo*” o que eu faço, reclamando da minha falta de “*contar o que está acontecendo*”, sempre estiveram presentes no cotidiano dessa pesquisa com o carinho.

A todos que de forma direta ou indireta, me ajudaram, a dobrar meu próprio pensamento.

No agradecimento a dobra também se fez.

Obrigados a todos.

# “Form Follows Fantasy”

Peter Eisenman

Nas arquiteturas de vanguarda, a construção do novo é um imperativo radical e frequentemente é baseada na destruição do anterior. Já as experiências arquitetônicas recentes contemporâneas usam conceitos como o da fragmentação, do caos e da desordem que, mesmo dentro de uma ordem aparente, permanecem como temas centrais, de onde produzem uma flagrante ruptura nas nossas maneiras habituais de perceber a forma e o espaço. No experimentalismo de Peter Eisenman, aparece uma arquitetura livre de valores externos, com seu falar independente, de construção abstrata e “atópica”, com ideia de arquitetura como “escrita”, em oposição à arquitetura como “imagem”. Ao visualizar as obras do arquiteto, descobre-se que a intenção é afirmar a existência de um lugar textual, que outrora, para demais arquitetos e projetos, seriam signos reconhecíveis. A partir disso, a pesquisa busca identificar o problema da inovação através do uso de conceitos filosóficos convertidos em estratégias projetuais para a concepção arquitetônica contemporânea, os quais influenciam a produção de Peter Eisenman. O conceito filosófico de dobra (desenvolvido por Gilles Deleuze) é um desses conceitos-chave, porque descreve operações projetuais recorrentes na obra do arquiteto. O projeto da Cidade da Cultura em Santiago de Compostela é considerado uma obra exemplar, cuja análise evidencia a transposição da dobra filosófica para o campo projetual arquitetônico. Nas conclusões, há um exercício de reflexão a partir do caso estudado, considerando a evocação da dobra nos processos projetuais de Peter Eisenman, combinada com outros instrumentos, os quais caracterizam as concepções arquitetônicas do arquiteto.

**Palavras-chave:** Arquitetura Contemporânea, Eisenman, Dobra.

In avant-garde architecture, the construction of the new imperative is a radical and often is based on the destruction of the former. Since recent experiments used in contemporary architectural concepts such as fragmentation, chaos and disorder that, even within an apparent order, remain the central themes of which produce a sharp break in our habitual ways of perceiving the shape and space. In the experimentalism of Peter Eisenman, an architecture appears free of external values, talking with his independent, abstract construction and "atopic" with the idea of architecture as "writing" as opposed to architecture as "image". When viewing the works of the architect, finds that the intention is to affirm the existence of a textual place, which formerly, and projects for other architects, would be recognizable signs. From this, the research seeks to identify the problem of innovation through the use of philosophical concepts about design converted into strategies for contemporary architectural design, which influence the production of Peter Eisenman. The philosophical concept of doubles (developed by Gilles Deleuze) is one such key concepts about design recurring operations because it describes the work of the architect. The design of the City of Culture in Santiago de Compostela is considered an exemplary work, analysis of which shows the implementation of the fold for the philosophical projectual architectural field. In conclusion, there is a reflection from the case study, considering the fold in the evocation of Peter Eisenman about design processes, combined with other instruments, which characterize the architectural designs of the architect.

**Keywords:** Contemporary Architecture, Eisenman, Fold.

## Lista de figuras

Figura 1 - Peter Eisenman .....	9
Figura 2 - <i>Centro Wexner for the Arts and Fine Arts Library</i> .....	11
Figura 3 - <i>Koizumi Sangyo Office Building</i> .....	11
Figura 4 - Rizoma .....	19
Figura 5 - Fractal .....	21
Figura 6 - Sequência de ampliações do conjunto de Mandelbrot.....	23
Figura 7 – Floco de neve de Koch.....	23
Figura 8 - Terrenos Fractais.....	24
Figura 9 - Mônada .....	26
Figura 10 - Casa Barroca (alegoria) .....	27
Figura 11 - O êxtase de Santa Teresa de Bernini .....	28
Figura 12 - <i>Cloacks</i> .....	31
Figura 13 - <i>Meun</i> .....	31
Figura 14 - Produção de " <i>LeftOver</i> " .....	32
Figura 15 - Obras diversas de Bacon.....	34
Figura 16 - Retratos de Bacon .....	35
Figura 17 - La Tourette.....	36
Figura 18 - Faixa de Möbius .....	39
Figura 19 - <i>Möbius Strip I</i> .....	41
Figura 20 - <i>Möbius Strip II</i> .....	41
Figura 21 - <i>Drawing hands</i> .....	42
Figura 22 - <i>Print Gallery</i> .....	43
Figura 23 - <i>Möbius House</i> - UNStudio.....	48
Figura 24 - Patchwork .....	50
Figura 25. – <i>Op-art</i> e Wim Wenders.....	51
Figura 26 - <i>Embryological House</i> .....	52
Figura 27 - <i>D-Tower</i> .....	53
Figura 28 - <i>BasketBar</i> .....	54
Figura 29 - <i>Tyre Shop</i> .....	54
Figura 30 - Terragni.....	58
Figura 31 - <i>La Villette</i> .....	61

Figura 32 - Fases de Eisenman .....	63
Figura 33 - Casa II .....	65
Figura 34 - IBA Social House Berlin .....	65
Figura 35 - Cannaregio .....	67
Figura 36 - Casa 11 <sup>a</sup> .....	67
Figura 37 - <i>Software Limited Bangalore</i> .....	68
Figura 38 - Rebstockpark .....	69
Figura 39 - <i>Virtual House</i> .....	72
Figura 40 - Santiago de Compostela .....	83
Figura 41 - Peregrinos .....	84
Figura 42 - Praça do Obradoiro .....	85
Figura 43 - Arquitetura em Santiago de Compostela .....	85
Figura 44 - Implantação do CGCAC .....	86
Figura 45 - Antigo Mosteiro de São Domingos .....	86
Figura 46 - Centro Galego de Arte Contemporânea .....	87
Figura 47 - Centro Galego de Arte Contemporânea - Interior .....	87
Figura 48 - Catedral de Santiago de Compostela .....	88
Figura 49 - Interior da Catedral .....	88
Figura 50 - Pórtico da Glória .....	89
Figura 51 - Proposta de Manuel Gallego Jorreto I .....	92
Figura 52 - Proposta de Manuel Gallego Jorreto II .....	92
Figura 53 - Proposta de Steven Holl <i>Architects</i> I .....	93
Figura 54 - Proposta de Steven Holl <i>Architects</i> II .....	93
Figura 55 - Proposta de Steven Holl <i>Architects</i> III .....	94
Figura 56 - Proposta de OMA - Rem Koolhaas I .....	94
Figura 57 - Proposta de OMA - Rem Koolhaas II .....	95
Figura 58 - Proposta de OMA - Rem Koolhaas III .....	95
Figura 59 - Proposta Juan Navarro Baldeweg I .....	96
Figura 60 - Proposta Juan Navarro Baldeweg II .....	96
Figura 61 - Proposta de Jean Nouvel I .....	97
Figura 62 - Proposta de Jean Nouvel II .....	97
Figura 63 - Proposta de César Portela I .....	98
Figura 64 - Proposta de César Portela II .....	98

Figura 65 - Proposta de César Portela III .....	99
Figura 66 - Proposta de Ricardo Bofill I .....	99
Figura 67 - Proposta de Ricardo Bofill II .....	100
Figura 68 - Proposta de Gigon-Guyer <i>Architekten</i> I.....	100
Figura 69 - Proposta de Gigon-Guyer <i>Architekten</i> II .....	100
Figura 70 - Proposta de Gigon-Guyer <i>Architekten</i> III .....	101
Figura 71- Proposta de Dominique Perrault Architecture I.....	101
Figura 72 - Proposta de Dominique Perrault Architecture II .....	101
Figura 73 - Proposta de Dominique Perrault Architecture III.....	102
Figura 74 - Proposta de Daniel Libeskind I.....	102
Figura 75 - Proposta de Daniel Libeskind II .....	103
Figura 76 - Pergaminhos, CODEX e Códice.....	103
Figura 77 - Rasgos .....	106
Figura 78 - Processo projetual - Vieira.....	106
Figura 79 - Maquetes do concurso .....	107
Figura 80 - Maquetes dos futuros prédios .....	108
Figura 81 - Implantação do projeto .....	108
Figura 82 - Torres de John Hejduk.....	109
Figura 83 – Túnel .....	109
Figura 84 - Teatro da Música I.....	110
Figura 85 - Teatro da Música II.....	110
Figura 86 - Biblioteca I.....	110
Figura 87 - Biblioteca II .....	111
Figura 88 - Arquivo I.....	111
Figura 89 - Arquivo II .....	112
Figura 90 - Central de Serviços .....	112
Figura 91 - Museu da História da Galícia I .....	112
Figura 92 - Museu da História da Galícia II.....	113
Figura 93 - Novas Tecnologias I .....	113
Figura 94 - Novas Tecnologias II.....	113
Figura 95 – Montagem infográfica, estrutura e fachada.....	116
Figura 96 – Montagem infográfica da fachada.....	117
Figura 97 - O dentro e o fora I.....	117

Figura 98 - O dentro e o fora II .....	117
Figura 99 - Montagem infográfica das ruas da cidade. ....	118
Figura 100 - As ruas da cidade I.....	119
Figura 101 - As ruas da cidade II .....	119
Figura 102 – DNA de Santiago de Compostela I .....	120
Figura 103 - O projeto como carta.....	121
Figura 104 - DNA de Santiago de Compostela II .....	121
Figura 105 - A grelha cartesiana no projeto .....	121
Figura 106 - Resultado da implantação com as “ruas” e a grelha .....	122
Figura 107 - Montagem Santa Teresa e <i>Scaling</i> .....	123
Figura 108 - <i>Scaling</i> I.....	125
Figura 109 - <i>Scaling</i> II.....	125
Figura 110 - Pedras do Caminho I.....	126
Figura 111 - Pedras do caminho II .....	126
Figura 112 - O prédio e as pedras.....	127

Introdução .....	7
1. Peter Eisenman e a filosofia da diferença. O Encontro com Gilles Deleuze e Jacques Derrida .....	14
1.1. Gênese do conceito de dobra .....	20
1.2. Características estéticas da dobra deleuziana no Barroco .....	35
1.3. (RE)presentações da dobra .....	39
1.4. Dobrando a arquitetura .....	44
2. Dobra e Peter Eisenman. ....	56
2.1. As fases de Peter Eisenman .....	56
3. O que é Dobra em Peter Eisenman. ....	80
3.1. O projeto da Cidade da Cultura .....	82
3.1.1.A escolha .....	82
3.1.2.A obra na cidade .....	83
3.1.2.1.Cidade de Santiago de Compostela .....	83
3.1.2.2.Catedral de Santiago de Compostela .....	87
3.1.3.O concurso .....	89
3.2. O projeto vencedor: Peter Eisenman Architects.....	103
3.3. Análise da Obra .....	113
3.3.1.O dentro e o fora .....	116
3.3.2.As ruas da “cidade” .....	118
3.3.3.DNA de Santiago de Compostela .....	120
3.3.4. <i>Scaling</i> .....	123
3.3.5.As pedras do Caminho.....	125
Considerações Finais .....	128
Referências .....	130
Apêndices .....	135
Anexos.....	151

## Introdução

Nas arquiteturas de vanguarda, a construção do novo é um imperativo radical e frequentemente é baseada na destruição do anterior. Nesse contexto, supõe-se a recriação de uma base social, estética, cultural e histórica, com a não valorização antecipada de qualquer elemento. (DUARTE 2001).

O movimento de vanguarda desconstrutivista reavaliou o lugar da geometria euclidiana, substituindo-a pela expressão colorida do espaço e do espaço bidimensional, provocando uma espécie de deslocamento do artista, de um programa de ação coletiva<sup>1</sup> para a pesquisa individual.

A ação coletiva da arquitetura moderna teve início, quando os arquitetos dessa geração se mantinham unidos, embora com projetos distintos, pela necessidade de trocar ideias e de se valerem mutuamente. Esse foi o começo de uma experiência que se caracterizava pela negativa do estilo individual.

Nas vanguardas pós-modernas, essa redução da obra de arquitetura à arte pura, liberada de qualquer componente cotidiano que condicionasse a experiência estética, supõe o abandono da mimese como procedimento habitual da arte e a adoção da concepção como momento essencial da construção de uma forma livre da aparência que se havia tornado natural para arquitetura, isto é, a forma “moderna”. A finalidade interna perdeu a relevância enquanto justificativa para decisões projetuais. (PIÑON 1999).

Já as experiências arquitetônicas recentes contemporâneas usam conceitos como o da fragmentação, do caos e da desordem que, mesmo dentro de uma ordem aparente, permanecem como temas centrais, de onde produzem uma flagrante ruptura nas nossas maneiras habituais de perceber a forma e o espaço.

Peter Eisenman antepõe-se, ou completa isso, já que é um arquiteto considerado “uma ambiguidade embrulhada em um verdadeiro enigma”. Sua arquitetura de papelão — “*cardboard architecture*”— e seus escritos — famosos pela impenetrabilidade —, assim como seus prédios construídos, ou apenas seus projetos, têm sido identificados como

---

<sup>1</sup>Dois episódios na história da arquitetura moderna brasileira Joaquim Cardoso, revista Módulo, nº 4, pp. 32-36, de março de 1965.

ANTIARQUITETURA, a arquitetura de um texto sempre em mutação ou uma tentativa de retirar o autor [arquiteto] do processo. (SEGRE 2007).

Manfredo Tafuri descreveu que o "drama arquitetônico" contemporâneo mostrava uma insegurança lastreada, primeiramente, no medo de assumir referências alheias ao universo arquitetônico, imaginando ainda, que tudo possa se resolver internamente. Em segundo lugar, a dificuldade de se abandonar o mito da vanguarda perene, também demonstrando o experimentalismo, como um profundo desenvolvimento de questões, até se exaurir em todas as possibilidades e, a partir deste esgotamento, criar-se uma nova referência. (DUARTE 2001).

O experimentalismo do qual Peter Eisenman se aproxima, é descrito por Anthony Vidler em seu livro *Warped Space* (2001). Vidler afirmou que os arquitetos buscaram o experimentalismo nos processos artísticos, a fim de escapar dos códigos rígidos do funcionalismo moderno e dos modelos tipológicos. (VIDLER 2001).

O experimentalismo firma-se nas contradições. Ele desmonta as linguagens existentes, levando-as à exaustão, para então buscar as possibilidades do novo – eis uma distinção notável: possibilidades do novo e não o novo absoluto das vanguardas. (DUARTE 2001, 02).

No experimentalismo de Peter Eisenman, aparece uma arquitetura livre de valores externos, com seu falar independente, de construção abstrata e “atópica”, com ideia de arquitetura como "escrita", em oposição à arquitetura como “imagem”. Ao visualizar as obras do arquiteto, descobre-se que a intenção é afirmar a existência de um lugar textual, que outrora, para demais arquitetos e projetos, seriam signos reconhecíveis.

As teorias e os projetos de Peter Eisenman foram os que de maneira mais sistemática encarnaram a destruição tanto das certezas e regras do sistema clássico quanto dos protótipos modernos da arquitetura. Eisenman afrontou o desafio do caos, manifestando uma condição de crise e problematidade máxima. O anti-funcionalismo, o anti-humanismo e a atopia estão presentes na base do pensamento de Eisenman que propõe o hiperanalítico como superação do analítico formal e do analítico funcional. (MONTANER 2001, 208).

Eisenman sempre traça um paralelo entre o seu trabalho arquitetônico e a teoria filosófico-literária, usando em um primeiro momento o desconstrutivismo como referência central. A prática desconstrutivista, caracterizada, originalmente, por um procedimento reverso ao da composição, baseada na expressão filosófica de Jacques Derrida, a qual

apontava a possibilidade de, ao se conhecer o centro, implodi-lo, para assim obter múltiplos fragmentos que poderiam “despertar uma miríade de novos significantes e significados” (DUARTE 2001).

O discurso da desconstrução na arquitetura não é um processo de demolir as estruturas tradicionais. Porém, tem a intenção de confirmar a simultaneidade de intenções opostas em relação a um mesmo objeto ou, até mesmo, os valores opostos nas quais foram constituídos. (SOLIS 2009).

Peter D. Eisenman (ver foto na Figura 1), nasceu em 1932 em Newark, Nova Jersey e se formou arquiteto pela Universidade de Cornell, sendo mestre em arquitetura pela *Columbia University* e obtendo o título de M.A. e PhD mais tarde em Filosofia na Universidade de Cambridge – onde se aproximou de Colin Rowe, considerado um dos seus mentores intelectuais.

Iniciando em 1960, em Nova Iorque, sua vida acadêmica e profissional, trabalhando com Michael Graves, com quem teve contato através dos anos em que foi professor em Princeton, compartilhando o entusiasmo pela obra dos pintores cubistas. Nessa época, em 1967, em Nova Iorque fundou o *Institute for Architectural and Urban Studies - IAUS*. (MONEO 2008).

Os IAUS desenvolvem múltiplas atividades – palestras, exposições, cursos, apresentações etc. -, porém, sobretudo, transforma-se na ponta de lança de uma visão de arquitetura que estimula a prevalência do pensamento teórico em relação à prática profissional pura. (MONEO 2008, 138).



Figura 1 - Peter Eisenman

Naquela época, já com Graves, criaram, a partir do nome de uma exposição, o grupo *New York Five* – junto com Richard Meier, John Hejduk, Charles Gwathmey, todos com inspirações puristas com base no modernismo. Para Josep Maria Montaner (2001), os cinco

possuíam entonações distintas acerca das influências modernistas. A influência de Le Corbusier era clara em Meier, Gwathmey e Graves, já Hejduk e Eisenman, possuíam as entonações mais construtivistas do grupo, baseados em Terragni. (MONTANER 2001).

Eisenman foi editor da revista *Oppositions*, e também da coleção *Oppositions Books*. A revista, editada por Eisenman, logo se tornou uma referência para “os propósitos” dos que trabalhavam no instituto (IAUS). A publicação teve Eisenman e Kenneth Frampton no seu conselho editorial, e recebeu contribuições de Anthony Vidler, Manfredo Tafuri, e Rem Koolhaas, entre outros.

*Oppositions* foi, antes de tudo, uma revista atenta às questões teóricas e não à simples informação. (...) *Oppositions* se preocupa mais em, por exemplo, publicar ensaios, estudos históricos ou alguma análise crítica. O que seus editores desejavam era estimular a discussão teórica. (MONEO 2008, 138).

A carreira acadêmica de Eisenman inclui o ensino nas universidades de Cambridge, Princeton e Yale. Foi professor eminente da cátedra de Irwin S. Chanin na Cooper Union, além de membro da *American Academy of Arts and Sciences* e da *American Academy of Arts and Letters*, dentre outros.

Em 1980, Eisenman inaugurou o escritório *Eisenman Architects*, quando começou a construir uma série de edifícios reconhecidos, como o *Centro Wexner for the Arts and Fine Arts Library* (Figura 2), uma galeria de arte contemporânea e um laboratório para as artes visuais na Universidade do Estado de Ohio em Columbus, Estados Unidos, e a sede do *Koizumi Sangyo* (Figura 3), em Tóquio, onde a partir de tal reconhecimento, recebeu *National Honor Awards for Design* do Instituto Americano de Arquitetos.

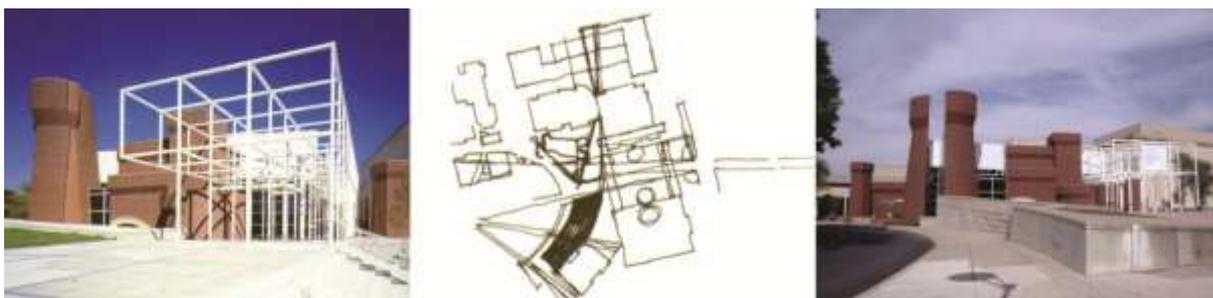


Figura 2 - *Centro Wexner for the Arts and Fine Arts Library*



Figura 3 - *Koizumi Sangyo Office Building*

Analisando mais profundamente os êxitos da carreira de Eisenman, mencionados apenas brevemente neste estudo, identificou-se o problema da inovação em arquitetura através do uso de conceitos filosóficos convertidos em instrumentos teóricos contemporâneos como estratégia projetuais na concepção arquitetônica.

Nesse contexto, elaborou-se a seguinte pergunta: Como é possível identificar o problema da inovação através do uso de instrumentos filosóficos como a dobra, usados na estratégia projetual da concepção arquitetônica a partir da obra de Peter Eisenman?

Outras perguntas correlatas, geradas ao longo do trabalho, também buscam identificar instrumentos teóricos contemporâneos que influenciaram Peter Eisenman, através da descrição dos conceitos filosóficos aplicados à arquitetura, como o de dobra, bem como rastrear esse conceito e os demais identificados.

Pretende-se demonstrar como se faz uso de tais instrumentos na vivência projetual do arquiteto, definindo quais são as influências presentes no processo criativo devido à utilização de tecnologias, e como estas extensões alteraram ou modificaram algumas das diferentes fases do processo criativo arquitetônico. Que influências e/ou possíveis deformações podem alterar a forma final do objeto projetado?

Tem-se, também, a intenção de identificar as relações entre tais instrumentos e o processo de inovação na arquitetura e como se desenvolve o processo inovativo na elaboração de um projeto, possibilitando o entendimento da relação teoria x prática projetual.

Parte-se de hipóteses como a de que o uso de instrumentos teóricos na prática projetual desencadeia a inovação, além de que o processo inovativo na arquitetura relaciona-se com a variação temporal dos conceitos de estética e com a quebra de paradigmas.

Metodologicamente, a pesquisa qualitativa identificou e elucidou conceitos.

Assim, investigou-se a trajetória profissional do arquiteto escolhido, através da produção textual do próprio arquiteto e de autores de referência na área abordada. Para uma demonstração das análises e reflexões críticas, escolheu-se uma obra paradigmática de Peter Eisenman. A partir da análise projetual, pretende-se investigar e identificar as operações com o conceito de Dobra.

Começando por uma introdução que busca a descrição e delimitação das fases projetuais e conceituais de Peter Eisenman, esse trabalho tem como objetivo refletir sobre as relações arquitetônicas e filosóficas de Eisenman.

Baseando-se em autores conceituados, que definem a carreira do arquiteto em períodos distintos, os quais possibilitam a identificação do conceito de dobra, além de demais instrumentos projetuais. Ainda no mesmo capítulo, procura-se a identificação deste conceito na obra do arquiteto através da exemplificação de algumas obras, e ainda a possibilidade de elencar argumentos para a obra paradigmática a ser estudada nos capítulos seguintes.

A gênese do conceito de dobra, e o uso dos conceitos de diagrama e texto, e como Peter Eisenman os encontrou, é tema do primeiro capítulo, buscando compreender como tais instrumentos se tornaram acessíveis aos intelectuais norte-americanos da costa leste do grupo de Peter Eisenman.

Ainda sobre a investigação dos conceitos filosóficos, buscam-se características estéticas da dobra, com ênfase em Deleuze e o Barroco. Parte-se de demonstrações do conceito no campo filosófico e das artes, e também da sua aplicação na arquitetura por outros arquitetos contemporâneos.

No terceiro capítulo, busca-se entender, como Eisenman assimila e aplica tais conceitos, além de como se projetam nos processos de trabalho de Peter Eisenman utilizando o conceito de dobra.

Ainda nesse capítulo, buscam-se evidências de como o encontro de Peter Eisenman com os instrumentos propostos a serem estudados neste trabalho, perturbou a estrutura dos conhecimentos de arquitetura da geração pós-moderna, coincidindo ou reforçando, o efeito de “inovador” (a representação de profissional inovador) e ressaltando a noção do paradigma anterior que não diagramava, não dobrava e não textualizava - no sentido relacionado a Peter Eisenman.

Trata-se da análise da obra paradigmática, escolhida com base na descrição de como Peter Eisenman utilizou tais instrumentos filosóficos, principalmente o de dobra. Tem-se, então, o projeto da Cidade da Cultura em Santiago de Compostela, Espanha, através de conceitos, imagens e demonstrações, buscando argumentos para identificar a obra como verdadeiro exemplar para garantia da análise.

Procurar-se-á estabelecer algumas considerações finais, num exercício de reflexão, a partir do caso estudado, sobre o processo de invocação em Peter Eisenman através do uso dos referidos instrumentos, como a dobra e as estratégias projetuais na concepção arquitetônica.

## 1. Peter Eisenman e a filosofia da diferença. O Encontro com Gilles Deleuze e Jacques Derrida

Trazer noções da filosofia da diferença, neste trabalho, justifica-se pela tentativa de tratar assuntos contemporâneos com pensamentos contemporâneos. Nessa filosofia, criada por filósofos franceses, não implicam tanto as imagens, tratadas como representações, mas sim os conceitos — representação e imagem não se excluem na filosofia da diferença, apenas utilizam-se como motriz ao pensamento. Gilles Deleuze foi um dos grandes difusores de tal pensamento.

O espaço do pensamento sem imagem é o espaço da diferença; o da imagem do pensamento é o da representação. (Machado 2006, 23).

Deleuze demonstrou, dentre outros temas da filosofia, o confronto dos dois temas filosóficos (representação e diferença) e seus pensares. Por sua vez, a coexistência da FILOSOFIA DA REPRESENTAÇÃO, relacionada à identidade, e acudindo a linha de pensamento contemporâneo através da FILOSOFIA DA DIFERENÇA, na qual pensa a diferença enquanto tal. Baseado em Friedrich Nietzsche analisou o conservadorismo da dialética, na França do século XX.

A inspiração de Deleuze partiu de seus estudos sobre Nietzsche com o objetivo de inverter o platonismo<sup>2</sup>, procurando transformar a “ideia técnica” em múltiplas ideias. (GALLO 2007).

Em lugar de buscar as formas puras expressas numa única ideia, atentar para as miríades de detalhes da sensibilidade; em lugar de buscar a contemplação do Sol, divertir-se com as múltiplas possibilidades do teatro de sombras no interior da caverna. (GALLO 2007, 17)

O grande mote da filosofia da diferença é pensar na multiplicidade, de origem bergsoniana, e não na unidade. A filosofia da diferença é o contraponto com a filosofia da representação (que tende a definir o que algo é desde Platão e que se refere sempre à unidade). A filosofia da diferença, então, demonstra a rejeição ao Uno e pensa no contexto do

---

<sup>2</sup> Corrente filosófica, que se situa entre o século IV a.C. e a primeira metade do século I a.C., baseada no pensamento de Platão, que considera que os objetos matemáticos são entidades reais e a sua existência é um fato objetivo, totalmente independente do nosso conhecimento.

múltiplo, é uma fiel atenção ao mundo e ao tempo presente, em busca dos pequenos detalhes que são os que influenciam ao fato.

Henri Bergson <sup>3</sup> era avesso à analogia entre multiplicidade e unidade. O filósofo e diplomata francês desenvolveu essa unidade múltipla na interioridade. Dois tipos de multiplicidades são expressos na filosofia bergsoniana, a multiplicidade quantitativa e a qualitativa. A primeira relaciona-se a números e a segunda ao pensamento. Resultando, assim, que a matéria e tudo aquilo que toma o espaço distinguem-se por sua exterioridade. Os fatos de consciência que distinguem o tempo e a duração não podem ser exteriores uns aos outros. (CHEREM e KIELWAGEN 2008).

Tais conceitos colocam na ideia de tempo princípios que são do espaço, quando atribuímos a ideia de homogeneidade ao conceito de duração.

O que nesta pesquisa influi é a descrição de Bergson acerca deste conceito:

É uma sucessão de estados em que cada um anuncia aquele que o segue e contém o que o precedeu. A bem dizer, eles só constituem estados múltiplos quando, uma vez os tendo ultrapassado, em me volto para observar-lhes os traços. Enquanto os experimentava, eles estavam tão solidamente organizados, tão profundamente animados com uma vida comum, que eu não teria podido dizer onde qualquer um deles termina, onde começa o outro. (BERGSON 1979, 16).

Para entender a filosofia da diferença, é necessário compreender sua relação com a multiplicidade. O próprio Deleuze afirmou, nos primeiros trechos de *O atual e o virtual* (1996), que “a filosofia é a teoria das multiplicidades” <sup>4</sup>.

“não há dúvida de que a grande ambição de Deleuze é realizar, inspirado, sobretudo em Bergson, uma filosofia da multiplicidade”. (MACHADO 1990, 12).

O conceito de multiplicidade está vinculado com a diferença principalmente nas obras do final da década de 1960, como *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido* (1988) (2006).

A multiplicidade não deve designar uma combinação de múltiplo e de um, mas, ao contrário, uma organização própria do múltiplo enquanto tal, que não tem necessidade alguma da unidade para formar um sistema. (DELEUZE, *Diferença e Repetição* 1988, 236)

---

<sup>3</sup> Henri Bergson, nasceu em Paris, considerado o criador de um marco na filosofia moderna, representa o fim da era cartesiana, substituindo pela visão biológica a visão materializante da ciência e da metafísica.

<sup>4</sup> (DELEUZE, *O atual e o virtual* 1996, 47)

O conceito de multiplicidade de Deleuze apresenta dois momentos, no primeiro ele permanece fiel às ideias de Bergson, onde “em hipótese alguma o virtual transcende o atual ou existe fora dele, embora o habite e o transborde”, principalmente explicito em *Diferença e Repetição*. (ZOURABICHVILI 2004, 37).

O segundo olhar de Deleuze é estranho ao de Bergson, donde do inicial, apenas mantém um TRAÇO NOTÁVEL de que “divide-se, mas não se divide sem mudar de natureza” (DELEUZE 1988, 226).

É apenas em *Mil Platôs* (1995) em que o “traço notável” é descrito de forma a gerar consequências no pensamento acerca de multiplicidade para Deleuze, gerando, dessa forma, a relação entre multiplicidade e encontro, esclarecendo a “multiplicidade de multiplicidades” (ZOURABICHVILI 2004).

Desse modo, Deleuze esclarece a possibilidade de dobras que aludem pares de opostos, onde o espaço seria uma dobra do tempo (noção de DURAÇÃO), o uno, uma dobra do múltiplo (noção de MULTIPLICIDADE).

Deleuze demonstrou não negar as referências filosóficas para pensar a diferença, como a própria diferença, e sim buscou elementos em Baruch Espinosa, Nietzsche, Bergson, Michel Foucault e Gottfried Leibniz.

Nessa pesquisa, direciona-se o olhar eletivo ao entendimento deleuziano de Leibniz, que segundo o próprio Deleuze, foi o que mais se aproximou da filosofia da diferença.

Leibniz foi um dos precursores do anti-cartesianismo. Para ele, o apercebido surge do despercebido, e o consciente surge do inconsciente.

Chama-se representação a relação entre o conceito e seu objeto, tal como se encontra efetuada nesta memória e nesta consciência de si. Pode-se tirar daí os princípios de um leibnizianismo vulgarizado. De acordo com um princípio de diferença, toda determinação é conceitual em última instância ou faz atualmente parte da compreensão de um conceito. De acordo com um princípio de razão suficiente, há sempre um conceito por cada coisa particular. De acordo com a recíproca, princípio dos indiscerníveis, há uma coisa e apenas uma por conceito. O conjunto destes princípios forma a exposição da diferença como diferença conceitual ou o desenvolvimento da representação como mediação. (DELEUZE 1988, 20).

Para Deleuze, o pensamento (conceitos) não é “natural”: é uma ação difícil, que depende de esforço; algo raro, que só acontece de maneira forçada (com intenção). Para entendermos, então, a importância e a dimensão que Deleuze dá através dos conceitos da

filosofia da diferença é necessário abranger o que filósofo compreende ser um conceito. (GALLO 2007).

O filósofo é o amigo do conceito, ele é conceito em potência. Quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos. (DELEUZE 1988, 13).

Inicialmente, é preciso apreender que um conceito jamais será ou poderá ser simples, pois não existem conceitos ingênuos, já que têm em sua origem as multiplicidades.

Segundo Deleuze, todo conceito possui uma história, porém ele é sempre singular. Um conceito jamais é o mesmo. O conceito é um agrupamento, “num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos”. (DELEUZE e GUATTARI 1992, 29). O que limita para o conceito não divagar sempre ao infinito, é delimitar um novo problema, recortando assim o conceito, e gerando um novo.

O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o novo evento das coisas e dos seres dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos... (DELEUZE e GUATTARI 1992, 46).

Com isso, pode-se deliberar que um conceito jamais será criado do nada, mas de uma multiplicidade de situações. É então um acontecimento, que abre o interesse e substitui a noção de verdade, na qual passa a ser matéria de apropriação.

Se denomina acontecimento o que sucede a uma coisa, seja que esta o sofra ou que o faça, dir-se-á que a razão suficiente é o que compreende o acontecimento como um dos seus predicados: o conceito da coisa ou a noção. "Os predicados ou acontecimentos", diz Leibniz. (DELEUZE 2000, 67).

O conceito absorve, das mais diversas fontes, como dos exemplos que aqui serão dados mais adiante. Ora alimenta-se do mundo filosófico, ora da ciência e ora da arte. Através de diferentes visões (diferentes fontes), passa ser constituído de acordo com o vivido, já que criar conceitos é produzir realidade.

A história da filosofia é comparável à arte do retrato. Não se trata de "fazer parecido", isto é, de repetir o que o filósofo disse, mas de produzir a semelhança,

desnudando ao mesmo tempo o plano de imanência que ele instaurou e os novos conceitos que criou. São retratos mentais noéticos, maquínicos. E, embora sejam feitos ordinariamente com meios filosóficos, pode-se também produzi-los esteticamente. (DELEUZE e GUATTARI, *O que é a filosofia?* 1992, 71)

Deleuze e Guattari<sup>5</sup> (1992) descrevem que um conceito pode ser abrangido como evento, acontecimento do dia a dia, o qual se produz na mente e permite um ponto de vista do real (produzido, fabricado). Tal operação necessita, para a sua concepção, não apenas da existência de um problema, o qual recomporia ou supriria conceitos anteriores, mas de uma encruzilhada de enigmas que se aliam a outros conceitos existentes, reconectando-se.

Deleuze contou com a parceria de Félix Guattari na concepção do conceito de multiplicidade, o qual foi apresentado como um dispositivo operacional designado de rizoma (GOMES 2009).

O rizoma seria um espaço múltiplo onde as multiplicidades seriam definidas por LINHAS DE FUGAS<sup>6</sup> ou DESTERRITORIALIZAÇÕES, que estão sempre se reconectando e, ao mesmo tempo, mudando sua natureza inicial (DELEUZE e GUATTARI, 1995), de tal modo que o rizoma poderia ser quebrado em qualquer lugar e também retomado a partir de novas linhas, explicitando seu caráter não linear e autônomo. Um exemplo desse mecanismo é o diagrama, o qual será abordado mais a frente neste trabalho.

O rizoma toma papel de caules subterrâneos (Figura 4) que se interligam sem um ponto de convergência. Para Deleuze, é um ir e vir, sem meios ou fins, é um movimento sem estática, não ser um, mas sim a própria multiplicidade.

---

<sup>5</sup> Psicanalista e filósofo francês, Félix Guattari conheceu Gilles Deleuze na Universidade de Vincennes, em 1969, iniciando uma parceria que resultaria nos livros *O anti-Édipo* (1972), *Mil platôs* (1979) e *O que é a filosofia?* (1991), entre outros.

<sup>6</sup> Conceito que Deleuze aborda em *Dialogues*, com Claire Parnet em 1997, página 47.



Figura 4 - Rizoma

O rizoma é um aparelho onde a multiplicidade não linear se manifesta. Seus princípios expõem suas potencialidades. O princípio de conexão: qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a outro, bem como seu princípio de multiplicidade em contraposição ao Uno, além da ruptura, o qual argumenta que um rizoma pode ser cortado em quaisquer de suas partes.

Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE, GUATARRI, 1997, Vol.1, p.32-33)

A união dos conceitos aqui abordados, como o de multiplicidade e a “história individual” de cada conceito, englobado no termo filosofia da diferença através das reflexões de Gilles Deleuze, reverbera na obra de Peter Eisenman.

O dilema de cada projeto (como se a cada projeto houvesse a necessidade de corresponder a um “conceito”) é obter respostas particularizadas ou individualizadas para programas que são “genéricos”, ou que pertencem a uma determinada categoria de projetos (museus, hospitais, por exemplo).

As generalidades de algumas categorias de projetos são muitas vezes fixadas em normas. O problema das “estratégias compositivas” é encontrar uma estratégia versátil e que possibilita ultrapassar a norma, resolvendo com êxito problemas diferentes e mantendo alguma característica marcante (que será atribuída ao arquiteto).

Os conceitos, no plano do pensamento, têm um funcionamento semelhante ao das estratégias compositivas. Conceitos são abstraídos de vivências práticas, mas uma vez armazenados na mente, potencializam novas ações experimentadas pelos sujeitos.

Problemas projetuais diferentes, dependendo da operatividade da estratégia compositiva (que nada mais é que uma combinação de conceitos operadores comandados pela

vontade ou por um desejo), podem encontrar soluções diferentes, mas que preservam um conjunto de traços semelhantes, devido à generalidade da estratégia.

É nesse momento que se encontra a “filosofia” da diferença na arquitetura: projetos diferentes resolvidos por um princípio mais geral ou um programa “genérico” resolvido por um princípio particularizado, que retira a solução encontrada da generalidade, tornando-a “diferente”.

### 1.1. Gênese do conceito de DOBRA

O entendimento da multiplicidade é vital para o conceito deleuziano de maior importância para esta pesquisa: a dobra. Compreendida como a unidade da matéria, sem ser comparada a um ponto. (JOB 2007).

Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada andar: o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados. (DELEUZE 2000, 14).

O conceito deleuziano aproxima-se da teoria da complexidade. Assim como René Frédéric Thom<sup>7</sup> em sua teoria da catástrofe, com a MORFOLOGIA DO VIVENTE<sup>8</sup>, a dobra, apropria-se da inclusão do tempo como seu fator constitutivo, conferindo uma conotação de matéria-tempo através da ideia de acontecimento, evento. (GRILLO 2008).

Desenvolvida nos anos 1960, a TEORIA DA CATÁSTROFE (que trata das mudanças causadas por pequenas perturbações em um sistema dinâmico) estabeleceu sete tipos de catástrofes elementares — a dobra, a ruga, a cauda de andorinha, a borboleta, o umbigo hiperbólico, o elíptico e o parabólico, remetendo a morfologia dos seres vivos. Ao desenvolver essa teoria, o matemático pretendia descrever mudanças em sistemas vivos, pensando que tais estruturas poderiam também ser usadas para tratar com a natureza da consciência.

---

<sup>7</sup> René Frédéric Thom nascido na França em 1923, matemático, foi autor da teoria da catástrofe, fundamental para a teoria da complexidade.

<sup>8</sup> Deleuze refere-se à Thom em sua obra *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2000, p.32).

No conjunto dos sistemas complexos, destacam-se algumas teorias, em especial para este relato, a TEORIA DO CAOS, que aborda matematicamente os aspectos referentes à predição dos sistemas caóticos, como a das catástrofes, dos fractais (Figura 5), *Fuzzi Logic* e das várias teorias da auto-organização, mais diretamente vinculadas à físico-química e à biologia.

