

NARRATIVA E PERFORMANCE: POR UMA HERMENÊUTICA DO EDIFICADO

Dra. Valquíria Guimarães Duarte (FAV/UFG)¹

valgd44@hotmail.com

Texto recebido em/Text submitted on: 14/08/2017

Texto aprovado em/Text Approved on: 30/10/2017

RESUMO

Esse empreendimento tem como objetivo a construção de conceitos para a análise, interpretação e compreensão do objeto arquitetônico e se baseia em uma proposta de pensar a complexidade via transdisciplinaridade. Trata-se de analisar a produção estético-arquitetônica a partir de suas próprias marcas de memória. Partimos da hermenêutica ricoeuriana, dialogamos com a arte contemporânea para então elaboramos os conceitos de Performance Conceitual, Performance Process, Techno Performance, Performance (In)Doors, (Out)Doors e Arquitetura Performática. Em suma, esse é um estudo que, a partir da visão interartística, demonstra o processo de construção de conceitos que visam compreender o edifício como objeto histórico, cultural e narrativo.

Palavras-chave: Memória e História, Arquitetura, Hermenêutica Narrativa, Estudos Interartísticos, Performance.

ABSTRACT

This project aims to construct concepts for the analysis, interpretation and comprehension of the building and is based on a proposal to think complexity through transdisciplinarity. It is about analyzing the aesthetic-architectural production from their own memory brands. We start from the Ricoeur's hermeneutics, we dialogue with contemporary art and then we elaborate Performance Conceitual, Performance Process, Techno Performance, Performance (In) Doors, (Out) Doors and Arquitetura Performática. In short, this is a study that, based on the interart vision, demonstrates the process of constructing concepts that aim to understand the building as a historical, cultural and narrative object.

Key words: Memory and History, Architecture, Narrative Hermeneutics, Interart Studies, Performance.

1 - INTRODUÇÃO

Esse estudo surge de um interesse em compreender as construções complexas contemporâneas, da tessitura urbana, com seus ícones edificados, à arquitetura seriada

¹Valquíria Guimarães Duarte é arquiteta, mestre em Patrimônio Cultural (PUC/GO) e doutora em História (UFG/GO). Atualmente é pesquisadora do grupo de pesquisa CNPQ UFG Interartes: sistemas e processos interartísticos e estudos de performance (UFG / FEFD, coordenado pelo prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha) e da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Atua também no curso de Direção de Arte – EMAC UFG.

e vernacular - com seus significados aparentes e implícitos. A ideia é refletir como a arquitetura se transforma em um testemunho da memória porque é um objeto histórico, cultural e narrativo e compreende várias modalidades de temporalização. Considerando que a trama edificada corresponde à *intriga ricoeuriana*, em primeiro plano partimos da teoria da narrativa (Ricoeur) para refletir sobre a memória que gira em torno do edificado, e em seguida construímos nosso próprio edifício teórico a partir de uma operação transdisciplinar, considerando o diálogo com a Arte Contemporânea, mais especificamente com as Performances Artísticas.

2 - A HERMENÊUTICA COMO INÍCIO DE UM PROCESSO.

Ao longo do tempo a arquitetura tem sido capaz de oferecer muito mais do que uma solução técnica para a necessidade pragmática: com seu próprio universo de discurso, seu significado se encontra além da epiderme do edifício. Sua realidade é infinitamente complexa, fruto de sua relação com a história e a cultura. O reconhecimento de que a *arché* arquitetônica não é apenas uma equivalência semântica, ao contrário, ela ocorre na experiência espacial, sugerimos que a arquitetura se assemelha ao campo das artes literárias: o significado de um romance é inseparável da experiência do próprio romance. Portanto, a circunscrição dos fundamentos epistemológicos da disciplina exige a compreensão do objeto arquitetônico enquanto *experiência*.

Dentre as abordagens encontradas para uma história da arquitetura numa interface com o campo do saber histórico mais vasto, identificamos que a análise hermenêutica é interessante à compreensão do objeto arquitetônico. A partir da teoria da interpretação e da noção da arquitetura enquanto narrativa entramos na dimensão temporal no edifício, enquanto projeto, construção e percurso. Brandão (2001) afirma que buscando o sentido, a interpretação aplica o espírito sobre as formas, introduz nos signos valores que implicam o vivido e o existencial, ligados tanto ao mundo da obra quanto ao mundo do intérprete. Esse é o *locus* próprio da abordagem hermenêutica. O mundo que a obra documenta entrelaça vários elementos: o intérprete pronuncia o universo do autor e o contexto que envolve a obra. Mas ao esboçar sua interpretação da obra e do mundo por ela desvelado, acrescenta seu próprio mundo, tal como o arquiteto acrescenta sua própria visão, ao interpretar o mundo e a si próprio no momento da

criação. Só através desse entrelaçamento é que a obra passa a ser fonte de sentido e não apenas remetente de significados.

A compreensão responde à face subjetiva da interpretação, os novos sentidos adquiridos pela obra nas condições em que ela foi apropriada na história se colocam, no presente, ao intérprete. Para incluir tanto a compreensão quanto a explicação, este modo interpretativo faz dialogar permanentemente a parte e o todo, polos do círculo hermenêutico cujos sentidos só se manifestam quando referidos um ao outro: não se pode conhecer o todo sem se conhecer as partes, mas estas só são conhecidas em função do todo. Ao introduzir a compreensão ou o modo em que a obra é apropriada pelo intérprete situamo-nos no centro do círculo hermenêutico, que procura capturar o sentido da arquitetura, girando entre o autor, o fruidor, o intérprete e a obra.

3 - A TRÍPLICE MÍMESE NA ARQUITETURA

A solução para o desafio da compreensão do edifício (que não se pretende absoluta) é encontrada na hermenêutica, partindo, neste estudo, da teoria da narrativa de Paul Ricoeur (1994, 2002). A história da arquitetura como uma hermenêutica é entendida como a projeção para a linguagem da experiência histórica como um campo de elaboração narrativa (mimética).

