

Sobre vínculos e arestas: Lina e Eisenman por uma ficção de futuro

Lidia Quieto

QUIETO, Lidia. Sobre vínculos e arestas: Lina e Eisenman por uma ficção de futuro. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 26-43, dez. 2023

data de submissão: 23/08/2023

data de aceite: 23/08/2023

Lidia QUIETO é Doutora pelo PROARQ/UFRJ; professora da FAU-FBA; lidia.quieto@ufba.br

Peter Eisenman (1932) e Lina Bo Bardi (1914 – 1992) nunca se encontraram, é o que conta a história. Mas não é essa uma questão histórica, é um fato. Nunca aconteceu. Nem o afeto, a forma ou a linguagem os aproxima, não conversam. Essa informação não seria relevante, não fosse a interseção improvável de pontos em suas narrativas. O encontro se dá no *reflexo do mundo* fixado na memória, no tempo materializado no objeto arquitetônico: matéria concreta e espacialidade. Não viveram no mesmo lugar, não há pertinência, mas há uma atmosfera comum, que se reflete de forma semelhante nos seus processos projetuais, mas constrói imagens diferentes. Onde mora a retenção? *Ele sabe viver onde ela é.*

Eisenman não vive a guerra, ele nasce em um país e vive em uma casa com outra cultura, demora a se dar conta que há aí um conflito: ser judeu e americano. Lina presencia a guerra, nasce e vive em um país e depois em outro, há também nela um duplo pertencimento. Da mesma forma seu tempo entre São Paulo e Bahia cria uma dualidade: uma metrópole que busca ser industrial e uma cidade histórica, berço da colonização brasileira, inventiva e permeada pelo que ela chamou de “pré-artesanato”¹. Há entre os dois autores um rebatimento na forma de elaborar o tempo, ambos são, de certa forma, sobreviventes de guerras. Migrantes. Coabitam o mundo por um momento, mas são de tempos e espaços diferentes. A questão não é física, ela é ítalo-brasileira e ele americano, trata-se do ambiente. É onde acontece o vínculo entre suas narrativas.

Há em ambos a presença da guerra, vivenciada de distintas formas, mas retida de maneira aproximada: na apreensão da incerteza, da contínua possibilidade da mudança nas trajetórias pessoais. Em Lina, “A guerra destruiu o mito dos «monumentos»”² e o que são monumentos senão a ideia de um símbolo, de uma imagem estabelecida da fixidez, da suposta solidez? Fica nela a ideia da possibilidade de dissolução daquilo que nos parece sólido e, de certo modo, eterno. A ideia

¹ Expressão cunhada por Lina para se referir ao “artesanato” que se dá por necessidade diante da precariedade da vida, os improvisos com sobras (embalagens, restos de construções) muito presentes na realidade pós-guerra na Itália e no nordeste brasileiro, ambos vivenciados por ela. A tecnologia e sua expressão já não podiam ser modelos para Lina no pós-guerra, mas sim o que “soube resistir à Guerra, à margem dela”, os objetos e processos populares, de pouco ou nenhum valor naqueles governos totalitários e nas suas promessas e aspirações de futuro. C.f. PEREIRA, Juliano. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007. p. 23

² BARDI, Lina Bo. Curriculum Literário In INSTITUTO LINA BO/PIETRO MARIA BARDI. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p. 10.



³ BARDI, Lina Bo. Sulla Linguística Architettonica. In **L'Architettura Cronache e Storia**. Roma, n. 226, 1974. p. 260.

⁴ Para Lina a insegurança por possíveis retornos de totalitarismos e fascismos é reforçada pelo golpe ditatorial brasileiro e pela ideia de Pasolini de genocídio cultural na Itália, associado a dualidade entre desenvolvimento e progresso x cultura e tradição popular. C.f. PASOLINI, Pier Paolo. O Artigo dos Pirlampos [1975]. In **Jovens Infelizes**. São Paulo: Brasiliense, 1990. Nas palavras de Lina, "Os velhos fantasmas voltam, os velhos nomes retornam, a democracia cristã toma o poder. Com ela, figuras de passados governos, tudo aquilo que pensávamos derrotado para sempre". C.f. BARDI, Lina Bo. Curriculum Vitae. In INSTITUTO LINA BO/PIETRO MARIA BARDI. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

⁵ A cena comum eram pedaços de construções que restaram de barbeiros e barracos feitos de fragmentos de edifícios resgatados dos escombros.

⁶ O primeiro número já trazia o texto "A bomba atômica introduz os novos problemas da cultura" de Bruno Zevi.

⁷ Um tempo que está sob a iminência constante do fim a partir da capacidade humana de destruição do mundo. C.f. ANDERS, Günther. **Le temps de la fin**. Paris: L'Herme, 2007 [1960].

de começo, duração, destruição e recomeço. A cada novo início, um refazer com o que sobrou, com aquilo que resistiu e que se pode carregar para onde for, a "bagagem que se pode salvar"³. Ao mesmo tempo a memória da violência que pode, sempre, voltar – um estado de atenção e tensão permanentes, onde está sempre pronta para partir com o que dá⁴.

A imagem da devastação, dos destroços e da precariedade⁵, presente na memória de Lina, foi reforçada pela apreensão de cenas vividas durante viagens com Carlo Pagani e com o fotógrafo Federico Patellani, um retrato da indignidade da vida na Itália após a rendição alemã. Algumas dessas fotos foram expostas na revista "A – attualità, architettura, abitazione, arte" editada por Lina, Pagani e Bruno Zevi que denunciou também novidades tecnológicas, a pior delas, a invenção e implementação da bomba atômica que, em 2 atuações, evidenciou o seu poder de destruição⁶. A imagem da destruição causada pelos estragos atômicos impactou toda uma geração, causando particular-



mente insegurança e a percepção diferente do tempo bastante alinhada com a ideia de "tempo do fim" de Günther Anders⁷.