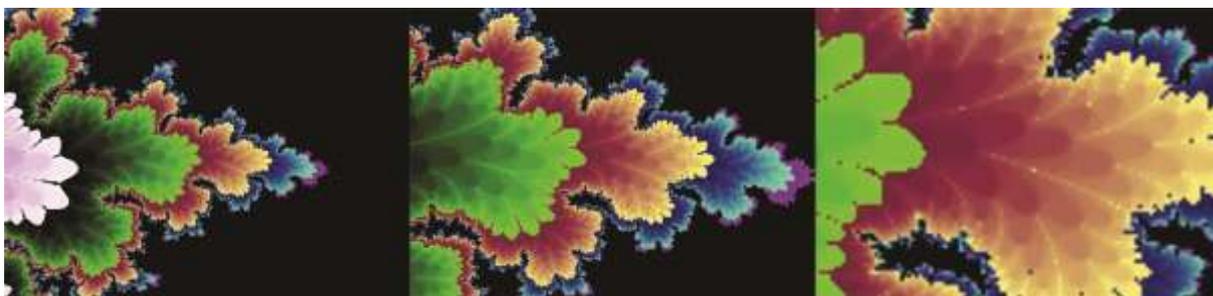


Figura 5 - Fractal

Consolidam-se significativos conceitos na teoria do caos, resultantes da teoria da relatividade e da física quântica, e arrecada força dos conceitos de NÃO-LINEARIDADE<sup>9</sup> e acaso, bem como indeterminismo, imprevisibilidade e probabilidade, além de alastrar considerações sobre sensibilidade às condições iniciais e de atratores<sup>10</sup> estranhos. (GRILLO 2007).

Já as teorias da auto-organização acrescentam a estes os conceitos de não equilíbrio, criatividade, propriedades emergentes, irreversibilidade, além do de auto-organização. Outras teorias da complexidade ainda aportam às noções de autos semelhança, dobras, e outras.

A maioria desses conceitos se inter-relaciona de maneira muito direta, configurando explicações de distintos aspectos ou etapas dos fenômenos relacionados à dinâmica dos sistemas complexos. (GRILLO 2007).

As teorias da auto-organização nos elucidam ainda o surgimento da evolução de um sistema rumo a uma forma organizada na deficiência de condicionantes externos, onde é a oscilação de uma ampla região do espaço de estados, para outra menor, pré-determinada e

<sup>9</sup> Um sistema dinâmico não linear é um sistema não determinista, onde as implicações dos seus integrantes individualmente são aleatórias e não previsíveis. Estes sistemas evoluem no domínio do tempo com um comportamento desequilibrado e aperiódico, onde o seu estado futuro é extremamente dependente de seu estado atual, e pode ser mudado radicalmente a partir de pequenas mudanças no presente. (VEIGA 2007).

<sup>10</sup> Um dos conceitos mais fundamentais no estudo da teoria do caos é o atrator. Um atrator é um conjunto de sistemas dinâmicos de condição estável. (G. P. WILLIAMS 1997)

constante, através da manifestação de padrões ao longo do tempo ou do espaço para o incerto, previamente independente, operando através de regras locais. (PALLAZO, 1998).

(...) é todo o fenômeno que, em relação ao sistema considerado, parece obedecer ao acaso e não ao determinismo do sistema, tudo aquilo que não obedece à estrita aplicação mecânica das forças segundo os esquemas pré-fixados da organização. (MORIN, 1973, p. 112).

A base desses conceitos, originariamente matemáticos, possuía algo em comum aos fractais, principalmente por conterem noções infinitas essenciais, de certo modo, eram iguais, quando ampliados e diminuídos. Isso se deve ao matemático, Jules Henri Poincaré, que foi possivelmente o primeiro a compreender e a divulgar a noção de caos.

O termo fractal refere-se a um conceito geométrico relacionado com o caos, mas não é sinônimo de caos. Um fractal é um objeto composto de subunidades que se assemelham à estrutura em uma escala maior, uma propriedade conhecida como autossimilaridade. (PETERS 1994).

As formas euclidianas não eram suficientes para desvendar as geometrias existentes na natureza, de onde surgem as superfícies desiguais, e o dimensionamento era quase impraticável. Nesse contexto, surge o desenvolvimento da geometria fractal, que busca desvendar os fenômenos não reconhecíveis daquele momento pelos conceitos existentes, pois, até então, este desconhecido era imprevisível, aleatório e caótico.

Podemos, então, definir o fractal como um elemento que não perde a sua definição formal à medida que é ampliado ou diminuído, sustentando a sua estrutura idêntica à original.

Os fractais são formas geométricas que repetem sua estrutura em escalas cada vez menores. (STEWART 1996, 12).

Apesar de a ciência da complexidade atrair pesquisadores já há algum tempo, os fractais só alcançaram seu desenvolvimento pleno a partir da década de 1960, com o auxílio da computação.

O pioneiro da utilização de fractais foi Benoit Mandelbrot, matemático polonês, educado na França, que vinha analisando tais figuras. Foi Mandelbrot quem criou o termo fractal, e também o responsável por um dos fractais mais conhecidos, o conjunto de Mandelbrot (Figura 6). (FERNANDES 2007).

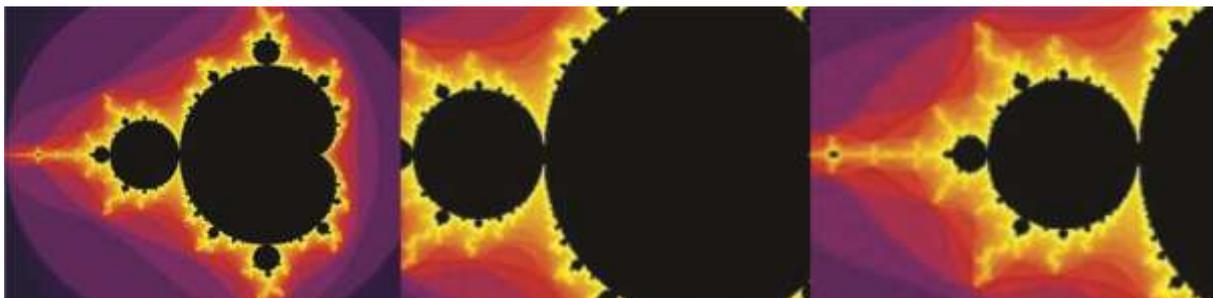


Figura 6 - Sequência de ampliações do conjunto de Mandelbrot

A complexidade infinita é motivada através dos processos geradores dos fractais, os quais são artifícios recursivos obtidos através de um número infinito de iterações. Ao contrário do que acontece na geometria euclidiana. A dimensão dos fractais não se baseia em números inteiros, portanto ele é uma quantidade fracionaria, de onde advém parte do seu nome - *fractus* do latim (fração).

A essa característica, determinada pelo modo como o fractal é formado ou gerado, surgem duas categorias de fractais: os fractais geométricos e os fractais aleatórios.

Os fractais geométricos, que repetem continuamente um padrão, possuem autossimilaridade exata, isto é, têm sempre o mesmo aspecto visual independentemente da escala a que os observamos, porque o todo é exatamente igual à ampliação de uma das partes tendo como exemplo o floco de neve de Koch (“*snowflake*”). (Figura 7).



Figura 7 – Floco de neve de Koch

Já os fractais aleatórios, são processos randômicos ao invés de determinísticos, pois cada fenômeno é rigorosamente dependente dos que o antecederam e dos quais são decorrência. Chamados também de fractais naturais têm como exemplo o relâmpago e os terrenos fractais (Figura 8).

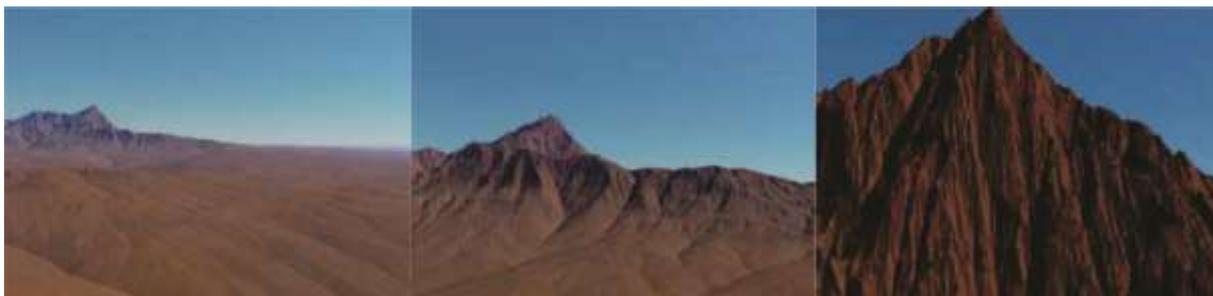


Figura 8 - Terrenos Fractais

Além do processo de formação, os fractais também podem ser classificados de acordo com sua autossimilaridade. Dessa forma, temos basicamente três divisões: autossimilaridade exata, quase autossimilaridade e autossimilaridade estatística.

Basicamente na autossimilaridade exata o fractal é idêntico em escalas distintas, pois são gerados por sistemas de funções iterativas. No que tange a quase-auto-similaridade o processo aparenta ser quase (mas não exatamente) idêntico em escalas distintas e tem como característica conter pequenas cópias do fractal inteiro de caráter alterado ou degenerado. Já os fractais definidos como autossimilaridade-estatística possuem medidas numéricas ou estatísticas que são conservadas em distintas escalas. (FERNANDES 2007).

A teoria da catástrofe incide que uma forma pode sofrer perturbações e se modificar, cruzando uma fronteira de catástrofe que transforma sua disposição. Diferentemente da geometria euclidiana, onde não existe o parâmetro do tempo, Thom usa a TOPOLOGIA aproximando, assim, sua teoria com deleziana de dobra. (SOMOL 1999)

Eisenman cita Thom e sua influência no conceito de dobra no texto, **Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica**, utilizado como referência nesse trabalho, (EISENMAN 2008, 606)

A teoria das catástrofes engloba a origem de um conceito amplamente utilizado em outras áreas, o de dobra e descreve a fala de Thom<sup>11</sup>, que os pontos catastróficos podem ocorrer de sete maneiras diferentes, através de sete catástrofes elementares, as quais são representadas por modelos gráficos e metáforas visuais topológicas, onde um deles é a dobra, tal qual Deleuze. (GRILLO 2008)

<sup>11</sup> Ver THOM, 1978, p. 78 e 99 apud LAMOUNIER, 2002, p. 123

A dobra<sup>12</sup> deleuziana, além de ter a colaboração de outros filósofos e das teorias da complexidade, tem suas origens na obra de Leibniz<sup>13</sup>.

O filósofo alemão não expõe o conceito da dobra em seus textos de maneira explícita, porém o conceito é de grande importância para a compreensão de sua obra (DELEUZE 2000).

Deleuze, ao examinar a noção do conceito em Leibniz, identifica o que aconteceu no Barroco, demonstrando a dobra pela sincronia do côncavo e do convexo, do interior e do exterior, em cima e em baixo, definindo um espaço plural em que o dentro e fora são equivalentes, alterando-se o tempo todo.

Articulando deleuzianamente, a dobra se anuncia por um padrão Barroco: revelando uma ordem no caos. Para compreender isso, é necessário entender o que Deleuze, baseado em Leibniz, descreve como Barroco. “Uma dobra é infinita”, segundo Deleuze, quando valoriza dois princípios fundamentais da filosofia de leibniziana.

O primeiro dos princípios fundamentais de Leibniz descreve a distinção de níveis ou séries, as mônadas, as quais são descritas como as dobras da alma, e os corpos descritos como dobras materiais extrínsecas. O segundo princípio refere-se à existência de uma relação interna complexa (as dobras do mundo), um elemento genético que diferencia a diferença da diferença, e articulam os dois níveis, da alma e do corpo.

O traço do Barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras na alma. (DELEUZE 2000, 13).

As mônadas (Figura 9) foi um dos temas que o filósofo deu uma grande atenção, em seu livro leibniziano. Nas singularidades qualificadas, Deleuze descobre a verdadeira fixação das relações de forças, as “mônadas”, descartando o desafio do poder pelo desafio do possível.

---

<sup>12</sup> O conceito de dobra (originalmente *Pli*, em francês) foi desenvolvido por Gilles Deleuze e aparece principalmente nos livros: *A dobra: Leibniz e o barroco* de 1991 e *Foucault* de 1988.

<sup>13</sup> Gottfried Wilhelm von Leibniz nascido em Leipzig, Alemanha em 1 de julho de 1646 foi um filósofo, cientista, matemático, diplomata e bibliotecário.

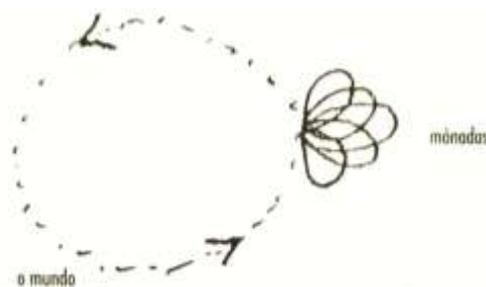


Figura 9 - Mônada

Deleuze conceitua mônadas, fazendo uma junção entre Leibniz e Gabriel Tarde<sup>14</sup>. Seria, então, uma espécie de casa Barroca (Figura 10), com dois andares comunicantes: o superior é fechado e “ressoante como um salão musical” (Leibniz), cheio de dobras — cordas e molas — onde estão os conhecimentos inatos e o inferior é perfurado de janelas (Tarde), onde estão a parte inferior das cordas, que oscilam ou vibram por intermédio destas janelas desencadeadas pelas solicitações da matéria. (JOB 2007).

Abordando o Barroco como função operatória, Deleuze observa as dobras que se desdobram ao infinito, considerando a questão a partir de Leibniz, filósofo que desenvolveu a noção de mônada como uma casa, em cujo andar inferior caberiam os organismos e amontoados vivos, enquanto no andar de cima caberia a alma, caracterizada como o próprio espaço sem janelas e alheio à exterioridade. Todavia, reconhecendo a divisão infinita e as porções contaminadas e circunvizinhas, observou a textura porosa que operava nestes espaços, recusando a mera compartimentalização em proveito de labirintos de continuidades, cuja menor unidade é a própria dobra em incessante movimento. (CHEREM e KIELWAGEN 2008, 7).

<sup>14</sup> Jean-Gabriel de Tarde nasceu em Sarlat na França, filósofo, sociólogo, psicólogo e criminologista.

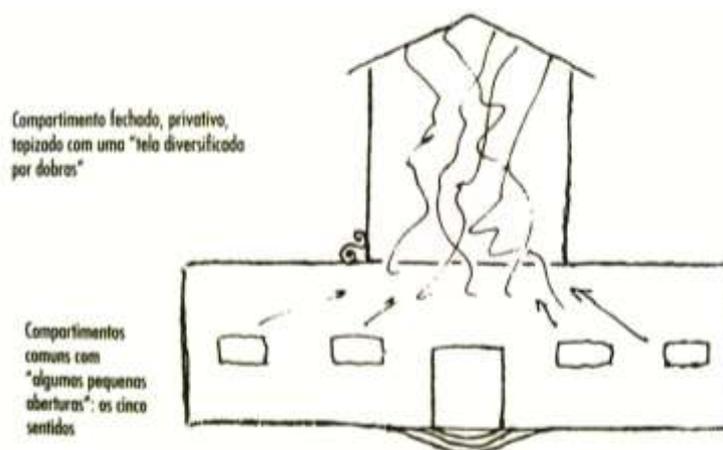


Figura 10 - Casa Barroca (alegoria)

O labirinto é outro exemplo utilizado por Deleuze. Assim como as mônadas de Leibniz, são os labirintos para Deleuze. As mônadas não agem diretamente umas sobre as outras; elas não têm portas nem janelas pelas quais tudo possa entrar ou sair, mas cada uma está em correspondência com todas as outras.

Deleuze esclarece que os labirintos são múltiplos, pois têm muitas dobras e redobras. A alegórica casa Barroca descrita no livro deleuziano possui dois labirintos distintos, porém inseparáveis, simulados por uma casa de dois andares. No andar inferior encontram-se as redobras da matéria; e no andar superior, as dobras da alma, sempre com a comunicação entre os andares. (DELEUZE 2000).

Leibniz explica em um texto extraordinário: um corpo flexível ou elástico ainda tem partes coerentes que formam uma dobra, de modo que não se separam em partes de partes, mas sim se dividem até o infinito em dobras cada vez menores, que conservam sempre uma coesão. Assim, o labirinto do contínuo não é uma linha que dissociaria em pontos independentes, como a areia fluida em grãos, mas sim é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou se decompõe em movimentos curvos, cada um dos quais está determinado pelo entorno consistente ou conspirante. Sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha. (DELEUZE 2000, 16).

A relação do espaço "leibniziano" que é formado como labirinto, com seu número infinito de dobras, faz relação com a cidade composta de quadras, casas, quartos, móveis, dobras dentro de dobras, dobras que conformam espaços.

O labirinto pode ser visto como um origami, a arte da dobradura do papel e também, serve-se de uma representação racional – a geometria clássica – para explicar outra geometria espacial existente, nem sempre visível de se representar, conformada por dobras sobre dobras. (FUÃO 2004)

A finalidade do labirinto é iludir, não permitir que o observador veja o mundo existente fora dele. Sua lógica é a do jogo, com a função enganosa. Desestruturar o observador a cada “dobra”, esquina, curva. Mudar os sentidos, confundir, caotizar.

Quando Deleuze remete a dobra ao Barroco, elucida através da obra de Gian Lorenzo Bernini, o êxtase místico de Santa Teresa (Figura 11), realizada entre 1645 e 1652 para a capela do cardeal Federico Cornaro, e onde hoje, encontra-se em um nicho de mármore e bronze dourado na Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.

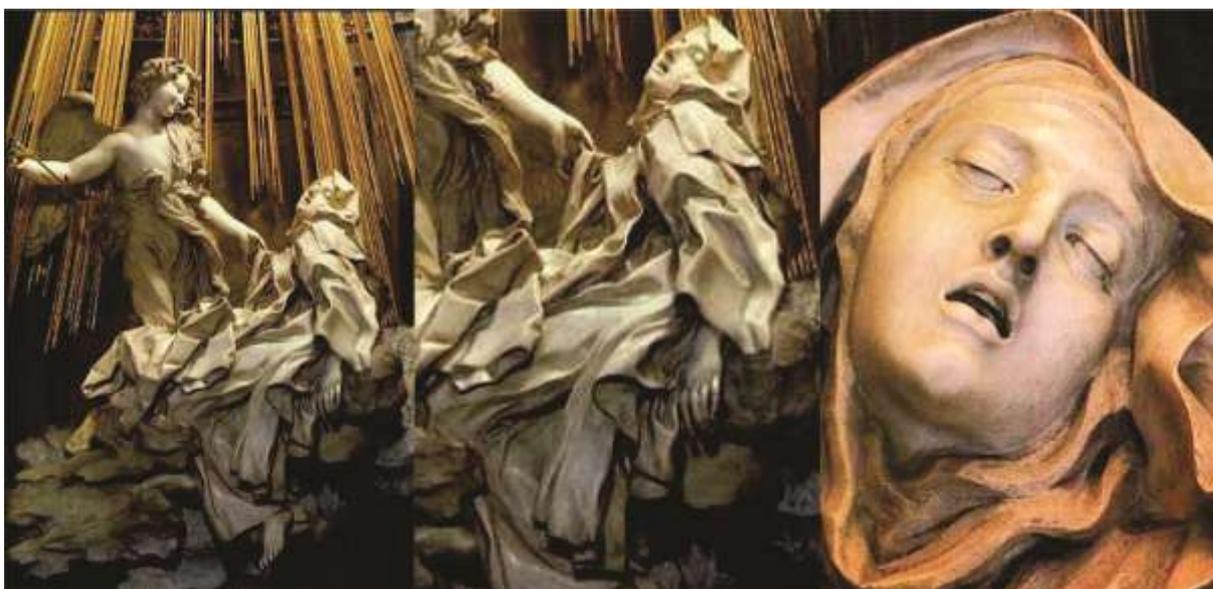


Figura 11 - O êxtase de Santa Teresa de Bernini

Na obra, a santa é ferida por um dardo de amor divino disparado por um anjo, no qual se nota o jogo de mármore e da presença do ouro, onde o corpo da santa e as linhas de fuga em diagonais opostas remetem a escultura Barroca a uma emersão em sensualidade e movimento.

E, quando as dobras da veste saem do quadro, isso acontece sob a forma sublime que Bernini lhes dá em escultura, quando o mármore capta ao infinito e é portador de dobras que já não só explicam pelo corpo, mas por uma aventura espiritual capaz de abrasá-lo. Já não é uma arte das estruturas, mas das texturas, como os vinte mármorees que Bernini compôs. (DELEUZE 2000, 184).

Deleuze esclarece na visão de Leibniz, que o artifício Barroco se distingue de seus predecessores precisamente por tornar-se um acontecimento e fugir do peso da criação quantitativa histórica. (DELEUZE 2000, 36)

No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas (DELEUZE, 1991, p. 26).

Walter Benjamin, em seu livro **Origem do drama Barroco alemão** (1984), descreve a alucinação que Santa Tereza teve ao visualizar a Madonna colocando flores em seu leito, e relata tal visão em uma confissão. “Não vejo nenhuma flor” diz o confessor, mas a santa retruca “Foi para mim que a Madonna as trouxe”. (BENJAMIN 1984).

Deleuze observou que a perspectiva barroca independe do sujeito, baseado na determinação de que a visão barroca é o ponto de vista, o local a partir do qual, qualquer sujeito pode observar o objeto barroco e apreendê-lo. Portanto, o que realmente importa é o ponto de vista — “o artista do período Barroco coloca sua representação pessoal do desejo sob a possibilidade de ser admirada, interpretada e avaliada por toda a humanidade.” (GARCEZ e MAKOWIECKY 2008, 10)

A dobra barroca modifica-se na dobra do desejo. A infinita possibilidade de redobramentos e desdobramentos, torna com que tal desejo propague-se ao infinito, ao devir<sup>15</sup>.

Deleuze reuniu, na filosofia, o domínio e o uso do conceito — tal qual fez com a história filosófica — onde a intenção era criar novos conceitos a partir daquilo que foi pensado, trabalhando com seus próprios elementos — funções científicas, sensações artísticas — em outros domínios. (MACHADO 2006).

Tal artifício faz com que o filósofo, ao pensar a literatura e as artes, esteja atingindo seu projeto filosófico de constituição de uma filosofia da diferença, sem que haja uma

---

<sup>15</sup> Segundo NABAIS (2008) o devir pode ser considerado um fenômeno que compete ao mundo dos afectos e dos em que uma vida se manifesta como vida imanente e emancipa do subjetivo, uma vida autônoma das vivências pessoais, o devir é então esse estado não humano do homem, em que os afectos e os perceptos existem por si, em si, como devires, na ausência do homem.

diferença essencial entre esses estudos “artísticos” e os estudos dos textos tecnicamente filosóficos.

Deleuze exemplificou, também, a aproximação com as artes descrevendo a arte de Simon Hantaï<sup>16</sup>, para logo a seguir, enfatizar suas diferenças através da dobra.

O pintado e o não pintado distribuem-se não como a forma e o fundo, mas como o pleno e o vazio em um devir recíproco. Assim, Hantaï deixa vazio o olho da dobra e só pinta os lados (linha de oriente); mas acontece também que ele faz na mesma região dobragens sucessivas, que não deixam subsistir vazios (linha cheia barroca). (DELEUZE 2000, 60).

Hantaï começou sua obra com o intitulado “*Folding Method*”<sup>17</sup> com a série “*Cloaks*” (Figura 12) de 1960-1962 e conclui com a série “*Meun*” de 1967-1968, antes da publicação deleuziana de **A dobra: Leibniz e o Barroco**, publicada originalmente em 1988. Neste momento, a influência do húngaro se tornava antecessora a Deleuze.

Com Hantaï, as dobragens escondem à vista do pintor o que entregam ao olho do espectador, uma vez desdobradas. De qualquer maneira e em todos estes estados, a pintura é pensamento: a visão existe pelo pensamento, e o olho pensa, mais ainda do que escuta. (DELEUZE e GUATTARI 1992, 250).

---

<sup>16</sup> Simon Hantaï foi um pintor geralmente associado com a arte abstrata, nascido em Bia, Hungria e tendo adquirido a nacionalidade francesa em 1966.

<sup>17</sup> Tradução livre: “Método Dobrado”

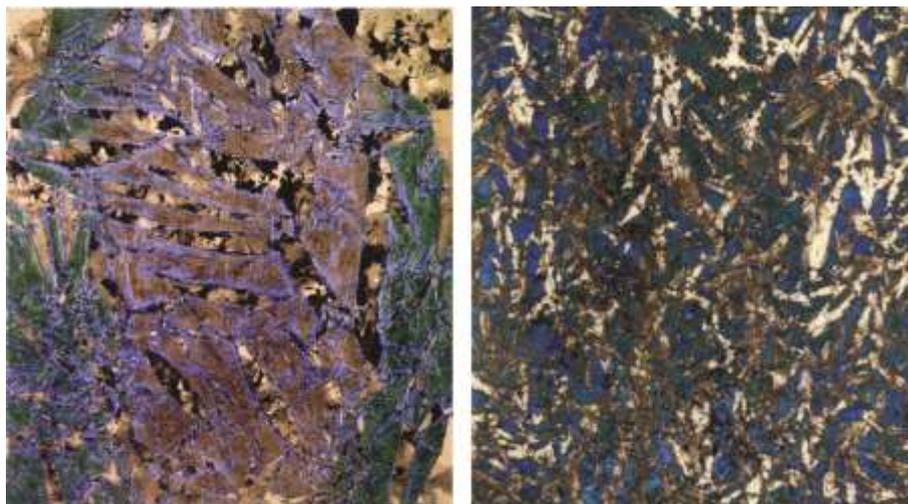


Figura 12 - *Cloacks*

A obra de Hantaï foi permeada por inúmeras manifestações sociais — Guerra do Vietnã, o Movimento pelos Direitos Civis, a Guerra Fria, após a divisão da Europa em Leste e Oeste e os movimentos culturais juvenis internacionais.

Hantaï, na série de “*Meun*” (Figura 13), trabalhou a ideia de "pintado como a revolução estudantil de maio de 68” que estava ocorrendo em Paris. Trabalhou os elementos de dilemas e conflitos que permeiam a sua obra.



Figura 13 - *Meun*

No entanto, o silêncio de Simon Hantaï, após quinze anos de isolamento, fez com que sua obra, após sua volta, aproximasse-o do conceito deleuziano, mais do que ser apenas um exemplo para o filósofo francês. Talvez invertendo a ordem de influência, nesse momento, Deleuze antecedeu a Hantaï com o seu livro. Em 1998, o artista apresentou uma nova série intitulada “*LeftOver*” (Figura 14) datada de 1981-1994

A história por trás destas "sobras" de pinturas é seguramente única na história da arte. Por uma vontade de redução de espaço em seu local de trabalho, e seleção dele próprio em suas obras, começou um processo de recorte para eliminá-las. Suas formas, que eram concebidas em grande escala, foram reduzidas a escala do corpo humano.

O resultado: Hantaï percebe que determinadas formas, quando separadas de suas composições originais, começam a funcionar através de uma forma independente, decidindo a constituição de uma série de novas pinturas de sua autoria. (RODGER 2006).

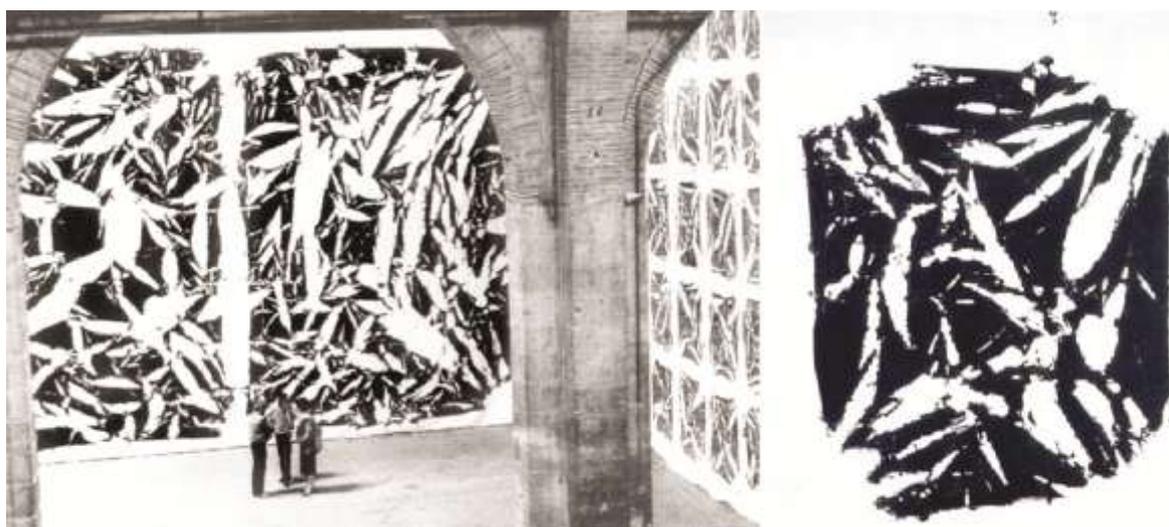


Figura 14 - Produção de "*LeftOver*"

A série "*LeftOver*" representa o principal momento de mudança no trabalho do artista. Nessas pinturas sombrias que, ao contrário, parecem sugar e pulverizar a luz, não deixando nada escapar de um vazio descentralizado. Esta "fase final" distinta e autêntica através das "sobras" faz a observação ir a um ponto de suspensão em uma trama temporal. (RODGER 2006).

Tais pinturas parecem conter uma verdade que o artista decidiu não para contar, ou quem sabe elas são o retrato de um artista que mostrou-nos muito e agora nos convida a pensar por nós mesmos. (RODGER 2006, 8).

Esse acontecimento presente em Hantaï, segundo Deleuze, deu-se quando a "dobra deixa de ser representada para tornar-se "método", operação, ato, a desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa precisamente dessa maneira". Ainda na descrição de Deleuze da obra do húngaro, a dobra começa sendo representada de forma tubular e formigante, mas logo em seguida dobra a tela. (DELEUZE 2000, 60).

A desdobra é uma das seis características estéticas do Barroco demonstradas no livro de Deleuze. O que seria descrito também como a contribuição do Barroco à arte em geral, uma das contribuições leibniziana à filosofia, provocando a arte moderna ou o informal: texturas e formas dobradas, desenvolvidas a seguir.

Tal artifício (desdobra) é o que faz com que a linha barroca seja somente uma possibilidade em Hantaï, pois ele não para de afrontar outra possibilidade, que é a linha de Oriente. (DELEUZE 2000).

O pintado e o não-pintado distribuem-se não como a forma e o fundo, mas como o pleno e o vazio em um devir recíproco. Assim, Hantaï deixa vazio o olho da dobra e só pinta os lados (linha de Oriente); mas acontece também que ele faz na mesma região dobragens sucessivas, que não deixam subsistir vazios (linha cheia barroca). Talvez caiba ao Barroco, profundamente, confrontar-se com o Oriente. Já era essa a aventura de Leibniz, com sua aritmética binária: em um e zero, Leibniz reconhece o pleno e o vazio à maneira chinesa; mas Leibniz barroco não acredita no vazio, que lhe parece estar sempre repleto de uma matéria redobrada, de modo que a aritmética binária superpõe as dobras que o sistema. (DELEUZE 2000, 60).

A pintura de Hantaï demonstrou que a questão não é "o que pintar", mas a espera, como expressa o próprio pintor, "uma vez passada a cor de torções e nós, o desdobramento do tecido vai começar a servi-lo". Nesta mesma linha de pensamento, Deleuze identificou Francis Bacon e Jackson Pollock como artistas mediadores da matéria, e descreveu o processo de criação de Bacon.

(...) seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície é já totalmente investida virtualmente por toda sorte de clichês, com os quais é necessário romper. (DELEUZE 2006, 16).

A pintura de Francis Bacon (Figura 15) e as reflexões de Deleuze se relacionam no modo como transmitem um problema sem o acolhimento dos chavões estabelecidos e das formas preestabelecidas, abrindo ou dobrando o sentido do observador, leitor. (BRAGA 2004)

Desta forma, a arte é autônoma, possui suas próprias leis e cujas relações internas a conduzem para o eterno Devir e, por isso mesmo, capaz de provocar uma profunda sensação em quem a desfruta. Esta é uma interpretação contemporânea da produção artística, definindo a arte como potencialmente capaz de produzir um choque, uma desestabilização temporária dos processos perceptivos, uma desterritorialização dos conceitos. (BRAGA 2004, 5)

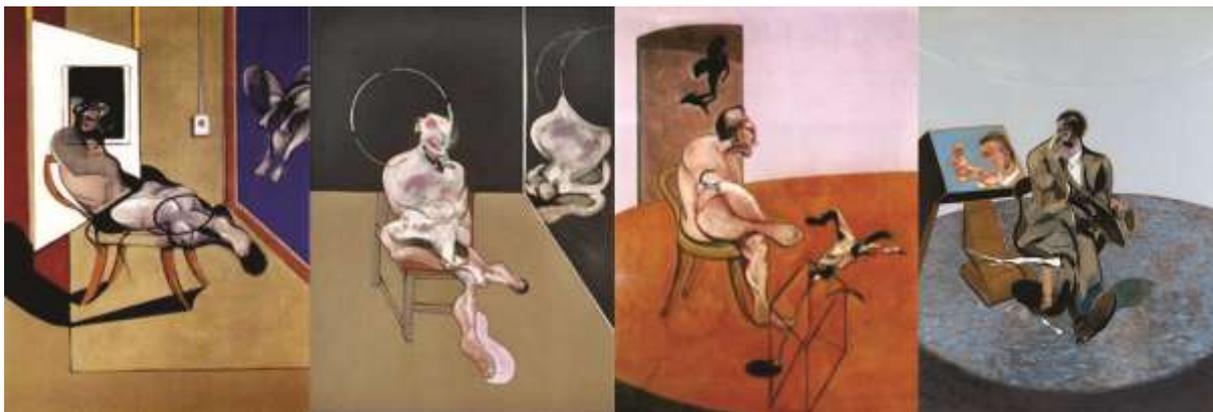


Figura 15 - Obras diversas de Bacon

Deleuze remete o leitor à obra de Bacon, referindo-se a uma MULTIPLICIDADE feita de “nervosidade”, na qual o pensamento “traça no cérebro sulcos desconhecidos, torce-o, dobra-o, fende-o” (DELEUZE 1992, 186).

Transferir a arte para a sensação, potencializa a expressão e desestabiliza, obrigando a quem observa, buscar um novo lugar no pensamento, uma desterritorialização, uma dobra.

(...) Eis o que aproxima o filosofar do criar: possíveis que suscitem novos acontecimentos, que esquivem o controle consensual; dobras cerebrais renovadas, saídas inusitadas para a vida, possibilidades antropológicas inéditas, ainda que pequenas ou frágeis conformadoras de linhas criativas de fuga, de derivação ou de resingularização. Eis o que assemelha Filosofia e Arte. Relançar possíveis: tal seria a profunda significação da filosofia hoje e a sua secreta comunhão com as artes, com a vontade criadora em geral. (FILHO 2007, 6).

Os retratos de Bacon (Figura 16) são “desretratos” (uma pintura barroca quase fora de época), porque não identificam, mas colaboram com a tática de ocupação do espaço pelo corpo derivadas de funções fractais permitido por este espaço. De modo que o corpo não possui contornos definidos, mas conserva-se na incerteza das suas configurações prováveis. (CUNHA e SILVA 1995).



Figura 16 - Retratos de Bacon

## 1.2. Características estéticas da dobra deleuziana no Barroco

Entender a aplicabilidade da dobra em diversas áreas é de fundamental importância para a identidade operacional do conceito. Para tal, o capítulo de **A dobra: Leibniz e o Barroco** (2000), em que Gilles Deleuze intitula **O que é Barroco?** é a orientação para tal concepção.

Nesse capítulo, Deleuze descreve que a luz é de importância maior para compreender a dobra. Num momento em que usa da arquitetura, para compreender e debater a dobra utilizando-se de referências arquitetônicas, tais como a arquitetura de uma igreja barroca, onde os caminhos da luz se projetam gerando novos espaços e novas dobras.

Refere-se, também, a Le Corbusier, questionando o leitor sobre a aplicabilidade dos modelos operatórios do Barroco, na abadia de La Tourette (Figura 17), “não é o espírito Barroco que inspira Le Corbusier na abadia de La Tourette”? (DELEUZE 2000, 48).



Figura 17 - La Tourette

Tentando fazer a aproximação Deleuze e Le Corbusier, busca-se nas próprias palavras do arquiteto a pesquisa para a linguagem do interior do Mosteiro da Ordem Dominicana em Eveux-sur-Arbresle, nos arredores de Lyon, projeto iniciado em fins de 1953.

Tentei criar um lugar de meditação, pesquisa e prece para os irmãos. As ressonâncias humanas desse problema guiaram nosso trabalho. (...) Esse mosteiro de concreto aparente é um trabalho de amor. Você não fala sobre ele. É o interior que vive. O essencial está no interior. (LE CORBUSIER in ROWE, 1999, p. 156).

Nesse momento o dentro é discutido. A presença mônada é a autonomia do interior sem exterior, porém tem como correlato a independência da fachada. Descreve através da explicação de Jean Rousset que definiu o “Barroco pela cisão entre a fachada e o interior”, embora pense também que a decoração corre o risco de “explodir” o interior. (DELEUZE 2000, 56).

Entre o interior e o exterior, entre a espontaneidade dentro e a determinação do fora, será necessário um modo de correspondência totalmente novo, do qual não tinham ideia as arquiteturas pré-barrocas: “Que relação necessária e direta existe entre o interior de Sainte-Agnés e sua fachada? Longe de ajustar-se à estrutura, a fachada barroca tende a expressar apenas a si própria”, ao passo que o interior volta-se para o seu próprio lado, permanece fechado, tende a se oferecer ao olhar que o descobre inteiramente de um só ponto de vista, “cofre no qual repousa o absoluto” (DELEUZE 2000, 49).

Leibniz dizia que cada indivíduo tem sua própria percepção de mundo, cada um com o seu ponto de vista, de maneira que todos eles apresentam percepções de toda a realidade. (ABREU 2009).

Todavia, isso é de tal modo, que, na verdade, não existe exatamente um mundo percebido, mas, tão somente indivíduos compossíveis, que trazem consigo um mesmo mundo, singularizado de acordo com os pontos de vista que eles mesmos perfazem. Em suma, só as mônadas existem, pois, de fato, os indivíduos não têm

pontos de vista sobre o mesmo mundo. Mas, eles mesmos são os pontos de vista, a partir dos quais um mesmo mundo é expresso. (ABREU 2009, 48).

Para Deleuze, como já descrito, a perspectiva barroca independe do sujeito. O sujeito tem, assim como em Leibniz, seu ponto de vista, o local a partir do qual qualquer indivíduo pode observar o objeto barroco e apreendê-lo.

Deleuze reforçou que o importante, realmente, é o ponto de vista. A obra de um artista Barroco tem como intenção colocar a representação pessoal do desejo do artista de modo a poder ser admirada, interpretada e avaliada por toda a humanidade de tal modo que a dobra barroca passa a coexistir como dobra do desejo, e pelas possibilidades ilimitadas dos redobramentos e desdobramentos, esse desejo se lança ao infinito, ao devir.

O Barroco, então, pode ser visto como uma tensão, uma agitação no infinito que engloba, reúne e diferencia e que, de acordo com Leibniz, tudo é a mesma coisa em vários graus de perfeição. É uma nova harmonia mediada pela dobra infinita que está no meio de onde o Barroco instaurou uma arte total ou uma unidade das artes. Ele apresenta a possibilidade de se realizar na arte seguinte. Deleuze chegou a afirmar que o Barroco não existe.

Os melhores inventores do Barroco, os melhores comentadores tiveram dúvidas sobre a consistência da noção, espantados com a extensão arbitrária que ela, apesar deles, corria o risco de tomar. Assiste-se, então, a uma restrição do Barroco a um só gênero (a arquitetura), ou a uma determinação cada vez mais restritiva dos períodos e dos lugares, ou ainda a uma denegação radical: o Barroco não existiu. Todavia é estranho negar a existência do Barroco como se nega a dos unicórnios ou a dos elefantes rosa, pois, em tais casos, o conceito está dado, ao passo que no caso do Barroco trata-se de saber se se pode inventar um conceito capaz (ou não) de lhe dar existência. As pérolas irregulares existem, mas o Barroco não tem razão alguma de existir sem um conceito que forme essa própria razão. É fácil tornar o Barroco inexistente, bastando não propor um conceito dele. Portanto dá na mesma perguntar se Leibniz é o filósofo Barroco por excelência ou se ele forma um conceito capaz desfazer com que o Barroco exista em si mesmo. (DELEUZE 2000, 56).