Ao comentar a relação entre arquitetura e narratividade², Ricoeur busca na herança grega³ a concepção de *eikon* - imagem -, para pensar o trabalho da memória no seio da narrativa, na ação do “fazer presente o ausente”. Essa noção de ausente se refere a dois aspectos, o ausente concebido como irreal ou imaginação, fabulação, ficção, e o ausente concebido como “o que foi”, a lembrança do que já foi e segue existindo, o

²*Architecture e Narrativité* (Arquitetura e Narratividade) aparece pela primeira vez no catálogo da Mostra “Identità e Differenze”, na Triennale de Milão, de 1994, e tem como objetivo traçar uma analogia entre tempo narrado e espaço construído. É publicado posteriormente pela Revista francesa *Urbanisme*, nº 303, em 1998. O autor ainda estabelece a relação entre memória e espaço em outras publicações, como *Memória, História e Esquecimento* de 2000, no capítulo II História/Epistemologia (Fase Documental: a Memória Arquivada, Espaço Habitado). Nesta publicação, especificamente, Ricoeur retoma algumas questões já colocadas no artigo anterior, como a experiência do tempo no espaço estabelecida por meio da narrativa.

³ Paul Ricoeur, em *Memória, História e Esquecimento* (2007), afirma que a herança grega acerca da memória lega dois *toipois* rivais e complementares, um platônico e outro aristotélico. O platônico é centrado no tema da *eikón*, sugere de representação presente de uma coisa ausente (a metáfora do bloco de cera), “advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela da imaginação” (Ricoeur, 2007, p. 27). O aristotélico se concentra na representação de uma coisa anteriormente adquirida, vivenciada ou aprendida e “preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança” (Ricoeur, 2007, p.27). A metáfora do bloco de cera sugere a memória dos traços, como gravação, como impressão e conjuga duas problemáticas: a memória o esquecimento.

proteron: “me parece que a glória da arquitetura consiste em fazer presente não o que já não existe mais, mas o que existe através do que já não existe” (Ricoeur, 2002, p. 10)⁴. E é pela narrativa – pelo “pôr-em-narrativa” - que a memória é levada à linguagem e as obras.

A reflexão sobre memória e narrativa no campo da arquitetura se baseia em dois pressupostos: em primeiro lugar, tornar presente a anterioridade através da lembrança (retorno do que já foi e que segue existindo), de testemunhos, discursos e narrativas pela quais se diz “eu estava lá”, “foi assim que aconteceu”; em segundo lugar, acessar a memória por meio de uma operação fundamental de narrativa denominada Configuração. Tanto o relato quanto a Configuração são oferecidos para serem lidos. Esta última é dada à visibilidade, pois se trata de uma narrativa que mescla espaço geométrico em três dimensões e tempo narrado na poética arquitetônica.

Há um estreito paralelismo entre arquitetura e narratividade, “a arquitetura seria para o espaço como a narrativa é para o tempo, a saber, uma operação configuradora” (Ricoeur, 2002, p.11)⁵. A analogia entre “configuração narrativa” do tempo (o ato de dispor uma trama no tempo, como acontece na literatura) e “configuração arquitetônica” do tempo (o ato de construir, de edificar no espaço) indica que ambas – narrativa e arquitetura - se manifestam através da inscrição, “uma na duração, outra na dureza do material” (Ricoeur, 2007, p.159). Embora pareçam distantes – a arquitetura e narrativa literária encontram semelhanças.

A narrativa⁶ possibilita configurar e reconfigurar criativamente acontecimentos dispersos em um todo inteligível, em uma história. A configuração das tramas narrativas

⁴“Y a mi me parece que la gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe” (Ricoeur, 2002, p.10).

⁵La arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación “configuradora” (Ricoeur, 2002, p.11).

⁶A concepção de narrativa, ou o estabelecimento da relação entre tempo e narrativa, se dá através do que Ricoeur define como ‘mediação privilegiada’; ou seja, por duas obras que são fundamentais para a compreensão de sua hermenêutica: as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Poética* de Aristóteles. O propósito é estabelecer uma confrontação dos resultados das análises da noção de aporia do tempo agostiniana e a teoria da arte poética de Aristóteles - um aborda o tempo, o outro a forma. A escolha destes autores tem para ele uma dupla justificativa: de um lado pelos paradoxos do tempo (sem se preocupar com a estrutura da narrativa), e por outro pela organização inteligível da narração, que constrói uma intriga dramática sem as implicações temporais de sua análise. De Santo Agostinho a noção de aporia da temporalidade significa uma mútua referência entre memória e espera, ou seja, na tensão (*intentio*) para o futuro, como atitude de expectativa e em direção ao passado como memória/lembrança (*distendio*). A experiência do tempo agostiniana aponta para relação discordante da ação no tempo, que rompe com os padrões lineares da cronologia (Ricoeur, 1994, p.16). O outro elemento teórico decisivo da construção da teoria da narrativa provém da *Poética* de Aristóteles. Estendendo o alcance do conceito de representação (*mimesis*), ou seja, como aponta Ricoeur, a da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio

permite que se pense a temporalidade (a historicidade) face à impossibilidade de uma reflexão pura sobre o tempo. Na arquitetura, este (o tempo) só pode ser apreendido através dos percursos narrativos que se apresentam sob a forma de mimeses do projeto e construção do edifício. O ato mimético (a *Tríplice Mimesis* – Pré-Figuração, Configuração e Re-figuração) permite o caminho inverso da criação arquitetônica, o acesso à reconstrução das ações vividas durante o processo de idealização e concretização de um edifício. A *Tríplice Mimesis* no campo arquitetural é em tudo análoga à feita pela literatura em relação ao tempo, “*de um lado, a narrativa oferecida à leitura, de outro, a construção entre o céu e a terra é oferecida à visibilidade, dada a ser vista*” (Ricoeur, 2002, p. 11). Para além do texto, entretanto, a narrativa arquitetônica sugere que o exercício do projeto, a edificação, o processo construtivo, a relação com o contexto, constituem, por si só, uma narrativa estruturada.