Ela sabe o que é a guerra e a sua destruição, conhece a sua presença, é uma fonte direta, ele vive de

memórias da imaginação da destruição, uma espécie de sombra psicológica, mas materialmente distante do fato em si. É o judeu, alvo direto da violência que não o alcança com toda potência e concretude física e corporal. Ela quer memórias inteiras progredindo sem perder o passado, passo a passo: passado, presente e futuro, quer manter suas camadas inteiras. Ele quer escavar a memória do que não conhece⁸, daquilo que nunca foi concreto em si mesmo, mas poderia ter sido não fosse a sua posição geográfica.

Em Eisenman o impacto da Segunda Guerra Mundial se dá de duas formas. Na infância, o impacto do antissemitismo lhe esclarece o seu “lugar”, dá luz e consciência ao seu conflito implícito de ser quem é, onde está⁹. O ano era 1942 e seu deslocamento dos seus lugares habituais se evidenciava, os amigos com quem não poderia mais se relacionar, os lugares que agora só poderia frequentar segregadamente, a domesticidade fragmentada em “categorias de gente”. Uma separação involuntária, a perda do seu ambiente cotidiano. Ser diferente, mesmo sem se perceber assim. Descobrir uma identidade jamais percebida em si, história e corpo, e conviver entre novos iguais nessa outra ordem sendo, entretanto, desconhecidos – não há pertencimento.

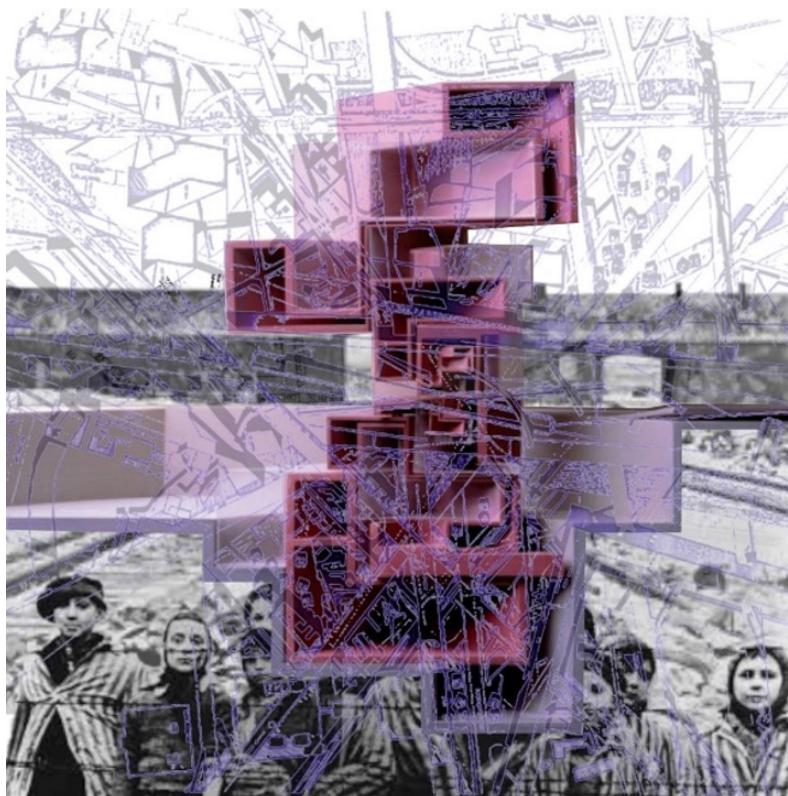
Já adulto, vivencia uma série de conflitos protagonizados pela sua pátria, que ocupava um lugar central na dualidade que dividida o mundo: a Guerra Fria, além da Guerra do Vietnã, conflito com Cuba e todos os conflitos internos, ainda que globais, associados a defesa dos direitos humanos – feminismo, movimentos negros, etc. Entre frequentes conflitos, a bomba atômica era uma imagem presente desde o final da Segunda Guerra até os desenhos animados na década de 80. Permeava o imaginário de todos o potencial de destruição total da vida e do planeta evidenciando a imanência do fim. Um ponto central no pensamento de Eisenman, base fundamental de uma série de textos “... uma memória desse tempo anterior, onde cabia um futuro e uma imanência, a presença do fim, do fim do futuro, um novo tipo de tempo”¹⁰. Um tempo que dá espacialidade à sua arquitetura e concretude.

O tempo é matéria de reflexão recorrente na fala, escrita e proposição de Lina e Eisenman, sua idealização destoa da ideia do tempo linear e progressivo, sempre marcada pela falta de controle, pela imprevisibilidade, o turbilhão, o caos. Esse novo tipo de tempo, Lina chama de “emaranhado de mil pontas”, sem direção, sem meta e coabitado por acontecimentos simultâneos. O tempo sem futuro de Eisenman é o tempo es-

⁸ “Here is what I was thinking about: I needed something in the site, in the context of the Derridean notion of absence and presence. To me the discourse of absence is very important in the ground projects and in the idea of the trace. Freud talks about how Rome was built on a series of traces of levels; that going into the unconscious is digging into the traces of history that have been sedimented; your own history, cultural history that you have to get at. C.f. EISENMAN, Peter. Interview with Irman Ansari. In **Architectural Review**, 2013. Disponível em <https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman?tkn=1> Acesso em 03/12/2017.

⁹ GISSEN, David. Is There a Jewish Space? Jewish Identity beyond the Neo-Avant-Garde. In **Thresholds**, no. 23, 2001, pp. 90–95. JSTOR, disponível em <http://www.jstor.org/stable/43866497>. Acesso em 14/07/2022.

¹⁰ EISENMAN, Peter. The futility of the Objects: Decomposition and the Process of Difference. In **Harvard Architecture Review**, Inc; Massachusetts Institute of Technology, 1984. p.65.



¹¹ Conceito de Deleuze e Guattari que se relaciona com o conceito de arqueologia de Michael Foucault. C.f. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Edições 34, 1992. FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1969].

¹² Expressão cunhada por Lina Bo Bardi em conferência transcrita In **Revista Projeto**, SP, n. 133, 1990. pp 103-108.