O mundo Barroco é o mundo do cone, “O mundo como cone faz com que coexistam, para as próprias artes, a mais alta unidade interior e a mais larga unidade de extensão.” (DELEUZE 2000, 189).

Uma não é nada sem a outra. As coisas se elevam rumo à perfeição sendo difícil dizer onde começa o sensível e o racional, revelando que no mundo Barroco a decadência começa quando as partes se tornam inflexíveis.

Deleuze explica que para manter a identidade operacional do Barroco e da Dobra, é necessário demonstrar que a dobra conserva-se limitada nos outros casos e que, no Barroco, ela conhece uma liberação sem limites, cujas condições são determináveis. Para tal, o autor descreveu as seis características estéticas do Barroco.

O filósofo numera as seis características na seguinte ordem: a dobra, o interior e o exterior, o alto e o baixo, a desdobra, as texturas e o paradigma. A dobra, como já foi mencionada neste trabalho, é descrita a partir da dificuldade em não ter como findar uma dobra, mas mantê-la contínua, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito.

É que a dobra não afeta somente todas as matérias (...) mas ela determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela uma forma de expressão, *Gestaltung*, o elemento genético ou a linha infinita de inflexão, a curva de variável única. (DELEUZE 2000, 58).

No segundo item, o interior e o exterior, é demonstrado pela casa barroca, a fachada e o interior fechado. Cita que confronta dois princípios, um portador e outro de revestimento, mais uma vez parte de exemplos através de arquitetos e diz que tais princípios seriam ora Walter Gropius ora Adolf Loos. E completa dizendo que a combinação dos dois princípios será necessariamente harmônica, não de forma direta, mas inspirando uma nova harmonia.

(...) é o mesmo expresso, a linha, que se expressa na elevação do canto interior da alma, de memória ou de cor, e na fabricação extrínseca da partição material, de causa em causa. Mas, justamente, o expresso não existe fora de suas expressões. (DELEUZE 2000, 59).

O alto e o baixo é a definição do terceiro ponto da estética definida por Deleuze, a distinção dos dois níveis com a pretensão da alma em direção à altura e a atração da matéria para o baixo.

No quarto item, a desdobra, é a representação do que se aproxima do método. Como demonstrado e descrito aqui anteriormente pela obra do húngaro Hantai. A desdobra não pode ser vista como o antagonico da dobra, nem sua omissão, mas como a continuidade e a condição da manifestação do seu ato.

No quinto e sexto, a textura e o paradigma, respectivamente, as texturas fazem com que a matéria se torne matéria de expressão, já o paradigma exemplifica através do tecido, com suas pregas, simples ou compostas, suas bainhas, seus drapeados, mas também suas texturas e seus feltros.

### 1.3. (RE)apresentações da dobra

Um dos mais claros exemplos descrito por grande parte dos autores sobre o tema é a faixa de Möbius<sup>18</sup>, a qual é um intrigante enigma, a quem olha a primeira vez. Pode-se ter a ilusão de que há diversas faces, porém consiste em uma só face. A comprovação é se tentarmos traçar uma linha a partir de qualquer ponto ao longo da fita, ela se encontrará com o seu início.

Atribui-se a Johann Benedict Listing<sup>19</sup> a invenção da faixa de Möbius (Figura 18) em 1858, cerca de 20 anos antes que o próprio Möbius a documentasse. Vale ressaltar que Listing também é considerado o inventor da palavra TOPOLOGIA, a qual será abordada mais adiante neste trabalho. (SPERLING 2003, 141).



Figura 18 - Faixa de Möbius

Contudo, a faixa foi relacionada à Möbius, também conhecido por trabalhos significativos em geometria e TOPOLOGIA. Em TOPOLOGIA, o interesse do matemático baseava-se na propriedade das superfícies, que consiste na possibilidade ou impossibilidade de orientação. Tal desenvolvimento suscitou a superfície não orientável<sup>20</sup>, denominada posteriormente faixa ou tira, até mesmo faixa de Möbius.

<sup>18</sup> Escrito alternativamente Möbius ou Moebius em inglês.

<sup>19</sup> Johann Benedict Listing (Frankfurt em Main, 25 de julho 1808 — Göttingen, 24 de dezembro 1882) foi um matemático alemão.

<sup>20</sup> Em matemática a expressão superfície não orientável significa dizer que uma linha perpendicular (normal) ao plano não tem a mesma direção em todos os pontos da superfície.

A faixa de Möbius é a mais elementar superfície não-orientável; e tem como característica ter apenas uma única e contínua margem, podendo ser obtida, com uma simples operação de um retângulo de papel, em que seus lados opostos através de um giro de 180° são unidos, tornando uma semitorção, para qualquer das direções. (SPERLING 2003).

Conhecida nas artes plásticas, a faixa de Möbius foi aproximando-se da arquitetura através do artista gráfico Maurits Cornelis Escher<sup>21</sup>.

A faixa se tornou o modelo de um objeto não-orientável<sup>22</sup> — isto é, aquela em que, em seu procedimento de construção, perde a noção da dicotomia anterior — que seria o dentro e o fora — surgindo um terceiro objeto contínuo, sem fim. Uma superfície é não-orientável se, e somente se, contiver ao menos uma fita de Möbius. (SPERLING 2003).

Uma fita-diagrama que, além de alimentar novas formulações espaciais, tem motivado o questionamento de dicotomias sobre as quais são projetadas e caracterizadas as arquiteturas: público-privado, interno-externo, vertical-horizontal, forma-função, estrutura-vedação, edifício-solo, estático-dinâmico, zoneamento-entrecruzamento; objetivando que não sejam elementos construtores da fragmentação espacial e social, mas de sua superação pela fluidez e pela continuidade espacial. (SPERLING 2003, 42).

Escher aproximou-se da superfície não-orientável a partir de duas gravuras que se tornaram famosas: a “*Möbius Strip I*”<sup>23</sup> (Figura 19) e a “*Möbius Strip II*” (Figura 20).

A primeira, tal qual o nome intitulado pelo próprio artista, uma xilogravura, que demonstra retratar três serpentes abocanhando as caudas, umas das outras, em sequência. Escher induz o observador a seguir o percurso das serpentes e a verificar que as três estão ornamentadas num percurso único, apesar de parecerem seguir trajetórias distintas, fazendo com que a constatação inesperada surja.

---

<sup>21</sup> Maurits Cornelis Escher foi um artista gráfico holandês conhecido, por suas xilogravuras, muitas vezes inspiradas matematicamente, litografia e meio-tom.

<sup>22</sup> Para ampliar o conceito de não-orientável, ver BERKEL, Ben van, BOS, Caroline (editora). MOVE. Amsterdam: Un Studio & Goose Press, 1999.

<sup>23</sup> Tradução livre: Faixa de *Möbius*

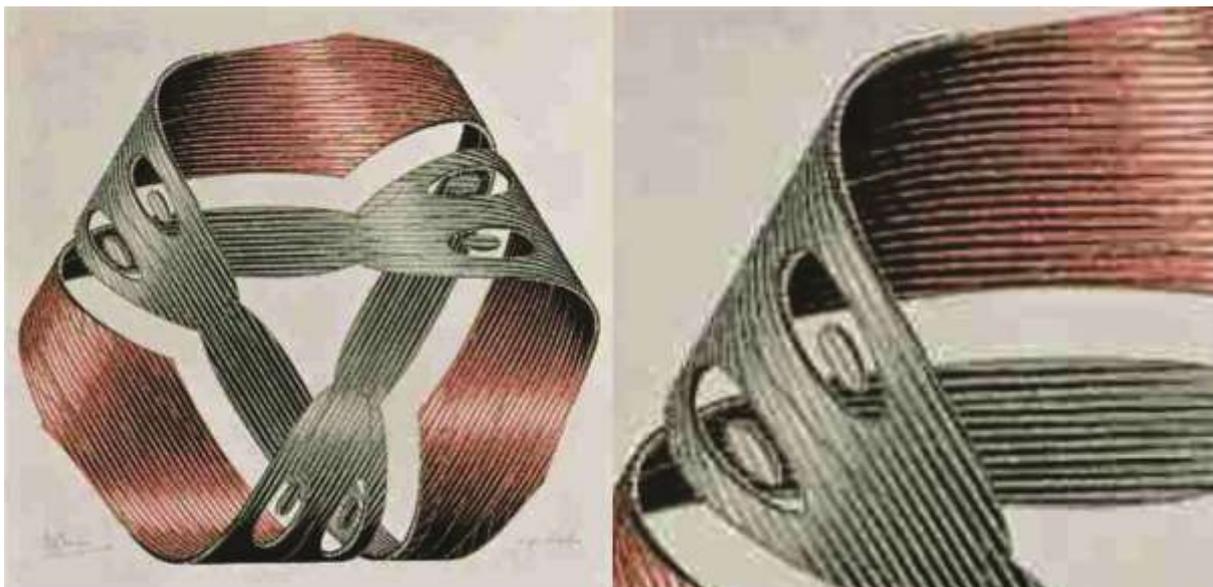


Figura 19 - *Möbius Strip I*

No segundo exemplar, talvez o mais conhecido do artista holandês sobre a faixa, formigas percorrem um caminho sempre no mesmo sentido e, ao seguir tal caminho, verifica-se que é um percurso sem fim, pois da onde quer que o observador parta, voltará sempre ao mesmo lugar.

A analogia que pode ser realizada sobre a faixa (por vezes chamada de anel) é como um terrível labirinto, entregando ao observador a sensação do eterno retorno, tendo como fator gerador a opacidade, o qual antepara outro tipo de espaço, não esse que se dobra e desdobra num contínuo infinito de repetições. (FUÃO 2004).

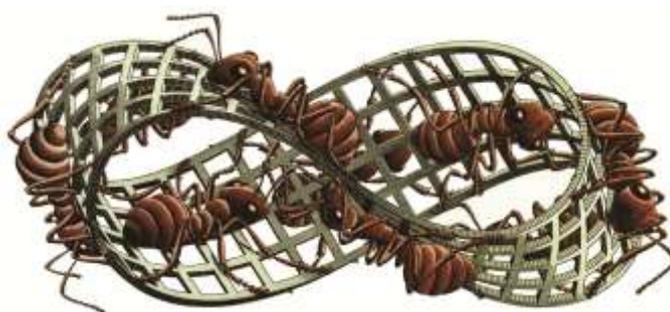


Figura 20 - *Möbius Strip II*

Tais estudos de Escher acerca da ilusão, dentro e fora de Möbius, inspiraram o artista a retratar outra de suas imagens mais conhecidas.

As mãos que se desenham. Nomeado “*Drawing hands*”<sup>24</sup> (Figura 21), a litografia de 1948 alude, como devemos imaginar, as dualidades. O ciclo se faz tal qual a cobra ou as formigas, gerando o questionamento: qual mão desenha a mão?

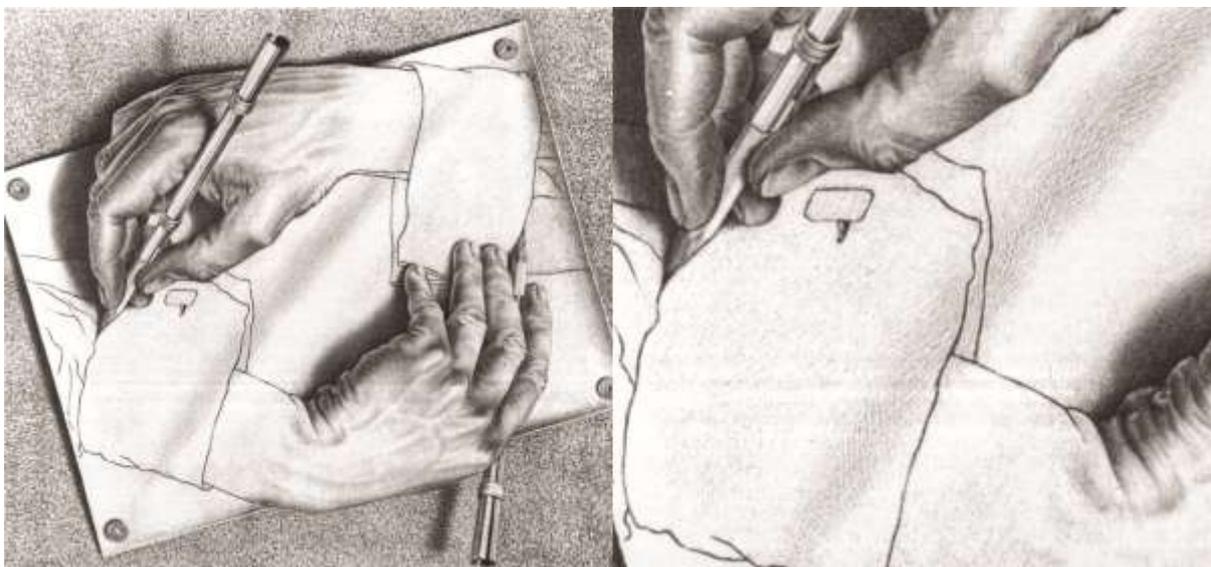


Figura 21 - *Drawing hands*

No entanto, é em “*Print Gallery*”<sup>25</sup> (1956) (Figura 22) que Escher aproxima-se da dobra com mais complexidade. Essa outra litografia retrata um ponto de vista, por meio de uma fileira de janelas em arcos, de um rapaz apreciando um quadro na parede de uma galeria, na imagem um conjunto de edifícios que se ampliam ao longo de um cais, até que em um momento da visão eles se estendem para o lado direito da representação, fora do quadro e, em curvas, giram em torno de incluir a galeria e o rapaz dentro dele.

A imagem expande-se continuamente à medida que o olho se move no sentido horário em torno do centro. Ao mesmo tempo, as linhas curvas da imagem, aparentam como se alguém tivesse alcançado e segurado o centro do quadro, puxando-o para fora com uma torção.

---

<sup>24</sup> Tradução livre: Desenhando mãos

<sup>25</sup> Tradução livre: Galeria de arte

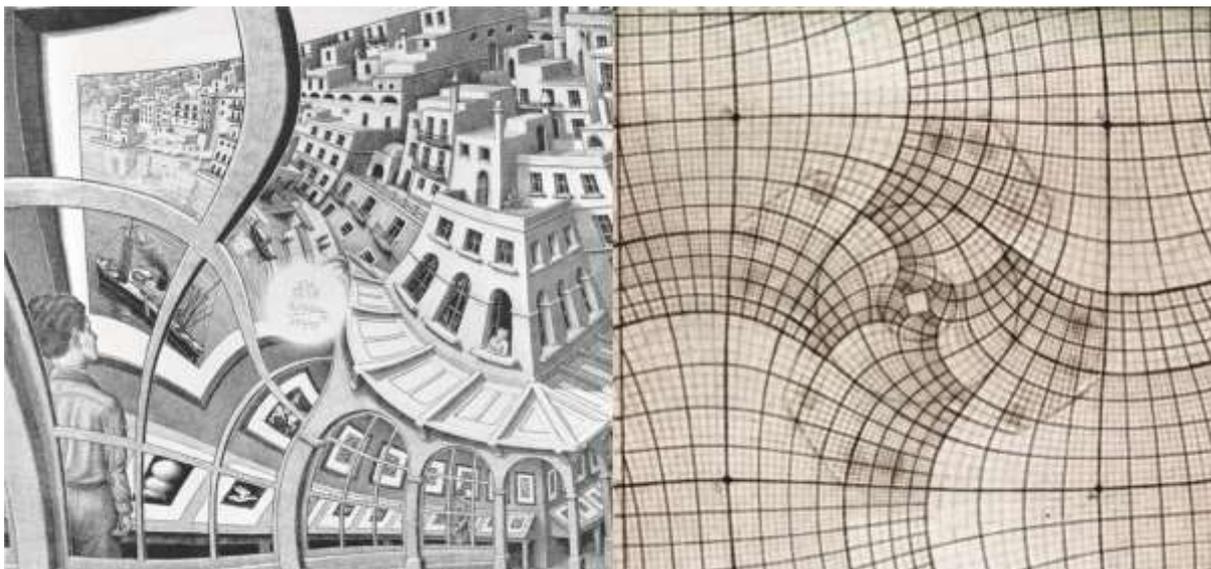


Figura 22 - *Print Gallery*

Talvez o “segredo” dessa obra não seja tanto filosófico, mas matemático. A obra é gerada a partir de uma grelha e, mais uma vez, Escher modifica o formato do espaço para causar o efeito desejado no tempo.

Mesmo usando de artifícios matemáticos, o jovem faz parte do mesmo quadro que está a observar. Toda esta ilusão fundamenta-se no fato de que Escher criou como estrutura para esta imagem, uma rede que marca um alargamento em círculo fechado que não tem princípio, nem fim.

Como variação do tema da estampa Varanda (alargamento para o centro), produz-se aqui um alargamento circular em volta do centro vazio, no sentido dos ponteiros do relógio. Em baixo, à direita, entramos por uma porta numa galeria com quadros sobre mesas e pendurados nas paredes. A seguir, encontramos um visitante de mãos atrás das costas e, depois, no canto inferior à esquerda, um jovem, quatro vezes maior. A cabeça dele está, por outro lado, muito aumentada em relação à mão. Ele observa o último quadro numa série, na parede, e segue com os olhos, sucessivamente, os pormenores: o barco, a água e as casas em plano de fundo. Dali continua o seu olhar, da esquerda para a direita, ao longo dos quarteirões de casas, cada vez mais aumentadas. Ali, uma mulher olha pela janela aberta, para baixo, para o telhado inclinado que cobre a galeria. Exatamente aqui começámos nós a nossa volta. O jovem vê todas estas coisas como pormenores bidimensionais dum quadro que observa. “Se o seu olhar ainda continuar a vaguear um pouco, ver-se-á ele próprio como parte do quadro.” (ESCHER 2004, 16)

A relação essencial e positiva é de criar com a não filosofia, onde “pensar deleuzianamente” está referindo-se em constituir de forma a singularizar, inventar conceitos.

Criar e, então, deixar sobrevir acontecimentos capazes de rescindir as relações estabelecidas entre os seres, e de conceber outras, permitindo novas probabilidades de calar as respostas e de fazer falar novos problemas. Os problemas são os potencializadores dos conceitos. (FILHO 2007)

Eis o que aproxima o filosofar do criar: possíveis que suscitem novos acontecimentos, que esquivem o controle consensual; dobras cerebrais renovadas, saídas inusitadas para a vida, possibilidades antropológicas inéditas, ainda que pequenas ou frágeis conformadoras de linhas criativas de fuga, de derivação ou de resingularização. Eis o que assemelha Filosofia e Arte. Relançar possíveis: tal seria a profunda significação da filosofia hoje e a sua secreta comunhão com as artes, com a vontade criadora em geral. (FILHO 2007, 5).

Depois de abarcar artes, filosofias e diferentes áreas do saber, o conceito de dobra teve uma grande repercussão no meio arquitetônico, sobretudo como suporte conceitual ao barroquismo das formas complexas desenvolvidas na década de 1990. (GRILLO 2008).

#### 1.4. Dobrando a arquitetura

Um novo tempo necessita de novas geometrias. Em um mundo fraturado, rompante e inquieto, dobrar torna-se um artifício. Tal imagem metal, quando falamos em dobra, produz uma séria de ramificações possíveis (rizoma). Em arquitetura uma das implicações mais interessantes seria a dificuldade para distinguir e situarmos com firmeza e clareza tal conceito em um espaço.

Ao pensar no ato projetual da contemporaneidade, descreve-se a necessidade de fazer do ato de projetar um ato de pensar e questionar, no qual o arquiteto vira um personagem atuante, tanto nas escolas de arquitetura como na prática, valorizando um estado de consciência que implica um processo contínuo de tomada de decisões.

A dificuldade está em transparecer alguns conceitos, o processo descrito e consciente. A identificação (tal como “desenhar” a dobra) não se faz em traços literais, mas em traços do pensamento.

Dobrar em arquitetura não significa necessariamente dobrar um prédio literalmente. Torcer, enrugar, como um tecido. Isso seria a resposta literal. Óbvio. Um dos intuitos dessa filosofia e fazer pensar, descartando imagens diretas e restritas.

A dobra aceita e ganha as pré-existências. Desdobra-se nos intervalos, naqueles espaços em que os “modernos” chamavam de “mortos” de tal maneira que a desconstrução, na dobra, faz com que interior revele a dimensão infinita do espaço que pode ser descrita pela imagem do fractal. Voltando a Deleuze, a dobra sempre pode se desdobrar e se redobrar ainda mais, nunca termina, a dobra vai ao infinito. A dobra que se dobra. (DORFMAN 2009).

Em termos de arquitetura, a dobra pode ser interpretada como uma série de expressões possíveis dos movimentos puros, definidos como diferenciações. A diferença pela diferença. Movimentos ou alterações onde não existem pontos de referência fixos ou sugestivas identidades, e sim LINHAS DE FUGA. Colocando relações baseadas não somente na arquitetura tradicional, com suas tentativas de resoluções através da ordem e da repetição dos elementos, mas em relações com base em incertezas e diferenças.

Nas dobras, as redobras, não são seu oposto. Ao falarmos de “novas geometrias” (muitas vezes de ordem significativamente fractal) em resposta a parâmetros inteiros e fragmentos de autossimilaridade — a lógica se propõe diagramática e no desenvolvimento evolutivo, destinados a gerar configurações complexas a partir de códigos inicialmente elementares. (GAUSA 2001).

Derivada do conceito de dobra de Gilles Deleuze, como principal meta dos desconstrutivistas, era a estética que incidia sobre a visualização de formas “dobradas”, organizando espaços desordenados, sem hierarquia de formas. O artifício funciona como outra investida para a anulação da organização mental do ambiente tridimensional, negando a iconicidade e libertando a formatação tradicional de leitura da realidade. De modo que “formas desconstrutivistas são pouco ou nada discerníveis, parecendo-se mais com fragmentos de formas caoticamente superpostos”. (RIBEIRO e SPITZ 2004, 2).

Em desconstrutivismo, a primeira impressão é a que não vale. A ideia de demolição, desmantelamento, decadência ou desintegração é contraposta com o conhecimento do discurso do movimento.

A obra desconstrutivista engloba em suas características, conceitos como a dissolução, fragmentação, deslocamento, dobra, desvio e distorção de suas formas, negando a primeira visão do observador. (RENNÓ 2006)

A dobra em arquitetura pode comportar qualidades opostas: uma mudança repentina de direção ou dimensão, ou ainda agregar conflitos numa pluralidade. (LACOMBE 2006, 173).

A dobra, por exemplo, desenvolve a crítica em relação à problemática de ideias. Pode se desenvolver novas formas de ver a relação da arquitetura com o ambiente construindo para um lugar.

A dobra pode começar a reexaminar as questões de figura e fundo, dentro e fora, interior e exterior (contextualismo com o lugar). Já não se cria uma separação de figura e fundo, mas sim um discurso em que um diálogo contínuo e reversível pode ocorrer.

Há a existência da dobragem em todas as linhas (reais e virtuais) para criar a incerteza entre as fronteiras, em vez de limites definidos de separação. Essas incertezas criam o potencial de uma multiplicidade de dobramentos e desdobramentos, uma releitura de uma arquitetura que irá se criar.

Ressaltando que a diferenciação de figura-fundo apresenta apenas um grau de importância, pois a dobra ocorre independente de escala (pode ocorrer em uma cidade ou em um corredor).

Nos pontos de convergência de construtivistas, desconstrutivistas e dos arquitetos contemporâneos, quando se interessam pela investigação topológica e pelo uso de conceitos filosóficos em arquitetura, dão importância ao agrupamento do espaço real à materialidade arquitetônica. Uma das claras demonstrações são os experimentos plásticos que Vidler chama de “*warped spaces*”. (2006)

O chamado espaço torcido<sup>26</sup> de Vidler, isto é, um espaço que distorce a característica da modernidade e, gradualmente, deixa de ser regido pelas leis da representação tradicional.

Coloca, então, o objeto cartesiano em risco e parte a criar experimentos com geometrias complexas e novas linguagens formais, arquiteturas que poderiam ser referenciadas à noção de dobra. (ZONNO 2006)

Um exemplo é a forma desconstrutivista que, em uma primeira visão, remete a fragmentos, estilhaços ou algo incompleto, tornando-se, assim, algo fora da “leitura” habitual. Causando o espanto, ou apenas a troca de sentido do pensamento.

O contato cada vez maior com as tecnologias e os ambientes virtuais possibilitou uma arquitetura de simulação ao contraponto da arquitetura concreta. Fez com que os desconstrutivistas fundissem os fragmentos, buscando a continuidade. Os arquitetos, diante

---

<sup>26</sup> Tradução livre de *warped spaces*.

disso, partem para um projeto efêmero em que o “leitor” tem que colaborar com o pensamento ao produzir o espaço. O espaço no pensamento.

A busca por um espaço interativo resulta em extrema flexibilidade e inconstância, o que nulifica a tentativa de criação de formas dentro de uma composição racional e rígida. A compreensão dessa arquitetura se faz através da experiência sensorial múltipla, mais do que pelo raciocínio analítico que tenta decompor seus elementos visuais. (RIBEIRO e SPITZ 2004, 2).

O desconstrutivismo é “uma síndrome de preocupações e táticas construtivas perseguidas por diversos arquitetos em paralelo”, tal consideração, pode ter sido induzida por Charles Jencks não considerar o desconstrutivismo um movimento, mas sim um agrupamento de arquitetos na exposição do MoMA de Nova Iorque organizada por Philip Johnson. (JENCKS 1997) (2004)

O “movimento” teve sua queda logo após a exposição quando os arquitetos que lá se aventuraram e tomaram rumos arquitetônicos diferentes do que lhes foram rotulados durante o acontecimento nos Estados Unidos. Alguns foram para o lado das formas fluidas e líquidas, as quais hoje recebem o nome de *Blobs*, e que em um primeiro momento pouco se relacionavam ao desconstrutivismo, mas aproximava-se da filosofia através da tecnologia.

Dessa forma, surge uma nova morfologia, uma morfologia de formas curvas, líquidas e fluidas. Não é mais o ângulo reto que rege a edificação. Nem mesmo a proporção. É algo que não se diferencia, não se identifica e não se consegue definir subtrações ou adições de formas. Nota-se, então, a continuidade da aresta, tal como uma linha de fuga.

O contraponto como a Gestalt<sup>27</sup> apresenta-se neste grupo de arquitetos, os quais buscam uma continuidade visual do todo, através de elementos mais simples. Um dos arquitetos mais citados no tema é Ben van Berkel (UN Studio), que no princípio era simpatizante do desconstrutivismo, e inclina-se a desenvolver o estudo da linha infinita, a tira de Möbius, com uma plasticidade sem elementos estáticos decomponíveis e sem começo nem fim. (RIBEIRO e SPITZ 2004).

---

<sup>27</sup> A palavra Gestalt traduzido mais próximo ao português seria forma ou configuração, que não é muito utilizado por não corresponder exatamente ao seu real significado em Psicologia. O movimento da Gestalt iniciou seus estudos pela percepção e sensação do movimento onde estavam preocupados em compreender quais os processos psicológicos envolvidos na ilusão de ótica, quando o estímulo físico é percebido pelo sujeito com uma forma diferente do que ele é na realidade. (BOCK 2004).

Van Berkel demonstra tal tendência e propõe a continuidade plástica da própria construção, o que tende a caracterizar os arquitetos *blobs*. (RIBEIRO 2004)

Em 1993, um casal encomendou, ao arquiteto holandês Ben van Berkel, o projeto de "uma casa que seria reconhecida como uma referência para a renovação da linguagem arquitetônica". Berkel demorou seis anos para realizar tal façanha. Criou, então, uma moradia baseada nos estudos do matemático Möbius. A *Möbius House* (Figura 23) que teve a participação de sua sócia no UN Studio, Caroline Bos, e está localizada em Het Gooi, Holanda, com 550m<sup>2</sup>, projetada e construída entre 1993-1997.



Figura 23 - *Möbius House* - UNStudio

A compreensão do arquiteto para o novo projeto baseava-se no estilo de vida do casal. Poderiam tanto trabalhar, como viver na casa. Posto isso, a linguagem arquitetônica foi solicitada devendo ser uma consequência direta de seu momento de vida.

Neles [os projetos ‘dobrados’] o sujeito entende que ele ou ela não pode mais conceituar a experiência no espaço da mesma maneira que ele ou ela fazia no espaço ortogonal. [...] Uma vez que o ambiente torna-se afetante [...] a razão torna-se desvinculada da visão. (EISENMAN 2008, 606).

Diante disso, o projeto cria duas rotas, para que os usuários inventem seus próprios caminhos, mas que em algum ponto se encontrem, em algum momento (inclusão do tempo). Eventualmente, também invertendo papéis.

A casa, então, responde às necessidades dos membros da família, terem seus momentos individuais, seguindo suas atividades independentes, em diferentes tempos numa mesma estrutura. Valorizando, assim, a noção de tempo e de duração, os quais foram conceitos chaves adotados nesse projeto, e os que viriam a influenciar o modo como a casa e seus objetos seriam entendidos a partir de diferentes pontos de vista.

“(...) a organização de dois caminhos interceptados, que desenham como duas pessoas podem viver juntas, e ao mesmo tempo separadas, encontrando-se em certos pontos, que se tornam espaços compartilhados. A ideia de duas entidades

percorrendo suas próprias trajetórias, mas compartilhando certos momentos, possivelmente também mudando papéis em certos pontos, é ampliado para incluir a materialização do edifício e sua construção. Como uma representação de 24 horas da vida familiar, o diagrama adquire uma dimensão espaço-temporal, que conduz à implementação da faixa de Möbius. Igualmente o terreno e sua relação com o edifício são importantes para o projeto. (...) Conectando estes com a organização interna da faixa de Möbius transforma-se o habitar na casa em um caminhar na paisagem. O modelo matemático da faixa de Möbius não é literalmente transferido para o edifício, mas é conceitualizado e pode ser encontrado em ingredientes arquitetônicos, como a luz, as escadas, o modo como as pessoas movem-se ao longo da casa. (...) arquitetura diagramática é um processo de desdobramento e principalmente de liberação. O diagrama libera a arquitetura da linguagem, da interpretação e da significação” (BERKEL e BOS 1999, 40)

Greg Lynn também é um pioneiro no desenvolvimento de uma estética lisa e fluida e, na verdade, seu embasamento teórico é o mesmo de Eisenman: a dobra de Deleuze. Seu resultado formal, entretanto, é diretamente diverso. Enquanto Eisenman enfatizava o infinito de seus planos contundentes, Lynn desenvolve a flexibilidade das formas *blob*.

O número da revista **Architectural Design** com o título **Folding in Architecture** (1993) editado por Greg Lynn pode ser considerado um dos marcos da admissão do conceito de dobra, frente à arquitetura.

Tal número continha diversos arquitetos, os quais seriam os grandes usuários do conceito filosófico, tais como Eisenman, Frank Gehry, o próprio Lynn e textos como os de John Rajchman, que possuíam citações do livro **A dobra: Leibniz e o Barroco** (2000) de Deleuze.

Essa busca de Lynn e demais arquitetos, pelo desenvolvimento da forma lisa, remete ao conceito deleuziano de ESPAÇO LISO. Parte-se de que a compreensão de ESPAÇO LISO é traduzida para o inglês como *smooth space*, aproximando-se do que o arquiteto tende a basear-se sua prática arquitetônica, a partir de uma fusão dos conceitos de Deleuze com as metáforas visuais da biologia. (SANTOS 2006).

Deleuze juntamente com Guattari em **Mil Platôs** (1995) descreve o ESPAÇO LISO como o local da peregrinação, que é tomado pela composição heterogenia e em mutação constante. O ESPAÇO LISO é, então, o imprevisível. Ao oposto do ESPAÇO ESTRIADO, outro conceito deleuziano, onde a organização impera e é estruturado por movimentos lineares e previsíveis.

É a diferença entre um ESPAÇO LISO (vetorial, projetivo ou topológico) e um ESPAÇO ESTRIADO (métrico): num caso, "ocupa-se o espaço sem medi-lo", no outro, "mede-se o espaço a fim de ocupá-lo". (DELEUZE e GUATTARI 1995, 20).

(...) um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. (DELEUZE e GUATTARI 1995, 162).

Os filósofos utilizaram da imagem do *patchwork* (uma colcha de retalhos) (Figura 24) para elucidar o conceito de ESPAÇO LISO. O *patchwork* tem sua formação pelo acréscimo de pedaço por pedaço, suas ampliações de tecidos sucessivos e infinitos.



Figura 24 - Patchwork

De outra forma, também, identificaram o ESPAÇO LISO com várias práticas artísticas, a *Op-art*<sup>28</sup>, o cinema de Wim Wenders<sup>29</sup> (Figura 25), e também noções matemáticas dos fractais de Benoit Mandelbrot.

---

<sup>28</sup> *Op-art* é a definição abreviada de *Optical Art*, atribui-se a uma tendência ou movimento artístico que se difundiu a partir dos anos 1950, com figuras trabalhadas por meio de sequências de padrões dinâmicos e do efeito figura-fundo, fazendo com que as obras aludem a movimentos que buscam representar as constantes mutações da realidade.

<sup>29</sup> Conhecido cineasta alemão, também é fotógrafo, com interesse sensível ao mistério das coisas, sendo o mais internacional dos cineastas do Novo Cinema Alemão, criador de personagens em constante crise existencial e de trajetória incerta.

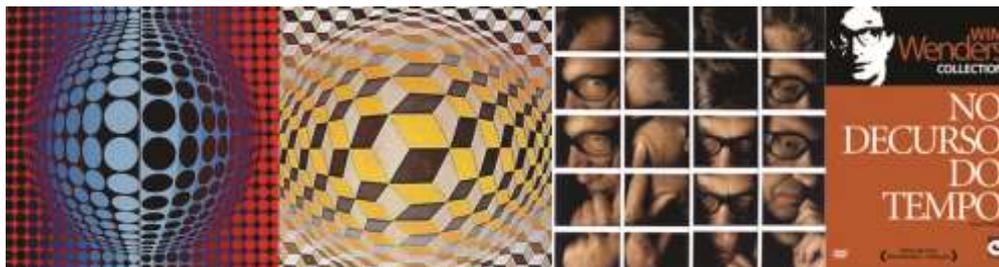


Figura 25. –Op-art e Wim Wenders

Deleuze ressalva que o ESPAÇO LISO do *patchwork* confirma que "liso" não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço amorfo, informal, e que pressupõe a *op-art*.

O oposto pode ser lido em Deleuze como o tecido, onde sua malha é reticulado e seu comprimento é infinito, mas sua largura é previsível. Tem avesso e direito. Tem lado. Tem sentindo. De forma que o feltro seria o contrário do contrário. Sua trama sem direção, sem lado, sem dentro nem fora. Tais referências tornaram-se, depois, muito comuns nos discursos ligados à prática arquitetônica nos anos 1990 e 2000.

A utilização e evolução dos meios infográficos ampliaram a possibilidade de aplicação do novo discurso arquitetônico que estava se formando a partir das ideias de Deleuze. O uso projetual a partir da computação gráfica é amplamente difundido por Greg Lynn na contemporaneidade. “Lynn gera, então, a *blob architecture*: “entidades fluidas” ou “quase sólidas” cujas formas não são estáticas, mas sim imersas em fluxos dinâmicos”. (ZONNO 2006).

Vidler propõe uma aproximação do trabalho de Lynn ao modelo de Deleuze da “nova casa barroca”, que une o animado com o inanimado, dobrando um no outro com insistente força, configurando uma mônada. (ZONNO 2006, 110).

Lynn define que o formulário básico de arquitetura deve ser como a "gota que, sofrendo mutações, porém com a capacidade de manter a identidade básica”. Um dos exemplos mais significativos da sua arquitetura é o projeto *Embryological House* (Figura 26) que como muitos projetos da chamada “arquitetura genética” reinventa a moradia baseando-se na forma genética como um início da animação interativa.



Figura 26 - *Embryological House*

Os arquitetos que buscam relações entre a teoria espacial e biotectônica, através do uso de modelos digitais e das teorias da filosófica da diferença, tentam fugir da polaridade tradicional entre modernistas e pós-modernistas (simplicidade e complexidade, harmonia e oposição, forma e informe, construção e desconstrução). (VIDLER 2001).

Formas são "protogeométricas", "inexatas", "dobradas", "maleáveis", "viscosas." Forma não é mais concebida como uma geometria "original" distorcida ou quebrada para incorporar a complexidade ou representar conflito, mas sim como perfeitamente contraditória, uma superfície topológica cujos movimentos registram o resultado sintético de forças aplicadas pelos modelos de computador, como se gerassem organicamente novas espécies em uma aceleração da evolução darwiniana. (VIDLER 2001, 226).

O grupo holandês NoX é outro na vertente da arquitetura que apropria-se da digitalização. Não apenas das formas, mas da própria arquitetura. A busca é denominada pelo arquiteto americano Marcos Novak de TRANSARQUITETURA ou ARQUITETURA LÍQUIDA.

Um exemplo dessa ramificação das *blobs* seria o projeto do escritório a D-Tower (Figura 27) começado em 1998 e executado em 2005, na cidade de Doetinchem, Holanda, que demonstraria “a desmaterialização visual de uma forma a um tempo orgânico e digital reflete a efemeridade do humor de uma comunidade virtual” (RIBEIRO e SPITZ 2004).



Figura 27 - *D-Tower*

A influência do “pensar” o espaço é gerada através da interatividade de usuários remotos que influenciam a cor do objeto arquitetônico em um website que captura o humor dos visitantes. É o observador “produzindo” a obra junto ao arquiteto.

A *D-Tower* é composta por três partes: um site (acessível a todos), um questionário (acessível a um grupo de pessoas diferentes a cada ano, que necessita de uma senha para acesso) e a própria torre. Todas as três partes são interativamente relacionados umas as outras.

No entanto, o conceito de dobra não pode apenas ser relacionado a formas “dobradas”. O conceito tem de ser relacionado com o “dobrar” o pensamento do usuário, dobrar a percepção. Outra mudança decorrida na arquitetura contemporânea vem apresentando instigantes e provocativos projetos, os quais proporcionam observáveis agenciamentos entre diferentes usos e funções.

O projeto *BasketBar* (Figura 28), do escritório holandês NL Architects e o projeto *Tyre Shop I Art Exchange* (Loja de Pneus/ Galeria de Arte) (Figura 29), do escritório suíço Camedzind e Grafsteiner, são outros focos de como se pode detectar a utilização da dobra como um instrumento arquitetônico.

Os holandeses do NL Architects produzem em sua arquitetura, além do uso da hibridização<sup>30</sup>, pelo qual já são reconhecidos, uma à justaposição direta de programas aparentemente heterogêneos, como é o caso do premiado *Basketbar*, em cujo teto implantou-se uma quadra esportiva sobre um bar.

<sup>30</sup> A estratégia de deslocar e hibridizar pode ser observada em projetos de naturezas e escalas completamente distintas, tal como ocorre na proposta para conversão de trens em supermercados móveis ou no design do vaso "3Vase", realizado a partir da "fusão" de três exemplares de um mesmo protótipo. NL ARCHITECTS. Rotterdam: 010 Publisher, 2002.



Figura 28 - *BasketBar*

O projeto, criado de uma revitalização em um campus universitário (a partir de diretrizes do plano diretor do campus da Universidade de Utrecht, Holanda, proposto por Rem Koolhaas) junto com a proposta de demais prédios institucionais, era um dos únicos com a característica de ponto de encontro e reunião dos universitários.

Todos esses edifícios são distribuídos em uma grande área chamada de *Uithof* na orla da cidade Utrecht, hospedando cerca de 30.000 alunos e funcionários. O *Basketbar* representa o único local de reunião ampla para toda a população presente.

O *Basketbar* surgiu da intenção de agrupar diferentes funções, não apenas como somatório, mas através de agenciamentos e multiplicidade, desse intuito ambíguo entre funções muito díspares na proposta de um único edifício, bar, anfiteatro, pista de skate (na parte inferior) e quadra de basquete.

