

Otimismo e aporia. O desenho como o *locus solus* dos cenotáfios de Newton e 'do Cannaregio'

Optimism and aporia. The drawing as the locus solus of Newton's and 'Cannaregio' cenotaphs

Carolina Ferreira de Carvalho*

*Universidade Federal de Minas Gerais, carolina.carvalho@fau.ufrj.br

usjt

arq.urb

número 39 | abr - dez de 2024

Recebido: 01/04/2024

Aceito: 22/05/2024

DOI: [10.37916/arq.urb.vi39.655](https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi39.655)



Palavras-chave:

Desenho de arquitetura.
Étienne-Louis Boullée.
Peter Eisenman.
Raymond Roussel.

Keywords:

Architectural drawing.
Étienne-Louis Boullée.
Peter Eisenman.
Raymond Roussel.

Resumo

O artigo propõe-se a traçar relações entre os projetos do Cenotáfio de Newton (1784), de Étienne-Louis Boullée, e do Cannaregio Town Square (1978), de Peter Eisenman, através do desenho como o lugar da realização destas arquiteturas. Para tanto, partimos dos confrontos e divergências em vez das similitudes e convergências. Além do desenho como interface desta dimensão, nos valemos também do tratamento de ambos os projetos como arquiteturas funerárias, por interpretarmos este trabalho de Eisenman como um cenotáfio em si, uma das poucas aproximações que fazemos entre os dois projetos. Tratamos, portanto, primeiramente de uma apresentação dos arquitetos, seguida das análises das referidas obras para, então, traçarmos nossas considerações acerca das características que os aproximam e, sobretudo, os afastam. Buscamos tensionar o suposto fio historiográfico da arquitetura que liga os diversos pontos dispersos por forças quase antagônicas, mas que possuem no desenho esta rede pela qual os projetos tornam-se um lugar do tempo suspenso entre o passado, o presente e o futuro; o locus solus que se configura em torno de sua própria realidade e permite a realização destas arquiteturas.

Abstract

This paper proposes to trace relations between the projects of Newton's Cenotaph (1784), by Étienne-Louis Boullée, and Cannaregio Town Square (1978), by Peter Eisenman, through the drawing as the place of realizing these architectures. To do so, we start mainly from clashes and divergences rather than similarities and convergences. In addition to drawing as an interface to this other dimension that is offered to us by the architects, we also use the treatment of both projects as funerary architectures, as we interpret this work by Eisenman as a cenotaph itself, one of the few approximations that we make between the two projects. Therefore, we deal with a presentation of the architects, followed by the analyzes of the referred works, in order to then outline our considerations about the characteristics that bring them together and, above all, distance them. We seek, here, to tension the clear historiographical thread of architecture that connects the various points dispersed by almost antagonistic forces, but which have the drawing as this network by which the projects become a place of time suspended between the past, the present and the future; the locus solus that configures itself around its own reality and allows the creation these architectures.

Introdução

Este artigo é dedicado a Aldo Rossi, cuja admiração pela obra de Boullée apresenta-se fortemente não só na introdução à tradução italiana de *Architecture, essai sur l'art* (s.d), do mestre neoclássico, como também na sensibilidade que transmite à sua segunda edição de *A arquitetura da cidade* (1966). Sensibilidade esta à qual agradecemos, por acreditarmos ter influenciado, de alguma maneira, numa certa transição da fase “neo-racionalista” de Eisenman para uma mais sensível ao lugar, algo já perceptível na introdução que faz para o referido livro de Rossi, em 1982.

Da caracterização que Rossi (1975, p. 215) elabora de Boullée, como “racionalista exaltado”, à categorização à qual é reunido junto a Eisenman, “neo-racionalista” (GANDELSONAS, 1998, p. 7), surgiu-nos a ideia de colocar o racionalismo atribuído ao arquiteto francês ao lado do atribuído ao arquiteto americano sob outro viés comum: o desenho. Deste percurso, o racionalismo foi deixado de lado como eixo, justamente pela dissolução do rigor formal, caminhando para outras questões como trilha condutora – as quais, por muitas vezes, bifurcam-se de maneira quase anti-nômica.

Além de analisarmos o uso que cada um dos arquitetos faz de seus desenhos em seus projetos não executados, ressaltamos uma de suas principais diferenças: o tom dado a suas elaborações, ora otimista, ora aporético. Isto é, embora argumentemos que ambas as obras debatidas pertençam ao campo da arquitetura funerária – o Cenotáfio de Newton (1784), de Boullée, e a leitura que fazemos do Cannaregio Town Square (1978), de Eisenman, como tal (um cenotáfio) – e ambos os arquitetos talvez possam ser chamados de “revolucionários” – devido à contundência de suas propostas frente aos modos de se pensar e fazer arquitetura em suas respectivas épocas –, identificamos uma diferença primordial no ímpeto de cada um deles com os seus referidos projetos.

Após apresentarmos os arquitetos e expormos suas obras, partimos para o ponto que nos interessa: discutir, através das decisões projetuais, como o otimismo e a

aporia apresentam-se em suas arquiteturas nesta ferramenta fundamental da disciplina que é o desenho. Seguimos, portanto, por uma caracterização mais historiográfica para que, depois, permita-nos adotar uma abordagem mais ensaística sobre o tema. Sendo assim, pretendemos apontar o desenho como o locus solus de suas arquiteturas, como esta dimensão outra capaz de realizar os referidos projetos e transmitir as visões otimista, por um lado, aporética, por outro, que Boullée e Eisenman possuem sobre os rumos da arquitetura.

Otimismo

Boullée e a pureza das formas

Durante muito tempo, até meados de 1920, a obra de Étienne-Louis Boullée (1728-1799) manteve-se distante das discussões historiográficas e das formulações teóricas das principais publicações na cena internacional de arquitetura. O historiador vienense Emil Kaufmann foi um dos responsáveis por recuperar alguns dos trabalhos de arquitetos do século XVIII, analisando-os, inclusive, sob uma ótica da filosofia. As contribuições de Kaufmann para os estudos do que se cunhou como “Neoclássico” vão desde a ideia de uma “autonomia da arquitetura”¹ (VIDLER, 2008, p. 18), até o reconhecimento deste período como uma das possíveis linhagens racionalistas do Movimento Moderno, exposto em seu livro *Von Ledoux bis Le Corbusier* (1933).

Segundo Kaufmann (1952), as investigações de Boullée, Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) e Jean-Jacques Lequeu (1757-1826) – os três alçados ao posto de “arquitetos revolucionários”² – estavam envoltas pela efervescência filosófica de novos ideais de uma época que culminou na Revolução Francesa. O que não significa dizer que participaram efetivamente da Revolução. São considerados “revolucionários” no que toca a importância de suas atuações na busca por novas formas e novos princípios de composição – baseados em uma expressividade individualista e, no caso de Boullée, no destaque de uma geometria elementar, ao contrário da sensualidade e de um certo animismo barrocos.³ Ou, como indica Giulio Carlo

¹ “[...] it was Kaufmann who first joined the analysis of historical architecture to a philosophical position, derived from Kant, and who coined the phrase ‘autonomen Architektur’, drawing on Kant’s philosophical concept of the ‘autonomy’ of the will” (VIDLER, 2008, p. 18).

² Expressão dada por Kaufmann no título do célebre *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*, de 1952.

³ Tais colocações são postas por Kaufmann na passagem: “*The forms which promised the best to*

Argan (1998, p. 198), estes arquitetos tinham em vista a “essência” das formas.⁴

Dos três revolucionários elencados por Kaufmann (1952, p. 435), Boullée teria sido aquele que mais se dedicou à busca através das formas, principalmente a partir dos volumes puros e elementares. Isto se deu em um esforço contínuo para o alcance da perfeição, o que só seria possível por meio da aproximação com a natureza, algo que, para o próprio arquiteto setecentista, ainda não havia se dado na arquitetura:

[...] o que entendo por arte é tudo o que visa imitar a natureza; que nenhum arquiteto tentou a tarefa que empreendi; [...] se a arquitetura não atingiu tantos avanços quanto as outras artes, a culpa não cabe apenas aos Arquitetos, pois, creio, eles têm uma desculpa com base nos obstáculos elencados que dificultaram e impedem a arquitetura em seu progresso rumo à perfeição. (BOULLÉE, 1976, p. 85, tradução e grifos nossos).