¹³ BARDI, Lina Bo. Por que o Nordeste? apud SUZUKI, Marcelo. In FERRAZ, Isa Grinspum (Org.). **Tempos de grossura. O design no impasse.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

tratigráfico¹¹ composto por sobreposições e fragmentações de camadas de tempo, recolocadas em uma outra ordem. Múltiplos atravessamentos da história e memória, permeados pela imanência do fim do futuro. Do passado deles, há memórias de presentes passados reais, aqueles atravessados pelo corpo.

Não há sentimento de nostalgia, nem lembranças que não pertencem à memória, ou ansiedade de quem não conheceu seus antigos instantes. A história foi vivida na pele e o presente é histórico¹², traz a bagagem que se pode carregar – cada coisa que é hoje tudo que pôde ser no tempo decorrido de existir. Uma ideia que Lina construiu ao longo da sua heterogênea prática profissional e das suas experiências de vida, o que pautava também o seu olhar sobre o papel e o valor da cultura de um país. Nas palavras de Lina:

“Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades”¹³.

O passado vive na experiência verdadeira do presente, não como conhecimento ou somente atividade mental, mas na ação apreensiva, perceptiva e sensível de

operar cotidianamente no mundo. A história pra Lina é viva quando nos serve no presente, não tem sentido de preservação do seu estado original ou puro, há um processo de análise de suas partes e expressões constituintes que permanecem fazendo sentido. Se para ambos o tempo é descontínuo, múltiplo e imprevisível, esse é também o ritmo da história, “feita de paradas e começos, de presenças e ausências”¹⁴. Uma espécie de dissolução da história única e a montagem composta de histórias vivas (presenças) e mortas (ausências ou esquecimentos), permeadas por vazios – memórias onde não há mais história.

Há, no entanto, arestas, um distanciamento no reflexo do tempo materializado nas suas obras. Um mesmo reflexo de memória e de um futuro incerto, entretanto uma representação (fixação na obra) divergente: Eisenman quer criar uma ficção, Lina quer congelar o tempo presente (ou algumas estruturas). Há em ambos a retenção do conflito entre tempos.

Na obra de Eisenman, especificamente nos projetos que ele chamou de “Cidades da Escavação Artificial” (1978–1988)¹⁵, o conflito se dá entre tempos reais e irreais, busca construir a memória através de presenças, esquecimentos e vestígios (ou traços) do que poderia ter sido, por fragmentos. Sua expressão é do atravessamento de tempos, da colisão. Em tais projetos, o autor propõe uma espécie de “psicanálise da cidade”¹⁶, onde transfere procedimentos do seu processo psicanalista para a leitura/escritura do sítio como um instrumento de projeto¹⁷ para criar ficções. “Sair da cabeça e entrar no chão”¹⁸ como um mergulho profundo, escavando até chegar dentro do inconsciente, no lugar submerso. Aquilo que não se vê da superfície, mas está lá registrado em alguma camada mais profunda e inacessível à consciência. – o que poderia ter sido esse lugar, seus futuros não concretizados, aqueles já impossíveis, “acesa (...)”, a lembrança está presa ao que não se viveu”¹⁹.

Nesse sentido, Eisenman propõe a ideia de um urbanismo “figura-figura”²⁰, das camadas, malhas e arquiteturas justapostas, sobrepostas, sem hierarquia. Não há mais fundo, tudo é trazido à tona, a um só tempo. Um olhar para o processo temporal urbano através dos vestígios colocados lado a lado, entre, em um sentido não evolutivo, elementos construídos ou não, traços da memória e da história do lugar em um palimpsesto urbano, onde o traço é o instrumento de partida para o projeto. A ideia de escavar busca recuperar aquilo que foi recalcado nas profundezas do inconsciente, aquilo que não compõe a história da grande narrativa.

¹⁴ EISENMAN, Peter; ROBERTSON, Jaquelin. Koch-/Friedrichstrasse, block 5. In **Architectural Design**, v. 53, n. 9, London, 1983. p 91.

¹⁵ Cidades da Escavação Artificial nomeia o texto por ele publicado em 1980, uma série de projetos que abordam o projeto através da memória do sítio e a exposição “Cities os Artificial Excavation” de 1994.

¹⁶ C.f. CARVALHO, Carolina Ferreira de; MORALES, Jorge David. Memória e anti-memória no projeto de Peter Eisenman e Jaquelin Robertson para o Bloco 5 de Koch-/Friedrichstraße, Berlim. In **Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura**, SP, v19, 2021. IAU/USP

¹⁷ “And the big change was when I realized that I had to get out of my head and into the ground, and I went into psychoanalysis. I started a 20-year period of psychoanalysis. And that corresponded with the artificial excavation projects, which were all in the ground. The Berlin IBA competition... Cannareggio was another one... They were all ground projects because my psychoanalysis was about going into the ground, getting out of my head” C.f. EISENMAN, Peter. Entrevista: Peter Eisenman: “Psychoanalysis helped me to become a builder” In **Arquitetura Viva**, disponível em <https://arquiteturaviva.com/articles/peter-eisenman-itinerario-reflexivo> Acesso em 25/07/2022.

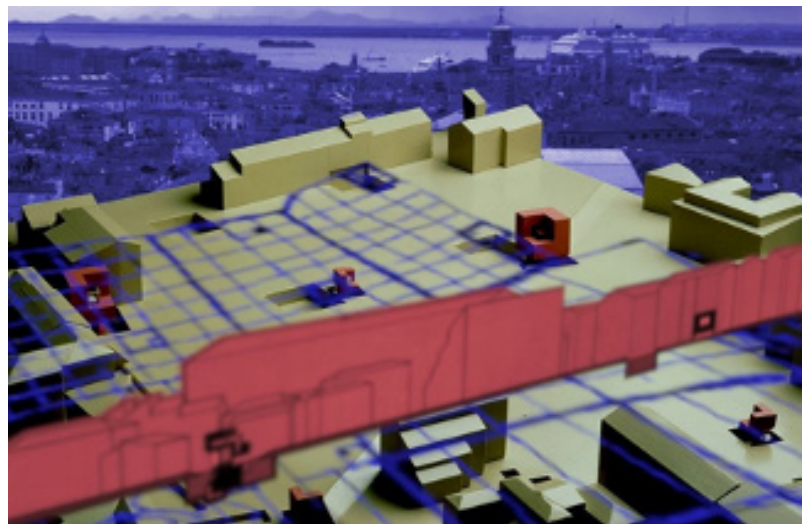
¹⁸ “ C.f. EISENMAN, Peter. Entrevista: Peter Eisenman: “Psychoanalysis helped me to become a builder” In **Arquitetura Viva**, disponível em <https://arquiteturaviva.com/articles/peter-eisenman-itinerario-reflexivo> Acesso em 25/07/2022.

