FORMA COMO ATITUDE: A EXPERIÊNCIA SURREALISTA NA METRÓPOLE

Daniele Nunes Caetano de Sá
Organizadora
Rita de Cássia Lucena Velloso

Antônio Carlos Dutra Grillo

FORMA COMO ATITUDE: A EXPERIÊNCIA SURREALISTA NA METRÓPOLE

BELO HORIZONTE,2010

EDITORA PUCMINAS

FAPEMIG

Pensar em termos de comparação, aplicar categorias históricas a eventos contemporâneos é tentador, pois antecipar o futuro é fugir à terrível realidade... E isso é desorientador: pois o futuro, que depende de nós e de nossos contemporâneos, é imprevisível e a história começa apenas quando o que ela tem a contar chegou ao seu fim.

Hannah Arendt, sem título, New York Review of Books*, 26 de dezembro de 1963, p. 10*

Copyright © Daniele Nunes Caetano de Sá (Organizadora)

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Grão-Chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor: Dom Joaquim Giovani Mol Guimarães
Vice-reitora: Patrícia Bernardes
Pró-reitor de Pesquisa e de
Pós-graduação: João Francisco de Abreu
Diretor da Editora: Geraldo Márcio Alves Guimarães

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade
Católica de Minas Gerais

F723 Forma como atitude: a experiência surrealista na metrópole / Organização: Daniela Nunes Caetano de Sá; Rita de Cássia Lucena Velloso, Antônio Carlos Dutra Grillo. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2010.

200p.: il.

ISBN 978-85- 60778-57-7

1. Arquitetura moderna. 2. Surrealismo. 3. Estética. I. Sá, Daniela Nunes Caetano de. II. Velloso, Rita de Cássia Lucena. III. Grillo, Antônio Carlos Dutra.

CDU: 72

Editora PUC Minas
Rua Pe. Pedro Evangelista, 377 – Coração Eucarístico
30535 490 • Belo Horizonte MG Brasil
Tel.: 55 (31) 3319-9904 Telefax: 55 (31) 3319-9907
e-mail: editora@pucminas.br
www.pucminas.br/editora

Para Laura, Teodora, André e Pedro.

SUMÁRIO

11 Apresentação

13 Surrealismo, arquitetura e mercado

27 Estéticas surrealistas

30 Desfamiliarização estética, intervenções e ativismo político

36 Dadaísmo

38 Surrealismo

44 Procedimentos surrealistas

51 Interfaces com a arquitetura: Marcel Duchamp

61 (IN) Validades surrealistas na arquitetura da atualidade

62 Coop Himmelblau: Ático (Viena); UFA (Dresden); BMW Welt (Munique)

92 Peter Eisemnan: Memorial dos Judeus (Berlim)

117 Daniel Libeskind: Museu Judaico (Berlim)

130 Bernard Tschumi: Le Fresnoy (Tourcoing)

147 O protagonismo da cidade. Surrealismo e topografia política

179 Conclusão - O lugar do pensamento surrealista no projeto contemporâneo

188 Referências

196 Créditos das imagens

198 Sobre os autores

O presente livro é resultado do projeto de pesquisa "Abstração formal, linguagem e experiência estética: interfaces entre arquitetura e vanguardas históricas", financiado pelo Edital 03/2008 – Programa Pesquisador Mineiro II – PPM II –, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig.

O citado projeto, sob a coordenação de Daniele Nunes Caetano de Sá, contou com a participação dos demais pesquisadores – Antônio Carlos Dutra Grillo e Rita de Cássia Lucena Velloso – e das bolsistas de iniciação científica Veruska Nicole Soares Naves, Marcela Gonçalves Barbosa e Maíra Cardoso Onofre, graduandas em Arquitetura e Urbanismo pela PUC Minas.

A hipótese aglutinadora do livro é a de que os procedimentos e processos surrealistas, notadamente a possibilidade de autonomia da experiência pelos fruidores e a articulação entre suas produções e o ativismo político, são operadores válidos para a teoria da arquitetura e da metrópole na atualidade.

Considerando que o legado surrealista pode ser extemporâneo, é possível mapear estratégias projetuais que abordam princípios surrealistas seja na concepção arquitetural, seja na interpretação do cotidiano urbano, seja na própria experiência advinda da apropriação de ambas.

O capítulo primeiro discorre acerca da articulação entre arquitetura, Surrealismo e mercado, ancorada na abordagem surrealista da política. Nele são apontados os pressupostos estéticos do Surrealismo, a consciência social do movimento, a impossibilidade da realização de uma arquitetura surrealista entre os anos vinte e trinta do último século e a adoção da abstração pelo Movimento Moderno, que implica no distanciamento deste em relação à estética surrealista. O capítulo analisa a ênfase dada pela arquitetura atual às questões de ordem mercadológica em detrimento da abordagem política.

No segundo capítulo, são discutidos os procedimentos surrealistas nas artes visuais, na fotografia e no cinema, as técnicas de desfamiliarização estética, os problemas de autonomia figurativa e ativismo político. O capítulo finaliza com uma apresentação das possibilidades da experiência surrealista na arquitetura urbana, dando relevo ao que os autores denominaram maravilhoso no cotidiano, e com um estudo sobre a obra de Marcel Duchamp, como exemplo de crítica da vida cotidiana mediada pela obra arquitetônica.

À luz dos procedimentos descortinados até esta altura do texto, o terceiro capítulo analisa, teórica e criticamente, seis obras arquitetônicas edificadas entre 1998 e 2005 em cuja concepção espacial é possível vislumbrar as estratégias surrealistas e, consequentemente, a autonomia de apropriação estética pelo fruidor.

No capítulo final, é investigada a articulação entre Surrealismo e cidade a partir da leitura de Paris feita por Aragon, Breton e Benjamin, bem como a confluência dessas interpretações com a hipótese urbana de Rem Koolhaas, confirmando em larga medida a validade da experiência surrealista na metrópole atual.

Conclusivamente, o livro aponta para a legitimidade dos procedimentos surrealistas e atesta que, embora tais procedimentos possam ser aferidos na metrópole, há uma perda gradual dos mesmos na concepção dos objetos arquitetônicos. Essa perda decorre da ausência de autonomia da arquitetura frente às questões de ordem mercadológica e da impossibilidade, nos dias de hoje, de uma abordagem política nos moldes daquela pensada pelo Surrealismo. É possível perceber uma estética e creditá-la à experiência surrealista na cidade, e não a procedimentos projetuais estritos, por nós denominados (in)validades surrealistas.

Por último, cumpre descrever o processo de produção gráfica do livro, ele mesmo concebido a partir das ideias surrealistas de collage e montagem, de modo que a argumentação textual seja acompanhada de uma argumentação imagética, ambas de peso equivalente na demonstração da hipótese do trabalho. Como resultado, denominamos paratexto aquela narrativa ancorada na sequência de imagens estudadas, as quais podem ser lidas autonomamente.

Os autores

Belo Horizonte, maio de 2010

SURREALISMO, ARQUITETURA E MERCADO

As imagens espaciais são os sonhos de uma sociedade. Onde quer que os hieróglifos de qualquer imagem espacial fossem decifrados, ali se apresentava a base da realidade social em si mesma.

Siegfried Kracauer

A CONSTELAÇÃO DE EVENTOS, SISTEMAS DE PENSAMENTO, OBJETOS e processos denominados modernidade configurou-se num movimento de transformação da consciência e da sensibilidade, que assumiu feições diversas.

No que tange à arte, o Modernismo implodiu o sistema vigente de percepção. Pense-se num quadro exaustivamente exposto à mídia, as *Demoiselles* de Pablo Picasso, e na transformação que operou – esta sim, já não tão conhecida –, conforme ressalta Nicolau Sevcenko: "o quadro encerra um ato terapêutico, não mais um procedimento taumatúrgico" (SEVCENKO, 1992, p. 197). Não se trata apenas da invenção de uma nova linguagem artística, mas de uma ruptura com o ilusionismo por meio do qual a arte educa uma sociedade. Picasso declarava fazer uma arte de dentro para fora, desestabilizando todo um sistema linguístico: "o valor de uma obra reside precisamente no que ela não é" (PICASSO, 1996, p. 273). Picasso implodiu o sistema de percepção dos produtos culturais. Em vez do belo, o feio. Em vez do representativo, a demonstração que expõe arestas, imperfeições, contradições. A um público acostumado a padrões antigos de beleza e harmonia, entrega-se o incompleto, "em vez da narcose do sentido, o quadro instila o purgativo para a boa consciência. É a pintura a golpes de martelo" (SEVCENKO, 1992, p. 197).

A arquitetura, enquanto campo de conhecimento, lidou com a compreensão da modernidade de dois modos bem distintos: quando pensada como processo de racionalização e progressiva abstração, a modernidade desemboca na cidade do plano, aquela metrópole imaginada por meio do desenho e do regramento, que se refere ao espaço tanto geográfico quanto geométrico; quando entendida como processos de desintegração das categorias básicas de espaço, tempo e causalidade – como, enfim, experiência do transitório, do fluido, do fortuito –, a modernidade resulta na cidade cotidiana, o lugar do informe e da mobilidade opaca.

Para além dessa transformação cultural, a arquitetura da modernidade, seja na cidade planejada seja na cidade da vida cotidiana, pode ser pensada a partir de seu caráter e especificidade, quais sejam o conceito de forma e as mediações entre forma e potencialidade de apropriação pelos habitantes.

É evidente que a forma arquitetônica faz a mediação entre o habitante e o espaço da cidade. Por forma poder-se-ia entender, numa abordagem preliminar, a volumetria das edificações que compõem e modelam a paisagem, constituindo fatos na tessitura urbana. Pensar a interface entre arquitetura e cidade demandaria, portanto, considerar o objeto, inicialmente, pelo viés imagético.

No entanto, forma não é um termo restritivo e simplista como se apresenta. Na realidade, a forma compreende não somente a face pública das edificações, mas principalmente sua interioridade, seus interstícios e extrinsidades urbanas. Os espaços interiores são potencialmente os lugares nos quais é possível revelar a forma entendida amplamente como a junção da materialidade arquitetônica – estética, materiais e apropriação. A materialidade considera, nessa perspectiva, não somente a seleção dos materiais, mas as tecnologias construtivas empregadas decorrentes de escolhas culturais e econômicas.

Em relação à apropriação, a forma pode potencializar ou inibir a participação efetiva do fruidor no espaço. Nesse sentido, ampliar a capacidade do fruidor de se apropriar do espaço demanda instaurar a autonomia das escolhas individuais do habitante, abrindo mão, portanto, do pretenso controle dos usos por parte do arquiteto, do projeto ou da obra. Se, por um lado, a autonomia de apropriação é condição primeira para que a forma se apresente como lugar da experiência arquitetônica e como mediadora da extrinsidade urbana, por outro, tradicionalmente a arquitetura tem-se associado a conceitos inibidores dessa mesma autonomia, a exemplo das tipologias, partidos e prescrições programáticas.

As discussões apresentadas doravante pretendem evidenciar que os procedimentos e processos surrealistas podem ser pensados como estratégias projetuais que potencializam a apropriação da forma pelos fruidores, estabelecendo, como resultado, uma relação decisiva com o espaço metropolitano. Partindo dessa hipótese, a conclusão aponta para a validade das estratégias surrealistas como teoria do entendimento da metrópole. Em contrapartida, embora tais estratégias possam ser pensadas como operadores válidos para a teoria da arquitetura e do projeto, elas não são, contemporaneamente, exercitadas em sua totalidade. A nosso ver, exis-

te uma perda gradual das estratégias surrealistas na elaboração formal da arquitetura, decorrente de sua relação com o mercado e a política na contemporaneidade. Entretanto, em uma série de objetos arquitetônicos aqui analisados, as experiências surrealistas são suficientemente exploradas, instaurando, de fato, a autonomia de apropriação pelos fruidores.

Este talvez seja o pressuposto inicial da resposta que se busca para a questão fundante do texto: reconhecida a ausência da arquitetura no momento de origem do movimento surrealista, entre 1920 e 1940, como explicar o lugar ocupado, nos dias de hoje, pelo pensamento surrealista em determinadas teorias e na prática arquitetônicas?

A arquitetura não foi, a rigor, parte integrante e constituinte do movimento surrealista, como as artes visuais, a literatura, a fotografia e o cinema. Podemos começar pelo que já é óbvio, mas nem por isso suficiente, e afirmar que todo o referencial teórico-prático do funcionalismo, no século XX, se houve com preocupações que em muito extrapolaram a pauta das vanguardas artísticas; ou que, em razão das demandas sociais e econômicas a que respondeu a denominada arquitetura do Movimento Moderno, o impasse a que chegou o Surrealismo na primeira metade do século em nada impactou a produção arquitetônico-urbanística, preocupada que estava então a arquitetura em equacionar as variáveis e os entraves da estruturação de uma *nova* cidade.

Assim, o Surrealismo não encontrou, desde os anos 1920 até o fim da segunda guerra mundial, uma expressão arquitetônica na mais ampla acepção do termo. Mas há, sem dúvida, ensaios de expressões surrealistas em que é nítido o atributo arquitetônico. Se olharmos mais de perto, vemos que, em determinados momentos do século XX, a arquitetura deve ao pensamento surrealista as condições de possibilidade do seu avanço, sobretudo no que se refere à configuração assumida pelas grandes cidades, seja na Europa seja fora dela, da América do Sul à Ásia.

Em sua relação com a produção industrial seriada, o Surrealismo e a arquitetura moderna têm sido estudados, simples e definitivamente, como realizações inversas. Não obstante, constata-se uma proximidade esparsa que ocupou o centro de obras seminais: verifiquem-se as narrativas de Breton e Aragon sobre a cidade de Paris, a arquitetura de fragmentos volumétricos de Schwitters, ou ainda os artefatos de Marcel Duchamp.

A arquitetura moderna representou, sobretudo, um esforço e a tentativa de participar, em nível da construção do ambiente, da transformação da sociedade. De modo geral, pode-se dizer que, do ponto de vista da linguagem – gramática e sintaxe –, o Movimento Moderno estabelece uma conexão mais

evidente com as artes plásticas de repertório abstrato, a exemplo do Purismo e Neoplasticismo, ou do Suprematismo e do Construtivismo soviético.

Pautada por sua busca pela nova objetividade, a arquitetura moderna acaba por validar a abstração em detrimento do Surrealismo, trazendo em seu bojo a potencialidade da racionalidade construtiva, valor caro aos modernistas em face da necessidade de produção seriada. Optar pela abstração significa abandonar o Surrealismo não somente em termos de procedimentos de geração da imagem, mas em seus princípios fundantes, quais sejam a validade e a intencionalidade da obra como instância questionadora das realidades sociais, além de sua habilidade de instaurar uma instância crítica em âmbito coletivo, uma vez postulado o choque pela ruptura com a tradição e o senso comum.

A questão é que a estética do choque foi, desde o seu aparecimento no curso dos procedimentos artísticos das vanguardas, uma condição limite para a arquitetura. Se considerarmos a relação dialética entre as premissas de que o choque numa obra arquitetônica radical desloca o hábito, alterando o comportamento, e de que toda teoria é uma articulação entre a interpretação histórica e o estudo sistemático de um dado campo, o que as vanguardas postulam é que obras e imagens tenham vida própria, para além das intenções de seus autores e primeiros comentadores.

Uma vez que toda obra está ajustada num campo de forças histórico-social, a vida histórica diz respeito à indestrutibilidade das imagens. A obra de arte tem a capacidade de se tornar independente das vivências, sentimentos e vidas dos criadores e de absorver e incorporar as experiências individuais e coletivas; "algo se torna legível apenas mais tarde" (GARBER, 1990), algo na obra leva tempo para se desenvolver, amadurecer e vir à luz.

O conteúdo de experiência histórica submerso nas imagens só se desenvolve na vida dessas imagens na medida em que impregna integralmente a obra; em decorrência disso, a obra se transforma permanentemente.

Validando a transformação permanente da obra, o Surrealismo opera a partir das individualidades, visando ao estabelecimento de uma autonomia na coletividade. É nessa estratégia que reside o âmbito político do movimento. A arquitetura moderna, por seu turno, embora fundamente suas proposições na utopia da coletividade e da igualdade social, acaba por desconsiderar o cerne da proposta surrealista: a experiência de autonomia é individual, intransferível e irreplicável. O quase alijamento das individualidades frente à arquitetura é o que nos permite pensar no caráter extemporâneo do Surrealismo, ou seja, na perspectiva política da arte

e da própria arquitetura em questionar uma estrutura social que tende a erradicar incontornavelmente a individualização.

O Surrealismo, muitas vezes entendido como uma aberração do real, uma ilogicidade despropositada, um capricho de um grupo de intelectuais, tem tido mitigados seus propósitos e seu delirante legado: romper com uma representação compositiva a favor do maravilhoso, que dilacera e ultrapassa os limites entre a cidade, o objeto arquitetônico e o fruidor. Como dizia Breton, "o maravilhoso é sempre belo".

Nesse processo de ruptura, os objetos familiares são relançados em formas improváveis, e os elementos vulgarmente identificáveis, deslocados de suas práticas cotidianas ou lugares comuns. Essa reinterpretação demanda a incorporação simultânea do que seja desconhecido e ao mesmo tempo verossímil, deixando aflorar o real patológico. Tais considerações apontam para o conceito do estranhamente familiar entendido como um dos lados do sublime, que possibilita o reconhecimento de algo familiar anteriormente reprimido, a presença de uma ausência, colocando em primeiro plano o corpo e o usuário.[1]

Cumpre à estética surrealista a junção entre incômodo e prazer, entre o irreconhecível e o familiar, permitindo irromper tanto a função contemplativa da obra quanto a efemeridade do estranhamento estético que ela, porventura, propicie. Não interessa perturbar minimamente, tampouco solidificar determinada perturbação. A força motriz é a inconstância, o choque, a redefinição do lugar da linguagem no jogo formal.

O legado surrealista para a arquitetura é dúplice. Por um lado, o estatuto da beleza há muito deixou de ser um problema para a arquitetura. Se à obra está incorporado o feio, o disforme, o sublime, o grotesco, a problemática estética central da arquitetura ampliou-se. Por outro, fica evidente, na arquitetura, a indissociabilidade entre estética e política. Ora, se na atualidade a produção da arquitetura é inseparável das relações mercadológicas, a força motriz das obras deixa de ser o despertar da consciência individual e coletiva, que leva a sociedade a refletir sobre si mesma em busca da autonomia, e passa a residir no aspecto econômico e, por conseguinte, nas estratificações sociais dele decorrentes.

Se a utopia vanguardista aporta não no estímulo ao consumo, mas na premissa de uma nova sociedade mediada pelo caráter revolucionário da

1. "Em sua dimensão estética, o estranhamente familiar é uma representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as fronteiras do real e do irreal a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre a vigília e o sonho" (VIDLER, 2006, p. 621).

arte, o grande distanciamento entre a proposta surrealista e a atualidade é que as relações do capital e a mercantilização da arquitetura acabam por alienar dela o estatuto político instaurador da consciência social.

Partindo da hipótese de que o caráter contestador da arte pode dissipar a ideia de controle social e econômico do capitalismo, a vanguarda aposta na capacidade da imagem de fazer a sociedade contestar as imposições do sistema econômico, reagindo contra a alienação causada por elas.

Na produção arquitetônica atual, há um uso maciço e superficial da imagem, que configura a relação nociva entre arquitetura e mercado. Na imagem, por assim dizer, publicitária do edifício, é que a arquitetura se afasta daquela interface estabelecida com as vanguardas. Exatamente porque o trato das formas pelas vanguardas históricas não se concentra no esvaziamento e na espetacularização da imagem, e sim no estreitamento dos laços entre a obra e sua implicação política. A arquitetura do puro fachadismo, da inexistência das relações entre os novos usos e os novos espaços, concentra-se numa imagem superficial. Em algumas propostas arquitetônicas, a ênfase conferida à sua imagem é tamanha, que parte da população não consegue estabelecer qualquer possibilidade de interface com elas, não se inaugura nem mesmo o estranhamente familiar. Daí fazer-se necessária a intensificação da propaganda mercadológica ancorada em dois pontos centrais: a tentativa de massificação da imagem e sua associação ao valor nominal da autoria. Os denominados "arquitetos estrelas" constituem, nesse cenário, a mola mestra da engrenagem mercadológica.

Nesse sentido, a autoria caminha a passos largos para configurar uma espécie de identidade formalista do arquiteto. É possível reconhecer, apenas pela exterioridade da edificação, quem é o arquiteto responsável por sua criação. Há uma espécie de marca registrada de projetos que parece, sob tal ponto de vista, desconsiderar seja a materialidade arquitetônica seja o contexto de inserção do objeto.

Há que se atestar, portanto, o vínculo entre a produção arquitetônica de autores midiáticos e o próprio conceito de globalização, que torna possível a expansão ilimitada do capital e de seus agentes. O individualismo deixa de ser entendido como busca por um caráter particular da arquitetura, para atrelar-se à busca pelo ineditismo. Cada edificação, embora permita assimilar o valor da autoria, esforça-se para ser ainda mais formalmente espetacular que as anteriores, visando ser contemplada por um contingente cada vez maior de pessoas.

Nesse sentido, há uma inversão total do conceito de utopia das vanguardas. Se antes a arte era pensada como valor na busca pela identidade no contexto social, hoje a busca é por uma homogeneidade da imagem arquitetônica, que supostamente estabelece as diferenças de identidades locais e regionais na produção globalizada. Se antes a vanguarda se colocava como barricada ao ataque mercadológico, hoje parte da produção arquitetônica serve a esse propósito. Se antes a temática política era premissa na busca por uma sociedade melhor, mais justa e igualitária, hoje política e mercado são amálgamas. Se antes a arte pressupunha sua finalidade na libertação de paradigmas restritivos de apropriação, na liberdade de interação e participação dos fruidores individuais, hoje a finalidade arquitetônica talvez esteja também no cumprimento de uma determinada demanda e na potencialidade de receber um número cada vez maior de usuários, os quais, supostamente, ficariam extasiados diante de tamanho avanço tecnológico ou expressão formal da edificação.

A arquitetura passa a ser vista "apenas como uma forma de propaganda, uma fonte de lucros; e tudo o mais é irrelevante" (KOOLHAAS, 2008, p. 101). É exatamente como resposta a essa abordagem que Bernard Tschumi defende a inutilidade da arquitetura. Uma arquitetura inútil é aquela que não se presta a compactuar com a perversa engrenagem mercadológica, que não potencializa as distinções socioeconômicas: portanto, sua "inutilidade poderá ser sua força em qualquer sociedade onde prevaleça o lucro" (TSCHUMI, 2006, p. 578).

Surrealismo em arquitetura é uma abordagem política, uma estratégia de resistência. Não é sinônimo de uma literalização das fantasias individuais de algum arquiteto, tampouco significa dotar o espaço de um caráter onírico, fantasioso, moldado apenas na inquietude da representação em face de determinado cânone, regra ou modelo. Arquitetura pautada nos princípios surrealistas não é sinônimo de uma instalação de aspecto cenográfico, nem do *kitsch*.

A defesa dos procedimentos e princípios surrealistas na arquitetura pressupõe considerar que não compete a ela ser a depositária das emoções humanas, fazer emergir essa ou aquela sensação. Não se trata aqui de um procedimento psicológico, de uma *kátharsis* decorrente de algum sistema construtivo ou volumétrico elegido. É preciso analisar qual é de fato a potencialidade surrealista da arquitetura. O que é intrínseco da arquitetura é permitir, mais que isso, é possibilitar que os espaços sejam usados e usu-

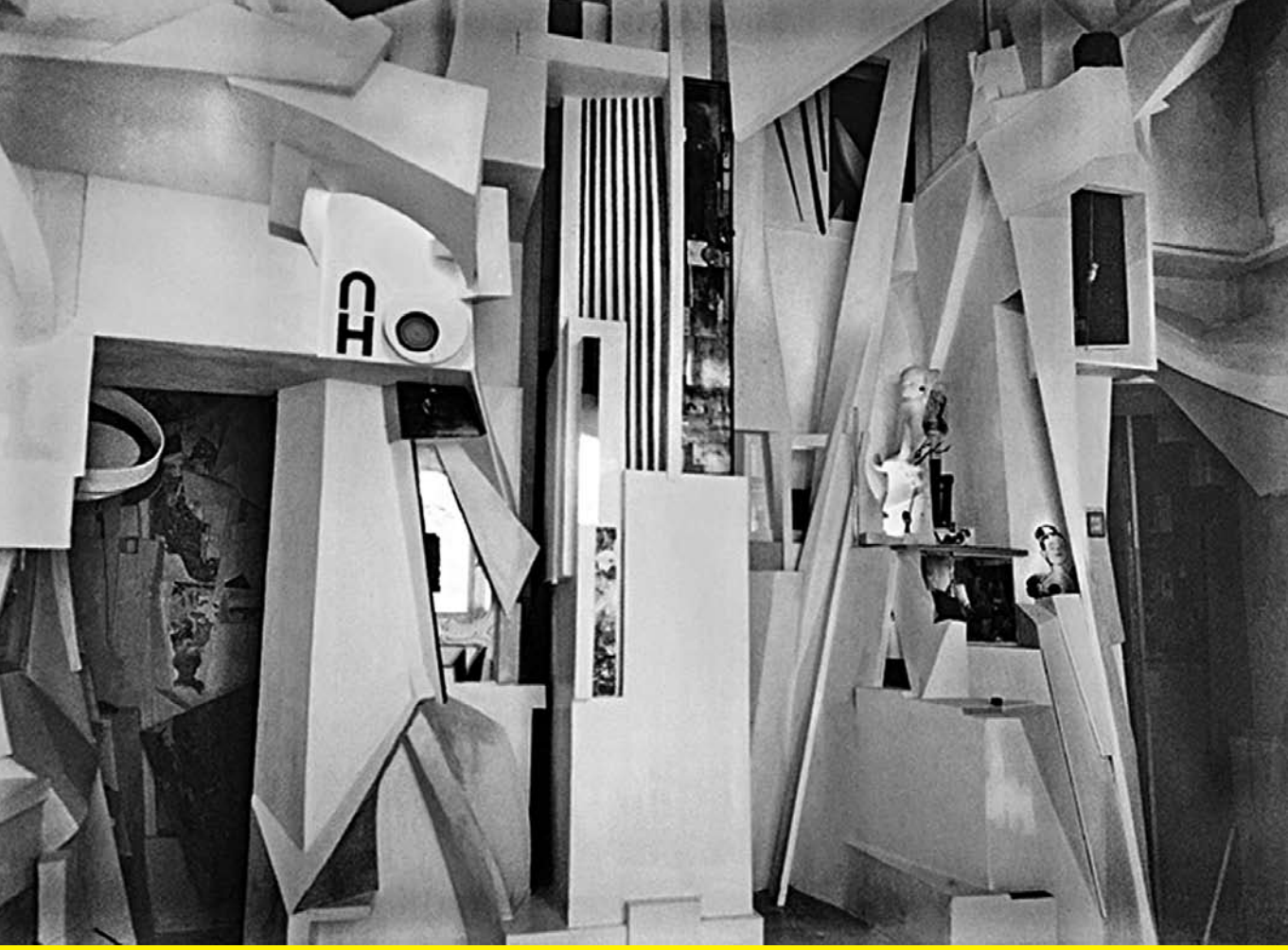
fruídos livremente, do modo que melhor convenha a quem os usa. Essa "receita" simplista e simplória na verdade aponta para uma questão maior para o campo: o limite da autoria em prescrever os usos, sua habilidade em romper determinados paradigmas, e em articular a cadeia de produção do espaço edificado com a apropriação arquitetônica.

De fato, uma arquitetura surrealista solicita de quem a projeta uma atitude libertária ante os preconceitos populares ou acadêmicos consolidados. Exige que sejam revistas tradições e dogmas, a exemplo do funcionalismo, da adoção de determinados vocabulários plásticos ou tipologias ou mesmo das amarras advindas das legislações. Pressupõe o abandono do encastelamento da profissão e da noção do arquiteto demiurgo; em outras palavras, demanda estabelecer uma prática refletida que envolva os agentes da produção, seus limites e contrassensos.

Em face das questões levantadas, a arquitetura guarda enorme potencial para acolher, abrigar as premissas surrealistas e, nesse aspecto, pode ser pensada como o depositário, o lócus do sublime. Uma arquitetura com interfaces surrealistas é aquela que privilegia os sentidos, ataca os lugares-comuns a favor de uma interação psicológica com o fruidor, não impõe limites à relação uníssona entre orgânico e inorgânico, entre construto mental e físico. Principalmente, é uma arquitetura que, ao potencializar a experiência corpórea na apropriação dos espaços, desloca o foco de atenção da mercantilização para a vivência tanto individual quanto coletiva dos espaços, posicionando-se politicamente frente à realidade social.

Nesse sentido, arquitetura surrealista não significa aquela cuja volumetria é impactante; não é necessariamente rentável, dada a particularidade de cada objeto, tampouco seriada. A autonomia do objeto, buscada pelos procedimentos surrealistas, só é atingida quando se der simultaneamente a livre apropriação do lugar pelo fruidor, e, nesta mesma apropriação, a ausência de prescrições funcionais, formais ou utilitárias.

Na percepção e interpretação da arquitetura surrealista por um habitante, os elementos arquitetônicos somente fazem sentido dentro de limites estritos, quando dialogam entre si, sem, contudo, anular a incompatibilidade semântica no todo do objeto. Com efeito, a significação do objeto é realizada numa espécie de contrassenso, de negação da temporalidade e do encadeamento habitual dos espaços. Um discurso sem amarras, reversível, cambiante, permanentemente lançado ao estado de latência do significante, sem uma intencionalidade determinante apriorística.



MERZBAU, HANNOVER5, WALHAUSENSTRASSE (1020-1936) – *CATEDRAL DA MISÉRIA ERÓTICA* – KURT SCHWITTERS

O espaço arquitetônico é gerado a partir de uma sobreposição infinita de formas irregulares e pontiagudas agrupadas a partir da estratégia da colagem. A abstração de elementos geométricos conflui para a composição disforme e incomum dos espaços interiores.

Merzbau presentifica o procedimento dadaísta de *collage*, em que se deve destruir a ordem inicial encontrada em coisas triviais, exclusivamente retiradas do dia a dia, para chegar a uma nova combinatória. Max Ernst disse que a *collage* é "o encontro fortuito de duas realidades distantes num plano não pertinente". Consiste em desviar a identidade de cada objeto (papel, madeira, tecido, moedas, lata, arame, dejetos), distanciando-o de sua origem, tanto quanto de sua finalidade, "a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida". Merz, que não era mais que uma palavra vazia, apontava para o irracional na obra; não designava nada – recusava-se a traduzir realidades visuais em termos verbais; era uma tentativa de fixar os resíduos do cotidiano, os restos transformados em objeto, mas em "um objeto fugidio, que não se deixa apreender. Não permite concluir, fechar, interpretar unidirecionalmente" (BAITELLO Jr. 1994, p. 13, 90-91)

A presença da exceção acaba por suspender o suposto controle do objeto por parte do arquiteto, o que não significa de modo algum a ausência de um trabalho cuidadoso, minucioso e consciente da materialidade e da cadeia produtiva do espaço construído. Somente assim é possível entender a aclamada "morte do autor". O que morre é o arquiteto-autor, que pressupõe, presunçosamente, para si a função demiurga do controle espacial. Fazendo frente ao determinismo da autoria, o excesso se encarregaria de estabelecer uma reflexão crítica cotidiana, potencializando a alteridade dos usuários.