Vale ressaltar que o que se tem por “imitar” não se trata de sua acepção mimética. Argan explica que se trata de uma “imitação” da natureza em oposição a uma revelação divina ou algo a ser interpretado. Lida, portanto, com formas verificáveis e com a relação entre homem e natureza. Nas palavras de Argan (1998, p. 200): “[...] é possível considerar a natureza de modo empírico, ou seja, não como uma revelação divina comum a ser interpretada e, nos limites das possibilidades humanas, imitada, mas como ambiente da vida individual e social.”

Em seus escritos, esparsos por entre notas reunidas posteriormente sob o título *Architecture, essai sur l'art*, Boullée (1976, p. 86) afirma que sua procura pela perfeição partiu, justamente, da tentativa de assemelhar suas formas à natureza. Através de analogias com o corpo humano, dedicou-se ao estudo de alguns volumes irregulares e de suas propriedades na intenção de atingir a beleza que se encontrava na natureza, e não em produtos que derivassem da imaginação.

A oposição posta por Boullée entre o originário da natureza e da imaginação parte

do questionamento de “o que é arquitetura?”.⁵ Em uma visão técnica, para o arquiteto, seria a capacidade de conceber o projeto antes de sua execução, extrapolando a mera arte de construir. Neste momento do texto, Boullée (1976, p. 83) expõe que Claude Perrault, autor da colunata do Louvre, declarava que sua própria arquitetura era “fantástica”, pois não se pautava na natureza. Talvez como um ato de valorização de sua autoria, Perrault, segundo Boullée (1976, p. 83), considerava sua obra “uma arte fantástica”, senda ela “pura invenção”.

Devido a este suposto distanciamento da natureza, Boullée não via beleza no referido projeto de Perrault. Se podia ser chamado de belo, era apenas pelo fato de um certo costume do olhar.⁶ A verdadeira beleza só seria possível através da aproximação com a natureza. Contudo, como se pode afirmar que o que quer que seja tido como um produto da mente não possui nenhuma origem na natureza? Para Boullée, tal colocação seria equivalente a equiparar a capacidade humana de criação àquela do Ser Divino, o criador da Natureza.⁷ Sendo assim, postula: “é impossível criar um imaginário arquitetônico sem um profundo conhecimento da natureza: a Poesia da arquitetura reside nos efeitos naturais.” (BOULLÉE, 1976, p. 88, tradução nossa).

Ou seja, de acordo com Boullée, não seria possível conceber a arte ou a arquitetura completamente apartada da natureza, como produto apenas da mente humana. Já a beleza em si dos objetos arquitetônicos, a perfeição, só seria atingida quanto mais próximo se chegasse dos princípios reguladores da natureza – o que Aldo Rossi (1975, p. 218) ressalta como uma característica propriamente racional, um racionalismo exaltado não só por um desprezo à arquitetura da fantasia e cuidado com questões efetivamente técnicas,⁸ mas também pela preocupação em se instaurar uma lógica da arquitetura em um domínio disciplinar, prático e teórico através das formas.

serve the double end of expressiveness and individualism were those of elementary geometry. [...] The revolutionary architects also passed from the traditional to the geometrical forms because their attitude toward the material had undergone a profound change. The sensuous Baroque features with their flexibility expressed the Baroque trend toward animism (All-Beseelung).” (KAUFMANN, 1952, p. 434).

⁴ “[...] tanto a arquitetura de Ledoux, como a de Boullée, é programaticamente antiestilística, no sentido de que repele qualquer exterioridade e tem em vista a ‘essência’ das formas” (ARGAN, 1998, p. 198).

⁵ Questão que, inclusive, abre a introdução de *Architecture, essai sur l'art*.

⁶ “[...] I believe that when you think you are admiring what you call beauty of its architecture [the Peristyle of the Louvre], you are in fact admiring what your eye is accustomed to in something that has no true beauty.” (BOULLÉE, 1976, p. 84).

⁷ “But there is no art we can create alone, for if such art existed it would mean that the Divine Being, the creator of Nature, had endowed us with a quality that is part of His own essential being.” (BOULLÉE, 1976, p. 86).

⁸ “De ahí [de la razón científica que satisfaga las necesidades lógicas e intelectuales del hombre] viene la lucha y el desprecio de Boullée por la arquitectura de fantasía, y su continua preocupación por las cuestiones técnicas, distributivas, prácticas, de sus proyectos.” (ROSSI, 1975, p. 215).

Além disso (e por consequência), a irregularidade dos sólidos impedia seu pleno domínio formal, gerando múltiplas composições possíveis através de seus planos, algo que também dificultava sua legibilidade. Esta última condição parte de uma tendência à “architecture parlante”, a qual Vidler (2008, p. 25) caracteriza como uma capacidade de comunicar ideias; ou melhor, pode ser resumida como “[...] aspirações dos arquitetos do final do século XVIII para desenvolverem uma linguagem verdadeiramente social de formas” (VIDLER, 2008, p. 25, tradução nossa). Quanto ao conceito de “architecture parlante”, vale ressaltar que é uma “fala” a partir da forma arquitetônica, de “[...] um objeto dotado de significação própria” e cuja “[...] substância conceitual está encerrada na volumetria geométrica do objeto arquitetônico”, como nos esclarece Argan (1998, p. 201).

Os volumes irregulares, portanto, impediam este reconhecimento “falante” da forma, implicando também, aos olhos de Boullée (1976), na falta de clareza e ordem do objeto arquitetônico, na incapacidade de distinção entre suas individualidades. A beleza só seria alcançável através da proporção harmônica da volumetria, que, a propósito, dava-se em decorrência do somatório entre regularidade, simetria e variedade. Nas palavras de Boullée (1976, p. 86, tradução nossa):

Por proporção de um volume, entendo o efeito produzido por sua regularidade, sua simetria e sua variedade. A regularidade lhe confere uma forma bela, a simetria lhe confere ordem e proporção, a variedade lhe confere planos que se diversificam à medida que os olhamos. Assim, a combinação e a respectiva concordância que resultam de todas estas propriedades, dão origem à harmonia volumétrica.

Sendo assim, houve o abandono das formas irregulares (Figuras 01 e 02), e de sua “esterilidade muda”, conforme declara Boullée (1976, p. 86, tradução nossa): “Cansado da esterilidade muda dos volumes irregulares, passei a estudar os volumes regulares”, pois a harmonia, em si, provém da natureza,⁹ mostrando-se como o principal caminho para a beleza e a perfeição.

⁹ “[...] he [Perrault, the architect of the peristyle of the Louvre] suggests that the beauty of both [architecture and music] lies in correct proportions, and goes on to concede that music is an art

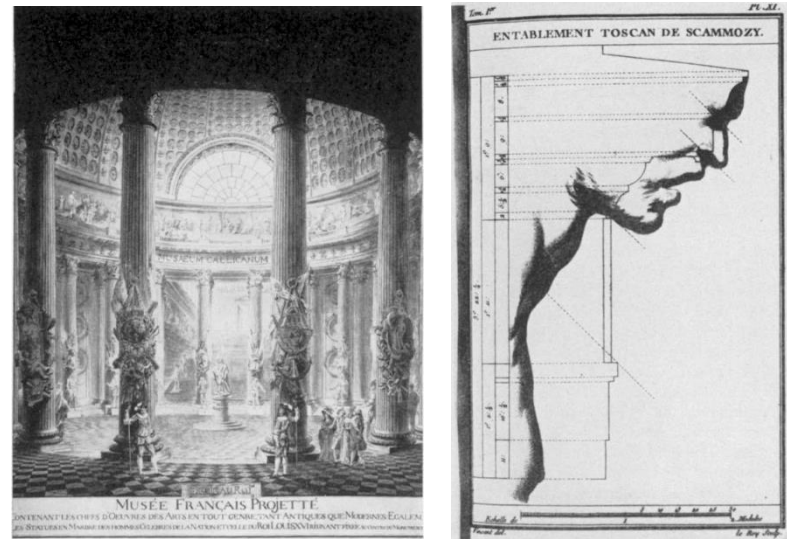


Figura 01. Étienne-Louis Boullée, Musée français projeté, (s.d.). Segundo Kaufmann (1952m p. 460), este é o único projeto de Boullée em que adota preceitos e formas do Antigo Regime e um estilo barroco. Disponível em: KAUFMANN, 1952, p. 459.