¹⁹ Trecho da canção “Teresa” de Alfredo Del-Penho, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iYEMPVSDbck>. Acesso em 05/07/2021.

²⁰ C.f. EISENMAN, Peter. Interview with Irman Ansari. In **Architectural Review**, 2013. Disponível em <https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman?tkn=1> Acesso em 03/12/2017.

Nesse processo ele escava, mas também insere enxertos, memórias que se perderam ou mesmo que nunca existiram, por isso a construção de um sítio artificial, uma ficção. Uma ficção que desfaz a ordem e o peso das camadas da memória. Ele espacializa, na cidade, o processo do inconsciente. Cria a oportunidade de um novo tempo se estabelecer no futuro, diferente desse determinado pela ordem até então constituída. O caso da proposição para o Cannaregio (1978) faz parte desse conjunto de reflexões.

No projeto para o Cannaregio, Eisenman estrutura a proposta a partir do que chama de 3 textos ou leituras do contexto que se associam a diferentes instrumentos de ação no projeto e constroem uma espécie de método. O primeiro texto, o vazio do futuro, retoma a malha do hospital proposto por Le Corbusier na década de 1940 como uma ausência presente na sua proposição. A extensão do princípio ordenador – a malha – para o seu local de intervenção (vizinho ao terreno da proposta de Le Corbusier), desloca sua lógica para outro local, marcado nos nós por escavações no chão, os “buracos negros”. Esse primeiro instrumento problematiza, ao mesmo tempo em que toma como instrumento, a sobreposição de lógicas urbanas ordenadoras de diferentes momentos históricos (inclusive os não materializados). Contrapõe a abordagem contex-



tualista que, predominantemente, operava a partir da extensão de traçados preexistentes e suas composições morfológicas de forma, muitas vezes, mimética.

Outros eixos de força do entorno também se estendem perpendicularmente a tudo isso e se sobrepõem ainda à malha do hospital girada e à diagonal que conecta duas pontes do entorno. Esse seria o terceiro texto, o

vazio do passado – contrapõe a racionalidade das malhas. Os padrões, sistemas de organização ou eixos de força do entorno são liberados de seu conteúdo de modo a elaborar um novo sistema ficcional, artificial, formado por esse agenciamento sem a hierarquização de nenhuma camada. Nos nós do cruzamento das malhas, Eisenman enxerta variações autônomas em escala da sua Casa XI, dissociada da escala do traçado e edificações preexistentes no entorno e da escala do homem, que compõe o segundo texto, o vazio do presente. Esses elementos arquitetônicos, soltos no grande vazio permeado pelas escavações também configuram a ficção, já que são objetos exógenos de difícil ambientação naquele contexto e identificação funcional.

Tomando de empréstimo a reflexão de Rafael Moneo (2008, p. 164), “a obra insiste em sua autonomia e encontra refúgio em um contexto que a mantém suspensa entre um futuro que não foi e um presente que destrói-se ao fazer-se. (...) transformando Le Corbusier em testemunha de um futuro impossível”. O contexto se torna não somente uma partida ou condicionante de projeto preestabelecido, mas também um lugar de invenção, assim como a memória e a sucessão do tempo. Nesse sentido, um lugar arbitrário que também se reinventa ao longo do processo de projeto, da mesma forma, um lugar de crítica às práticas correntes, especificamente as de cunho pós-moderno. Essa experiência traz para a prática do autor alguns instrumentos que se tornam importantes na sua prática projetual e serão utilizadas posteriormente: escala, enxerto e sobreposição que operam através da fragmentação, leitura e escritura por camadas sobrepostas.

Algumas estratégias que constituem o processo projetual de Eisenman são também utilizados por alguns arquitetos da dita vertente desconstrutivista, assim como por outros arquitetos que se apropriam da ideia de trabalhar com camadas, fragmentações e sobreposições. O concurso organizado para o Parc de La Villette (1982) evidenciou outras apropriações do uso de camadas na conceituação do projeto, especialmente nas propostas de Bernard Tschumi e Rem Koolhaas, que também faz uso desse instrumento na sua proposta de intervenção no conjunto moderno de habitação holandês Bijlmermeer (1986). Diferentemente de Eisenman, as camadas de Lina justapõem tempos reais, existências, formas de vida das diferentes culturas que compõem um lugar. Ela quer congelar aquele exato momento de estar entre tempos, um choque

que se dá pela presença de ambos, lado a lado, justapostos em uma parada na passagem dos tempos, seu congelamento.

Através de formas e concretudes diferentes, Lina e Eisenman tornam infinito o tempo do fim de Anders, estão remontando o tempo para a manutenção da ordem das suas camadas levar a um outro destino, estão combatendo o seu fim, prorrogando o tempo²¹. Um jogo de dissimulação, tentam enganar o tempo confundindo-o com aquilo que é o que não parece ser. Desorientam o tempo porque intervém na sua estrutura. Há um quase reconhecimento dos seus elementos, mas não são exatamente eles, há um deslocamento: conheço e reconheço isso, mas não estava ou não deveria estar aqui ou não exatamente assim. A ideia do estranho familiar de Freud (1919) e do debate sobre o sublime e o grotesco. Porque na forma tudo é escolha, consciente, criativa e também racional, que constrói expressão. Há sempre intenção. Nesse caso duplo, a expressão do grotesco como uma armadilha para o tempo.

