

INTERLOCUÇÕES ENTRE ARQUITETURA E ARTE: UMA LEITURA DO MANIFESTO “*THE MANHATTAN TRANSCRIPTS*” DE BERNARD TSCHUMI

Marilia Solfa¹

Palavras-chaves: relações entre arte e arquitetura, arquitetura contemporânea, manifestos arquitetônicos, Bernard Tschumi.

Uma manifestação autônoma é aquela que se autogoverna, segue um conjunto de leis internas e pode ser estudada isoladamente de seu contexto. Dizer que a arquitetura é uma manifestação autônoma é tomá-la como uma área do conhecimento que não é atingida pelas forças externas ao seu campo de atuação. Mas a arquitetura se vincula com questões urbanas, com as forças sociais, econômicas e culturais em curso. Por isso, no início dos anos 1970, o arquiteto suíço - francês Bernard Tschumi defendia que, para além de tratar de suas próprias preocupações e problemas intrínsecos (como conceber espaços harmônicos, aprazíveis e ao mesmo tempo funcionais), a arquitetura também deveria partilhar preocupações e problemas com outros campos do saber.

Segundo ele, sob influência do pensamento pós-estruturalista, surgiu nos anos 1970 uma questão comum às reflexões desenvolvidas em vários campos do conhecimento: a negação da noção de permanência, a necessidade de dismantelar significados produzidos socialmente e tidos como únicos e incontestáveis. Apostava-se que o questionamento das linguagens e conhecimentos culminaria no questionamento das próprias estruturas de poder existentes.

Nesse sentido, para Tschumi, a arquitetura deveria não somente dialogar, mas unir suas forças com as artes plásticas, a música, o cinema, a literatura, a dança e mesmo os ativismos políticos que, juntos, poderiam “engrossar” um processo em curso de transformação da realidade existente. (TSCHUMI, 1994: XX). Foi com esse intuito que elaborou entre 1977 e 1981 *The Manhattan Transcripts*, um livro que reúne um material teórico e experimental de reflexão sobre a condição contemporânea da arquitetura.

Ao usar como referência reflexões desenvolvidas em outras disciplinas, o arquiteto se empenhou em contestar os valores sociais tradicionalmente atrelados à prática arquitetônica, como segurança,

¹ mestre em teoria e história da arquitetura e do urbanismo pela EESC-USP. e-mail: masolfa@hotmail.com.

permanência, estabilidade, funcionalidade, harmonia e pureza estética. No intuito de transgredir os condicionamentos culturais aos quais a arquitetura estava atada, Tschumi iniciou uma crítica ao que era muitas vezes considerado o próprio fundamento da arquitetura, as premissas vitruvianas segundo as quais a disciplina deveria seguir três preceitos inquestionáveis: beleza, estabilidade e comodidade (*venustas, firmitas e utilitas*). Na análise que faremos a seguir, veremos como este questionamento é marcante no início da carreira do arquiteto.

Mas também era necessário questionar a linguagem tradicional da arquitetura: algo deveria ser inventado para ultrapassar as limitações das plantas, cortes, fachadas e isométricas, notações que se restringiam à concepção abstrata do espaço. O uso do espaço, o movimento no espaço, os eventos inesperados que ele abriga também deveriam ser explorados pela notação arquitetônica.

Em *The Manhattan Transcripts* Tschumi iniciou um profundo questionamento das convenções tradicionais de representação. Fundiu a representação da arquitetura com diagramas de montagens cinematográficas, com a linguagem das histórias em quadrinhos, da coreografia, da dança, da partitura de músicas e do teatro, buscando um modo de incluir a passagem do tempo no âmbito da representação arquitetônica.

Neste artigo vamos analisar o primeiro capítulo deste livro, intitulado “*The Park*”. Segundo Tschumi, trata-se de um “manifesto arquitetônico”, um “projeto teórico” que foi exposto como parte de duas exposições individuais intituladas *Architectural Manifestoes*, realizadas em abril de 1978 no *Artists Space* (Nova Iorque) e em fevereiro de 1979 na *Architectural Association* (Londres). O fato de o arquiteto ter exposto seus primeiros manifestos majoritariamente em galerias de arte demonstra o quão afastados eles estavam, naquele momento, das práticas arquitetônicas predominantes.

“*The Park*” foi pensado para ser disposto no espaço da galeria de modo a envolver totalmente os espectadores, funcionando como uma espécie de “instalação”. O manifesto narra, através da notação de seqüências, a ocorrência de um assassinato imaginário no *Central Park* em Nova Iorque. Constitui-se de 24 blocos de desenhos, cada um composto por três painéis. O primeiro painel sempre revela uma foto, o segundo uma planta arquitetônica e o terceiro um diagrama de movimento. São numerados através da seqüência 1 2 3, que se repete vinte e quatro vezes e desse modo cria uma analogia com os fotogramas, a seqüência de imagens que compõem os rolos de um filme e são exibidas na velocidade de 24 quadros por segundo.