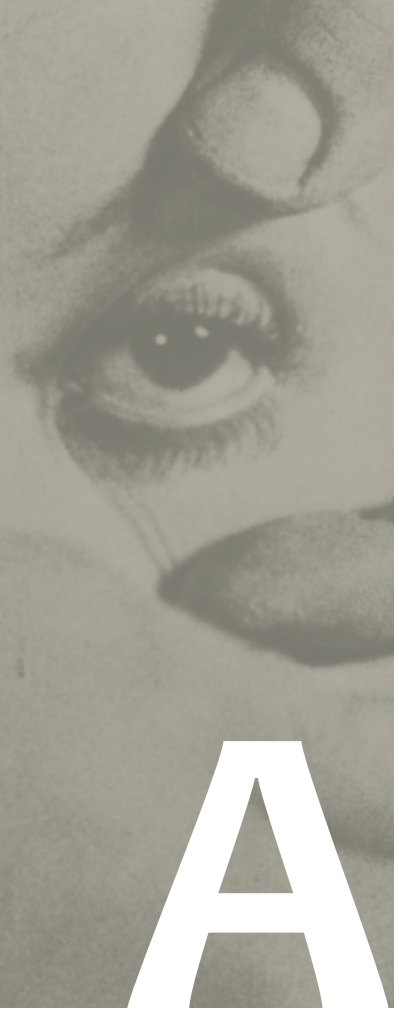
Ancorado nas estratégias da fotomontagem e do automatismo, pensar numa articulação surrealista do espaço equivale a ajuizar acerca da exploração de suas potencialidades irracionais e heterodoxas, indagando não somente a tradição academicista ou histórica, mas também e fundamentalmente a perspectiva do corpo "biomecâmico" modernista, que minimiza o postulado freudiano do inconsciente individual.

Para a arquitetura, a possibilidade do Surrealismo é factível apenas quando não mais existir o controle formal. A forma não é somente uma decorrência da criação, mas é também, e sobretudo, uma atitude de tomada de posse no ato da interpretação daquelas possibilidades do lugar embrionário, que está sempre por se fazer. A forma como atitude significa, no que concerne ao arquiteto, abrir mão de prescrever o uso, as funções, ou recobrir todas as intenções programáticas; por parte do usuário, significa interagir com a obra numa coautoria do lugar. Forma como atitude implica agir no espaço numa tal interação, que deixa para trás toda passividade, explorando novos modos de habitar.

NEUE NATIONALGALERIE – MIES VAN DER ROHE - BERLIM

Vislumbramos uma dicotomia na arte e na arquitetura no que diz respeito ao sujeito. Por um lado, a exigência de adesão à extrema racionalidade universal; e, em contrapartida, o ultimato de uma participação cada vez mais individualizada. Tal dicotomia apresenta estreita relação com as proposições vanguardistas que acompanham o nascimento de uma cultura politécnica e abolem a relação entre obra de arte e uma referencialidade externa. No Movimento Moderno, a exemplo da proposta da Neue Nationalgalerie, a citada dicotomia avança para as premissas da abstração formal nos moldes cubistas; para a modulação cartesiana da estrutura; para a busca dos elementos irredutíveis e regras compositivas que abolem as relações de causa e efeito. A arquitetura postulava, a partir de uma composição elementarista, a universalização da percepção estética, a tipificação em detrimento do individualismo.

ESTÉTICAS SURREALISTAS



Uma monstruosa aberração faz os homens acreditarem
que a linguagem nasceu para facilitar suas relações mútuas.
Michel Leiris

As vanguardas históricas apontam a mudança na sensibilidade e na arte decorrente das técnicas modernas. Ao final do século XIX, entre 1870 e 1920, dá-se um momento inaugural, em que se estabelece um novo estatuto para o olhar, tanto na forma de organizá-lo, como na experiência do olhar na cidade. É o momento formador da sociedade de consumo, no qual a imagem, por remeter à lógica própria do mundo da mercadoria, torna-se primazia. Essa sociedade é cada vez mais marcada pela vontade de ver o seu cotidiano representado, os cartazes e os anúncios, pela atenção às experiências efêmeras, pelo gosto de exposição do real. Inicia-se uma cultura visual e política.

A importância do cotidiano nas vanguardas, sempre crescente, leva sem escalas à posição de ativismo político. Estudar o cotidiano está na gênese da modernidade. A modernidade o concebe como prática, a vida diária como objeto a ser investigado pela ciência. E a experiência que se vive diariamente tem uma forma bem específica. É a forma pela qual a experiência diária de produção e reprodução das pessoas é moldada pela conjunção entre industrialização, a lógica capitalista da mais-valia e a crescente atomização e abstração da formação social dominada pela burguesia.

Tratava-se então de trazer a vida diária ao plano da representação, promovendo o cotidiano a objeto válido da atenção criadora, dos processos criativos. Em meio à repetição e ao hábito, a experiência cotidiana podia ser dimensionada do ponto de vista de seus atributos, suas qualidades.

Há uma nova matriz estética, trazida pela arte soviética revolucionária, que lança a arte sem mediações no campo social: essa matriz se difunde no mundo cultural alemão, é a base do Construtivismo, estabelece princípios de domínio estético-materialista, um novo diálogo entre os processos da arte, do trabalho e da produção. O Construtivismo soviético dos anos 20 deriva do desenvolvimento formal e crítico do Cubismo, mas difere radicalmente do contexto conservador francês, assumindo premissas revolucionárias para as novas finalidades da arte, quais sejam: a responsabilidade ético-política da arte em reconstruir a vida cotidiana, a negação da arte contemplativa e a tarefa de revolucionar a percepção e a consciência do público. Maiakovski se orgulhava: "pela primeira vez um termo novo no domínio da arte veio da Rússia e não da França" (MAIAKOVSKI, 2002, p. 9).

Entendidas como manifestações artísticas que pretendiam substituir a pura visão contemplativa da obra por uma nova fundamentação teórico-mental da experiência estética, outorgada pelo valor poético conferido à geometria através da abstração e da decomposição formal, as vanguardas consolidam a nova fruição a partir de uma série de movimentos constituintes. A superposição cubista de planos, as cores puras e espaços independentes do Neoplasticismo, a instabilidade associada às tecnologias e metáforas maquinistas do Construtivismo, as formas simples e a artificialidade do Suprematismo, a decomposição de elementos geométricos primários da arte concreta, a irracionalidade informal expressionista e, finalmente, o Surrealismo, cujo fundamento está na criação estética ancorada no inconsciente, nas imagens produzidas em sonhos e no automatismo das representações gráficas, pictóricas e literárias.

Unificando as distintas correntes, a insurgência contra a arte burguesa modifica a questão da autonomia da linguagem. Para Walter Benjamim, a reprodutibilidade técnica da obra de arte expandiu os domínios da criação artística, destacando o objeto da esfera da tradição. Esses processos aproximaram a obra de arte do espectador, destituindo-a de sua aura a partir do choque e da distração. A percepção humana da obra de arte, compreendida como algo historicamente condicionado e construído, é desmistificada na medida em que o valor de culto à obra de arte se esvai e o valor de exposição se eleva. Nessa perspectiva, o objeto artístico é criado para ser reproduzido, e a questão da autenticidade da cópia perde o seu sentido, haja vista que a função social da produção artística deixa de ser a contemplação para tornar-se ação política no âmbito das vanguardas.

Desfamiliarização estética, intervenções e ativismo político

O tema da autonomia da arte – a liberdade de criação artística no que diz respeito às formas, historicamente constituídas, de representação, expressão e recepção das obras de arte – sofreu diversas transformações ao longo da história ocidental. Desse modo, quando se fala de uma experiência estética propiciada por objetos considerados artísticos, é fundamental que se delineie o grau de inserção da arte nas esferas política, econômica e social.

É possível compreender as mudanças na fruição da obra de arte a partir dos aspectos de finalidade de aplicação, produção e recepção. Como exemplo, segundo análise de Peter Bürger, tem-se a arte sacra da alta Idade Média, cuja função é ser objeto de culto ligado à religião. Sendo produzida de forma coletivo-artesanal, sua recepção é também coletivamente institucionalizada. No século XVII, a arte tem como finalidade a representação da autoimagem da sociedade cortesã. Diferentemente da arte sacra, ela vai ser produzida por um artista consciente da individualidade de seu fazer. E embora a recepção permaneça coletiva, o conteúdo não é mais a sacralidade, e sim a sociabilidade. Por sua vez, a arte burguesa no século XIX tem sua função ancorada no conteúdo, já que objetiva a autocompreensão da própria classe, e tanto produção como recepção são individualmente consumadas e deslocadas da práxis vital.

É justamente na arte burguesa que emerge a polêmica da autonomia, considerando que o esteticismo do final do século XIX desarticula a arte da prática da vida. A arte passa a camuflar sua ideologia e a própria dominação social. O procedimento da *arte pela arte* dissimula um desenvolvimento histórico real e naturaliza os valores de uma sociedade moderna, burguesa e capitalista.

Os fundamentos dessa conformação social que dão origem ao esteticismo referem-se à chamada modernidade. Esse é um termo largamente discutido, formado por várias concepções complementares e/ou opostas, mas, neste trabalho, consideramos o conceito de modernidade em sua acepção mais geral, como um longo processo de transformação social cujos contornos se tornam nítidos em meados do século XIX. Podendo ser definida por seus aspectos de sociedade urbana e urbanizada, de cunho industrial, de produção mecanizada em série, veloz no transporte e na comunicação, a modernidade está calcada no princípio da razão e na interação entre ciência e produção, na mercantilização dos bens e serviços em crescente expansão territorial. Estreita e indissociavelmente ligada ao processo capitalista, toda essa transformação ocorre sob o olhar vigilante e a ação intervencionista do Estado Nacional.

ARTE SACRA DA ALTA IDADE MÉDIA

A tela *Coroação da Virgem* elaborada por Fra Angélico aborda um tema cristão com a finalidade de servir ao culto religioso na Idade Média. Uma das possibilidades de interpretação do conteúdo simbólico da imagem é compreender o reino dos céus como fonte de luz e redenção humana, revelando o caráter ascensional da arte religiosa, haja vista o ponto central focado nas personagens da Virgem e de Jesus, do qual emana a luz para os diversos pontos da cena.

Fra Angélico: *Coroação da Virgem* (1435). Florença, Galleria degli Uffizi.

ARTE CORTESÃ DO SÉCULO XVII.

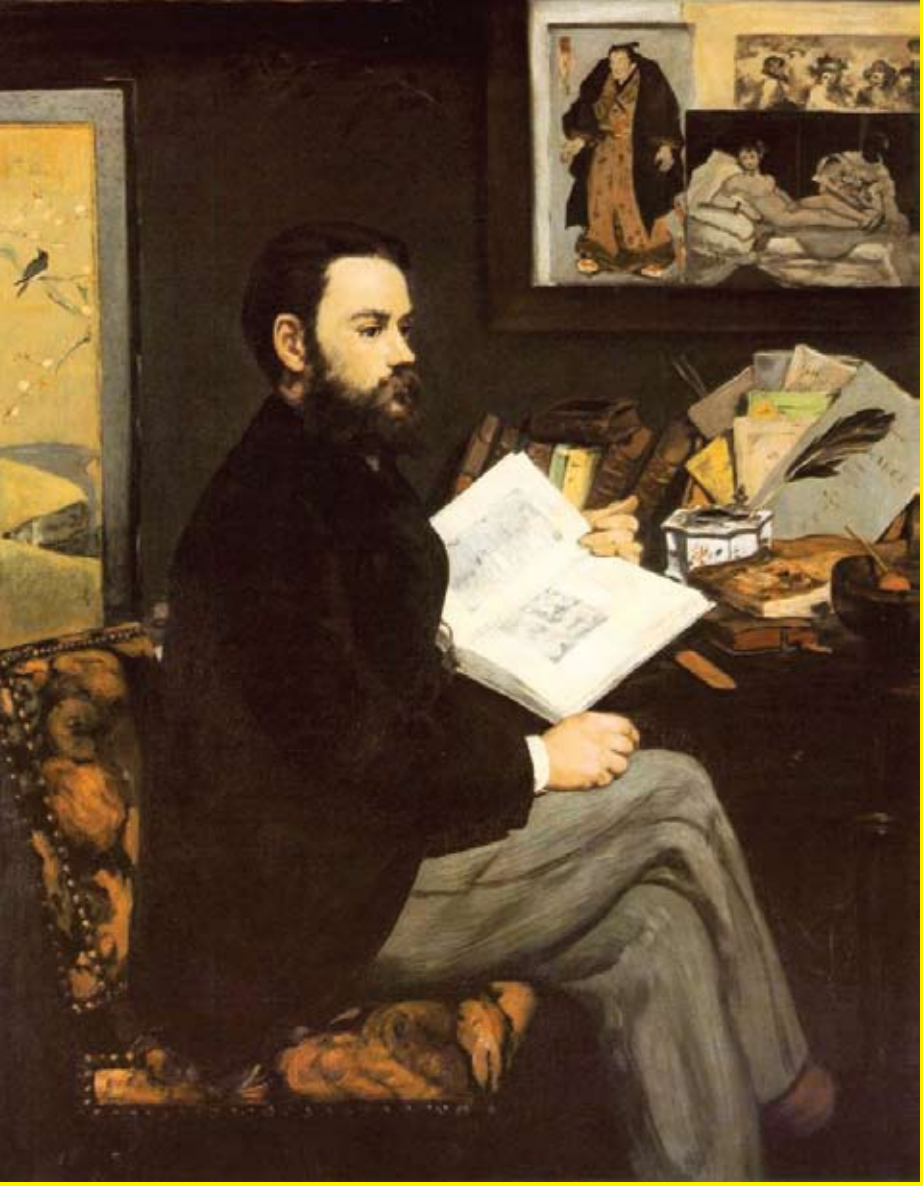
A utilização das representações artísticas na construção da imagem pública das cortes reais atingiu o máximo de pompa no século XVII, com Luis XIV de França, e se estendeu até o século seguinte, com os déspotas esclarecidos, quando ganhou status de prática política essencial à consolidação do poder. Pode-se afirmar que a finalidade superior da arte era a construção da imagem pública daqueles que detinham algum poder, fosse ele político, simbólico ou econômico. Em outras palavras, a arte tinha como premissa a representação da estrutura teológico-política do Antigo Regime.

Carlos Le Burn: *O Conselheiro Sérguier* (1657-1661); Paris, Musée du Louvre.

A experiência da vida moderna capitalista, graças à racionalidade de um sistema de produção em série atrelado ao consumo de massa, permitiu a aquisição de bens de consumo em base generalizada. Na esfera social, as promessas de modernização se refletiram na erosão de padrões hierárquicos sociais, sexuais e culturais instituídos desde longa data; a melhoria nas condições de vida seria viabilizada pelos avanços da ciência e da tecnologia. Embora essas promessas se tenham revelado como ideológicas e não cumpridas, o Modernismo foi um movimento que atingiu as classes populares, ampliou possibilidades econômicas e, ainda que precariamente, fez a implantação universal de direitos políticos. Sob essa feição é que se forjou todo o apelo libertador do "moderno" na sociedade burguesa, dando origem à mitologia capitalista, que contribuiu para a manutenção das relações de subordinação no Ocidente e em outras partes do mundo. Nessa modernidade capitalista-industrial, estão imersos a arte e os valores burgueses de uma sociedade portadora da razão progressivamente instrumentalizada, deslocada da contingência humana e fundamentada no ideal de uma sociedade civilizada e totalmente racionalizada.

Por sua vez, as vanguardas artísticas do início do século XX criticam o estatuto da autonomia artística a partir de uma autocrítica da própria arte em sua totalidade, insurgindo-se contra a racionalidade e os valores sociais representados pela arte do esteticismo. As vanguardas europeias podem ser entendidas como crítica impetuosa ao lugar privilegiado ocupado pela arte na sociedade burguesa. Não se tratava apenas de rejeitar um estilo anterior de expressão, mas de recusar a arte enquanto instituição dissociada da prática da vida cotidiana, isto é, aquela arte que direciona os efeitos do conteúdo das obras individuais e a função social para ser porta-voz da classe dominante. A prática vital a que o esteticismo – ao negligenciá-la – remete é a vida cotidiana do burguês organizada pela racionalidade voltada para os fins, orientada para o ideal cultural de uma vida feliz, em que predomina a bondade, a solidariedade. Ora, aqui reside a grande denúncia da vanguarda: alardear a falsidade desse ideal, a distância desses anseios de uma vida pura, superior àquela efetiva práxis vital cotidiana, diária, ordinária. Integrar a arte a essa práxis vital burguesa não é finalidade dos vanguardistas, pois a rigor eles almejam o oposto; eles negam um mundo dirigido pela racionalidade voltada para os fins, tal como forjaram os esteticistas.

Nessa perspectiva, a manifestação de vanguarda distancia-se da arte romântica pela sua finalidade, que não é mais a contemplação e ou representação. A recepção da obra de arte é revolucionária quanto ao anseio

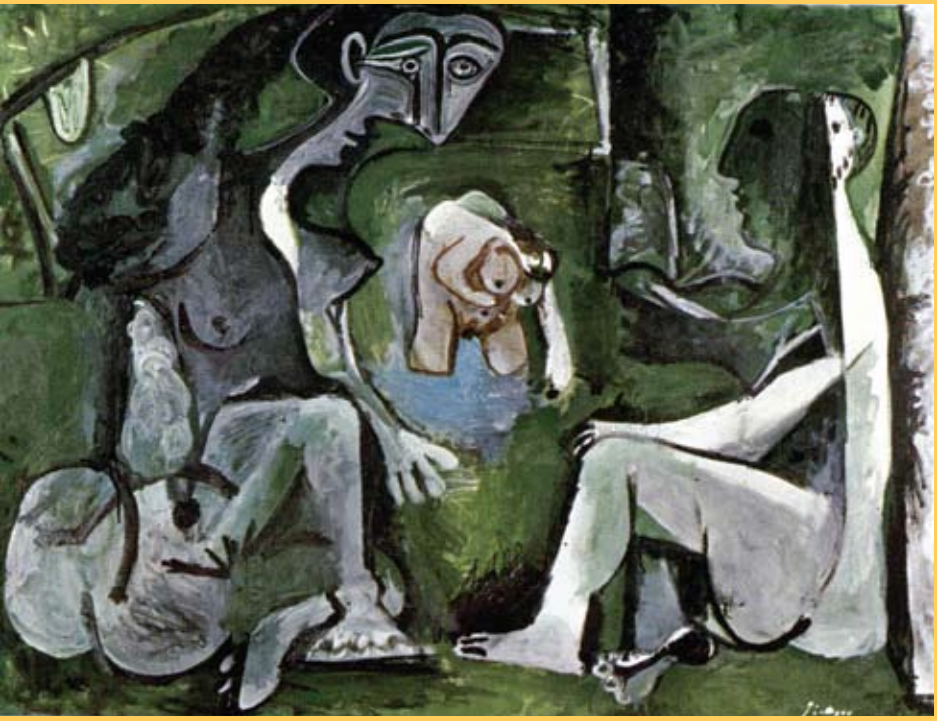


Edouard Manet: *Emile Zola* (1868); Paris, Musée d'Orsay,

Na pintura, pode-se notar o anseio de autorrepresentação da classe burguesa a partir da atenção conferida à esfera do privado, própria do estilo burguês, tendo a casa como demonstração do individualismo do homem moderno. Além disso, também se observam na tela as qualidades canônicas de proporção e harmonia na representação do homem moderno racional, culto e civilizado, ligado às artes e ao conhecimento científico.

REALISMO

Édouard Manet: *Le déjeuner sur l´herbe* (1863); Paris, Musée d'Orsay.



VANGUARDAS

O pequeno *almoço na relva segundo Manet*, Pablo Picasso, 1961.

Na pintura realista de Édouard Manet, o todo da representação está calcado numa poética de associação com o real, objetivando retratar de forma ideal a sociedade burguesa. Essa busca pela representação do real – *natura naturata* – difere das vanguardas, que deslocam o objeto da forma real, fenomênica, tornando a imagem ilusória. Um exemplo dessa anamorfose sobre os objetos reais pode ser percebido na pintura em que Pablo Picasso lê, à sua maneira, *O pequeno almoço na relva de Manet*, distorcendo as imagens.

de transportar o espectador para as dimensões fluidas e livres da mente humana, onde se situam os desejos e os sonhos para além das amarras socioculturais. Em outras palavras, o que se quer é instigar o fruidor a questionar os valores morais e estéticos da sociedade vigente.

Assim, tem-se que uma importante contribuição das vanguardas europeias novecentistas foi possibilitar o entendimento de que a experiência estética não tem como objetivo o conhecimento lógico imediato em termos de verdade e não pode ser avaliada em virtude de sua utilidade para um fim específico. A recepção da obra de arte instiga o espectador a explorar seus sentidos, desvendando-os, tornando-os essenciais para a atualização dos múltiplos significados da obra.

Dadaísmo

Discorrer acerca do Surrealismo exige averiguar o movimento antiartístico Dada, por vezes chamado de "empresa de demolição", desenvolvido entre os anos de 1916 em Zurique e o início da década de 1920 em Paris, cidade na qual – por vontade própria – teve seu fim. A criação do *Cabaré Voltaire* pelo ator e dramaturgo alemão Hugo Ball marcou o início do movimento e atraiu para ele jovens como o escritor alemão Richard Huelsenbeck, o pintor e escultor alsaciano Jean Arp, o artista romeno Marvel Janco e o poeta Tristan Tzara, também romeno. Juntamente com a *Galerie Dada*, aberta logo depois, o *Cabaré Voltaire* foi cenário de exposições provocadoras e performances cujo princípio e fim eram o escândalo. Dada nunca teve qualquer compromisso coletivo, aliás, recusou-se a ele sistematicamente, afirmando que "o que nos une são nossas diferenças". Dada, se foi modelo de algo, terá sido apenas de uma forma radical de contradição.

Nas artes, o Dada protestou contra tudo aquilo que era pomposo, convencional ou mesmo maçante, tratando de revalorizar o material cotidiano. Os dadaístas tomavam o que era existente e se encarregavam de apresentá-lo num contexto estético. Sem que fossem propriamente inventores de formas, mostraram a necessidade de contestar os objetos e as técnicas artísticas utilizadas até então, gerando um paradoxo fundamental subjacente ao Dada: abrindo mão de técnicas essencialmente artísticas, os dadaístas não hesitam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial, fazendo arte numa atmosfera antiarte. A partir de intervenções surpreendentes e aparentemente despretensiosas, Dada propõe uma atuação

perturbadora com o objetivo de questionar a sociedade em seus próprios mecanismos, usando de modo anárquico e incoerente os objetos a que esta atribuía valor.

O ponto de partida que nos interessa é a percepção colocada em jogo na arte Dada e, como veremos, na arte surrealista: materiais impuros empregados na composição, com a intenção de tornar imprópria a experiência estética à imersão contemplativa, uma vez que sua recepção exige não evadir-se do cotidiano para mergulhar na obra; pelo contrário, é da matéria bruta da vida diária que se tece a trama de suas obras.

> Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. (...) Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha de satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela supressão, o espectador. (BENJAMIN, 2004, p. 191)

Os dadaístas, que não foram exatamente inventores de formas, procediam recolhendo materiais existentes, desmontando-os, para dali fazer emergir um novo construto, que, por sua vez, estava sempre sujeito a novos processos de desmanche.

No dia em que o *Cabaré Voltaire* foi aberto em Zurique, em 5 de dezembro de 1916, Dada deu início à antiarte, professada em performances que se faziam acompanhar de uma poesia absurda, beirando o grotesco. Na sua versão berlinense, lançou-se a um hiper-realismo ácido, em textos muito, muito vigorosos.

> (...) Este classicismo é uma farda, a métrica capacidade de vestir coisas que não tocam no viver. (...) Queremos rir, rir e fazer o que nossos instintos mandarem. (...) não cindiremos argutamente conceitos ou nos curvaremos diante do puro conhecer – nós vemos aqui somente meios de representarmos nosso jogo do conscientizar-se, do tomar consciência do mundo, impulsionados por nosso instinto, (...) queremos ser amigos daquilo que seja o açoite do homem tranquilizado: vivemos para o inseguro, não queremos o valor e o sentido que acariciam o burguês – queremos não valor e não sentido. (...) O dadaísta (...) ele é: pelo viver por si próprio. (HAUSMANN *apud* BAITELLO JR., 1994, p. 64-65)

Numa importante interpretação, Walter Benjamin observa que a obra Dada se encontra no centro de um escândalo, enxergando na negatividade desse movimento – que é repulsa – justamente um vetor para a natureza coletiva da recepção, razão pela qual dedicou a ele seu interesse. Benjamin se detém no que esse movimento realiza em termos de eliminar a distância entre a obra de arte e a vida, reinserindo-a no cotidiano, graças aos materiais que usa para compor a obra e o modo como os utiliza. O fato de que a obra não mais seja um objeto, mas a ação de produzir o objeto, dando novo sentido estético a um material já existente, confere ao coti-

diano uma nova valoração e exige, a um só tempo, que o espectador gaste tempo em compreender seu entorno de outro modo, joga uma luz diversa sobre os pontos diários para onde converge seu olhar.

> o dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, (...) golpeiam intermitentemente o espectador. (...) a associação de ideias do espectador é interrompida. (BENJAMIN, 2004, p. 191)

O objeto, que "pode ser um livro, um poema, uma *assemblage*, uma *soirée*, um espetáculo teatral ou um concerto, uma exposição, um evento ou um registro de uma ação no meio da rua" (BAITELLO JR., 1994, p. 91) não importa como obra em si, mas sim que tenha concorrido para esse objeto "sobretudo uma ação de fazer-desfazer. O importante aí é poder desfazer, fazer de novo e (deixar-se) desfazer" (BAITELLO JR., 1994, p. 90).

Em boa medida, se fazer a obra depende de uma *interpretação selvagem* das possibilidades poéticas do cotidiano, e se tal procedimento corresponde à lógica da intenção vanguardista da superação da arte enquanto ordem separada da vida, então Dada efetua a "superação da oposição entre produtores e receptores" e descortina uma possibilidade de que a existência cotidiana não seja mais ordenada conforme a racionalidade dos fins, tal como se configurava para a burguesia.

Surrealismo

Segundo Maurice Nadeau, foi graças ao Dada que o Surrealismo pôde negar os objetos e técnicas artísticas consagrados pela história da arte. No entanto, os anseios dos surrealistas não estavam em criar uma nova estética, e sim em desenvolver as inovações artísticas trazidas pelos dadaístas para explorar regiões da mente que haviam sido verticalmente estudados por Freud e Lacan, como o subconsciente, o fantástico, o sonho, a loucura e os estados de alucinação. A nova temática da arte se distancia do anarquismo destrutivo de Dada para uma investigação e experimentação sistemática e científica (NADEAU, 2007, p. 43-44).

A primavera de 1924 marca o ano de fundação oficial do Surrealismo, movimento que foi, por assim dizer, um substituto de Dada e o último das vanguardas históricas. Ante o fato de que os surrealistas radicalizam as propostas de liberdade, anticonvencionalismo e antitradição dos valores da cultura ocidental, presentes no Dadaísmo, é possível afirmar que, articulado em 1924 em torno de André Breton, o Surrealismo tem de fato suas bases no grupo Dada, fundado em 1915.

A diferença radical entre eles residia na formulação de teorias e princípios do primeiro, em oposição ao anarquismo Dada. O Surrealismo não faz oposição às convenções, simplesmente as despreza. Sua ironia é mais trágica que a beligerância dadaísta:

> Anuncio ao mundo esse acontecimento de primeira grandeza: um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o Surrealismo, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, é aqui que começam os reinos do instantâneo. (ARAGON, 1996, p. 92)

A dissidência é instalada por André Breton, que em 1924 escreveria o *Manifesto Surrealista*, afirmando que a experiência onírica é o único fundamento da arte.

> O surrealismo não é um novo meio de expressão ou um meio fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia. É um meio de liberação total da mente, de tudo o que se pareça com ela. (BENJAMIN, 2004, p. 165-191, 196)

Recuperando o "ato de criação espontânea" desempenhado pelo artista, o Surrealismo aboliu o veto que Dada havia aplicado à arte, mas, a rigor, seu principal foco convergia para a filosofia e a política. A literatura foi certamente sua face mais visível, porém pode-se dizer que, num certo sentido, as artes plásticas ocuparam a periferia do movimento. Na composição de textos e imagens, os surrealistas colocavam o mundo real entre parênteses para explorar o imaginário como fonte originária da energia humana, sendo essa *suspensão* o que se configura como obra. A imagem surrealista se deixa compreender no instante em que, colocado o imaginário em fortíssimo contraste com a realidade, ele a toca e a excede. Esse encontro, por breve e violento, instala a atmosfera de irrealidade e intensifica o momento em que a imagem se deixa experimentar.

> Há mais materialismo grosseiro do que se crê no tolo racionalismo humano. (...) Essa mania de controle, que faz com que o homem prefira a imaginação da razão à imaginação dos sentidos. E entretanto é sempre a imaginação, somente, que age. (...) Não quero mais me abster dos erros de meus dedos, dos erros dos meus olhos. Sei agora que eles não são armadilhas grosseiras, mas sim curiosos caminhos em direção a um objetivo que nada, além deles, pode me revelar. (ARAGON, 1996, p. 41-42)

Essa intensidade contida na imagem, que "numa só figura reúne o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação" (MORAES, 2002, p. 68), deve provocar a mobilidade do espectador, fazendo-o abandonar uma relação meramente contemplativa com o mundo para, a seguir, novamente se juntar a este num engajamento ativo, em misteriosa comunicação com as coisas.

As referências niilistas trazidas do grupo Dada se perpetuam nas produções surrealistas. O niilismo, numa certa paridade simultânea à inversão do Romantismo, debruçar-se-ia sobre a insegurança ontológica e o trá-

gico impasse da pura acidentalidade humana. Submissos ao domínio do artista que eleva objetos cotidianos à categoria de obra de arte, favorecendo a total liberdade de expressão, dadaístas e surrealistas consideram toda imitação da natureza, por mais disfarçada que seja, um embuste. É contra essa representação realística que o Surrealismo estrutura seu pensamento pautado na irracionalidade dos sonhos e das fantasias, dependente não das regras, mas do livre jogo da imaginação individual, sendo assim definido como automatismo psíquico,[1] pelo qual o indivíduo se expressa seguindo o fluxo espontâneo das ideias em busca do sentido oculto dos desejos.

Influenciados diretamente pelas experiências freudianas, os surrealistas estimulam a mente subconsciente a liberar imagens fantásticas e oníricas, compreendendo a arte como configuração visível de imagens invisíveis e existentes no subconsciente. Desse modo, o automatismo psíquico, em certa similaridade com a técnica freudiana da *associação livre*, trabalha com a realidade hipotética do inconsciente, permitindo ao indivíduo liberar e decifrar a linguagem simbólica dos conflitos psíquicos ou dos desejos não conscientes. Os sonhos na psicanálise são a passagem privilegiada para a sondagem do subconsciente, pois na evocação do enredo de um sonho, fica latente um conteúdo que muitas vezes soa como incoerente ou absurdo.

As obras de arte surrealistas utilizam largamente essa temática do sonho, bem como a técnica da livre associação e expressão de pensamentos. O efeito dessas experiências, do que seria o automatismo psíquico, é a chamada "escrita automática" ou "desenho automático", no qual o artista registra automaticamente os pensamentos e imagens que se apresentam, desembaraçando "a arte de tudo o que ela contém de material reconhecível até o presente; todo assunto familiar, toda ideia tradicional, todo símbolo popular [...]" (CHIRICO, 1996, p. 407).