Ele desfaz a ideia de progressão e linearidade do tempo, se propõe a escavar a história e reativar esquecimentos ou memórias do que nunca foi, aquilo que não se tornou concreto. Retorna o passado (ou fragmentos, estruturas) no presente para construir uma ficção do futuro através da recomposição da memória do passado para a construção de uma história outra, diferente. Acrescenta velhas camadas novas do que poderia ter sido o passado e hoje não compõem o presente para aí então se tornar um outro futuro. Imprevisto, indizível, irreal. Fim da construção linear do futuro e da síntese passado-presente-futuro sequencial (metanarrativa) sem interpostos, atalhos, retornos. Há em ambos um interesse pela manipulação da memória – assim como se deu com a memória da guerra e o fim da grande narrativa histórica. Algumas obras de ambos os autores evidenciam essas ideias.

Esse aspecto é percebido no projeto do SESC Pompéia (1976 – 1988) de Lina Bo Bardi. O contexto é São Paulo, cidade formada e construída por forasteiros que tinha arranha-céus como majestades disputando em altura e um cartão postal que estampava o progresso desenvolvido nas metodologias sociais modernas. Funda sua busca pela modernidade nas raízes brasileiras, na contribuição de imigrantes, entre concretismo e brutalismo e no processo de industrialização. O SESC, como instituição, se insere nessa história desde 1947, atualizando suas atividades ao longo do tempo, na década de 70 a demanda por lazer e em 80 um

²¹ Günter Anders propõe o conceito de “prorrogação (délai): a duração estendida de um tempo definido por sua finitude, quando “podemos, a cada dia, provocar o fim do mundo”. C.f. **Le temps de la fin**. Paris: L’Herme, 2007 [1960]. Teses para a Era Atômica, disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html#.Yw5663bMI2w> Acesso em 23/07/2022.

foco maior em ações culturais. Lina não busca criar uma nova realidade no projeto do SESC Pompéia, mas interferir no existente, na antiga Fábrica Nacional de Tambores Ltda (1938) que seria demolida pra dar lugar ao projeto novo, uma nova camada inteira de tempo.

O projeto de Lina parte dos condicionantes vivos, existenciais e concretos (são a base e estrutura da ideia) para estabelecer uma atmosfera arquitetônica e urbana adaptada, mas aberta às transformações de uso no tempo. Essa postura sensível, aqui, se expressa em grande complexidade. A memória é o presente histórico, a manutenção da morfologia e a organização dos espaços físicos que suportam os acontecimentos cotidianos. O projeto parte de duas questões centrais: a permanência do conjunto de edifícios industriais existentes e o desejo de preservação de toda a sua alegria²². Mais do que manter o conjunto arquitetônico, há um desejo de manter a dinâmica do lugar onde já aconteciam, de forma improvisada, atividades do SESC. Lina preserva o edifício preexistente, evidenciando características da sua “modernidade”, uma manutenção do seu presente histórico.

Ela descarta a roupagem que não faz sentido nesse tempo e mostra toda a modernidade do conjunto construído, a vanguarda do seu tempo, bagagem que ela



²² C.f. “na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante estrutura hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. (...) pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria”. BO BARDI, Lina. O Projeto Arquitetônico. In LATORRACA, Giancarlo. **Cidadela de Liberdade**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi/SESC Pompéia, 1999.

quer levar, antes ocultada pelo reboco e modenaturas, a superfície que gerava a sua imagem e expressão. Do preexistente ela quis mostrar a carne e o osso, sua concretude profunda. Foram retirados os rebocos para dar a ver a estrutura em concreto armado e a alvenaria em tijolo maciço, uma ênfase do seu caráter

tectônico e ressaltar a delgada estrutura mista (concreto e metal) que sustenta a cobertura – referência única na América Latina. Os interiores se modificaram para a adaptação a novos usos (área de exposição, teatro, restaurante, ateliês/oficinas), que criam, nessa área, um caráter público de maior confluência pela continuidade espacial dos galpões. A grande escala é fragmentada pelo mobiliário flexível, que mantém a planta livre. No maior bloco, que concentra atividades diferentes, um espelho d'água sinuoso, que divide o espaço e reduz a sua escala mantendo a continuidade visual.

Para atender ao extenso programa de necessidades, os dois edifícios novos se configuram como dois grandes blocos verticais em concreto aparente, ligados por passarelas, que fazem um contraponto vertical junto com a torre circular, ao conjunto preexistente de predominância horizontal. Ao inserir os edifícios novos, congela o momento de transição do processo de evolução urbana que se dá em vários bairros paulistas, naquele tempo, opondo o edifício de altura



com proporções aproximadas aos edifícios multifamiliares que irrompem no entorno onde predominava a tipologia das fábricas em processo de desativação. Marca essa transição e o contraste das duas camadas de tempo interpostas no projeto. O contraste radical é acentuado pela diferença na linguagem e

materialidade dos dois edifícios e marca a divisão do programa em dois grandes setores.

Há posturas constantes para além do choque. Em ambos os edifícios a materialidade é exibida de modo a esclarecer o seu caráter e a sua “fazedura”, evidenciando a dualidade artesanal x industrial ou o fazer e o método, o que seria uma síntese do seu olhar e da sua experiência no Brasil. Há uma atitude que expõe a verdade construtiva, as marcas do fazer ao deixar aparentes as estruturas, as marcas das formas do concreto, os rejuntas na alvenaria, as treliças do telhado, etc. O valor do concreto para Lina é uma admiração pela realidade existencial que tem origem na sua raiz italiana, na presença do neorrealismo nas expressões culturais, na importância do coletivo e social no pós-guerra, no fazer na precariedade – sem descartar a racionalidade e as possibilidades tecnológicas – no tropicalismo e pré-artesanato brasileiros. Da mesma forma, o valor da solidez da construção concreta frente à paisagem da memória de uma realidade de destruição²³.

Sua postura tem certo ar expressionista, evidencia a violência contida na bruta imposição do edifício novo que irrompe e nos seus rasgos irregulares e brutos como os buracos causados pelos bombardeios. O choque entre forma e tempo que, de certa forma, replicam a brutalidade contida no processo de renovação de tantos bairros antigos do entorno e separam o passado fabril dos edifícios multifamiliares é aqui a substância de sua arquitetura. Toda a sua intervenção dota o conjunto de identidade, transformando a realidade contida em sua cidadela²⁴, uma espécie de oásis autônomo, um tempo fora do tempo que corre, onde há poesia da vida, cultura. Um lugar de pertencimento cheio de elementos do cotidiano (nem sempre literais) que estão presentes na memória popular e podem ser reconhecidos. Uma singela camada desse tempo protegida da violência da ditadura e das margens duras dessa circunstância que ainda permite ter esperança de outras estruturas/ordens futuras.