A esfera e o Cenotáfio de Newton

Da pesquisa sobre as propriedades dos volumes regulares, Boullée encontra na esfera a imagem da perfeição – devido à sua regularidade, à sua simetria, aos seus pontos na superfície serem sempre equidistantes do centro, e, principalmente, devido à sua superfície ininterrupta, permitindo que sua beleza seja admirada de qualquer ângulo. “Cada ponto de sua superfície [da esfera] é equidistante. O resultado desta vantagem única é que, seja qual for o ângulo pelo qual olhemos, nenhum efeito óptico poderá estragar a magnífica beleza da sua forma que, aos nossos olhos, será sempre perfeita.” (BOULLÉE, 1976, p. 86, tradução nossa), conclui o arquiteto. Ou seja, revela-se por inteiro e transmite sua perfeição.

because harmony has its source in nature.” (BOULLÉE, 1976, p. 87).

A partir destas análises volumétricas, Boullée pôde aplicar em seus projetos os conceitos que acreditava serem capazes de expressar a essência formal e alcançar a perfeição da natureza.

A monumentalidade mostrava-se como uma maneira de elevar a arquitetura e suas formas, principalmente a partir do conceito de grandeur, o qual produz um efeito similar ao de atingir o topo de uma montanha e deparar-se com a imensidão da vista que os olhos podem deter,¹⁰ um prazer de estar “abraçando o Universo”, como descreve Boullée (1976, p. 86-87, tradução nossa). Para tanto, lança mão, mais uma vez, da distribuição volumétrica, de modo a garantir um efeito de opulência.

Kaufmann (1952) ressalta a expressividade de grandeur na arquitetura de Boullée pela enorme escala de seus desenhos. O historiador frisa, no entanto, que se trata de uma monumentalidade pela simplicidade, em que a “extrema frugalidade de ornamentos realça a impressão de tamanho.” (KAUFMANN, 1952, p. 472, tradução nossa). Isto é, distancia-se da monumentalidade barroca – de seu excesso de objetos aplicados à fachada, de suas formas exageradas, irregulares e mudas¹¹ – buscando atingir tal efeito por meio da sobriedade e da imutabilidade da forma por si, voltada para a adoração. A contraposição é melhor explicitada pela seguinte passagem:

Como o homem sempre se impressiona com o tamanho, é certo que um Templo construído em homenagem à Divindade seja sempre imenso. Tal templo deve ser impressionante e a maior imagem de tudo o que existe; deveria, se isso fosse possível, parecer ser o universo. [...].

Por que então a Basílica de São Pedro em Roma parece muito menor do que é? Este defeito intolerável deve-se ao fato de o Arquiteto não ter dado uma impressão de espaço pela mera presença dos numerosos objectos que um grande espaço deveria conter naturalmente, mas sim ter reduzido o efeito global ao tornar cada objeto de proporções colossais. (BOULLÉE, 1976, p. 91, tradução nossa).

Os recursos de monumentalidade, de grandeur, são aplicados tanto às arquiteturas institucionais (como a Biblioteca Pública, a Ópera, o Palácio da Justiça), quanto às

monárquicas (os Palácios Nacional, Municipal, do Soberano), ou mesmo às religiosas (a Igreja Metropolitana) e funerárias (expressos em cenotáfios e necrópoles). Aqui, deteremo-nos ao Cenotáfio de Newton (1784).

Em meio a monumentos, a homenagem ao físico Isaac Newton (1643-1727) também é tratada como uma arquitetura voltada à adoração. Este talvez seja um dos projetos mais representativos da pureza formal de Boullée, ao conformar-se inteiramente por uma esfera, volume considerado por ele como dotado de maior beleza e perfeição no mundo das formas, como vimos acima. Seu tratamento a monumentos costumava buscar grandeur a partir da disposição dos volumes e do jogo com a incidência de luz sobre eles, dando-lhe um efeito de opulência, como numa tentativa de reunir e potencializar os elementos esparsos pela natureza (BOULLÉE, 1976, p. 89). Desta maneira, conseguiria atingir um efeito similar à nobreza dos templos gregos, pois “[...] o Templo permanecia sozinho, ascendendo majestosamente em meio a seus vastos arredores.” (BOULLÉE, 1976, p. 92, tradução nossa).

Em seus monumentos funerários, no entanto, Boullée buscava ressaltar seu caráter melancólico, evitando a opulência. A falta de adornos, de ornamentos, por meio de uma superfície completamente plana disposta apenas a receber luz e contrastar com sua sombra, para Boullée (1976, p. 106), seria a maneira mais lúgubre (e adequada) de se pensar um monumento funerário, voltado para a memória de um herói, a fim de produzir uma “[...] imagem melancólica de áridas montanhas e de imutabilidade.” (BOULLÉE, 1976, p. 105, tradução nossa). Sendo assim, a monumentalidade de seus cenotáfios dava-se através de um volume único, puro, destacado na paisagem – que já assumiram formas cônicas, piramidais, em espiral, mas a única perfeitamente esférica foi concedida a Newton.

Ao cientista, Bullée pretendia dedicar a magnitude do espaço através da superfície contínua, embalando seu corpo em sua própria descoberta, uma ode à ciência:

Ó Newton! Com a fúria de sua inteligência e a natureza sublime de seu Gênio, você definiu a forma da Terra; eu concebi a ideia de envolvê-lo com sua descoberta. Isto é como envolvê-lo em seu próprio eu. Como posso encontrar fora de você algo que lhe seja digno? Foram estas ideias que me deram vontade de

¹⁰ “Who of us has not on a mountain top enjoyed the pleasure of discovering all that the eye can take in? What do we see there? A vast expanse containing a large number of different objects, too numerous to be counted. Now, in architecture, do we want to give an impression of grandeur?”

(BOULLÉE, 1976, p. 91-92).

¹¹ Cf. nota 3.

fazer o sepulcro na forma da Terra. (BOULLÉE, 1976, p. 107, tradução nossa).

O interior do cenotáfio é completamente vazio, cuja única decoração admissível é uma lâmpada (BOULLÉE, 1976, p. 107) suspensa e centralizada que o iluminasse à noite, como o sol imerso no universo, banhando sua escura imensidão com a luz do conhecimento. O observador vê-se em seu tamanho diminuto diante deste vazio monumental, da escuridão melancólica em memória a Newton (Figura 03).

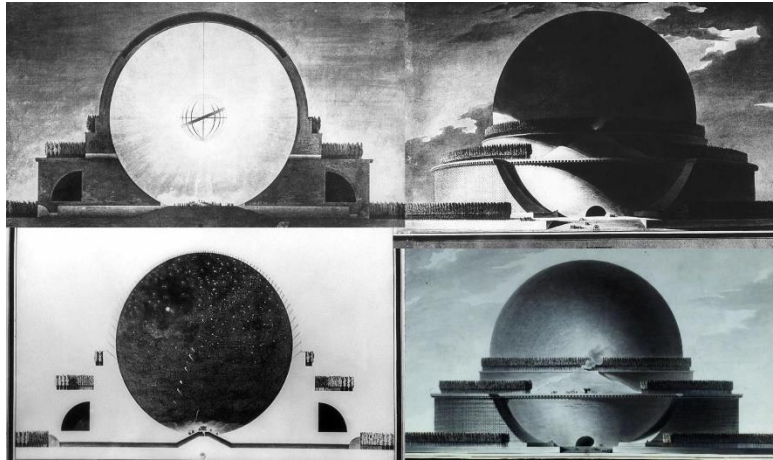


Figura 03. Étienne-Louis Boullée, Cenotáfio de Newton (1984). Montagem com cortes e perspectivas do monumento em situações noturna e diurna, respectivamente. Disponível em: <https://br.pinterest.com/>. Acesso em: 01 abr. 2023.