No automatismo da representação surrealista, a forma adquire contorno impreciso e certa indistinção nos traços, e a perspectiva deforma em múltiplas direções o objeto desmembrado para além da imagem fenomênica. A representação espacial advinda dos teóricos do Renascimento, fundamentada no ponto de vista único, monocular, ideal, perpendicular ao plano do quadro, é distorcida em função do distanciamento da imagem da

1. "Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, quer verbalmente, quer por escrito, quer por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral" (BRETON, 1996, p. 417).

realidade racional. Esse afastamento e a deformação do objeto pela perspectiva é uma das tônicas dos procedimentos surrealistas.

> De Chirico foi quem, através de seus trabalhos da fase metafísica, constituiu-se na pedra de toque para tal questionamento. A perspectiva, em seus quadros, não encontra ressonância nem na representação renascentista, nem tampouco na representação plana do Cubismo de Braque e Picasso, pois embora utilizando-se de uma multiplicidade de pontos de vista (como o Cubismo), eles eram de uma total incoerência da realidade em que o bom senso e lógica estão totalmente afastados. (BRAUNE, 2000, p. 68)

Contudo, não se trata apenas de uma questão de traço. A arte é entendida, como a primeira fase da poética surrealista, como forma de retratar as conformações visíveis de imagens presentes no subconsciente.

> O inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte [...] A arte, pois, não é representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos. (ARGAN, 1992, p. 360)

O automatismo poético reverbera na autonomia da obra de arte, que se converte em produtora independente de linguagens; a estética se faz nômade dos vários territórios do imaginário.

Por fim, o segundo Manifesto Surrealista mantém o ideal de trazer à tona o "eu inconsciente", ou seja, libertar o indivíduo das normas morais da sociedade, para que, enriquecido com essa experiência, pudesse estabelecer uma nova relação com a realidade cotidiana.

Nesse sentido, a segunda fase do movimento se verticaliza no entrelaçamento de dados da realidade concreta e das visões oníricas da mente, aproximando-se das vivências dos doentes paranoicos. A interpretação dos acontecimentos reais de acordo com as suas obsessões é um aspecto peculiar da paranoia, em que o mundo do delírio se confunde com o plano da realidade. Baseando-se nessas experiências, Salvador Dali desenvolve seu método "paranoico-crítico" e aponta para a multiplicidade de significados que as imagens podem adquirir em função da capacidade delirante do espectador.

> Em sua fase paranoico-crítica, Dali preconizava que toda a sua ambição no plano pictórico consistia em materializar, com a maior precisão possível, as imagens da irracionalidade concreta e que o mundo imaginário e a irracionalidade concreta tivessem a mesma evidência objetiva, a mesma consistência, a mesma expressão persuasiva e comunicável que o mundo exterior da realidade fenomênica. (BRAUNE, 2000, p. 47)

Um dos fortes elementos do método "paranoico-critico" de Dali era o uso da imagem dupla, ou seja, uma imagem que ao mesmo tempo representava duas ou mais realidades, a exemplo do retrato de Mae West, no qual os traços da atriz também delineiam um mobiliário.

A imagem de uma menina correndo pelas ruas vazias da cidade deserta remete às recordações pueris. E a distorção da perspectiva da rua, dos edifícios e da sombra provoca mal-estar no espectador, pela incoerência temporal, pela ilogicidade do tema e pelo distanciamento do espaço vivenciado.

DEFORMAÇÃO DO OBJETO PELA PERSPECTIVA

Giorgio De Chirico: *Mistério e Melancolia de Uma Rua* (1912). Coleção Particular.

No Surrealismo, o automatismo da representação, os métodos criativos de colagem, *frottage*, decalcomania, os mecanismos narrativos e perceptivos da montagem cinematográfica e o método paranoico-crítico de Dali são procedimentos artísticos que demandam nova fruição e criticam o *status* social da arte burguesa. A autonomia da arte que se tenta superar dar-se-ia através da criação de novas linguagens estéticas que geram obras inesperadas e cujo valor artístico não está ancorado nos julgamentos canônicos da história da arte, e sim na pluralidade estética que proporciona ao espectador múltiplas percepções.

Arquitetura surrealista (1932), Salvador Dali.

Os filmes não se realizam no set.
Orson Wells

Procedimentos surrealistas

Cumprindo a função de agir como forma de instrução moral e política, a imagem da montagem é para ser lida, ela tem um conteúdo político, não é um objeto estético primário. A montagem de imagens reúne dois textos diferenciados: o título (*inscriptio*), que assume o caráter da denúncia, e outro texto mais extenso (*subscriptio*), com a explicação do sentido político óbvio da imagem – esse é o momento antiestético. O sentido da imagem na montagem é equívoco, se disfarça, ou pelo menos não é evidente.

> ... imagens diametralmente opostas para provocar um conflito no espectador, que fará nascer uma terceira imagem sintética, frequentemente mais forte do que suas associações com a soma de suas partes. (HARTFIELD, 1977, p. 11)

Montar é criar de modo artificial uma continuidade espaço-temporal. No filme, por exemplo, destina-se a obter um equilíbrio sequencial dos diferentes enquadramentos na articulação cinematográfica. É um duplo processo, de cortar/selecionar (*découpage*) e colar/combinar (*montage*). Recortar o que é significativo do ponto de vista narrativo e visual construindo um sentido para a narrativa. A montagem é um princípio básico da vanguarda que, pressupondo a fragmentação do real, causa o efeito estético de renunciar à reconciliação, à harmonia. A harmonia das partes já não é o todo da obra, que agora consiste na relação contraditória de partes heterogêneas. As partes emancipam-se do todo, incorporam-se como elementos necessários ao funcionamento do todo, mas a junção, a possível articulação permanece visível, como se olhássemos para um mecanismo de relógio. Não se trata mais de contemplar, de descrever, é preciso refletir sobre o mecanismo, o princípio de construção. O espectador, melhor dizendo, o receptor precisa compreender a estrutura da obra. De certa maneira, a obra assume sua própria contradição, produzindo o choque.

Nesse aspecto, a montagem é o oposto do automatismo somente na medida em que articula descontinuidades e oposições. A experiência estética é bem semelhante nos dois casos: o conflito é o princípio geral, dá-se pelo choque de fragmentos independentes. O choque não dura: na sua essência é uma experiência não ordinária, extraordinária.

A montagem é a essência do Surrealismo, a confusão da realidade vivida imediatamente, num entrecruzamento de mundos. De Max Ernst a Aragon, a montagem é um tipo de cristalização do caos originário, cristalização que busca refletir de modo bizarro a ordem futura (BLOCH, 1989, p. 227).

Tal como a imagem dialética, a montagem só pode ser demonstrada pelo seu uso concreto. Não configura um modo de representação artística geral ou um método formal de exposição das ideias. Na montagem, o critério que decide sobre sua natureza é político.

Além da montagem, outros procedimentos poéticos foram empregados pelos surrealistas para elaboração da fragmentação formal e da crítica aos valores burgueses: os métodos de *collage e* de *frottage*, a decalcomania e os mecanismos narrativos e perceptivos da montagem cinematográfica.

Dadaístas e surrealistas constantemente lançavam mão da colagem, técnica que refletia bem a filosofia dos movimentos. Pela reutilização de materiais descartados ou já prontos (*ready-made*), as composições aleatórias traziam uma dialética entre desmistificação e construção. Por sua vez, os surrealistas aprofundaram a técnica da colagem como forma de eliminar a razão, o gosto e a vontade consciente do processo criativo. O método da colagem consistia na articulação de elementos gráficos de contextos distintos, ou seja, na junção de objetos incompatíveis sobre um pano de fundo também incompatível, com a finalidade de estimular múltiplas sensações individuais e coletivas.

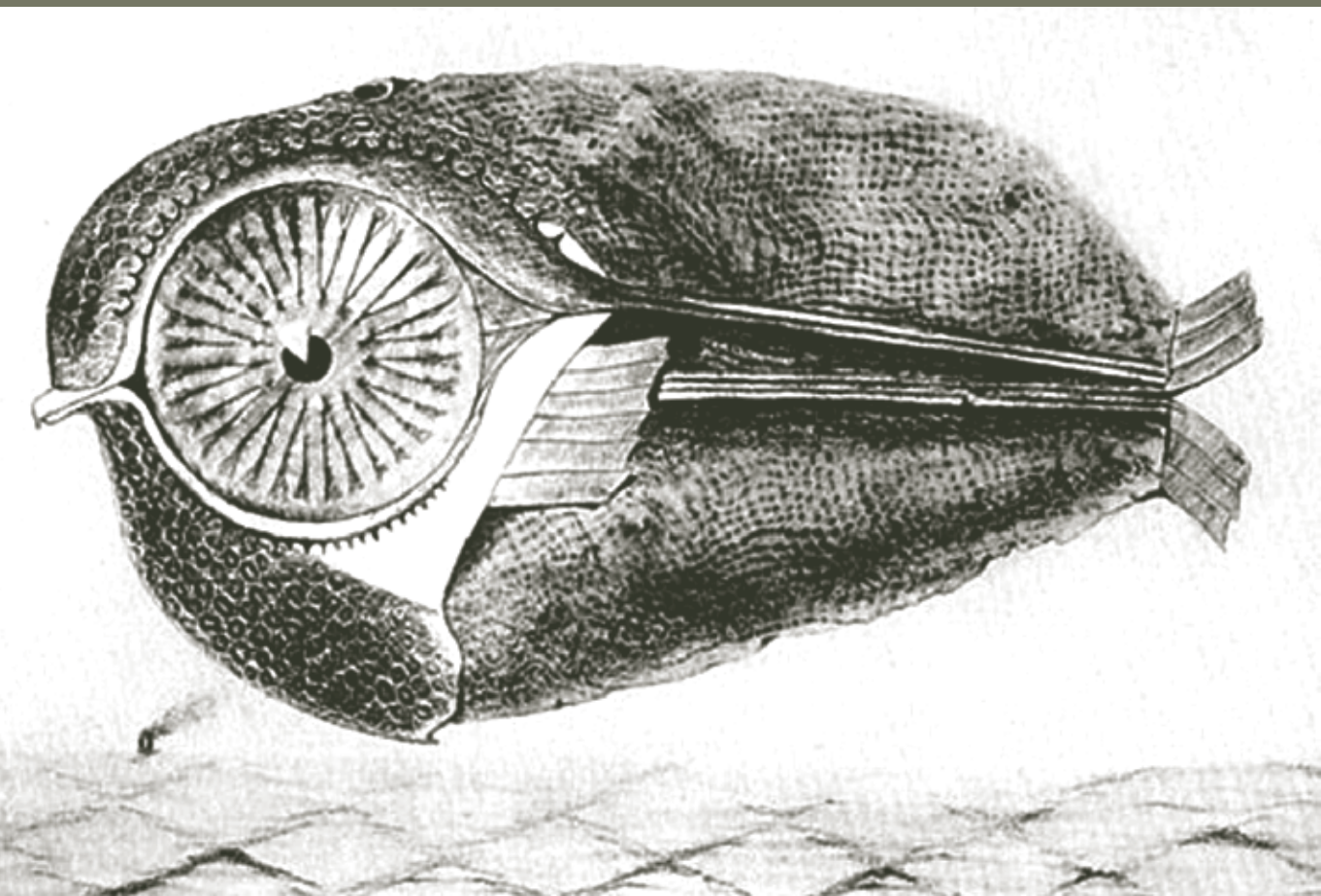
Por seu turno, os mecanismos narrativos perceptivos da montagem cinematográfica foram de suma importância para o desenvolvimento das experiências artísticas dos surrealistas. Dentre as vanguardas, o Surrealismo pode ser destacado como o movimento que utilizou o cinema como resposta às suas angústias criativas. O cinema representava para os artistas um meio de criação plástico e repleto de novas possibilidades, que permitia ir além dos efeitos da pintura e da literatura. Os aspectos oníricos do filme dão à narrativa cinematográfica a possibilidade de reproduzir a estrutura do pensamento inconsciente. As imagens e os truques de efeitos no cinema surrealista objetivam trazer à tona o sonho ou o imaginário em sua temporalidade própria, pois o que se buscava era a desconstrução da lógica narrativa e a instauração de uma anarquia visual.

No enredo de fluxo espontâneo, e muitas vezes absurdo e incoerente, é a atmosfera do sonho que permeia os filmes surrealistas. Um exemplo interessante é o filme *Dreams that money can buy* (Sonhos que o dinheiro pode comprar), dirigido por Hans Richter. Essa película ganhou um prêmio (Melhor contribuição original para o progresso do cinema) no Festival de Filmes de Veneza de 1947, e faz parte de uma série de filmes *avant-garde* feitos pelo diretor a partir de 1921, em que são discutidos temas como a própria criação cinematográfica, a abstração com o uso da

Max Ernst: *L´évadé*, Histoire Naturelle, folha 30 (1925); Estocolmo, Moderna Museet.

FROTTAGE

A técnica de *frottage*, desenvolvida pelo artista Max Ernst em 1925, deriva de uma brincadeira infantil na qual se esfrega um lápis macio sobre uma superfície áspera ou com algumas saliências. Enquanto procedimento automático, o dinamismo da ação intensifica as capacidades imaginativas, criando efeitos díspares na imagem, tornando a impressão gráfica mais do que simples representação de um objeto real.



DECALCOMANIA

A decalcomania é considerada uma das últimas manifestações do mito surrealista. Inventada por Oscar Domínguez, a técnica consiste em um tipo de impressão na qual imagens pintadas são obtidas esfregando tinta em uma folha de papel e pressionando uma folha limpa sobre a superfície para espalhar e levantar as tintas ainda úmidas. O resultado dessa operação pode ser modificado e transformado em uma nova composição.

Oscar Domínguez:
Lion-bicyclette (1937)

animação de formas geométricas combinadas com a música em busca de representar o caos da guerra e também de criar uma linguagem universal no cinema.

Para além das críticas, há muito para se desfrutar com a película, que é constituída por episódios divididos e dirigidos por outros artistas muito importantes no movimento, a exemplo de *Desire* de Max Ernst, *The girl with the prefabricated heart* de Fernand Leger, *Ruth Rose and revolvers* de Man Ray, *Discs* de Marcel Duchamp, *Circus & Ballet* de Alexander Calder e por último *Narcissus* do próprio Hans Richter.

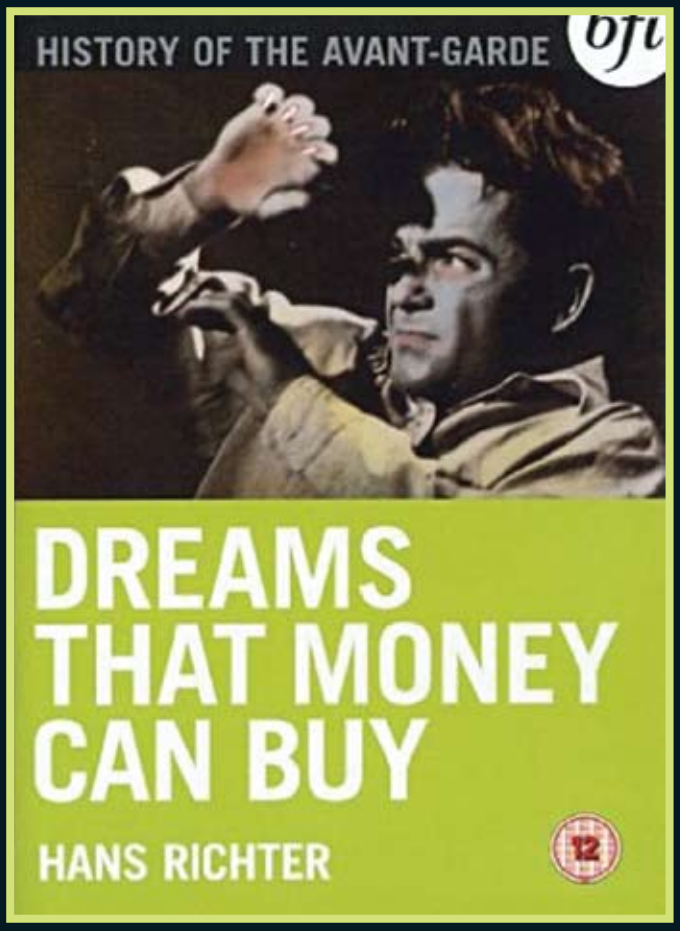
Esses episódios, que delineiam a dimensão da mente adormecida elaborada pelo encadeamento incoerente dos casos trazidos pelos pacientes ao consultório de Joe, criticam a mercantilização das relações humanas na sociedade capitalista ao mesmo tempo que põem em xeque a atuação do psicanalista que não consegue destituir-se de sua subjetividade e se vê envolvido nas tramas de seus pacientes.

A ligação entre os episódios, fatos, sentimentos e coisas se dá a partir de jogos estéticos em que umas imagens aludem a outras, seja por suas formas, cores e movimentos repetitivos, seja pela música. Esses recursos são explorados em cenas como as danças das armas formando quadrados e prismas no episódio *Ruth Rose and revolvers* de Man Ray, os círculos coloridos de papel girando continuamente que remetem aos reflexos da esquadria da janela em formas circulares e sobre os seios, umbigo e formas circulares do corpo feminino, no episódio *Discs* de Marcel Duchamp.

Em busca de liberar o inconsciente, os cineastas surrealistas manipulam imagens reais e concretas, fazendo colagens nas quais as imagens se confundem e se entrelaçam, panos de fundo se sobrepõem, aumentando o potencial criativo das películas pelo tratamento estético da imagem, que permite que os fatos sejam encadeados dentro da narrativa de maneira absurda.

Ainda em *Dreams*, é possível notar a veemência das críticas à sociedade burguesa capitalista em seus aspectos de banalização das relações humanas em consequência da produção industrializada, aquilo que Walter Benjamin chamaria de coisas escravizadas e escravizantes. (BENJAMIN, 2004, p. 25) As críticas ficam evidentes em várias situações que relatam compra e venda de sonhos e em imagens focadas em objetos industrializados, que por sua vez também remetem às ideias das exposições dos "Feitos por Atacado" (*ready-made*) de Marcel Duchamp.

O longa-metragem foi duramente criticado e considerado não intelectual o suficiente para ser um filme de arte, nem divertido o bastante para ser popular. Dreams é um dos filmes do período pós-guerra no qual o Surrealismo entra em crise e é considerado como mais moderado e mais comercial.



A essas temáticas e recursos técnicos presentes em outras artes, soma-se o *close*, muito explorado na fotografia surrealista como ação desmistificadora de valores canônicos transmitidos pela tradição. Em muitas cenas, utiliza-se o *close* como recurso fotográfico e cinematográfico relevante, destacando e fazendo a exposição de objetos de uso cotidiano industrializados.

O recurso ao *close* desarticulou o espaço perspectivo da habitual visão humana global e distanciada, presente nas artes desde o Renascimento, captando o fragmento e exigindo do espectador maior destreza para desvendar os detalhes. O enquadramento da minudência, contraposto à visão tradicional, provoca um violento distanciamento da realidade espacial e permite, afinal, a aproximação da instância inconsciente (BRAUNE, 2000, p. 69).

A produção cinematográfica surrealista reconheceu, na dimensão pública do cinema, o seu grande potencial emancipador. No discurso desses intelectuais, é possível observar os efeitos da modernidade tanto refletidos, como rejeitados ou negados. Sobre isso, ao analisar as considerações de Siegfried Kracauer sobre a relação entre cinema e vida moderna, Miriam Bratu Hansen afirma que "dadas suas capacidades formais de deslocamento e estranhamento (...), o cinema está singularmente ajustado para captar um 'mundo sem substância e em processo de desintegração; como consequência, ele cumpre uma função cognitiva, diagnóstica, com relação à vida moderna, mais verdadeira do que a maioria das refinadas obras de arte" (HANSEN, 2004, p. 413).

Conclusivamente, por suas filosofias e métodos de produção, é pertinente aferir que os surrealistas, ao se insurgirem contra a arte burguesa, negam elementos fundamentais para a arte autônoma: a arte desarticulada da prática da vida e a produção individual. Entretanto, a reprodução e a exposição criam uma falsa ideia de superação da autonomia da arte.

Se o duplo caráter da arte na sociedade burguesa consiste no fato de que a distância frente ao processo social de produção e reprodução contenha tanto um momento de liberdade quanto de descompromisso, de ausência de consequência, é compreensível que a tentativa dos vanguardistas de trazer a arte de volta ao processo da vida seja, ela mesma, um empreendimento extremamente contraditório. A relativa liberdade da arte frente à práxis vital, considerando que esta é absorvida por aquela, instaurando um distanciamento entre ambas, faz com que a arte perca a capacidade de criticar a própria práxis vital. Na época dos movimentos históricos de vanguarda, a tentativa de superar tal distância podia ainda monopolizar, de modo irrestrito, o *páthos* do progresso histórico. Mas, nesse meio-tempo, com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância

entre a arte e a vida, com o que passa a ser reconhecível a contraditoriedade do empreendimento vanguardista.

Se a reprodutibilidade técnica fez com que a arte atingisse as massas, a velocidade da indústria cultural instaura as obras como lugar-comum. E uma vez que a arte incorpora a lógica do consumo, os temas políticos ou a possibilidade de transformação social perdem sentido.

Pode alguém fazer obras que não sejam 'de arte'?
Marcel Duchamp, 1913

Interfaces com a arquitetura: Marcel Duchamp

No tocante à crítica feita pelas vanguardas à arte burguesa, o trabalho produzido por Marcel Duchamp, em Nova York, antes mesmo do surgimento do Dada, foi de suma importância no ataque ao caráter individual da produção artística e ao mercado da arte. Ele é inventor dos chamados *ready-made* ("feitos por atacado") – manifestações em que objetos industrializados, baratos e pertencentes ao cotidiano eram retirados do seu lugar usual e colocados em exposição.

O ato de assinar e expor artigos produzidos em série eleva o objeto à categoria de obra de arte, justamente por remetê-lo a um determinado artista. Essa crítica almeja não somente desmascarar o mercado da arte como instituição questionável, na qual a autoria vale mais que a qualidade da produção, mas também coloca em xeque o princípio da arte na sociedade burguesa segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte.

Contra o paradigma das "belas imagens", dos cânones clássicos da representação, Duchamp se apropria do princípio fundamental da fotografia e sua conexão com o cinema – a imagem pensada como elemento estanque e individual, cujo encadeamento torna visível o movimento – para incluir na representação o conceito de movimentação figural. O que interessa, de fato, não é a representação da realidade, a justeza da representação na relação entre figura e a superfície visível dos objetos, mas que a representação, por si, possibilite destacar o movimento.

A legitimidade do processo representacional incide na capacidade da representação em dizer algo a partir da sobreposição e complexificação das imagens. Há uma busca pelo que podemos definir como uma premissa dialética: a implosão e a explosão simultâneas das imagens. As imagens se vertem para suas interioridades, seus pormenores, ao mesmo tempo que, literalmente, explodem aos olhos dos fruidores.

A busca de Duchamp está na conjunção, na relação entre as coisas aparentemente opostas, sem nexos possíveis. A interconexão está presente não somente em cada obra individualmente, mas entre elas. Uma obra faz alusão a outras, numa espécie de encadeamento, de relação dialógica entre as representações de distintos momentos. O conjunto da obra de Duchamp pode ser entendido como uma tessitura cujas tramas permitem múltiplas conexões e tantas interpretações quantas sejam possíveis.

Para a primeira Exposition Internationale du Surréalisme, ocorrida entre 17 de janeiro e 24 de fevereiro de 1938, Marcel Duchamp "projeta" o espaço da Galerie Beaux-Arts em Paris fazendo alusão a uma gruta: 1200 sacos de carvão pendurados no teto, portas giratórias de lojas de departamentos no centro da sala e ausência de iluminação. Na abertura, os visitantes andaram às escuras, e as obras de arte foram iluminadas com pequenas lanternas distribuídas na entrada da galeria.

Entre 1946 e 1966, Duchamp dedica-se à elaboração de "Etant donnés: 1. La Chute d'Eau/2. Le Gaz d'Eclairage". "Dados: 1. A cascata/2. O gás de iluminação". É um diorama de mídias em uma sala fechada por grande porta de madeira e visível a partir de dois pequenos orifícios. Através deles é possível visualizar o hiper-realismo do nu feminino. Uma experiência particular de voyeurismo e do museu container. O erotismo hermético do Grande Vidro é extrapolado na sexualidade explícita de "Etant donnés": a ausência de identidade da figura feminina. O "convite" a participar da representação é feito a partir de duas pequenas aberturas na altura do olhar do observador. Experienciar a obra é uma tomada de decisão particular, individual. Duchamp oferece aos fruidores essa possibilidade, cabendo aos mesmos a autonomia na decisão da experiência.

Entre 1915 e 1923, o "Grande Vidro" concilia o universo das máquinas com a sexualidade humana, as formas viscerais e mecânicas, além de exacerbar o experimento da terceira dimensão a partir dos planos geométricos. O conceito de associação entre industrialização e arte é revelado no engenhoso maquinário que estrutura as partes constituintes da noiva e dos nove pretendentes. Na parte inferior, à direita, figuras personificam o observador. A ideia de movimento entre as partes constituintes esbarra na imobilidade, na ausência do movimento concreto traduzido na sensação de um eterno devir, uma ausência.

A ausência de intencionalidade prévia substitui a realidade externa, controlada pela civilização e seus paradigmas inibitórios, principalmente a exterioridade dos signos, por uma realidade psíquica orientada pelo e para o prazer, pelo inconsciente. A representação lança mão de uma espécie de presença na ausência, a presença direta e imediata do artista e a ausência de amarras interpretativas. Uma cultura de ordem visual representa o cotidiano a partir da efemeridade das experiências espaço-temporais.

A arte de Duchamp contempla a separação entre imagem e linguagem. O problema da significação pode ser pensado a partir da dicotomia vivenciada no início do século XX entre realismo e abstração, principalmente se considerarmos a fotografia como um modelo de abstração. Captar o real deixa de ser o propósito da fotografia surrealista que, lançando mão das estratégias de duplicação e estabelecimento de espaços divisórios, acaba por alijar a relação anteriormente estável entre a imagem do real e sua significação.

GALERIE BEAUX-ARTS EM PARIS. ACESSO À PRIMEIRA EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME

EXPOSIÇÃO LE SURRÉALISME, REALIZADA EM 1947 NA GALERIA MAEGHT EM PARIS

A experiência da obra pressupõe sequências de leituras imediatas e inéditas, associações inusitadas e percepção variada dos sentidos possíveis gerados pela imagem. O espaço existente entre as conexões – os "vazios" entre elementos – constitui o veículo material do próprio signo, a precondição do significado. É exatamente esse espaço divisório uma das principais características do pensamento surrealista. Compete a ele fazer com que o fruidor esteja aberto a um universo livre de interpretações e significações, intervindo com absoluta liberdade tanto na produção quanto na recepção da obra. A obra é permanente e propositalmente incompleta, aberta às interferências, num eterno devir. Seu efeito não prima pelo imediatismo, tampouco pelas convenções. Sua experiência é cambiante e nunca se encerra intrinsecamente.

A montagem é outra estratégia surrealista e consiste na infiltração das imagens da realidade em seu significado canônico. Recorrendo à justaposição de imagens, de imagens e desenhos e de imagens e textos, o artista interfere diretamente no real capturado instantaneamente. Evidenciando o princípio dadaísta, a obra de arte é a ação mesma de produzi-la, conferindo um sentido estético inusitado ao material já existente.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO LE SURRÉALISME,
REALIZADA EM 1947 NA GALERIA MAEGHT EM PARIS

EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME NA GALERIA DANIEL CORDIER EM PARIS

Para a Exposition Internationale du Surréalisme, realizada de 15 de dezembro de 1959 a 15 de fevereiro de 1960 na Galeria Daniel Cordier em Paris, Duchamp concebeu paredes revestidas de veludo verde, passagem para o espaço escuro da exposição, contendo alusões ao interior corpóreo-vaginal. O chão continha areia, o ar era perfumado e alto-falantes reproduziam sons de mulheres respirando profundamente.

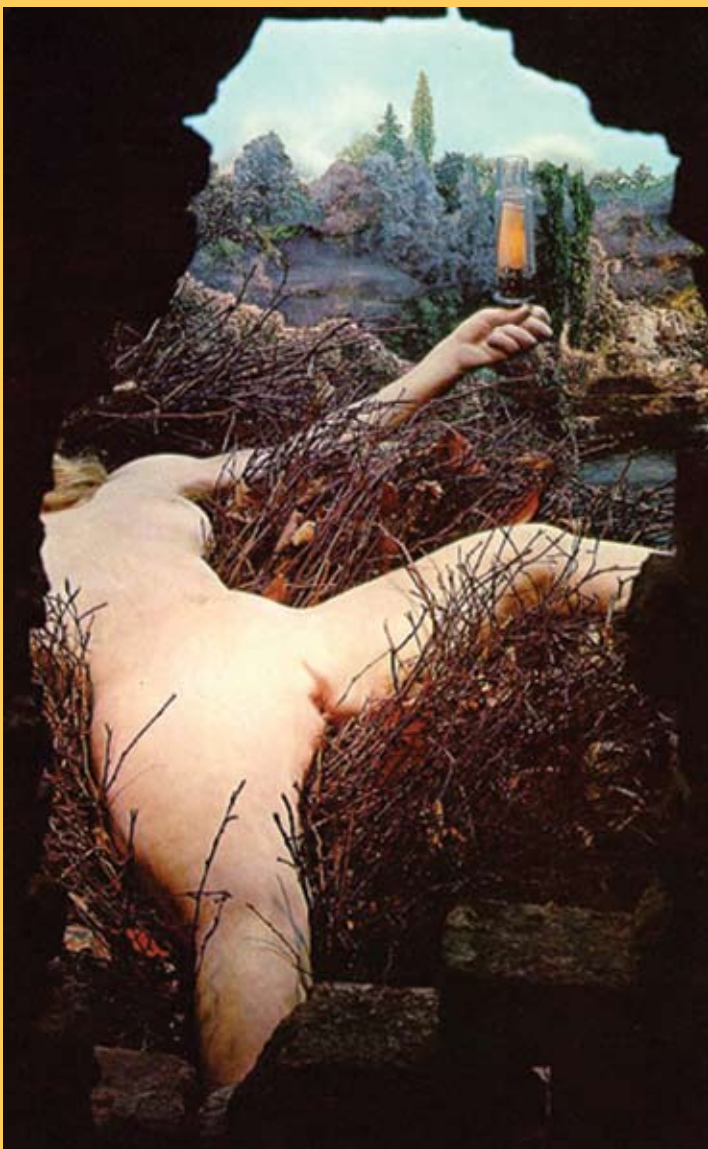
Na técnica da colagem, intensifica-se a busca poética a partir da conjunção de fragmentos autônomos e alheios à representação convencional. A obra passa a reclamar a valoração da indeterminação formal, do não construído e do disforme, rompendo o paradigma clássico e normativo do belo, legitimando o sublime e o grotesco. No processo de montagem, o real é fragmentado e se expõe a partir da renúncia a qualquer espécie de conciliação, fazendo com a que a harmonia da obra esteja amparada justamente na contradição entre partes ou elementos heterogêneos. Uma vez que a montagem articula descontinuidades e oposições, é o próprio observador que constrói a representação.