Assim como em Eisenman, a expressão do conjunto do SESC Pompéia é do grotesco²⁵ que confunde e torna ao mesmo tempo, estranho e familiar, aquelas tipologias preexistentes. Lina parte da matéria concreta para criar a imagem, expressão real de suas entranhas (predominantemente ocultadas na superfície), daquilo que é essencial em sua constituição, confunde o reconhecimento das suas estruturas morfológicas pela sua expressão outra, que manifesta a defesa do feio, estranho e instável, imagem de um mundo

²³ C.f. “... depois de passar seus primeiros anos de formada numa conjuntura e num contexto em que ‘não se construía nada, só se destruía’, Lina enxerga uma chance para que seus projetos arquitetônicos deixassem de ser meras especulações e belos desenhos em páginas de revistas para serem, de fato, materializados”. PERROTA-BOSH, Francesco. **Lina: uma biografia**. São Paulo: todavia, 2021. p. 26

²⁴ Termo cunhado por Lina Bo Bardi para definir o SESC Pompeia. C.f. LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Cidadela de Liberdade**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, SESC, 1999.

²⁵ A partir de Lina, a defesa do “Direito ao Feio” e possivelmente o grotesco a partir de BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1987. De Eisenman possivelmente a referência de Sigmund Freud acerca do estranho familiar.

em colapso. Eisenman também busca essa imagem e utiliza artifícios aproximados, mas inversos, escava o passado para desvelar a memória do que não foi vivido na carne ou do que não se materializou. Constrói a matéria da memória, da concretude do passado que nunca se efetivou, submete o material à imagem, ao registro, à lembrança e à imaginação.

Eisenman é quem efetivamente elabora em textos muitas das ideias expressadas aqui, como essa noção do grotesco, presente nos projetos das “Cidades da Escavação Artificial”, que vai de encontro à proposição material de Lina. Ambos constroem “dispositivos de colapsar o tempo”²⁶ e usam estratégias aproximadas como exposto no texto “Em Terror Firma: na trilha dos grotextos” (1988), onde afirma a relação do grotesco com a coisa concreta como uma manifestação da incerteza em contraposição a certeza demandada pelo projeto. Ele propõe um deslocamento para uma arquitetura que contivesse o consciente irracional dentro do racional, como o belo contém o feio e a própria ideia do estranho familiar contém o semelhante e o divergente. Em um paralelo com a noção de texto e textualidade, Eisenman propõe esse deslocamento a partir de quatro aspectos que dialogam com as estratégias de Lina no SESC Pompéia.

O primeiro aspecto é a ideia de Eisenman de *alteridade* como um traço ou vestígio, a presença da ausência, a condição de coisa segunda e não o original que seria a sua precedência. Esse aspecto se relaciona com a sua oposição ao campo da restauração e a ideia de que a conservação destrói o presente por não se permitir um futuro²⁷, o que dialoga com a ideia de Lina de presente histórico. No contexto do SESC Pompeia seria a ressignificação dos originais, seja a preexistência descascada que dificulta o seu reconhecimento e enquadramento tipológico e temporal com a presença das treliças, chaminé e outros elementos ressignificados ou a tipologia multifamiliar do entorno com outros usos, formatos de aberturas nas fachadas, passarelas, etc.

O segundo aspecto é a incerteza gerada por essa *duplicidade* do elemento que não é o original e nem se distancia completamente por conter seu vestígio, o que se dá somente a partir de uma relação não hierárquica, ou seja, uma relação em que ambos estão igualmente presentes, mas igualmente não inteiros, fragmentados, permitindo assim que se mesquem um ao outro e criem uma coisa outra de imagem imprecisa, borrada, embaçada. Esse aspecto se expressa em todo o projeto do SESC Pompeia onde esse borrão cria

²⁶ C.f. OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias**. São Paulo: Romano Guerra; Barcelona: Gustavo Gilli, 2006. p. 349.

²⁷ C.f. Longing for the Impossible. Disponível em <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/2010-05-12/ty-article/longing-for-the-impossible/0000017f-f74f-d460-afff-ff6f34aa0000> Acesso em 06/07/2022.

uma atmosfera particular e novas formas de operar, circular, acessar, usufruir e interagir com a espacialidade gerada e a nova ambiência. O resultado não é o restauro da preexistência, não é uma abordagem tipológica, como também não são objetos absolutamente novos ou divergentes dos seus originais. Esse resultado configura o terceiro ponto, a condição de estar entre, constituírem uma imagem fraca. Pode ser quase uma coisa ou quase ser outra, mas não é nenhuma das duas de fato, está "entre dentro de". No caso do SESC Pompeia entre dentro de duas camadas de tempo, ser resultado de tempos heterogêneos justapostos, interpostos e sobrepostos.

Por fim, o aspecto da interioridade como condição de estar dentro, trata do não visto e o escavado, aquilo está presente em dado contexto ou objeto, mas só pode ser visto de dentro. Não tem expressão na superfície, ela o oculta, portanto o deslocamento proposto se dá no sentido interior de uma condição já presente em dada existência, é o ponto de partida de todo processo. Da mesma forma todo processo do projeto de Lina no SESC Pompeia parte dessa mesma origem: o lugar, sua configuração, os elementos que configuram toda aquela paisagem do entorno urbano, a arquitetura brutalista paulista, a moderna e vernacular brasileira e a sua bagagem particular. O grotesco, assim constituído gera a certeza que só conhecemos tal objeto parcialmente, ele é impassível de totalidade que deixa de estar presente. A referência histórica ou a memória é usada no tempo presente e não mais associada ao tempo passado. O tempo aqui é o agente da mutação expressa no objeto originário que constitui o projeto.