A *Tríplice Mimesis* considera o âmbito estético específico do fazer artístico, mas vai muito além dele. Considera a atividade coletiva humana (a Pré-Figuração) para depois postular a possibilidade de uma transposição mimética dessa experiência na poética (Configuração), que se organiza através de códigos representacionais, que não se inscrevem inteiramente em um horizonte de sentido previamente demarcado. É um transporte da experiência histórica, que é aberta a um campo de significações, que se completa com a participação dos leitores e críticos. Os três planos miméticos, na

da intriga, a narrativa é definida como representação da ação humana (*mimesis praxeôs*): “*a compreensão das ações humanas [...] implica poder configurá-las, de acordo com uma determinada intriga (mythos), de uma determinada trama a qual organiza uma semântica de ações*” (Levy, 2009, p.55). Nestes termos, a atividade poética não tem, para Aristóteles, qualquer caráter temporal marcado. A respeito da trama narrativa: “*Resulta assim que, se uma narrativa de histórias deve ser mais do que simples relatos de fatos, é porque configura uma forma de intriga que se desenvolve no tempo, de modo que cada elemento da trama conduz a um mesmo ponto futuro (propondo o que Ricoeur chama de “concordância do todo”). Ou, ao contrário, um momento da história pode nos desviar para uma direção inesperada, sugerindo que, numa visão do já ocorrido, o todo poderia não se sustentar como tal, isto é, nos levar para o lugar esperado (configurando o que Ricoeur denomina “discordância”)*”. (Levy, 2009, p.56). É analisando os conceitos de intentio – distendio e concordância-discordância que Ricoeur articula os pressupostos agostinianos e aristotélicos e mostra que o tempo humano só pode ser compreendido se narrativizado. Além disso, graças à função narrativa ele põe em evidência a proximidade e a distinção entre a narrativa ficcional e a historiográfica, as quais se distinguem, principalmente, pela maneira que se referem à realidade. Para o autor a ficção literária e as obras de arte não são fabulações irreais, visto que tem efeitos reais na medida em que operam transformações em nossa visão de mundo. Através do que Ricoeur denomina Mimese I, II e III, apresenta a configuração da ação via narrativa. Esse processo preocupa-se em reconstruir todas as operações pelas quais a experiência prática se dá obras, autores e leitores (Ricoeur, 1994). A Mimese II – a configuração – abre o universo da composição poética e institui a literalidade da obra literária (nessa pesquisa, da obra arquitetônica). Ricoeur aponta esse plano como um lugar de mediação entre o montante e a jusante do ato de narrar, de modo que essa faculdade transfigura o montante em jusante por seu poder de configuração. A perspectiva dinâmica que o plano da configuração ostenta - seu poder de mediação – é um aspecto essencial da teoria da narrativa, “*... É construindo a relação entre os três modos miméticos que constitui a mediação entre tempo e narrativa...*” (Ricoeur, 1994, p.97).

arquitetura, abrangem a Pré-Figuração, plano no qual a narrativa está localizada na vida cotidiana, antes de se afastar dela para se transformar em projeto e construção (na literatura, na narrativa literária); a Configuração, estágio de um tempo realmente construído e de um tempo narrado em projeto; e a Refiguração, plano da leitura e releitura da obra, no uso do espaço, capaz de reviver, à sua maneira, interativa e intertextual, a intriga poética configurada no projeto.

A Pré-figuração são todas as ações que antecedem o projeto e construção do edifício, é a dissolução do relato na vida real, sob a forma de conversação ordinária. É a pré-compreensão do mundo e da ação, da experiência humana que aciona elementos que dão sentido ao que se experimenta pela narrativa, “*a função do relato é a de dizer “quem efetua a ação”*” (Ricoeur, 2002, p.14). Na Pré-figuração se encontram questões relacionadas aos motivos que levam determinados atores a agir de determinada maneira, em momento específico. Importa assinalar que, assim como as histórias de vida se desenrolam em um espaço de vida, a narrativa de conversação, com as suas trocas de memórias, é sempre coextensiva a percursos através de lugares precisos, espaços materiais e palpáveis; ou seja, uma história de vida está sempre ligada a um espaço que se compartilha.

A Pré-figuração também abrange o significado da origem do ato arquitetural e a função original da arquitetura, representa o vínculo da arquitetura com mundo, com o tecido vivo e significante que proporciona estímulos e razões de sua existência. A origem e a função se encontram na experiência vital de habitar – o construir marcado pelo *Lebenswelt*⁷, que é imanente à arquitetura. Esse sentido consiste na compreensão do habitat como lugar de proteção, que substitui, num sentido psicanalítico do termo, “*o cordão umbilical rompido pelo arrancamento que é o nascimento*”, (Ricoeur, 2002, p.15). O arquiteto não se depara com um espaço vazio onde se construirá um edifício, os espaços fenomênicos são tão palpáveis quanto o espaço geométrico, há um nível vital (embrionário) atualizado que direciona as operações de construir e marcam a ocupação em um espaço. Nesse sentido, as demandas da arquitetura soam contemporâneas ao habitar-construir-circular primordial, que são reproduzidos a cada projeto.

⁷O conceito de *lebenswelt* – *mundo da vida* - foi apresentado primeiramente por Edmund Husserl (1859 – 1938) como um tema primeiro da fenomenologia. Significa a realidade primária de nossa experiência imediata, o mundo das significações tal como ele se apresenta. Merleau – Ponty (1908 – 1961) oferece uma releitura do conceito entendendo que ele só pode ser compreendido através da experiência humana em toda sua facticidade.

A Pré-Figuração também é o momento da pesquisa documental, anterior à escrita, da compreensão prática que fornece à ação narrada um primeiro critério de discernimento. Assim, “[...] imitar ou representar a ação é pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual” (Ricoeur, 1994, p. 101). No campo do fazer arquitetônico significa tudo que está no plano anterior ao projeto e que se insere no campo das ações que determinam ou são descartadas no ato de projetar, como a concepção esboçada em croquis, pré-requisitos e programa.