As fotos retratam evidências de um espaço físico real. Devido ao forte contraste em preto e branco, algumas dessas imagens, apresentadas de maneira opaca, tornam-se quase que abstratas, índices de algo que está além da mera ilustração. As plantas, supostamente do *Central Park*, nos informam objetivamente as características do local em questão (de maneira racional, através da abstração do desenho arquitetônico). Os diagramas indicam movimentos e pausas, caminhos percorridos, encontro de vários fluxos, acontecimentos inesperados, alguns vestígios, informações que complementam aquelas transmitidas pelas fotos e pelas plantas. Trata-se, portanto, de 24 seqüências compostas respectivamente por foto, desenho e diagrama que representam, segundo o arquiteto, o evento, o espaço e o movimento.

Colocadas lado a lado, essa seqüência de informações fragmentadas pede ao espectador que invente alguma lógica capaz de conectá-las, capaz de conceder-lhes algum sentido.

Nos dois primeiros blocos, as fotos sugerem cenas calmas e as plantas indicam áreas do parque que se distinguem pelo traçado ora ortogonal ora feito por linhas sinuosas e pitorescas. Os diagramas indicam percursos distintos que em alguns momentos se cruzam. Mas nos blocos seguintes a situação muda. As imagens sugerem movimentos bruscos, enfocam pernas em posição de corrida, sugerindo uma pessoa seguindo outra. As linhas que indicam movimento são colocadas em paralelo e revelam o início de uma perseguição. Os traçados urbanos ortogonais são invadidos por linhas sinuosas com as quais se mesclam, indicando uma desestabilização da ordem. O espaço passa a ser representado por fragmentos, por traçados que fogem a qualquer lógica evidente. No quinto bloco aparece uma fotografia chapada, que destaca detalhes de uma textura, talvez um muro de pedras que indica um caminho sem saída. Os diagramas mostram movimentos em ziguezague, aleatórios, que não respeitam mais os percursos indicados pelo arquiteto na planta do parque, que se desviam e enfim se encontram em um único ponto. A próxima foto mostra então a imagem de um corpo estendido e o diagrama de movimento cessa. Em seu lugar surge o contorno estático de um corpo assassinado.

A partir do acontecimento, nos próximos oito blocos a indicação de movimento deixa de existir, e é substituída pela busca de pistas e de conexões que revelem algum sentido, que esclareçam o ocorrido. As fotos mostram pessoas na busca de pistas, talvez detetives. Círculos indicam objetos encontrados na grama, dedos apontam percursos em um mapa e setas sobre as fotos indicam algumas evidências. A representação do parque em planta, que havia desaparecido, ressurgue aos poucos, na medida em que as pistas são encontradas. Os nomes de alguns locais são destacados: a ladeira, a esplanada, o lago, o passeio, a fonte, a alameda... Cada espaço, com suas características particulares, provavelmente teria influenciado o modo como se deu a perseguição, e assim poderia revelar algo. Nos blocos 12 e 13 as informações encontradas são dispostas em uma espécie de gráfico que tem como variáveis o espaço e o tempo. Nele, várias linhas sinuosas se cruzam e se afastam, vários níveis de informações são confrontadas na tentativa da descoberta de conexões possíveis.

Enfim, as pistas começam a fazer sentido, o que é indicado a partir do bloco 16. Os grupos de três imagens (foto, planta e diagrama), antes apresentados como fragmentos dispersos, agora começam a estabelecer relações: algumas linhas na diagonal atravessam as três imagens e quase as unificam. A representação do parque em planta torna-se, aos poucos, novamente reconhecível, pois o desenho caótico vai sendo reorganizado a partir da sobreposição de uma malha regular, que indica o início de um retorno à ordem. A foto do bloco 18 mostra o corpo da vítima sendo analisado e, nesse momento, a representação do espaço ganha a terceira dimensão, indicando outro nível de informação. Trata-se de uma impressão digital, que provavelmente identifica o assassino. Este então aparece na foto do bloco 20, num provável movimento de fuga. Os diagramas de movimento retornam e dão nova dinâmica aos acontecimentos. Uma escada vazia sugere que alguém acabou de passar, os diagramas de movimento mostram vários desencontros. Mas a captura enfim ocorre, e vemos a imagem de um braço sendo imobilizado. A foto seguinte, a última, revela a fachada de um edifício de apartamentos, a planta mostra a geometria racional

de um espaço controlável, e o diagrama de movimentos mostra um vazio, como se tudo tivesse finalmente voltado ao normal.