Ainda sobre vínculos entre proposições de Lina e Eisenman, cabe abordar a proposta de Eisenman para o Wexner Center, onde a metodologia usada no Cannaregio é aplicada com objetivo de conectar de forma mais eficiente os edifícios preexistentes do campus da Universidade Estadual de Ohio. Ele se apropria da interseção conflituosa entre as malhas do traçado da cidade e do trecho universitário, marcada na sua proposta por uma grelha espacial que evidencia o novo eixo proposto e interfere em preexistências do conjunto, conectando-as ao conjunto através desse elemento exógeno que também organiza o espaço livre. Assim como Lina reconstrói a chaminé demolida no SESC Pompéia, reinterpretando-a como torre-chaminé-caixa d'água, Eisenman reconstrói torres de um antigo quartel demolido. Essas torres são deslocadas de sua posição original e desconstruídas para abstrair-las de sua imagem inteira, sua unidade, contida na

memória histórica. O resultado se assemelha às intervenções em ruínas, um edifício heterogêneo, impuro, feito de pedaços de coisas nitidamente diferentes. Ambos se apropriam de memórias perdidas. Eisenman o faz como um vestígio constituído de fragmentos em choque com as grelhas, uma outra camada da sua colagem. Lina o faz pra retomar um marco perdido da paisagem urbana, agora ressignificado pelo logotipo por ela elaborado para o SESC Pompéia e atendendo a uma nova função.



A divergência natural entre as posturas plásticas e formais de Lina e Eisenman está no objetivo buscado por cada um. Enquanto Lina busca sugerir os vestígios e embaçar seu entendimento, mesclando posturas, Eisenman tem como objetivo apagar a sua condição concreta através da própria materialidade, além de todo e qualquer rastro linguístico ou compositivo, no sentido clássico. Para eles, *a saudade não vem em paz*, é contraste, choque, divergência. Pra ele a saudade é conflito, pra ela também. Ele abraça o caos, o vai e vem da história, quer reconstruir camadas, enxertar ausências que nunca foram presenças, interferir na construção da memória e do futuro, "se o futuro não tem esperança, façamos um passado artificial". Ela quer fixar a história para talvez ter mais controle sobre ela, construir as memórias do futuro através de fragmentos ocultados do passado, lhes dar outra perspectiva. Mas a pausa é fixa no presente, alocado

entre passado e futuro, respeita as camadas, sucessões e opera dentro delas.

Lina é o próprio resultado de seu deslocamento, uma mescla entre sua origem e o seu destino no Brasil, carrega sua bagagem, mas coloca novos adereços nela, se mantém um resultado entre os dois universos, há pertencimento em ambos e domesticidade no Brasil. Eisenman carrega seu conflito, se mantém americano e reside em Nova York, cidade onde nunca concretizou nenhum projeto, mesmo tendo construído projetos em inúmeras cidades do mundo – ainda não há pertencimento. A divergência e proximidade de suas trajetórias estabelece vínculos e arestas entre suas narrativas – textuais, projetuais ou concretas. Os vínculos estão no modo de apreender e ler o tempo, a memória e mesmo a cidade, como também está nas estratégias e posturas projetuais. As arestas estão no resultado do projeto enquanto planejamento de futuro. Na linguagem concreta, na expressão da materialidade em Lina e na linguagem imagética que desafia a concretude e contrapõe a própria natureza da materialidade em Eisenman, ele a testa. São diferentes *frutos de futuro*.

Ambos aceitam a cidade contemporânea marcada pelo choque de coisas heterogêneas e pelo acúmulo de artefatos dos seus diversos tempos comprimidos na sua espacialidade. Da mesma forma, a cidade como palco desses conflitos. Apropriam-se do grotesco como forma coerente de atuar nesse tempo. A espacialidade configurada por camadas feitas de som e silêncio, choques e alinhamentos, atravessamentos, presenças e ausências, memórias e esquecimentos. Na obra de Lina o choque é pelo encontro da presença das camadas em sucessão no tempo. Em Eisenman é o choque entre presenças, traços e ausências, realocados em uma ordem temporal arbitrária dada pelo resgate e invenção de camadas e pela constituição física de ausências que jamais foram materiais. Estão enganando o tempo, utilizam as suas camadas, fragmentam, remontam. Não criam uma nova camada inteira, mas transformam aquela que está posta, gestos que permeiam as antigas e novas camadas, deslocadas do seu tempo próprio. Elaboram um outro futuro possível a partir do que puderam e do que não puderam ser.

Tempos se repetem através da sua estranha familiaridade, dada pelos fragmentos de camadas e vem e vão, soltos agora de sua ordem anterior. Como *dèjà vu*, aprofundam e reinterpretem circunstâncias e acontecimentos que ainda compõem essa atmosfera compartilhada do agora, se apropriam da sua estru-

²⁸ C.f. SAAVEDRA, Carola. **O Mundo Desdobrável: ensaios para depois do fim**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

²⁹ DEL-PENHO, Alfredo; CAVALCANTI, João. Pra quem quiser escutar. In DEL-PENHO, Alfredo. **Samba Só**. Rio de Janeiro: Tratore, 2018. 1 CD. Faixa 14.

³⁰ Tomando de empréstimo a linguagem presente em filmes da época desses projetos, são edifícios impuros. “não é um trabalho turístico, feito com a intenção de transformar o Pelourinho numa cidade sorvete. Neste caso a luta da conservação de um “Centro Histórico” na base nostálgica do “Tempo que passa” e que (pra “eles”) “não deveria passar”, e a visão do “Tempo que passa” no sentido moderno, ligado a industrialização (o que representa a verdadeira garantia por uma preservação histórica) mais a atenção pelos homens e não somente pelos momentos”. C.f. BARDI, Lina Bo. In INSTITUTO LINA BO/PIETRO MARIA BARDI. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p. 270.

tura e operam a partir dela. Como uma repetição em espiral, onde a cada volta entram novas camadas e nunca retornamos ao mesmo lugar, um caminhar para o centro²⁸. Talvez seja esse o propósito do passado e da história: ser de novo um presente histórico ou uma nova/velha leitura diferente, onde ao reler, vislumbramos traços que desconstroem o que está posto e ressignificam, possibilitando outras montagens constituídas de aproximações e afastamentos desses fragmentos, soltos de suas camadas e estruturas. Um processo que problematiza o que ficou recalcado e fornece outras ferramentas.