É nesse espaço da contemporaneidade que surge a dobra, no *Basketbar*, a dobra, por um novo espaço coletivo, de lazer e de viver, com uma lógica inovadora, e que não tem a pretensão do local pragmático, que se torne símbolo, ou ícone, mas uma necessidade atual. Por vezes incompletos e imperfeitos de forma proposital, que trazem o tempo, sua ação e seu movimento. (MEDRANO 2006).



Figura 29 - *Tyre Shop*

O *Tyre Shop I Art Exchange* (Loja de Pneus/ Galeria de Arte) do escritório suíço Camezind e Grafsteiner também gera um programa com usos completamente diversos.

Em um local da cidade de Zurique na Suíça, que está cercada por uma periferia semi-industrial, a localização e seu uso como uma oficina de montagem de pneus é típica e

comumente reconhecida. Nesses locais das cidades, normalmente considerados ambientes austeros, encontram-se postos de gasolina, lojas 24 horas, casas noturnas, fábricas e todos os tipos, que são servidos por uma corrente sem fim de pessoas entrando e saindo da cidade.

Nesse programa, o movimento é a chave que direciona este ambiente em constante mudança. O projeto foi concebido tendo a fachada do primeiro andar destinada à montagem de pneus, e a parte superior com fachadas de comunicação interativa. Patrocinadas pelos fabricantes de pneus, proporciona a jovens artistas a oportunidade de demonstrar sua arte, tendo seu trabalho exposto fora da galeria, colocando-o em um ambiente comercial e de movimento rápido.

O prédio é, então, um lugar de uso, de conexão rápida, com a arte e os pneus. Mudando as características de um programa (loja de pneus) que talvez nunca tenha se fundido com o outro (galeria de arte). Mudando os limites convencionais entre arte e comércio.

Essa é uma tendência em Zurique, que os prédios sejam marcadores culturais, novos modelos de referência para os moradores da cidade e seus visitantes, e não mais apenas um patrimônio histórico isolado.

Os exemplos aqui descritos demonstram a busca por uma arquitetura livre de valores pré-concebidos, em que uma “colcha de retalhos” propõe novas conexões, novos *links*. A dobra entra, dessa forma, como produção de imagem na contemporaneidade.

## 2. Dobra e Peter Eisenman.

### 2.1. As fases de Peter Eisenman

Para Rafael Moneo, Peter Eisenman, junto com outros arquitetos, “é um dos protagonistas da cena arquitetônica das últimas três décadas do século XX”. (2008, 137).

Sendo assim, é possível explorar as mudanças de orientação da cultura arquitetônica relacionadas a esse período através do arquiteto. Para tal, vários autores enquadram as fases arquitetônicas vividas por Peter Eisenman em diversos espaços e tempos.

Basicamente, a revisão bibliográfica definiu, através dos autores abordados, as fases arquitetônicas e conceituais de Eisenman em três momentos distintos de sua carreira, porém com suas bordas de definição temporais borradas.

Como em grande parte das trajetórias individuais, é difícil delimitar, datar ou identificar, com precisão, a mudança de um estado para o outro.

As fases da arquitetura eisenmaniana são aqui numeradas em três, com andamentos definidos por distintas temáticas e abalizados por orientações filosóficas diferentes. (PONS 2002).

Moneo, no livro, **Inquietação teórica e estratégia projetual**, reúne uma série de informações acerca da vivência de Eisenman, em todos os contextos, afirmando que “(...) Peter Eisenman deseja que seu trabalho seja entendido como sua biografia” (MONEO 2008, 137).

As fases mais textuais são claramente mostradas nos comentários de Gevork Hartoonian, em seu livro **Crisis Of The Object**, onde relata “o sentido do período é fundamental para qualquer avaliação crítica dos trabalhos de Eisenman” (HARTOONIAN 2006, 45). Montaner (2001) amplia, bifurcando a terceira fase em dois outros momentos, criando uma “quarta” fase, mais atual e em andamento.

O Eisenman da primeira fase foi consequência de um modernismo, entre outros aspectos. O que aparentava interesse ao arquiteto norte-americano, nessa primeira fase de sua carreira, eram os problemas da forma. (MONEO 2008).

Eisenman iniciou seu debate da forma arquitetônica pela análise do projeto<sup>31</sup> da Escola de Engenharia da Universidade de Lancaster projetada por James Stirling. A partir desse tema, fez sua tese doutoral, onde discute a leitura que fez de Giuseppe Terragni<sup>32</sup> (Figura 30) juntamente com as visitas a prédios estudados por ele.

O processo de desenvolvimento das formas de Terragni pode ser entendido como uma tentativa de suprimir o objeto ou a leitura da estrutura superficial em favor de uma presença visível da estrutura conceitual ou profunda. (Peter Eisenman in MONEO, 2008, p. 140).

Nos “anos experimentais” de Eisenman, os trabalhos teóricos estavam absorvidos na evolução da disciplina, a qual merece alusão ao pós-guerra, em aproximações com o discurso humanista desde o Renascimento. (HARTOONIAN 2006).

No momento da aproximação com o Humanismo, Eisenman já incluía em seus trabalhos algumas concepções elaboradas com a influência de seu mentor Colin Rowe. Rowe, em seu livro intitulado **The Mathematics of Ideal Villa** publicado primeiramente em 1947 na **Architectural Review**, desenvolveu analogias entre Le Corbusier e Andrea Palladio, enquanto beneficiou as ideias desenvolvidas pelo cubismo.

Com base no racionalismo italiano e nos estudos de Rowe, Eisenman, através dos estudos da Casa Del Fascio e da Casa Giuliani Frigerio de Terragni, passou a recodificar essas tradições humanistas e a elaborar um “desenho” do processo, o qual parte de alguns conceitos como o de “estratificação” de planos e “escavação” de matéria (PONS 2002).

---

<sup>31</sup> James Stirling nasceu em Glasgow, Escócia, em 1926. De 1945 a 1950, estudou na tradicional escola de Belas Artes da Universidade de Liverpool. Trabalhou com Lyons, Israel & Ellis em Londres há vários anos antes de formar uma parceria com James Gowan. Influenciado pelos desenhos de Le Corbusier e as teorias de Smithsons, Stirling e Gowan produziram vários edifícios influentes que iniciaram uma tendência do uso do tijolo e do concreto aparente. Seus primeiros projetos enfatizam o conceito das necessidades estéticas e utilitárias. Mais adiante, influenciado pelo pós-classicismo moderno. Criticado por sua capacidade de alterar continuamente seus princípios arquitetônicos, Stirling usa uma abordagem de design experimental que demonstra o compromisso pouco para com um estilo particular. In: (Great Buildings Collection s.d.).

<sup>32</sup> Giuseppe Terragni, arquiteto italiano, foi um dos pioneiros do movimento moderno na Itália. Também um dos membros fundadores do Gruppo 7, fascista e um líder italiano racionalista, incentivou a arquitetura do neoclássico e neo-barroco. Em uma carreira de apenas 13 anos, suas obras formam o núcleo da linguagem racionalista italiana ou arquitetura modernista. In: (Great Buildings Collection s.d.).



Figura 30 - Terragni

Nessa fase, nota-se a presença de um primeiro teórico, Noam Chomsky<sup>33</sup>, que atrai a visão de Eisenman, para o conceito de ESTRUTURA PROFUNDA<sup>34</sup>.

Entender o conceito de ESTRUTURA PROFUNDA só é possível se voltarmos ao linguista norte-americano, que revelou possibilidades formais para a apreensão da língua não a partir do significado ou da semântica, mas sim das relações formais das estruturas sintáticas.

Chomsky declarou que existe em todas as línguas faladas uma ESTRUTURA PROFUNDA, corriqueira a todas elas, desenvolvida por um agente, uma ação e um objeto desta ação. Para Eisenman, este conceito chomskyano poderia ser transposto para a arquitetura (MONEO 2008).

Segundo Rafael Moneo (2008), é nesse momento que se inicia a dialética, na qual remete a estratégia projetual de Eisenman, do mental e sensorial, quase maniqueísta, entre o bem e o mal.

Nesse contexto, Eisenman busca demonstrar que a arquitetura pode ser lida, entendida e julgada como uma operação estritamente mental. Crítico, não perdoa o paradoxo aguçado pelas categorias ou atributos que têm apelo em sua arquitetura ao sensorial e perceptivo, opostos do “mental”.

Num segundo momento, Eisenman tirou partido das promessas formais, rastreadas nos escritos de Derrida (desconstrutivismo). Nessa fase, talvez considerada a de maior repercussão da carreira de Eisenman, buscou estudar conceitos como os de lugar e atopia. Os

---

<sup>33</sup> Noam Chomsky expôs a sua primeira análise abstrata da linguagem em sua tese de doutorado (1955) e em *Estruturas Sintáticas* (1957). Em vez de começar com os sons mínimos, como os linguistas estruturais tinham feito, Chomsky iniciou com a frase rudimentar ou primitiva. A partir dessa base que ele desenvolveu seu argumento de que inúmeras combinações sintáticas podem ser geradas por meio de uma complexa série de regras. (The Columbia Encyclopedia 2000).

<sup>34</sup> O conceito de ESTRUTURA PROFUNDA foi apresentado por Noam Chomsky 1965. **Aspects of the theory of syntax**. Cambridge MASS: MIT Press.

conceitos filosóficos utilizados por Eisenman não tinham, porém, a ênfase do discurso de ética e política, a qual era embutida nos textos derridadianos.

Mais adiante, tais promessas seriam potencializadas, incorporando a programação de computadores em seu processo de design. A metafísica da arquitetura que antes ele queria desconstruir é agora reconhecida como profundamente enraizada no “logo” humano. (HARTOONIAN 2006).

Nessa época, pelo final da década de 1970, Eisenman abandonou a ordem euclidiana, repudiando a iconicidade do cubo, para aderir a uma GEOMETRIA TOPOLÓGICA. A geometria topológica tem suas propriedades matemáticas formais associadas à exploração do espaço, originárias de relações básicas, que podem ser intuitivas. Algumas relações como o dentro e o fora, interior, exterior, aberto, fechado, perto, longe, separado, unido, contínuo e descontínuo podem ser entendidas como relações topológicas.

Como nomeia Hartoonian (2006), Eisenman começa um processo de “escavação arqueológica”, quando dados planimétricos e suas manipulações constituíram as referências de lugar, mas que também, é construído com as presenças e, sobre tudo, através da memória dos vestígios e das “pegadas” da história, da literatura, da topografia e da geometria.

Eisenman introduz esses momentos, através de conceitos como o de ENXERTO e reinterpreta técnicas, como o *scaling*, dando margem a Hartoonian chamar esta fase de “arqueologia fictícia”.

A experiência adquirida na manipulação sintática das linguagens faz com que os novos projetos mantenham a complexidade plástica de sua obra prévia, mas o que de fato parece interessar ao arquiteto é o que as obras dizem o que elas contam; a capacidade de expressar, mediante metáforas formais certas, o conteúdo ideológico da arquitetura. (MONEO, 2008, p.158).

Durante esse período, as formas geométricas são colocadas em camadas, através de fatias (*slices*) nos objetos, onde não há mais espaço para o LOGO da grade cartesiana, implícita no *dom-ino* de Le Corbusier, nem lugar para a ESTRUTURA PROFUNDA (sintaxe implícita). Era o momento de esses conceitos serem revistos ou retrabalhados.

A justaposição de plantas com escalas diferentes (*scaling*), através de operações como torção e ou deslocamento, dilui qualquer fonte para gerar uma nova forma ou revelar o que estava oculto. (CABRAL 2006).

Quando a geometria deixa de ser suporte de entendimento, já não é possível determinar que figura fosse à primeira, já que ambas têm aspectos originários e aspectos desenvolvidos a partir de sua origem. É essa dimensão analógica a que libera o *scaling* de ser um processo mecânico. Em lugar de produzir uma transferência que preserve as qualidades estéticas tal e como se dão na representação tradicional, a auto semelhança produz uma transformação inacabável de propriedades. Em lugar de objetos estéticos, os objetos se convertem em textos, na estrutura de seu próprio ser (EISENMAN 1986, 5).

Nesse momento, do contato de Eisenman com os pensadores desconstrutivistas, Moneo (2008) toma para si um posicionamento de ênfase, dividindo essa fase eisenmaniana, em dois encontros.

O primeiro com a decomposição, “um conceito que deve ser naturalmente entendido se não como radicalmente oposto, pelo menos como substancialmente diferente do da composição”. (MONEO 2008, 160).

O segundo, quando no êxito do pensamento desconstrutivista nos Estados Unidos, faz Eisenman pensar em batizar um “novo ismo”, tornando-se, em virtude disso, a principal voz do desconstrutivismo na arquitetura.

A decomposição implica que origens, fins e o processo em si são enganosos e complexos, e não estáveis simples e puros. Eisenman quer conquistar um processo não linear e não contínuo de modo a assegurar um fim incerto.

Já o exercício desconstrutivista é caracterizado originalmente por um processo avesso ao da composição, baseado na expressão filosófica que apontava a possibilidade de, ao se conhecer o centro, implodi-lo, para assim obter múltiplos fragmentos que poderiam despertar uma imensidão de novos significantes e significados. (MONEO 2008).

Para Jacques Derrida, desconstruir é desmontar as partes de um todo. Estar no desfiladeiro entre o mundo das ideias (Desconstrução) e o mundo das imagens (Construtivismo).

Desconstrutivismo, pela definição de seu criador, o filósofo Derrida, é a oposição binária de significado e valor que formam o discurso da “metafísica ocidental”. Inclui a distinção entre forma e conteúdo, natureza e cultura, de metáfora, fala e escrita. A arquitetura deve explorar o espaço entre essas categorias.

A terminologia desconstrução passou a ser aplicada à arquitetura a partir do convite à Derrida à arquitetura de Bernard Tschumi<sup>35</sup> e Peter Eisenman, por ocasião do concurso para o parque *La Villette* (Figura 31) em Paris em 1982.

O projeto, o qual propiciou o encontro entre Peter Eisenman e Derrida, pode ser visto para incitar o conflito sobre a síntese, a fragmentação sobre a unidade, a loucura e o jogo sobre a gerência cuidadosa, com o objetivo de subverter um número de ideais que eram sacrificados no período moderno.



Figura 31 - *La Villette*

Na origem dos projetos desconstrutivistas, observa-se em comum, a utilização da grelha (trama) conceitual, na qual sobre esta são realizadas transformações e distorções, que podem ser constatadas no resultado final do projeto.

Derrida, ao analisar a arquitetura desconstrutivista, exprime:

Esses arquitetos estão de fato desconstruindo a essência da tradição, e estão criticando tudo o que subordina a arquitetura a outra coisa, não para construir algo inútil, feio, ou inabalável, mas para liberar a arquitetura de todas as finalidades externas ou objetos estranhos. Também não lhes interessa reconstruir uma arquitetura pura e original: ao contrário, apenas colocar a arquitetura em comunicação com outras artes, para contaminar a arquitetura (DERRIDA in NORRIS, 1987, p72).

A terceira e atual fase eisenmaniana parte de novas relações entre o objeto e o lugar. A figura/fundo tem novas relações mediante processos inteiramente artificiais. O edifício num todo se converte num fragmento de cidade e, como consequência, perde a imagem unitária e

<sup>35</sup> Bernard Tschumi nasceu em Lausanne, Suíça em 1944. Estudou até 1969 na Escola Politécnica de Zurique. Entre 1970 e 1979, foi professor na Associação de Arquitetura de Londres e Diretor da Faculdade de Arquitetura na Universidade de Columbia desde 1988. O arquiteto é conhecido internacionalmente pelo seu projeto, junto a Eisenman, para o *Parc la Villette*, em Paris, que é geralmente referido pelos críticos de arquitetura, como um dos primeiros exemplos da arquitetura desconstrutivista.

sintética, como daqueles objetos que identificamos sempre como edifícios. (MONEO 2008) (PONS 2002).

Nessa fase, a influência da computação e dos avanços tecnológicos tem papel fundamental no desenvolvimento projetual de Eisenman, permitindo-o explorar formas não euclidianas, abandonando a retícula e toda a forma original.

Aqui, Eisenman começa experimentos assintóticos (tangente de uma curva no infinito, ou seja, que prolongada indefinidamente, aproxima-se cada vez mais do ponto de tangencia de uma curva, mas sem jamais encontrá-lo) ou exponenciais, através do uso do computador. (PONS 2002).

A ideia de arquitetura como processo é retomada, “o novo edifício informa, sobretudo, como foi construído e, com eloquência, relata esse processo”. (MONEO 2008, 173).

A utilização de novos meios infográficos tendeu a definir novos parâmetros tanto para a evolução de técnicas de representação, como para as formas. Nesse contexto, o computador inaugurou uma conexão de ações, antes compartimentadas — criar-administrar-pensar-projetar — criando uma transversalidade entre conceitos dessas fases diferentes, compondo, portanto, a nova forma de traduzir o pensamento (GALOFARO 1999).

(...) apenas no universo numérico é possível que o método formal possa fissurar as práticas atuais (...). O computador abole todas as referências reais e, sobretudo, canônicas da arquitetura até então: no universo digital não há horizonte ou gravidade, não há materialidade concreta, não há elementos sólidos intransponíveis, não há tempo cronológicos, e não há noção apriorística de escalas, determinando pontos de vista (DUARTE 1999, 158).

Pela possibilidade do desenvolvimento e por representar em cada *frame*<sup>36</sup> o “momento” do desenvolvimento projetual — das diversas formas que pode adquirir — o diagrama processual topológico já não mais retoma a ideia anteriormente discutida, da representação formal isolada na fase inicial ou final.

Em virtude disso, o diagrama retrata o processo, do qual são partes complementares a origem e o “momento” em que determinados processos foram alcançados estruturalmente num resultado satisfatório para o projetista.

---

<sup>36</sup> *Frame* é um conjunto de quadros (imagens) ou pacotes que formam um filme por inteiro.

As fases estudadas de Peter Eisenman (Figura 32) possibilitam uma visão direcionada para certas obras, as quais permitem a identificação e contextualização dos conceitos filosóficos mais identificados em Eisenman.

As teorias e os projetos de Peter Eisenman foram os que de maneira mais sistemática encarnaram a destruição tanto das certezas e regras do sistema clássico quanto dos protótipos modernos da arquitetura. Eisenman afrontou o desafio do caos, manifestando uma condição de crise e problematicidade máxima. O anti-funcionalismo, o anti-humanismo e a atopia estão presentes na base do pensamento de Eisenman que propõe o hiper-analítico como superação do analítico formal e do analítico funcional. (MONTANER, 2002, p.208).



Figura 32 - Fases de Eisenman

Segundo Silvia Rennó (2006, 48) “algumas reflexões do autor servem para que ele, de certa forma, justifique as suas intenções em buscar uma nova maneira de ‘fazer arquitetura’”, quando diz ser necessário buscar novos caminhos, porém diz não ser possível elaborar um novo modelo, em virtude da incapacidade da arquitetura pós-moderna em conceituá-lo.

Ao invés de tentar estabelecer regras, é possível propor características que tipifiquem justamente essa incapacidade e fragilidade contemporâneas, características que surgirão baseadas no que “não pode ser”, e com isso formando uma “estrutura de ausências”.

Abordar-se-á, primeiramente, a primeira fase, na qual o que se sobressai é a sequência de casas projetadas por Eisenman. É neste momento que Eisenman inseriu uma linguagem com papel de geradora, em vez da exposição de relações semânticas e sintáticas (MONEO 2008).

Naturalmente, a ideia de arquitetura como processo nos leva de imediato a perguntar onde reside a realidade da arquitetura. Na obra construída? Na maquete? No desenho? No entendimento do processo? É por isso que para Eisenman, sendo o processo a substância da arquitetura, a obra concluída é irrelevante (MONEO 2008, 143).

Na “arquitetura de papelão”, ou como o próprio Eisenman cunha o termo “*cardboard architecture*”, a ideia da fachada foi apresentada como um plano abstrato com nenhum ponto de referência, exceto que ela transmite significados iniciados pela sua própria textualidade (presença num tecido). Neste momento, Eisenman começou uma sequência de estudos, com o desenvolvimento de dez casas.

Certamente, essa foi uma estratégia projetual para dar uma torção à ênfase de Rowe na fachada e recodificar a tradicional compreensão da fachada/plano de relacionamento. Enquanto em Rowe ainda existe a “concepção neutra e homogênea do espaço moderno com a figuração da forma, em Eisenman há o questionamento da estabilidade da forma pelo seu entendimento como uma construção ficcional, um signo”. (SPERLING 2003, 192).

Aliado à natureza existente do local, a Casa II (Figura 33) é considerada por Moneo, perante as onze casas que constituem a obra de Eisenman do fim dos anos 60 até princípios dos anos oitenta, possivelmente a melhor. Devido à neve que circunda a casa, é possível extrair qualquer menção de paisagem circundante, traduzido, assim, somente a forma arquitetônica.

A neve é, sem dúvida, um manto que contribui para que a casa seja apresentada como realidade completamente alheia ao solo sobre o qual ela se levanta. Ao confundir seus fechamentos brancos com o chão nevado, a casa II, atinge a condição abstrata que Eisenman reivindica para a sua arquitetura. Portanto, ela seria somente forma arquitetônica, quando se elimina, por conta da neve, qualquer possível referência da paisagem circundante. [...] Eisenman administra com coerência extraordinária a gramática usada para construir estas casas. Não são construções

sujeitas ao capricho dos olhos. A estrutura formal que permite o movimento originário da construção reflete-se na obra executada, caracterizada pelo rigor. A contemplação dessas casas requer um exercício que inclui o descobrimento de normas que foram rigorosamente respeitadas. [...] o processo ajuda entender a norma. (MONEO 2008, 147-148).

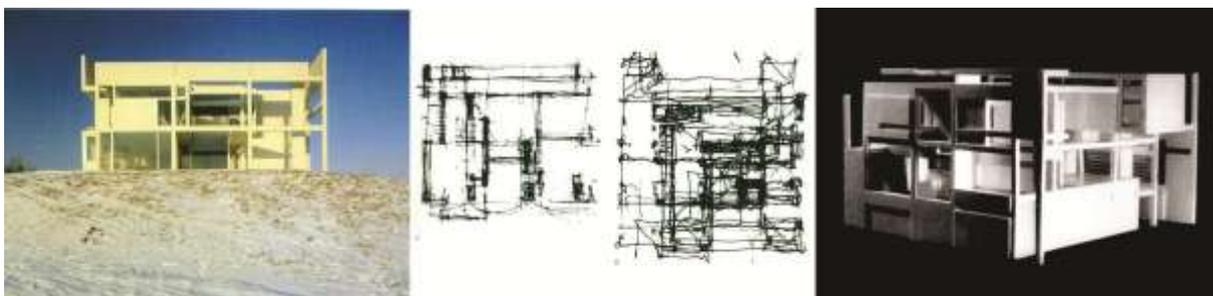


Figura 33 - Casa II

No segundo momento da trajetória de Eisenman, encontram-se obras como a do *IBA Social Housing Berlin* (Figura 34) — *CheckPoint Charlie* — demonstrando a evolução do conceito de diagramas. Além desse projeto, é notável a retomada de Eisenman pelo valor do lugar e a demonstração da estratégia da dobra.

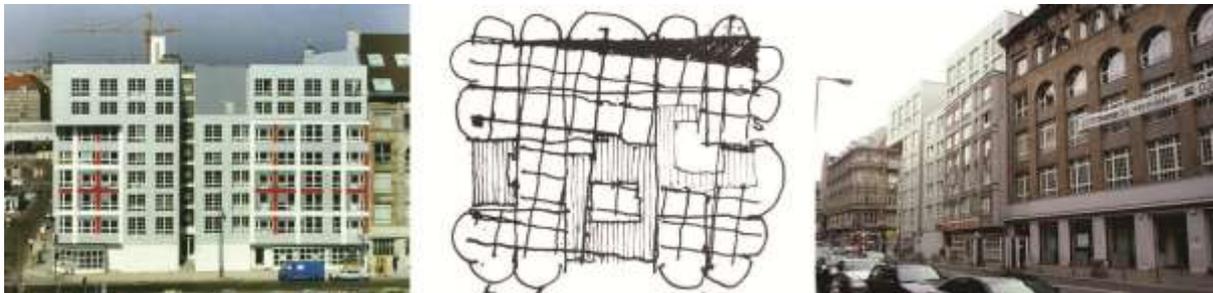


Figura 34 - IBA Social House Berlin

Eisenman tem a possibilidade de representar os conceitos abordados no texto de *The City of Artificial Excavation* no *IBA Social Housing Berlin* (1981-85), um projeto de habitação social.

Conforme Moneo (2008), Eisenman teria a possibilidade, nesse projeto, de dar uma alternativa a características da época, de “quando construir em uma cidade histórica significava aceitar uma nostalgia para preservar sua identidade”.

Eisenman não renunciará ao lugar, mas também não se submeterá a ele. Aceitará que o lugar tem passado, mas não ficará preso a ele. Ele o escavará. Tentará mostrar-nos o que pode ter sido. Novamente, como no projeto de Cannaregio, o arquiteto inventa o lugar, para poder dizer-nos como entende e enxerga. (MONEO 2008, 166).

Em 1983, na proposta para a construção de *Checkpoint Charlie*, Eisenman teve seus métodos refinados. Nesse projeto, a configuração foi gerada pela sobreposição da retícula *Mercator*<sup>37</sup> — o meio mais familiar para o mapeamento da terra — na grelha da cidade de Berlin, e "escavar" o sítio através de mapas históricos para descobrir outros sistemas de ordem dos séculos XVIII e XIX. (WESTON 2004).

Na proposta baseada no *Mercator*, Eisenman permite que todas as malhas — “a malha do *Mercator* conecta Berlin ao mundo” — estejam vivas no projeto. Isso se deve a um projeto de escavação que permite não mais um projeto metafórico, mas uma maneira literal de construir. (MONEO 2008).

O *IBA Housing*, chamado *The City of Artificial Excavation*, é um projeto que busca dentro do próprio projeto, uma Berlin imaginária (não negando a história, mas participando). Criado a partir de uma sobreposição de mapas de diferentes momentos históricos da capital europeia.

Situado próximo ao muro (símbolo da separação alemã), que dividia a cidade de Berlin, partia do nível de 3 metros (a mesma altura do muro) para evitar a interferência ao seu observador da barreira visual existente.

A sobreposição dos mapas trabalhava com os cheios e vazios dos edifícios e dos espaços urbanos. Com o intuito de reverter às relações entre figura e fundo, onde os vazios incidiam a fazer o papel de figura, enquanto as massas construídas exerciam a função de fundo.

A fim de mostrar as obras da segunda fase eisenmaniana com a utilização da dobra e, também, para descrever a intervenção no *Cannaregio* (Figura 35), faz-se necessário retroceder até a sequência de casas desenvolvidas por Eisenman, em 1978, principalmente a Casa 11<sup>a</sup> (Figura 36), a qual se tornou um tema central na temática da habitação, e foi produzida durante o seminário de design em Cannaregio, Veneza.

Neste projeto da Casa 11<sup>a</sup>, no qual implicava desenvolver uma proposta para a área em torno ao Cannaregio — o bairro onde Le Corbusier propusera seu hospital — o arquiteto utilizou o conceito de escala fractal, um processo que ele descreve como implicando filosoficamente "três conceitos desestabilizadores: descontinuidade, o que confronta a

---

<sup>37</sup> A projeção de *Mercator* foi apresentada em 1569, pelo geógrafo e cartógrafo flamengo Gerhard Kremer. Tal como em todas as projeções cilíndricas, os meridianos e paralelos são representados por segmentos de reta perpendiculares entre si, e os meridianos são equidistantes. Essa geometria faz com que a superfície da Terra seja deformada na direção Leste-Oeste, tanto mais quanto maior for à latitude.

metafísica da presença; recursividade, que confronta origem; e auto similaridade, que confronta a representação e o objeto estético”. (EISENMAN 1988, 70).

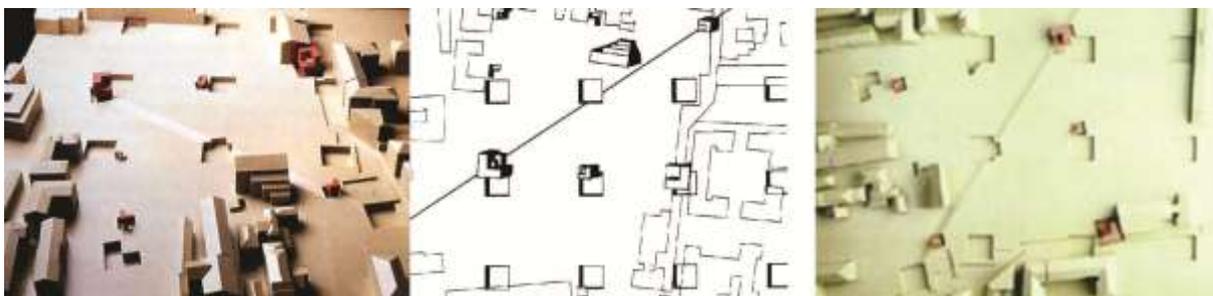


Figura 35 - Cannaregio

Na Casa 11<sup>a</sup>, Eisenman se utiliza da forma em "L" e combina esta forma através de um processo complexo de simetrias verticais e com o uso de rotações ao objeto. O "L" é realmente um quadrado que foi dividido em quatro partes e, em seguida, tendo um quarto removido. (OSTWALD 2001).

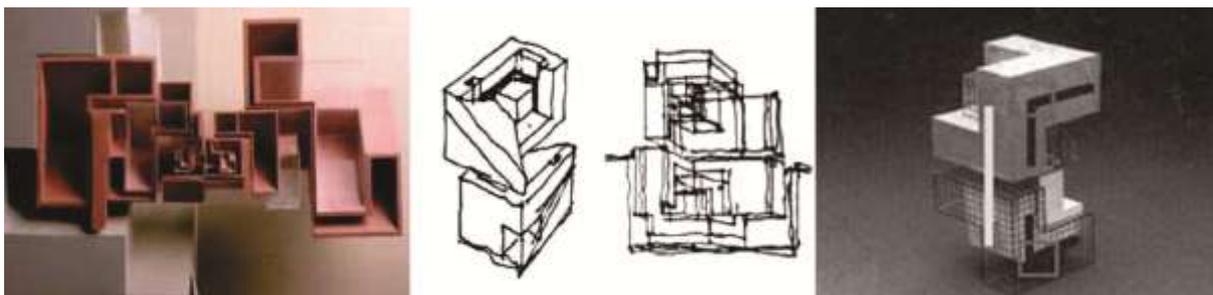


Figura 36 - Casa 11ª

Como consequência dessas operações, Eisenman obteve uma figura “instável” ou de “estado intermediário” através da forma em “L”, muito pela não representação completa dos tradicionais retângulos ou quadrados, onde a representação original é um cubo removido de um conjunto de cubos, obtendo o “L” em três dimensões.

Eisenman, então, colocou uma série de objetos idênticos em escalas variadas no seu projeto da Praça da Cidade de Cannaregio, onde cada uma dessas cópias é uma ampliação da Casa 11<sup>a</sup>.

A partir de um objeto com altura equivalente a de um homem, e chegando a um grande objeto, demasiadamente grande para ser uma casa, bem como tendo seu objeto (casa) paradoxalmente preenchido do tamanho de infinitas versões com diferentes escalas para que se tornasse inutilizável como uma moradia.

A presença do objeto dentro do objeto celebra a forma original e, assim, o seu lugar transcende no papel de um modelo, tornando-se um elemento e, além disso, um exemplo de componente arquitetônico auto-similar e auto-referencial. Transformando, dessa forma, a Casa 11<sup>a</sup> efetivamente em um objeto dimensionado em si, um infinito número de vezes, formando uma espécie de arquitetura fractal.

Eisenman, então, continua a desenvolver outros projetos com a utilização destes conceitos, agora aliados, também, ao desenvolvimento tecnológico de informação, permitindo que se alie a computação para gerar novas formas.

Na terceira fase, mais atual, pode-se buscar como exemplificação de diagrama o projeto da *BFL Software Limited Bangalore* de 1996 (Figura 37), um prédio institucional, o qual o arquiteto usou da tipologia chamada de QUATRO BARRAS e precedentes, como a dualidade da sociedade indiana. A tradição Indiana do local onde a empresa está instalada — A Mandala — a tecnologia da própria empresa — O LCD. (GALOFARO, 1999).

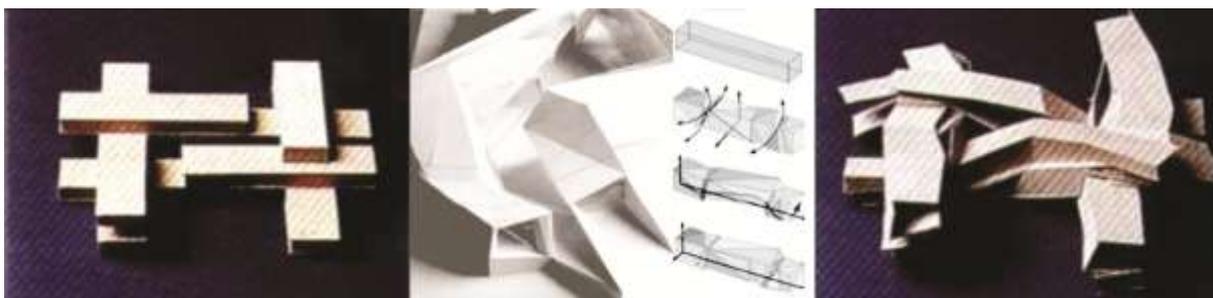


Figura 37 - *Software Limited Bangalore*

Através destes artifícios de projeto, Eisenman analisou o trabalho da deformação do processamento do cristal líquido (sobreposição entre os cristais líquidos e os estáticos – LCD) e da teoria da Mandala indiana, indicando-os como “camadas”, sobrepondo e aplicando-as, como forças à geometria inicial do projeto através de parâmetros dinâmicos.

Outro, entre os exemplos do realizar de Eisenman, refere-se ao seu projeto vencedor de um concurso realizado em 1990, no qual o escopo era a transformação de uma área de 100 hectares de Frankfurt, o *Rebstockpark* (Figura 38), em um bloco comercial e residencial. Essa é uma das mais latentes demonstrações do artifício da dobra por Peter Eisenman.

A arquitetura deve constituir o que deve ser. E isto é o que a faz da arquitetura uma disciplina difícil, específica e autônoma. Porque se alguém simplesmente cria um lugar, não está fazendo necessariamente arquitetura. Quando alguém está questionando o lugar, transformando-o, transpondo-o, readequando-o, sempre está

alterando aquilo que deve situar. Essencialmente, a arquitetura deve também refletir a transformação social, política e cultural. (EISENMAN, 1992, p.1).

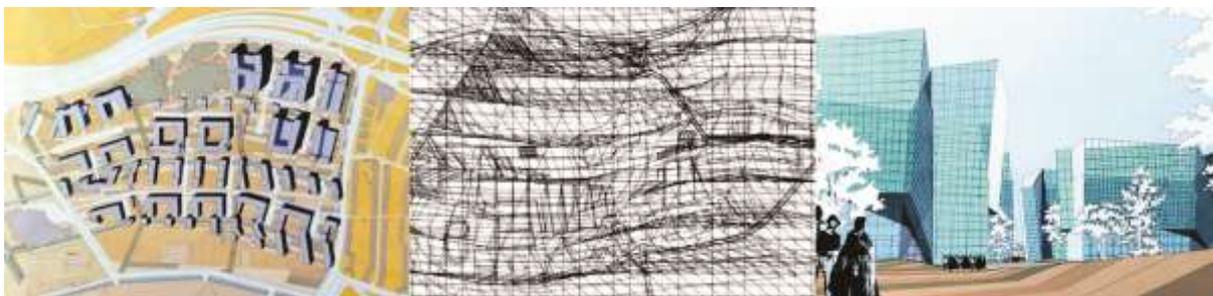


Figura 38 - Rebstockpark

O projeto do arquiteto, ao “preguear” (termo utilizado pelo autor para o ato de utilizar o conceito de dobra) o terreno do parque, “indexaria” outros aspectos e afectos decorrentes desde a guerra ao contextualismo, em que se pretendia afastar, do bloco isolado ou da barra longitudinal do pós-modernismo. (RAJCHMAN 2002).

Em uma partida consciente dos princípios clássicos do planejamento da cidade, este projeto detalha uma clara e inovadora coesão organizacional. O resultado é um espaço sequencialmente fluido ao invés de uma colocação aleatória.

Eisenman através de sua percepção de planejamento inovador de cidade desenvolveu um modelo tridimensional funcional, que serve como base para todos os elementos — topografia, edifícios, ruas, vegetação, a iluminação, etc. — em todas as dimensões.

O provável objetivo do arquiteto era uma nova linguagem arquitetônica que satisfizesse as questões da complexidade da realidade moderna e das interpretações e influências da mídia.

Esse movimento pode ser encontrado na própria história do pensamento alemão. Leibniz concebeu o tema tão explosivo e contínuo: o menor elemento não é o ponto, mas a dobra! (...) A ideia de dobrar dimensionar outros subsídios à noção tradicional de fronteira. Em vez de aparecer como uma linha nítida, esta dimensão oferece mediação como um novo quadro para os antigos e os novos e os transportes, comércio e habitação. Desta forma, a dobra sobre o local foi utilizado para promover a nova organização social do espaço urbano e para o atual *reframe*. (EISENMAN in P. HEREU; J. M. MONTANER; J. M. OLIVEIRA, 1994, p.465).

O sistema organizacional ortogonal é substituído por uma distorção que não se restringe a ângulos retos. O terreno é modelado por cada uma das duas tramas, uma torção dos planos cartesianos que são utilizados para modelar as propriedades das fronteiras. A relação

de cada um dos edifícios para o outro, bem como o dos edifícios para o espaço livre é determinada pela dobra. Tal elemento conceitual central, para o *Rebstockpark*, confirma a relação deleuziana.

O projeto contou, dessa forma, com a concepção multidimensional da grelha como princípio básico, gerando como resultado o arranjo das *Rebstockpark*. Através de uma completa reorganização, manifestada no planejamento do parque natural e de estruturação de uma parte da construção do sítio urbano.

Em virtude disso, a origem parte da totalidade da área ocupada no terreno e onde a grelha menor determina a grelha maior. A dobra é demonstrada, dentre outros tantos, basicamente em dois aspectos básicos, primeiramente os requisitos devidos da altura e utilização da construção, bem como das resultantes, conforme determinado pelas suas ruas limitantes, da topografia e das fronteiras de cada parcela da grelha.

Os limites da construção com o sítio é emoldurada com um retângulo, o qual é formado por outro retângulo de expansão que engloba a área de construção já existente. O retângulo externo é subdividido em outra grelha menor, formada com sete linhas e sete colunas, já o menor é obtido através de uma grelha 6x6. Os pontos das suas grelhas são ligados, gerando, dessa forma, uma imagem bidimensional de uma rede tridimensional.

A grelha adquire a sua grandeza territorial, na medida em que lhe é conferida as coordenadas de altura que são obtidas a partir das restrições da altura máxima dos edifícios. O resultado é um processo contínuo, dobrado, de redes espaciais. Os edifícios de formas retangulares são projetados para essa rede e, assim, adquirindo uma forma trapezoidal.

Essas formas trapezoidais são projetadas para retornar ao esquema original. O edifício, que define as fronteiras tem de ser incorporados no plano de construção. A trama e suas intersecções determinam o traçado de caminhos e ruas.

Eisenman, diante disso, desencadeia um pensamento do possível. É possível reordenar a ordem projetual, mesmo que para isto o caos seja inevitável. Mais uma vez o arquiteto aproxima-se das teorias de Deleuze.

Abandonando a racionalidade da geometria euclidiana, destorcendo a perspectiva, confundindo o espectador numa estrutura quase ilógica, os projetos têm como mote provocar, de modo que a edificação apresente aparente confusão e instabilidade. Dinamizam as linhas retas, intrincam e emaranham os planos e aresta, alterando ângulos, sempre diferentes entre si, até que o suposto caos atinja seu ápice (SPERLING 2003, 37).

Nos seus projetos, Eisenman faz uso do que ele chama de “dissimulação”, tratando da diferença entre real e ilusão, que resulta numa camuflagem bastante característica, radical e perturbadora como resultado formal.