Os objetos industrializados são elevados a categoria de obra de arte a partir da designação da autoria. Nesse processo de deslocamento, a aderência à mercantilização da arte objetiva instaurar, a partir do choque, as rupturas com os lugares-comuns instituídos pela tradição.Os *ready-made*, ação desmistificadora de valores canônicos, constituem uma crítica à mercantilização da vida, evidenciando aspectos de uma sociedade urbanizada e industrial associada ao processo capitalista do consumo. "As reações habituais eram colocadas em crise e as definições costumeiras eram questionadas com base na mudança de papel que esses objetos haviam sofrido. Os objetos comprados prontos eram desviados de suas funções habituais e recebiam uma assinatura; os objetos encontrados permitiam interpretações que eram diferentes de seus originais; os objetos surrealistas frequentemente agrupavam objetos familiares dispostos de modo não familiar. Essas redescrições resultaram de um processo de 'perturbação e deformação'" (BRETON, 1972, p. 280)

READY-MADE: "IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM" (1915-1964). "EM ANTECIPAÇÃO AO BRAÇO QUEBRADO". ALUMÍNIO, CHAPA DE METAL E MADEIRA. *READY-MADE:* "PORTE-BOUTEILLES, OU SÉCHOIR À BOUTEILLES" (1914-1969). "PORTA-GARRAFAS". FERRO GALVANIZADO. UM OBJETO INDUSTRIALIZADO E SUAS ALUSÕES AO UNIVERSO FEMININO

“ETANT DONNÉS: 1. LA CHUTE D’EAU/2. LE GAZ D’ECLAIRAGE”.
“DADOS: 1. A CASCATA/2. O GÁS DE ILUMINAÇÃO

A obra é pensada como uma conjugação de elementos autônomos que permitem a multiplicidade de conexões e, portanto, de interpretações. Elaborada como construto artificial e técnico, a representação do diorama postula a liberdade de escolha do fruidor em participar ou não da representação, o que reforça a autonomia da experiência. Aos moldes do apelo dadaísta da valorização do cotidiano, Marcel Duchamp lança mão da vida diária e ordinária como matéria- prima para a obra. A indignação pública advinda do choque desloca, necessariamente, a perspectiva contemplativa da arte.



Utilizando princípios da fotomontagem e da colagem, cada elemento constituinte é entendido como uma unidade autônoma no contexto total da obra considerando que tal autonomia não significa ausência de articulação entre as partes e o todo, mas sugere uma unidade derivada da leitura ou do entendimento da representação a partir de sobressaltos ou conexões incomuns entre os elementos que constituem o todo. Cada elemento instaura uma unidade e se deixa afetar por tantas quantas sejam as demais unidades sem a obrigatoriedade de conexão causal ou encadeamento sintático preexistente. O real é suspenso no instante em que o imaginário o excede.

"LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME. (THE LARGE GLASS). A NOIVA DESPIDA POR SEUS PRETENDENTES, MESMO (O GRANDE VIDRO) – 1915 A 1923, CONSTITUÍDA DE ÓLEO E FIOS DE CHUMBO SOBRE VIDRO E POEIRA

(IN)VALIDADES SURREALISTAS NA ARQUITETURA DA ATUALIDADE

Entre a estratégia projetual e o discurso teórico do grupo Coop Himmelblau – Wolf Prix, Helmut Swiczinsky e parceiros –, existem certos descompassos que colocam em dúvida a efetivação plena de estratégias surrealistas nas proposições arquitetônicas.[1] Visando à análise crítica dos processos de concepção arquitetônica presentes no Rooftop Remodelling, UFA Cinema Center e BMW Welt, os discursos teóricos foram apreendidos à luz dos procedimentos surrealistas.

Coop Himmelblau: Ático (Viena); UFA (Dresden); BMW Welt (Munique)

Em "Beautiful living makes frozen lives" (1978), a investigação diz respeito à casa, à integração dos corpos naquilo que os envolve. Assim, a habitação não é só um isolamento do todo, mas também tudo o que o usuário faz – seu lazer, seu modo de trabalhar e de comprar –, que interfere na qualidade de vida interna à moradia. A vitalidade e o estilo de vida pessoal determinarão algumas qualidades da habitação, por exemplo, se ela é quente ou fria. A correlação entre a casa e a cidade é identificada na experiência de como o usuário vive em ambos os espaços.

Percebe-se que a busca pelo referencial urbano – lugar a partir do qual as relações pessoais e o contato com o tecido urbano transformam e modificam o usuário daquele espaço – é essencial para romper a dicotomia entre o objeto arquitetônico e sua contextualização. Embora o texto tenha como recorte a questão da habitação, é possível filtrar a sua essência, qual seja a contextualização urbana como premissa projetual do objeto arquitetônico. É a partir e em decorrência do âmbito urbano que a arquitetura potencializa não somente a qualidade da habitação, entendida como espaço de moradia, mas da própria noção de habitar.

Em "The dissipation of our bodies in the city" (1988), o grupo Coop Himmelblau novamente aborda a experiência corpórea na cidade. Partindo de uma discussão em torno da representação, defende uma relação uníssona entre a linguagem corporal, o primeiro modelo para a concepção da arquitetura, e o automatismo da representação manual acompanhado de modelagem digital. A arquitetura é descrita e capturada com palavras e gestos e os desenhos são narrados em três dimensões, com materiais e modelagens específicas. A linguagem corporal é destacada como de suma

1. Para compreender a trajetória teórica do Coop Himmelblau foram analisados os textos "Beautiful living makes frozen lives" (1978), "Architecture must Blaze" (1980), "The dissipation of our bodies in the city" (1988), "Cultural buildings are mirror images" (1996) e "In fact. From the very start" (2007).

importância para a concepção da arquitetura e para o desenho urbano das metrópoles. Nelas, o adensamento transfigura o desenho em linhas ou planos, os olhos se convertem em torres e os rostos em paisagens. A tônica é novamente a interface intrínseca entre arquitetura e contexto urbano.

Nesse sentido, a relevância conferida às questões urbanas pode ser percebida, com maior clareza, na proposta do UFA Cinema Center, desenvolvido em 1993 e edificado entre 1997 e 1998 na cidade de Dresden, Alemanha.

A proposta do grupo contempla uma discussão acerca dos espaços públicos nas cidades contemporâneas. Contrária à concepção simplista de maximização do retorno do capital aos investidores que se ocupam da produção de edifícios monofuncionais, a proposta advém da relação uníssona da arquitetura com a cidade e da potencialização de variações espaciais e estratégias de comunicação midiática. A interconexão entre a dinâmica urbana e a arquitetura produz, conceitualmente, a extrusão de conceitos e premissas tradicionais. Literalmente, a explosão da edificação verte sobre a arquitetura a responsabilidade de abrigar usos, configurar espaços de permanência e possibilitar o diálogo com a cidade através das áreas de passagem e circulação.

O projeto, constituído por duas unidades espaciais distintas e interligadas, abriga as oito salas de cinema e as áreas envidraçadas do *foyer*, sistema de circulação vertical e acessos externos. O bloco de salas de cinema, ao possibilitar o acesso e a circulação de pedestres entre Pragerstraße e St. Petersburger Straße, converge os fluxos, dotando o objeto de qualidades intrínsecas a uma praça pública.

A integração foi desenvolvida a partir de diagonais tangentes às vias, afastando a ortogonalidade como princípio integralizador. Essa diretriz projetual, associada às diferenciações de níveis interiores, possibilita a percepção da cidade através de perspectivas e enquadramentos díspares e múltiplos, potencializando a experiência surrealista da cidade.

As escadas e passarelas internas aludem às possibilidades de apropriações urbanas, configurando um ir e vir de fruidores nos diferentes níveis internos. A partir delas, e em decorrência da transparência, a proposta potencializa as variações de percursos internos, nos moldes da cidade, bem como torna visível esses deslocamentos internos a partir dos espaços exteriores.

UFA CINEMA CENTER

Como princípio, o grupo abandona o conceito de eixos ortogonais como organizadores espaciais a favor das diagonais e tangentes, visando estabelecer a relação entre a edificação e os espaços tensos e complexos da cidade. A articulação de elementos espaciais distintos remete à desconstrução cinematográfica da lógica narrativa, instaurando o encadeamento aparentemente incoerente entre as partes.

O bloco envidraçado tanto cumpre a função de acesso quanto possibilita a passagem urbana entre a praça frontal e a avenida lateral. Como estratégia da montagem, as imagens opostas provocam conflitos no espectador e fazem nascer uma terceira imagem, sintética, mais contundente que as anteriores.

UFA CINEMA CENTER

As possibilidades de diferentes percursos mediados pela distinção de níveis e passarelas potencializam a relação extrínseca com a cidade. No processo de montagem, embora o sentido da imagem não seja evidente, a dimensão psíquica do fruidor torna-se a própria dimensão estética da obra. É ela que possibilita reinterpretar a vida ordinária como motriz do choque.

UFA CINEMA CENTER

Escada de acesso ao 2º e 3º níveis. A cidade se deixa revelar a partir do edifício, o qual possibilita a visão urbana. É a arquitetura mediando, de fato, as relações urbanas, permitindo ver a cidade entendida como imagem do pensamento e imagem do inconsciente.

Em "Architecture must Blaze" (1980), cuja temática recorre ao abandono do tradicionalismo e da intemporalidade da arquitetura, o historicismo é questionado a favor do que o grupo denomina "arquitetura maior", adjetivada como exaustiva, brutal, transparente, brilhante, que seja angular, delicada, colorida, sonhadora e atrativa. Eles simplesmente defendem uma arquitetura ou que sobreviva no tempo ou que morra sem deixar resquícios. Nesse texto, o grupo parecia buscar métodos projetuais em que a forma impusesse algo maior aos usuários, em que a arquitetura se destacasse e impactasse todo o entorno do objeto e do tecido urbano.

Já em "Cultural buildings are mirror images" (1996), o grupo Coop Himmelblau discute a conexão entre arquitetura, edifícios culturais e vida social, estabelecendo as interfaces entre arquitetura, política, economia e filosofia. O argumento reside no caráter "evolutivo" da arquitetura, na necessidade de transformações e mutações constantes e contínuas como partícipes da historicidade do campo disciplinar. A relevância não incide no embate entre tradição e atualidade, mas na crítica à perspectiva meramente formalista como motriz da denominada "evolução" da arquitetura.

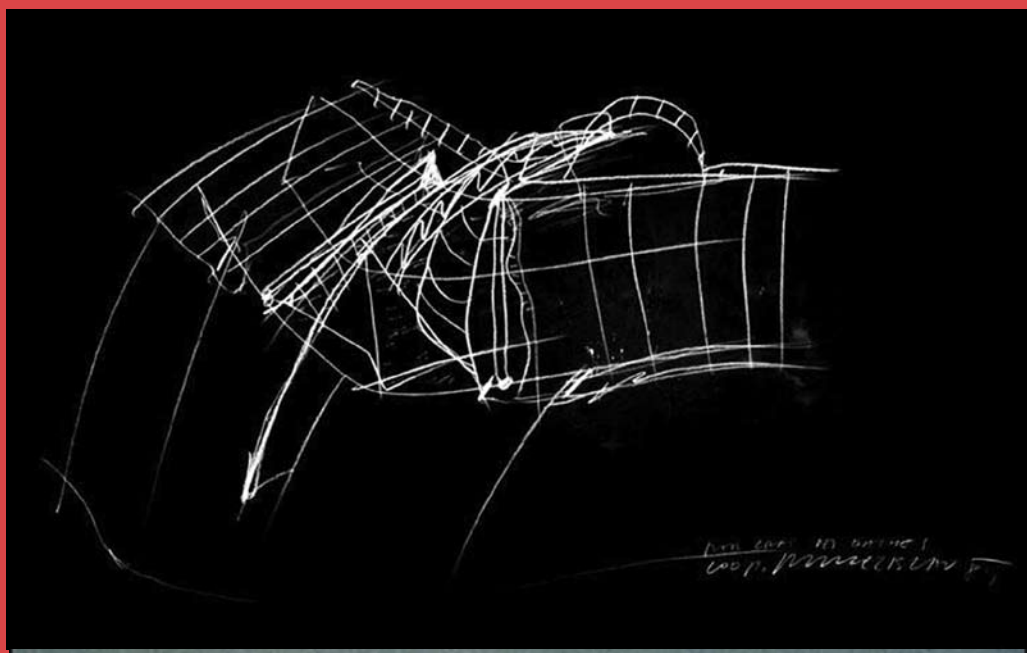
A temática da forma parte de uma relação fundamentada e consistente, a exemplo do Rooftop Remodelling, cujas estratégias tangenciam os procedimentos surrealistas, notadamente o automatismo.

O Rooftop Remodelling, esboçado entre 1983 e 1987 e construído em 1988, é o projeto de ampliação do último pavimento de uma edificação neoclássica localizada em Viena, a fim de abrigar parte das dependências de um escritório de advocacia situado no primeiro e segundo pavimentos do edifício.

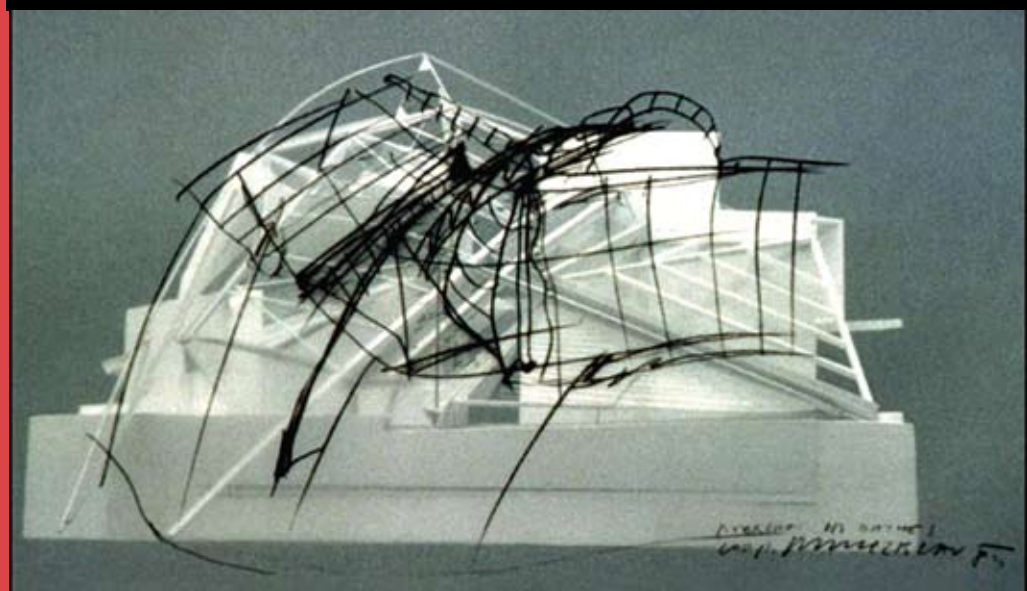
Considerando que sua essência não é constituída pela simples mecanização dos procedimentos representacionais, mas pela rejeição das categorias do belo e do feio em favor da convulsão que alude ao comportamento e às paixões humanas, o automatismo instaura a expressão autônoma e a exacerbação instintiva. À representação encontram-se adjuntas predefinições que, no caso da arquitetura, associam-se tanto às tecnologias quanto à própria demanda projetual.

Posteriormente, no UFA Cinema Center, embora o automatismo seja abandonado, a proposta contempla, ainda que pontualmente, procedimentos surrealistas de colagem. Há um possível diálogo entre a dinâmica de um filme – seu fracionamento em múltiplas imagens que, conectadas, geram o movimento – e a proposta arquitetônica: os espaços interiores são notadamente fracionados e compõem o todo a partir da vivência desses espaços, potencializada pelas variações e movimentos de percursos internos.

A livre gestualidade das primeiras representações corrobora o propósito da indefinição formal, da presença onírica na proposta, tangenciando o automatismo entendido como a ausência de predeterminação formal que sugere um estado de liquidez em plena manifestação. Esta, associada às imagens do sonho, confere um caráter informe à própria forma que emerge de partes agregadas ao mundo sensível.



Na estratégia surrealista do automatismo, as casualidades, a ausência de lógica e de qualquer referencialidade potencializam o maravilhoso, violando as regras da verossimilhança.



Em relação à edificação existente, a intervenção não considera qualquer contextualismo volumétrico, proporcional ou material. O dinamismo das linhas retoma a dinâmica e a velocidade que marcam a cidade contemporânea, remontando a uma espécie de relâmpago contido por um arco estirado. As superfícies envidraçadas e opacas possibilitam gradações de luminosidade internas bem como distintas percepções da cidade.

ROOFTOP REMODELLING

DAS IST MAL GANZ
GROSSES KINO:

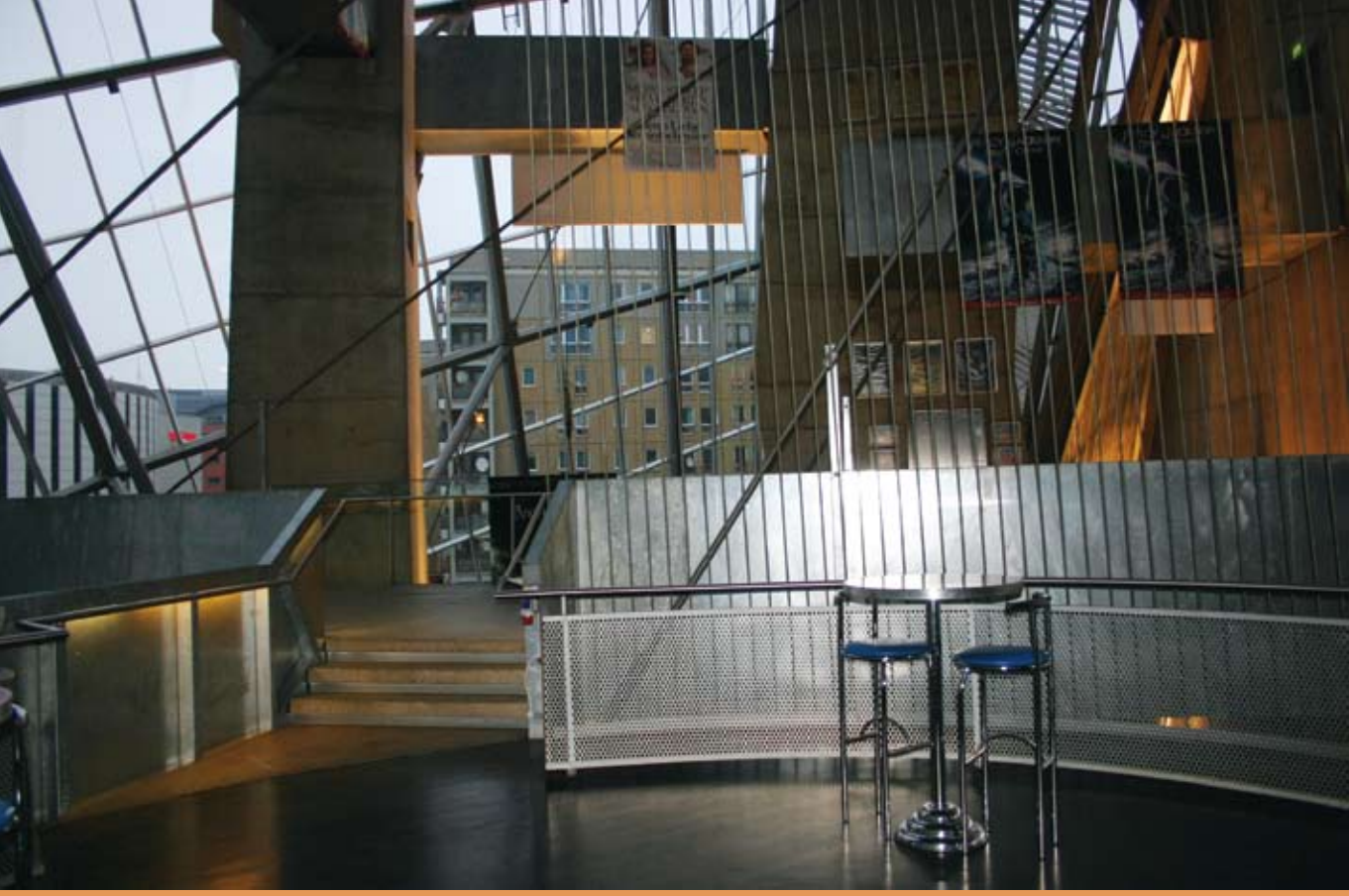
UFA CINEMA CENTER

O sistema de circulação vertical é tratado como elemento plástico da fragmentação formal. É o caminhar nos espaços internos que possibilita ao fruidor não somente a leitura das partes, mas a interpretação do todo a partir do movimento interno. Assim como no cinema surrealista, o recurso do *close* é empregado como estratégia para o desvelamento dos detalhes, solicitando do fruidor um distanciamento da realidade e a consequente aproximação com o inconsciente.

O cone duplo e sua alusão à decalcomania potencializa a estratégia surrealista de combate à arte do esteticismo e da racionalidade voltada a finalidades específicas.

UFA CINEMA CENTER

No UFA, é possível perceber o procedimento de colagem nos moldes de Max Ernst, no qual a imagem é recortada e incorporada em outra imagem. No entanto, conceitualmente, o automatismo surrealista prevê a proscrição da razão e da vontade consciente na representação, o que nos permite aferir a inexistência do puro automatismo na proposta, embora haja concomitantemente a exploração da técnica mecânica da colagem.



UFA CINEMA CENTER

A distorção da imagem a partir da sobreposição de elementos questiona os valores morais e estéticos instaurados pelo senso comum. A associação de ideias do espectador é interrompida, nos moldes do que preconizava o movimento Dada. A relação uníssona entre arquitetura e cidade, seja pela estratégia dos percursos, pela permeabilidade visual, seja pelas possibilidades multifuncionais, embora restritas ao Skybar, confere um caráter surreal ao objeto.

A possibilidade de variações de apropriação ocorre, notadamente, na estrutura de cone duplo – SkyBar – que pode servir a uma infinidade de usos. A indeterminação funcional permite ao usuário a livre apropriação do espaço, potencializando as individualidades, conceito tão caro ao pensamento surrealista.

Finalmente, em "In fact. From the very start" (2007), um dos textos mais recentes, o grupo descreve, metaforicamente, as experiências, forças e formas do projeto da BMW Welt, em Munique. Teoricamente, o texto ensaia a possibilidade de fuga da regularidade abstrata apostando na dinamicidade dos espaços interiores e exteriores do objeto como estratégia de vínculo entre objeto e cidade. A busca incide, portanto, no estabelecimento da experiência corporal urbana mediada pela arquitetura.

Aparentemente contrário ao imediatismo mercadológico, o grupo se atém à defesa do paradigma dos espaços dinâmicos contra a estaticidade gravitacional da arquitetura. A dinamicidade, associada ao desenvolvimento tecnológico, advém dos métodos e processos representacionais cooptados à modelagem digital. Tal ferramenta possibilitou, segundo o grupo, instaurar o caráter híbrido, uma arquitetura urbana, na proposta do BMW Welt. A concepção projetual deveria considerar uma espécie de receptividade urbana associada a uma estratégia de *marketing* da marca BMW. O *design* da edificação objetivava, mesmo a partir da constatação da dissolução do *grid* convencional da estrutura urbana, o impacto perceptivo na paisagem e a institucionalização de referência simbólica, mnemônica para a cidade.

No entanto, a hipótese fecunda de pensar metodológica e conceitualmente a edificação a partir da cidade, esbarra timidamente na pesquisa formalista associada a uma escala de impacto. A relação extrínseca – objeto arquitetônico e sua indissociabilidade urbana – está calcada na composição volumétrica monumental que alija, de fato, o diálogo almejado. A implantação e a própria dimensão da proposta acabam por negar a sua apreensão pelos fruidores. O que pauta essa apreensão é o choque que, embora seja de fato uma condição da arquitetura, acaba por rechaçar a apropriação, seja em decorrência da falta de mediação urbana, oriunda do gigantismo e estranhamento formal, seja, e principalmente, em função de um certo dirigismo pedagógico na apropriação dos espaços interiores.

A estratégia projetual de interface entre arquitetura e cidade é corrompida a favor da intensificação tecnológica, da pesquisa formal advinda de modelagens computacionais e da necessidade mercadológica de impactar a escala urbana.

O projeto da sede da BMW Welt em Munique traduz o exemplo marcante de uma pesquisa formal de escala monumental, que acaba perdendo o diálogo com a cidade devido ao choque volumétrico do objeto. Nem mesmo a distração estabelecida entre o objeto arquitetônico e o fruidor é capaz de instaurar a experiência surrealista na cidade.

BMW WELT

O complexo é constituído basicamente por três espaços arquitetônicos distintos, interligados ora física, ora visualmente: o edifício sede, o museu e as torres de escritórios.

A sede, com programa extensivo, compreende, além do elemento de destaque, o cone duplo giratório, espaços destinados a exposições e vendas dos produtos, auditórios, restaurantes e uma passarela de ligação com a área do Museu. Esse, por sua vez, apresenta espaços tipicamente consolidados para o desenvolvimento dos usos ali instalados. Não há, de fato, uma pesquisa em torno das possibilidades de novos usos, mais atualizados para as edificações. Estas adotam a fixidez de conteúdos programáticos predefinidos e suas equivalentes espacialidades.

BMW WELT

Passarela de conexão entre a sede e as demais edificações mediadas pelo cone duplo. O trajeto orientado da passarela, embora percorra uma extensão considerável, não possibilita ao fruidor explorar distintas visadas. A permeabilidade urbana é bloqueada em virtude da monumentalidade da intervenção, que acaba por alijar da experiência arquitetônica a participação da cidade.

O cone duplo e rotacionado permite, formalmente, uma certa analogia com a técnica da decalcomania. O dirigismo dos percursos internos e da própria passarela que possibilita o acesso ao cone evidencia uma racionalidade voltada a um fim específico, ponto de divergência em relação aos princípios surrealistas.

BMW WELT

Como elemento central e articulador do projeto, o cone duplo giratório, tanto do ponto de vista formal quanto estrutural, elabora conceitualmente a estratégia projetual. Embora ele cumpra, de fato, a necessária articulação espacial entre as edificações mediadas pelas passarelas que perpassam sua estrutura e conduzem o fruidor de um lado ao outro da intervenção, o dimensionamento global da mesma acaba castrando a potencialidade aglutinadora do próprio cone. Além disso, há um rígido controle dos percursos no interior do cone, contraponto da suposta fluidez formal realçada por sua face pública. O percurso do usuário é direcionado para a força em espiral e central, o que faz com que a experiência seja conduzida e prescritiva.

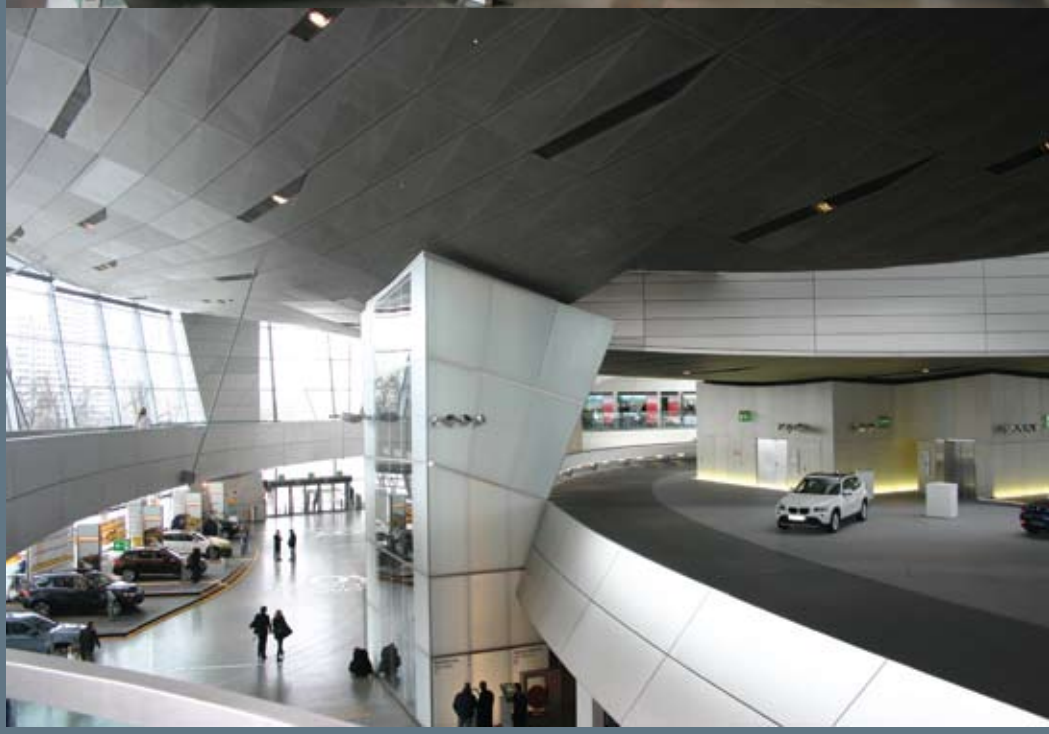
Analisando o corte transversal, é pertinente aferir que o cone duplo, quando girado e contorcido, estabelece analogia com a técnica da decalcomania surrealista. A reprodução por espelhamento de determinada forma constitui um procedimento surrealista cujo vórtice reside na ausência de controle na geração da própria forma. No caso específico do BMW, a decalcomania não revela tal princípio fundamente. Ao contrário, o espelhamento do cone acaba por prescrever a apropriação, afastando a proposta arquitetônica de uma estratégia surrealista de fato. A experiência estética tem seu potencial emancipador limitado, haja vista que a sensação corpórea é direcionada a um determinado fim, negando a perspectiva surrealista na vivência cotidiana e individualizada dos espaços.

Poderia ser dito que o *close*, muito usado na fotografia e no cinema surrealista, estaria presente no momento em que se evidencia uma exposição ou o enquadramento de um modelo da BMW. De fato, essa exposição do fragmento requer do espectador, pelos princípios surrealistas, maior atenção no desvendar dos detalhes, remetendo a outra dimensão espacial e corpórea. Entretanto, na proposta da BMW Welt, não se pode considerar essa experiência como emancipadora, pois ela não potencializa, no usuário nenhum questionamento de ordem política. Contrariamente, a estratégia de exposição de determinado recorte imagético abandona tal perspectiva a favor da dimensão mercadológica e da contemplação passiva.

Outro aspecto relevante sobre o cone duplo é o fato de sua força estrutural espiralada, essencialmente presente nas duas bases, suavizar o "assentamento" da cobertura que lhe é imposta posteriormente com o intuito de garantir a homogeneidade do conjunto. Funcionalmente, a cobertura possibilita, pelas variações de inclinações e pés-direitos, a determinação dos distintos espaços interiores.

BMW WELT

A forma se apresenta com uma carga plástica impactante que parece, ilusoriamente, ser suficiente para estabelecer a experiência arquitetônica.



A articulação dos espaços interiores é mediada pela passarela que conecta externamente o Museu à sede. O deslocamento dos fruidores é marcado pela ordenação dos percursos, inibindo seja a desorientação, seja a disponibilidade para a surpresa.

BMW WELT

A cobertura garante a unidade volumétrica do conjunto que acaba por arrefecer as justaposições sugestivas e as superposições surpreendentes das partes. A busca pela unidade formal advinda da cobertura inibe o jogo das contradições.

Se o papel da cobertura na sede da BMW é dar uma unidade ao complexo a partir da sobreposição de elementos, tal estratégia se aproxima, formalmente, da colagem surrealista embora dela se afaste se considerarmos que a colagem evidencia o foco em um objeto incomum, desconectado e desarticulado em relação ao todo. Mesmo abarcando variações de pé-direito, a cobertura delineia uma setorização interna rígida e absolutamente convencional. A percepção dos espaços interiores tangencia a monotonia. O fruidor é afetado apenas pela questão plástica, volumétrica, restrita a uma espacialidade externa incomum, mas que não é explorada, de fato, nas ambiências internas da edificação. A monotonia, uma quase burocracia espacial, é o que permeia a experiência do usuário, uma sensação do anteriormente conhecido e vivenciado.