É “a ideia de surgir com sabor de novidade sendo novo filtro na verdade pra contar o que alguém já contou”, como elaboram Alfredo Del-Penho e João Cavalcanti²⁹ acerca das canções que ganham diferentes formas a cada reinterpretação. Somam-se outros corpos, atravessam o tempo se reinventando, como a cidade. Nesse sentido, os projetos de Lina na sua segunda passagem por Salvador para a recuperação do centro Histórico corroboram essa ideia. A estrutura em concreto, mezaninos e o fechamento de trechos perdidos da preexistência com técnicas pré-fabricadas desenvolvidas por Lelé na Casa de Benin (1987), e na Ladeira da Misericórdia (1987) para o preenchimento de lacunas e a escada nova com lances formados por diagonais que reformula a espacialidade interna na Casa do Olodum (1988) se configuram como um filtro ou camada que marca o momento das intervenções, pela sua clara distinção das preexistências, sem contudo reconstituir a unidade linguística ou compositiva da preexistência. Não há retorno ou nostalgia, são edifícios cyborg³⁰.



Uma forma de estar no mundo resistindo. Reler e criar outras partidas e construções para o futuro através de camadas que vem à tona com mais ângulos dessa história desvelados. Novas formas em antigas estruturas. Repensar enquanto as intervenções ainda cabem, até que a estrutura não dê conta mais de resolver o problema do projeto, da forma, da matéria. Em um mundo de linguagens, seguimos testando os limites das velhas estruturas, sem modificar tanto o método. Nesse sentido, o projeto é o artefato que delinea os fragmentos e, de forma material, os encaixam na montagem contemporânea sem, contudo, desconsiderar as camadas temporais ou preexistências ou estabelecer uma nova camada inteira nova.

Ultimamente muitos textos e autores emergiram de outros tempos, há discussão sobre temas e situações que circundam e atravessam as obras de Lina e Eisenman. O estado de exceção tem feito buscar no passado respostas, compreensões, e aprendizados para *adiar o fim*. Histórias têm sido remontadas por peças novas e antigas, outros encaixes, enxertos de ausências, colagens de memórias, presenças e registros. Um *desdobramento do mundo* que torna infinito o tempo do fim, *coreografa o adeus* porque enfrenta a si mesmo através do outro, reconhece o estranho familiar. Através dessas interpretações do devir histórico, se expõe o tempo da travessia, como bem define Paul B. Preciado³¹, “o lugar de incerteza, não da evidência, do estranho”, do caos gerado pela oposição, ou mesmo intervenção, naquilo que está consolidado. Nem pura invenção, nem pura interpretação, nada tem inteireza. Como sugere Glissant³², a natureza de ser arquipélago e provocar temores no mundo para evitar a imposição de totalidades, inteirezas.

Sabemos, de certa forma, *viver onde eles são*. Sobre-viventes, *aguentamos o sol*, Caetano. Caminhamos na corda bamba, entre vida e morte, conhecemos a força do amor e do ódio, mas temos cautela quando enxergamos no outro, pertencimentos nossos. Há uma expansão das margens, da superfície para dentro, uma porosidade. Como propõe Hannah Arendt³³, há uma dissolução do espaço intermediário entre nós, aquele da diferença dada pelo nosso lugar no mundo, conseguimos nos enxergar mais no outro. E como “Narciso acha feio o que não é espelho”³⁴, tudo se torna meio feio, meio bonito nessa estranha travessia. O “nós” se amplia porque existe um outro potente, o “eles”. O que se faz com tudo que se vive? Atmosferas, redes de ressonância. Temos direito ao feio, aquele que não é espelho. No fim tudo é pessoal e íntimo na “partilha do sensível”³⁵ das camadas sombrias.

³¹ C.f. PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. P. 32

³² C.f. GLISSANT, Édouard. **O pensamento de tremor. La cohée du lamentim**. Juiz de Fora: Gallimard, Ed. UFJF, 2014.

³³ ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. SP: Companhia das letras, 2008.

³⁴ VELOSO, Caetano. Sampa. VELOSO, Caetano. In **Muito [dentro da estrela azulada]**. Rio de Janeiro: Philips, 1978.

³⁵ C.f. Um “estado das coisas” compreende a seleção de um certo número de fenômenos considerados característicos do nosso presente, o uso de uma estrutura interpretativa na qual eles assumem seu significado e a determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades que derivam do que é dado e da sua interpretação. (...) “uma partilha do sensível”: um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define um mundo comum”... RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? In **Revista Serrote**, n.16, mar 2014. São Paulo: IMS. PP.203-223. Em complemento: “O que se costuma chamar de realidade é uma montagem. Mas a montagem em que vivemos será a única possível? A partir do mesmo material (o cotidiano), pode-se criar diferentes versões de realidade”. BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

³⁶ Todos os trechos grifados em itálico são paráfrases de trechos de canções ou títulos de livros recentes, a saber: “Ideias para adiar o fim do mundo” de Ailton Krenak; “Pequena coreografia do adeus” de Aline Bei e “Mundo Desdobrável: ensaios para depois do fim” de Carola Saavedra. As canções, aqui apropriadas, podem ser apreciadas na playlist: <https://open.spotify.com/playlist/3U0MO758DTjIf514EWNUGA?si=5ee0e78e15674fe2&pt=5a16b-08def6d0937c7bc928b2a4461d5>

Por diferentes filtros, os autores recortam, colam e enxertam suas *saudades sem paz*, para escrever textos de futuros possíveis a partir de certas cognições, são intérpretes. Como afirmou Eisenman: “Quando a história acaba, a memória começa”, sempre recortada pelo que podemos compreender, naquilo que somos. Um hipotético encontro entre Lina e Eisenman, em um futuro impossível, seria uma troca mais ou menos como: *when you look at me I know who I am*, ainda que, *no entanto diferentemente*³⁶.