A esfera em si é deslocada do chão, elevada por um patamar semi-enterrado, fazendo com que a própria arquitetura seja sepultada,¹² permitindo a leitura de uma marcação de passagem da terra para os céus. O corpo do herói oferecido ao divino, alçado ao celestial: “Eu queria dar a Newton aquele lugar de repouso imortal, os Céus.” (BOULLÉE, 1976, p. 107, tradução nossa).

Tamanha era a ambição do projeto que Boullée era ciente de sua inviabilidade

¹² “Once I have decided to characterize the resting place of death with a cemetery entrance, an idea came to me that was as new as it was bold; it was to give an illusion of buried architecture.” (BOULLÉE, 1976, p. 105) e também “This technique is a result of the observations have made above: these monuments must have low, sunken lines ans, although the whole must be satisfying to the onlooker, he must realize that a part is concealed to the earth.” (BOULLÉE, 1976, p. 106).

construtiva: “Quando eu concluí este projeto, devo confessar que experimentei uma certa insatisfação que me fez querer incluir dentro do túmulo ideias que julguei impossíveis de aplicar, pois mal conseguia vislumbrar como seria possível.” (BOULLÉE, 1976, p. 107, tradução nossa). Mas isso se dava apenas pelas limitações técnicas de sua própria época, pois vislumbrava que, através dos desenhos e relatos escritos, seus sucessores viriam a erguer não só este, como também outros de seus monumentos:

As minhas pretensões [...] limitar-se-iam a permitir-me supor que a disposição do meu templo compreende algumas técnicas que até agora não eram óbvias, e que permitirão aos meus sucessores beneficiar da vantagem que lhes dou, como tenho beneficiado daquelas que me foram dadas por nossos antepassados. (BOULLÉE, 1976, p. 94, tradução nossa).

Desta citação, compreendemos que a preocupação de Boullée estava voltada para o conhecimento: sua aplicação e transmissão na e pela arquitetura. Independente da viabilidade no momento em que foi concebido, seu projeto possui o viés esperançoso quanto às suas conquistas formais e ao seu usufruto no futuro a partir de suas descobertas. Mostra-se grato às descobertas de seus antepassados, otimista quanto ao seus experimentos presentes e confiante sobre as execuções futuras de seus sucessores.

Aporia

Eisenman e o descentramento

Desde os primeiros experimentos formais em suas casas, datadas da década de 1960, Peter Eisenman (1932-) coloca-se em posição contrária ao determinismo da função sobre a forma – e desta última como maneira de transmissão de significados externos a seu próprio sistema.¹³ Um dos modos de atuação de sua crítica deu-se através da preponderância do processo projetual em detrimento de um objetivo final, destacando as operações sobre objeto arquitetônico durante sua concepção formal em vez da busca por uma forma definida e correspondente a uma função

¹³ Os escritos para a *House I* (1967) e *House II* (1969), exibidos na exposição “Five Architects”, de 1969 no MoMA, já apontam para o desvincilhando da forma de seus determinantes de função, de significado e de lugar: “The thesis presented in *House I* [...] is to understand the nature of the structure of itself, as opposed to the relationship of form to function or of form to meaning.” (EISENMAN, 1975, p. 15).

pré-determinada. A articulação dava-se através de procedimentos lógicos, da manipulação de unidades elementares e suas regularidades formais, aplicáveis a qualquer concepção de espaço físico – para além das referências iconográficas e simbólicas às quais as formas poderiam aludir.

Devido às preocupações atribuídas a estas investigações formais, Mario Gandelsonas, em seu editorial para a *Oppositions* 5 intitulado “Neo-functionalism” (1976), reúne Eisenman a John Hejduk, Aldo Rossi e Robert Venturi sob um mesmo epíteto: “anti-funcionalistas” (GANDELSONAS, 1998, p. 7). Pelo pensamento de Gandelsonas, os três primeiros estariam agrupados como “neo-racionalistas” justamente por seguirem a lógica estruturalista, já que propõem a ideia de uma arquitetura “autônoma”, que segundo o autor, “[...] transcende a história e a cultura; uma arquitetura que é uma força em si mesma, uma linguagem que fala sobre si mesma e que não comunica ideias outras para além da sua própria.” (GANDELSONAS, 1998, p. 7, tradução nossa). Isto é, defende que os “neo-racionalistas” recuperavam alguns dos fundamentos (racionalistas) da concepção formal de arquitetos modernos, como os de Le Corbusier, mas sem a orientação da premissa funcionalista (GANDELSONAS, 1998).

Contudo, à época de “Neo-functionalism”, as pesquisas de Eisenman já não se voltavam para a estruturação lógica do sistema de que se compunha a arquitetura. De um anti-funcionalismo baseado na manipulação de linhas, planos e volumes puros, sem procurar corresponder a um programa, Eisenman (2006a) parte para o questionamento de uma ideia que, para ele, teria sido precursora da pré-determinação da arquitetura por componentes externos a ela: a tradição humanista.

Em 1975, ou seja, um ano antes de “Neo-functionalism”, de Gandelsonas, Eisenman estudava possibilidades de descentramentos¹⁴ formais em mais uma de suas casas, a House X. Nela, há o abandono da pureza formal das unidades elementares, pois perdem sua estabilidade ao serem destituídas de seus centros – em planta baixa, quadrados têm seus centros “esvaziados” e dão lugar a formas em “L”, fazendo com que sempre sejam formas incompletas, instáveis.

¹⁴ Aplicamos aqui o mesmo termo empregado por Jacques Derrida (2009, p. 410) em “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, conferência de 1966 na qual discursa sobre como a presença de uma centralidade reduz a estrutura de um discurso (independente de sua natureza) ao simples mecanismo de ligar uma origem a um fim definido – uma espécie de teleologia

A casa é constituída, assim, pela junção de quatro destes vazios, destes “cubos em L” distanciados uns dos outros de maneira a extinguirem também uma possível coluna vertebral (Figuras 04 e 05), anulando qualquer aproximação mimética com o homem: “A casa vertebrada também é mimética; reflete a condição vertical e axial do homem. Na tentativa de produzir uma distância conceitual entre homem e objeto, a House X é invertebrada; portanto, é não-mimética” (EISENMAN, 2006b, p. 73, tradução nossa). Por estes gestos, para além do próprio esvaziamento formal (e, portanto, simbólico) do centro dos componentes de sua arquitetura, retira-se também a centralidade do homem como referência (no que concerne ao atendimento de suas necessidades e à sua semelhança).

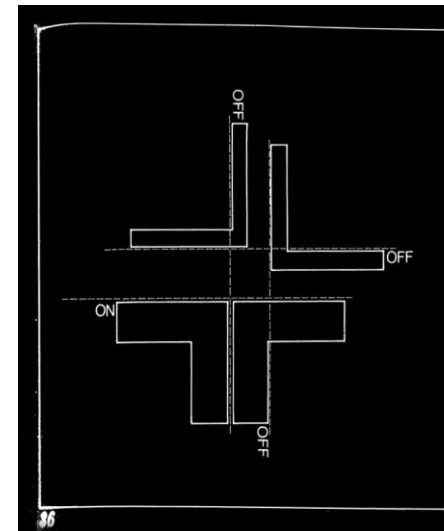


Figura 04. Peter Eisenman, diagrama dos quatro Ls separados gerando um vazio central da House X, Bloomfield Hills, Michigan (não construída). Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/House-X-1975>. Acesso em: 01 abr. 2023.

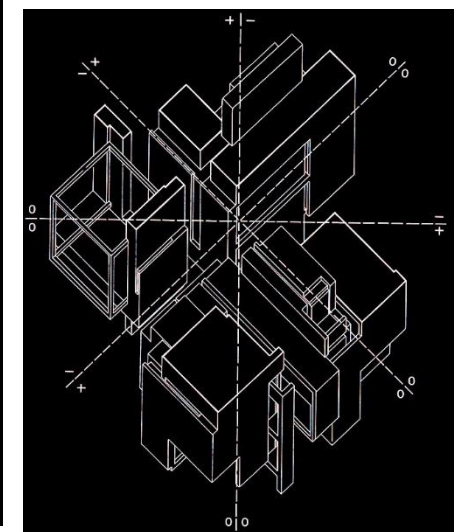


Figura 05. Peter Eisenman, desenho axonômtrico com as indicações de Ls positivos e negativos da House X; vista nordeste. Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/House-X-1975>. Acesso em: 01 abr. 2023.

do discurso. Entendemos que o Eisenman pretende com esses *descentramentos* (inicialmente formais) é justamente a extinção de elementos precursores ao projeto (origem) voltados para um objetivo (fim) ou mesmo a relação causal entre função e tipo.