Cada arquiteto desenvolve um método particular de criação. Mas o processo arquitetural está inserido em uma tradição projetual, que conta com etapas e complexidades que dizem respeito a uma *educação arquitetônica*, sintetizando métodos que uma vez plasmados no espaço, refletem um entendimento próprio sobre o morar e circular. Nesse sentido, as “escolas” arquitetônicas trazem um legado que refletem uma visão particular, que surge no modo como o arquiteto se apropria do sítio, interpreta um programa, lança um partido arquitetônico, dá forma ao edifício. A Pré-Figuração compreende o conjunto do repertório que identifica o modo como o arquiteto pensa o espaço e sua transformação em lugar habitável – no caso específico desta pesquisa, o da construção de uma casa da memória, ou seja, um museu. Esta Pré-figuração integra o que historicamente costuma-se determinar como *contexto*, ou seja, a rede social-cultural-simbólica que envolve o arquiteto e outros atores, para a construção do edifício.

A Configuração ou Mímesis II é o ato de configuração narrativa propriamente dito (a ação em narração), quando o relato se afasta do contexto da vida cotidiana, e institui-se pela escrita e pela técnica da narrativa, no âmbito da esfera literária. Tal ato de configuração comporta três características fundamentais: em primeiro lugar, comporta a *intriga (mise en intrigue)*, o *muthus/mythus* de Aristóteles, que consiste em construir uma história através da junção criativa de eventos isolados e confusos de modo a formar uma trama, um enredo. E a função principal de tal enredo é, sobretudo, a de representar a ação. Trata-se da característica mais definidora da narrativa e o que faz dela um existencial fundador da nossa relação ao tempo: a narrativa é capaz de sintetizar o heterogêneo⁸, fazer concordar o discordante e, deste modo, transformar uma sucessão

⁸Importante reiterar que Ricoeur afirma que a atividade de composição é um modo que produz uma totalidade de sentidos que não é uma *síntese perfeita*. É, antes de tudo, uma síntese que apresenta um

de instantes numa história com princípio, meio e fim. O encontro da intriga e da mimeses produz um resultado que não é uma narrativa de uma realidade existente, ou seja, não é a imitação literal da realidade, e sim, uma representação criadora que configura a realidade à sua maneira.

Em segundo lugar, o ato de configuração implica um compromisso com a *inteligibilidade*, isto é, com a tentativa de dar um sentido ao que, de outro modo, não seria mais do que uma simples sucessão inextrincável de ocorrências confusas e fragmentadas. A compreensão do edifício, deste modo, depende de sua capacidade para ser seguido, assim como acontece na literatura, "*Compreender a história é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos*" (Ricoeur, 1994, p.105). Se na Pré-Figuração as narrativas são naturalmente confusas e embaralhadas, já que estão imersas no universo da vida, a Configuração realiza o esclarecimento do inextrincável, ou seja, a narratividade concretiza tudo o que é relativo ao procedimento, ao artifício do contado, um trabalho reflexivo que coloca na obra o que acontece como resultado dos eventos.

A Configuração é a construção inteligente e inteligível que permite uma refiguração, um uso do espaço, uma leitura, capaz de reviver a intriga poética tecida no projeto. O edifício, como uma imitação criativa da ação humana, exige uma competência preliminar à sua compreensão, ou seja, uma capacidade de identificá-lo por seus traços *estruturais* e pelas as mediações *simbólicas*, ambos portadores de caracteres *temporais*. Nestes termos, a inteligibilidade engendrada se encontra na propriedade de usar de modo significativo a *trama conceitual*, a capacidade de extrair significados dos conceitos da ação. Em arquitetura, isso significa, ao mesmo tempo, compreender a linguagem do fazer arquitetônico e suas estruturas conceituais (a familiaridade com o campo do fazer), assim como a tradição cultural na qual a obra se insere.

Finalmente, o ato de Configuração diz respeito a uma operação dinâmica de *intertextualidade*, que consiste na confrontação de distintas narrativas arquitetônicas, sempre de modo a estabelecer proximidades e distanciamentos. Cada edifício é construído no espaço da cidade, em um momento histórico específico, em um sítio

equilíbrio instável – uma concordância-discordante. O que está em jogo é a importância do todo, da composição da intriga em uma estrutura de sentido global, na qual seja possível discernir um princípio, meio e fim.

envolvido por outros edifícios que o precederam e que possuem abordagens mais ou menos diferentes. O novo edifício desenha contrastes ou novas conjugações. O arquiteto, como um escritor, no ato da inscrição, joga com a inovação e a tradição, na medida em que sua configuração traça um antes e um depois, segundo ou contra uma tradição já arquivada na trama urbanística. O edifício “joga” com uma carga diferente de memórias, de edificações mais ou menos preservadas, habitações comuns, seriadas ou excepcionais, vazios urbanos ou não: todos eles com diferentes histórias, funções e vocações. O fenômeno da *intertextualidade* tem uma historicidade própria da contextualização do novo edifício na cidade porque levanta questões relacionadas ao habitar na arquitetura e no urbano. Uma nova dimensão é aberta quando a análise não se resume ao novo edifício, e sim na relação entre edifícios.

A Configuração é eixo central da operação mimética, por isso importa reiterar sua *função mediadora*, como ponte de compreensão dos outros planos miméticos. Ela é o ponto de encontro entre fatores díspares (agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, acasos, etc.), e realiza a chamada “síntese do heterogêneo” (como solução da aporia agostiniana), combinando dimensões temporais variadas, tanto cronológicas (tempo da ação), quanto não cronológicas. O lugar de mediação dado à Configuração ressalta seu caráter dinâmico, que relaciona acontecimentos ou incidentes individuais em uma história considerada como um todo.