Tschumi constrói com esses diagramas uma interligação entre o espaço e os eventos que nele ocorrem e que fogem do controle do arquiteto. Afinal, sem a existência do espaço construído do *Central Park* esse assassinato provavelmente não haveria ocorrido, e se ocorresse em outro lugar, o movimento dos corpos seria distinto, assim como as pistas deixadas. Desse modo, ele coloca em questão a imparcialidade e a exterioridade do espaço construído, sua suposta neutralidade.

Na trama descrita, Tschumi parte de uma ordem, chega a um ápice caótico para retornar à ordem original. Na análise de McDonough, Tschumi certamente inova ao inventar novos mecanismos de representação do espaço e dos acontecimentos que o caracterizam no decorrer de um segmento de tempo. No entanto, nota este autor, a história contada era algo familiar ao campo da literatura: histórias de detetives, que incluem crimes misteriosos, assassinatos, perseguições, e que sempre terminam em esclarecimentos e em punições severas aos culpados (McDONOUGH, 2002: 116-117).

Para McDonough, a crise social do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, manifestada em inúmeros motins urbanos, como o ocorrido em 1965 no gueto negro de Watts em Los Angeles, ao mesmo tempo em que desafiava a ordem social existente, inclusive o uso convencional do espaço urbano, e trazia esperanças de uma possível transformação, também provocou uma reação defensiva por parte das classes médias, que desenvolveram considerável medo por essas manifestações “criminosas”. Nesse contexto, os contos de detetives estavam presentes no imaginário da época, e sempre terminavam com o retorno à ordem e com a punição aos fora-da-lei, algo de certa forma reconfortante.

Mas Tschumi não apenas repete essa fórmula, ele a usa com ironia para atacar a própria arquitetura. A última foto da seqüência mostra a fachada de um edifício habitual justamente no momento em que esperaríamos que, segundo a lógica da narrativa, o suposto assassino fosse mandado para a prisão. As janelas da fachada deste edifício formam uma malha retangular, que sugere as grades da prisão que deveria aparecer no final da trama. A analogia sugerida entre arquitetura e prisão mostra a árdua crítica do arquiteto à programação e funcionalização do espaço, à restrição do movimento dos corpos, à programação das atividades cotidianas no interior de um espaço projetado.

O recurso a tais histórias de ficção era também um modo de introduzir as atividades sociais e os eventos no âmbito do espaço, que desse modo resulta em entidade não-autônoma. Tschumi objetivava mostrar que as atividades realizadas pelos corpos que habitam o espaço construído são múltiplas, imprevisíveis e às vezes violentas, e que também são parte ativa no processo de constituição do espaço (1994: 11). Assim, o assassinato pode ser considerado como um “programa” arquitetônico exemplar, um modelo paradigmático de uso “livre” do espaço, uma ação além de qualquer conotação moral ou funcional.

Em muitos de seus textos e manifestos arquitetônicos, a inserção de temas como sexo, crime e violência evidencia (e ao mesmo tempo almeja extirpar) os tons morais atrelados à prática da arquitetura

de forma naturalizada (MARTIN, 1990: 30). Não que seus projetos visassem estimular a ocorrência de comportamentos “criminosos”, mas eles eram usados como exemplos que, ao beirarem o absurdo, serviam para levantar questionamentos. Tratava-se da tática de demonstração pelo absurdo, resgatada das vanguardas negativas e assinalada por ele no texto “*The Environmental Trigger*” (1975) como algo que teria a potencialidade de revelar, evidenciar e questionar, por contraste, as naturalizações instituídas pela sociedade.

Dadaístas e Surrealistas haviam inaugurado tais estratégias na primeira metade do século XIX. Os últimos demonstravam enorme interesse pelas “situações de falência psíquica e social em que as leis são enfraquecidas ou destruídas”, situações em que o sujeito ultrapassa o mundo da moralidade, como os momentos de loucura, de histeria ou delírio. Os Surrealistas viam o espaço urbano justamente como “a morada do inconsciente”, lugar que abrigava o inesperado, o contingente, o incontrolável. Uma concepção distinta, senão oposta, à cidade funcional moderna como defendida por Le Corbusier, embora contemporânea a ela (FER, 1998: 194-212).

Por meio de experimentos com a linguagem arquitetônica e seus limites, como “*The Park*”, Tschumi iniciou uma instigante interlocução entre arquitetura e outros campos do saber. Estudou diagramas de roteiros cinematográficos elaborados por Sergei Eisenstein, gráficos e desenhos que visavam definir a correspondência entre o áudio e visual na cena. Resgatou também desenhos e diagramas elaborados por Oskar Schlemmer que exploravam as inter-relações entre gestos, danças, *performances* e espaço.