Como reforço de sua colocação, a edição da *Oppositions 6*, de 1976, contou com o editorial de Eisenman intitulado “O pós-funcionalismo”, em resposta ao número anterior, de Gandelsonas. Nele, Eisenman (2006a) argumenta que, até aquele momento, permanecia uma continuidade da lógica projetual iniciada no Renascimento, em que a arquitetura pautava-se na prática humanista – postulada no programa e na sua correspondência enquanto forma. Para o arquiteto, conceber o projeto através da articulação função-forma ainda dotava o objeto arquitetônico de um significado extrínseco a ele e perpetuava a transmissão de mensagens que não mais se aplicavam àquelas formas e àquelas sociedades. Além disso, a determinação função-forma estipulava uma origem e um objetivo definidos,¹⁵ atrelados também a uma ideia de centralidade.

Das investigações iniciadas com a House X e exploradas mais amplamente na crítica à produção arquitetônica corrente em “O pós-funcionalismo”, em 1978, Eisenman concebe a House 11a, rompendo efetivamente com a geometria euclidiana (BÉDARD, 1994, p. 12). Para além da perda do centro, a House 11a joga com as percepções espaciais do usuário/observador: ela possui metade de sua volumetria enterrada no solo, ascendendo à superfície por sua forma contínua, com propriedades semelhantes a uma Garrafa de Klein ou uma Fita de Möbius – isto é, composta por duas faces, mas cuja superfície é única e infinitamente contínua, sem começo ou fim (Figuras 06 e 07). Os “Ls” que conformam a casa acoplam-se ininterruptamente de modo a dissolver as noções de interior e exterior, de subterrâneo e superficial.

A condição arquitetônica [da House 11a] é conceituada como duas folhas topológicas; ambas exibem qualidades de permeabilidade e distorção. As camadas horizontais são distorcidas pela energia vertical, que imprime a camada branca no chão e a camada marrom no ar. A configuração resultante parece ter um interior e um exterior, mas na verdade não existe um interior real nem um exterior real, apenas duas membranas deformadas. (EISENMAN, 1978 apud WEIL, [s.d.], tradução e grifos nossos).

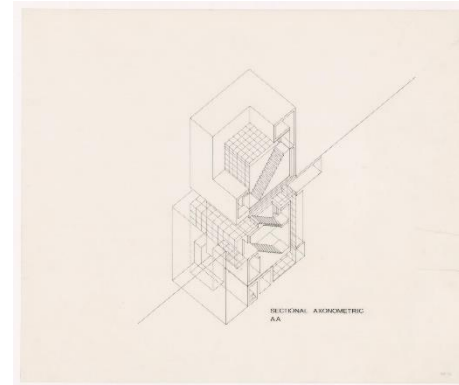


Figura 06. Peter Eisenman, corte perspectivado mostrando as características topológicas da House 11a, Palo Alto, Califórnia (não construída).

Disponível em: Peter Eisenman fonds, Canadian Centre for Architecture, <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/326138>. Acesso em 01 abr. 2023.

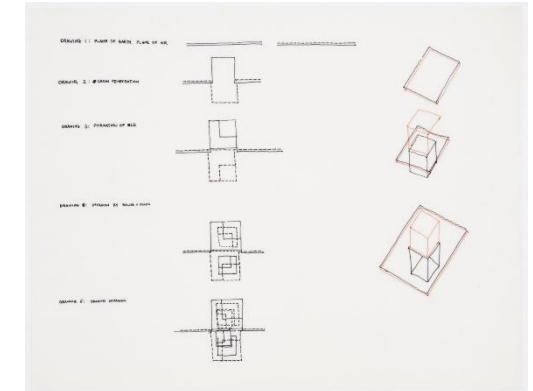


Figura 07. Peter Eisenman, diagramas em corte mostrando as relações de penetrações e invasões entre os “Ls” no “plano da terra” e no “plano do ar” da House 11a, Palo Alto, Califórnia (não construída).

Disponível em: Peter Eisenman fonds, Canadian Centre for Architecture, <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/326138>. Acesso em: 01. abr. 2023.

Dessa maneira, a House 11a potencializa o efeito de instabilidade desejado daquilo que é aparente e do que é oculto, de incerteza quanto às percepções da realidade.

O cubo não-euclidiano e o “cenotáfio da arquitetura”

O que chamamos de cenotáfio, aqui, na verdade, parte da nossa interpretação do Cannaregio Town Square, projeto de Eisenman posterior à House 11a, também de 1978. Ele foi concebido por ocasião do International Seminar of Design for Cannaregio West, organizado no intuito de gerar reflexões sobre recuperação dos centros históricos e possível desenvolvimento de novas moradias para a porção oeste do distrito do Cannaregio, em Veneza.

Neste trabalho, o arquiteto volta-se para o contexto urbano da cidade, utilizando seu passado (material ou não) como determinante. A base de sua elaboração é o jogo com eventos que aconteceram real ou potencialmente no solo veneziano, através da apropriação de elementos passados, que, por sua vez, são majoritariamente

¹⁵ Este tópico é extensivamente exposto em seu ensaio “O fim do clássico: o fim do começo, o fim

do fim”, de 1984.

ausentes em sua condição física.

A proposta parte de elementos “soterrados” de Veneza, que são trazidos à superfície pelo ato projetual. Ao invés de operar sobre a malha viária, espaços livres ou edifícios existentes, Eisenman “escava” situações que não necessariamente chegaram a tomar lugar; ou mesmo episódios que, efetivamente, lá ocorreram, mas que são suprimidos por um possível motivo de vergonha ou culpa. Aliás, Eisenman não lida primordialmente com os elementos presentes de Veneza, e sim com suas peças ausentes: essas “escavações” tornam presente o que antes parecia ausente. O projeto constitui-se, portanto, da deflagração de momentos e marcos esquecidos ou até recalçados, manifestando-se através das intervenções ideadas.

A primeira escavação – do que foi nomeado como a série “Cidades de escavação artificial” (1978-1988) no projeto seguinte, para Berlim (1981), que reúne onze projetos sob esta mesmo processo de atuação – é feita pelo resgate do Hospital de Veneza, um dos acontecimentos potenciais da cidade, por se tratar de um projeto não executado de Le Corbusier (1964). Sua presença na proposta de Eisenman dá-se como o elemento que articula o restante do projeto, pois o traçado racionalista corbusiano é aplicado como malha estruturante da região, expandida pelo restante desta porção do distrito. O prolongamento do grid, além de constituir a primeira intervenção, é também responsável por enredar as demais, como os buracos que dele surgem, que podem ser tanto “[...] potenciais sítios para futuras casas ou potenciais sítios para futuras covas. Elas incorporam o vazio da racionalidade.” (EISENMAN, 1980, p. 9, tradução nossa). Do vazio deixado pelo hospital, Eisenman cria vazios no chão (Figura 08). Tanto a proposição da malha quanto das covas compõem o conjunto que o arquiteto chama de “Text one”.