A relação entre dissimulação e realidade é similar à significação corporificada na máscara: o signo de se fingir ser não o que se é – ou seja, um signo que parece não significar nada além de si mesmo. (EISENMAN 1984, 155).

Eisenman propõe uma arquitetura que por si só é linguagem. E resolve dentro do seu campo as tensões emergentes da forma que nasce de um jogo, onde o arquiteto é quem define as regras (basicamente formais).

Nesse contexto, Peter Eisenman faz uso de diagramas para o estudo e composição dos seus projetos, é seu principal artifício, sua operação compositiva. Diagramas não são projetos, são "relações fixas com a forma, função, história", é uma espécie de grelha para compor a volumetria e dividir os espaços. Nesse sentido, fez-se ênfase à ideia delineada de que os modelos potencializam a compreensão do processo, seguidos da exploração visual do objeto a ser construído.

Uso o diagrama não como forma, mas como ideia. Tento encontrar algo que funcione como diagrama para gerar algo a partir das condições que não poderia ter previsto anteriormente. O diagrama é diferente em cada caso. A mudança, ou o uso, da concepção do diagrama tem evoluído de diagramas mais simples até outros mais complexos. Meus projetos sempre surgem de uma ideia sugerida pelo programa, ou do lugar e sua história. (GALOFARO 1999, 47).

Levada por essas concepções, a obra de Eisenman utiliza, na maneira de conceber espaços, uma série de operações, empregando muitas vezes diagramas computacionais, cuja rotação, sobreposição, justaposição, interferência, etc., geram o edifício (GALOFARO 1999). Os diagramas conversam com modelos tridimensionais concretos e virtuais.

Os modelos ajudam a visualizar o processo, para seguir a evolução do edifício a ser construído. Durante esta fase de projeto, os modelos, diagramas e modelos computacionais se intercomunicam. Cada um é inserido numa fase específica e interfere o outro, acrescentando novas perspectivas, possibilidades conceituais e figurativas. Os modelos diagramáticos tornam-se uma reflexão teórica do projeto e lhe dá forma. (GALOFARO 1999, 24).

No mundo do virtual (Figura 39), Eisenman também é uma referência da utilização de meios digitais, não só para a representação da forma arquitetônica, mas também como estratégia geradora, como consequência do seu pensamento afinado com a informática.

O paradigma eletrônico impõe um formidável desafio à arquitetura, já que define a realidade em termos de meios de comunicação e simulação, privilegia a aparência à existência e o que se pode ver ao que é. (...) Assim, a arquitetura pressupõe que o sentido da vista é uma faculdade superior e de certa forma natural em seus processos, nunca um fator a ser problematizado. É justamente esse conceito tradicional da visão que o paradigma eletrônico põe em xeque. (EISENMAN 2008, 14-15).

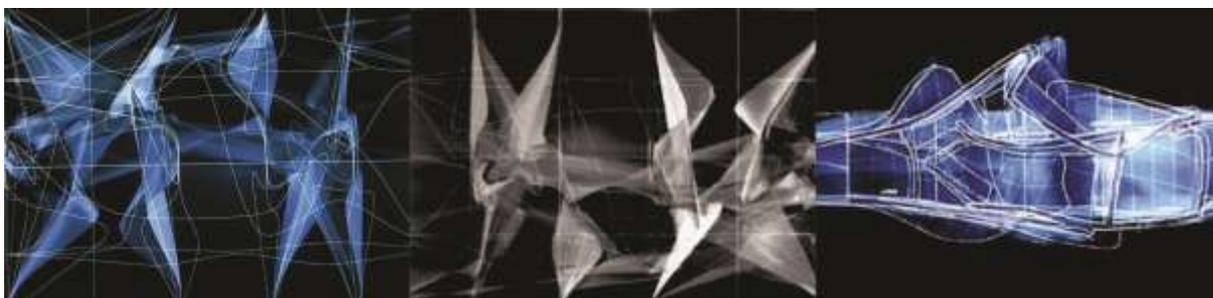


Figura 39 - *Virtual House*

Seu procedimento projetivo, diagramático, tem como matéria algoritmos, que possibilitam a geração de diversos tipos de volumes com os mais variados aspectos formais, o computador acrescenta e concretiza um saber-fazer ao pensamento.

A ideia de Eisenman é que ao experimentar ocorre o ato de pensar, é o que está em processo, tornando seu projetar em reflexão simultânea sobre experimentações das ideias em processo. (LACOMBE 2006).

Eisenman combina as percepções sobre o local com os aspectos contextuais da forma material onde se utiliza de sobreposição. Logo, tendo a sobreposição de uma camada adicional para a definição do modelo diagramático: uma imagem que está associada ao projeto com um objetivo que destroça o desenho original — usando a técnica para explorar a escala e rotação — faz um desenho seguir as linhas e direções arquivadas nos “esquemas modelo”. Essas imagens agregadas localizam e acrescentam as conclusões do modelo diagramático que justifique a proposta do projeto. (GALOFARO 1999).

(...) a flexibilidade e a ausência típica de escala da “arquitetura computadorizada” não são slogans familiares de um procedimento racional de arquitetura, mas uma condição básica para a reinvenção do espaço. (GALOFARO 1999, 55).

O uso de diagrama já vem sendo utilizado na arquitetura como método de “esquematar” ideias, porém com a quebra de paradigma, estipulado pela arquitetura contemporânea, que introduz o conceito de tempo e de movimento como variáveis de um diagrama projetual, possibilitando a consideração integral do diagrama processual topológico.

O diagrama projetual transfere as duas variáveis, tempo e movimento, das transformações formais do objeto arquitetônico para a busca dos aspectos organizacionais ou a topologia do objeto, ou seja, aspectos não referentes à forma “final”, mas sim às suas transformações. (SPERLING 2003).

A utilização de um diagrama, apenas como esquema de apresentação ou desenvolvimento de uma ideia, teve de ser deslocada e ampliada para o diagrama processual topológico, que contemporiza as variáveis, espaço e tempo, nas transformações formais do objeto arquitetônico.

Remeter à ideia de diagrama apenas a um gráfico, um desenho onde se esquematizam ideias, como definição, é, no mínimo, erro, perante sua complexidade. Etimologicamente o termo diagrama corresponde a “através da linguagem escrita”, do grego antigo. A noção surge da junção do prefixo *dia* (através de) e de *gramma* (medida de linguagem).

A arquitetura contemporânea tem em seu “formalismo” — suas bases formais —, na representatividade através de formas líquidas — com o uso de formas não planares — relacionando-as, na afinidade topológica com o binômio forma/estrutura (SPERLING 2003).

TOPOLOGIA tem seu estudo na busca do não euclidiano (relação com as formas ortogonais), que se divide em vários segmentos como a geometria fractal, a geometria projetiva, a geometria esférica e a hiperbólica. Com essa nomenclatura, ou com o de *analysis situs*, indica o estudo das propriedades das figuras geométricas que não variam mesmo quando as figuras são submetidas a transformações tão radicais que perdem suas propriedades métricas e projetivas (ABBAGNANO 1998).

Para os arquitetos contemporâneos, adeptos da utilização de diagramas, o conceito é delineado como um meio de criação — operação — representação de relações espaciais/transformações/formais que incorporam a processualidade do desenho projetual. (SPERLING 2003).

Na prática projetual, há uma substituição da utilização de projeções bidimensionais que geram formas, ou modelos, onde a forma é esculpida pelo uso de sequências diagramáticas, as quais modelam uma topologia e possibilitam a investigação das várias

formas que respeitem tal topologia, além de alterar a ênfase no estático, mudando para o conceito de dinâmico e o efêmero (SPERLING 2006).

Os antecedentes do diagrama processual — resultante da incorporação da processualidade (SPERLING 2003) — decorriam em representar um processo projetual de uma forma linear. Tradicionalmente as LINHAS DE FUGA — no que se refere a criar novas experiências visuais, de como produzir o novo — eram desprezadas, ou nem reconhecidas na sua potencialidade, em busca da exclusividade do ponto de vista funcional.

Tal qual para Gilles Deleuze<sup>38</sup>, quando descreveu sobre diagramas, o “diagrama processual” de Eisenman aproxima-se da sua conceituação de diagrama<sup>39</sup>, que indica a “máquina abstrata”<sup>40</sup>.

Segundo o filósofo, é o nascimento de outro mundo, uma máquina fluída e imaterial, o que se poderia dizer que é o pensamento. O diagrama ou máquina abstrata surge como resultado dos agenciamentos (ligações) concretos formais, tornando-se, assim, uma forma de conteúdo e de expressão.

Esse diagrama pode até, assemelhar-se a um diagrama dito “comum” (um esquema ou desenho), mas não é usado da mesma forma. Assim como um diagrama “comum” representa algo apurado muito precisamente (o desenho por ele mesmo), o deleuziano sugere um tipo de aparato formal o qual requer uma interpretação ativa para que seja útil. (BARKI 2000).

Não é novidade o uso de diagramas em métodos e/ou leitura projetual arquitetônica e, também que nem todo o diagrama pode ser similarmente remetido ao topológico. Nem mesmo o diagrama que faz referência a conceitos topológicos, o faz de modo consciente, ou a partir de considerações conceituais da TOPOLOGIA. (SPERLING 2003).

O diagrama processual topológico realiza a representação das relações espaciais estruturais. (SPERLING 2003). Mais que suporte representacional para as operações,

---

<sup>38</sup> Filósofo francês, Gilles Deleuze é um dos introdutores da Filosofia da Diferença.

<sup>39</sup> Conceito de diagrama para Deleuze “Ele faz a história desfazendo as realidades e as significações antecedentes, constituindo outros tantos pontos de emergência ou de criatividade, outras tantas conjunções inesperadas, outros tantos contínuos improváveis” (DELEUZE, 1998, p. 59-60).

<sup>40</sup> “é muito mais do que a linguagem”. A máquina abstrata não tem forma em si mesma (...) (...) Uma máquina abstrata em si não é mais física ou corpórea do que semiótica, ela é diagramática. (...) A máquina abstrata é a pura Função-Matéria – o diagrama, independentemente das formas e das substâncias, das expressões e dos conteúdos que irá repartir (...) (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 99)

condensa em si representação e construção, na qual é concomitantemente processo e produto. Implica, então, a topologia da superfície em transformação no tempo seguindo as intenções de quem o projeta, através de seu caráter fundamentalmente operacional.

A Topologia incide nos métodos de geração de superfícies os quais vão ao encontro dos processos utilizados na arquitetura contemporânea de vanguarda. Neste estado da arte, Peter Eisenman destacou-se com seu diálogo crítico, empregando diagramas processuais, como estratégia projetual.

Em Somol (1999), foi apresentado um estudo relativo à estratégia utilizada por Eisenman, onde ele descreve as potencialidades do uso de diagrama.

(...) diferentemente das formas tradicionais de representação, o diagrama como um gerador é uma mediação entre o objeto palpável, um edifício real, e o que pode ser chamada interioridade arquitetônica (...). O diagrama não é somente uma explanação, como algo que vem depois, mas também age como intermediário no processo de geração do espaço-tempo real (SOMOL 1999, 27-28).

Com base no paradigma processual arquitetônico, o diagrama topológico rompe com o procedimento inicial de projeções bidimensionais (SPERLING 2006) — plantas, elevações, cortes. Em muitos momentos podendo não romper somente com estas definições, mas em fases anteriores a estas, como em croquis ou desenhos esquemáticos —, buscando de outro modo, uma série de ações, agregado, de maneira quase indissolúvel, a modelagem como potencializador ao procedimento de criação.

Philippe Boudon<sup>41</sup> (2008) procura descrever a concepção projetual com categorias intrinsecamente ligadas à arquitetura, as quais configuram a chamada ARQUITETUROLOGIA, ou ciência da concepção arquitetônica. A arquiteturaologia é atualmente considerada umas das mais sérias abordagens sobre a concepção projetual, tendo como base as noções de ideia, percepção, uso, sistema e discurso.

Entende-se, assim, que a arquiteturaologia é um modelo teórico o qual serve como base para a construção de um saber sobre a arquitetura, referindo-se a um estudo sobre o caráter das operações mentais dos arquitetos, quando estão provendo informações aos seus trabalhos de concepção.

---

41 Philippe Boudon, arquiteto, professor da Escola de Arquitetura de Paris La Villette, é diretor científico do Larea (Laboratório arquiteturaologia epistemológico e pesquisa sobre arquitetura, UA-CNRS). In: <http://www.paris-lavillette.archi.fr/>

Quanto ao discurso, a arquitetura enfatiza a importância dos textos narrativos, contendo comentários e explicações efetuados pelo arquiteto ao longo da tomada de decisões durante o processo projetual ou com memoriais descritivos e justificativos do produto-projeto acabado. (ELALI e VELOSO 2006).

Na tentativa de exemplificar situações de concepção, as quais os arquitetos afirmam descrever primeiro os edifícios que concebem por meio de palavras, refazendo esse texto até um grau de precisão, que lhes permita passar diretamente ao projeto final.

No entanto Boudon (2008), faz o contraponto, quando afirma que o mais comum é que os discursos venham a *posteriori* concepção, quando os projetos estão prontos, isso quer dizer, destinando-se a justificar a ideia e o partido adotados.

Portanto, no processo de concepção, Boudon afirma que os arquitetos produzem discurso ao projetar, ou seja, é um enunciado proferido a um interlocutor, em uma dada situação, a qual tem a finalidade de explicar o projeto ou ideia.

Em alguns casos, os discursos sobre o projeto assumem caráter doutrinal (como nos tratados e livros de arquitetura) ou mesmo paradigmáticos, ou se manifestam em frases tão curtas quanto enigmáticas tais como “*less is more*” atribuída a Mies van der Rohe. (BOUDON 1994)

O modo com que se organizam ou se articulam uma série de discursos podem ser muito distintas. Variam de acordo com a finalidade, efeito e a ocasião em que os discursos são proferidos. Dentre esses tipos, existem diversos outros, como o discurso doutrinal (tanto para o arquiteto, quanto para o objeto), o particular, o descritivo, entre outros.

Segundo Boudon (1994), um dos mais importantes é o discurso doutrinal, porque constitui o ponto de vista do arquiteto sobre a arquitetura. Esse discurso é indissociável do arquiteto, de um grupo, de uma tendência, ou seja, é particular, mesmo que tenha como objetivo ser universal.

Esse discurso coloca a arquitetura em questão numa dimensão estética. A estética domina a presença do objeto; a ausência ou a qualidade retórica é suprimida. Os discursos, aforismos, na ordem do preceito e da descrição, são facilmente convertidos em regras estéticas.

Além disso, o discurso também introduz uma dimensão narrativa no meio da imagem projetual, através de continuidades e superposições temporais que são autorizadas na imagem por meio de um discurso. (BOUDON 1994).

O que vale aqui destacar é que o discurso pode ser uma fonte muito rica de análise de processos de concepção, principalmente quando introduz fielmente uma dimensão narrativa que a imagem não pode conter. (BOUDON 1994, 48).

A dimensão do discurso identificada por Boudon é a que mais se aproxima da textualidade de Peter Eisenman. Na sua produção projetual — e talvez isso seja indissociável — existem três momentos. Um primeiro, a partir de seu conhecimento sobre Chomsky, intitulado — apropriado do termo cunhado pelo próprio linguista na década de 1950 — de GRAMÁTICA GERATIVA, o segundo de ESCRITURA GERATIVA junto a Derrida; e por último de CONCEITOS GERATIVOS da aproximação às teorias pós-estruturalistas de Deleuze.

Com Chomsky, Eisenman identifica o que chamamos de gramática gerativa, através dos conceitos estudados – teoria que fornece um método geral de seleção de uma gramática para cada língua, dado um corpo de frases desta língua (CHOMSKY 1980).

Eisenman se encontra numa posição “sintática”- buscando o conjunto de regras que determinam a ordem e as relações das palavras na frase – negando qualquer tentativa de “semantizar” a arquitetura – relacionando os signos com aquilo que elas significam. (MONEO 2008).

Peter Eisenman, em relação a seus contemporâneos, talvez seja o que mais justapõe da teoria e linguística. Eisenman está mais próximo em espírito “tschumiano”, e ambos estão mais perto do grande expoente da desconstrução, Jacques Derrida, principalmente na segunda fase, porém contendo uma diferença básica. Considerando que os interesses de Tschumi são mais lineares na medida em que há sobreposições de linhas, pontos e planos, a organização de Eisenman desenvolve formas geométricas que estão totalmente transformadas pelas adições e subtrações.

Quando Michael Graves diz que o que Peter Eisenman está fazendo não é arquitetura, quer dizer que os seus trabalhos estão fora do que ele supõe ser o vocabulário natural da arquitetura; isto é fora dos sentimentos tradicionais associados ao conteúdo de uma parede. Se quisermos construir uma parede mais à maneira de um signo – isto é, mais retoricamente – temos de reduzir sua tradicional opacidade, ou seja, seu tradicional conteúdo elementar, estrutural, estético. Isso exige a introdução de uma ausência no ser da arquitetura, uma ausência em sua

presença. O que requer uma estratégia, pois a ausência tem sido tradicionalmente reprimida pela presença. (EISENMAN 2008, 195).

No terceiro momento, intitulado CONCEITOS GERATIVOS, Eisenman aproximou-se das teorias de Gilles Deleuze e, conseqüentemente, de Felix Guattari.

Utilizando-se de metáforas ao dizer que a realidade esta “dobrada” faz com que, quem visualize suas obras tenha a necessidade de “desdobrar-se” para compreendê-las. Além da dobra, Eisenman também adere ao conceito de rizoma, não com tanta ênfase, mas existente em sua textualidade. O rizoma aproxima texto (discurso) de Peter Eisenman ao experimentalismo contemporâneo, descriptografando a ideia do arquiteto.

Quanto à textualidade dobrada, é fundamental a afirmação de Mario Carpo, em que Eisenman, foi o primeiro, ao citar o livro de Gilles Deleuze **A dobra: Leibniz e o Barroco**, lançado em 1988, e que até então permanecia desconhecido na França até ser citado em 1991, quando este começou a utilizar os conceitos abordados na versão arquitetônica. (CARPO 2003).

A obra do Rebstockpark transmite uma definição de Deleuze em Eisenman, onde este segundo, em sua obra, obtém a relação problemática de ideias a fim de desenvolver uma nova maneira de olhar a relação da arquitetura ao meio ambiente. Eisenman insiste sobre os problemas universais e recorrentes enfrentados pelos arquitetos quando a sua obra envolve o desenho urbano no complexo contexto histórico, social e tecnológicos. (J. WILLIAMS 2000).

A resposta de Eisenman, a esta complexidade, é gerar novas questões — o que parece pedir soluções — para uma problematização, que envolve a percepção de que certos problemas não podem ser resolvidos de uma vez por todas, e sim devem fazer parte do processo criativo. Esse processo é explicitamente deleuziano em reconhecer que a relação entre ideias indeterminadas devem ser expressas na arquitetura.

Esse texto reprimido é uma ficção que reconhece sua condição fictícia. Desse modo, começa a aceitar a qualidade ficcional da realidade e a qualificação real da ficção. A cultura, a história e, finalmente a arquitetura, não são meramente aditivas, mas são um processo constante de reiteração e simultânea deslocalização que, cada momento, modifica o significado e a estrutura do instante anterior. (EISENMAN 2008, 199).

A partir de tais constatações, pode-se sugerir Eisenman como um “modem”. Boudon identifica o discurso numa aplicação verbal, enquanto Eisenman “traduz” a realização da

dimensão verbal num plano visual. Eisenman, então, é o modem, o qual decodifica o discurso através da forma.

### 3. O que é Dobra em Peter Eisenman.

A produção projetual de Eisenman proporciona um desencadeamento de um “pensamento do possível”. É possível reordenar a ordem projetual, mesmo que para isto o caos seja inevitável. Nesse momento, o arquiteto aproxima-se ao máximo das teorias da contemporaneidade de Deleuze.

Composição e transformação possuem a ideia de culminância formal, a qual reside na capacidade em revelar as próprias origens. A decomposição pressupõe que origens, fins e o processo em si são enganosos e complexos, e não estáveis. Eisenman quer conquistar um processo não linear e não contínuo de modo a assegurar um fim incerto.

Eisenman traz consigo uma postura que libera o estado de etapas pré-estabelecidas no processo projetual, como o anteprojeto, o projeto legal e outras, para um processo sem ordem estática, quando textualiza o seu projeto, demonstrando que o projeto “final” é apenas uma parada no processo (*frame*) afirmado sua intenção ao dizer: “(...) isto é o que eu tenho tentado fazer, descontextualizar o observador obrigá-lo a re-conceber arquitetura” (EISENMAN e KWINTER 2004, 4), através do uso dessa estrutura dobrada.

As necessidades contemporâneas tornam o ato de projetar, uma busca por novas referências, não apenas pela forma ou função, e também nem só do campo arquitetônico, mas através de agenciamentos que comportem as novas necessidades arquitetônicas.

O espaço arquitetônico, então, torna-se líquido e fluido, dobrando-se e redobrando-se em si mesmo, e em várias coisas. Evidenciando que a diferenciação desses projetos contemporâneos, é a multiplicidade afetiva que lhes é conferida, e não apenas a busca por uma superação formal e funcional.

Nos anos 1990, Eisenman tem sua relação estreitada com filósofos contemporâneos, quando passou da desconstrução de Derrida aos textos de Gilles Deleuze, principalmente os que refletiam o conceito de dobra. Em seu trabalho, Eisenman sempre enfatiza explorações formais, propondo diferentes ações e objetos, que de algum modo interferissem na criação arquitetônica, cercando-se de conceitos não somente arquitetônicos, mas também do campo da filosofia.

A dobra consente novos diálogos entre conceitos da arquitetura, que *a priori* são facilmente concebidos, com novas relações do dentro e do fora, e a partir disso a imagem que orienta o espaço dobrado abandona a pura visualização a favor de uma modulação temporal.

Para Lynn (1997), o livro de Gilles Deleuze “*Le Pli*”- A Dobra (2000) traz um amplo repertório para os arquitetos se entusiasmarem com tal tática.

As características formais de “dobrabilidade”— principalmente formas inexatas e geometrias topológicas – podem ser viscosas e fluidas ao reagir a exigências. Elas mantêm integridade formal através de deformações que não racham nem sofrem cisalhamento internamente, mas através das quais elas conectam, incorporam e afiliam-se produtivamente. (LYNN in JENCKS, 1997, p. 127).

O conceito deleuziano pronuncia uma nova dialética entre horizontal e vertical, figura e fundo, dentro e fora, e em todas essas dualidades vinculadas ao modo habitual restrito de ver as coisas. Segundo Rajchaman (2002), o objeto dobrado vai se desdobrando e criando relações contínuas entre interior e exterior de maneira oposta ao espaço da visão clássica, com a intencionalidade, de que no dobrado, os espaços “olhem de volta” para o sujeito, não limitando a inquietação a uma única experiência do usuário.

As formas “dobradas” de Eisenman, são, planos e arestas inclinados, fragmentados e descontínuos, formando sempre ângulos não retos, onde tal invólucro inconstante encerra espaços desordenados e sem hierarquia de formas, onde há uma quebra da disposição mental do ambiente tridimensional. (RIBEIRO e SPITZ 2006).

Para Eisenman (2007), a dobra pode ser materializada, portanto ser considerada efetiva, transpondo a percepção da obra para o afecto, através do diálogo que tal conceito mantém com o usuário, provocando a necessidade de olhar. Criando curiosidade ou repulsa, mas a necessidade de olhar, uma reação, que pode ser, até mesmo gerada pela ansiedade, como a relação com o grotesco.

Relatando o encontro de Eisenman com a dobra deleuziana, Rajchaman (2002) descreve:

Tal como Deleuze inventa uma nova filosofia do informe ou uma arte informal (*informel*), também Eisenman, no Rebstockpark, inventa uma arquitetura do informe e um modo informal de construir e projetar. (...) a filosofia pregueando-se na arquitetura, tal como *Le Pli* e o Rebstockpark se pregueiam um no outro, seria como um desvio de um movimento que ocupa o espaço à semelhança de um redemoinho de vento, com a possibilidade de emergir em qualquer ponto. (RAJCHMAN 2002, 25).

### 3.1. O projeto da Cidade da Cultura

#### 3.1.1. A escolha

Ao descrever as fases eisenmanianas, foi possível identificar obras que manifestassem o uso dos conceitos filosóficos abordados, que coubessem ao ato projetual do arquiteto. Na primeira fase, a influência da “gramática gerativa” de Chomsky, que possibilitou Eisenman, os processos de reestruturação da forma. Nos exemplos, nota-se que “tudo o que foge desse processo formal não tem valor para a arquitetura”. (MONEO, 2008).

Na segunda fase a “escritura gerativa” demonstra através da presença, tanto do conceito de dobra, quanto o conceito de diagrama. Os projetos começam a desencadear um discurso mais complexo. Nesse momento, surgem os processos de decomposição e desconstrução da forma. Esse é o período mais tangencial de Eisenman com o filósofo Derrida. Tanto na obra de Cannaregio como na do *IBA Social Housing*, em Berlin, Eisenman deixa transparecer alguns conceitos como o de auto semelhança, *scaling*, entre outros.

No terceiro momento, encerra-se assim a busca pela identificação de obras que decodifiquem os conceitos filosóficos propostos a serem estudados, com ênfase no conceito de dobra. Nesse terceiro momento, nomeado CONCEITOS GERATIVOS, Eisenman demonstra em suas obras o emprego do conceito de dobra abordado, como demonstrado no projeto BFL e *Rebstockpark*.

A partir das reflexões sobre as fases estudadas, iniciou-se a eleição da “obra exemplar”, que admita a percepção e tradução do conceito filosófico de dobra nas obras do arquiteto.

A Cidade da Cultura da Galícia em Santiago de Compostela, Espanha, é a escolhida, devido a diversos argumentos que enfatizam essa opção. Primeiramente a Cidade da Cultura é composta de diversos prédios, com diversos usos, ainda em execução, o que possibilita a análise em diferentes momentos. Outro argumento é a possibilidade de acesso ao material referente à obra, através da publicação do próprio arquiteto, intitulado **CODEX** (EISENMAN, CODEX, 2005), e de visitas ao local.

Além disso, o projeto é resultante de um concurso internacional, que Eisenman foi o vencedor, proposto em 1999, pela *Xunta de Galícia*, para realizar a Cidade da Cultura de Galícia, sobre o Monte Gaiás em Santiago de Compostela. O concurso gabarita-se, pela

participação de contemporâneos de Peter Eisenman, dentre eles Rem Koolhaas, Daniel Libeskind e Jean Nouvel.

Diferentemente de algumas reflexões acerca dos projetos de arquitetura contemporânea, o projeto de Eisenman relaciona a arquitetura com o lugar — o lugar histórico da cidade medieval de Santiago de Compostela com suas rotas de peregrinações que conduzem peregrinos a catedral. O projeto parte desses caminhos junto a uma sobreposição da retícula cartesiana, marcando o cunho da montanha, e gerando novos edifícios e novas ruas.

### 3.1.2. A obra na cidade

#### 3.1.2.1. Cidade de Santiago de Compostela

Santiago de Compostela, ao noroeste da Espanha, numa zona chamada Galícia, é uma cidade de apelos. Apelo religioso, cultural, humano e de arquiteturas, tanto “clássicas” quanto contemporâneas.

Na idade média, a Galícia (Figura 40) é marcada pela descoberta do túmulo de São Tiago (que pela pronuncia em português, profere-se Santiago), fazendo com que a cidade de Santiago de Compostela, tornasse-se uma das três cidades santas da Cristandade, junto a Jerusalém e Roma. De modo que se tornou uma atração para milhões de peregrinos de diversos países.



Figura 40 - Santiago de Compostela

Santiago de Compostela é o local de um dos mais importantes códices (manuscrito em pergaminho cujas folhas se unem como num livro) da era medieval, o *Calixtinus Codex*, nomeado para o Papa Calixto II. O *Calixtinus Codex* é dividido em cinco partes. O primeiro lida com canções sobre Santiago, ou *Saint James*, o segundo descreve os milagres do santo, tenho no terceiro a narrativa de um possível translado de seu corpo de Jerusalém para Santiago de Compostela, o quarto apresenta as histórias de Carlos Magno ao entrar na

Espanha e a quinta e última parte é um guia para peregrinos da França, atravessarem através da Espanha para chegar Santiago de Compostela.

Neste momento, criou-se o Caminho de Santiago, dotado de igrejas e mosteiros, que ainda podem ser vistos como um legado da época, além de sua obra-prima a Catedral de Santiago de Compostela. O caminho é atração para milhares de pessoas. Em uma cidade de aproximadamente cem mil habitantes, o número é pouco considerado, levando em conta sua “população volátil” de mais de quatro milhões de turistas (basicamente peregrinos) por ano.

O Caminho de Santiago entrou para a história há doze séculos, quando foram encontrados os restos mortais do apóstolo Santiago no centro antigo do que hoje é a cidade de Santiago de Compostela. Os trajetos viajados pelos peregrinos, desde o século IX, que convergem a Santiago de Compostela espalham-se por toda a Europa. Todos os caminhos vão ao encontro dos caminhos franceses que posteriormente se ligam aos espanhóis. Os peregrinos são chamados de “Concheiros”, devido ao seu símbolo ser uma concha, uma Vieira (Figura 41).



Figura 41 - Peregrinos

Tudo e todos se encontram em torno da Praça do Obradoiro (Figura 42). O ponto final de toda caminhada é uma vasta abertura entre as ruelas do centro histórico, e onde se concentram as três principais construções da cidade: A Catedral de Santiago de Compostela, o Palácio do *Ayuntamiento* e o antigo Hospital de *Los Reyes Católicos*, que recebia os peregrinos, hoje transformado no mais luxuoso hotel, mantido pelo governo.



Figura 42 - Praça do Obradoiro

Obviamente que a história é, em Santiago de Compostela, um dos componentes principais para a compreensão da evolução humana e urbanística do local. Santiago de Compostela desenvolveu-se entorno da temática de um apóstolo de Cristo, na religião cristã. De tal maneira a história é também um elemento gerador desse povoado.

A cidade possui um reconhecido e extraordinário centro histórico, quer pela sua dimensão, quer pela sua coerência e monumentalidade. Essa história original deu-lhe características e identidade profunda, apresentando uma realidade altamente original e inconfundível. Seja pela língua, o galego, uma mistura das origens celtas, juntamente com a proximidade de Portugal e misturado com o Espanhol, seja pela cultura regional, caracterizado por uma região a parte da Espanha. Como não poderia ser diferente, Santiago de Compostela é inundada pela arquitetura religiosa (Figura 43). A cada esquina há uma igreja, ou um elemento arquitetônico cristão.



Figura 43 - Arquitetura em Santiago de Compostela

Porém Santiago de Compostela revela não só uma arquitetura religiosa, mas um forte apelo do povo galego a novas arquiteturas, que elevem a cidade não só ao conhecimento do mundo, pelo seu cunho religioso, mas por um conjunto de obras que revelem uma Galícia moderna e contemporânea. Um bom exemplo disso é o Centro Galego de Arte Contemporânea.

Projetado pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira, o Centro Galego de Arte Contemporânea situa-se numa área no limite do casco histórico da cidade de Santiago de Compostela (Figura 44).

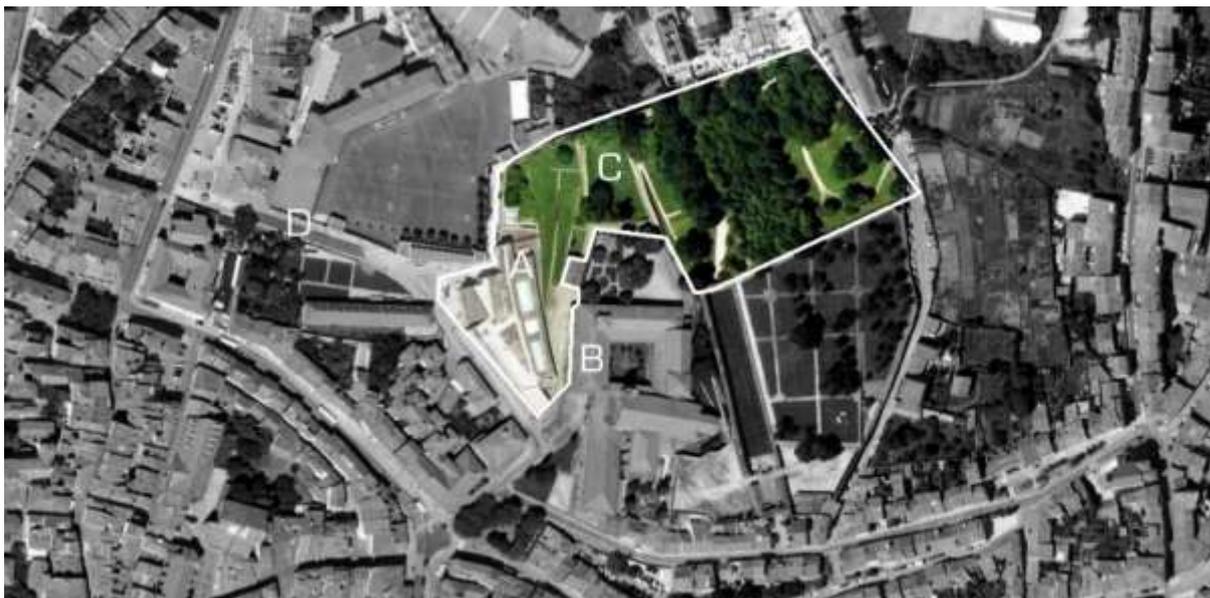


Figura 44 - Implantação do CGCAC

Com a conformidade formal da cidade de Santiago de Compostela, circundada por muralhas, devido a sua história, e fruto de uma genuína expressão de religiosidade urbana, ao redor do casco, fixam-se vários conventos mendicantes. É neste contexto que o convento de São Domingos de Bonaval (fundado em 1219, pelo peregrino São Domingos de Guzmán), se faz adjacente ao projeto de Siza o CGAC. Marcando que qualquer nova inserção arquitetônica a cidade “depende” das referências religiosas e abundantes.

Buscando a reabilitação de uma área decomposta e degradada da cidade, compreendida entre o Convento de São Roque, o Convento de Santo Domingo de Bonaval (Figura 45), a Porta do Caminho, o edificado é incluído entre a Rua das Rodas e a Rua Valle.



Figura 45 - Antigo Mosteiro de São Domingos

O projeto do CGAC (Figura 46) integra-se no Plano Especial de Conservação do Conjunto Histórico de Santiago de Compostela, cujo objetivo fundamental incidiu na preservação do conjunto patrimonial da cidade, declarada, em 1985, Património da Humanidade pela UNESCO.

Respeitando também a recuperação do parque de São Domingos a nova edificação, respeita a distribuição da antiga horta do convento, tendo como patamares de concreto a solução para o aproveitamento do desnível do terreno, que era de utilização agrícola.



Figura 46 - Centro Galego de Arte Contemporânea

Com linhas retas, e volumes prismáticos, os materiais utilizados na construção respeitam os próprios e definidores da cidade de Santiago de Compostela, pedra e vidro nas fachadas, e no interior mármore e madeira (Figura 47).



Figura 47 - Centro Galego de Arte Contemporânea - Interior

Tal demonstração da contemporaneidade sendo atraída para a cidade de cunho religioso mostra que Santiago de Compostela é muito mais que uma cidade referência na Espanha, pela tradição a peregrinação, mas como polo de desenvolvimento de cultura e menções sociais.

### 3.1.2.2. Catedral de Santiago de Compostela

O ponto de chegada. O fim físico ou início mental da “caminhada” é aonde os peregrinos almejam chegar, a Catedral de Santiago de Compostela, um dos principais monumentos históricos e arquitetônicos da Espanha, que começou a ser construída a partir de 1075.

A arquitetura, na construção da Catedral, é uma mistura entre o românico e neoclássico, mas principalmente o Barroco. Fernando de Casas y Novoa<sup>42</sup> é o arquiteto que

<sup>42</sup> Fernando Casas y Novoa foi um arquiteto espanhol, que faleceu em Santiago de Compostela no ano de 1749, tendo sido considerado um dos principais representantes do Barroco espanhol. Como expoente de sua arquitetura

projetou a famosa fachada do Obradoiro (Figura 48). Fachada que impressiona pela sua grandiosidade, de detalhes e tamanhos, e que representa a fase áurea do Barroco galego.



Figura 48 - Catedral de Santiago de Compostela

No interior (Figura 49), tão monumental quanto à fachada, encontra-se um notável exemplar de arquitetura românica, dividida em três naves amplas, além de várias capelas menores de diversos estilos arquitetônicos. Toda ornamentada em ouro, a nave central conta com um dos marcos de Santiago de Compostela, o fumeiro. De tamanho grandioso, o fumeiro, feito de prata, era usado antigamente para perfumar o ambiente, repleto de peregrinos que caminhavam dias para presenciar as missas ali realizadas, e hoje é apenas usado em datas especiais como símbolo histórico.



Figura 49 - Interior da Catedral

Outro artefato que atrai visitantes de todas as partes do mundo é o Pórtico da Glória (Figura 50), localizado na entrada da nave maior da Catedral, realizado pelo Mestre Mateo, no século 12. O conjunto de esculturas é considerado a mais valiosa representação da escultura europeia da época. São três arcadas que se correspondem com as três naves da Catedral, um conjunto composto por imagens de anjos que representam o caminho das almas ao céu.

---

possui a criação do claustro da catedral e rotunda da Virgem dos Olhos Grandes, em Lugo, e a fachada da catedral de Santiago de Compostela.



Figura 50 - Pórtico da Glória

A tradição mais importante descrita a todo peregrino que a Catedral chega é passar pela porta Santa e ao chegar à Capela-mor abraçar Santiago – sua imagem coberta de ouro e prata no centro do altar, onde os visitantes passam por uma passarela atrás da escultura. A imagem traz o santo com seu cajado, tal como todos os viajantes que desejam ser abençoados por ele. Por ali se tem acesso também à cripta que abriga a urna com as relíquias do apóstolo e de seus discípulos.

Através de todos esses elementos, é possível considerar Santiago de Compostela como uma cidade de cunho religioso, mas, sobretudo, de grande conteúdo arquitetônico e artístico, fato que influencia a qualquer nova arquitetura imposta a cidade, além de ser um referencial da cultura europeia. Santiago de Compostela revela uma sequência de “novas” surpresas, especialmente a Catedral, na qual o usuário depara-se com uma fachada, de pedra, fosca, grotesca e ao mesmo tempo delicada, por sua composição, e ao entrar, surpreende pelo contraste do fosco da fachada como o brilho reluzente das relíquias douradas da nave principal. A própria Catedral dobra-se.

### 3.1.3. ○ concurso

A Cidade de Cultura da Galícia teve como objetivo de seus idealizadores o intuito de conter um conjunto de instalações dedicadas à arte e à preservação da memória da região da Galícia, para ser um avançado complexo tecnológico, como também um recurso dinâmico, para a Galícia de hoje e como um novo destino para visitantes de todo o mundo.

O projeto teve início através de um concurso de arquitetura organizado pela *Consellería de Cultura, Comunicación Social y Turismo de la Xunta de Galicia* em fevereiro de 1999. Uma seleção de considerados escritórios de arquitetura mundiais foi convidada, a participar com suas propostas. Em agosto de 1999 o corpo de jurados selecionou a proposta do escritório Eisenman Architects para projetar a Cidade da Cultura da Galícia, com Peter Eisenman sendo o diretor do projeto.

Segundo Manuel Fraga Iribarne, Presidente da *Xunta da Galícia*, a cidade da cultura é um empreendimento surpreendente que visa reunir o passado e o futuro, para juntar a tradição e a modernidade, e mostrar ao mundo uma Galícia moderna e desenvolvida. Descreveu que a região é líder em termos transformações tecnológica, e ao mesmo tempo, tem orgulho de sua cultura e história, orgulho de seus homens e mulheres, dos artistas e criadores, da sua linguagem e de seu modo de vida. (EISENMAN 2005)

Inicialmente doze arquitetos e seus escritórios de destacados nomes da arquitetura espanhola e internacional foram convidados a apresentar suas propostas, são eles: Eisenman *Architects*, Manuel Gallego Jorreto, Steven Holl *Architects*, OMA-Rem Koolhaas, Juan Navarro Baldeweg, *Ateliers Jean Nouvel*, César Portela, Ricardo Bofill – *Taller de Arquitectura*, Gigon-Guyer *Architekten*, Dominique Perrault *Architecture*, *Studio Daniel Libeskind*, e Santiago Calatrava que logo se retirou do concurso, reduzindo o número de projetos a um total de onze.