A Refiguração, ou Mimese III, terceiro e último plano da ação narrativa, é o que completa o ato mimético. Na arquitetura, o edifício apenas atinge seu pleno sentido quando é restituído ao mundo do agir, ou mais especificamente, ao mundo do habitar. A Configuração é então Reconfigurada na recepção e na leitura do espaço. Chega-se ao estágio, segundo Ricoeur, que marca o entrecruzamento do mundo do texto/edifício com o mundo do leitor/habitante. A ordem narrativa instaurada se revela nos processos decorrentes da ocupação efetiva do edifício, nos procedimentos da leitura e interpretação, chegando à compreensão do projeto enquanto uma narração ao mesmo tempo aberta e fechada: “*Deve-se, portanto, aprender a considerar o ato de habitar como um foco não apenas de necessidades, mas também de expectativas*” (Ricoeur, 2002, p.28).

É na dialética, entre, por um lado, o poder de inovação da obra e, por outro, a receptividade de uma tradição em apreendê-la, que se pode decodificar o poder transformador do mundo, intrínseca à narrativa arquitetônica. Na medida em que o edifício apresenta algo para além de si mesmo, permite compartilhar uma experiência

além da linguagem. Nesse sentido, é fundamental a distinção entre sentido e referência: o que um espectador recebe não é somente o *sentido* da obra, mas, por meio de seu sentido, sua *referência*, a experiência que a obra faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade, que ela exhibe diante de si (Ricoeur, 1994, p.120). Por isso, a leitura que se faz de um edifício é sempre inacabada, as possibilidades de sentido são infinitas e se encontram com as necessidades, desejos e inquietações daqueles que o experimentam.

Além do aspecto construtivo, o edifício inscreve histórias de vida; trata-se de memórias de épocas diferentes que são recapituladas mediante a operação que o edifício é capaz de realizar. A memória do novo na arquitetura deve ser acolhida não só como uma inovação, mas como uma reorganização do antigo; por isso, no estreitamento entre narrativa e memória, na arquitetura, se dá em recuperar traços inscritos no espaço, para que estes não sejam apenas resíduos, mas "*testemunhos reatualizados de um passado que não é mais, mas que foi, fazer com que o "ter sido" do passado seja salvo a despeito de seu "não ser mais": a "pedra" que dura é capaz de tudo isso*" (Ricoeur, 2002, p. 28). Como um livro de pedra, o edifício guarda inscrições e através delas narra o passado e se oferece a uma justa reconfiguração.

4- A HISTÓRIA E TEORIA INTERARTES E A ARQUITETURA

A proposta de Paul Ricoeur a respeito da *Tríplice Mimesis* considera que o edifício carrega uma historicidade de mesma natureza que o "espaço" literário confere ao ato configurador. Mas diferentemente da narrativa literária, a arquitetura apresenta especificidades, que uma vez investigadas, possibilitam a ampliação do enquadre do percurso narrativo para além do que está proposto na abordagem textualista de Ricoeur. Nesse sentido, buscamos os estudos interartísticos para problematizar o edifício enquanto *performance*, lugar de trânsito temporal-espacial e produção de *scinestesias*. A intenção é mostrar como a *performance*, relacionada à arquitetura, possibilita a criação de conceitos analíticos que ajudem no desdobramento da noção *ricoeuriana* de Configuração, e enriqueçam nosso desafio hermenêutico.

A História e Teoria Interartes, através do conceito de *Intervalo* (Noronha)⁹, nos indica esse desdobramento, uma vez que sugere que as linguagens contemporâneas –

⁹Segundo Noronha (2007-b), contemporaneamente, as linguagens artísticas não se reduzem aos temas da separação das linguagens, mas seu hibridismo e profusão de meios envolvem estéticas ligadas ao clássico,

incluindo a arquitetura -, em suas formas híbridas, fronteiriças e experimentais, se investigadas a partir de seus próprios campos de criação (em uma apreensão de caráter sinestésico e cinestésico do fenômeno), possibilitam reflexões que acabam por constituir um conjunto de conceitos: “a apreensão de uma linguagem acontece no interior do campo relacional, num eixo que envolve som-ruído, plasticidade-visualidade, corpo-corporeidade-corporalidade” (Noronha, 2007–b, p.57). É a obra e o processo criativo que dão abertura para a produção de uma teoria, ou seja, a teoria se constrói a partir de uma relação com o fenômeno pesquisado. Não significa dizer que o objeto é isolado de outras posturas teóricas, na verdade ele é atravessado por múltiplos olhares disciplinares. No domínio da arquitetura importa ressaltar que é do próprio fenômeno arquitetônico ou urbanístico que surgirão conceitos internos, e o papel do historiador é o de buscar sua potencialidade, partindo de operadores estratégicos.

Noronha sugere três categorias de pesquisa, que observam três lógicas: *Diferenciação*, *Fusão*, e *Intervalo*¹⁰. Esses conceitos permitem o desenvolvimento de raciocínios de análise em *torno do objeto* (o fenômeno estudado é atravessado por múltiplos olhares disciplinares), em *torno do método* (há a transferência de reflexões teóricas de um lugar a outro, na geração de conceitos intermediários), e um raciocínio em *torno dos trânsitos temporais-espaciais*, que surgem da análise da escritura, da visualidade e da performance, na produção de *scinestesias*, obtendo um resultado que se

barroco e romântico, reconfigurados no debate contemporâneo acerca da modernidade e da pós-modernidade. A arte, contaminada por diversas disciplinas (teatro, cinema, arquitetura, dança), exige um sistema teórico para sua compreensão (que não só o dos campos disciplinares autônomos), que abranja todas as estéticas envolvidas na criação. A produção arquitetônica contemporânea, por sua vez, também apresenta variadas posturas filosóficas, mecanismos criativos e lógicas espaciais, além de se constituir em um fenômeno que inclui uma diversidade de meios e tecnologias. A produção arquitetônica dos últimos 30 anos apresenta um pluralismo de posturas, que embora guardem as especificidades do campo, se contaminam por outros campos do saber, principalmente as artes. Essa complexidade interessa à História e Teoria Interartes, em sua proposta em ampliar os estudos tradicionais e estendê-los à arquitetura, possibilitando novos trajetos para a compreensão das produções em suas diferentes vertentes e complexidades, que já não se enquadram suficientemente nos modelos teóricos estabelecidos.