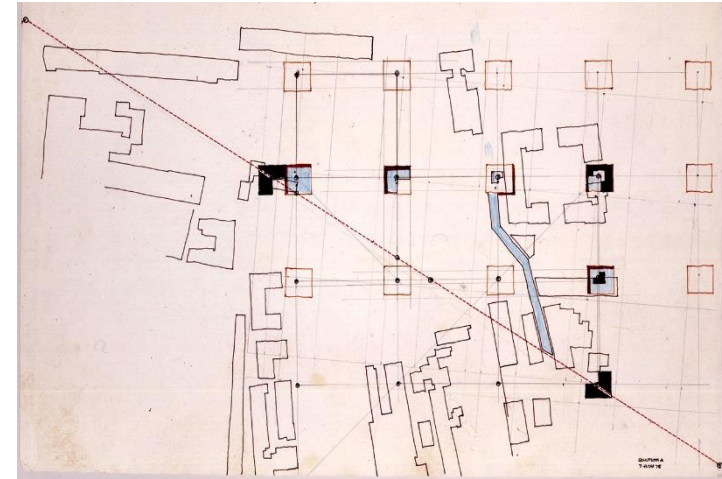


Figura 08. Peter Eisenman, desenho com conceito que liga as covas alinhadas pelo grid do hospital, inserção dos objetos contextuais (versões da House 11a), a diagonal ligando os vértices dos objetos e interrompendo o fluxo do rio della Crea, Veneza, 1978. Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978>. Acesso em 01 abr. 2023

Já o “Text two” trata de um segundo grupo de objetos. Parte deles é posicionada apenas para fins compositivos, figurando como algumas das pré-existências de Veneza. Isso ocorre apenas superficialmente, já que são desprovidos de conteúdo: “[...] não contêm nada – eles são blocos sólidos e sem vida que parecem ter sido previamente anexados ao contexto. [...] [No chão] Deixam um traço, marcam a ausência de sua antiga presença.” (EISENMAN, 1980, p. 9, tradução nossa).

Simultaneamente, outra parte dos objetos é inserida. Estes últimos também se relacionam com o entorno, mas de maneira oposta. Desta vez, adequam-se ao contexto que Eisenman cria a partir dos buracos provenientes da malha do hospital. Esses objetos são três réplicas idênticas da House 11a – dando prosseguimento ao experimento com as formas topológicas não-euclidianas. Variando apenas em sua escala, eles podem ser alocados um dentro do outro, de modo que nenhum seja capaz de oferecer abrigo (função primordial da arquitetura), pois as versões maiores são ocupadas pelas menores; o menor deles, embora seja o único vazio, possui tamanho insuficiente para servir de abrigo (Figura 09). Devido às escalas inapropriadas, os objetos podem ser uma maquete, uma casa para uma maquete, ou mesmo

sua tumba – ou para uma casa, um museu de casas ou de mausoléus:

Mas [o primeiro objeto] é uma casa ou a maquete de uma casa? [...] [O segundo] é uma casa ou uma tumba para si, ou para uma maquete de si mesmo, ou para um objeto real? [...] Dentro d[o terceiro] contém o segundo objeto contendo o primeiro objeto e nada mais. Como é nomeado? Não é a escala de uma maquete, uma casa ou um mausoléu. Pode ser um museu de casas ou um museu de mausoléus? (EISENMAN, 1980, p. 9, tradução nossa).

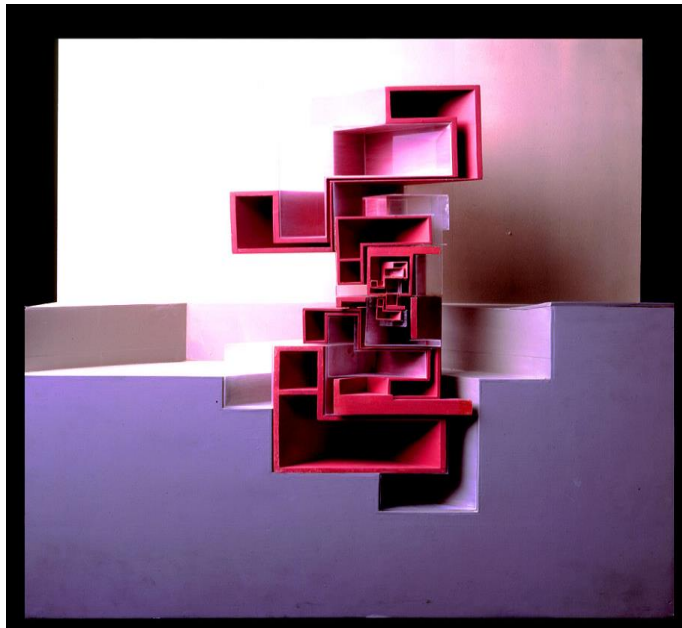


Figura 09. Peter Eisenman, maquete seccionada mostrando as três unidades da House 11a uma dentro da outra, compondo o segundo grupo de objetos do “Text two”, Veneza, 1978. Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978>. Acesso em 01 abr. 2023.

Já o terceiro grupo, que conforma o “Text three”, apresenta um rasgo em linha diagonal no terreno, ligando a ponte dos Três Arcos à ponte dos Descalços e os vértices de alguns dos objetos anteriores a uma das covas. A fenda criada revela a existência de um nível inferior e, como que da superfície do chão, é descascada uma “pele”, aludindo à erupção do que lá se mantinha – algo que permaneceu por muito tempo suprimido e que ressurgiu das profundezas, “Sugere algo que pode irromper e que talvez não permaneça requieto – o inconsciente ou a sombra da memória?”

(EISENMAN, 1980, p. 9, tradução nossa). Parte desse conteúdo é a emboscada veneziana do alquimista Giordano Bruno – lembrança que se tentou enterrar tal qual o mecanismo da memória que reprime no inconsciente atos vexatórios. Bruno fora atraído à cidade para ensinar a “arte da memória[zação]” (EISENMAN, 1980, p. 9, tradução nossa) a um nobre; lá, foi capturado e entregue à Inquisição. Seu martírio banha de vermelho os objetos do “Text two”, enquanto o restante da maquete é pintado de ouro, um simbolismo a seu ofício de alquimista.

Este projeto em si é uma crítica aos rumos da arquitetura. Cada grupo de propostas faz parte de um texto contido em “Three texts for Venice”, espécie de pequenos ensaios que relacionam as intervenções a contestações de momentos que, para Eisenman, tentam rotular e limitar a atuação da arquitetura – o modernismo, o contextualismo e o pós-modernismo, respectivamente aos textos one, two e three. Todos os textos recebem subtítulo de “o vazio de”: “o vazio do futuro”, “o vazio do presente”, “o vazio do passado” (EISENMAN, 1980, p. 9), cada qual conformando uma nostalgia (Figura 10).

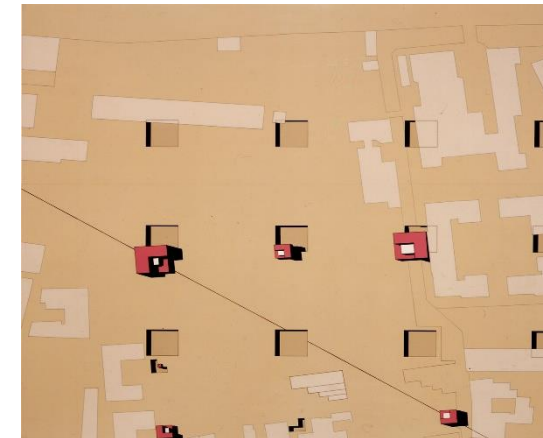


Figura 10. Peter Eisenman, implantação das proposições dos “três textos” no Cannaregio, Veneza, 1978. Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978>. Acesso em: 01 abr. 2023.

Sendo assim, a proposta é toda pensada pelos vazios, ausências tanto dos elementos apropriados quanto dos inventados pelo próprio arquiteto: o hospital, que se mantém apenas como espectro, um fantasma, porque mesmo no projeto de

Eisenman, só se figura através dos buracos nos chão, alocados pelo grid – um hospital que dá lugar a covas, da vida faz-se a morte; a ausência de vida de ambos os objetos do segundo texto, que ou lidam com o entorno de Veneza ou com o entorno do vazio criado pelo arquiteto, mas todos ociosos, sem programa, sem função, sem sequer um nome – quase cadáveres indigentes expostos à putrefação; e a “ausência de memória” da cidade ao tentar soterrar um acontecimento que mancha sua imagem, a traição de um dos martírios das teorias não-teocêntricas, levando à sua morte.