Um eixo importante do projeto é a passarela de ligação da sede ao Museu BMW. Partindo do interior da sede, percorrendo as margens dos amplos espaços de exposição, a passarela tangencia o cone duplo possibilitando ora o acesso, ora a passagem em direção ao Museu, localizado no quarteirão adjacente à via que separa fisicamente as edificações do complexo. Embora a passarela possibilite o contato visual com o exterior, a experiência urbana não é mais distraída e livre. Dada a dimensão do edifício sede, o fruidor na passarela se vê invadido, de fato, por recortes volumétricos dos objetos arquitetônicos adjacentes. A cidade desaparece, restando apenas pequeníssimos trechos, visadas, nos quais ela se faz presente. A ausência da permeabilidade visual com o tecido urbano, afugentado externamente pela escala monumental das edificações, também caracteriza as ambiências internas. A percepção fragmentária, efêmera e múltipla da cidade surrealista é alijada. A impossibilidade da experiência surrealista, corpórea, da cidade ressalta tão somente o objeto arquitetônico, formal, funcional, volumétrico e imponente visualmente.

Externamente, a forma potencializa a experiência do choque. A diferenciação formal fortalece a imagem publicitária e mercadológica da marca BMW. Esse atrelamento suscita questões quanto ao caráter político da obra, à autonomia criativa dos arquitetos e à visceralidade da influência das vanguardas na atuação do grupo Coop Himmelblau. O que se nota é a existência de um monumento formalmente fragmentado, tecnicamente avançado e cujas fachadas encobrem um interior convencional e comercial. Nesse sentido, as vivências de estranhamento e choque têm um cunho comercial em detrimento de uma experimentação crítica e libertadora, nos moldes do Surrealismo.

A distribuição interna da sede da BMW não explora o ângulo da câmara surrealista, o recorte, o foco. A leitura e interpretação das ambiências internas é generalista, ampla, não possibilitando o recorte ou o enquadramento em distintas imagens espaciais. Nenhum elemento se apresenta incomum, desconectado ou destacado do todo que o cerca, acarretando uma leitura sempre uniforme.

BMW WELT

BMW WELT

O usuário, ao percorrer o objeto, está sempre sendo orientado e direcionado por caminhos que apresentam determinadas estratégias lógicas. As passarelas internas e a própria distribuição rígida dos espaços potencializam uma apropriação predefinida, inibindo um deslocamento físico paralelo a um deslocamento psíquico calcado pela surpresa, pelo ineditismo das trajetórias.

Na BMW Welt, os procedimentos surrealistas são abandonados em favor de um expressionismo formalista. Nessa proposta, o grupo Coop Himmelblau acaba desconsiderando abordagens teóricas anteriormente defendidas.

Historiografia

Em 1988, a jornalista Lea Rosh e o historiador Eberhard Jäckel lançam a ideia de construção de um monumento alemão em homenagem aos judeus mortos, a exemplo dos monumentos de Washington e Jerusalém.

Peter Eisemnan: Memorial dos Judeus (Berlim)

Em 1989, é criado o Förderkreis, "Círculo de Incentivo" ao monumento que, em 1992, após a reunificação alemã, passa a contar também com a adesão de Helmut Kohl, então no governo.

Em 1994, é lançado o concurso internacional para construção do memorial para os judeus assassinados na Europa, a ser erigido na área central de Berlim, entre o Portal de Brandemburgo e a Postdamer Platz. Esse primeiro concurso é endereçado apenas aos artistas alemães e a doze outros convidados.

O concurso aponta dois vencedores: o projeto de Simon Ungers, que obtém o primeiro lugar, e o do grupo chefiado por Christine Jacobs-Marks, que obtém o segundo. A decisão final do júri é a construção da proposta de Christine Jacobs-Marks e equipe: uma placa de concreto de dimensões colossais, 100x100x7 metros contendo as inscrições de nomes de vítimas judias. Tal proposta é recusada pelo governo alemão, o que obriga à realização de um segundo concurso em 1997. Dessa vez, quatro propostas são premiadas, dentre elas a aceita pelo governo alemão: o projeto de Peter Eisenman e Richard Serra, que passa a ser conhecido como "Eisenman I".

O projeto originalmente previa a instalação de cerca de quatro mil lápides de concreto, com variações de altura atingindo até 7 metros, em um campo reticulado. Novamente a interferência do governo alemão resultou na redução do número de lápides e na retirada, em 1998, de Richard Serra do projeto. Constitui-se o denominado "Eisenman II".

Entre 1998 e 1999, a proposta de implantação do Memorial atinge níveis de discussão amplos, tanto na sociedade civil quanto nas instâncias políticas. Chega-se a propor, inclusive, o abandono da proposta. O cerne da questão incide sobre a validade ou não de um memorial e a proposta de criação de um museu. A discussão está centrada na dicotomia e na possibilidade dialética de reflexão e cognição. Nesse ínterim, Eisenman propõe a inclusão de um programa de cunho mais didático, informativo, que, em princípio, fundiria os conceitos de memorial e museu. A primeira proposta de Eisenman, "Eisenman III", não foi aceita. Após ajuste, em

2000, é aprovada a proposta que inclui a construção de um espaço subterrâneo denominado "Centro de Informações", localizado a sudoeste da praça.

Abril de 2003 marca o início da construção, finalizada em maio de 2005: um Centro de Informações subterrâneo e um Memorial, ocupando 19.073 m2, constituído de 2.711 blocos de concreto armado inclinados entre 0,5 e 2 graus e equidistantes cerca de um metro. Cada um dos blocos tem as dimensões de largura e comprimento fixas, respectivamente 0,95 e 2,38 metros e variam entre si em função das alturas: 303 blocos com altura superior a 4 metros, sendo o mais alto correspondente a 4,7 metros; 569 com altura entre 3 e 4 metros; 491 com altura entre 2 e 3 metros; 869 com altura entre 1 e 2 metros; 367 com altura entre 0 e 1 metro e 112 blocos no nível do chão. A trama reticular é formada por 54 eixos no sentido norte-sul e 87 no sentido leste-oeste e desses, 13 percursos apresentam declividade de 8%, acessíveis, portanto, a portadores de necessidades especiais.

O Centro de Informações, a sudoeste da praça, totaliza 930 m² de área construída entre salas de exposições, conferências e livraria, com acesso por dois lances de escadas e elevador.

Interfaces surrealistas

Contrário ao vínculo entre forma e função, como atesta seu discurso teórico,[2] Eisenman rescinde o paradigma de articulação formal de temas ideais, o chamado tipo, fracionando a perspectiva funcionalista. Nessa perspectiva, a arquitetura romperia com a função como caráter fundacional, com o vínculo entre função e significado. O abandono quer seja da função quer seja dos tipos ideais resulta na perda da visão idealista da arquitetura, e negar tal aspecto é descortinar para ela a possibilidade de acolher em si paradigmas outros que não apenas a resolução de determinadas demandas a partir de uma configuração formal adequada. A relação dialética e cultural de associação entre forma e função, imperativo moral positivista, desemboca no que Eisenman denomina "neutralidade estética". A ruptura dessa neutralidade, ou rejeição do caráter autoevidente da arquitetura demanda a busca por uma origem arbitrária, artificial e relativa, sem qualquer valor universal e extrínseco embutido. Nessa defesa, está implícita a hipótese de não enclausuramento da arquitetura em

2. "Não se trata apenas do fato de podermos reconhecer no funcionalismo uma espécie de positivismo, o funcionalismo também pode ser visto como descendente de uma visão idealista da realidade" (EISENMAN, 2006, p. 98).

um determinado fim ou propósito, mas a possibilidade de condução a *fins* diferentes e não idealizados. O processo deixa de ser orientado para um determinado objetivo, assumindo o caráter de provisoriedade e deslocando a autonomia da produção para a recepção. Tal hipótese repousa na possibilidade de desatrelar o sujeito de uma visão normatizadora a partir da capacidade de reenvio do olhar, pelo objeto, ao sujeito. No estabelecimento da relação uníssona entre "o que vemos, o que nos olha", parafraseando Didi-Huberman, o objeto reenvia seu olhar ao sujeito, demandando o abandono de um pretenso vocabulário imutável da arquitetura, ampliando a potencialidade discursiva da obra pela indeterminação dos sentidos.

Se o que define a arquitetura para Peter Eisenman é, portanto, o deslocamento do que ela, de fato, localiza, tal deslocamento postula a reinvenção de um lugar a partir da libertação dos conceitos histórica e significativamente tradicionais e da relação fixa e imutável entre signo e significado. A instauração de signos flutuantes está associada a dois princípios basilares defendidos por Eisenman:

- a geometrização e decomposição, responsáveis pelo caráter intrínseco do objeto arquitetônico[3] e por sua figuração não-representacional;
- a defesa do estatuto do sublime e do grotesco, um dos seus aspectos.

Na concepção do Memorial, há um abandono da estética clássica e de suas postulações identitárias entre o belo, o verdadeiro e o bom. Ao contrário, a problemática incide na questão de como dotar um memorial de qualidade estética, e mais, que estética é essa que se dispõe a revelar o assassinato em massa de judeus. Como tornar mensurável um monumento diante da impossibilidade de uma estética clássica e como interpolar no memorial a percepção cotidiana dos fruidores?

A resposta está na estética do sublime, em sua função apologética, no caráter desconcertante da proposta que rompe o lugar-comum tanto do conceito de monumento quanto de sua percepção. A experiência estética do sublime, ao mesmo tempo que aterroriza e amedronta pela perspectiva

3. "A melhor maneira de descrever essa dialética é como a coexistência em potencial, no interior de qualquer forma, de duas tendências não sequenciais e não corroborantes. A primeira delas supõe que a forma arquitetônica é uma transformação identificável de um sólido geométrico ou platônico existente. Nesse caso, a forma é geralmente entendida por meio de uma série de registros projetados de modo a lembrar uma configuração geométrica mais simples. Essa tendência é, sem dúvida, uma relíquia da teoria humanista. A ela, porém, é acrescentada uma segunda tendência que concebe a forma arquitetônica de maneira atemporal, decompositiva, como algo que foi simplificado a partir de um conjunto preexistente de entidades espaciais inespecíficas. Nesse segundo caso, a forma é compreendida como uma série de fragmentos – sinais sem significado dependentes de uma condição mais básica, ou referidos a ela" (EISENMAN, 2006, p. 100-101).

do desconhecido e do disforme, acrescenta o prazer advindo da assertiva do afastamento do fruidor em relação ao real, apontando para o caráter ficcional da representação.

Para o arquiteto, "o sublime diz respeito às qualidades do etéreo, qualidades que resistem à ocupação física, enquanto o grotesco tem a ver com a substância concreta, com a manifestação do incerto no mundo físico" (EISENMAN, 2006, p. 614).

O sublime, uma espécie de prazer negativo, advém do colapso da representação. Para a compreensão da totalidade, a imaginação, ao relacionar-se com a razão, experimenta uma tensão extrema que leva a constatar a incapacidade da própria razão para a compreensão do real entendido como aquilo que se impõe a nós sendo ao mesmo tempo por nós manipulado. Essa movimentação interna do sublime é o que torna o fruidor consciente dos perigos e tranquilo em relação ao distanciamento da representação.

Nesse sentido, a distorção formal dos monólitos, suas inclinações, diferentes altimetrias e alusão ao incerto tangenciam o aspecto grotesco da intervenção, enquanto o caráter sublime advém da liberdade de apropriação dos monólitos e de sua extrinsidade com a cidade de Berlim. Não é dada ao fruidor a possibilidade de não perceber o Memorial. A ele compete a decisão de adentrar ou não os espaços entre os monólitos, mas não a de não ser afetado por eles. A essa experiência cognitiva adere-se, em contrapartida, a autonomia de apropriação dos espaços subterrâneos do Centro de Informação. Ali sim, é concedida a possibilidade de recusa da experiência estética.

Outro aspecto relevante na análise do projeto diz respeito ao caráter simbólico do Memorial. Baseado em entrevistas e textos de Peter Eisenman, é possível aferir a dubiedade acerca da inexistência ou não do caráter simbólico nos monoblocos do Memorial. Ora o arquiteto defende a ausência de relação significante-significado, atestando o caráter não simbólico do Memorial,[4] ora atesta a referência às próprias lápides.[5]

4. "Seria errado se os horrores do Holocausto fossem fossilizados em um símbolo reconhecível, algo que compreendemos e que se encaixa no lugar dentro das nossas psiques" (EISENMAN, 2008, p. 37).

5. "O computador foi uma ajuda maravilhosa nesse ponto. Nós o alimentamos com os dados básicos, e depois ele nos devolve duas superfícies bem diferentes e de formas bem aleatórias. Nós colocamos essas duas superfícies uma em cima da outra e as combinamos com as lápides. Uma das superfícies fica sendo o chão do Memorial, e a outra marca a borda superior das lápides" (EISENMAN, 2008, p. 37).

MEMORIAL DOS JUDEUS

Por se tratar de área central fortemente adensada, a praça diverge, em escala e altimetria, do entorno imediato. Facilmente visível pela disparidade em relação à paisagem, a praça é, de fato, um aglutinador das experiências urbanas no centro de Berlim. A proposta do Memorial desloca o olhar histórico para o olhar político potencializado pela desfamiliarização do cotidiano e apreendido pela perspectiva inconsciente dos fruidores. A mutação do olhar histórico em político é operacionalizada a partir do caminhar, do deslocar dos fruidores pelo espaço que aguça, na cidade banal e cotidiana, uma cidade inconsciente e passível de inusitadas descobertas.

Entendemos haver, sim, um vínculo simbólico imediato entre a forma dos blocos e os túmulos típicos de cemitérios judeus. O que vale ressaltar nesse ponto é que o simbolismo do Memorial remete, necessariamente, ao inconsciente coletivo, o qual, uma vez aflorado, tangencia a experiência surrealista embora não permita que ela atinja a completude de suas possibilidades.

Considerando que o Surrealismo atesta a validade do discurso sublime, a associação entre a arquitetura e a exploração da percepção estética mediada pelo inconsciente é posta em evidência pelo Memorial. No entanto, o simbolismo da proposta instaura uma interpretação literal e, em decorrência, uma experiência direcionada e prescritiva. Eisenman, portanto, tangencia o sublime, quer seja no dimensionamento e inclinações dos blocos ou na possibilidade de perda do itinerário que o labirinto promove, mas, em contrapartida, o simbólico castra o ápice da experiência surrealista ao inibir, de fato, a apreensão da pluralidade de significados,

Outro ponto de convergência com o Surrealismo é a similaridade entre o método das colagens, no qual os elementos aparentemente díspares são recombinados aleatoriamente para a geração da imagem, e o processo de produção do Memorial, a partir das mídias digitais responsáveis pela sobreposição das duas superfícies geradas, o “chão” e as “lápides”.

O Memorial

Os monólitos de concreto, assentados com absoluto respeito à topografia existente, são cartesianamente dispostos nos cruzamentos de eixos longitudinais e transversais. Uma espécie de grelha racionalista fictícia orienta precisamente a disposição dos blocos, de modo a constituir um imenso labirinto. Devido à ausência de limites físicos entre os passeios circundantes e os monólitos, é possível penetrar no grande labirinto a partir dos quatro lados da grande quadra com seus aproximadamente 19.000 metros quadrados.

A utilização da retícula pode ser entendida como uma estratégia de afirmação da autonomia da arte pelas vanguardas se considerarmos que a ordenação e a geometrização reticular são antogônicas ao paradigma de realismo e naturalismo. Nas artes plásticas, notadamente na pintura, o emprego da retícula está condicionado aos limites, aos contornos da obra. Há, portanto, um espaço restritivo da tela que impede que as monótonas coordenadas da retícula possam extrapolar. Na proposta do Memorial, esses limites de superfície desaparecem. Não há uma interrupção brusca do traçado. Ao contrário, a proposta possibilita sua permeabilidade no tecido urbano. O olhar do fruidor não é bloqueado por nenhum obstáculo físico que impeça o avanço da perspectiva reticular da implantação.

Teoricamente, a utilização da retícula pela vanguarda pictórica inibe a perspectiva, a tridimensionalidade, ou referência externa e real da representação. Tal abordagem não condiz com a proposta do Memorial se considerarmos que, nele, retícula e perspectiva coabitam e são mutuamente indissociáveis. Uma das atribuições da perspectiva é possibilitar a multiplicidade focal em relação ao espaço urbano. Sem ela, o Memorial estaria confinado aos limites territoriais do quarteirão no qual está implantado. Ao mesmo tempo que a retícula ordena traçados geométricos, a perspectiva potencializa a variação nos percursos e trajetórias, rompendo com a monotonia da linearidade. A dialética entre perspectiva e retícula aponta, portanto, para o caráter ficcional da representação, reforçando a dialética centrípeta e centrífuga da proposta.

Operacionalmente, Eisenman defende o processo de sobreposição, no qual os elementos da arquitetura são deslocados de seus sentidos originais, decorrendo daí tanto a presença quanto a ausência da arquitetura. É o conceito da cidade e da arquitetura como palimpsesto cujo vórtice é revelar o invisível, a ausência, o indizível oriundo da sobreposição com o existente, a tradição, o lugar-comum. Nesse intercruzamento, o que surge é a possibilidade de algo potencialmente único que mantém uma relação dialética com os conteúdos anteriores, uma ausência em presença.[6]

O percurso entre os blocos, dada a dimensão da área ocupada e a possibilidade de acessos ilimitados, constitui uma experiência sempre única, independentemente do número de vezes que um determinado fruidor viva tal experiência. É possível entrar e sair por qualquer ponto, percorrendo o labirinto em trajetórias retilíneas ou perfazendo múltiplos ângulos de noventa graus. Além da distinção dos percursos no plano horizontal, no caminhar, as variações de altura e de inclinações potencializam distinções verticais de percepção. Nenhum ponto focal é replicável, nenhum posicionamento é suficiente para o entendimento, dada a intensidade e diversidade de imagens e sensações advindas do todo formado pelos monólitos e as visadas urbanas que eles potencializam.

Há, portanto, uma dualidade presente na praça: por um lado, a rigidez do traçado ortogonal, que determina o posicionamento dos monólitos; por outro, a extrema flexibilidade de apropriação espacial. É exatamente tal

6. "Todo sítio inclui não somente presenças, mas também a memória de presenças anteriores e imanências de uma presença possível. A diferença física entre uma coisa que se move (dinamismo) e uma coisa parada (estática) é que a coisa movente contém o vestígio de onde esteve e para onde vai. A introdução desse vestígio, ou condição de ausência, reconhece a realidade dinâmica da cidade viva" (EISENMAN, 2006, p. 198).

dicotomia que estabelece o diálogo urbano mais tangível à metrópole: sua fragmentação e ordenação espaciais sobrepostas, sua aptidão de absorver o contraditório, sua presteza em aceitar o insólito.

O Centro de Informações

Tanto o caminhar desalinhado entre os monólitos quanto o acesso imediato por uma via lateral conduz o fruidor ao subterrâneo da praça – o denominado "Centro de Informações" – marcado pela presença de um cubo de concreto armado que dá acesso aos diferentes lances de escadas. Alguns deles são propositalmente interrompidos, e o corpo há que sofrer desvios, se realinhar em função de blocos de concreto que impedem a continuidade do eixo de circulação.

Em seu interior, ao contrário da liberdade de percursos da praça, a estratégia de controle aparece logo no *hall* que abriga elevador, sanitários e a pequena loja: as direções para tais ambientes e para a exposição permanente são demarcadas no piso através de eixos longitudinais e transversais. Entrar no *hall* é obrigar a se alinhar, seja pelo piso, seja pelo projeto luminotécnico, a um percurso predeterminado. Esse mesmo *hall* cumpre a função de "receber" não só os que chegam, mas também aqueles que saem do interior da exposição. Há, portanto, um percurso prescritivo que conduz todo e qualquer fruidor a determinada trajetória. As distinções no piso repetem a estratégia de cruzamento de eixos longitudinais e transversais empregadas no assentamento dos blocos superiores. No *hall*, tal cruzamento delimita quatro espaços com usos diferenciados, segmentados por pisos brancos que avançam não na direção das trajetórias, mas finalizam em paredes. Embora seja possível pensar em qualquer intenção projetual mais hermética ou de cunho filosófico ou metafísico, na realidade da apropriação, o corpo não se atém a tal sutileza, mas é afetado pela divisão quadripartida dos usos.

A trajetória pela exposição também não permite uma variação. Há de fato uma entrada e uma saída, e entre tais pontos o corpo obedece ao percurso predeterminado. Sua linearidade apresenta como contrapartida as variações de inclinação das lajes de cobertura. No entanto, tanto o projeto museográfico quanto o luminotécnico não potencializam tal dicotomonia. A percepção dessa distinção entre um caminhar ordenado e uma variação de pé-direito passa despercebida. A luz conduz o olhar para o que está exposto nas paredes e nos pisos, e a penumbra, na quase totalidade dos espaços, não deixa à mostra as variações de altura e de formas nas lajes de cobertura.

Cubo de concreto armado, ponto mais verticalizado da praça e articulador do sistema de circulação vertical para acesso ao Centro de Informações. "Objetos que são de um tipo calculado principalmente para despertar o proibido, que resulta da estupidificante proliferação de objetos que violam nossos sentidos a cada dia e tentam nos persuadir de que tudo o que possa existir independentemente desses objetos mundanos deve ser ilusório" (BRETON, 1972, p. 270).

MEMORIAL DOS JUDEUS

Percorrer o labirinto é deixar-se levar pela incerteza do percurso, pela latência do inesperado, pela fragmentação da cidade vista em recortes, de relance, a partir das estreitas molduras constituídas pelos blocos. Por isso, essa experiência é mutante, frágil, instável, instantânea, errante, surreal.

Outra dualidade arquitetônica que perde seu caráter é a distinção de materiais e texturas nas paredes laterais, pisos e cobertura. Embora o concreto armado aparente seja o material mais empregado, não é o mais visível se considerarmos o acabamento das paredes laterais que recebem as narrativas midiáticas do acervo. Os painéis brancos que servem de suporte à museografia somente são interrompidos nos vãos de acesso a outra sala. Nessa junção, o piso recebe tratamento diferenciado, constituindo uma espécie de jogo entre o que termina e o que começa.

Em todos os espaços interiores, essa dualidade é novamente explorada, embora não tão facilmente percebida: o piso acinzentado recebe faixas brancas que conduzem a outro percurso, mediado por um vão que ladeia paredes brancas distintamente diversas em suas partes superiores, nas quais a cor cinza se mistura com o concreto aparente da laje.

Em muitos espaços, ou mesmo na sua maioria, o projeto luminotécnico tem caráter pontual, direcionado a determinados ângulos, impossibilitando a percepção integral da espacialidade. A proposta arquitetônica, que explora a distinção dos planos, seus recuos, saliências e sutis interrupções, as variações cromáticas e de materiais, perde força frente ao efeito de luz e sombra que destaca midiaticamente a exposição.

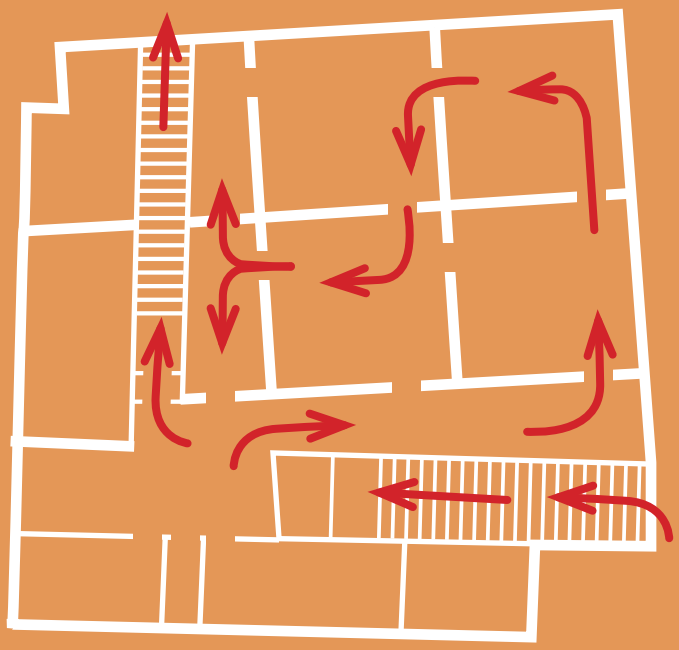
Tanto externa quanto internamente, há uma continuidade no que diz respeito ao emprego das formas monolíticas. Os monólitos da praça, formalmente, são replicados nos vãos das lajes nervuradas. Como que escavados na própria laje, tais blocos aparecem replicados não somente na praça, mas nos avanços de planos interiores que apoiam a proposta museográfica. A ideia de uma linearidade sempre interrompida e contraposta à organicidade da cobertura remete também à organicidade topográfica da praça.

Em contraposição à prescrição programática e de usos do Centro de Informações, o Memorial é o lócus da persuasão, que convida a ser constante e ininterruptamente redesenhado pelos fruidores. Sem nenhuma orientação sobre o uso "correto", ou "bom" uso do espaço, o usuário tem o controle exclusivo da apropriação. As irregularidades dos blocos, associadas às variações de percurso, expressam a instabilidade frente à aparente racionalidade humana. O pensamento e a ação deixam de ser prescritos por uma ordem racional extrínseca a favor de uma racionalidade outra adversa ao positivismo, potencializando a cidade como lugar da experiência surrealista.

MEMORIAL DOS JUDEUS

Blocos verticais interrompem a linearidade do percurso no acesso ao Centro de Informações. Os deslocamentos corporais reforçam a ruptura com a racionalidade dos fins.

Hall de acesso: divisão quadripartida dos usos e direcionamento dos percursos contradizem a liberdade de apropriação presente no Memorial. A proposta arquitetônica do Centro de Informações, ao prescrever o caminhar, inibe qualquer possibilidade de abandono ou errância.



O Centro de Informações é estruturado a partir de dois blocos cúbicos, sendo o segundo sobreposto e rotacionado em relação ao primeiro, estratégia projetual recorrente nas produções de Peter Eisenman. No ponto de contato entre os blocos, o hall de acesso articula o acesso às seis salas de exposição, ao espaço destinado a seminários, sanitários, elevador, loja e setor de informações. Cada uma das seis salas de exposição conta com, no mínimo, dois acessos distintos, permitindo uma variação de percursos internos, embora a museografia induza a um percurso interno predefinido.

A museografia inibe a potencialidade da experiência arquitetônica. Os objetos mundanos são deslocados para um olhar histórico, factível, pautável e, portanto, real. As imagens não são construídas a partir do olhar do fruidor, mas de um embelezamento estratégico que limita a experiência política no objeto.

MEMORIAL DOS JUDEUS

A distinção dos acabamentos nos planos horizontal e vertical culmina por prescrever a apropriação, direcionando o percurso.

1944
1945

Enquanto contraponto à abstração mnemônica do Memorial, o *designer* da exposição, Dagmar von Wilcken, lança mão do *lay out* reticulado dos blocos do memorial, bem como das formas monolíticas verticalizadas para estruturar o conceito do *design* de interiores. Formalmente, o espaço interior garante, em algumas partes, a continuação virtual em relação à praça. Os paralelepípedos aparecem ora como planos recuados anexados às paredes divisórias, ora como bancos, ora como planos horizontais iluminados.

MEMORIAL DOS JUDEUS

O espaço arquitetônico é, de fato, um abrigo para as novas mídias, essas sim, vedetes talvez mais poderosas que a narrativa em exposição.

Frymeth-
née Wrobel 1912 – 1942

A sobreposição de planos e interrupção de linhas remete, formalmente, às estratégias surrealistas de montagem, nas quais a harmonia está na contradição entre partes heterogêneas, na articulação entre continuidades e oposições.

As formas retangulares dos monoblocos do Memorial são reinterpretadas no interior

MEMORIAL DOS JUDEUS

A linearidade do Memorial novamente posta em evidência nos espaços interiores.

Daniel Libeskind: Museu Judaico (Berlim)

A fragmentação formal das fachadas, associada às variações das aberturas, acaba por criar nichos e recantos absolutamente distintos entre si. Percorrer a exterioridade do museu é se deixar surpreender por diferenciações volumétricas, distinções de percepção e perspectivas também distintas. Uma sequência de deslocamentos e reentrâncias sugere a relação extrínseca da proposta com o espaço urbano. A cidade é reafirmada em suas multiplicidades exatamente a partir do objeto arquitetônico, que descortina, por sua implantação e estratégias volumétricas, as pluralidades de Berlim.

A cidade e o objeto constituem, a um só tempo, imagem do pensamento e da imaginação. Ambos constroem a paisagem por intermédio de um olhar multifocal que reenvia suas casualidades e tece os planos de um embelezamento outro que localiza e reflete as incongruências e dicotomias. É nessa tessitura da cultura urbana que a distração reverbera seu aspecto político ao solicitar do habitante o abandono da contemplação.

A altimetria uniforme da edificação contrasta com as variações presentes no jardim externo composto por blocos verticalizados de concreto armado. A relação dialética entre edificação e espaço urbano é potencializada por um jardim semienterrado – Jardim do Exílio – cujos quarenta e nove monoblocos de concreto obedecem a uma variação altimétrica e de inclinação. Esse espaço, de uso público, articula a área externa com parte do interior da edificação. A partir dele é possível visualizar um dos eixos estruturantes do anexo do Museu. Um jogo de imagem que vê a si mesmo sendo vista, um ilusionismo, um instante do real dado em espetáculo pela matriz urbana.

Uma escada dá acesso ao subterrâneo, cuja estrutura espacial é articulada a partir de três eixos entrecruzados e marcadamente distintos. A isomorfia da iluminação superior conjugada à variedade de materiais empregados nos planos horizontais e verticais encaminham o olhar para os pontos focais nas extremidades dos eixos. A luminosidade superior e a sombra ou penumbra potencializada pelas cores e texturas dos materiais do piso e da própria laje superior que abriga os eixos de iluminação reforçam o conceito projetual dos contrastes planares.

De qualquer ponto de um dos eixos, é possível visualizar sua confluência com o outro eixo e as fragmentações espaciais advindas dessa

"Ele não é didático, é muito aberto. Todo mundo é convidado a formar sua própria imagem do prédio e do que ele representa. Há muitas interpretações. A arquitetura é como um texto que está constantemente sendo reinterpretado, às vezes perceptivelmente, às vezes muito erradamente, às vezes inteligentemente. Em cada caso, as pessoas acham que esse prédio conta uma história, mas não uma história unidimensional, terminando num ponto final" (LIBESKIND, 2008, p. 115).

MUSEU JUDAICO

O Jardim do Exílio, elemento articulador entre os espaços internos e a cidade, há que ser percebido e vivenciado pelo caminhar errante do fruidor. É a partir da errância, do abandono aos encontros casuais, que a cidade se deixa revelar a partir do jardim e invade o objeto arquitetônico.

MUSEU JUDAICO

O Jardim do Exílio e a Torre do Holocausto vistos a partir do interior do Museu. A arquitetura recorta a cidade-imagem, possibilitando ao habitante experienciar visualmente a distração. O cotidiano é revelado de um modo incomum. Perceber as múltiplas imagens berlinenses demanda abandonar-se ao inconsciente, filtrar e focar o inesperado da visão.