¹⁰A *Diferenciação* se baseia no conceito de *crítica* do romantismo alemão e trata de pensar o valor do objeto de arte ou arquitetônico em si. A obra erige um arcabouço conceitual e em sua *poiésis* determina a tradição a que remete, mas que também irá desenvolver. A *Fusão* é uma categoria conceitual que diz respeito a operações que ocorrem no domínio artístico mais abrangente, por isso, na arquitetura, pode ser problematizada a partir das concepções românticas da obra de arte total, a da criação de uma forma-arte pela soma de todas as artes. Na concepção de obras arquitetônicas, assim como nas operísticas propostas por Richard Wagner, há uma articulação criativa que tem como objetivo comandar os sentidos no alcance de um estado de total imersão no espaço. Deste modo, tal como em Wagner, o projeto arquitetônico se preocupa em resolver demandas ligadas não só às questões do habitar, mas à criação de um cenário que proporcione a fruição total “artístico-arquitetônica”. Aqui podemos ressaltar, a partir de Agamben (1986), que os *dispositivos* espaciais funcionam como argumentos que propiciam instâncias e circunstâncias.

posiciona além do *corpus* teórico constituído; deste modo o fenômeno estudado se coloca em uma zona de Intervalo.

A noção de *Intervalo* é uma estratégia do tempo recente (de raciocínio topológico¹¹ e das semioses interartísticas), e sugere a práxis e a compreensão do fenômeno a partir do deslocamento de fronteiras disciplinares, demonstrando um interesse em ultrapassá-las. Esse é um aspecto importante a ressaltar: considerar as fronteiras disciplinares – seus princípios norteadores –, e por outro lado, considerar a contaminação conceitual, processual e estrutural que se estabelece a partir da observação do fenômeno.

As obras de fronteira são produtos em interface, de linguagem contaminada - quando um meio se deixa estimular por outras linguagens. O que significa dizer, em última instância, que os princípios norteadores da obra ou dos processos de criação, admitem uma transmutação ou conjunção conceitual, do mesmo modo que estimulam novas relações de fruição. A arte, contaminada pela arquitetura e pelas diversas mídias, estabelece uma relação diferente com o espectador. Na arquitetura também ocorre o mesmo: a arte, que sempre influenciou sua produção, continua a influenciar, agora em outros termos. Para Irene Machado (2000), as linguagens de diferentes mídias (observadas aqui na arte e a arquitetura) instigam diferentes impressões sensoriais, há uma promoção de relacionamentos do sensorio humano e suas potências expressivas no intercâmbio entre procedimentos: “*a interação entre códigos sustentam a interatividade, uma das propriedades mais marcantes da linguagem*” (Machado, 2000, p.75). “Entre” linguagens porque fronteiras são ao mesmo tempo espaços de separação ou oportunidade de dissolução e criação. A “dificuldade” de demarcar fronteiras provoca emergências que atuam em zonas que exigem do espectador uma percepção voltada para os múltiplos sentidos. Zona de fronteira “*é uma zona híbrida, babélica, de multiplicidade sensorial*” (Machado, 2000, p.84).

O sentido de fronteira é usado no tocante à contaminação conceitual e processual cada vez maior entre um campo e outro, ou seja, há na arte (e já há algum tempo) uma tendência cada vez mais “arquitetônica” e “urbanística”, e há na arquitetura uma tendência à “arte” que é levada ao limite. A paisagem contemporânea das artes (e como

¹¹ No raciocínio topológico, o que conta é a condição relacional, na articulação entre o corpo e o espaço. Esse raciocínio evidencia o modo como o espaço é utilizado ou apreendido pelo interagente. A ordem topológica é invisível na sua totalidade, mas inteligível pela percepção cinestésica e sinestésica.

não pensar também na arquitetura) é pensada como um amplo lugar de trânsito midial, da recorrência de vários suportes e linguagens, da intersecção desses vetores.

FRONTEIRA ARTE X ARQUITETURA - Em seu artigo “*A escultura no campo ampliado das artes*”, Rosalind Krauss (1996) retoma a discussão em torno da autonomia dos meios artísticos, observando mudanças ocorridas na produção da escultura do período. A autora reivindica uma redefinição do conceito de escultura, afirmando que há uma intrínseca ligação entre escultura, arquitetura e paisagem, visto que a produção artística contemporânea possibilita a concretização de uma arte mais ligada a intervenções de lugares. Há também uma mudança na relação de fruição, que passa da tridimensionalidade para quadridimensionalidade prospectiva, para uma situação de estar *entre*, de atravessamento, em uma experiência *scinestésica* (Noronha) e participativa do espectador. Embora a criação artística guarde relações com a arquitetura há mais tempo¹², a partir dos anos 60 há um afrouxamento conceitual de categorias, assim como um “desmantelamento” das fronteiras artísticas, que passam de uma autonomia de meios para uma pluralidade de linguagens. Krauss reacende reflexões sobre autonomia disciplinar propugnadas no tratado estético de Lessing (séc. XVIII), sugerindo que contemporaneamente a produção artística promove uma oportuna dissolução de fronteiras disciplinares. As práticas artísticas contemporâneas, que a partir de meados do século XX mudaram a face da produção escultórica, dificultam o uso dos mesmos termos em sua análise e compreensão. O universo abrangente de processos, materiais, mídias, implicam uma revisão do conceito. “O campo expandido da arte”, como sugere as problematizações em torno da “escultura” contemporânea, revela uma ligação da arte com o espaço mais vasto: da arquitetura e da paisagem.