O distrito do Cannaregio é transformado, portanto, em um grande cemitério: assolado por um fantasma, composto por covas, cadáveres edificadas, túmulos. Entendemos este projeto como o prenúncio da morte da arquitetura – ao menos aquela como se conhecia à época. E talvez dele o nascimento de uma outra arquitetura, que seja tida como arquitetura não por sua presença no espaço, mas por sua ausência. Por esta razão, vemos o Cannaregio Town Square, em si, como um grande cenotáfio da arquitetura e, assim, os “Three texts for Venice”, seu epitáfio.

Esta talvez seja a marca maior do pessimismo de Eisenman com o que vem sendo feito como arquitetura e com o porvir. Trata-se quase que de um sepultamento forçado de manifestações que, a seu ver, já vêm perdendo força enquanto arquitetura crítica, apenas aceitando moldes de produções anteriores, sejam elas atuais (pelo contextualismo, presente), historicistas (pelo pós-modernismo, passado) ou de um “revivalismo” do modernismo (futuro). Com seu projeto, não há esperança de uma mudança de rumo para a arquitetura, há apenas o anúncio de sua derrocada – e sem horizontes à vista, pois o projeto constitui-se quase que integralmente por vazios.

O desenho e seu locus solus

Separados por pouco menos de 200 anos, ambos os projetos, o Cenotáfio de Newton e o Cannaregio Town Square, apresentam divergências antinômicas, quase antitéticas. Não obstante, decidimos colocá-los lado a lado por enxergar neles uma aproximação através do desenho: o desenho não como representação, mas como a arquitetura em si. Além disso, nestes projetos, os desenhos são capazes de

transmitir a maneira como cada arquiteto percebe seu entorno e como o transforma. Ambos estão olhando para trás e para frente em rechaço a manifestações anteriores – seja a irregularidade barroca, no caso de Boullée, seja o funcionalismo moderno, criticado por Eisenman –, e propondo alternativas. Deste modo, fazem do desenho suas ferramentas de atuação. O que os diferencia são as maneiras como cada um age em suas proposições e como elas expressam suas visões sobre as épocas em que se encontram. Ou melhor, como elas lidam com a arquitetura de seus respectivos momentos.

Começamos tratando pela postura de Eisenman. Seus desenhos não são “espaciais”, não conformam um espaço nem um lugar. Eles capturam o entorno tal como é, ou melhor, como foi ou poderia ter sido (através de suas ausências), mas sem tentarem mimetizar um outro espaço. Talvez sua intenção seja a de esterilizar esta espacialidade, aliás, a de desencobrir a esterilidade espacial maquiada pela cidade-museu de Veneza, vestida em roupagem de cidade ideal e que encobre seus recalques. Seus desenhos são propostas efetivas de atuação projetual, intervenções urbanas e, portanto, cartográficas, manipuladoras e, sobretudo, analíticas do espaço. A abordagem parte de um ímpeto muito grande de compreensão do lugar, da cidade que “abriga” seu projeto, para sua efetivação crítica, aplicável (de maneira pessimista) pela conjuntura da cena arquitetônica do seu momento de concepção.

No entanto, estas análises não visam a execução, a transposição física para um espaço dito “real” da cidade. Ainda que se trate de uma cidade “real”. Em outras palavras, o desenho de Eisenman lida, sim, com um lugar existente, que possui problemas urbanos, históricos e mnemônicos. Trata, sobretudo, dos elementos únicos destes espaços, mas seu ceticismo é tamanho que não se pretende ser executado, detêm-se à sua manipulação virtual: de uma memória do que foi ou do que poderia ter sido. Em sua leitura de *A arquitetura da cidade*, exposta na introdução que escreve para o livro de Rossi, Eisenman (1982, p. 10) diz que os desenhos do arquiteto italiano constituem parte da cidade, que não são meras representações. Ao contrário, é a realidade de seus desenhos (uma realidade outra) é que se encontra representada nos edifícios.¹⁶ Ou seja, o desenho não é o lugar da ilusão, mas do lugar real do tempo suspenso entre a vida e a morte envoltas na história e

¹⁶ “The analogous drawing embodies a changed condition of representation; it exists as the record of its own history. Thus, Rossi’s drawings of the city, giving form to their own history, become part

of the city, not just a representation of it. [...] This reality may then, in turn, be represented in actual buildings.” (EISENMAN, 1982, p. 10)

na memória da cidade.

No caso dos desenhos de Eisenman para o Cannaregio, eles podem ser entendidos como um espelhamento da sua interpretação da condição de Veneza e da arquitetura produzida ainda nos anos 1970. O desenho é o seu lugar único como plano de atuação, e que se mantém do campo especulativo, provocador enquanto ideia e (sobretudo) crítica; é o único espaço capaz de produzir e provocar criticamente esta outra Veneza. Como nos indica K. Michael Hays (2010, p. 63, tradução nossa e grifos do autor) sobre o desenho na obra de Eisenman: “[...] o desenho é o veículo da imaginação, da simbolização e autorreflexão da arquitetura, análogo à escrita para a linguagem; o desenho é talvez o mediador necessário da arquitetura crítica.”

Já em Boullée, não encontramos tão facilmente divulgados os desenhos da planta baixa de seu projeto. Aqueles que circulam por entre publicações e livros de história da arquitetura limitam-se, comumente, à fachada e a dois cortes – um apresentando a situação diurna e, o outro, a situação noturna, com a lâmpada sepulcral acesa. Neste caso, ainda que não se tente imitar a natureza em seu sentido mimético, seu desenho expõe uma reprodução de mundo e a maneira ideal de como sua arquitetura toca este mundo.

A pureza de suas formas busca a perfeição, perfeição tal que nem sequer pode ser erguida por inviabilidade técnica de sua época. Isto é, seu desenho projeta-se à frente de seu tempo, e, por si, constitui a sua perfeição em si através da forma, suspensa no tempo em sua condição única. Para Boullée (1976, p. 83, tradução nossa), este é o papel de sua arquitetura, pois “ela [arquitetura] é esse produto da mente, esse processo de criação, que constitui a arquitetura e que, conseqüentemente, pode ser definida como a arte de projetar e dotar de perfeição qualquer edifício” – lembrando sempre que, para Boullée, só se aproxima da perfeição conforme se aproxima da natureza.

O desenho, no Cenotáfio de Newton, também se mostra como um locus solus para esta esperança de que dota seu projeto – de forma e beleza perfeitas. Trata, neste caso, não de um lugar específico para sua implantação – já que, sim, possuía a intenção de executá-lo. Havia apenas a intenção espacial de encontrar um lugar que potencializasse sua magnificência, como aponta Kaufmann (1952, p. 473, tradução nossa) sobre um relato de Boullée: “o arquiteto, ele [Boullée] afirmou, ‘deveria colocar a natureza no palco’. O Cenotáfio de Newton deveria ficar no meio de

canteiros de flores e ciprestes; a Grande Necrópole colocada em uma paisagem heróica.”

Aqui, Boullée, por si, transforma-se no herói de uma revolução formal ao transpor o seu mundo de formas perfeitas para o papel – e não o contrário. Seu desenho é um fim em si mesmo: “O desenho é a expressão direta da vontade artística de Boullée; é um fim em si mesmo. Devemos olhar para todos os projetos dos arquitetos revolucionários deste ponto de vista: seu verdadeiro significado é a forma pela forma.” (KAUFMANN, 1952, p. 467, tradução nossa).

Estes projetos são postos na condição de “locus solus” não simplesmente pelo caráter de solitude que apresentam, mas também pelo seu caráter de experimentação e, de certa maneira, inventividade. Locus Solus, no romance homônimo de Raymond Roussel (1877-1933), de 1914, é uma grande propriedade rural do visionário Martial Canterel, localizada nos arredores de Paris. Lá, o cientista realiza diversos experimentos, desde previsões precisas de meteorologia, que pelos movimentos das máquinas, elaboram enormes mosaicos pelo chão, ao reavivamento momentâneo de cadáveres devidamente conservados e expostos a condições específicas para realização do feito. No imenso parque, são instalados maquinários bastante complexos e de grandes dimensões, que, manipulando substâncias raras, naturais ou sintéticas, são capazes de figurar no mundo memórias e contos folclóricos. As operações, fruto de inventivos engenhos (ou mesmo de engenhosos inventos), só são possíveis em Locus Solus devido à sua situação fantasiosa e fantástica. No romance, vemos “reviverem” figuras como Danton, ou cenas mnemônicas (fictícias) de Alexandre, o Grande, Voltaire e Richard Wagner, cujas lembranças são responsáveis por colocar uma das máquinas em ação.