Um de seus principais objetivos era conceber estratégias para converter os espectadores (ou usuários) em agentes ativos no processo de criação de significação da obra (ou do espaço). Na leitura de McDonough, em “*The Park*” o espectador pode assumir posições ambíguas, ora pode se identificar com a vítima, ora com o perseguidor, mas é no papel de detetive que ele mais se encaixa, pois é ele quem constrói os elos entre os distintos fragmentos de imagens apresentadas pelo arquiteto. Esse processo é descontínuo, cheio de incertezas e demanda idas e vindas na leitura e na articulação entre as imagens, algo semelhante ao trabalho de um detetive. O espectador desinteressado que visita as galerias de arte é convidado a se envolver, é desafiado a criar uma trama “pessoal” a fim de desvendar aqueles fragmentos que lhe são apresentados.

Outra questão levantada pelo manifesto está na possibilidade da arquitetura desfazer-se de pensamentos dualistas e incorporar em seu escopo contradições e antagonismos. Tschumi coloca em questão a opção dos arquitetos modernos pela ordem, racionalidade, funcionalidade e o conseqüente desprezo pelas ambivalências, pelo prazer, pela irracionalidade, pelo acaso e pela desordem. Para ele, estas questões excluídas do âmbito da arquitetura (mas presentes nas reflexões dadaístas e surrealistas) deveriam ser incorporadas ao pensamento arquitetônico contemporâneo. Isso implicava transformar o conjunto de significados sociais atribuído à arquitetura.

Tschumi visava trazer para o âmbito da arquitetura a discussão sobre os espaços reais da cidade contemporânea e todas as suas dimensões contraditórias e complexas. Pensada no contexto da arquitetura então produzida em Nova Iorque, chamada por alguns teóricos de “neo-moderna” (por exemplo, a

arquitetura produzida por Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier, pertencentes ao grupo Grupo *New York Five*), essa estratégia se revela como uma forte contraposição ao pensamento da arquitetura como produto específico da mente, responsável pela concepção de espaços racionais, puros, neutros e idealizados.

Ao eleger atividades “criminosas” como supostos “programas arquitetônicos” e insistir que tais atividades também se relacionavam com o espaço da arquitetura, ou ao afirmar a analogia entre arquitetura e prisão, Tschumi estava evidenciando, mesmo que pelo absurdo, a carga social e moral atrelada à arquitetura. Ao voltar sua reflexão para os espaços reais de Manhattan, Tschumi se afastou da corrente que limitava a discussão teórica ao reino abstrato da linguagem e ao mundo desmaterializado dos conceitos, removendo a arquitetura das vicissitudes do espaço real.

Tschumi se empenhou em questionar os próprios limites da prática arquitetônica e passou a propor a atuação nas “margens” da disciplina. A atividade “entre” os limites da arquitetura e da não-arquitetura seria algo transgressor que tencionaria os limites do pré-estabelecido.

Nesse sentido, análise da obra “*The Park*” evidencia os mecanismos que o arquiteto desenvolveu para: denunciar a forte “carga moral” presente na prática arquitetônica ao resgatar procedimentos desenvolvidos pelas vanguardas artísticas negativas, tais como o choque provocado pela intensificação de relações absurdas e exageradas; questionar os modos de notação arquitetônica, apropriando-se de experimentos desenvolvidos pelo cinema para ampliar a noção de arquitetura e incluir em seu escopo questões trazidas pela temporalidade efêmera; tirar o espectador/usuário de sua imobilidade e afastamento, fazendo com que ele atuasse completando, imaginando e atribuindo significados à proposição do arquiteto, que deveria permanecer aberta e, finalmente, contrapor ao “espaço concebido” pelo arquiteto o “espaço real” da cidade, o espaço vivenciado, que tendia a ser complexo, contraditório e muitas vezes banal, e que por isso seria propício à profusão de acontecimentos inesperados, não passíveis de controle prévio.

Ao buscar redefinir o papel social e cultural da arquitetura, Tschumi questionou o lugar comum que a disciplina ocupava no interior do sistema social e buscou estimular polêmicas e reflexões que pudessem dar a ela outra visibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FER, Briony et al. (1998). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino, São Paulo: Cosac e Naify Edições.
- MARTIN, Louis (1990). “**Transpositions: On the intellectual origins of Tschumi’s architectural theory**”. *Assemblage*, nº 11, abril de 1990, p.22-35.
- McDONOUGH, Tom (2002). “**The Crimes of the Flaneur**”. *October*, vol. 102, outono de 2002, p. 101-122.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica C. Netto. São Paulo: Editora 34.

TSCHUMI, Bernard (1975). “**The Environmental Trigger**”. In: GOWAN, James. *A Continuing Experiment: Learning and Teaching at the Architectural Association*. London: Architectural Press, p. 89-99.

_____ (1979). **Architectural Manifestoes**. Catálogo de exposição. Londres: Architectural Association.

_____ (1994). **The Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions.

_____ (1996). **Architecture and disjunction**. Cambridge: MIT Press.