As reflexões de Krauss sobre as transformações do conceito de escultura que acontecem no limiar da arte contemporânea (a escultura toma as práticas teóricas da arquitetura para transformar seu campo) nos levam a refletir sobre as mudanças ocorridas no campo da arquitetura. De modo similar, a arquitetura - manipulada como

¹²Podemos exemplificar a ampliação do conceito de escultura muito antes disso, com a criação da obra Merzbau (Casa Merz), de Kurt Schwitters (1923 a 1943), uma espécie de obra colagística em processo, montada no apartamento do artista. Embora esta seja considerada uma proto-instalação, O’Doerty (2007) comenta que, há uma relação de fruição que não a encaixa na categoria que muito anos depois vem a ser conhecida como instalação, visto os espectadores ainda conservarem uma fruição aos moldes da arte bidimensional, explorando a visão e não a percepção corporal. Nos anos subsequentes, a arte ultrapassa as molduras do quadro, “descarta o plinto”, não só ocupam o espaço mais vasto da galeria como também da cidade, além de captar o instante, como nos *Happenings*, que segundo Archer (2001) sinalizam a ampliação dos gestos expressionistas para o espaço.

uma prática artística -, transforma e rejeita termos tradicionais arquitetônicos (como o funcionalismo e os códigos formais da abstração modernista). Se a arte por muito tempo serve de modelo para a arquitetura (e ainda segue servindo), também se pode dizer que o objeto arquitetônico contemporâneo pode ser problematizado como modelo para arte, e uma vez pensado enquanto instalação é um produto em interface que está associado às formas contemporâneas do hipertexto. Observando a produção da arquitetura do tempo recente, ressaltamos características que a conecta não só às *Instalações artísticas*¹³, o *In Situ* ou *Site Specific*¹⁴, à *Land Art*¹⁵, a *Arte Multimídia*¹⁶, assim como a continuidades das

¹³ Instalação é um termo que se refere à arte em dois sentidos: à forma de colocação das obras de arte no espaço expositivo, mas também a uma determinada forma de escultura que consiste na construção de situações que confrontam o espectador e o envolvem. Na acepção o termo Instalação ocupa parte significativa dos discursos críticos da arte desde a década de oitenta, embora suas raízes sejam traçadas muito antes, desde o início da Arte Moderna: “A Instalação, pela forma como insere o espectador num contexto artístico envolvente, questiona os paradigmas tradicionais da estética contemplativa, quando propõe situações nas quais o espectador vê o seu estatuto reconfigurado” (Sardo, 2011, p.1). A Instalação recorre a dispositivos que não são tradicionalmente escultóricos, como por exemplo, a imagem projetada, seja em filme, vídeo ou slides. Por vezes, a Instalação adquire contornos específicos dependendo do lugar de exposição e apresentação, ou é mesmo criada para um determinado contexto expositivo – denominando-se nesse sentido, Site Specific. A preponderância da Instalação na arte das últimas décadas transforma este dispositivo artístico em uma categoria, com diversas variantes – desde as Instalações escultóricas às intervenções em espaços exteriores ou na paisagem (Land Art).

¹⁴No final da década de 60, artistas que integram um movimento cultural mais vasto da arte contemporânea, têm como discurso principal ultrapassar as limitações do espaço tradicional das galerias, recusando o sentido comercial e mercantilista que a produção artística assume nesta década. Surge desse movimento a arte do *Site-specific*. Em sua origem, essa vertente artística da arte está ligada a movimentos como a *Land Art* e a *Environmental Art*, que em meados dos anos 60, investiga especialmente as relações entre a paisagem construída (a arquitetura e suas dinâmicas sociais), bem como entre as instituições artísticas ou de outra natureza, e a prática artística. É o início ao que vem a denominar-se *Instalação Artística*, e a partir dos anos 80, também dá origem a movimentos que evoluem no sentido da plena intervenção no espaço. A arte do *Site-specific* é inicialmente produzida segundo uma natureza (mais ou menos) permanente, visto ser realizada em função de um determinado sítio, considerando suas características físicas e dinâmicas sociais. A origem do *Site-specific* está ligada especialmente ao Minimalismo e às interrelações perceptivas que reorientam o sentido de presença do observador, estabelecendo uma interdependência entre espectador, obra e lugar. A arte do *Site-specific* revê a condição nômade da arte modernista e implementa (ou pretende implementar) um modelo de recusa da mercantilização da obra de arte: “ao expor a natureza do sistema da arte enquanto espaço de comercialização, a obra *Site-specific* acaba também por efetivar uma derivação para uma crítica do espaço enquanto produtor de significados políticos, vindo a deslocalizar a crítica institucional para um incorporar de “atos de mobilidade” identitária em referência a sujeitos e a lugares que caracteriza inúmeras formas da prática contemporânea que se orienta para o lugar”. O resultado formal da obra é então determinado por um lugar físico ou por um entendimento do lugar como factual. Refletindo a percepção do sítio como único, a obra é ela mesma ‘única’. Sendo então uma espécie de monumento, uma obra pública comissariada para o local. In: PINHEIRO, Gabriela Vaz. *Site Specific Art*. Disponível em: <http://www.arte-coa.pt>.

¹⁵A *Land Art* possui vários antecedentes, mas tem ponto de partida com os minimalistas, tanto em suas obras como em suas reflexões. Essa categoria artística refere-se às criações que utilizam como suporte, tema ou meio de expressão o espaço exterior. Seu campo de reflexões é a natureza física em seu sentido amplo, tanto exterior natural como transformada industrialmente, convertida em material artístico de configuração. Mas não se trata de um fundo para as obras, mas sim espaços da paisagem natural se convertem em obras de arte através de intervenções em seu estado natural. Há certo uso metafórico da natureza. De qualquer modo se estabelece uma competência entre a ação do homem e a natureza. Quase

relações com as *Esculturas modernas*. Também observamos, nos processos de criação e no edifício, ligações com as categorias artísticas da *Performance*¹⁷. Deste modo, instaura-se o diálogo aberto e abre-se caminho à discussão das práticas teóricas.

O campo expandido da escultura de Krauss caracteriza a “escultura” contemporânea como uma “não-arquitetura” e uma “não-paisagem”. As intervenções artísticas, que ao longo do tempo vão desenvolvendo seus conceitos internos, marcam os locais na cidade e no território, como a *Land Art* (combinações de “paisagem” e “não-paisagem”, como o *Double Negative*, de Michael Heizer 1969-70), e o *In Situ* ou *Site Specific* (combinações de “arquitetura” e “não-arquitetura”, como a obra de Richard Serra). O *Site Specific* e a *Land Art*, que caracterizam obras que reúnem arquitetura (o construído, o edificado) e seu oposto, a paisagem, interessa na análise da existência de uma articulação entre arte e arquitetura contemporâneas. Se para a arte a intervenção no espaço busca as características axiomáticas da experiência arquitetônica, pensada para uma realidade de um determinado espaço, na arquitetura, as características axiomáticas do *Site Specific* e da *Land Art* servem como campo exploratório.