Acesso subterrâneo marcado pelos três eixos que conduzem ao Jardim do Exílio, à Torre do Holocausto e à escada de acesso ao Museu. A imagem é composta a partir de uma experiência surrealista que posiciona o fruidor não mais como espectador, mas como agente do e no próprio espaço arquitetônico.

intersecção. A inquietante sensação de busca gerada pela perspectiva dos eixos é determinante na distribuição dos espaços: o final de cada um dos eixos parece literalmente "sugar" os olhares, reforçando a linearidade de trajetórias ladeadas por sugestivos volumes justapostos e superpostos no espaço.

É exatamente no final de um desses eixos, mediado por uma parede de vidro, que o visitante reencontra o jardim exterior. O final do segundo eixo conduz a uma torre – Torre do Holocausto – não climatizada, totalmente vazia e com uma iluminação superior restritíssima. É o espaço de percepção da cidade por intermédio de sentidos outros que não a visão. O barulho ou a ausência dos ruídos urbanos são exacerbados, as condições climáticas aguçadas, o corpo solicitado de modo particular e unívoco a partir das contradições espaciais. Seja pela dimensão reduzida em oposição à verticalização, seja pela penumbra, seja pelo apelo aos sentidos, esse espaço arquitetônico é absolutamente potencializador de uma experiência autônoma nos moldes surrealistas exatamente porque põe em xeque o significado usual, convencional do espaço. Chegar até ele, permanecer ou não em sua interioridade é uma apropriação completamente independente da convencional tradição de frequentar um museu. Ali não há obra exposta, o que se expõe é o próprio fruidor e cabe a ele, somente a ele, a autonomia de tempo e de espaço. Em oposição aos sentidos que conduzem ao jardim externo ou à torre do silêncio, os eixos culminam em paredes negras, totalmente fechadas, resultando na dialética perceptiva e sensorial.

O terceiro eixo converte-se em sistema de circulação vertical que possibilita o acesso aos três níveis de salas de exposição superiores. Embora seja possível acessar as salas em qualquer dos níveis, não havendo de fato barreira física que o impeça, o projeto museográfico parte da apropriação a partir do último nível, empreendendo uma narrativa que conduz o fruidor aos níveis inferiores.

No final do percurso de acesso ao terceiro nível, a cidade é novamente dada em espetáculo a partir de aberturas irregulares pelas quais é possível visualizar o Jardim do Exílio e a Torre do Holocausto. É nesse ponto que Berlim volta a ser esmiuçada, retalhada, recortada. O insólito não poupa o fruidor de recolher da experiência a potencialidade de deslocar hábitos e reconsiderar conceitos.

Desse ponto em diante, a autonomia de percursos é negada. A museografia aniquila toda e qualquer possibilidade de variação, de alteração do percurso previamente determinado, rompendo a perspectiva do fugidio, da efemeridade, da instantaneidade postulada pela proposta arquitetônica. Uma profusão de painéis, aparadores, divisórias quase impede o fruidor de visualizar o projeto arquitetônico do Museu e suas articulações urbanas. A estratégia projetual do cruzamento de linhas como elementos vazios de articulação espacial não é respeitada. A experiência espacial torna-se um lugar comum. É como percorrer a maioria dos museus, sempre linearmente, predeterminadamente. A arquitetura perde, de fato, em decorrência da proposta museográfica, seu potencial de agente mediador de uma experiência dialética com a cidade e com sua própria interioridade.

Contra a fluidez e liberdade dos usos, contra a potencialidade de descobrir e descortinar Berlim por múltiplas e variadas perspectivas, contra a experiência corporal exacerbada pelas distinções de luminosidade, variações altimétricas, sobreposições e justaposições de fragmentos volumétricos, a burocratização e uniformidade espacial inscrita pela museografia descortina uma imagem meramente cenográfica no interior. Do mesmo modo, as aberturas, um dos elementos arquitetônicos de distinção e responsáveis pelo caráter surrealista da proposta, simplesmente desaparecem frente ao volume de peças e objetos à mostra. Inexiste uma preocupação em manter a relação uníssona entre a luminosidade que o projeto oferece e a sua distribuição interna. A evidente distorção entre a proposta arquitetônica e a museográfica acaba por retirar da arquitetura sua capacidade de potencializar as multiplicidades da experiência estética, ocultando sua relação dialética com a cidade.

A proposta arquitetônica do Museu, conceitualmente, permitiria tornar visível o que é invisível. Ao abrigar espaços de exposição, a proposta abriga espaços mnemônicos, destinados à aproximação inconsciente entre o fruidor e a obra. A obra seria exposta não somente à cidade, mas às possibilidades infindas de leituras e interpretações, potencializando, na verdade, uma narrativa imbuída de caráter político. Engano pensar, ingenuamente, que a arquitetura não pretende revelar seu caráter político e social. Ela é sim, agente determinante na inserção cultural de Berlim. É nesse sentido que a arquitetura pode ser uma espécie de catalisador da memória, potencializador das experiências significativas e, consequentemente, da relação entre sujeito e sociedade.

MUSEU JUDAICO

Acesso subterrâneo marcado pelos eixos que conduzem à Torre do Holocausto e ao Jardim do Exílio. Ao final dos eixos, o fruidor é absorvido pela experiência da cidade de Berlim. Através do pano de vidro que separa fisicamente o interior e exterior, a cidade é recortada pelos planos verticais dos monoblocos do Jardim do Exílio. Berlim é visualizada em closes que lançam o fragmento como estratégia da experiência urbana. Ao termo do eixo que conduz à Torre do Holocausto, outra face berlinense se deixa revelar. Ali, perceber Berlim demanda do fruidor experienciá-la de modo incomum. Ela se revela pelos ruídos, pelas sensações corpóreas incômodas derivadas do clima e pela penumbra. Experienciar Berlim é, nesse espaço, revigorar lembranças, abandonar-se à imaginação e vertê-la ao encontro do que é absolutamente inesperado.

MUSEU JUDAICO

O terceiro eixo subterrâneo conduz a uma escada que possibilita o acesso aos três níveis do Museu. Ao final, a impactante Berlim é percebida pelos recortes e fragmentos que o objeto constitui. O visível ancora a perspectiva política de questionamento da realidade, do senso comum, dos hábitos e acordos sociais. Ali Berlim pode ser vista e interpretada por múltiplas facetas, incomuns, opacas, diletantes, oníricas. Da vivência dessa experiência, potencializada pelo jogo de aberturas ao longo de todo o volume do Museu, o fruidor retira o estofo capaz de reivindicar sistematicamente a necessidade e urgência das mutações.

MUSEU JUDAICO

Espaço de exposição interna ao Museu. A proposta museográfica inibe as potencialidades surrealistas de apropriação e vivência cotidiana da relação dialética entre arquitetura e cidade. A cultura da imagem é historiográfica, revela um determinado viés, certo foco predefinido que impede sua transfiguração em imagem política. A proposta museográfica distorce e lança por terra um dos princípios surrealistas basilares na concepção do projeto arquitetônica: o abandono da utilidade para um fim específico.

Inaugurado em 1997, em Tourcoing, norte da França, o Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, projetado por Bernard Tschumi, abriga as instalações de um centro de formação artística audiovisual contemporânea.

Marcada pela intertextualidade, ou pela ausência de hierarquia e autonomia das partes sobre o todo, a edificação é notadamente híbrida, aberta às polissemias interpretativas, ao descentramento discursivo e aos interstícios. A negativa de um sentido final, unívoco, descortina o entendimento da arquitetura como processo, como eterno devir, que alija a metalinguagem e o prazer em favor da intermediação entre as espacialidades arquitetônicas e do gozo estético.

Bernard Tschumi: Le Fresnoy (Tourcoing)

Um lugar das multiplicidades combinadas às especificidades programáticas que prima pela ausência da relação de causa e efeito entre significante e significado. Tal assertiva não denota pensar que a arquitetura deixa de atender às imposições programáticas, ou que o desenho excessivamente criativo e supostamente genial de qualquer arquiteto possa suprimir a premissa de elaboração de espaços destinados a atividades específicas.

O que se observa na proposição de Tschumi é a indissociabilidade entre as demandas funcionais e a instauração de espaços intersticiais na arquitetura, os denominados *eventos*. São eles os espaços abertos à ação catalisadora dos usuários, portanto, transitórios, cujas atividades não solidificam uma determinada convenção de uso. Do exposto, para além da conformação espacial de um programa, Tschumi projeta infinitos programas, advindos das múltiplas possibilidades das ações humanas sobre os espaços.

A crítica ao formalismo, ao funcionalismo e ao racionalismo arquitetônicos ancora-se no reexame da tríade vitruviana, portanto, na materialidade, no caráter tectônico da arquitetura. Pela proposta de deslocamento do caráter tectônico para uma poética do corpo e sua dimensão temporal – o conceito de *evento*, a produção do espaço por meio e através do movimento dos corpos –, a arquitetura, desprovida de qualquer conotação moral ou funcional, é pensada não a partir de estilos, autoria ou espírito do tempo, tampouco como um sistema de signo, uma relação causal entre forma e função, entre tipologia e uso.

Como *evento*, a arquitetura é um somatório intersticial de elementos e acontecimentos imprevistos que rompem a perspectiva histórica das rotinas, das lógicas, das prescrições, não permitindo que um fruidor perma-

neça incólume diante de sua apropriação. Ela transgride o notório a favor do inesperado e, abrindo-se à pluralidade poética, altera o senso comum do fruidor doravante partícipe, inventivo.

A arquitetura deixa de ser excessivamente organizada e ordenada, não se filia a esse ou aquele modelo, não tenta o impossível controle de seus espaços através de um desenho rígido e inibidor. Ela se faz exatamente na ausência apriorística dos tipos ideais, a partir das interrogações e solicitações cambiantes e permanentes dos fruidores.

A ênfase dada aos processos e procedimentos projetuais, a denominada *disjunção*, combina estratégias oriundas do cinema, a exemplo da montagem, com operações de superposição, deslocamentos e distorção. A arquitetura entendida como fragmentos não pressupõe o mero fracionamento da imagem, mas a multiplicidade dialética do processo, o movimento advindo do choque, das diferenças, entre esses fragmentos. Na *disjunção*, os conflitos se evidenciam, retardando ou impossibilitando a síntese, a totalidade do objeto, a favor de suas fronteiras sempre permeáveis e cambiantes. Assim, a *disjunção*, ao amparar as possibilidades da experiência autônoma da arquitetura, afugenta expectativas sociais conservadoras e potencializa uma poética do inconsciente, pontos de tangência com o Surrealismo.[7]

As postulações de Bernard Tschumi apontam para a abordagem nevrálgica do Surrealismo: a dimensão política da arte entendida como potência capaz de instaurar e solidificar a vivência crítica, questionar a realidade, perturbar o senso comum e apontar possibilidades transformativas. Tschumi, ao defender uma arquitetura que "questiona os pressupostos acadêmicos (e populares), incomoda os gostos adquiridos e as memórias arquitetônicas mais estimadas" (TSCHUMI, 2006, p. 581), reafirma que "o consumo inteiramente gratuito da arquitetura é, paradoxalmente, político, na medida em que perturba as estruturas estabelecidas. E é também prazeroso" (TSCHUMI, 2006, p. 578).

No Le Fresnoy, o procedimento disjuntivo pode ser percebido a partir do arranjo entre as edificações existentes e a proposta de intervenção. As fachadas autênticas não são negadas, recebem contornos que as "envelopam", vetores determinantes das distintas temporalidades da edificação. Formando um corpo único a partir de dois – o existente e a intervenção – o Le Fresnoy mantém intactas as edificações, envolvendo-as

7. "Levado ao extremo, o prazer do espaço inclina-se para a poética do inconsciente, para o limiar da loucura" (TSCHUMI, 2006, p. 576).

com dois elementos articuladores: o sistema de circulação horizontal e vertical em estrutura metálica na cor azul e a cobertura metálica de projeção quadrada. Tais elementos garantem a leitura visual do conjunto, do todo, que embora fragmentado espacialmente em decorrência das demandas programáticas, apresenta-se coeso. Na conformação volumétrica, outra estratégia utilizada por Tschumi é a adoção de painéis de vidro que limitam partes da edificação, permitindo ora a visão do interior, ora seu ofuscamento.

A solução técnica encontrada para minimizar a pouca luminosidade dos espaços internos foi a adoção de aberturas orgânicas na cobertura. Tais aberturas estabelecem uma relação dialética com os espaços nevrálgicos do projeto, os lugares da arquitetura de *evento*. A confluência da liberdade do sistema de circulação com os efeitos lumínicos advindos da cobertura potencializa a intertextualidade e a consequente pluralidade dos sentidos. O corpo é afetado pela multiplicidade das apropriações possíveis. A indeterminação dos limites entre o dentro e o fora é reforçada pelo espaço público externo que articula os distintos acessos.

É interessante perceber que a localização dos usos potencializa certa interiorização das atividades de caráter mais específico, mais "privado" se podemos assim pensar. Quanto mais o fruidor penetra no interior do Le Fresnoy, mais encontra espaços dedicados a cumprir as exigências programáticas. Em contrapartida, a aproximação do sistema de circulação permite fruir a arquitetura como *evento*. Um exemplo que reforça tal princípio é a plataforma situada na lateral da escada de acesso, próximo à área de restaurante. Ali não há programa, não há prescrição comportamental, não há nem mesmo mobiliário. Há o espaço do *evento*. Ir até aquele espaço significa percorrer o Le Fresnoy, deixar-se inundar pela iluminação superior, visualizar e escolher os percursos para, então e tão somente, apropriar-se do espaço. O que aparentemente não faz nenhum sentido aos olhos funcionalistas faz advirem dele todos os sentidos.

A arquitetura como lugar da experiência estética, da sinergia entre corpo e espaço, aparece também no segundo pavimento do restaurante, passarelas e escadas. Nesses espaços, Tschumi emprega estrutura metálica atirantada de modo quase "frouxo", uma estrutura instável, ativadora dos próprios espaços. Andar neles é permitir que o corpo seja deslocado horizontalmente em dois eixos, movimentos vetoriais da experiência arquitetônica: para frente e para trás, para a direita e para a esquerda, num vai e vem contínuo que rompe a fixidez material dos elementos, possibilitando ao corpo experienciá-los de modo incomum.

Reforçando o caráter incomum dos usos e suas significações, pequenas arquibancadas são cuidadosamente calculadas e inseridas nas declividades das coberturas das edificações internas já existentes. Para chegar até elas, é preciso percorrer um espaço estreito que separa os beirais.

O sistema de circulação horizontal é reforçado pela cobertura zenital que reproduz formalmente a plataforma central de circulação de piso e guarda-corpo vazado. Enquanto estratégia para a indeterminação visual entre os espaços, permite uma integração, uma interconexão também interna. É a arquitetura da ação, dos interespaços, dos interstícios.[8]

As edificações existentes não foram reduzidas a um mero conjunto, tampouco a intervenção se sobrepõe a elas. Entre o existente e a intervenção física recente se encaixam camadas, espaços intermediários, ficções dos outros dois. Um espaço heterogêneo concebido a partir de uma lógica unitária da colagem e da estratégia da fotomontagem.[9]

A imagem de uma série de elementos contraditórios associada à justaposição de diferentes programas constituem a tônica da proposta que visa potencializar a capacidade de transformação dos espaços. Entre o antigo e o novo, o espaço intermediário, aparentemente residual constitui, de fato, o lugar da experimentação, da não definição, do "entre". É a interface entre ação, espaço e movimento que, empreendendo a negação da funcionalidade na arquitetura, instaura o limite, ou seu caráter experimental em contraposição à unicidade.

8. "Nous nous intéressions à l'indécidable, à ce qui ne pouvait pas se définir, aux marges, à l'interstitiel, à l'entre-deux" (TSCHUMI, 1993, p. 42).

9. "Il n'y a pas de hiérarchie, il n'y a pas de volonté de dire que l'un a une précédence sur l'autre, il n'y a pas de relation de cause à effet entre l'un et l'autre. Ils sont absolument interchangeabes" (TSCHUMI, 1993, p. 34).

A intervenção unifica as edificações existentes com os novos elementos articuladores: a cobertura e o sistema de circulação vertical. Como preconiza o Surrealismo, a força de sua experiência concentra-se também na possibilidade de evidenciar distintas temporalidades em um mesmo objeto, na habilidade da arte em abrigar múltiplas dinâmicas temporais.

VISTAS LATERAIS

ACESSO FRONTAL

O jogo entre cheios e vazios acaba por destacar os elementos articuladores da proposta – sistema de circulação e cobertura. A indeterminação dos limites entre o dentro e o fora é reforçada pelo espaço público externo que antecede o acesso principal e abriga a escadaria de acesso ao segundo pavimento.

ÁREA DO RESTAURANTE

Outra estratégia de ruptura da intrinsidade do objeto são os dois níveis de restaurante, o segundo atirantado na cobertura, ambos voltados para o espaço externo.

A iluminação zenital em conjunção com o avanço da plataforma permite expansão da relação interior-exterior. Ambos constituem elementos da interatividade do corpo com o espaço externo.

Arquitetura como *evento* – ausência de funções, a livre apropriação do espaço pelo fruidor. A obra não é acabada, e sim feita e refeita continuamente.

ÁREA LATERAL A ESCADA DE ACESSO PRINCIPAL

A estrutura flexível possibilita o deslocamento e o movimento do corpo no espaço, permitindo que a cidade seja percebida através de recortes e fragmentos inusitados. A desorientação corporal faz-se acompanhar pela desordem psíquica, inconsciente.

VISADA URBANA A PARTIR DO SEGUNDO NÍVEL DO RESTAURANTE

A fixidez dos pisos, da cobertura e do invólucro das fachadas tem como contrapartida a mobilidade vetorial do sistema de circulação incomum. Contra o paradigma da *firmitas* e mantendo o caráter funcional do sistema de circulação, instaura-se a possibilidade de apropriação onírica e continuamente inédita.

A ESTRUTURA "FROUXA" DAS PASSARELAS E ESCADAS

Nas escadas, o corpo é solicitado a perceber o espaço de modo incomum. Os elementos arquitetônicos deixam de prever efeitos coordenados.

A COBERTURA DE EDIFICAÇÕES EXISTENTES ACOMODA NOVAS ARQUIBANCADAS

Ruptura de paradigmas funcionais e estéticos a partir da sobreposição de usos incomuns.

A identificação formal entre a passarela e o eixo de iluminação zenital reforça a perspectiva para o espaço intersticial da proposta. As linearidades, ao enquadrarem a edificação existente, deslocam o olhar para a parte superior das empenas das edificações existentes no interior do complexo. É a partir das empenas que o olhar novamente se verte para captar o fragmento possível de ser visualizado internamente. O olhar perfaz trajetórias duplas e dúbias, num interminável deslocamento.

VISTA INTERNA

VISTA INTERNA

Os espaços intersticiais resultam da confluência entre o existente e as intervenções. A padronização de material e da cor no sistema de circulação possibilita a identificação imediata dos percursos pelo fruidor. Apesar de certa uniformização, o sistema de circulação não é unidirecional, ao contrário, possibilita variações de trajetórias internas, sendo o principal elemento responsável pela criação dos espaços intersticiais no projeto. Nos interstícios, a racionalidade dos fins é descartada.

O PROTAGONISMO DA CIDADE: SURREALISMO E TOPOGRAFIA POLÍTICA

A palavra, digo-lhe, tem cinquenta andares, é um arranha-céus.
Tristan Tzara

Uma espécie de ar fresco de uma manhã de primavera, nos subúrbios de Paris.
Philipe Soupault

Num artigo escrito em 1978, Dalibor Vesely afirma que o Surrealismo não representou apenas uma dentre tantas vanguardas artísticas ou políticas, pois o seu programa revela um fenômeno de natureza muitas vezes mais complexa. Na primeira metade do século XX, excetuada a filosofia, somente o movimento do Surrealismo foi capaz de compreender de modo radical a crise da cultura que vivenciava; só ele conseguiu desafiá-la em seu próprio território, todavia sem propor um sistema de pensamento. O Surrealismo revelou os sonhos latentes da modernidade, sua vergonha, violência, ansiedade e esperança e, entretanto, nunca pôde – o que terá sido seu profundo dilema e ironia – libertar-se de um sonho da mesma modernidade, o da reconciliação entre o mundo onírico e a realidade concreta.

Imerso na própria contradição, e por vezes extremamente consciente dela, o Surrealismo legou à cultura um considerável avanço no que se

refere à exposição e explicitação do mundo subterrâneo da psique humana no cotidiano. É para esse ato de mostrar que André Breton e Louis de Aragon se valem da ordinária experiência urbana que fazem, diariamente, homens e mulheres ao viver numa grande cidade. No interior dessa experiência, a "vida de perder o fôlego" aguarda ser despertada (BRETON, 2006, p. 135).

No que concerne à teoria da arquitetura, a ideia do despertar da consciência sempre mediado por uma experiência espacial passou a representar o cerne do debate surrealista a partir da formulação do conceito de iluminação profana por Walter Benjamin. Esse filósofo conferiu relevo significativo à questão arquitetônica nos textos seminais *Nadja* e *Le Paysan de Paris* (BENJAMIN, 1929), mostrando que o núcleo dialético do Surrealismo deve ser examinado a partir de uma experiência surrealista, antes mesmo de chamá-lo movimento literário ou artístico.

> Quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, bluff, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. (BENJAMIN, 2004, p. 22)

A condição da iluminação profana, conforme mostraram as narrativas de Breton e Aragon, é dada por uma particular fruição da arquitetura urbana, qual seja aquela experiência espacial viva, fecunda, capaz de revelar traços apagados na história de um lugar, e acontecimentos escondidos pelos edifícios abandonados, vazios ou em ruínas. Benjamin assinala que os traços fundamentais da iluminação profana são descritos por meio da arquitetura. Se *Nadja* é um texto sobre "a alma que vaga", como se define a figura feminina de André Breton, sua trajetória errante retrata uma cidade que encara sua obsolescência.Pra Benjamin, Breton

> pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no antiquado, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nos vestidos de mais de cinco anos, nos locais mundanos quando a moda começa a abandoná-los. (BENJAMIN, 2004, p. 25)

O olhar de André Breton pousa obliquamente sobre a cidade. Mas é um olhar obsessivo, que, por meio de uma fruição urbana, ensaia os temas da montagem surrealista. O ângulo da câmera surrealista – a fotografia dos recantos antiquados – evidencia a capacidade de focalizar um objeto incomum, ou uma parte do todo; a capacidade de desconectar o objeto de outros que o cercam, destacá-lo de seu entorno imediato e assim dedicar-lhe uma atenção que, por ser excessiva, transforma-se em conhecimento sensível.

PANORAMA DE PARIS

"... entraram nas Galeries de Bois, onde imperava então a livraria dita das Novidades. Naquela época, as Galeries de Bois constituíam uma das mais ilustres curiosidades parisienses. Não é inútil pintar este ignóbil bazar, pois durante trinta e seis anos ele desempenhou um tão grande papel na vida parisiense que há poucos homens de mais de quarenta anos a quem esta descrição incrível, inacreditável para os jovens, não cause ainda prazer. No lugar da fria, alta e larga galeria de Orléans, espécie de estufa sem flores, encontravam-se barracas, ou, para ser mais exato, cabanas de madeira, bastante mal cobertas, pequenas, mal iluminadas do lado do pátio e do jardim por frestas chamadas janelas, mas que mais se assemelhavam às sujas aberturas das tabernas além-barreiras. Uma tríplice fileira de lojas formava ali duas galerias, alatas de cerca de doze pés. As lojas situadas no centro davam sobre as duas galerias, cuja atmosfera lhes conferia um ar mefítico e cujo teto deixava passar pouca luz através dos vidros sempre sujos. ... ali se encontrava, pois, um espaço de dois ou três pés onde vegetavam os mais bizarros produtos de uma botânica desconhecida da ciência, misturados àquelas de diversas indústrias não menos florescentes. ... do lado do pátio, assim como do lado do jardim, o aspecto deste palácio

estranho oferecia tudo o que a sujeira parisiense produz de mais bizarro: restos de tinta de caiação lavados, argamassas refeitas, velhas pinturas, letreiros fantásticos... pessoas delicadas não recuavam diante dessas horríveis coisas como os princípes de contos de fadas não recuam diante dos dragões e dos obstáculos impostos, por algum gênio mau, entre eles e as princesas. Essas galerias eram, como ainda hoje, atravessadas ao meio por uma passagem, e, como hoje, nelas se penetrava pelos dois peristilos atuais, iniciados antes da revolução e abandonados por falta de dinheiro. ... a Paris dos banqueiros e dos comerciantes com frequência enchia o pátio do Palais Royal... a natureza desta edificação, surgida neste ponto sabe-se lá como, conferia-lhe uma estranha sonoridade. Os risos ali se multiplicavam. Não havia uma querela travada em uma das extremidades que não se soubesse na outra...ali floresciam as notícias e os livros, as jovens e as velhas glórias, as conspirações da Tribuna e as mentiras das livrarias. Vendiam-se novidades ao público, que se obstinava a comprá-las somente ali".(Honoré de Balzac, Ilusões perdidas. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.P.298-304.)

Paradoxalmente, num livro em que a fotografia é tão importante como o texto, não há uma só imagem que permita identificar os traços da mulher que dá seu nome ao título: *Nadja* é uma interrogação para a imaginação, assim como a experiência dos lugares ali estampados pode apenas ser imaginada. A fotografia é tão somente mote para a experiência – arquitetônica e corpórea – de um dado mundo urbano.

Para os fins do Surrealismo, a cidade é ponto de partida na construção de uma mitologia moderna, tão importante como o inconsciente para os surrealistas, na medida em que é um sítio arqueológico de sonhos e memórias. Tanto Breton como Aragon souberam ouvir a voz do inconsciente da cidade e por isso revelam no ambiente urbano uma coleção de signos do tempo humano, mortal. A cidade é, a um só tempo, imagem do pensamento e imagem do inconsciente. A isso que realizam os surrealistas Jeanne Marie Gagnebin denominou metaforologia urbana. Para nossos fins, fazendo eco às libertárias palavras de Breton, para quem "o ato surrealista mais simples consiste em descer às ruas" (BRETON, 1929), preferimos a denominação topografia política.

Nadja é, em suma, o relato de uma *flânerie*. Para o trajeto errante, uma alma igualmente errante. Aos olhos de Breton, *Nadja* encarna a possibilidade de uma aventura sensível que converte o caminhar em ferramenta crítica dos surrealistas. *Solvitur ambulando*. Isso se resolve caminhando, disse Santo Agostinho. Assim é para esses homens tão mundanos – nem por isso menos crentes – quando andavam a esmo por Paris, construindo a paisagem por meio do olhar, narrando seus encontros casuais, sonhando mudar os monumentos de lugar, tecendo os planos de um embelezamento irracional da cidade em contraponto ao embelezamento estratégico de Haussmann.

O Surrealismo lega à teoria da arquitetura o andar como potente ferramenta para a investigação urbana. O que interessa descobrir na andança a esmo, no olhar oblíquo sobre a paisagem primeiramente óbvia dos centros urbanos são estratégias projetuais.

O deslocamento físico fica marcado pela desorientação e pela disponibilidade para a surpresa, correspondendo a um deslocamento mental de porte e intensidade semelhantes.

INTERIOR DO EURALILLE. REM KOOLHAAS

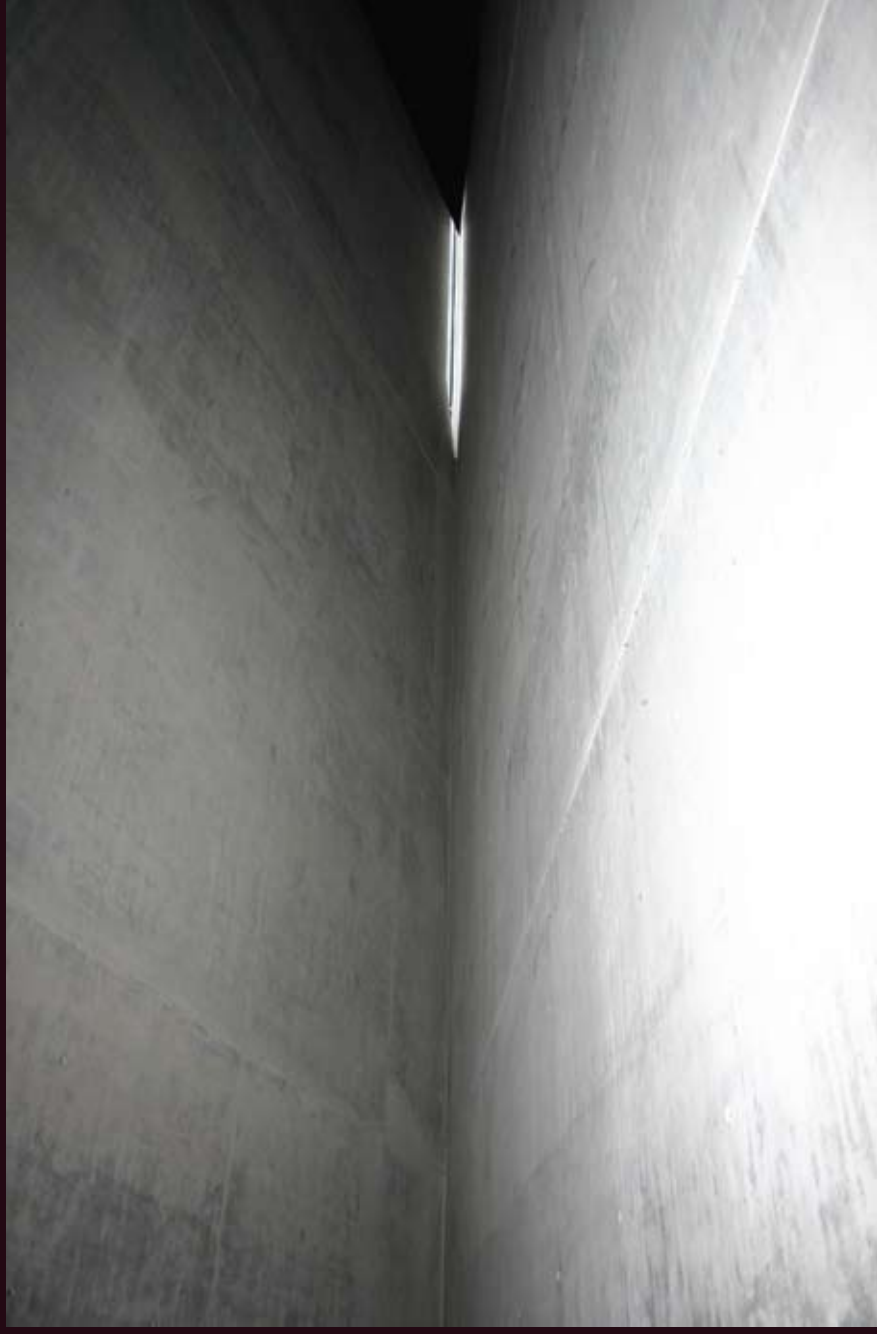
O ato de andar, de pôr-se a caminho, está associado à criação. Atravessar os lugares é uma estratégia, alcançada por meio do conhecimento fenomenológico, da interpretação simbólica do território, da leitura psicogeográfica. Andar torna manifestas as fronteiras internas da cidade, e revela as zonas, as constelações, os vazios – identifica-os e deles se apropria.