Luis Fernández-Galiano, faz comentários no livro, que também colabora com a escrita, o **CODEX** (2005), sobre os projetos competidores do concurso. Sendo crítico, faz algumas ressalvas acerca dos demais arquitetos que participavam da disputa. Demonstra sua decepção com alguns projetos, principalmente no que tange ao “respeito” ao local que receberia o projeto, a cidade de Santiago de Compostela — com sua memória mística e histórica. Tomam-se como base as considerações de Galiano, justificadas por serem basicamente conclusões do corpo de júri, e não tendo como intenção nesse trabalho, a crítica ao concurso, apenas a demonstração da concorrência junto a Eisenman.

Envolvendo a comparação de propostas pelos onze arquitetos internacionais, a competição é em si uma indicação de projetos utópicos colossais e ambições futuristas. O local — um morro (Monte Gaiás) com vista para o centro histórico de Santiago de Compostela — permitiu aos competidores uma rara oportunidade de projetar uma cidade ideal. A proximidade de uma cidade mística e intacta combina com uma grande margem de liberdade formal, e um orçamento generoso, ficando difícil imaginar uma melhor oportunidade profissional e artística, identificando que nem todos os arquitetos que participaram trabalharam em analogia com essa oportunidade. (EISENMAN 2005).

Galiano demonstrou-se particularmente decepcionado com Rem Koolhaas (aliás, o único a se recusar a aparecer pessoalmente na apresentação), por oferecer um projeto baseado em um trivial “disco” voando em cima do morro. Assim como foi com Daniel Libeskind, que concebeu perante a Santiago de Compostela um plácido bloco gigante à beira da estrada,

consumido por fendas e buracos, como se tivesse “sofrido um bombardeio demolidor”. (EISENMAN 2005)

Embora perfeitamente previsível, a imagem retórica que Ricardo Bofill fez de uma praça-miradouro, para o crítico também não era bom o suficiente, com um grupo de edifícios que eram cortados como porções de um “queijo” em torno de um prisma de vidro contendo elevadores.

Notavelmente diferente foi a atitude adotada pelos outros três espanhóis no concurso. Preferindo ignorar o chamado simbólico da competição, buscaram ficar longe das áreas mais expostas do sítio e dispuseram seus prédios na suave encosta de frente para a rodovia, de tal forma que o complexo seria apenas visíveis a zona histórica da cidade. Três ideias plausíveis de fato, segundo o crítico e um dos participantes do júri, mas seus perfis intencionalmente silenciosos, infelizmente, desvalorizaram a singularidade emblemática do lugar e do programa.

O respeito pela topografia do local induziu os concorrentes franceses passar à clandestinidade, aproximando-se dos espanhóis: na íntegra, no caso de Dominique Perrault, que “esvaziou” a montanha para fazer de um “formigueiro” cultural, dentro dela.

Meticulosamente elaborado, exteriorizado apenas por um prisma de vidro com uma claraboia monumental, arquitetada com espelhos que canalizam a luz natural para as profundezas da “caverna do homem”; ou parcialmente, no caso de Jean Nouvel, que rompeu horizontalmente o monte, com um longo e estreito bloco de vidro a partir do qual os principais elementos do programa se distribuiriam no subsolo, como tubérculos, que brotam de uma luminosa raiz geométrica.

Em contraste com as escavações francesas, tanto o americano Steven Holl e os parceiros suíços Annette Gigon e Mike Guyer desenvolveram-se no monte, com edifícios totalmente expostos.

Ao final Galiano declara sua preferência por Eisenman, dizendo que o arquiteto utilizou de uma inteligência formal e simbólica, com o projeto vencedor conciliando o contraditório de respeitar um ambiente milagrosamente intacto dando ao complexo uma representação única e sedutora, encontrando a contemporaneidade.

Para tal demonstração e conhecimento dos projetos participantes do concurso, apresentam-se brevemente os onze projetos competidores, para contrastar de maneira direta com a obra de Peter Eisenman. As descrições basearam-se na visita ao local onde estão

expostas as maquetes originais do concurso, diálogos, e anotações feitas na visita realizada, juntamente com o livro **CODEX** (2005).

Começando com a proposta de Manuel Gallego Jorroto (Espanha), onde o conjunto recorda a uma fábrica, intitulado “Abstração”. A solidez de sua estrutura deveria incluir a ideia de globalidade e abstração, e era imperativo aproximar-se de Santiago de Compostela de maneira sensível (Figura 51).



Figura 51 - Proposta de Manuel Gallego Jorroto I

Segundo a justificativa do arquiteto, o projeto precisaria “encaixar-se no monte” (Figura 52), adaptando-se topografia do local, entendido como lugar especial que impõe as suas leis, que devem ser consideradas de concordância e sensibilidade ao modelar o espaço e ao produzir a arquitetura.

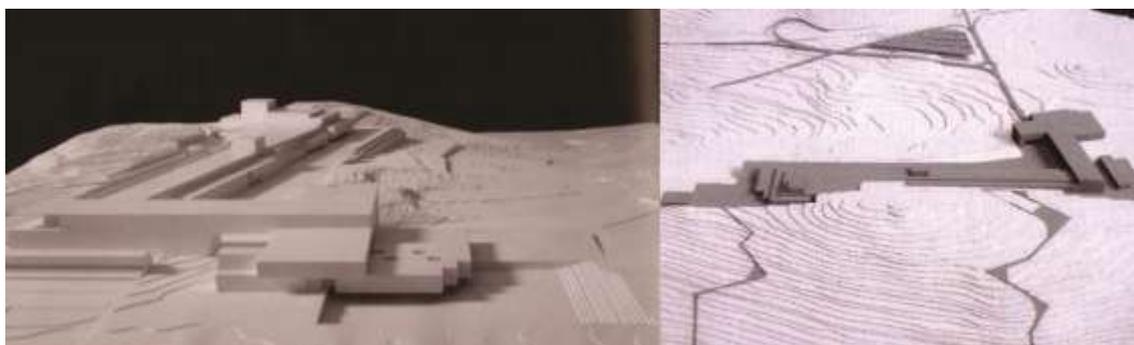


Figura 52 - Proposta de Manuel Gallego Jorroto II

Um conjunto de edificações para pesquisas, capazes de provocar a interação e troca de ideias, de divulgar e coletar informações com o objetivo de produzir e aumentar o produto cultural deveria possuir, para o arquiteto, uma estrutura “aberta” capaz de possibilitar essa atividade, receptora e geradora de fluxos de informação.

Já o grupo Steven Holl *Architects* (Estados Unidos) trabalhou com a ideia de “Arquitetura de cristal”, onde seu texto descreve que a dinâmica aberta da nova Cidade da Cultura deveria ser expressa em planos de fusão (Figura 53).

Fusão, como o ato de estar unindo os distintos programas do complexo que convergem em potenciais cristalizações. Seria uma união programática e dinâmica com conexões flexíveis que se sobrepõem.

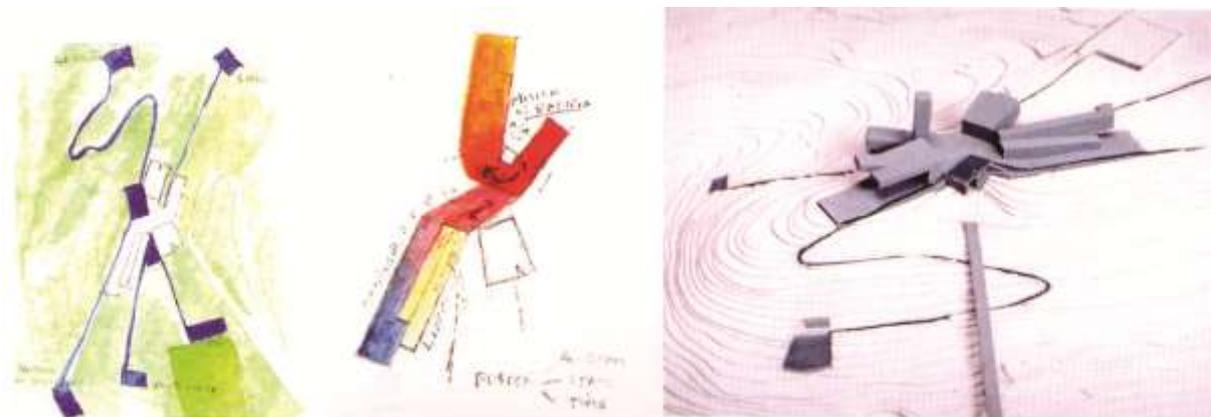


Figura 53 - Proposta de Steven Holl Architects I

A expressão da fusão de um edifício diferente de outro, sintetiza na arquitetura de vidro. Os corredores e as ligações entre zonas culturais tornar-se-iam um importante catalisador (Figura 54). Partiu-se de uma arquitetura de vidro branco transparente e translúcido, que emergiria da pedra verde portuguesa.

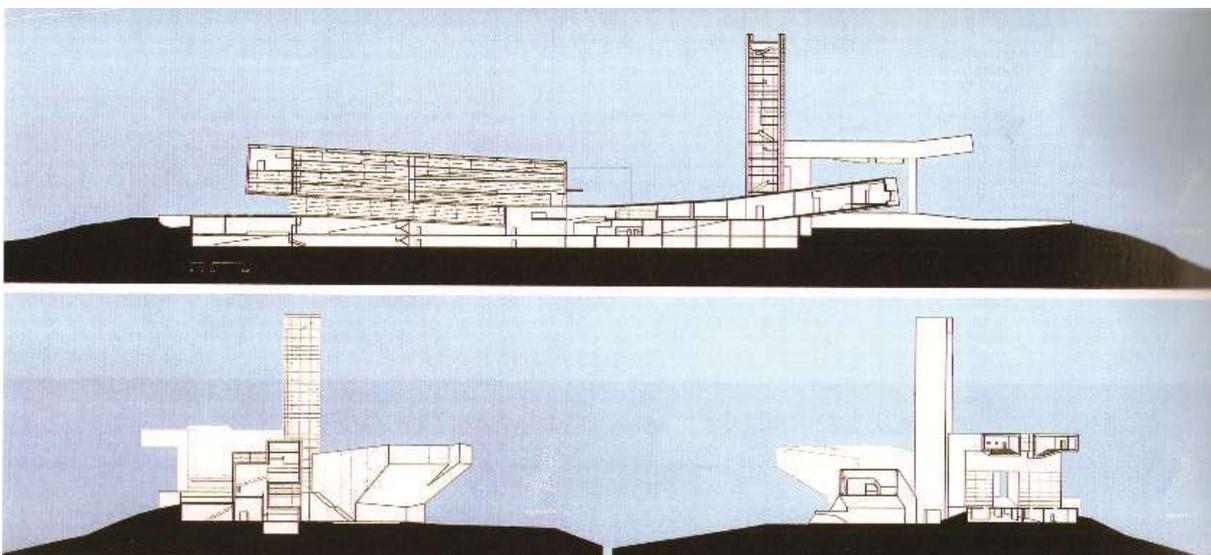


Figura 54 - Proposta de Steven Holl Architects II

As paredes duplas de vidro, avançadas em termos ecológicos, reciclariam o ar no inverno e concentrariam o ar refrigerado no verão. Em sua proposta a nova cidade teria assim, uma arquitetura realmente única, como expressão dinâmica de fusão, com um núcleo aberto tornando-se assim um motor de cultura (Figura 55).



Figura 55 - Proposta de Steven Holl Architects III

O escritório de Rem Koolhaas - OMA- (Holanda) apresentou um projeto como um “Habitat do Grande e do Sublime” (Figura 56).



Figura 56 - Proposta de OMA - Rem Koolhaas I

Buscava a regularidade ou, pelo menos, uma relação linear entre as instituições (funções), entre elas e a natureza, para evitar qualquer diferencial da hierarquia entre as diversas instituições (Figura 57). Em termos programáticos, todas as instituições poderiam se relacionar com a natureza da mesma maneira, fortalecendo uma continuidade formal entre as instituições e entre a natureza, ao redor do Monte Gaiás.



Figura 57 - Proposta de OMA - Rem Koolhaas II

O anel projetado e o monte existente estão agrupados com curtas distancias visuais, aonde se chegaria à complexidade do sublime no interior do círculo, através de uma dupla cristalização: o interior do círculo torna-se um polígono e a fachada de vidro se transforma em um vidro ainda mais poligonal (Figura 58), seguindo assim o pensamento de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, que, através do processo de cristalização, tanto nas montanhas como os edifícios, e até mesmo o globo terrestre, são parte da mesma arquitetura.

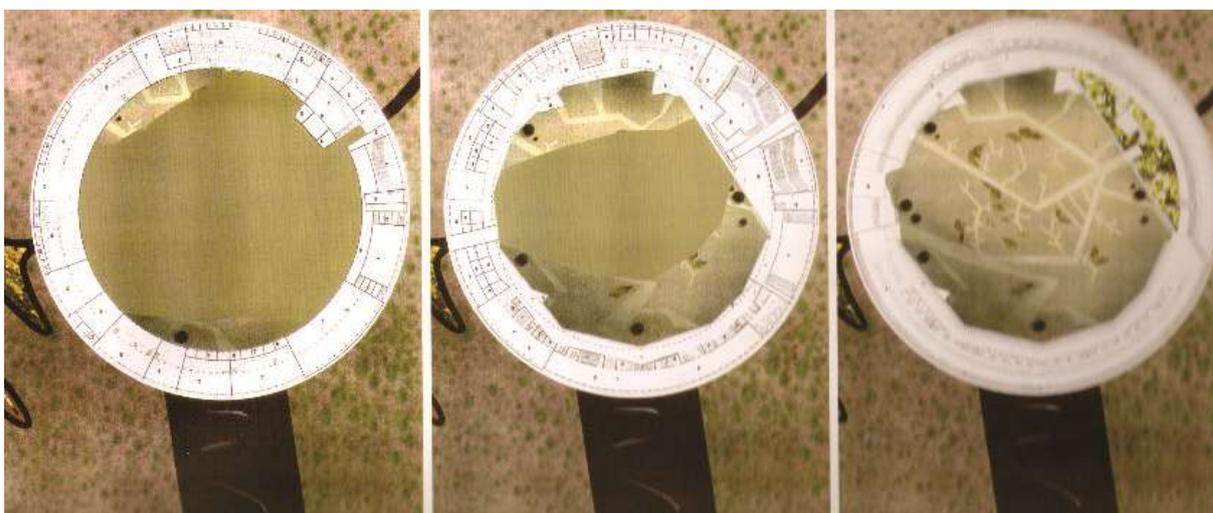


Figura 58 - Proposta de OMA - Rem Koolhaas III

Juan Navarro Baldeweg (Espanha) buscou em seu projeto construir uma cidade de “Natureza Fragmentada” onde intencionou o pensamento de uma arquitetura superposta, sem um centro definido (Figura 59).



Figura 59 - Proposta Juan Navarro Baldeweg I

Sua forma geral poligonal cercaria a montanha e sua seção adaptar-se-ia à inclinação da topografia. Essa linha seria rompida, criando vários eventos que se entrelaçariam nas zonas arborizadas. Tal fragmentação teria como objetivo assegurar o bom nível de visualização e também facilitar a acessibilidade e a comunicação das áreas de interior e exterior do anel formado pelos prismas.

Uma ponte-mirante curvar-se-ia sobre a floresta galega e dela contemplaria próxima ou distante, a ondulante e sinuosa terra (Figura 60). A partir desse observatório poder-se-ia admirar uma natureza não perturbando o visitante.

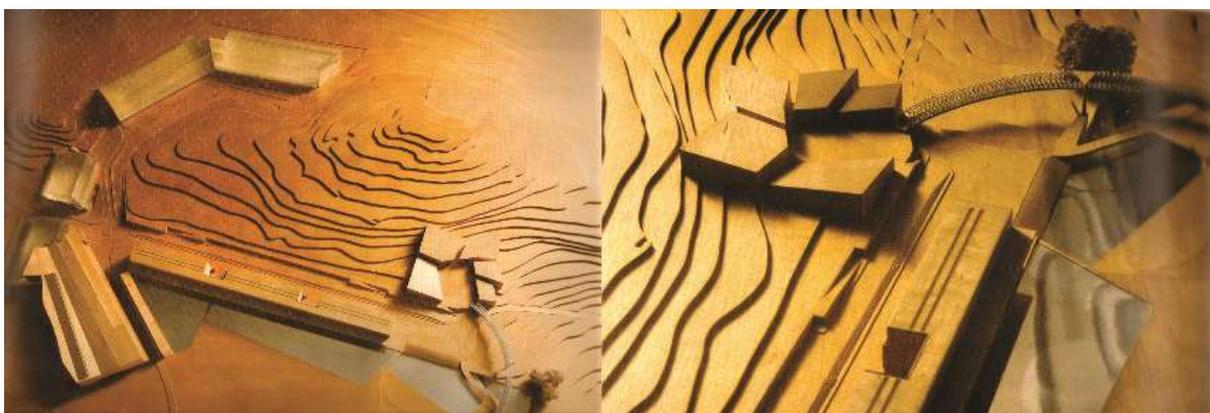


Figura 60 - Proposta Juan Navarro Baldeweg II

O *Ateliers Jean Nouvel* (França) buscou a “Matéria perfurada pela luz”, um rasgo de luz que cruzaria e perfuraria o relevo enigmático e misterioso. Simbolizando um futuro, de uma confrontação da luz e da matéria (Figura 61).



Figura 61 - Proposta de Jean Nouvel I

Nesse projeto a intenção demonstrada era que a matéria fosse perfurada pela luz, e seria o ponto de encontro dos extremos, da massa e da liquidez, da espessura e da sutileza, da sombra e da luz, do invisível e do visível, da opacidade e da transparência, do escondido e do exposto, do desaparecimento e da ocorrência. Por essas razões delicadas, seria uma inscrição da cultura (Figura 62).



Figura 62 - Proposta de Jean Nouvel II

César Portela (Espanha) idealizou um “Lugar público na natureza”. Estruturada a partir de uma sequência, em que dois espaços nucleares localizados aos extremos ficariam ligados através de um percurso linear (Figura 63).

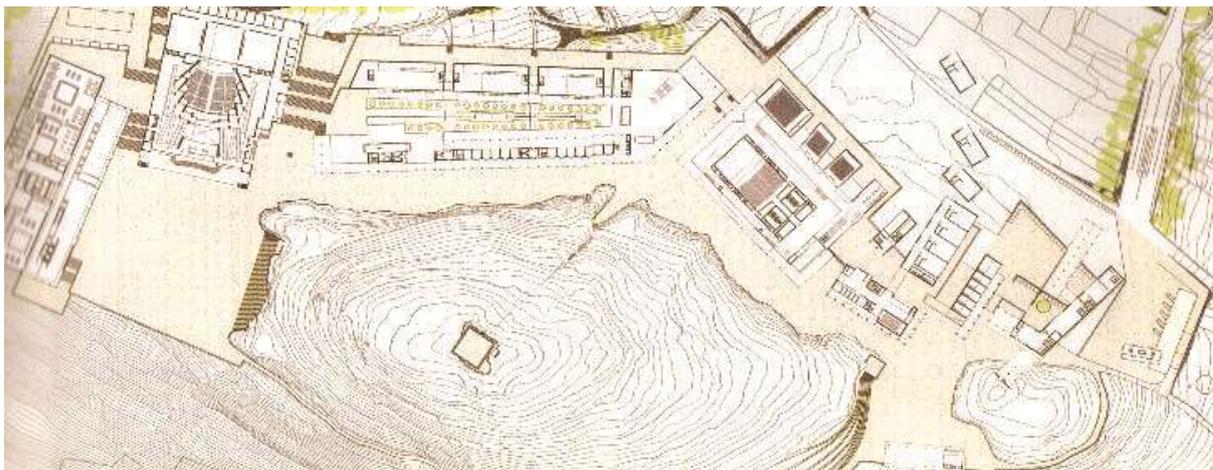


Figura 63 - Proposta de César Portela I

O objetivo era que em qualquer lugar, em qualquer um dos prédios, iria-se tecer um espaço fortemente ritualístico e, ao mesmo tempo, cheio de eventos que dariam como cumprida a resposta às múltiplas situações que a complexidade de toda a cidade exigiria. Ao mesmo tempo em que abre janelas e varandas em pontos específicos, para visualização da cidade antiga, que reforçariam a individualidade do lugar, a sua condição singular e, conseqüentemente, seu valor sagrado (Figura 64).



Figura 64 - Proposta de César Portela II

Portela também propôs que a Cidade da Cultura da Galícia fosse construída com os mais genuínos materiais do país, buscando tirar o máximo partido e novas perspectivas de tratamento para cada um deles (Figura 65).



Figura 65 - Proposta de César Portela III

Ao mesmo tempo, deveriam ser a expressão perante o mundo. O mobiliário e a decoração deveriam ser encarregados aos mais vanguardistas designers industriais galegos.

Ricardo Bofill - *Taller de Arquitectura* (Espanha) teve como intuito “Reinterpretar a paisagem” (Figura 66), onde deliberou que a relação com a cidade é física e visual. A praça, as ruas, os edifícios emblemáticos e a arquitetura vernácula românica e Barroca são a arqueologia sobre a qual se projetaria uma nova arquitetura.

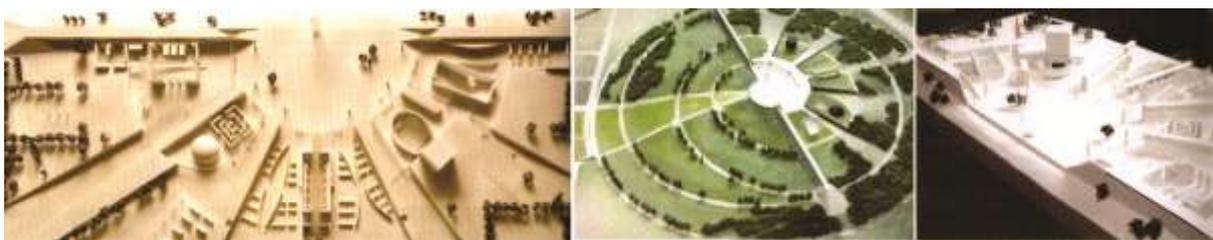


Figura 66 - Proposta de Ricardo Bofill I

O projeto da Cidade da Cultura da Galícia definir-se-ia como uma praça-balcão sobre Santiago de Compostela, organizado de acordo com edifícios diferentes ao longo das ruas.

A estrutura harmônica do projeto foi baseada em uma espiral construída sobre o número de ouro, com dois eixos perpendiculares e uma malha reticular de crescimento logarítmico (Figura 67).



Figura 67 - Proposta de Ricardo Bofill II

Para Bofill o projeto seria um novo sinal, um símbolo emblemático concebido a partir da leitura da cidade histórica, da relação com ela, e da abertura visual sobre Galícia, onde a arte, a cultura e a ciência se relacionariam através das tecnologias de informação e da comunicação. Um lugar multidisciplinar e interativo, à maneira dos mosteiros medievais, onde se conservava e difundia o conhecimento.

A dupla Gigon-Guyer *Architekten* (Suíça) criaram “Volumes cúbicos” em que os edifícios eram simples volumes prismáticos (Figura 68). Quatro edifícios, orientados cada um para um dos quatro pontos cardeais, definiriam o espaço no topo do Monte Gaiás. Uma praça de tamanho grandioso em termos urbanísticos, mas apenas um extenso plano no contexto da paisagem circundante.



Figura 68 - Proposta de Gigon-Guyer *Architekten* I

Os edifícios marcam o espaço, em vez de delimitá-lo, sendo assim, os elementos que definiriam o lugar estariam na topografia (Figura 69). A vista para o oeste seria a da cidade e a vista para o leste da paisagem, criando jardins e pequenos parques (Figura 70).



Figura 69 - Proposta de Gigon-Guyer *Architekten* II

A ideia construtiva é que os edifícios seriam construídos em camadas de pedra, colocados em fileiras, com vários tipos de pedra portuguesa, em alguns casos isolados ou, de

uma forma mais complexa, colocada em camadas usando concreto misturado com areias finas, grossas e de cores variadas em conjuntos alternados.



Figura 70 - Proposta de Gigon-Guyer Architekten III

Já a Cidade da Cultura para Dominique Perrault *Architecture* (França) funcionaria como um “Instrumento Óptico” (Figura 71) onde todo o complexo nasceria em torno do prisma da luz, que é um edifício equipado de certa flexibilidade para que seja viável a sua rotação de usos.

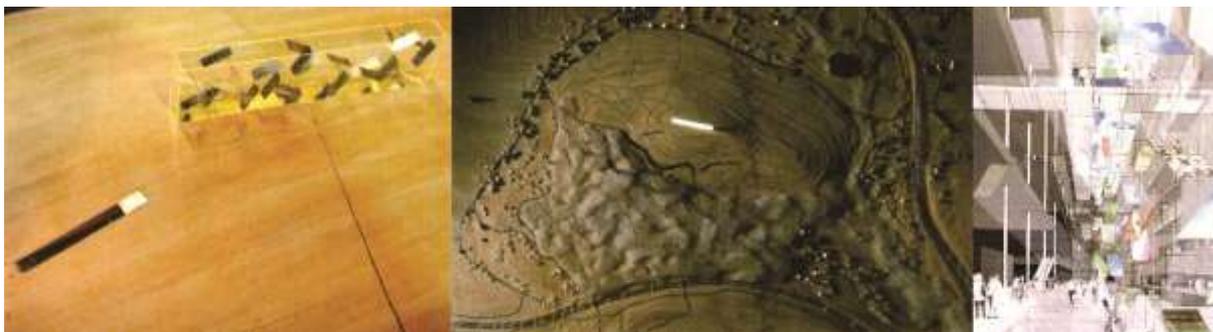


Figura 71- Proposta de Dominique Perrault Architecture I

O arquiteto apresentou um único edifício subterrâneo (Figura 72), distribuído em diferentes salas, com grandes espaços em diferentes níveis, que acolhem as distintas funções requeridas pelo programa.

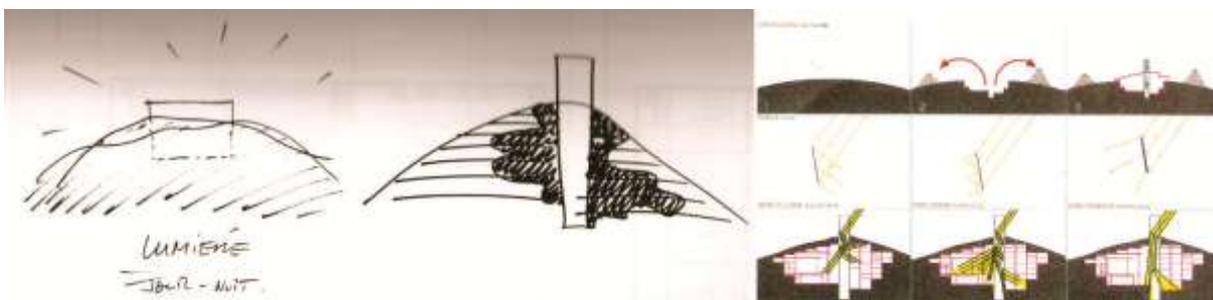


Figura 72 - Proposta de Dominique Perrault Architecture II

Ao nível do solo, sobressair-se-ia no cume do Monte Gaiás um longilíneo prisma de vidro (Figura 73) que permitiria difundir, refletir e transmitir a luz, que passaria para o interior

do edifício escavado no monte. A proposta pretendia assim direcionar a luz para o centro da terra, utilizando este prima, como instrumento óptico.

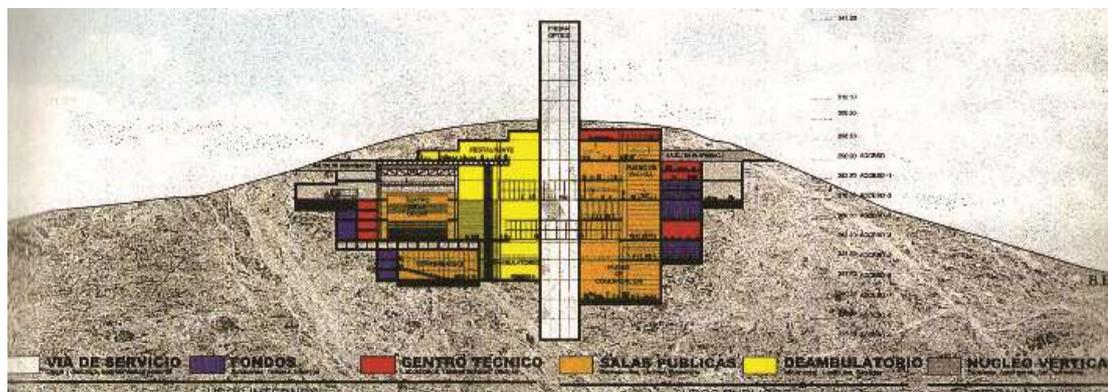


Figura 73 - Proposta de Dominique Perrault Architecture III

O Studio Daniel Libeskind (Estados Unidos) partiu de um “Contraste Sustentável” (Figura 74) para sua concorrência pelo projeto da Cidade da Cultura. Tematizando os contrastes com a paisagem e o centro histórico de Santiago de Compostela, produzindo uma nova topografia de relações históricas.



Figura 74 - Proposta de Daniel Libeskind I

Na fusão entre forma e espaço, a forma assegura os programas culturais específicos e os jardins verticais gerariam as entradas das atividades públicas. Buscava-se o jogo entre estes dois elementos por meio da mistura constante de relações. Essas relações concretizar-se-iam no rico matiz da arquitetura em que se fundem a totalidade do programa com as infiltrações realizadas pelos jardins.

Os visitantes subiriam através de jardins horizontais (Figura 75) e seriam dirigidos entre uma paisagem de várias camadas, que é específica para cada instituição cultural (cada prédio, com cada função). Os jardins teriam, na dimensão vertical, um domínio público visível.



Figura 75 - Proposta de Daniel Libeskind II

### 3.2. O projeto vencedor: Peter Eisenman Architects

Os comentários de Peter Eisenman em seu livro **CODEX** (2005) elucidam muitos itens abordados aqui nessa pesquisa, e começa a decodificar o objetivo e o porquê de ser o vencedor do concurso.

A partir de relatos históricos, Eisenman começa descrever seu processo. Do código encontrado em Santiago de Compostela, Eisenman retira parte do processo projetual: a peregrinação, para um tipo diferente, ou forma, de um guia de viagem, um código do espaço e do tempo da cidade secular (Figura 76).

Originalmente o código era um manuscrito cristão escrito em ambos os lados das folhas de um pergaminho, o que os diferenciava das escrituras hebraicas tradicionais, que foram escritas em rolos de papiro, e poderiam ser inscritas somente em um único lado.



Figura 76 - Pergaminhos, CODEX e Código

Códices, ou manuais, nas artes e ciências seculares, não apareceram até o século XV. Entre os mais conhecidos estão os códigos escritos por Leonardo da Vinci, que traziam uma

escrita para trás para frente, da direita para a esquerda, e que somente permitia sua leitura através de um espelho. Em sua combinação de imagens e texto, Leonardo introduziu a ideia secular de um código através de um texto, por reverter à escrita, que deslocou os meios estabelecidos de leitura.

O “código” era um sinal de que é preciso ler de maneira diferente. Porque códigos são destinados para dispersar significado de tal forma que até mesmo as exibições de linguagem em si mesma são questionadas, eles também exigem um diferente tipo de escrita (por exemplo, escrevendo para trás) ou uma reescrita. Esta reescrita em essência muda a escrita original, produzindo uma "nova escrita". O nosso reescrever o código, para Santiago de Compostela é uma brincadeira com o índice de palavras e código. É sinal de um movimento de um índice, que é uma escrita interna de uma ação, transformação ou mutação, para Código, que é uma reescrita, ou seja, uma reorganização de uma fonte de uma organização externa e interna, sem necessariamente deixar vestígios da atividade. (EISENMAN 2005, 28).

A ideia de código ou codificação foi importante para a produção de Eisenman para combater a produção de efeitos espetaculosos, ou seja, as tentativas de reformulação em Santiago de Compostela na nova cidade. Códigos são diferentes da linguagem comum (excluindo poética e formas literárias), porque eles têm uma interioridade diferente, uma diferente relação com o signo e com o significado.

Enquanto em Santiago de Compostela o signo seria muito evidente, Eisenman propôs codificar tal símbolo, para que a leitura seja feita, tal qual um *palimpsesto*, relendo e reinterpretando a cada momento.

Propondo a noção do local como um *palimpsesto*, refere-se à possibilidade de utilizar figuras retóricas para revelar um texto reprimido (ou “ficção” de acanhamento) de significados específicos a um determinado sítio. Assim, o sítio torna-se análogo a um manuscrito que contém traços visíveis de textos anteriores. O trabalho projetual de Eisenman desenvolveu-se sobre um sítio concebido em camadas, mediante ao uso de sobreposição. Esse processo é a chave de entendimento das objeções de Eisenman às noções de começo e fim, origem e destino. (NESBITT 2008, 192).

Para Eisenman, Rosalind Krauss (em um co-ensaio **Notes on the Index: Seventies Art in America**, 1977), articula uma ideia para o sentido dos diversos gêneros e estilos de arte na década de 1970, que ela chamou um índice, onde segundo ele, coloca essa ideia de índice em arte num contexto utilizado pela primeira vez por Charles Sanders Peirce, para diferenciar os signos linguísticos: entre símbolo, ícone, e índice, onde para Peirce, um

símbolo era um referencial arbitrário, um ícone deveria ter uma relação de percepção de seu objeto, e um índice teria um relacionamento físico e temporal para seus referentes.

Para tal, Eisenman dispensa os conceitos de símbolo e ícone, apegando-se ao índice e juntando ao Código: surgindo assim seu *CODEX*.

Nesse sentido foram marcas físicas, traços, impressões ou pegadas, como pegadas deixadas na areia, relativo a um acontecimento real que teve lugar ao invés de uma verdade ou significado transcendental. Por exemplo, uma pegada na areia sugere uma ação prévia de alguma presença física; é o vestígio de que a ação ou, em outro sentido, uma gravação de um processo. (EISENMAN 2005, 29).

Para Eisenman a eleição de seu projeto para a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela comprova que no governo galego anterior havia a intenção de fazer algo arquitetonicamente diferenciado.

Não devemos nos esquecer que o resultado de um concurso indica que o arquiteto está autorizado a mudar as coisas: em um concurso, cada um pode propor o que bem entender. Ao receber a encomenda diretamente de uma Prefeitura ou de um governo, eles estão dizendo: “Queremos um Eisenman. Construamos um”. O que se torna interessante para mim em um concurso é que acabe em um projeto difícil de ser definido como um “Peter Eisenman”. O projeto que estamos fazendo em Santiago de Compostela é surpreendente. Será concluído em 2008. Quisera eu pensar que a arquitetura de Eisenman é diferente, não melhor, do que qualquer outra arquitetura. Quem for a Santiago de Compostela verá o quê faz Eisenman e comprovará que é diferente. Isso é crucial. Mas os outros devem dizê-lo; eu não posso descrever o por quê. (EISENMAN 2005, 02)

Demonstrou no ideal de seu projeto, rastrear a história, como um marcador genético, através de um código de DNA, buscando os caminhos da cidade antiga (de peregrinação) e aplicando-os sobre o topo do monte Gaiás, tal como uma tatuagem, uma ranhura, uma pegada na areia (Figura 77).

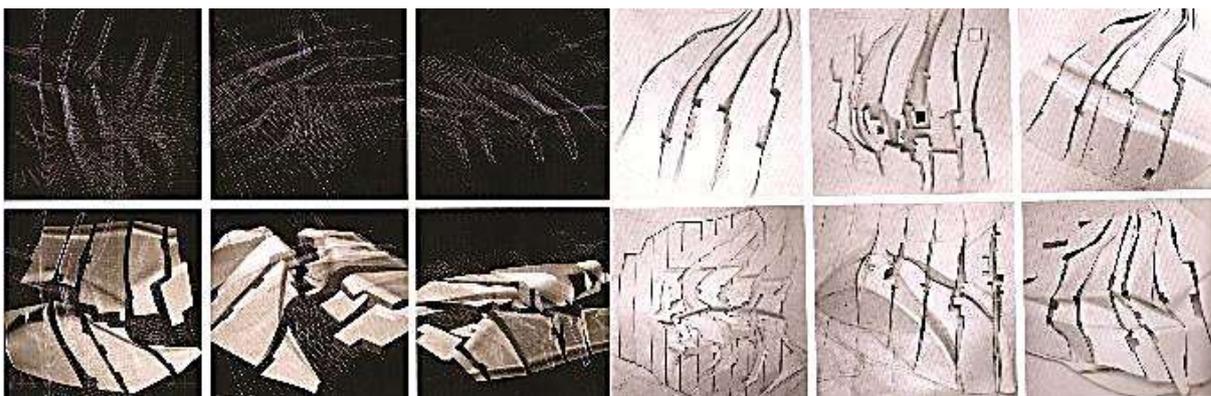


Figura 77 - Rasgos

As cinco rotas dos peregrinos que se dirigem à catedral de Santiago de Compostela servem como partido para o projeto. A partir dessa marcação no solo é superposta uma retícula ortogonal e a decorrência dessa sobreposição de desenhos é difundida ao projeto.

O monte Gaiás, traz a singularidade de ser o ponto mais alto dessa região de topografia irregular. O monte colabora, propiciando um lugar com potencial para deformar, mutar, o plano reticulado e as linhas das rotas peregrinas.

Outro delimitador da forma e parte do processo projetual de Eisenman para Cidade da Cultura é, remeter os limites do novo sítio arquitetônico a famosa concha da Vieira (Figura 78), símbolo tradicional de Santiago de Compostela, que possui em sua forma linhas que lembram o diagrama projetual de Eisenman.

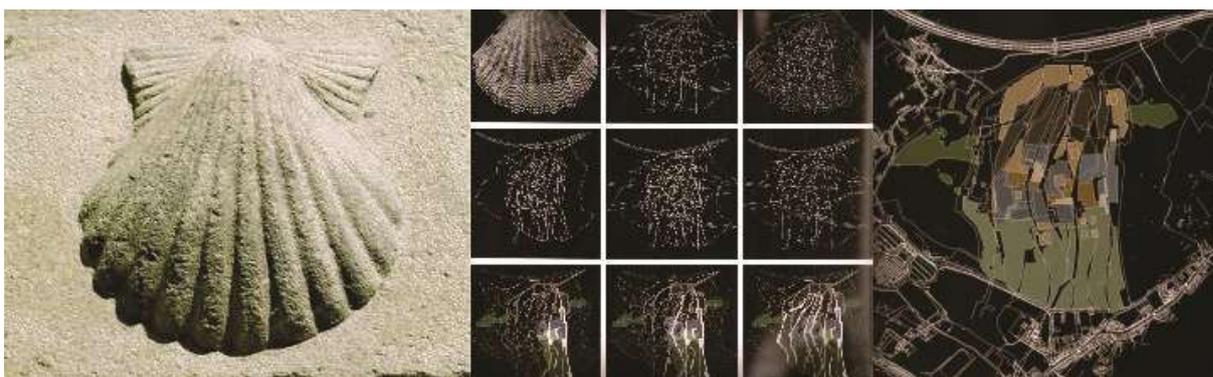


Figura 78 - Processo projetual - Vieira

Essas deformações são tratadas como uma série de formas na superfície, como as conchas que são delicadas e dobradas, com suas ranhuras, misturam-se assim a contradição existente, na superfície da concha dobrada, que ativa o mapa da cidade e produz um novo tipo de assentamento, no qual o passe de codificação medieval de Santiago de Compostela aparece

não como uma forma representativa nostálgica, mas como um presente ativo e latente através dos caminhos e da concha, de modo sutil.

O resultado é um molde, em que as ruas da nova cidade surgem a partir de tais intersecções, cortadas pelos acessos aos prédios, relacionando a forma dos prédios com os antigos montes que ali havia.