Nosso paralelo entre os desenhos e o “parque” Locus Solus parte, em primeiro lugar, da curiosidade suscitada por Eisenman ao referenciar-se brevemente ao conceito de locus, de Rossi, diferente do que seria simplesmente o sítio, como “locus solus”: “[...] enquanto o locus é um lugar capaz de acomodar uma série de eventos, ele também em si constitui um evento. Neste sentido, é um lugar único ou característico, um ‘locus solus’.” (EISENMAN, 1982, p. 7, tradução nossa, grifo do autor). E da mesma maneira lemos os referidos projetos, manifestos apenas em seus desenhos, por onde ganham vida, mesmo ao tratarem da morte. Eles existem em sua condição única de leitura daquele determinado espaço, ou na sua própria

monumentalidade, igualmente única.

Em segundo lugar, depois de nos aproximarmos devidamente da referência dada por Eisenman, percebemos que toda a fantasia envolta no romance de Roussel lida diretamente com a memória e a tentativa de ressurreição (fictícia, pois traz de volta movimentos aos mortos na condicionante de reencenarem situações muito breves de suas vidas) para a alegria de seus parentes e amigos. Os mortos são quase sempre figuras da vida cotidiana, mas ilustres em seus atos e sempre referenciadas através de uma posição histórica, mártires em prol de suas famílias ou convicções. O romance nos permite acessar este lugar enredado por tantas camadas narrativas, que nos enlaçam, em seu surrealismo, com os estratos fictícios da memória, resgatando o passado, ao mesmo tempo que, pelo visionarismo, também aponta para o futuro.

“Solus”, notadamente, também por sua solidão, como nos diz a primeiríssima página da ficção, “Locus Solus – a propriedade se chama assim – é um calmo refúgio onde Canterel gosta de levar adiante, com toda a tranquilidade de espírito, seus múltiplos e fecundos trabalhos. Neste lugar solitário, ele está suficientemente protegido das agitações de Paris” (ROUSSEL, 2019, p. 21, grifos nossos), é o lugar do recolhimento solitário, onde a experimentação é potencializada e possível. Tanto o parque de Canterel, quanto o monumento de Boullée e a “praça” [Town square] de Eisenman são estes espaços que põem em ação – em seus lugares solitários do escrito, do desenho – esta realidade particular dada pela memória, do e aos mortos. Do impraticável àquilo que não se pretende praticar.

Considerações finais

Nas comparações que fazemos entre o Cenotáfio de Newton e o Cannaregio Town Square, poderíamos buscar uma veia comum através da racionalidade ou mesmo do conceito de autonomia nos trabalhos de ambos os arquitetos. Contudo, interessa-nos tensionar estas relações a partir de suas divergências em vez de suas proximidades, sem nos furtarmos, é claro, da demarcação de um eixo comum que seria o uso do desenho para a criação e a realização dessas arquiteturas, ambas de cunho fúnebre – sob nossa óptica. E, como todo cenotáfio, ambas são arquiteturas que tratam da memória. Vemos no desenho de arquitetura uma maneira de

acesso a esta memória e de realização do que muitas vezes não se pode executar – caso este do Cenotáfio de Newton, fato reconhecido pelo próprio arquiteto quando diz que suas ideias seriam impossíveis de aplicar (BOULLÉE, 1976, p. 107), mas que seus sucessores se beneficiariam de suas descobertas (BOULLÉE, 1976, p. 94).

Tantos outros confrontos poderiam ser feitos, tais como o contraponto das formas dotadas ou destituídas de significado; a apologia e a descrença na racionalidade; a busca pela perfeição e o realce do imperfeito, etc. Ou mesmo a aplicação do conceito de autonomia em cada um dos casos. Contudo, os pontos acima foram abordados, em certa medida, conforme analisamos os projetos individualmente, pois estes conceitos podem ser enredados nos questionamentos e críticas em torno do desenho no que toca a sua capacidade de transposição/transformação de ideias. Por exemplo: o desenho, em ambos os casos, mostra-se como uma ferramenta rumo à autonomia da arquitetura, sendo a de Boullée como um meio de expor sua autonomia da forma (se seguirmos a teoria que nos foi deixada por Kaufmann), e Eisenman em busca de uma autonomia disciplinar, tendo no desenho a arquitetura em si.

A principal diferença, portanto, talvez esteja no uso dado por cada um dos arquitetos: um é otimista, o outro é aporético. Otimismo e aporia – um aponta para a crença na beleza e na verdade (a perfeição), visa o futuro; já o outro, descobre um passado e suas marcas de incerteza, vendo no futuro algo igualmente incerto. Mesmo as formas do projeto de Eisenman tendem para o instável, o não-euclidiano descentralizado, como uma garrafa de Klein ou uma fita de Möbius, etc.

Por fim, notemos que, em ambos os cenotáfios, o vazio também desempenha um papel de suma importância enquanto articulador do sepultamento – ainda que, uma vez mais, de maneira quase antitética: um otimista, envolvendo o corpo do herói; o outro, aporético, escavando a cova para um corpo ainda vivo. É também o vazio que dá vida a estas arquiteturas: o vazio que nos deixam no espaço, e, justamente, vivos enquanto potencialidades em seus desenhos.

Como bem nos disse Kaufmann (1952, p. 468), o vazio do cenotáfio vive!¹⁷

¹⁷ “The room becomes a vast magnetic field traversed by innumerable lines of force. By an

extraordinary simple compositional device, the void lives.” (KAUFMANN, 1952, p. 468, grifo nosso).

Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da presente pesquisa.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura e “enciclopédia”. *In: História da arte como história da cidade*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 197-203. 1984.

BÉDARD, Jean-François. Introduction. *In: BÉDARD, Jean-François (Org.). Cities of artificial excavation. The work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montreal: Canadian Centre for Architecture - Rizzoli International Publications, 1994. p. 9-18.

BOULLÉE, Étienne-Louis. Architecture, essay on art. *In: ROSENAU, Helen. Boullée & visionary architecture*. London: Academy Editions, 1976. p. 81-116. s.d.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas [1966]. *In: A escritura e a diferença*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 407-426.

EISENMAN, Peter. House I [1969]. *In: EISENMAN, Peter; GRAVES, Michael; GWATHMEY, Charles; HEJDUK, John; MEIER, Richard. Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Oxford University Press, 1975. p. 14-23.

EISENMAN, Peter. **Three texts for Venice**. *Domus*, Milan, v. 611, n. 11, p. 9-11, nov. 1980.

EISENMAN, Peter. Introduction. The houses of memory: the texts of analogy. *In: ROSSI, Aldo. The architecture of the city*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1982. p. 3-11.

EISENMAN, Peter. O pós-funcionalismo [1976]. *In: NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006a. p. 97-101.

EISENMAN, Peter. House X [1975]. *In: DAVIDSON, Cynthia (Ed.). Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works*. New York: Rizzoli, 2006b. p. 72-75.

GANDELSONAS, Mario. Neo-funcionalism [1976]. *In: HAYS, K. Michael (org.). Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998. p. 7-8.

HAYS, K. Michael. **Architecture's desire: reading the late avant-garde**. Cambridge: The MIT Press, 2010.

KAUFMANN, Emil. Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu. **Transactions of The American Philosophical Society**, v. 42. pt. 3. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952. p. 431-564.

ROSSI, Aldo. Introducción a Boullée [1967]. *In: Por una arquitectura de tendencia – escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. p. 215-226.

ROUSSEL, Raymond. **Locus Solus**. 2 ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019. 1914.

VIDLER, Anthony. **Histories of the immediate present: inventing architectural modernism**. Cambridge: The MIT Press, 2008.

WEIL, Peggy. **House 11a, 1978: a documentary in which el solid meets la void**. [s.d.]. Disponível em: <https://pweilstudio.com/project/house-11a-animation/>. Acesso em: 18 dez. 2022.