KUNSTHAL ROTERDÃ. REM KOOLHAAS

Os surrealistas, na transição do Dada a seu movimento, entre 1921 e 1924, descobrem a cidade banal, a cidade inconsciente e onírica. Os dadaístas definiram o andar como deambular: uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes do espaço e as partes obscuras da cidade. Nessas partes, nessas bandas, franjas, a cidade expõe – para quem se entrega a tal experiência de descoberta – seus futuros abandonados, gerados pela entropia.

INTERIOR DE PASSAGEM. PARIS.

Há dois momentos nesse procedimento de andar a esmo que são definidores de uma técnica exploratória para a cidade. Em 1921, quando primeiramente o movimento Dada organizou em Paris uma série de visitas-excursão; a seguir, em 1924 os Dada-Paris organizam uma "vagabundagem em campo aberto". Ambos prenunciam uma exploração arriscada, que prescinde da orientação de mapas e bússolas – mas que, por isso mesmo, conduz à descoberta da poesia. A perambulação pelas ruas de Paris supõe o desejo de soltar as rédeas do espírito, de abandonar-se a seus ritmos incertos e hesitantes, de acolher – afinal – a própria possibilidade de errar.



INTERIOR DA TORRE DO HOLOCAUSTO.
DANIEL LIBESKIND

"o chão treme, dia e noite, debaixo de nossos pés; no silêncio vazio da grande fábrica, o estrondo baixo e surdo das artilharias ressoa agora sem interrupção. Respira-se uma ar tenso, de desfecho" (LEVI, 1988, p. 142).

"A errância é também uma técnica privilegiada, seja ela levada a efeito em lugares férteis em achados, como o mercado das pulgas, quer em bairros particularmente perturbadores por sua subjetividade: as 'passagens' parisienses ou os parques para Aragon, a Île de la Cité para Breton, ou ainda essas zonas 'ultrassensíveis' da terra que são os trópicos descobertos por Breton em 1935 e 1941. Mas pode também a errância ser provocada coletivamente, como a empreenderam, em maio de 1924, Aragon, Moise, R. Vitrac, Breton, a partir de uma cidade sorteada no mapa (Blois), avançando a pé, ao acaso" (CHÉNIEUX-GENDRON, 1988, p. 101).

SISTEMA DE CIRCULAÇÃO VERTICAL DO MUSEU JUDAICO

PASSAGEM. PARIS

"Só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano" (BENJAMIN, 2004, p. 33).

LIMIARES. PARIS

PORTE SAINT-DENIS

Benjamin vislumbrou, do mesmo modo, a atmosfera surrealista de uma rua qualquer num bairro operário, vazia no meio da tarde. Afirma o filósofo que "nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade" (BENJAMIN, 2004, p. 26), pautando a banalidade do cotidiano urbano como condição da experiência surrealista em sentido estrito.

"(...) Terei ainda por muito tempo o sentimento do maravilhoso cotidiano? Eu o vejo se perder em cada homem que avança em sua própria vida, como por um caminho mais e melhor pavimentado, que avança nos hábitos do mundo com uma comodidade crescente, que se desfaz progressivamente do gosto e da percepção do insólito" (ARAGON, 1996, p. 132).

"OBJET: DÉJEUNER EN FOURRURE", 1936, CONCEBIDO PARA A EXPOSIÇÃO OBJETO SURREALISTA, GALERIE CHARLES RATTON, PARIS. MERET OPPENHEIM.

A compreensão dura um momento, mas sustenta-se da conjunção entre o corpo de um sujeito que penetra a matéria e essa mesma matéria que lhe oferece resistência. O olhar que o objeto devolve, como Benjamin diria a respeito da experiência aurática.

ABERTURA NO INTERIOR DO MUSEU JUDAICO

Em *O camponês de Paris*, de 1926, e *Nadja*, de 1928, o cotidiano emerge no Surrealismo enquanto condição de sua experiência. Ali se dá o que Eliane de Moraes chamou *a imagem mais forte*, isto é, aquela que apresenta o mais elevado grau de arbitrariedade, e que "demora mais tempo para se traduzir em linguagem prática" (MORAES, 2002, p. 41).

"Há nesse lugar uma atração que não se define, que se experimenta" (ARAGON, 1996, p. 132), escreve Aragon sobre a Passagem da Ópera. Sobre o Parque Buttes-Chaumont, disse que ali

> experimentava a enorme força de certos lugares, de diversos espetáculos em relação a mim, sem descobrir o princípio de tal encantamento. Havia objetos usuais que, sem dúvida alguma, participavam para mim do mistério, mergulhavam-me no mistério. (ARAGON, 1991, p. 176)

Nos dois exemplos de uma mesma experiência, Aragon afirma a indeterminação e a singularidade sob as quais cada sujeito concreto apreende a matéria sensível. O mistério desfaz a ilusão de universalidade, nem há acabamento tampouco: as coisas dão-se ao indivíduo na duração de sua vida, e, nesse devir e tornar-se, o tempo inscreve inequívocas metamorfoses.

Há, portanto, não apenas imagens compostas segundo princípios estritos de criação, mas principalmente uma experiência que se possa denominar surrealista, e que pode ser desempenhada não pelo artista exclusivamente, mas por um sujeito ao qual não se pode mais simplesmente nomear espectador. O cotidiano experimentado por um homem comum na duração de sua vida pode ser resgatado dos hábitos convencionais por meio de um aprendizado do inconsciente que o fará descobrir, nos seus trajetos pela cidade, a matéria de encontros inesperados, justaposições sugestivas, e superposições surpreendentes.

A compreensão só seria dada a quem visitasse a noite secreta das coisas, onde se revelaria o *jogo das contradições*, mas essa revelação não se efetua no olhar distanciado. O Surrealismo duvida dos significados usuais dos objetos, significados estes que são expostos na rotina diária; por causa dessa dúvida, "corta, retalha e examina por dentro matérias de toda espécie" (MORAES, 2002, p. 49).

Dessa forma, o visível tornava-se apenas *uma* das possibilidades do objeto. Quando o Surrealismo constrói formas fraturadas, justaposições inesperadas, registra fluxos de consciência em atmosferas de intensa ambiguidade, convida todo o corpo a jogar, a *viver* uma experiência. O corpo, solicitado a perceber o insólito e a não se acomodar, atravessa a experiência e recolhe dela o que Aragon denominou *sentimento do maravilhoso cotidiano*.

O que causou em Benjamin 'o coração aos saltos' enquanto lia o livro de Aragon não foi senão esta imagem: algo que está ao seu lado e que poderia passar despercebido por anos a fio num instante contraria o óbvio, rompe a espessa camada do anonimato e expõe-se; absorve um instante apenas, em que seu corpo se encontra envolto numa fumaça de um bilhão de cores, seus olhos ofuscados – quando só lhe resta tomar a imaginação como guia, e deixar seu corpo tocar suavemente a matéria que o envolve.

A síntese vertiginosa que Aragon sugere a Benjamin concede o que o filósofo mais tarde definiria como capacidade de tecer correspondências inesperadas na duração de um instante, graças à percepção tátil, esse entendimento que não se alcança apenas pela atenção concentrada, mas também pela observação casual. O maravilhoso que se mostra no cotidiano permite a Benjamin dar uma resposta à estética da empatia: não se trata de entrar em sintonia completa e duradoura com o entorno, a envolvência, obra, imagem ou texto. Tampouco se trata de uma adequação a um todo de sentido expresso numa composição que prevê efeitos coordenados.

A experiência do êxtase surrealista se constitui num modo de conhecimento de um mundo encoberto pelo mito, e sobre isso o Surrealismo concede a Benjamin algumas soluções teóricas. Há muito de Aragon e Breton na especulação benjaminiana sobre as *imagens de sonho*, elementos a partir dos quais o autor pode entrever energias revolucionárias nas estruturas arcaicas, nos fragmentos e monumentos de Paris do século XIX.

Na medida em que reconhecem a energia na sua obsolescência e a recolhem, os surrealistas desfamiliarizam o cotidiano, trocam o olhar histórico pelo olhar político aprendido com os aspectos inconscientes da experiência vivida na cidade, compreensão política que, em meio aos objetos mundanos, deveria aparecer em uníssono com o inconsciente humano.

Esse avesso do cotidiano está expresso de modo contundente no passeio que Aragon relata fazer ao parque Buttes-Chaumont, um lugar que "cobre vinte e cinco hectares de terreno", construído "durante a segunda metade do século XIX, obra de Barillet Deschamps e Alphand, este último diretor dos *Passeios e Jardins*". "Jardins são paisagens inventadas", diz ele, reafirmando a essência do desenho desta que é uma tipologia arquitetônica tão popular na Europa desde os anos de 1700. Contudo, o que se narra a seguir no *Camponês de Paris* é uma experiência estética na qual a imaginação e a errância se somam na relação que o corpo estabelece com a arquitetura urbana, mesmo depois de o percurso histórico daquele tipo de espaço tê-lo deformado. O parque público, agora no coração da cidade,

é uma derivação do jardim paisagístico aristocrático, esse espaço que nasceu exigindo, para sua compreensão, passeios combinados à imaginação. O parque aonde vão Aragon, Breton e Marcel Noll tornou-se parte de uma estratégia de planejamento urbano que sustentava uma agenda política, ela própria transformadora dos destinos daquela cidade.

Aragon celebra no parque o encontro epifânico, a capacidade ímpar de vislumbrar o maravilhoso no cotidiano:

> Tudo que é extravagante no homem e o que há nele de errante, de extraviado, sem dúvida poderia caber nessas duas sílabas: jardim. (...) Jamais lhe tinha vindo uma proposição mais estranha, uma ideia mais desorientadora, desde que ele se enfeita de diamantes ou sopra nos metais, do que quando ele inventou os jardins. (...) eles refletem fielmente as vastas regiões sentimentais em que se movem os sonhos selvagens dos cidadãos. (ARAGON, 1996, p. 145-146)

Sonhos selvagens que ressaltam de sua narrativa, que sua descrição topográfica minuciosa não esconde:

> Esse grande oásis num bairro popular, zona suspeita em que reina uma notável luminosidade de assassinatos... esse grande arrabalde equívoco em volta de Paris, moldura das cenas mais perturbadoras dos folhetins e dos seriados franceses, onde toda uma arte dramática se revela. (ARAGON, 1996, p. 161)

O parque *Buttes-chaumont* é dos maiores triunfos da artificialidade urbana: sucedâneo, aos olhos dos parisienses, do jardim dos prazeres inglês, está onde antes havia um depósito de lixo. Nele, o embelezamento estratégico haussmaniano expunha sua face mais trágica, pois, ao final, ele se havia constituído em uma operação de apagamento da memória – no caso dos outeiros de Chaumont, memória de um lugar de reputação sinistra, inconveniente ao que Napoleão III e Haussmann chamavam 'pulmão' de Paris. Experimentá-lo deveria, na proposição surrealista de compreender politicamente o cotidiano, provocar a memória de seus habitantes.

> Mas o povo dos passantes e caminhantes das grandes cidades, cidades que não terminam onde ele se movimenta e morre, não tem o direito da nostalgia. Nada lhes é oferecido além desses mosaicos de flores e prados, ou dessas reduções arbitrárias da natureza, que constituem os dois tipos de paraíso corrente. (ARAGON, 1996, p. 169)

Neste ponto, que explicita a conexão surrealista entre política e arte, está a discordância de Benjamin do Surrealismo. Ainda que o movimento tenha levado a sensibilidade a uma transformação definitiva, faltou-lhe radicalizar na concepção do elemento articulador dessa sensibilidade, o que implicaria compreender a articulação como política. E isso não foi possível porque o Surrealismo jamais desperta do onírico, não desencanta, razão pela qual Benjamin não o acata integralmente. Para o filósofo, faltou ao Surrealismo a autocompreensão do que estava em jogo quando vinculava política e ima-

PARQUE BUTTES-CHAUMONT

"O *Buttes-Chaumont* provocava em nós uma miragem, com o tangível desses fenômenos, uma miragem comum da qual nos sentíamos todos os três como a mesma presa. Toda melancolia se dissipava sob uma esperança imensa e ingênua. Enfim íamos destruir o tédio, diante de nós abria-se uma caça miraculosa, um terreno de experiências, onde era possível que tivéssemos mil surpresas e, quem sabe? Uma grande revelação que transformaria a vida e o destino." (ARAGON, 1996, p. 159).

Efetividade do conhecimento sensível.

PARQUE LA VILLETTE

gem. Não se tratava, mais uma vez, da forma dos objetos, de metáforas que vinculassem a revolução política e a criação artística. As relações entre ação política e cidade eram, no entender de Benjamin, ainda mais radicais.

Quando consideramos uma metrópole, ela se impõe a si mesma, unicamente como lugar da ação. Isto quer dizer que forma nenhuma pode reconciliar-se inteiramente com ela, que não resulta numa forma ou num conjunto delas, mas numa trama, num tecido. A harmonia e a composição que regulam a ideia tradicional do desenho das cidades não estão em pauta na experiência surrealista. É indiferente que o lugar seja circular, oval, retangular, ou linear. Numa grande cidade a forma harmônica – em uma palavra, um ideal de beleza – jamais poderia ser condição daquela troca de energias que se traduz por um acréscimo de coletivo ou de individualização. Um lugar urbano é, antes, um permutador de ritmos. Como também o mostravam, à época do Surrealismo, os cabarés, os escândalos-performance em cafés – células nas quais se revelava o disforme metropolitano –, numa grande cidade dá-se de modo inevitável o choque entre objetos em ebulição, choque que o Surrealismo dizia poder ser assumido e representado: senão por outra coisa, "pelo menos como provocação a uma introspecção total do nada que percorre sua estrutura informe" (TAFURI, 1984, p. 128).

É nessa nova cultura urbana que a realidade se compreende cada vez mais por meio de representações, fotografia, publicidade, cinema; e a todos esses meios a distração é capaz de revelar seu sentido político.

Na cidade – esse caldeirão transbordante de distração, sensação e estímulo –, o cidadão, o habitante metropolitano, torna-se alguém para quem a cidade é cidade-imagem, algo ocasional e informalmente consumido. Numa grande cidade, instala-se o espaço da ação política porque esta se vincula ao espaço da imagem que, num ambiente metropolitano, não mais pode ser experimentada de forma contemplativa. Distraída, com certeza, mas muito diversa do modo tradicional de um observador postar-se à frente de um objeto.

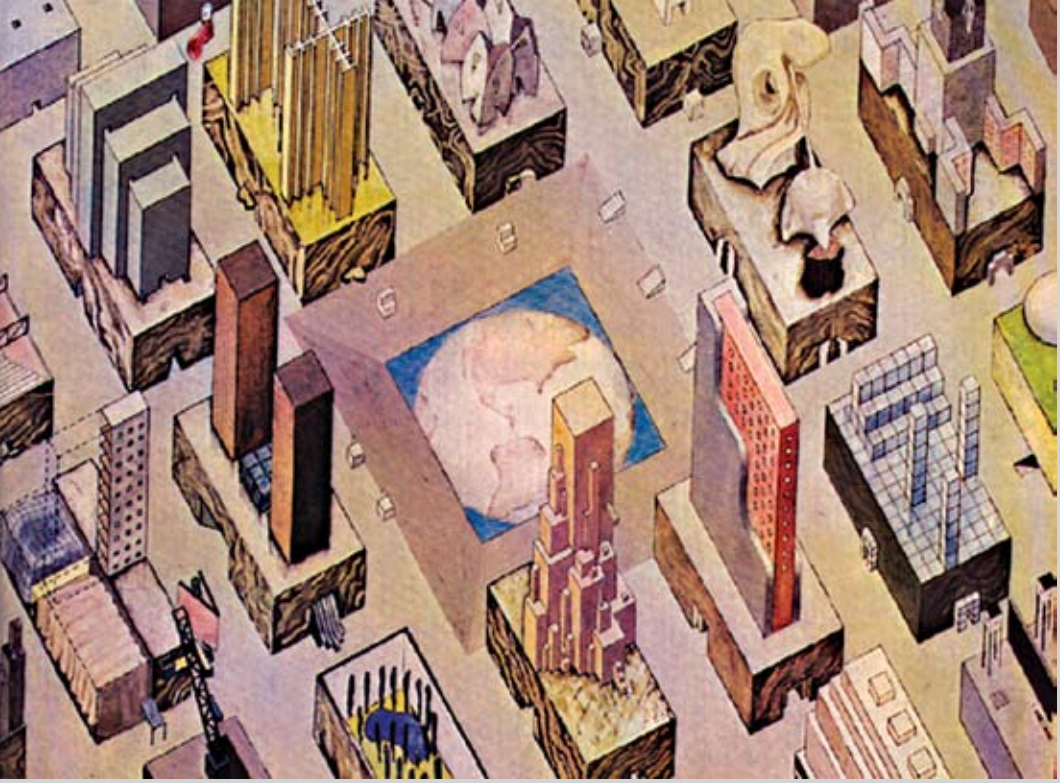
Para Benjamin, o potencial do Surrealismo foi vislumbrar, na cidade, o espaço completo da imagem que serviria ao espaço da ação política: a imagem do despertar que resgata da apatia. A força de um lugar arquitetônico reside na instalação dessa experiência da interrupção, que é momentânea, mas muito potente: ela desvela os muitos desníveis temporais e espaciais que há numa cidade, torna explícitas diferenças de sensibilidade, hábitos, formas de trabalho, e mesmo de divertimento.

A força da experiência surrealista está em evidenciar que há muitas vilas e metrópoles numa mesma situação histórica vivida. Nas palavras de Ernst Bloch, "um mesmo presente contemporâneo comporta múltiplas dinâmicas temporais não-contemporâneas".

Em todas as cidades do mundo, ainda existem caminhantes que não seguem as placas turísticas, ou mesmo pode-se sair às ruas e participar dos novos cenários. Afinal, ainda é possível que a experiência urbana se inscreva em um conjunto político, de modo a não renunciar ao imperativo democrático. De um modo radical, a condição *a priori* da experiência urbana – aquela que atualmente se pode chamar surrealista – é a constituição de um conjunto político coerente e legítimo. A experiência urbana permanece nossa (dos habitantes) no sentido de que ela tem como papel favorecer e ativar a *vita activa*, ou seja, tornar possível uma 'libertação' que passa simultaneamente seja por um lugarejo, seja por um espaço de habitação, mas também por uma mobilidade que entrelaça o individual e o coletivo.

A cidade-metrópole que aos surrealistas coube experimentar como natureza enigmática, em que o surrealista se moveu como o homem primitivo se movia na floresta, "em busca de um sentido oculto na natureza", ainda pode ser retomada atualmente, se considerarmos que a arte urbana é quase sempre a de recoser os fragmentos heterogêneos para reconstituir uma lógica da continuidade urbana; quase sempre é a arte de acomodar restos (MONGIN, 2006-2009, p. 255). Cultura urbana, caótica e difusa, a vida nas cidades de hoje ainda é fruto do desafio que relatava Breton:

> A liberdade adquirida nesse mundo ao preço de mil renúncias, as mais difíceis, exige que desfrutemos dela sem restrições enquanto nos for dada, sem consideração pragmática de qualquer espécie, e isso porque a emancipação humana, concebida em definitivo sob a sua mais simples forma revolucionária, que não passa de emancipação humana sob todos os aspectos, entendamos bem, segundo os meios de que cada um dispõe, continua sendo a única causa digna a que servir. (BRETON, 1927, p. 135)



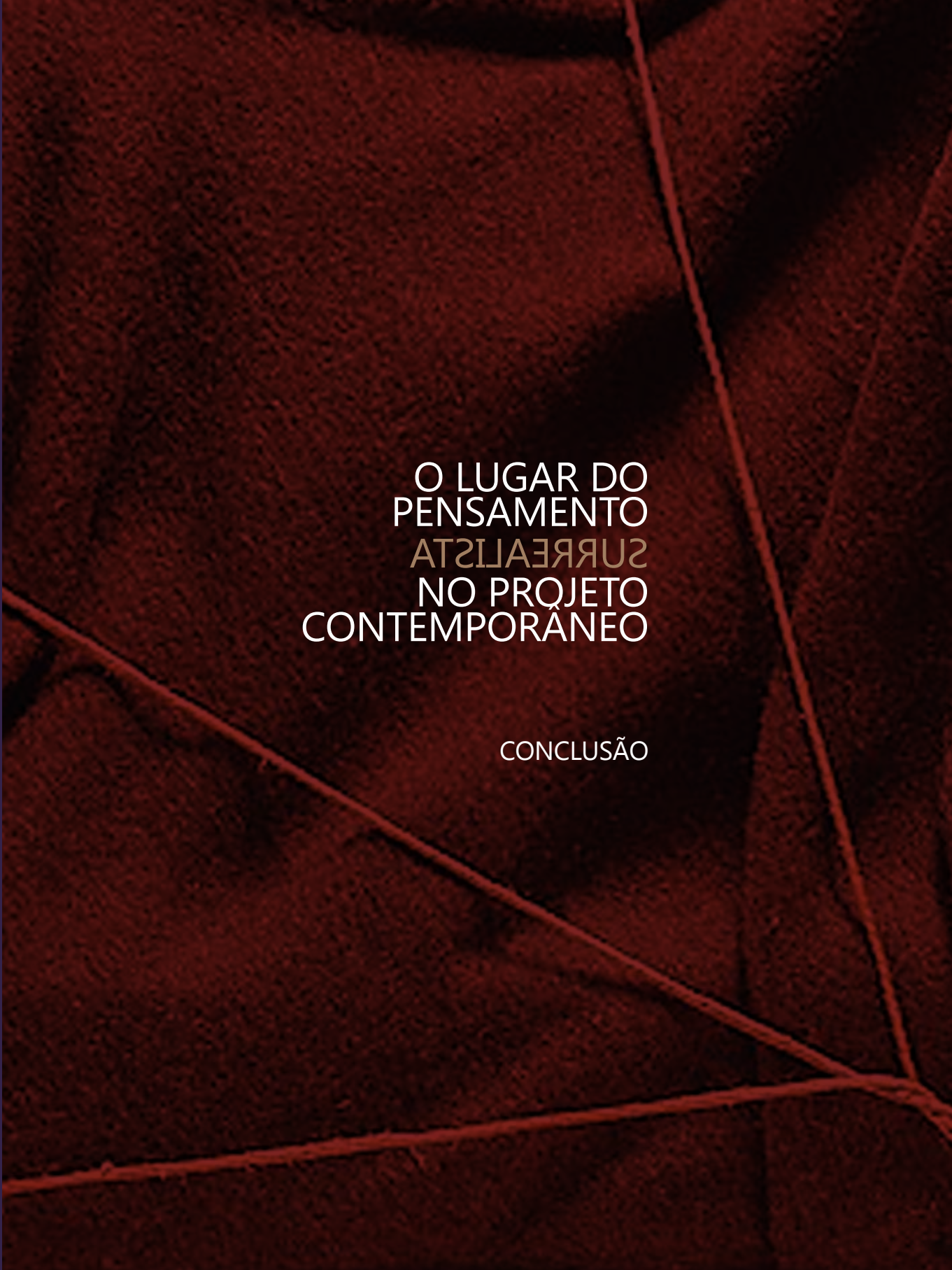
A CIDADE DO GLOBO CATIVO (1972). REM KOOLHAAS

Paris e Nova York protagonizam nesse teatro da modernidade chamado metrópole porque, se "Paris iniciou a transformação da cidade moderna em um local de exibição de visualidade e distração, a congestionada Nova York da virada do século XX deu o tom para o frenesi e para a superestimulação" (CHARNEY, 2002, p. 23). Na cidade, dá-se tanto a montagem enquanto justaposição como a montagem enquanto efeito de continuidade. Supõe-se a narratividade, a disposição espacial, em série de elementos extraídos ou colocados em dado contexto.

"Quanto mais as pessoas se perceberem como massa, mais rápido as massas desenvolverão poderes criativos no domínio espiritual que valem a pena ser patrocinados" (BENJAMIN, 2004, p. 191)

EMBAIXADA HOLANDESA EM BERLIM. REM KOOLHAAS

"O fato de que esses espetáculos transmitem a milhares de olhos e ouvidos, de modo preciso e sem disfarces, a desordem da sociedade – é justamente isso que lhes dará condições de evocar e manter desperta aquela tensão que necessariamente precede a inevitável mudança" (BENJAMIN, 2004, p. 191)



O LUGAR DO PENSAMENTO SURREALISTA NO PROJETO CONTEMPORÂNEO

CONCLUSÃO

A partir do final do século XIX, impulsionadas pela fotografia e pelos estudos relativos ao inconsciente coletivo, as manifestações artísticas passam a não se limitar à reprodução fenomênica. Conjuntamente, abstração e decomposição formal se consolidam a partir de uma série de movimentos – a superposição de planos do Cubismo, as cores puras e espaços independentes do Neoplasticismo, a instabilidade associada às tecnologias e metáforas maquinistas do Construtivismo, as formas simples e a artificialidade do Suprematismo, a decomposição de elementos geométricos primários da Arte Concreta, a irracionalidade informal do Expressionismo e a poética do Surrealismo, que fundamenta a criação no inconsciente, nos sonhos e no automatismo das representações.

Relevante é a perspectiva de que as estratégias vanguardistas, notadamente o Surrealismo, tangenciam a atualidade arquitetônica a partir de, pelo menos, dois aspectos: a conversão da obra em paradigma estético a partir da experiência denominada "escrita automática" ou "desenho automático", e a relação entre a cultura do fragmento e a descontinuidade a partir do emprego do método de *collage* e dos mecanismos narrativos e perceptivos da montagem cinematográfica.

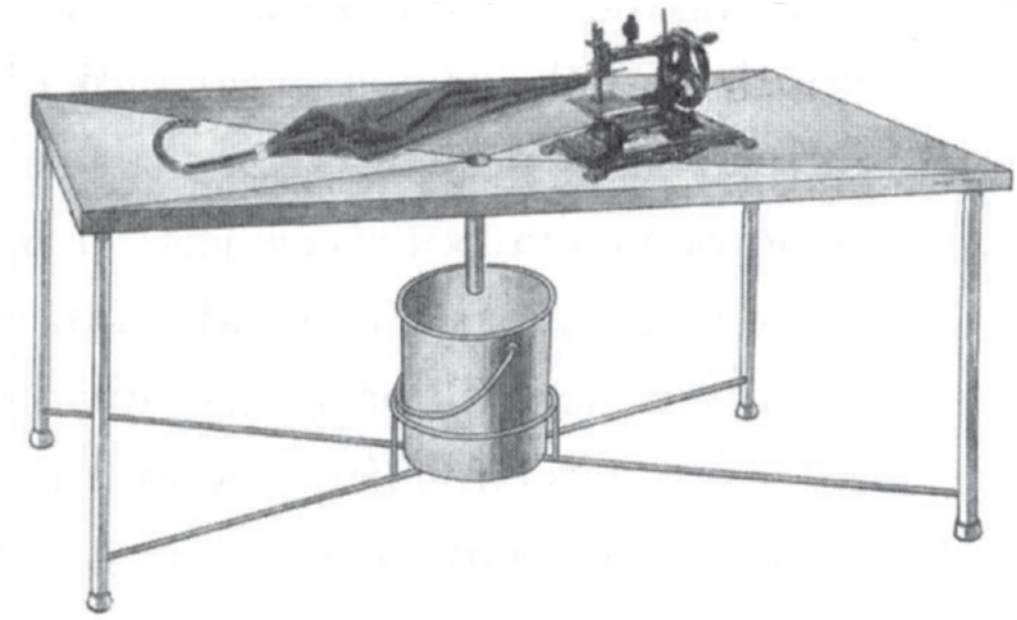
Na expectativa de postular novos paradigmas, as vanguardas, bem como parte da Arquitetura nas últimas três décadas, solicitam do fruidor a participação ativa na livre interpretação dos objetos. Com a criação *ex nihilo*, toda e qualquer interpretação é válida, e o objeto se apresenta como agente potencializador das múltiplas apropriações.

Nos dias de hoje, em que a arquitetura lida mais e melhor com a dimensão corpóreo-sensorial, por assim dizer, de um objeto ou lugar construído, já se reconhece de modo suficiente que a obra de arquitetura é uma máquina de efeitos que desafia a percepção e a experiência. Sabe-se, desde aquela arquitetura mais radical dos anos 1960, que é preciso redefinir o que se denomina experiência da arquitetura em termos daquelas estratégias colocadas em curso pelos arquitetos: os momentos de ruptura, acidentes, choque e surpresa, por meio dos quais a arquitetura revela seu conteúdo emocional e o seu impulso para uma dada disposição espiritual, mental, psíquica.

Procedendo a uma montagem de fragmentos, manejados a partir da própria experiência do espaço, o usuário confere ao lugar uma nova identidade: isso remete a desvelar "mundos ainda não vistos", no sentido de realizar a oscilação entre a descoberta de um sentido oculto e a produção de um sentido totalmente novo. No caso da arquitetura, implica em que o usuário duvide dos significados usuais dos objetos, considerando o material preexistente que recebe já configurado, mas não se contentando com essa configuração, deslocando o material a ponto de se converter em nova realidade espacial.

Do Surrealismo, o que comparece em procedimentos da arquitetura de hoje, revela-se muito mais por meio da experiência do espaço vivida por um habitante, do que propriamente por aquilo que o arquiteto insira em formas que concebe. A experiência do habitante, que se quer derivada dos elementos estruturantes do Surrealismo, remete a uma frase de profundo eco na produção surrealista de toda uma geração. Afirmava, nesta frase, Lautréamont: "belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação" (LAUTRÉAMONT, 1980, p. 743). A experiência estética que prenuncia tal frase estabeleceu as bases da criação poética nos anos 1920, e "nas mãos dos surrealistas a frase foi, por assim dizer, dissecada: quer em sua possibilidade de síntese, quer por suas múltiplas possibilidades de interpretação, os termos contidos nessa passagem viriam a identificar as tópicas mais importantes do movimento" (MORAES, 2002, p. 40).

Não mais se trata de estabelecer correspondências, mas de inventá-las. Assim é para ser o uso desses espaços arquitetônicos. Associar ideia e imagens: a imagem nasce da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte. Assim



O ENCONTRO FORTUITO NUMA MESA DE DISSECAÇÃO"
1920. MAN RAY

Tal como sugeriu Breton, em Point du Jour (BRETON, 1970, p. 57-58). Trata-se de inventar nexos novos e insólitos ("un état de surprise").

INSTALAÇÃO "THE ENIGMA OF ISIDORE DUCASSE - O ENCONTRO FORTUITO NUMA MESA DE DISSECAÇÃO" 1920. MAN RAY

"(...) Criar por meio da imagem um efeito de sentido, fosse qual fosse, da exatidão à alucinação. Imagem mais forte é aquela que apresenta o mais elevado grau de arbitrariedade, aquela que demanda mais tempo para se traduzir em linguagem prática" (BRETON, 1987, p. 50).

como fizeram os surrealistas, buscando o significado em formas não significativas, a arquitetura pode misturar o que num espaço é determinação objetiva, originada do projeto, sobre o qual o arquiteto tem efetivo controle, e as indeterminações do uso, em boa medida casuais, ecoando o que chamava o Surrealismo de acaso objetivo: portador de sentido, o acaso estabelece a comunicação misteriosa do sujeito com o mundo, do habitante com seu espaço.

No espaço arquitetônico, trata-se de promover um deslocamento na função programática: assim como para o Surrealismo as relações causais tornavam-se retorcidas, instalando o que se chamava 'zona de turbulência emotiva', pela reunião de elementos díspares, os lugares são desenhados de modo que a sua ordem inicial, objeto da previsão de um arquiteto que a concebeu, seja destruída, para chegar, por meio da experiência do habitante, a uma nova combinatória.