O projeto vencedor de Peter Eisenman reconcilia com grande inteligência plástica e simbólica os requisitos contrapostos de respeitar um ambiente milagrosamente intacto e de fornecer uma imagem insólita e sedutora. Dispondo os edifícios como uma topografia artificial sobre a crista do monte, e escavando esta a maneira que o monte mesmo parece talhado, o arquiteto enterra o edifício sem enterrá-lo realmente, e constrói sobre a cima sem dar a impressão de ocupá-la. A paisagem curvada que é, gerada por Eisenman sobrepondo o traçado do centro medieval de Santiago de Compostela e as ondulações estriadas da vieira peregrina, compõem uma cenografia expressionista e gentil que se funde sem violência com o terreno, e que estende as gargantas abruptas das ruas com sendo plácidas para os parques de estacionamento junto da auto-estrada e para o perfil afastado do Obradoiro. (GALIANO in EISENMAN, 2005, p. 6).

A geometria que resulta das diversas operações e relações feitas por Eisenman, gera dobras, pregas geológicas e históricas, que parecem emergir do solo, com a cobertura de pedras que recordam e recriam os novos montes (Figura 79).



Figura 79 - Maquetes do concurso

Os edifícios singulares, ligados por ruas e praças e dotados de um avançado nível tecnológico construtivo, conformam um espaço para a reflexão, o debate e a ação, com o intuito de nortear a Galícia para o futuro e sua internacionalização (Figura 80).



Figura 80 - Maquetes dos futuros prédios

Nos seus espaços, receberá serviços e atividades destinados à preservação do patrimônio, memória, estudo, pesquisa, experimentação, produção e a divulgação nos domínios das letras e do pensamento, da música, do teatro, da dança, do cinema, das artes visuais, da criação audiovisual e da comunicação do povo galego.

O projeto (ver Anexo A) conta com seis edifícios e mais um túnel de serviço que percorre subterraneamente e os interliga. O conjunto complexo ocupará uma superfície de aproximadamente de 175 mil m<sup>2</sup>, dos quais 52 mil m<sup>2</sup> serão ocupados pelos prédios (Figura 81).



Figura 81 - Implantação do projeto

Dos seis prédios projetados, além do túnel, apenas dois estão concluídos, a Biblioteca e o Arquivo da Galícia. O que permitiu (durante a visita ao local) uma visualização mais completa, do que no canteiro de obra dos demais.

Junto ao projeto original do concurso, houve a inclusão de um conjunto de duas torres, em homenagem feita por Peter Eisenman ao seu companheiro do grupo *Five Architects*, John Hejduk, falecido em 2000 (desenhadas em 1992 pelo próprio Hejduk como torres botânicas para o Parque de Belvís na própria Santiago de Compostela e nunca executadas) (Figura 82) e que foram propostas por Eisenman para aperfeiçoar o grupo de edifícios principais e aceito pelos coordenadores do projeto.



Figura 82 - Torres de John Hejduk

Para a compreensão do projeto realizar-se-á uma pequena demonstração de cada instalação, sem o intuito de uma análise mais detalhada, não sendo esse o objetivo em questão, apenas para a compreensão, perante a esse grandioso complexo.

Dentre os seis prédios estão incluídos, o Teatro da Música, Biblioteca, Arquivo, Central de Serviços, Museu da História da Galícia e o Edifício de Novas Tecnologias.

Além dos edifícios, a parte funcional do complexo, conta com o túnel de serviço (Figura 83) que permite o acesso subterrâneo a todos os prédios, e que já está em atividade, tendo sido o primeiro a ser construído de maneira a permitir as instalações futuras.



Figura 83 – Túnel

O Teatro da Música (Figura 84) tem como objetivo ser um dos pilares das políticas culturais, com o intuito de confirmar a Galícia no âmbito da música e da arte cênica para o Terceiro Milênio. O auditório principal está preparado para receber óperas e outros grandes acontecimentos artísticos, e tem a tradicional forma de ferradura, com uma zona de orquestra com capacidade para 119 músicos e com uma capacidade de receber 1500 pessoas.



Figura 84 - Teatro da Música I

Possui também um auditório auxiliar com capacidade para receber 450 pessoas, servindo como um espaço multifuncional, para demais usos, como, espetáculos teatrais e conferências (Figura 85).



Figura 85 - Teatro da Música II

A Biblioteca (Figura 86), um dos dois prédios já conclusos, consta de seis níveis e será destinado a abrigar o patrimônio bibliográfico da Galícia com um amplo depósito e uma grande sala de leitura.



Figura 86 - Biblioteca I

O edifício também conta com uma biblioteca virtual, onde possui espaços destinados ao estudo e a divulgação da cultura impressa galega, além de salões de conferências e áreas

expositivas. Suas instalações acomodarão o Centro Superior Bibliográfico da Galícia (Figura 87).

Nos níveis inferiores se comunica com o Arquivo, sendo a entrada principal através da rua no terceiro pavimento, onde se localizam também as áreas comerciais e as principais salas de leitura.



Figura 87 - Biblioteca II

O Arquivo (Figura 88) tem como objetivo agregar e dar espaço aos documentos de publicações periódicas e demais publicações relacionadas à imprensa da Galícia.

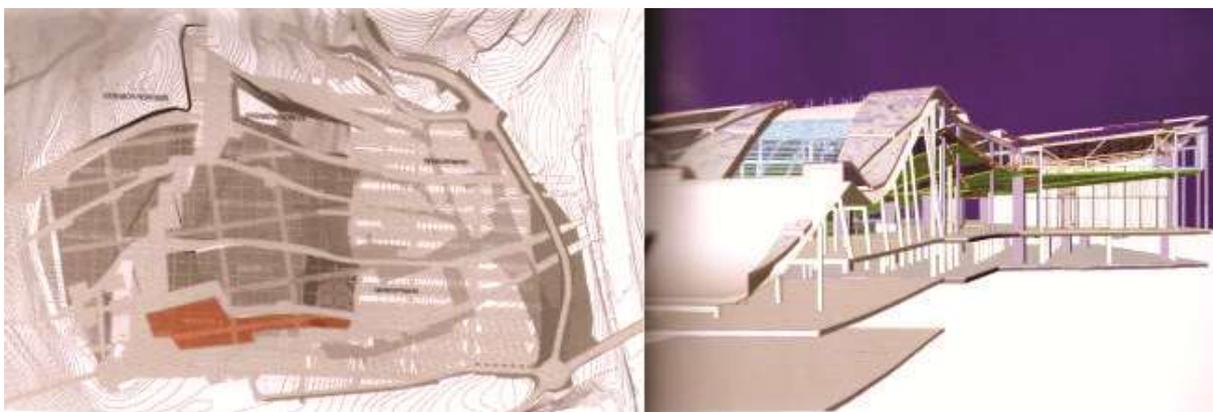


Figura 88 - Arquivo I

O edifício desenvolve-se em três andares. O inferior serve como conexão a Galeria de serviços (túnel). Nos demais andares situam-se espaços próprios para arquivos (Figura 89), com: sala de leitura, um grande depósito de publicações, sala de consulta com equipamentos informáticos, sala para pesquisadores, serviço de recepção, catalogação, reprodução e processamento, além de locais comerciais. Duas áreas de exposição complementam o edifício.



Figura 89 - Arquivo II

O edifício destinado a Central de Serviços (Figura 90), tem como função reunir todos os serviços administrativos, logísticos, comerciais e de gestão da Cidade da Cultura. Além de abrigar tais operações, ainda possui duas salas para conferências polivalentes e uma sala de múltiplo uso.



Figura 90 - Central de Serviços

O edifício do Museu da História da Galícia (Figura 91), também concluído em sua estrutura, restando à conclusão do espaço interior, busca a distinção, baseando-se em novas tecnologias expositivas e conceitos que articulem um discurso histórico, que ultrapassa a simples exposição de objetos e informações estáticas.

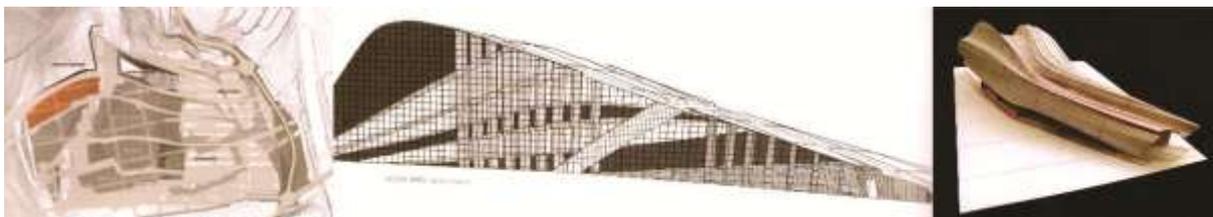


Figura 91 - Museu da História da Galícia I

O museu quer combinar a história galega, cultura e tradição apoiado-se nas mais novas tecnologias audiovisuais e informáticas. É o mais alto edifício da cidade e tem como

característica marcante uma cobertura com uma inclinação de mais de  $60^\circ$  em sua cobertura (Figura 92).



Figura 92 - Museu da História da Galícia II

Por fim, o Edifício de Novas Tecnologias (Figura 93) integra três grandes áreas inter-relacionadas, uma estará destinada à investigação e restauração do patrimônio audiovisual, com um arquivo de imagem e som.



Figura 93 - Novas Tecnologias I

A segunda área estará dedicada ao entretenimento, e a terceira área será expositiva para apresentação de produtos audiovisuais e, conteúdo de multimídia de empresas galegas de bases tecnológicas (Figura 94).



Figura 94 - Novas Tecnologias II

### 3.3. Análise da Obra

As análises realizadas na obra da Cidade da Cultura em Santiago de Compostela procuram demonstrar manifestações do uso da dobra deleuziana no ato projetual de Peter Eisenman. Tais análises foram feitas pela autora a partir de uma visita técnica realizada na

Cidade da Cultura em Agosto de 2010, e realizadas a partir de montagens com imagens de autoria própria e imagens adquiridas.

Partindo do próprio Deleuze que afirma que os conceitos contemporâneos têm sua difusão e apropriação beirando aos excessos, assim a dobra barroca é apropriada a todas as situações sem discernimento, “toda arquitetura se dobra, desdobra e redobra”. (DOSSE 2010, 420).

Tal demonstração para poder “ver” a dobra é necessária como exercício do pensamento, desarmando-o do imaginário (referencial passado), acoplando e fazendo novas conexões. De uma forma mais apropriada, “deleuzianamente”, para ao invés de “ver” a dobra, a dobra “fazer sentido”.

Possivelmente, fundamentando-se a partir do pensamento, de quem cria um olhar para o conceito de dobra, é possível que encontre características que podem ser reputadas como o conceito de dobra em arquitetura.

Quando a obra de arquitetura pretende dar uma definição à forma, nenhum arquiteto tem como garantir seu significado. O projetista não tem garantias de que a observação do usuário coincida com sua própria intenção pretendia, devido à arquitetura possuir uma linguagem icônica.

Como a dobra é um conceito espacial (onde é necessário ter que forçar o conceito de dobra para aplicar no tempo) e objetual (visa objetos e espaços) torna-se aplicável para arquitetura, porque a arquitetura produz objetos e espaços, que estão no campo dos sentidos da arquitetura, e nunca no campo de uma palavra escrita ou falada.

Uma das definições dessa arquitetura da contemporaneidade é demonstrar que “coisas”, “extras arquitetônicas”, são aplicáveis em processos de compor a forma em arquitetura, diferente de outros momentos, em que se utilizavam referências *a priori*, tal como o uso no modernismo através dos pilotis e da planta livre, entre outros.

A arquitetura de Eisenman pode ser referida como uma arquitetura que deforma o conceito arquitetônico convencional e deforma um conceito filosófico clássico — não permite que um ícone arquitetônico, fique aderido a um único significado — Essa arquitetura cria uma nova tensão, entre o polo filosófico e o arquitetônico, que auxilia os processos projetuais. Criando a dobra (espaço e tempo) com o pensamento.

Quando Deleuze se refere à dobra, é a dobra mesmo, é um signo linguístico que tem um valor quase absoluto, ou seja, um campo muito limitado para sinônimos. Ele não pensa em imaginação, aquilo acontece ali mesmo, naquela hora, são as conexões, cognições, que o sujeito faz ao se deparar com a dobra real do edifício. É um forçar do pensamento.

O conceito de dobra é muito mais complexo do que se pode aplicar ou pensar em aplicar na arquitetura diretamente. O que se faz com ele na arquitetura é uma pequena porção do exercício de pensar na dobra como ela é, apenas podendo chegar ao princípio de um pensamento abstrato ou imaterial.

O sujeito, numa ótica “deleuziana”, ao se deparar com um prédio, faz o que quer dele. O prédio passa a ser uma imagem construída conforme a capacidade do sujeito em operar com conceitos. Não é “só” uma questão de conceitos, mas também da imaginação do sujeito e de seu repertório em “operar sobre” o objeto/prédio.

A noção de IMAGINÁRIO é fundamental na prática projetual. O imaginário nivela-se aos conceitos. Esse é o exercício do ato de pensar. Aqui o IMAGINÁRIO é desencadeado, e não, o usual. IMAGINÁRIO, conceitos e pensamento, então, coexistem.

Não se faz a diferenciação do IMAGINÁRIO, mas a potencialização do pensamento, o imaginário também será “disparado”, mas descartado no momento da história, momento esse, onde é repleto de pré-conceitos, de lembranças do passado. O imaginário da história remonta ao acontecido, já as concessões contemporâneas nas conexões são sempre futuras, abertas ao inesperado.

O pensamento contemporâneo se produz no hoje, sempre no aqui e agora e no futuro, a partir dessa experiência, adiante! Se o contemporâneo pudesse ser definido, já não seria mais contemporâneo, seria outra coisa.

A força do pensar é a da potência gerada pelo contato com a obra. É uma potência nova, é o “ato da criação”. A ideia de se deparar com a obra dobrada é de criar novas conexões, novas ideias e poderíamos ai sim dizer, “imaginários” no sentido geral da palavra (não no sentido do método de IMAGINÁRIO, histórico) que remonta ao acontecido, experiências vividas antes.

A partir de uma visitação sistemática (ver Apêndice A) à obra obtiveram-se percepções acerca do projeto, criando novas conexões e novos encontros.

Parte-se da escolha de cinco possíveis exercícios referenciais da aplicação da dobra na obra da Cidade da Cultura em Santiago de Compostela de Peter Eisenman. Essas análises serão descritas, a partir dos encontros (ver Apêndice A e B) e perceptos, baseando-se também nos referenciais conceituais a respeito do conceito.

### 3.3.1. O dentro e o fora

O primeiro exercício (*FlipStory*<sup>43</sup> “O Dentro e o Fora” e Apêndice B), busca-se a noção do conceito, baseando-se nos estudos de que a dobra é infinita, e não comporta a separação da estrutura do dentro e do fora, interior e exterior, na busca da desorientação o observador (Figura 95).



Figura 95 – Montagem infográfica, estrutura e fachada.

Busca-se fazer o observador imaginar, em que novo espaço se encontra, ou a que espaço voltou, aonde retornou, ou ainda, de que espaço não saiu. Tal qual a faixa de Möbius, baseava-se na propriedade das superfícies, que consiste na possibilidade ou impossibilidade de orientação (Figura 96). Sem dentro nem fora.

<sup>43</sup> *FlipStorys*, em tradução livre, “virar as histórias” dobrar, são os micro livros incluídos nesse trabalho com o objetivo de facilitar a visualização das análises.



Figura 96 – Montagem infográfica da fachada

Eisenman provoca uma simbiose entre estrutura e fachada, rompendo, com a estrutura interna que se manifesta na externa. Ao estudar a noção do conceito da dobra em Leibniz, Deleuze identifica o que aconteceu no Barroco, caracterizando a dobra pela sincronia do côncavo e do convexo, do interior e do exterior (Figura 97), em cima e em baixo, definindo um espaço plural em que o dentro e o fora são equivalentes, alternando-se o tempo todo.

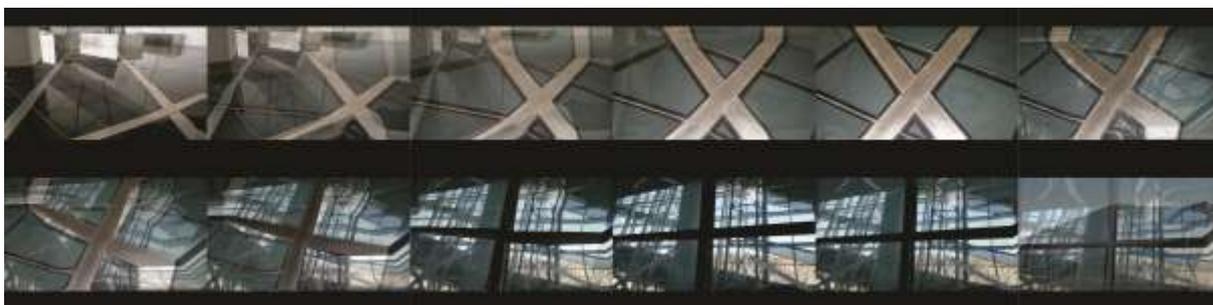


Figura 97 - O dentro e o fora I

O projeto remete as linhas geradoras (malhas superpostas ao terreno), linhas que seguem a todos os planos, dobrando-se do piso a fachada, do interno ao externo, voltando (Figura 98).



Figura 98 - O dentro e o fora II

O dentro e o fora são aventados, tal qual uma presença de uma mônada (que é um substantivo, uma entidade da consciência) onde traz a autonomia do interior sem exterior.

Pode-se adotar aqui, como comparação, a obra de Escher, “*Print Gallery*” (1956) que se aproxima da dobra com mais complexidade, onde retrata, tal qual a obra de Eisenman, um

ponto de vista, através da observação do usuário que aprecia a obra, em que imagens se ampliam e se dobram, e se redobram nelas mesmas. Até que em um momento da visão elas se estendem, fora do quadro, fora do projeto. A imagem expande-se ininterruptamente à medida que a visão se desloca.

As duas obras (Cidade da cultura e a “*Print Gallery*”) foram geradas a através de uma grelha que modificam o formato do espaço para causar o efeito desejado no tempo. Toda essa fantasia fundamenta-se no fato de que ambos criaram como estrutura para estas imagens, uma rede que marca um alargamento, que dobra, que não tem princípio, nem fim, na tentativa de desorientador o observador.

### 3.3.2. As ruas da “cidade”

No exercício dois (*FlipStory* “As ruas da cidade” e Apêndice B), é a decorrência da dobra resultante de outra dobra. A dobra da rua que parou. A dobra fixa da esquina (Figura 99). Que em um momento do tempo, “pregueou-se”, onde o termo, em francês *Le Pli* (a prega), tornar-se-ia mais adequado.



Figura 99 - Montagem infográfica das ruas da cidade.

Eisenman “apropria-se” das paredes históricas da cidade antiga de Santiago de Compostela, para aplicá-las na nova cidade, através grandes painéis de vidro e aço, que além de prover a modernidade com os novos materiais, recorre também à cobertura de pedra nas fachadas, tradicional da Galícia, onde produz ao pensamento a lembrança da rua (do casco velho), com colorações familiares das pedras que adornam as fachadas antigas, tanto quanto das novas(Figura 100).



Figura 100 - As ruas da cidade I

Tais quais as ruas da cidade, que serpenteiam, e a cada esquina surpreendem o observador, surge o desconhecido, que o aguarda, nas ruas da Cidade da Cultura também (Figura 101). Eisenman retorce o que estava fixo na cidade (esquina), o conhecido, que ao dobrar a rua se torna a surpresa e demonstra reutilizar tal artifício em todo o projeto.

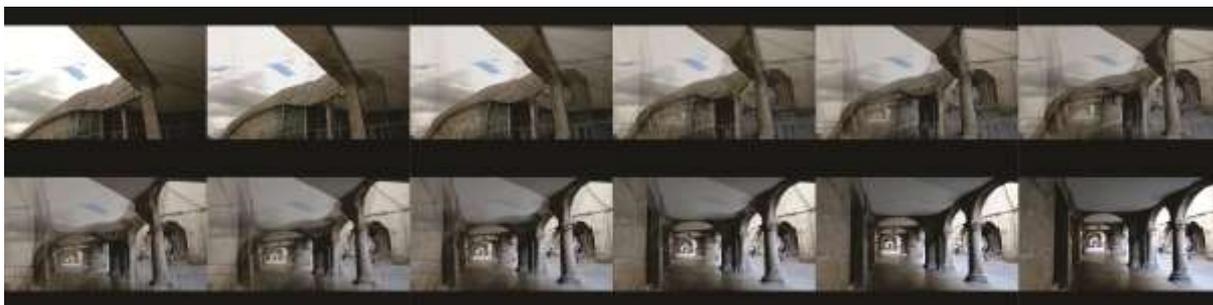


Figura 101 - As ruas da cidade II

Tal como um labirinto, conferindo ao observador, a impressão de retorno e desorientação — onde esta fora, onde está dentro? — possui como fator gerador a opacidade, no qual antepara outro tipo de espaço, não esse que se dobra e desdobra num contínuo infinito de repetições.

No labirinto, com seu número infinito de dobras, faz a relação com a cidade composta de casas, quartos, móveis, esquinas, dobras dentro de dobras, dobras que conformam espaços.

Como no labirinto, onde iludir faz parte do jogo, e tem como sua função primordial a de ser enganoso e não admitir que o observador veja o mundo existente fora dele. As ruas do projeto eisenmaniano desestruturam o observador a cada dobra, esquina, curva. Mudar os sentidos, confundir, caotizar.

### 3.3.3. DNA de Santiago de Compostela

Nesse terceiro exercício (*FlipStory* “DNA de Santiago de Compostela” e Apêndice B) de reconhecer a dobra em Eisenman, busca-se a origem do projeto em que o arquiteto parte do traçado dos Caminhos dos peregrinos, que chegam de diversas partes da Europa para encontrar o túmulo do apóstolo na Praça do Ombreiro em Santiago de Compostela.

Rastreia e “retira” então esses “traços” que definem as ruas da cidade monumento, e transfere ao Monte Gaiás, rotacionando, invertendo, mas conservando os caminhos históricos até chegar ao “novo lugar”.

O desenho é “prensado” ao solo, reconstruindo novos montes, como uma tatuagem de Santiago de Compostela na Cidade da Cultura. O projeto ao longe parece arrasar os montes e voltar o construí-los (Figura 102).

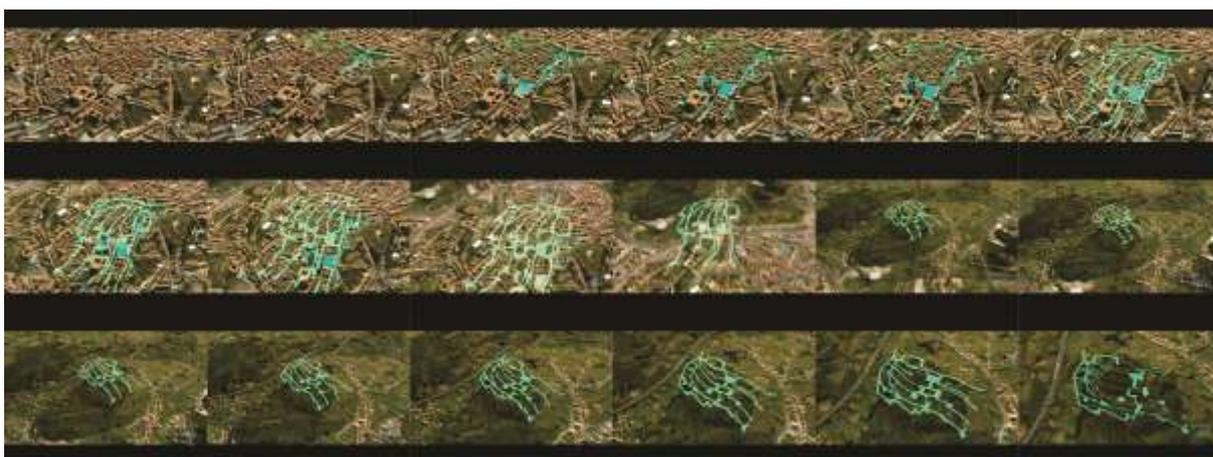


Figura 102 – DNA de Santiago de Compostela I

Aqui a dobra é demonstrada como metáfora, memória... O recurso do uso histórico para um projeto contemporâneo. Não se descarta o existente, mas aprimora-se seu DNA (código genético) para torná-lo contemporâneo.

Como em uma carta de baralho, os opostos compõem os lados (contemporâneo e histórico) (Figura 103). Rebatem-se, e se dobram. O projeto segue a mesma percepção, ao deslocar a posição do casco velho da cidade em um traçado do novo projeto. Iguais, invertidos, porém diferentes, e ainda sim, tornando-se o mesmo.



Figura 103 - O projeto como carta

Tal como Eisenman tem a possibilidade de representar os conceitos abordados no texto de *The City of Artificial Excavation* no *IBA Social Housing Berlin* (1981-85), no projeto da Cidade da Cultura, tais conceitos também são identificados.

Após a “prensagem” (Figura 104) no terreno, que “gerou” as formas dos edifícios, tais quais os “montes”, empregou-se um número de superposições, que são as forças que partem da relação da obra com a topologia do local.



Figura 104 - DNA de Santiago de Compostela II

O projeto então é gerado a partir de três superposições de elementos: a planta do casco medieval de Santiago de Compostela (cidade histórica), um mapa topográfico e duas grelhas cartesianas (Figura 105).

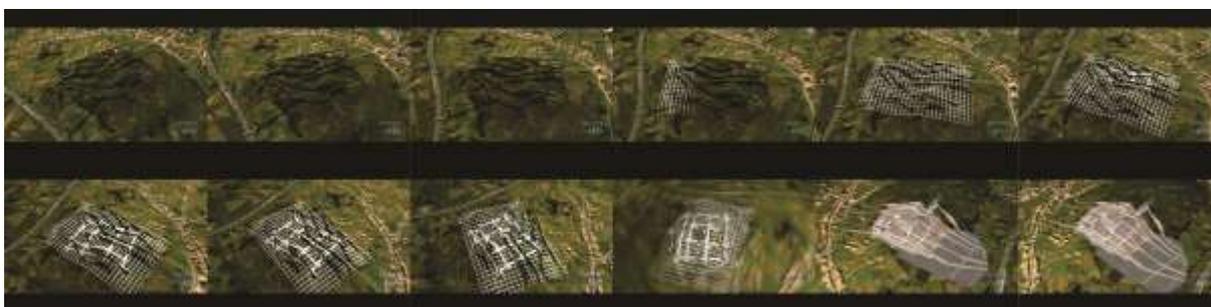


Figura 105 - A grelha cartesiana no projeto

O arquiteto descreve em seu livro **CODEX** (2005) que sua intenção era superpor à grelha cartesiana, ao desenho existente, buscando envolver o “passado” sem negar um conceito arquitetônico (traçado cartesiano).

Com a possibilidade da utilização dos meios infográficos, através de programas de computação, a topografia do Monte Gaiás, com as “forças” do DNA, foi alterada junto às duas geometrias planas (as duas grelhas), gerando uma nova superfície topológica (Figura 106).

(...) o projeto de Santiago de Compostela é um pouco diferente: ele não é mais apenas um índice dessas superposições. Por exemplo, em Santiago de Compostela, minha ideia era sobrepor uma grade cartesiana sobre a "grade", existente, orgânica, medieval bem como entortar ou deforma-los com uma grelha topológica que os projetos sobressaíssem. Isso produz linhas de força que nunca foram parte da geometria projetiva. Eles se transformam em terceira dimensão. Isto tem um impacto muito forte sobre a superfície do solo. É uma maneira de lidar com a terra não como um dado único, não como uma fundação, não como algo estável. Ela interrompe o seu valor icônico, transformando-o em um índice. (EISENMAN 2003, 1).

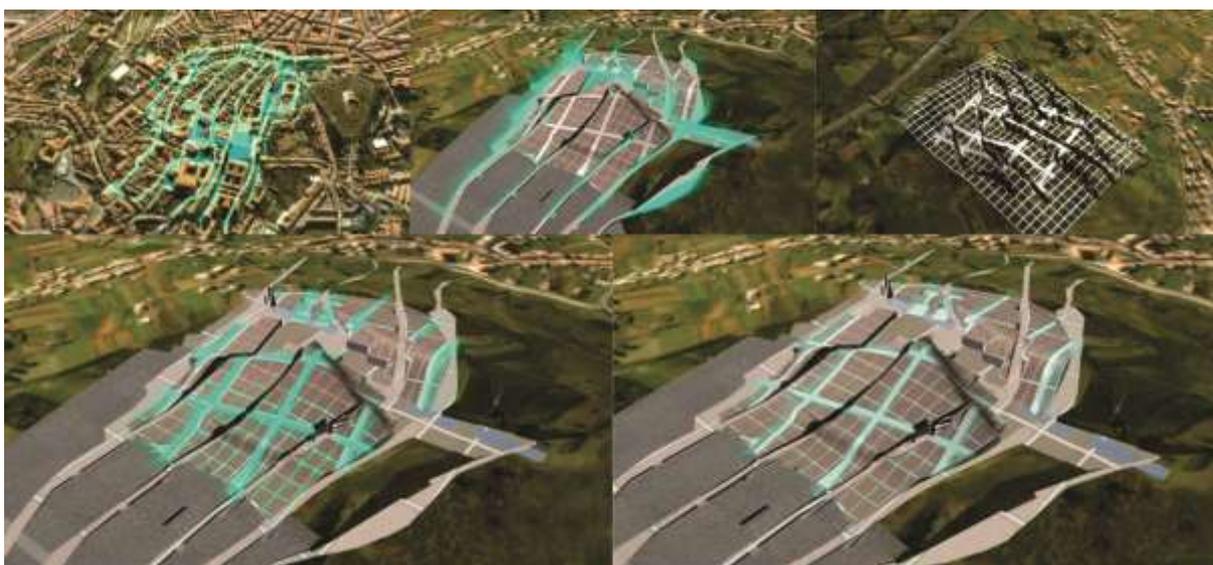


Figura 106 - Resultado da implantação com as “ruas” e a grelha

Como resultante, o processo projetual corrobora com o arquiteto que não lida com o solo como um conhecimento isolado, cuja estabilidade, não poderia ser questionada; pelo contrário, para ele o solo nunca é neutro. O solo aqui se dobra na historicidade do lugar.

Em Santiago de Compostela, o solo é agora figurado, e figuras surgem como erupção do solo. Era impossível criar edifícios individuais em Santiago de Compostela, porque eles deveriam ser parte de uma ideia de *landscape* única. Se houvesse um ou dois edifícios como talude ou elevação, eles se tornariam objetos expressionistas. Quando são partes do *landscape*, se tornam algo diferente.(...) Tentamos encontrar uma maneira de capturar na forma algo que não é expressionismo, mas que possui uma

densidade e um sentido de camadas de ideias – o que faz com que a informação de turve (*blur*) e se torne algo diferente – afeto (*affect*) talvez. Por toda a história, os eventos foram determinados pela diferença entre realidade objetiva e subjetiva. A realidade subjetiva tem a ver com o espetáculo e com a *media*. Isto implica em uma condição passiva do observador. Efeitos no objeto se tornam afetos no sujeito. A *media* distancia você da experiência. O que a arquitetura faz que a *media* não faz envolve o corpo, a mente e o olho simultaneamente. (EISENMAN 2003, 3).

### 3.3.4. *Scaling*

A análise do projeto de prédios que podem ser um pedaço de uma imagem (“extra-arquitetônica”) ampliada é o tema desse quarto exercício (*FlipStory* “*Scaling*” e Apêndice B). O plissado e o *scaling* como na escultura barroca são relacionados com a obra de Eisenman, tal qual o êxtase místico de Santa Teresa, e chegam a uma arquitetura fractal (Figura 107).

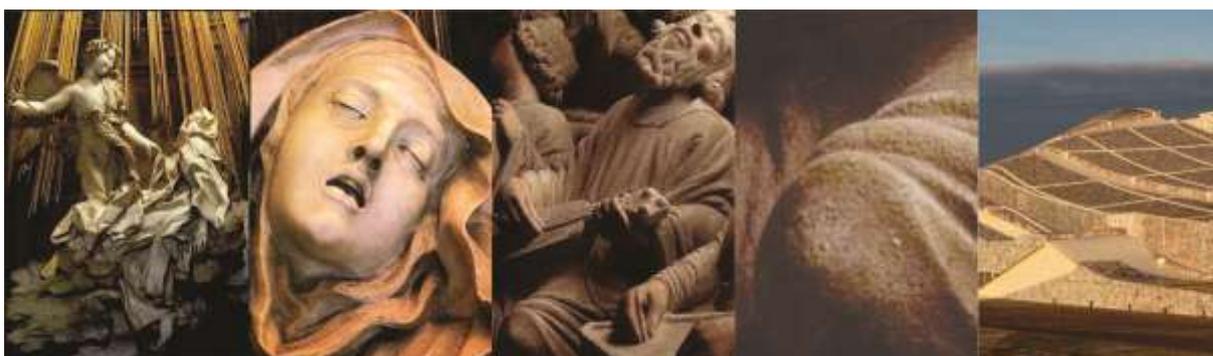


Figura 107 - Montagem Santa Teresa e *Scaling*

Eisenman apropriou-se do conceito de escala fractal, como na presença do objeto dentro do objeto, que exalta a forma original e, que a dobra aqui pode ser identificada tal qual, no processo transformador da forma da Casa 11<sup>a</sup>, onde efetivamente, em um objeto dimensionado em si, um infinito número de vezes, formando uma espécie de fractal em arquitetura.

Nesse exercício, não é o mesmo objeto que se amplia em si, mas sofre uma mutação com a referência de algo que remete a cultura do lugar e que pode ser ampliada, ou reduzida, remetendo a imagem do prédio.

Os mecanismos de *feedbacks* (busca na história) e formas fractais associadas com a ordem em sistemas aparentemente caóticos são, para Eisenman, um meio de destruir a estabilidade da arquitetura e se afastar da ortodoxia antropomórfica que tem sustentado a teoria da arquitetura vitruviana.

Eisenman tenta negar uma origem antropomórfica e “realista” da arquitetura, como se esta tivesse sido originada por entidades “reais” (necessidades humanas) operadas por conceitos, tais como o de “uso”, por exemplo.

Assim Eisenman apropria-se da geometria fractal para atormentar a especificidade da escala da arquitetura antropomórfica convencional; o antropomorfismo no uso da escala é tido como “intemporal” na arquitetura convencional. A escala (ou o processo de *scaling*) já não é uma referência de tamanho, mas de auxílio na composição projetual.

Uma confirmação dessa tendência de Eisenman com a arquitetura fractal é o projeto *Choral Works*<sup>44</sup>, que Eisenman concebeu em conjunto com do filósofo Derrida.

Escala, auto similaridade e auto referências, estão presentes no livro *Choral Works* (1997). Porém, essas operações vinham assumindo uma presença mais filosófica e menos geométrica. No livro, o projeto aparece obviamente menos derivado de interações geométricas do que na de Casa 11<sup>a</sup> ou no *Moving Arrows, Eros and other Errors*. (EISENMAN 1986).

Lembrando que no final dos anos oitenta, próximos a Deleuze e Guattari (cujas obras foram se tornando muito influentes na época) aí sim, alguns arquitetos apropriaram-se da geometria fractal para explicar conceitos complexos e frequentemente não relacionados, fazendo com que muitos arquitetos embarcassem com entusiasmo na geometria fractal no início e meados dos anos oitenta. Bem como a referência de Deleuze que uma das origens do pensamento em dobra é os fractais.

Em cada escala (do projeto) aspectos das mudanças no tempo, alterações nos rios, bordas, etc. são introduzidos. Assim vão ocorrer reverberações não só em escala, mas com o tempo, resultando mesmo em auto similaridade, mas não auto analogias. É como se houvesse reflexos infinitos em um espelho imperfeito. (EISENMAN 1988, 137).

A relação com o *scaling* (escalonamento) nesse exercício baseia-se na ampliação de uma das imagens do Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela, como uma

---

<sup>44</sup> A partir do convite feito a Derrida por Bernard Tschumi, logo junto também a Eisenman, para participar do projeto do Parc de la Villete, a arquitetura buscou referências à filosofia, o projeto realizado no parque por essa parceria chamou-se Choral Works onde foi criado um jardim, com elementos metafóricos que fazem alusão a diferentes tempos, por meio de elementos da história do local. Esse projeto gerou também um livro publicado em 1997.

referência de arte Barroca, em que um “pedaço” dessa obra pode remeter o pensamento para a obra da Cidade da Cultura (Figura 108).



Figura 108 - *Scaling I*

A ampliação é de uma parte das imagens dos músicos que compõe a escultura Barroca. Um “pedaço” que se desdobra, ampliando-se, quase de maneira fractal, e mutando-se em um projeto de arquitetura contemporânea (Figura 109).



Figura 109 - *Scaling II*

### 3.3.5. As pedras do Caminho

No quinto exercício (*FlipStory* “As pedras do Caminho” e Apêndice B) de assimilação do conceito de dobra no projeto da Cidade da Cultura em Santiago de Compostela, parte-se da relação das pedras assentadas nas ruas da cidade histórica, em que os peregrinos seguem para encontrar seu objetivo, a Catedral, com as pedras que cobrem a arquitetura contemporânea (Figura 110) de Eisenman. A dobra se faz direcional, a dobra do movimento...

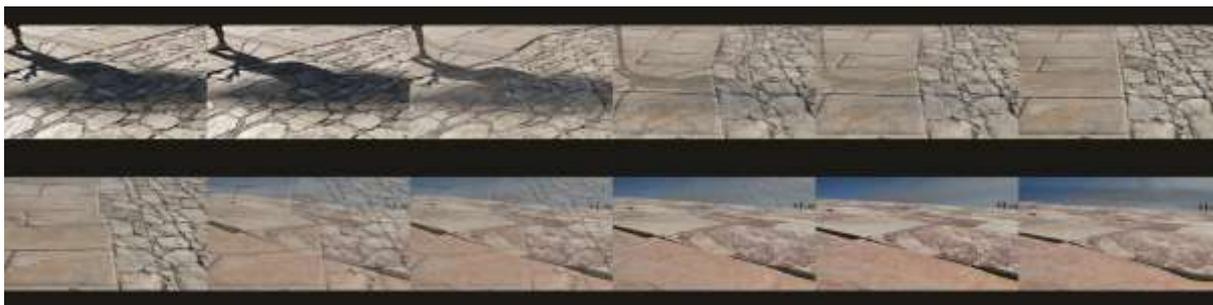


Figura 110 - Pedras do Caminho I

Eisenman utiliza o mesmo tipo de pedra, a colocação das pedras de quartzito, pedra típica da região, que cobre os caminhos da peregrinação, e coloca na cobertura do projeto, fazendo com que os novos “montes” por ele criados, a partir da concepção do DNA de Santiago de Compostela, também contenham a cobertura histórica das pedras. O que era chão passa a ser cobertura. Dobra, redireciona, inverte (Figura 111).

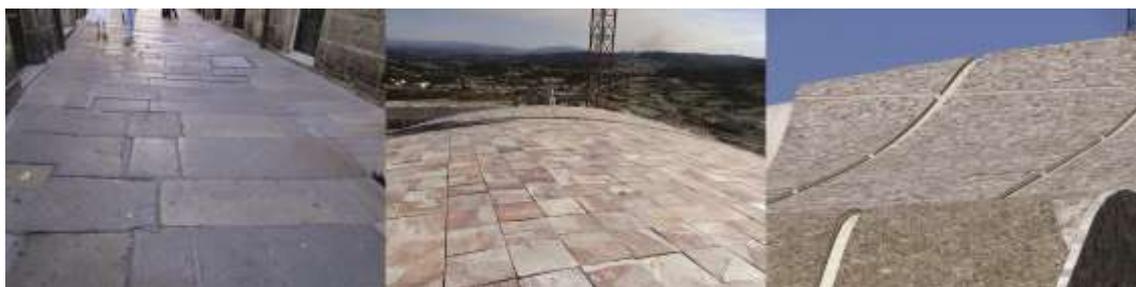


Figura 111 - Pedras do caminho II

A utilização das pedras faz com que uma topografia realizada “artificialmente” sobre o Monte Gaiás remeta a um reflexo da cidade antiga de Santiago de Compostela. E tal como o monte, os prédios parecem “emergir” da terra, a obra também chega à superfície de seu sítio, dobrando-o (Figura 112).



Figura 112 - O prédio e as pedras

## Considerações Finais

Nesse trabalho, não se poderia chegar a conclusões definitivas. Estar-se-ia negando a força do pensamento, que não para, como o próprio Eisenman menciona. Essa pausa, para considerações finais, é apenas um “*frame*” (uma moldura ou fotografia do método), no processo de pensar a arquitetura através de conceitos filosóficos.

Entre os desafios que cercavam esta dissertação, desde o início, conseguiu-se identificar a ideia-conceito de dobra nas obras e em segmentos dos processos projetuais de Peter Eisenman.

Os exercícios realizados partem de perceptos, acerca do que a arquitetura pode e deve ser na contemporaneidade, para refletir outros conceitos que não pertencem ao campo arquitetônico.

Considera-se também que o arquiteto persegue a arquitetura-filosófica, aqui descrita, e o que é possivelmente uma força motriz para seu processo projetual na contemporaneidade.

Analisando detalhadamente os êxitos da carreira de Eisenman identificou-se o método de inovação em arquitetura através do uso de conceitos filosóficos convertidos em instrumentos teóricos contemporâneos como estratégia projetuais na concepção arquitetônica.

Descreveu-se a possibilidade de identificar o processo de inovação através do uso de instrumentos como a dobra, usada numa estratégia projetual da concepção arquitetônica, a partir da obra de Peter Eisenman, além de rastrear tais conceitos, bem como identificar novos a serem estudados.

Além da dobra, o trabalho identificou instrumentos teóricos contemporâneos que influenciaram Peter Eisenman, através da descrição dos conceitos filosóficos aplicados à arquitetura.

Foram realizadas demonstrações de como se faz uso de tais instrumentos na vivência projetual do arquiteto, definindo influências presentes no processo criativo relacionadas à utilização de tecnologias, e como essas extensões alteraram ou modificaram algumas das diferentes fases do processo criativo arquitetônico.

A identificação das relações entre tais instrumentos e o processo de inovação na arquitetura e na elaboração de um projeto, possibilita o entendimento da relação teoria x prática projetual de forma mais aprofundada.



## Referências

- ABBAGNANO, Nicola S. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ABREU, Michael Pontes de . “Gilles Deleuze: Freud, Leibniz e o Inconsciente .” *Revista Ítaca*, 2009: 28-56.
- BARKI, José. “Representação Digital e Projeto de Arquitetura.” *SIGraDi'2000*. Rio de Janeiro, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGSON, Henri. “Introdução à Metafísica.” In: *Coleção os Pensadores*, por Franklin Leopoldo e Silva, tradução: Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultura, 1979.
- BERKEL, Ben van, e Caroline BOS. **MOVE**. Amsterdam: Un Studio & Goose Press, 1999.
- BOCK, Ana Maria. **Psicologias. Uma introdução ao estudo de psicologia**. São Paulo: Saraiva, 2004.
- BOUDON, Philippe. “Do espaço arquitetural ao espaço de concepção.” In: *O Lugar do Projeto no ensino e na pesquisa em arquitetura e urbanismo*, por Cristiane Rose DUARTE, Paulo RHEINGANTZ, Giselle AZEVEDO e Laís (orgs.) BRONSTEIN. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- . *Enseigner la conception architecturale: Cours d'Architecturologie*. Paris: Éditions de la Villette, 1994.
- BRAGA, Eduardo Cardoso. “Arte e sensação: A natureza sintética da sensação na experiência artística segundo Gilles Deleuze.” *REVISTA Art&*, Abril de 2004.
- CABRAL, C. P. C. “Arquitetura, arte, espaço público: o projeto como reconstrução do lugar.” *ARQTEXTO*, 2006: 42-57.
- CARPO, Mario. “L'architecture a l'ère du pli.” *l'Architecture d'Aujourd'hui*, Dezembro de 2003, 349 ed.: 98-103.
- CHEREM, Rosângela Miranda, e Jefferson W. KIELWAGEN. “Renitências da imagem.” *XVIII Seminário de Iniciação Científica da UDESC*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Udesc, 2008.
- CHOMSKY, Noam. **Estruturas sintáticas**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CUNHA e SILVA, Paulo Alexandre Gomes da. **O lugar do corpo: Elementos para uma cartografia**. Porto: Universidade do Porto, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 2000.
- . **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- . **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- . **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. “O atual e o virtual.” In: *Éric Alliez. Deleuze Filosofia Virtual.*, por Gilles Deleuze, 47-57. São Paulo: 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles, e Félix GUATTARI. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- . **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- . **O que é a filosofia?** São Paulo: 34, 1992.

- DORFMAN, Beatriz Regina. **“Arquitetura e representação: as Casas de papel, de Peter Eisenman e textos da desconstrução, de Jacques Derrida, anos 60 a 80.”** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- DOSSE, François . **Gilles Deleuze & Feliz Guattari, Biografia Cruzada.** Porto Alegre: Artmed, 2010.
- DUARTE, Fábio. **Arquitetura e tecnologias da informação.** *Da Revolução Industrial à Revolução Digital.* São Paulo: Unicamp, 1999.
- . **“Elipse crítica. Reflexões a partir de Manfredo Tafuri.”** *Portal Vitruvius.* Janeiro de 2001. [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq008/arq008\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq008/arq008_01.asp) (acesso em Março de 2009).
- EISENMAN, Peter. **“A arquitetura e o problema da figura retórica.”** In: *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)*, por Kate (Org.) NESBITT, 193-199. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- EISENMAN, Peter, entrevista feita por Robert YVY e Suzanne Stephens STEPHENS. ***Challenging Norms: Eisenman's obsession*** (Outubro de 2003).
- . **CODEX.** Nova Iorque: Monacelli, 2005.
- EISENMAN, Peter, entrevista feita por Fredy Massad MASSAD e Alicia Guerrero YESTE. ***Eisenman, teórico y práctico*** (13 de Agosto de 2005).
- EISENMAN, Peter. **“Eisenmanesie”** *Architecture + Urbanism* , 1988.
- . ***Moving Arrows, E os and other Errors.*** Londres: Architectural, 1986.
- . **“The End of the Classical: the End of the End, the End of the Beginning.”** *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, 1984.
- . ***Processes of the intersticial*** (1997). In *Written into the Void. Selected Writings 1990-2004.* Londres: Yale University Press, 2007.
- EISENMAN, Peter. **“Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica.”** In: *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995*, por Kate (Org) NESBITT, 600-607. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- EISENMAN, Peter, e Jacques DERRIDA. *Kipnis J, Leeser T (eds), , Derrida J, Eisenman P: Choral Works (New York, The.* Edição: Jeffrey KIPNIS e Thomas LEESER. Nova Iorque: Monacelli, 1997.
- EISENMAN, Peter, e Sanford KWINTER. **“Tensão disciplinar: territórios mutantes.”** *Arquitetura Viva Monografias - Pragmatismo y Paisaje.* Madri, 2004.
- ELALI, G.A, e M. VELOSO. **“Avaliação Pós-Ocupação e processo de concepção projetual em arquitetura: Uma relação a ser melhor compreendida.”** *Núcleo de Pesquisa em Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo.* . São Paulo, 2006.
- ESCHER, Maurits C. **Gravura e desenho.** Tradução: Maria Odete Gonçalves-Koller. Köln : Taschen, 2004.
- FERNANDES, Jaqueline Aparecida. **“Fractais: uma nova visão da matemática.”** *Monografia de conclusão de curso.* Lavras, 2007.
- FILHO, Osvaldo Fontes . **“Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade.”** *Viso . Cadernos de estética aplicada.* set-dez de 2007. <http://www.revistaviso.com.br/> (acesso em 2010 de setembro de 14).
- FUÃO, Fernando Freitas. **“O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? – 3ª parte (1).”** *Vitruvius*, 2004.

- GALLO, Silvio. **Deleuze e a Educação - parte um: Deleuze e a filosofia.** Departamento de Arquitetura e Urbanismo Da Universidade Federal de Santa Catarina: Santa Catarina, 2007.
- GALOFARO, Luca. *Digital Eisenman. An Office os the Eletronic Era.* Basel: Birkhauser, 1999.
- GARCEZ, L. R. N., e S. MAKOWIECKY. “Referências barrocas nos casulos de ouro de Hubert Duprat.” *DAPesquisa*, 2008: 1-14.
- GAUSA, Manuel. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada.* Edição: Manuel GAUSA. Barcelona: ACTAR, 2001.
- GOMES , Luciana Andrade . “Enciclopédias contemporâneas: leituras reticulares da literatura de Jorge Luis Borges.” *III Encontro Nacional sobre Hipertexto.* Belo Horizonte, 2009.
- Great Buildings Collection.* s.d.  
[http://www.greatbuildings.com/architects/James\\_Stirling.html](http://www.greatbuildings.com/architects/James_Stirling.html) (acesso em Janeiro de 2010).
- GRILLO, Antonio . “De/para arquitetura: a ciência da complexidade” *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v.15, n.16, ., 1º sem de 2008: 127-143.
- . “Funcionalismo complexo: funcionalismo, arquitetura e ciência naturais.” *Colóquio de pesquisas em habitação: Coordenação modular e mutabilidade.* Belo Horizonte: Grupo de Pesquisa Morar de Outra Maneira/Ecola de Arquitetura da UFMG, 2007. 01-19.
- HARTOONIAN, Gevork. *Crisis of the object : the architecture of theatricality.* Taylor & Francis e-Library, 2006.
- JENCKS, Charles. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture.* Londres: Academy Editions,, 1997.
- JOB, Nelson. “A diferença emaranhada travessias entre a filosofia da diferença e a física da consciência.” Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- LACOMBE, Octavio. “Diagramas digitais: pensamento e gênese da arquitetura mediada por tecnologias numéricas.” Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2006.
- . “Uma complexidade perplexa: arquitetura e cidade.” *Impulso*, 2006: 7-14.
- LYNN, Greg. “*Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple.*” In: *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, por Charles JENCKS, 125-127. Londre: Academy Editions, 1997.
- LYNN, Greg, ed. “*Folding in architecture.*” *Architectural Design* (Academy Editions) 63 (1993).
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia.** Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MACHADO, Roberto. “Uma geografia da diferença - A filosofia de Deleuze seria uma soma de pensamentos que se relacionam por expressarem a diferença.” *Cult*, 2006.
- MEDRANO, Leandro. “Notas sobre um bar, uma quadra de basquete e um cadáver.” *Óculum Ensaios*, 2006.
- MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual na Obra de Oito Arquitetos Contemporâneos.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno.** Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

- NABAIS, Catarina Pombo. **“Homem/animal: a arte como anti-humanismo.”** In: *Abecedário de criação filosófica para o ensino médio*, por Walter Omar KOHAN e Ingrid Muller XAVIER, 115-119. Autêntica, 2008.
- NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para arquitetura - Antologia teórica 1965-1995.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- OSTWALD, M. **“Fractal Architecture: Late Twentieth-Century Connections Between Architecture and Fractal Geometry.”** *Nexus Network Journal* 3, 2001: 73-83.
- PETERS, Edgar. **Fractal Market Analysis: Applying Chaos Theory to Investments and Economics.** Nova Iorque: John Wiley and Sons, 1994.
- PIÑON, Helio. **Miradas intensivas.** Barcelona: Edicions UPC,ETSAB., 1999.
- PONS, Joan Puebla. **Neovanguardias y representación arquitectónica: la expresión innovadora del proyecto contemporáneo.** Barcelona: UPC, 2002.
- RAJCHMAN, John. **Construções.** Lisboa: Relógio D'Águ, 2002.
- RENNÓ, S. A. **“Existe uma experiência estética do usuário nos discursos da arquitetura contemporânea? Aproximações a partir das categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi.”** Belo Horizonte: Belo Horizonte:Escola de Arquitetura da UFMG, 2006.
- RIBEIRO, Fabíola Macêdo, e Rejane SPITZ. **“Design e espaço na era da informação ou o ciberespaço absorvido pela arquitetura.”** *Sigradi - Teoria, Epistemologia, Filosofia.* São Leopoldo, 2004. 410-120.
- RIBEIRO, Fabíola Macêdo. **“Insinuações Semióticas em Arquitetura:do Pós-Modernismo aos Bobjects.”** *Imago.* PUC- Rio de Janeiro. 2004. <http://www.users.rdc.puc-rio.br/imago/site/semiotica/producao/fabiola-final.pdf> (acesso em 15 de Ago de 2009).
- RIBEIRO, Fabíola Macêdo, e Rejane SPITZ. **“Arquitetura na Era Eletrônica: a imagem absorvida pela informação.”** Edição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- RODGER, Paul . **“An Introduction to the Folding Method.”** <http://www.paulroddgers9w.com/> 2006. (acesso em 13 de Novembro de 2010).
- ROWE, Colin. **“La Tourette.”** In: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, por Colin ROWE, 196. Barcelona: Gustavo Gili S. A, 1999.
- SANTOS, Eliana Pereira de Sousa . **“A vontade de paisagem: genealogia concepções de percepção espacial da teoria à prática artística e arquitetônica.”** Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006.
- SEGRE, Roberto. **Arquitetos contemporâneos.** São Paulo: Editorial Viana & Mosley, 2007.
- SOLIS, Direce Nigro. **Desconstrução e Arquitetura: Uma abordagem a partir de Jacques Derrida.** Rio de Janeiro: Uapê, 2009.
- SOMOL, R. E. **“SOMOL, R.E. (1999). . Thames & Hudson, London.”** In: *Diagram Diaries*, por Peter EISENMAN, Introdução. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- SPERLING, D.M. **“Arquiteturas contínuas e topologia - similaridades em processo.”** São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo., 2003.
- . **“Diagramas, modelagem e prototipagem rápida: interface entre processo de design da forma e topologia.”** *Sigradi.* Santiago do Chile, 2006.
- STEWART, I. **Os Números da Natureza: a realidade irreal da imaginação matemática.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

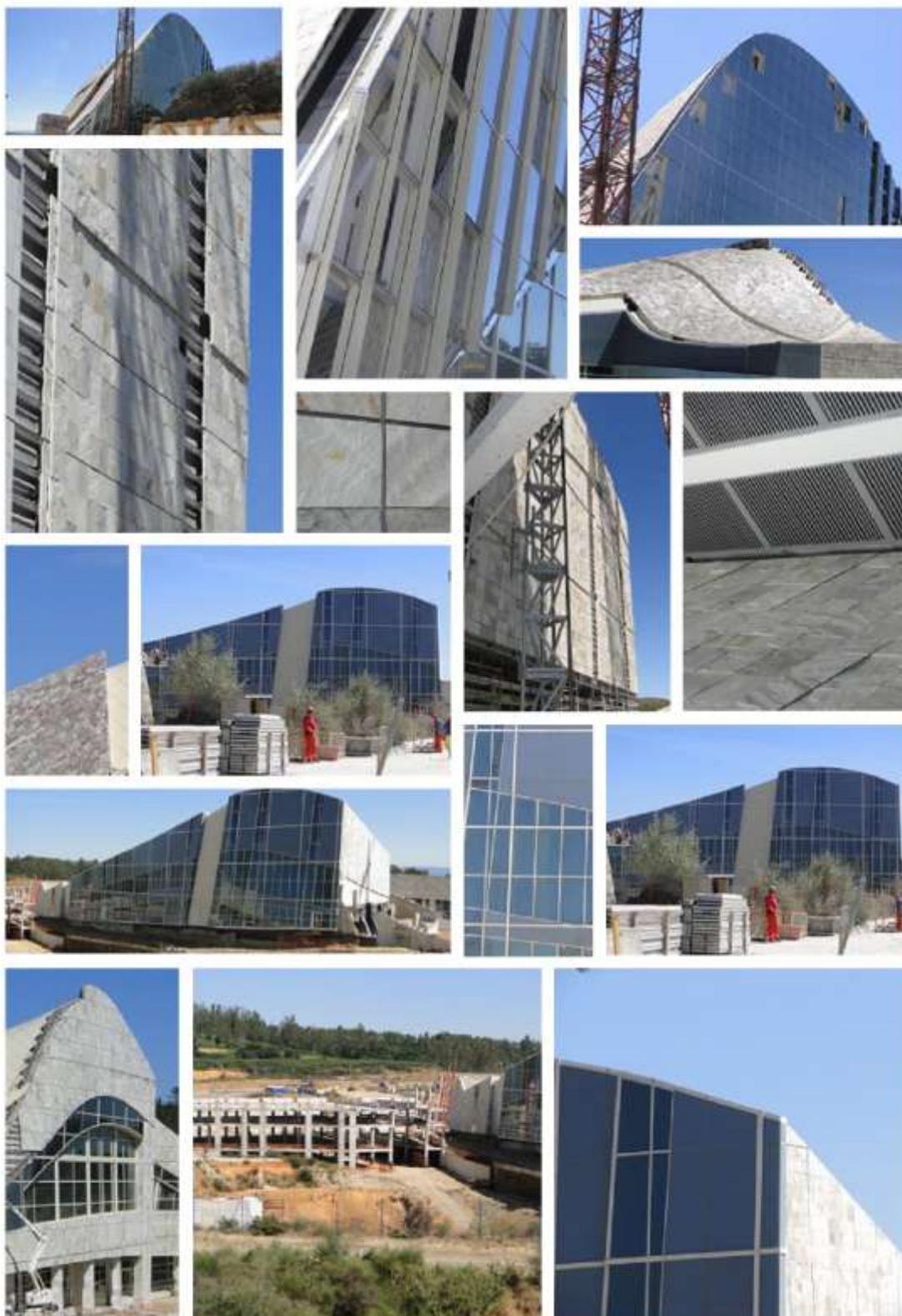
- VEIGA, José Eli. **A Emergência Socioambiental**. São Paulo: Senac, 2007.
- VIDLER, Anthony. **Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture**. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- WESTON, Richard. **Plans, sections and elevations: key buildings of the twentieth century**. Londre: Laurence King Publishing, 2004.
- WILLIAMS, G. P. **Chaos Theory Tamed**. . Washington: Joseph Henry Press, 1997.
- WILLIAMS, James. *“Deleuze’s Ontology and Creativity: Becoming in Architecture.”* *Pli* 9, 2000: 200-19.
- ZONNO, Fabiola do Valle . **“Arquitetura entre Escultura: Uma reflexão sobre a dimensão artística da Paisagem contemporânea.”** Departamento de História, PUC - Rio, Rio de Janeiro , 2006.
- ZOURABICHVILI, François . **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.



## Apêndice A

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela - Espanha -  
Agosto de 2010.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Fachadas dos prédios já executados.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



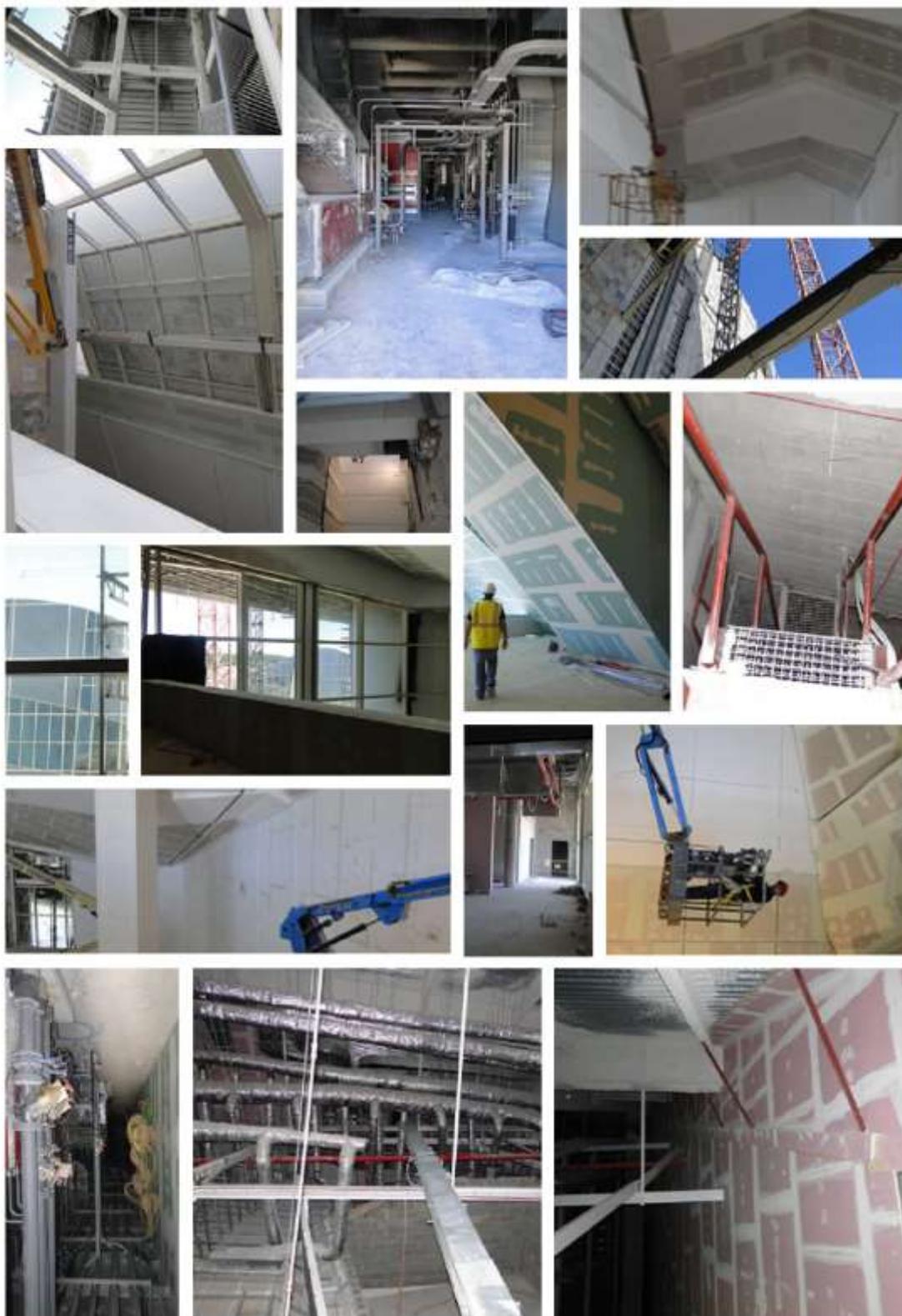
Interior dos prédios já executados e Túnel.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Prédio do Museu.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Áreas técnicas e de serviços.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Fachadas do arquivo e Torres.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Interior do prédio do arquivo.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Demonstração do projeto.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Escritório da obra.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



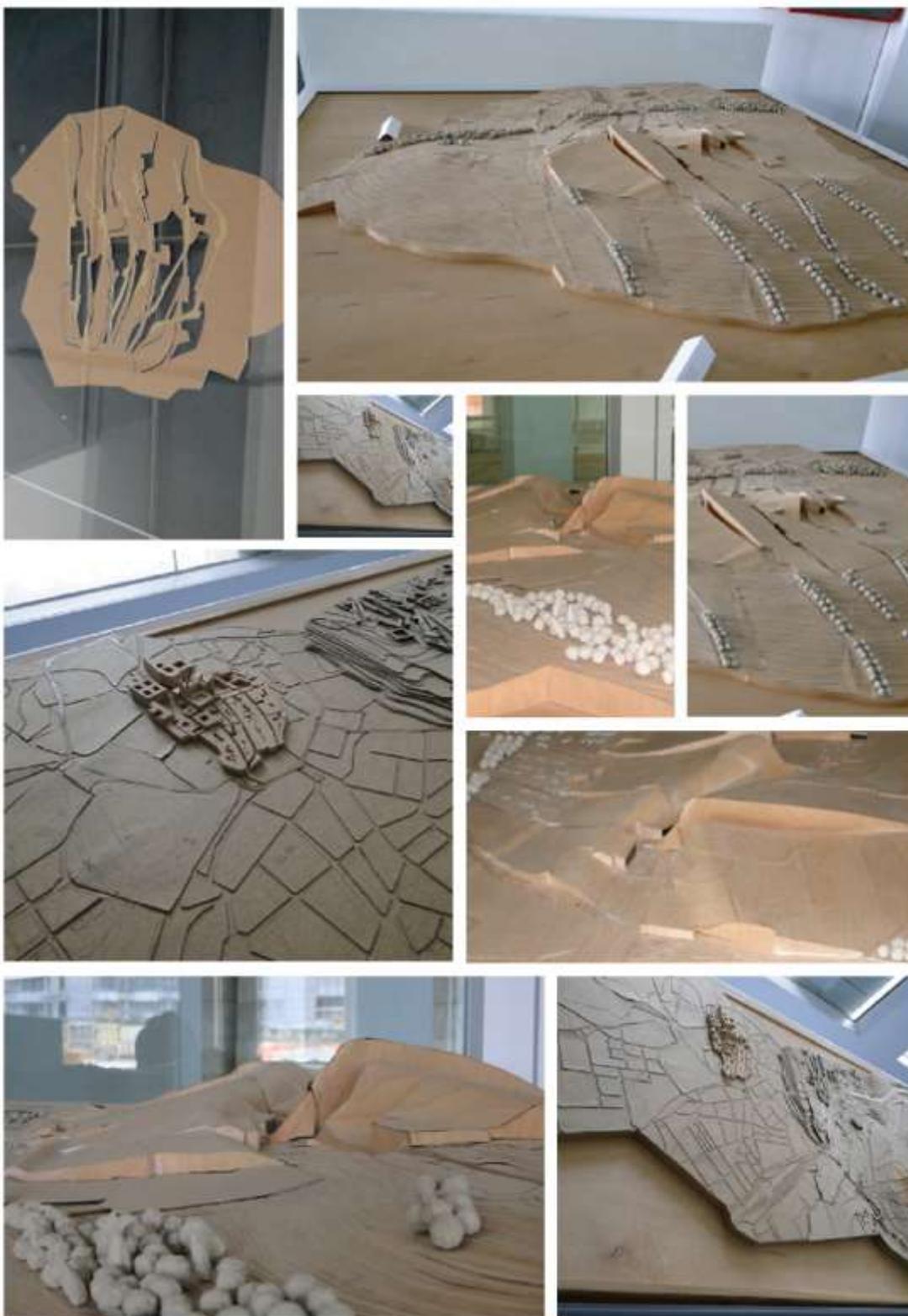
Torres de Hedjuk.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



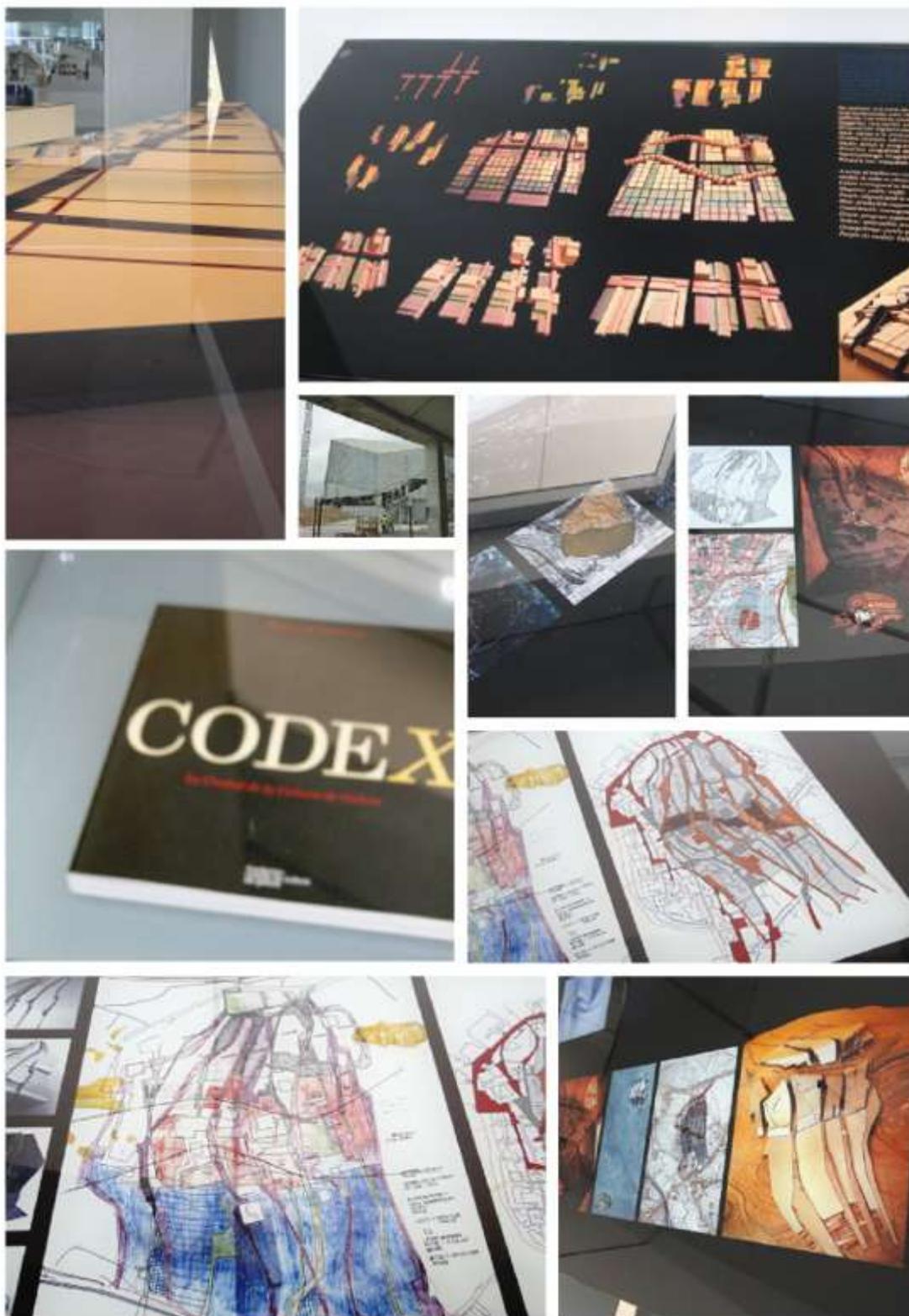
Interior da Biblioteca.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



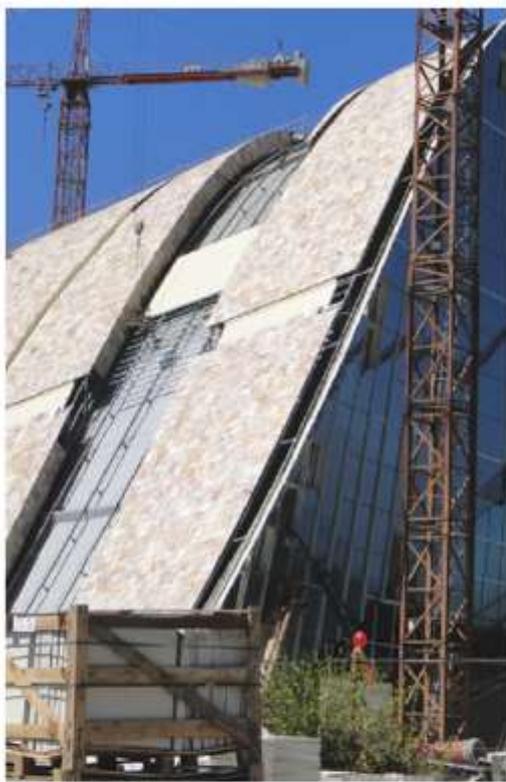
Maquetes originais do concurso .

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Exposição sobre o projeto vencedor.

Visita técnica realizada a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela – Espanha -Agosto de 2010.



Fachadas do Museu.

## Apêndice B

CD com os vídeos realizados como exercícios.

Os vídeos seguem a ordem dos exercícios realizados junto ao texto.



## Anexo A

Pranchas do projeto original do escritório *Eisenman Architects*, após o concurso, cedidas pela equipe de projeto da *Fundación Cidade da Cultura de Galicia* representada pelo arquiteto Antonio Maroño.





Pranchas do projeto original após o concurso

WOOD LONGMANAL 8-1-03

WOOD HORN 8-1-03

WOOD SUE 8-1-03

WOODER 7-2015 8-1-03

WALL 20-03 8-1-03

WALL 20-03 8-1-03

WALL 20-03 8-1-03

fundacion cidade da cultura de galicia

BIBLIOTECA

MONTE GAIÁS, SANTIAGO DE COMPOSTELA

EISENMAN ARCHITECTS

Pranchas do projeto original após o concurso

The image displays a series of architectural drawings and photographs for the Biblioteca de Santiago de Compostela. On the left side, there are seven drawings: a side elevation (Sección longitudinal A-A), a section through the building (Sección transversal B-B), two smaller side elevations (Sección longitudinal C-C and D-D), another section through the building (Sección transversal E-E), a side elevation (Sección longitudinal F-F), a detailed floor plan (Plano de planta), and a final side elevation (Sección longitudinal G-G). Each drawing is accompanied by technical specifications such as scale (e.g., 1:100), surface area (Superficie de 1.000 m²), and volume (Volumen construido 1.200 m³).

On the right side, there are eight photographs showing different views of the building's exterior and interior. The photographs illustrate the building's unique curved facade, its integration with the surrounding landscape, and the interior spaces, which feature a prominent, curved, light-colored structure that serves as a central element.

At the bottom left, the logo for "fundacion cidade da cultura de galicia" is visible, along with the text "MONTE GAÍAS, SANTIAGO DE COMPOSTELA".

At the bottom center, the word "BIBLIOTECA" is prominently displayed. To its right, the text reads "proyecto: Felipe Tapia y otros", "EISENMAN ARCHITECTS", "proyecto de ejecución y dirección de obra: ICA", and "ARQUITECTO: OBERA".

At the bottom right, there are two small photographs showing architectural models of the building, one in a dark setting and one in a bright setting.



Pranchas do projeto original após o concurso

Architectural project sheets for the Museo da Historia, including elevations, sections, and 3D renderings. The sheets are arranged in a grid-like fashion, showing various views of the building's design.

**Architectural Details:**

- SECTION HISTORIA, 2 x 0.00**: A detailed architectural section showing the internal structure and roof profile.
- PLANO DE CORTA 1 (1:200)**: A plan view of the building, showing the layout of the interior spaces.
- PLANO DE CORTA 2 (1:200)**: Another plan view, showing a different cross-section of the building.
- SECTION HISTORIA, 2 x 0.00**: A second architectural section, showing a different part of the building's structure.
- PLANO DE CORTA 3 (1:200)**: A third plan view, showing the building's footprint and internal divisions.
- PLANO DE CORTA 4 (1:200)**: A fourth plan view, showing another cross-section of the building.
- SECTION HISTORIA, 2 x 0.00**: A final architectural section, showing the building's profile and internal details.

**3D Renderings:**

- Several 3D renderings showing the building's exterior from different angles, highlighting its unique, curved roof and facade.
- One rendering shows the building's interior, illustrating the spatial arrangement and lighting.
- Another rendering shows the building's facade, emphasizing the texture and color of the materials used.

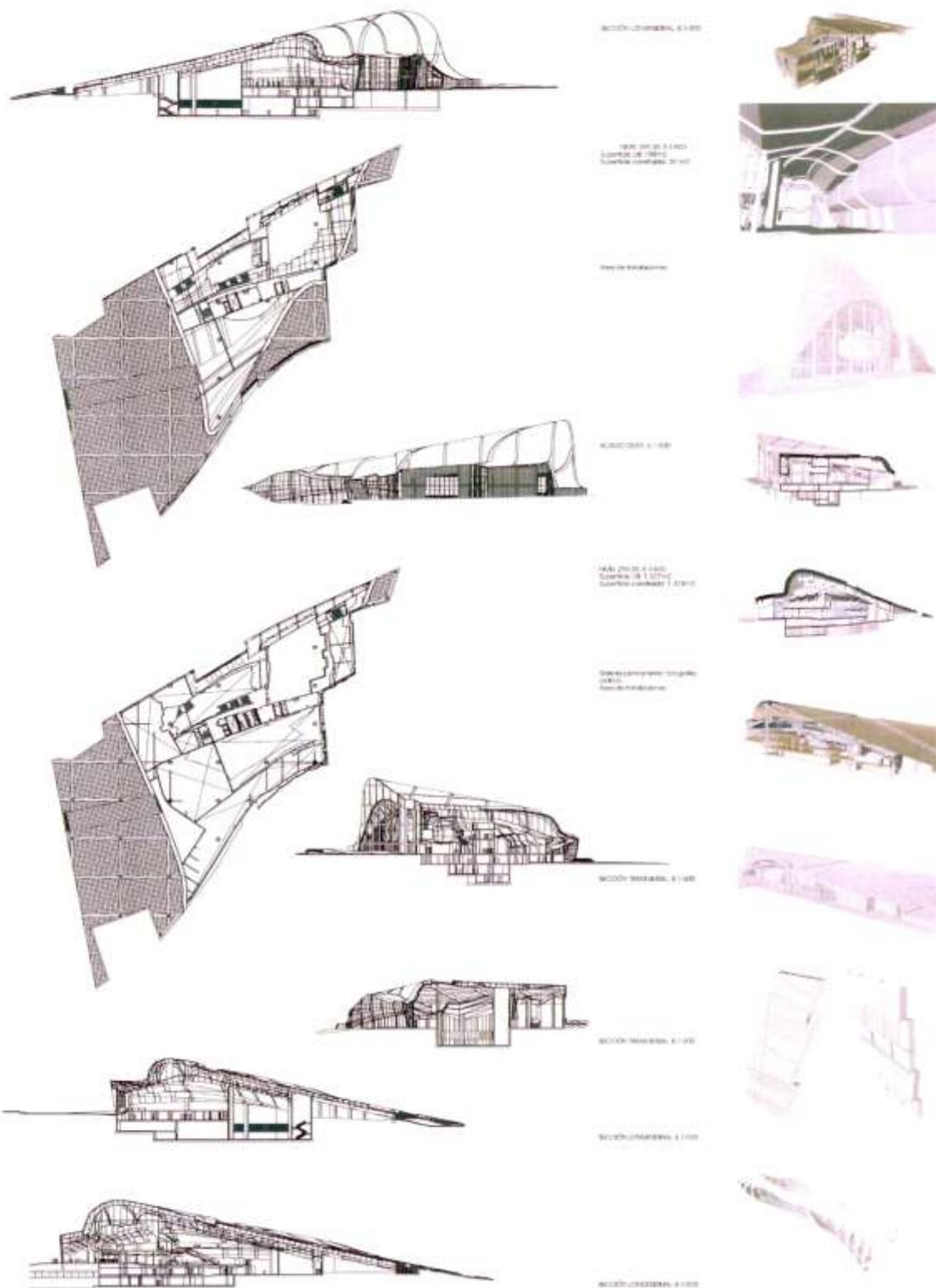
**Logos and Text:**

- fundacion cidade da cultura de galicia**: Logo of the foundation, featuring a stylized sun or flower.
- MUSEO DA HISTORIA**: Title of the project.
- MONTE GAIÁS, SANTIAGO DE COMPOSTELA**: Location of the museum.
- ESENMAII ARCHITECTS**: Name of the architectural firm.
- PROXECTO: 2000 / 2001**: Project dates.
- CLIENTE: U.S. / HISTORIA OFICIA**: Client information.
- PROXECTO: 2000 / 2001**: Project dates (repeated).
- CLIENTE: U.S. / HISTORIA OFICIA**: Client information (repeated).





Pranchas do projeto original após o concurso



NOVAS TECNOLOXÍAS  
MONTE GAIÁS, SANTIAGO DE COMPOSTELA

arquitectos: Felix Eisenman  
EISENMAN ARCHITECTS  
colaboradores: Decoforma  
S.L., HERRERA OLSA



Pranchas do projeto original após o concurso

**fundacion cidade da cultura de galicia**  
**SERVICIOS CENTRAIS**  
 MONTE GAÍAS, SANTIAGO DE COMPOSTELA

**EISENMAN ARCHITECTS**  
 PAVEL DUBROVSKY + ANTONIO GARCÍA  
 ARQUITECTOS

CLIENTE: Fundación Cidade da Cultura de Galicia  
 LOCALIZACIÓN: Monte Gaías, Santiago de Compostela  
 SUPERFICIE: 10.000 m<sup>2</sup>  
 AÑO: 2010

FOTOGRAFÍA: Daniel de la Cruz  
 COLABORADORES: Estudio de Arquitectura  
 ASESORÍA TÉCNICA:







Pranchas do projeto original após o concurso



Pranchas do projeto original após o concurso