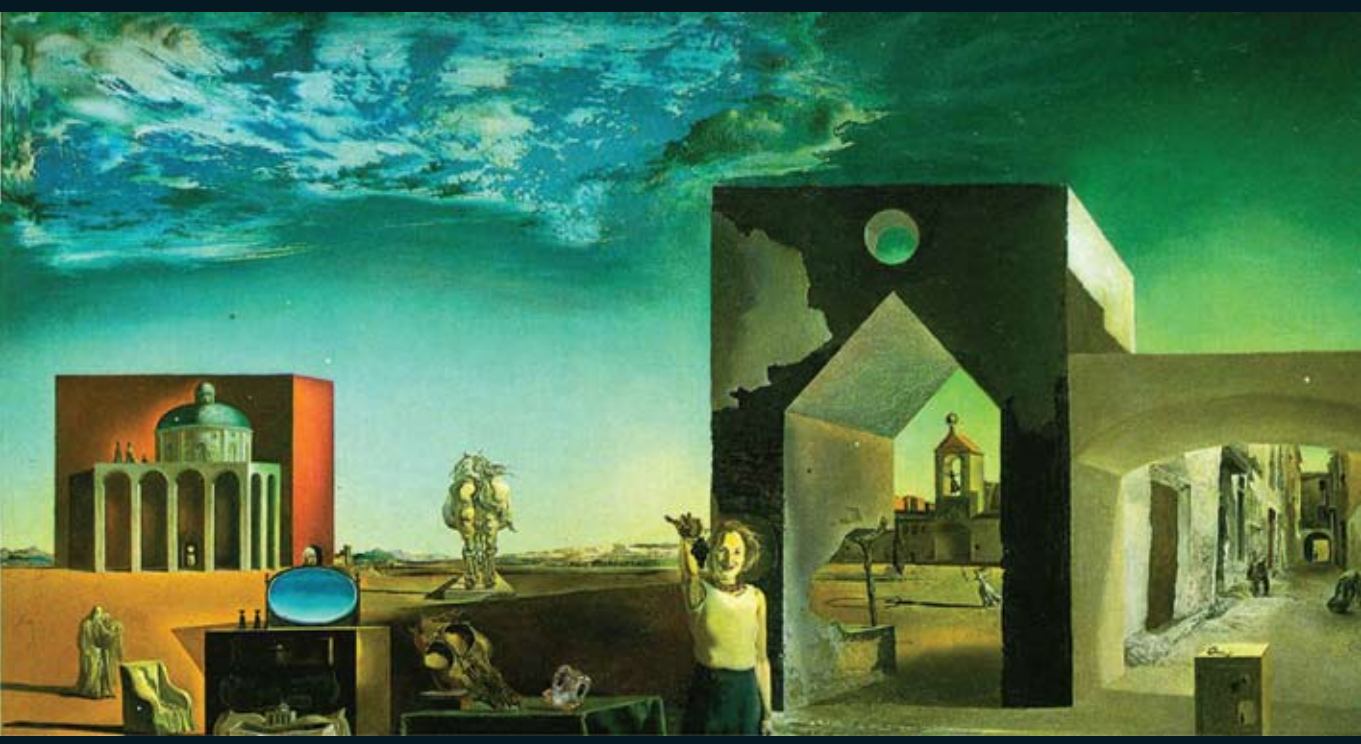
Trata-se de traçar uma analogia entre procedimentos surrealistas e a atualidade da criação arquitetônica, conforme o que proferia Aragon: "Tanto para representar algo absolutamente diferente por meio de uma metáfora absolutamente nova, quanto para, em um novo arranjo, representar aquilo que já haviam representado" (ARAGON, 1992, p. 80).

Considerando que o sentido das produções parece hoje perdido, assim como a possibilidade de um conhecimento objetivo da obra que elucide sua significação ontológica, o grande embate se estabelece a partir da linguagem. A aproximação da arquitetura com a teoria linguística "introduz uma preocupação relativa à noção de 'sujeito' e ao papel da 'subjetividade' na linguagem, diferenciando a linguagem como um sistema de signos e como um ato individualmente realizado" (TSCHUMI, 2006, p. 180). Se, na linguagem arquitetônica, o significado não corresponde ao significante, e, segundo Foucault, a arqueologia é um "processo de leitura da realidade tectônica", resta perguntar como é possível elaborar uma arqueologia da arquitetura atual e, mais, como tal arqueologia pode constituir as bases para uma teoria da experiência estética.

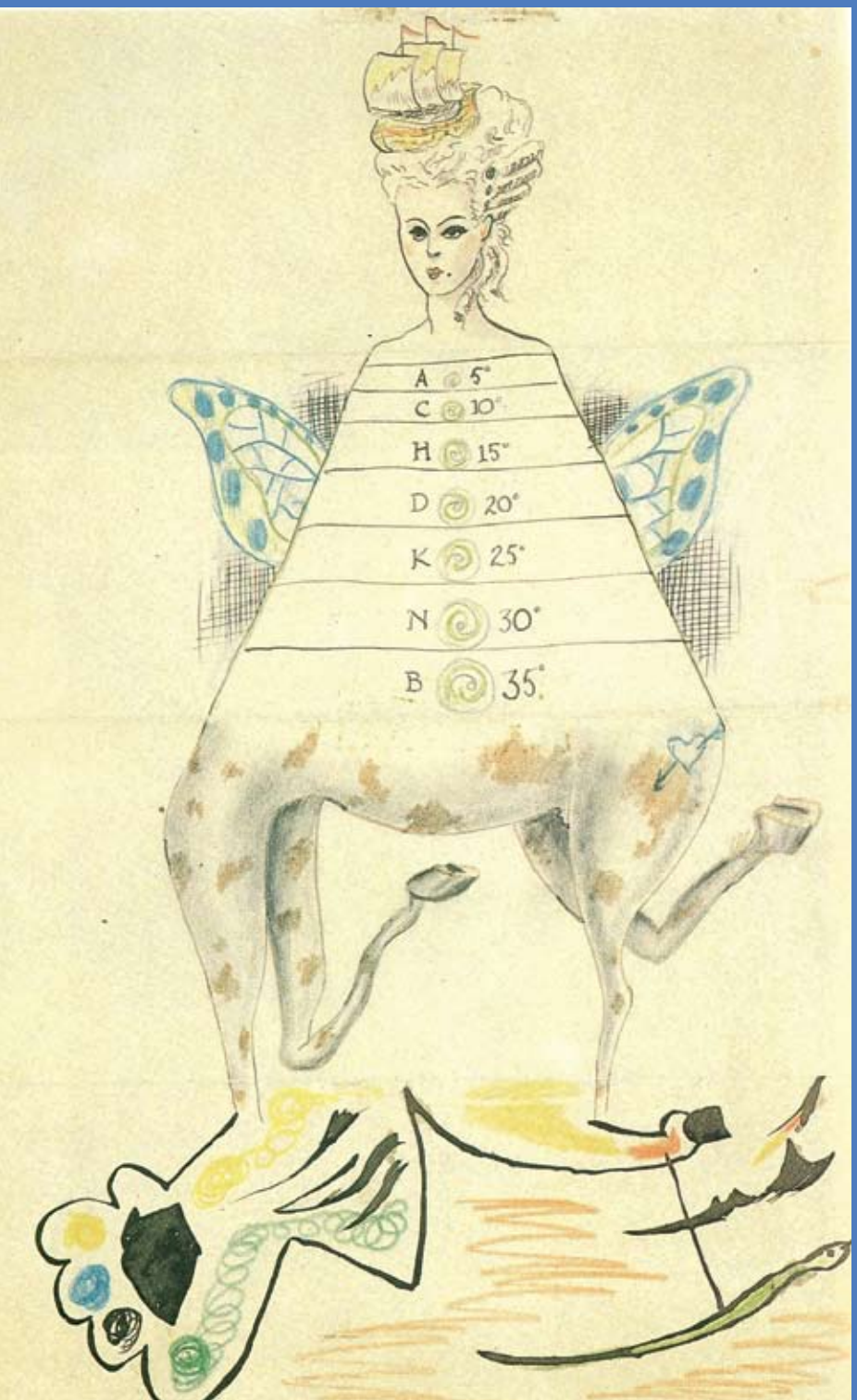
Nessa perspectiva, a absoluta transparência da arquitetura subtrai o excesso de sentido que ultrapassa o imediatismo da presença e do *logos*. A arquitetura constitui a presença de uma ausência – a identidade e a diferença – não tornando exaustiva nenhuma interpretação, abandonando a reconstrução unitária do sentido. Interpretada como acontecimento, a busca pelo significado da arquitetura se torna particular, manifestando

SUBÚRBIOS DE UMA CIDADE PARANOICO-CRÍTICA.
SALVADOR DALI.

Elementos díspares; condensação,
deslocamento, substituição.



CADAVRE EXQUIS 001. MAX ERNST.



A colagem desvia cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade possíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida. Nas obras de Ernst, os elementos são combinados numa metáfora, num compromisso que é sempre semântico. A obra coloca em jogo uma nova realidade transfigurada, a qual poder-se-ia dizer que foi produzida numa alquimia visual.

aquilo que lhe é próprio, singular, não havendo, portanto, um léxico universal, consensual, decorrência do que Gilles Deleuze aponta como desterritorialização.

Em face da dicotomia entre a autonomia de criação e a liberdade de interpretação, a estética surrealista se apresenta como capaz de permitir o entendimento e a liberdade de apropriação na esfera da cidade, assim como em relação ao objeto arquitetônico.

É assim que a arquitetura revela sua natureza política; isto é, dentre os seus elementos aqueles que são atributo do campo de conhecimento que engaja as pessoas na interação com o mundo; age enquanto campo, mais uma vez, para intervir no real. Re-educa, atua para transformar a consciência, para lidar com o ambiente.

Enquanto a arquitetura não deslocar sua atenção da forma enquanto aparência ou mera imagem, para o sentido da própria produção – o que envolve ir em direção a uma experiência estética ampliada (para além da beleza) e reforçar o vínculo entre esta mesma experiência estética e a experiência política –, pensando forma e imagem como *atitude*, as estratégias surrealistas continuarão reduzidas a devaneios.

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. São Paulo: Ática, 1992.

ALBA, Antonio Fernández *et al*. *Más allá del posmoderno*: crítica a la arquitectura reciente. México: Gustavo Gili, 1986.

AMOMA, Rem Koolhas 1996 – 2007. *El Croquis*: n. 134-135. Madrid: El Croquis Editorial, 2007.

ARAGON, Louis. Surrealismo. In: CHÉNIEUX-GENDRON, J. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARANTES, Otília Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000.

ARAUJO, Ignacio. *La forma arquitectonica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole*: abstração. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAITELLO Jr., N. *Dada-Berlim*. São Paulo: Annablume, 1994. p. 13, 90-91.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BATCHELOR, David. Os denominadores comuns entre o surrealismo e o purismo. In: *Realismo, racionalismo, purismo*: a arte no entre guerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 61-86.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*: A modernidade e os modernos. Tradução Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*: Rua de mão única. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*: A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*: O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia (1929). São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 275-289.

BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Berlin: Konigshausen und Neumann, 1989.

BONTA, Juan Pablo. *Sistemas de significación en arquitectura*: un estudio de la arquitectura y su interpretación. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BORIE, Alain; MICHELONI, Pierre; PINON, Pierre. *Forma y deformación*: de los objetos arquitectónicos y urbanos. Barcelona: Reverté, 2008.

BOZAL, Valeriano (Org.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 v. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2002.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BRETON, A. *Exposition X, ...Y*. Point Du jour. Paris: Gallimard, 1970. p. 57-58.

BRETON. The crisis of the object (1936). In: *Surrealism and painting*. London: MC Donald, 1972. p. 280.

BRETON, André. Segundo manifesto surrealista. In: *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETON, André. Imagem. In: HASLAM, M. *Diccionario del surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones Renglón, 1987. p. 50.

BRETON, André. Que é surrealismo. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra *et al*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 414-421.

BRETON, André. *Manifestos del surrealismo*. La Plata: Terramar, 2006.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BRETON, André. *Diccionario del surrealismo*. Buenos Aires: Losada, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei*: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

CALVO, F.; GONZÁLEZ, A.; MARCHÁN, S. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979.

CHAMPY, Florent. *Sociologie de l´architecture*. Paris: Éditions La Découverte, 2001.

CHARNEY, L. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CHÉNIEUX-GENDRON, J. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra *et al*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHIRICO, Giorgio de. Mistério e criação. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra *et al*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 407.

COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier*. Tradução Francisco Paiva Boléo. Kölon: Taschen, 2005.

COLQUHOUN, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

CONNAH, Roger. *Writing architecture*. Fantomas, fragments, fictions: an architectural journey through the 20th. Century: Mit Press, 1989.

CRIQUI, Jean-Pierre. Ruines à l'envers. Introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson, *Les Cahiers du MNAM*, Centre Georges Pompidou, n. 43, 1993.

CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução*: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; Record, 1997.

CURTIS, William. *Arquitetura moderna desde 1900*. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2008.

DAVIDSON, Cynthia. (Ed.). *Anybody*. Cambridge: The Mit Press, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Les Editions de Minuit, 1986.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Piados, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: De Minuit, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción de las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Piados, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*: histoire de l'art et anchronisme des images. Paris: Seuil, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DUPLESSIS, Yvonne. *O surrealismo*. Lisboa: Inquérito, 1983.

DUROZOL, Gérard. *Histoire du mouvement surréaliste*, (1927/7 mars). Paris: Hazan, 1997.

EISENMAN, Peter. El fin de lo clásico. In: HEREU, Pere; MONTANER, Joseph Maria; OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

EISENMAN, Peter. *El croquis*. Madrid: Max Reinhardt Haus, 1997.

EISENMAN, Peter; TERRAGNI, Giuseppe. *Transformações, decomposições, críticas*. Nova York: The Monacelli Press, 2003.

EISENMAN, Peter. *Codex*: the city of culture of Galicia. New York: The Monacelli Press, 2005.

EISENMAN, Peter. A arquitetura e o problema da figura retórica. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: Ontologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

EISENMAN, Peter; ALLEN, Stan; DAVIDSON, Cynthia C. *Tracing Eisenman*: Peter Eisenman complete works. New York: Rizzoli, 2006.

EISENMAN, Peter. Em terror firma: na trilha dos grotextos. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: Ontologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 612-617.

EISENMAN, Peter. O pós-funcionalismo. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: Ontologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 101.

EISENMAN, Peter. É a diversidade, a diferença, que me interessa. In: RAUTERBERG, Hanno. *Entrevistas com arquitetos*. Tradução Sérgio Moraes. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2008. p. 36-45.

EISENMAN, Peter. *O fim do clássico*: o fim do começo, o fim do dim. Oculum PUC Campinas, 16 de outubro de 2008. Disponível em: <http://poscriticismo.blogspot.com/2008/10/o-fim-do-classico-o-fim-do-comeco-o-fim.html>. Acesso em: 13 out. 2009.

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Colonia: Taschen, 2004.

EVERS, Bernd; THOENES, Christoph (Ed.). *Teoría de la arquitectura*: del renacimiento a la actualidad. Colonia: Taschen, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Entre filosofia e literatura*: Obras esenciales, v. I. Tradução Miguel Morey. Buenos Aires: Paidós, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*: el arte como juego, símbolo y fiesta. Traducción Antonio Gómez Ramos. Buenos Aires: Piados, 2003.

GARBER, K. Por que os herdeiros de Walter Benjamin não ficaram ricos. *Dossiê USP*, 1990.

GLANCEY, Jonathan. *A história da arquitetura*. São Paulo: Loyola, 2001.

GLUSBERG, Jorge. *Deconstruction*: a student guide. Londres: Academy Editions, 1991.

GLUSBERG, Jorge. *Teoría y crítica de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1979.

GREGOTTI, Vittorio. *Dentro l´architettura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.

GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HABERMAS, J. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1990.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 405-437.

HARTFIELD, John. *Photomontages of the nazi period*. New York: Universe Books, 1977. p. 11.

HAUSMANN, Raoul. Panfleto contra a concepção de vida weimariana. *Der Einzige* 14, 1919.

HEIMROD, Ute (Org.). *Der Denkmalstreit – das Denkmal*? Die Debatte um das, Denkmal für die ermordeten Juden Europas'- Eine Dokumentation. Berlin: Philo, 1999.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

HESS, W. *Escritos de arte de vanguardia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.

HOBSBAW, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOHEISEL, Horst; KNITZ, Andreas. *Zermahlene Geschichte*. Kunst als Umweg, Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs. n. 1. Weimar, 1999.

HOLT, Nancy (Org.). *The writings of Robert Smithson*. New York: New York Univ. Press, 1979.

HOPKINS, David. *Dada and surrealism*: a very short introduction. London: Oxford University Press, 2004.

HUYSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBELINGS, Hans. *Supermodernismo*: arquitectura en la era de la globalización. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

ISER, Wolfgang. *Experiencia estética y hermenéutica literária*. Madrid: Taurus, 1986.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. 2 v. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Robert Hans. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.

JEISMAN, Michael (Org.). *Mahnmal Mitte*: Eine Kontroverse. Colônia: Dumont, 1999.

JONES, Stephen. *A arte do século XVIII*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KALBE, Riki; ZUCKERMANN, Moshe. *Ein Grundstück in Mitte*. Göttingen: Wallstein, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Colonia: Taschen, 2004.

KOOLHAAS, Rem. *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1995.

KOOLHAAS, Rem. Harvard Project on the city. In: KOOLHAAS, Rem; KWINTER, Sanford; BOERI, Stefano; TAZI, Nadia; OBRIST, Hans Ulrich. *Mutaciones*. Bordeaux: Actar Publishing, 2001.

KOOLHAAS, Rem. *Delírio de Nova York*: um manifesto retroativo para Manhattan. Tradução Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

KOOLHAAS, Rem. Mas a neutralidade não me interessa, o que me interessa é a complexidade. In: RAUTERBERG, Hanno. *Entrevistas com arquitetos*. Tradução Sérgio Moraes. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2008. p. 100-113.

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Versión espanõla: Adolfo Gómez Cadillo. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

KRUFT, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*: desde el siglo XIX hasta nuestros días. v. 2. Versión castellana: Pablo Diener Ojeda. Madrid: Alianza, 1990.

KWINTER, Santford. *Dynamic forces*: Coop Himmelb(l)au: BMW Welt. Munique: Kristin Feireiss, 2007.

LAUTRÉAMONT. *Les chats de Maldoror*. Paris: Robert Laffont, 1980. p. 743.

LEACH, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

LEACH, N. *The hieroglyphics of space*: reading and experiencing the modern metropolis. London: Routledge, 2002.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIBESKIND, Daniel. Esse prédio conta uma história. In: RAUTERBERG, Hanno. *Entrevistas com arquitetos*. Tradução Sérgio Moraes. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2008. p. 114-121.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa. *Mimeses*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução Constança Marcondes César e Lucy R. Moreira César. Campinas: Papirus, 1993.

MARTINS, Luiz Renato. Teoria da arte - teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro. In: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 9.

MENDES, Cândido. *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

MICAL, Thomas. *Surrealism and architecture*. London: Routledge, 2005.

MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1968.

MINK, Janis Duchamp. *A arte como contra-ataque*. Tradução Zita Moraes. Lisboa: Paisagem, 2006.

MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.

MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. Tradução Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 255.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*: arquitetura da segunda metade do século XX. Tradução Maria Beatriz da Costa Mattos. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep Maria. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MONTLIBERT, Christian de. *L´impossible autonomie de l´architecte*. Sociologie de la production architecturale. Paris: Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

MORAES, Eliane R. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 40.

MUNTANÕLA, Josep. *Poética y arquitectura*: una lectura de la arquitectura postmoderna. Barcelona: Anagrama, 1981.

MUNTANÕLA, Josep. *Topogénesis tres*: ensayo sobre la significación en arquitectura. Barcelona: Oikos-Tau, 1980.

MUNTANÕLA, Josep. *Topogénesis uno*: ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura. Barcelona: Oikos-Tau, 1979.

NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. La Plata: Terramar, 2007.

NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: Antologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NOEVER, Peter; KIPNIS, Jeffrey; LAVIN, Sylvia. *Coop Himmelb(l)au*: beyond the blue. Alemanha: Prestel, 2007.

NORRIS, Chritopher. *Deconstruction theory and practice*. London: Routledge, 1998.

NOWEL, Ingrid. Berlin. *Vom preussischen Zentrum zur neuen Hauptstadt*: Architektur und Kunst, Geschichte und Literatur. Colônia: Dumont, 1998

OLIVEIRA, Beatriz S.; LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Laís (Org.). *Leituras da arquitetura*: 1. Conceitos. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

PARREIRAS, Elizabeth Guerra. Cidades da América Latina: modernas ou modernizadas? *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 6, n.7, p. 49-56, jul. 2000.

PELKONEN, E. *Achtung Architektur*! Image and phantasm in contemporary Austrian architecture. Cambridge: Mit Press, 1996.

PICASSO, Pablo. Conversação. In: CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra *et al*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 273.

PIÑON, Helio. *Arquitectura de las neovanguardias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

PITA, António Pedro. *A experiência estética como experiência do mundo*. Porto: Campo das Letras, 1999.

PORTOGHESI, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. Tradução Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 1985.

PORTOGHESI, Paolo. *El Angel de la historia*: teorías y lenguajes de la arquitectura. Madrid: Hermann Blume, 1985.

PORTOGUESI, Paolo. *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: Visor, 1992.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1983.

RAUTERBERG, Hanno. *Entrevistas com arquitetos*. Tradução Sérgio Moraes. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2008.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

RICHTER, Hans. *Dreams that money can buy*. Tradução *Sonhos que o dinheiro pode comprar*. Estados Unidos, 1947. 1 vídeo-disco (80min): NTSC, son, color.

RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oublie*. Paris: Seuil, 2000.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 124-147.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

RUBERTIS, Roberto de. *Progetto i percezione*: analisi dell´incidenza dei fenomeni percettivi sulla progettazione e sulla fruizione dell´ambiente architettonico. Roma: Officina, 1971.

SÁ, Daniele Nunes Caetano de. *Abstração formal, linguagem e experiência estética*: interfaces entre arquitetura e vanguardas históricas. Projeto de Pesquisa - Programa Pesquisador Mineiro - PPM II - Fapemig. Vigência: 8/2008 a 12/2009. Belo Horizonte, PUC Minas.

SCHLÖR, Joachim. *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. Berlim: Prestel Verlag, 2008.

Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs. n. 1. Weimar, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ler o livro do mundo. In: BENJAMIN, Walter. *Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SEVCENKO, N. Orfeu extático na metrópole. *São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 197.

SMITH, C. Ray. *Pos-modern e supermanierismo*. Tradução Denise Lupi Schmid. Roma: Laterza, 1982. p. 355.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. Neorracionalismo y figuración. In: ALBA, Antonio Fernández *et al*. *Más allá de posmoderno*: Crítica a la arquitectura reciente. Mexico: Gustavo Gili, 1986. (Colección Punto y Líneas).

SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Diferencias*: topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SOMMER, Robert. *Espacio y comportamiento individual*. Tradução Joaquin Hernandez Orozco. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1974.

TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

TAFURI, M. La escena como "ciudad virtual". Las aventuras de la vanguardia: del cabaret a la metrópoli. In: TAFURI, M. *La esfera y el laberinto*: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta. Barcelona: Gustavo Gilli, 1984.

THOMSEN, Christian W. *Visionary architecture*: from Babylon to virtual reality. Munich: Prestel, 1994.

TRANSCRIPTS, Manhattan. In: HEREU, Pere; MONTANER, Joseph Maria; OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

TSCHUMI, Bernard. *Le Fresnoy*: Studio National des Arts Contemporains. Paris: Massimo Riposati Editeur, 19--.

TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan transcripts*. New York: St. Martin Press, 1981.

TSCHUMI, Bernard. *Tschumi une architecture en projet*: Le Fresnoy. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993. p. 42.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: Mit Press, 1994.

TSCHUMI, Bernard. Temas extraídos de los Manhattan Transcripts. In: HEREU, Pere, MONTANER, Joseph Maria, OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994. p. 485.

TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e Limites I, Arquitetura e Limites II e Arquitetura e Limites III. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: Ontologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 173-188.

TSCHUMI, Bernard. O prazer da arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: Ontologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 581.

TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e limites II. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. Antologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 179-182.

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.

VATTIMO, G. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1987.

VATTIMO, G. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: Visor, 1993.

VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny*: essays in the modern unhomely. Cambridge: Mit Press, 1992.

VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. Antologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 619-622.

WENK, Silke. *Identifikation mit den Opfern und Sakralisierung des Mordes*. Symptomatische Fehlleistungen des Berliner Denkmalsprojekts für die ermordeten Juden. Jahrbuch zur Geschchite und Wirkungen des Holocaust, Überlebt und unterwegs. Frankfurt: Fritz Bayer Institut, 1997. p. 341-347.

WIGLEY, Mark. *The architecture of desconstrution*: Derrida´s haunt. Cambridge: Mit Press, 1997.

YOUNG, James (Org.). *Mahnmal des Holocaust*. Munique: Prestel, 19--.

p. 2: Telefone afrodisíaco branco. Salvador Dali. Museu Moderna. http://www.moderna-museet.se/PageFiles/16731/Salvador-Dali-afroditisk-telefon.jpg

p. 10: Daniele Nunes Caetano de Sá

p. 13: Merzbau, Hannover5, Walhausenstrasse (1020-1936) – "Catedral da miséria erótica" – Kurt Schwitters. http://www.merzbarn.net/wp-content/uploads/3-hann-merzbau-762x1024.jpg

p. 22: Merzbau – "Catedral da miséria erótica" – Kurt Schwitters. http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/images/orchard_fig1a.jpg

p. 23: Merzbau, Hannover5, Walhausenstrasse (1020-1936) – "Catedral da miséria erótica" – Kurt Schwitters. http://www.merzbarn.net/wp-content/uploads/3-hann-merzbau-762x1024.jpg

p. 25: Neue Nationalgalerie – Mies van der Rohe – Berlim. Daniele Nunes Caetano de Sá

p. 27: Fotograma de Un Chien Andalou, de Luis Buñuel e Salvador Dali, 1929. http://www.kino.com/images/film/high/701.jpg

p. 31: Fra Angélico: Coroação da Vigem (1435); Têmpera sobre madeira, 1.12 x 1.14 m. Florença, Galleria degli Uffizi. http://www.virtualuffizi.com/uffizi/index.htm.

p. 32: Carlos Le Burn: O Conselheiro Sérguier (1657-1661); Óleo sobre tela, 2.95 x 3.57 m. Paris, Musée du Louvre. http://www.louvre.fr/llv/musee/alaune.jsp?bmLocale=en

p. 34: Edouard Manet: Emile Zola (1868); Óleo sobre tela, 1.47 x 1.14 m. Paris, Musée d'Orsay. http://www.musee-orsay.fr/en/home.html

p. 35: Édouard Manet: Le déjeuner sur l´herbe (1863); Óleo sobre tela, 2.08 x 2.64 m. Paris, Musée d'Orsay. http://www.musee-orsay.fr/en/home.html

p. 35: O pequeno almoço na relva segundo Manet, Pablo Picasso, 1961.

p. 42: Giorgio De Chirico: Mistério e Melancolia de Uma Rua (1912); Óleo sobre tela, 0,87 x 0,71 m. Coleção Particular. KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. Surrealismo. Colónia: Taschen, 2004. p. 33.

p. 43: Arquitetura surrealista (1932), Salvador Dali. http://www.abcgallery.com/D/dali/dali133.html

p. 46: Frottage. Max Ernst: L´évadé, Histoire Naturelle, folha 30 (1925); lápis sobre papel, 0,26 x 0, 43 m. Estocolmo, Moderna Museet. http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:1752&page_number=59&template_id=1&sort_order=1.

p. 47: Decalcomania. Oscar Domínguez: Lion-bicyclette (1937). http://www.moma.org/collection-images/residesd/004/w500h420/rc-1004.jpg

p. 49: "Dreams that money can buy". "O fenômeno do êxtase". Livro I – Obra completa de Salvador Dali, p. 206.

p. 53: Galerie Beaux-Arts em Paris. Acesso à primeira Exposition Internationale du Surréalisme. Daniele Nunes Caetano de Sá

p. 54: Exposição Le Surréalisme, realizada em 1947 na Galeria Maeght em Paris. Foto de Daniele Nunes Caetano de Sá

p. 55: Catálogo da exposição Le Surréalisme, realizada em 1947 na Galeria Maeght em Paris. Daniele Nunes Caetano de Sá

p. 56: Exposition Internationale du Surréalisme na Galeria Daniel Cordier em Paris. Daniele Nunes Caetano de Sá

p. 57: Ready-made: "In advance of the broken arm" (1915-1964). "Em antecipação ao braço quebrado". Alumínio, chapa de metal e madeira. Ready-made: "Porte-bouteilles, ou séchoir à bouteilles" (1914-1969). "Porta-garrafas". Ferro galvanizado. Um objeto industrializado e suas alusões ao universo feminino. Daniele Nunes Caetano de Sá

p.58: "Etant donnés: 1. La Chute d'Eau/2. Le Gaz d'Eclairage". "Dados: 1. A cascata/2. O gás de iluminação". Daniele Nunes Caetano de Sá

p. 59: Obra: "La mariée mise à nu par ses célibataires, même. (The large glass). A noiva despida por seus pretendentes, mesmo (O grande vidro) – 1915 a 1923, constituída de óleo e fios de chumbo sobre vidro e poeira. Daniele Nunes Caetano de Sá.

Páginas 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 96, 98, 99, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 129, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 155, 156, 157, 159, 160, 165, 166, 174, 175, 176, 178, 179, 181 e 183: Daniele Nunes Caetano de Sá.

Páginas 150, 151, 152,153, 158, 161, 162, 163, 164, 170 e 172 (inferior): Rita de Cássia Lucena Velloso:

Páginas 128 e 172 (superior): Antônio Carlos Dutra Grillo.

SOBRE OS AUTORES

DANIELE NUNES CAETANO DE SÁ

Arquiteta urbanista, especialista em "Revitalização urbana e arquitetônica" (EAUFMG); especialista em "Cultura e arte barroca" (IAC-Ufop); mestre em "Análise crítica e história da arquitetura" (EAUFMG); doutora em "Literatura comparada" (Fale-UFMG). Professora adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas e da Escola de Arquitetura da UFMG. Pesquisadora do CNPq e Fapemig. Líder do Grupo de Pesquisa "Estética e Materialidade da Arquitetura".

RITA DE CÁSSIA LUCENA VELLOSO

Arquiteta urbanista (UFMG), mestre em Filosofia social e política, (UFMG); doutora em Estética e Filosofia da Arte (UFMG). Professora adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas e professora titular da Universidade Fumec. Coordenadora do Observatório de Política Urbana-Opur/Proex/PUC Minas. Pesquisadora do Observatório das Metrópoles. Líder do Grupo de Pesquisa Metrópoles: processos socioespaciais e governança democrática.

ANTÔNIO CARLOS DUTRA GRILLO

Arquiteto urbanista, especialista em "Arquitetura contemporânea: projeto e crítica" (IEC-PUC Minas); doutor em "Teoria e história de La arquitectura" (Universitat Politècnica de Catalunya). Professor adjunto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas. Pesquisador Fapemig. Líder do Grupo de Pesquisa "Estética e Materialidade da Arquitetura".

Este livro foi composto em
Chaparral e Segoe e impresso
em Couché liso 90g para a Editora
PUC Minas pela Formato Artes
Gráficas no inverno de 2010.