FRONTEIRA ARQUITETURA X ARTE - Na produção arquitetônica contemporânea há o interesse em buscar um *campo ampliado* (usando o termo de Krauss) como alternativa para superar os dualismos conceituais da forma x função, abstração x historicismo e utopia x realidade, que estiveram no centro das discussões do campo durante todo o século XX. Os processos criativos encontram novas aspirações formais e

todas as manifestações de *Land Art* são efêmeras, ligando-se intimamente à paisagem para e na qual foram criadas, procurando, de uma maneira geral, locais inacessíveis ao público. Estas experiências, destruídas mais ou menos rapidamente por ação do tempo e dos agentes naturais, colocam o problema da perenidade da obra e determinam a necessidade de usar meios de registo e de documentação como o vídeo ou a fotografia. A corrente da *Land Art* apresenta duas tendências: a primeira entende o natural como lugar de experimentação, com grande liberdade de ação (Marinus Bozem, Barry Flanagan, Richard Long); a segunda se apresenta de forma mais radical e espetacular, como no trabalho *Spiral*, de Robert Smithson (1970), construída com terra e pedra sobre a água. In: MARCHAN, Simon. *Del arte objectual al arte de concepto: las artes plasticas desde 1960*. Madri: Alberto Corazon, 1972, PP. 255-268.

¹⁶A Arte Intermedial ou Arte Multimídia é o cruzamento ou junção entre mídias na produção artística considerando especialmente seus aspectos materiais (no contexto contemporâneo isso inclui reconhecer as artes como mídias). Clüver (2007) considera três maneiras fundamentais de se pensar a interação entre mídias: a *combinação* de mídias (enquanto “plurimedialidade”, se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera, “multimedialidade”); as *referências* intermediáticas (nesse caso se trata de textos de uma só mídia (que pode ser uma mídia plurimediativa), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de outra mídia. Esse fenômeno é comum e é conhecido também como intertextualidade); e a *transposição* midiática no sentido de *transposição* estética (o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesse caso, o texto “original” e a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”).

¹⁷A categoria da *Performance* é tratada mais adiante no item que relaciona a Arquitetura e Performance.

programática em um vasto conjunto de disciplinas e tecnologias, que valorizam as multiplicidades e pluralidades. Os fluxos, redes e mapas substituem os grids, estrutura e história, que até então caracterizavam o planejamento. E as fronteiras disciplinares entre arte e arquitetura estão cada vez mais contaminadas. Assim, a paisagem e a escultura – a não-paisagem e a não-escultura emergem como metáforas exemplares dentro de uma nova condição da arquitetura:

"Paisagem" surge como um modo de encarar o continuum do construído e o natural, o edifício e a cidade, o local e o território, enquanto "escultura" figura como uma maneira de definir um novo tipo de monumentalidade - uma monumentalidade do informe, por assim dizer, que ao mesmo tempo desafia as conotações políticas do monumento antigo, ainda, no entanto, preserva um "não-monumental" papel para a arquitetura" (Vidler, 2004, p.4).

A arquitetura contemporânea é vista como paisagem e escultura - uma não-exatamente-paisagem e uma não-exatamente-escultura -, e dentro desse raciocínio de ultrapassagem de fronteiras e hibridismo conceitual, pode ser problematizada como uma "*não-exatamente-arquitetura*", pra se usar o termo de Vidler (2004).

A partir do autor buscamos três princípios dominantes na arquitetura contemporânea, que de alguma forma constituem uma base de análise do edifício: a ideia de *landscape* (paisagem), *bioforms* (analogias biológicas) e novos conceitos de *programa* (complexidade, fluxos e movimento). Esses modelos conceituais são eles próprios, reincidentes, uma vez que já foram incorporados na história da arquitetura - cada um já foi proposto como modelo unificador da disciplina ao longo dos dois últimos séculos.

As *bioforms* são influenciadas pela arquitetura e design do final do século XIX e início do século XX aparecendo em experiências do Art Nouveau e Expressionismo. Reaparecem contemporaneamente, como por exemplo, no biomorfismo de Greg Lynn, que tem experimentado técnicas de animação com organismos simples (como bolhas) e complexos (formas de animais e vegetais). Muitas experiências que não partem necessariamente de formas biológicas (arquiteturas que buscam essencialmente imitar as transformações e complexidades da natureza, em sua capacidade de adaptação, crescimento e desenvolvimento), chegam aos mesmos resultados, como no caso das arquiteturas orgânicas e expressionistas contemporâneas, partidas ou não de uma *bioform*.

A *noção da paisagem* dos jardins pitorescos, decorrente do século XVIII, com sua visão moldada e suas narrativas exploradas na duração e no *percurso*, agora é estendida

e inclui questões regionais e da forma urbana. Mas no tocante à menor escala, a do edifício, por exemplo, é usada como forma topológica de interpretação de fluxo de dados, para a criação de paisagens espaciais, ou seja, evidencia a noção de *percurso* e *narrativa* em projetos arquitetônicos. O que é entendido como função dá lugar à fluxo, estreitamente relacionado ao movimento, ou seja, a idéia de permanência dá lugar ao trânsito.

Já a idéia do **programa** - que durante o século XX tem lugar central como fonte de informações para o projeto -, é ampliada, “...os paradigmas sugeridos pela paisagem, biologia e programa parecem ir além de conceitos singulares, a fim de enquadrar um novo campo de ação para a arquitetura que subsume forma e função dentro de uma matriz de informações e sua animação” (Vidler, 2004, p.3). A inserção da *complexidade* na elaboração do programa, ou a ênfase nos fluxos e flexibilidade, visam, em grande medida, atender as demandas da sociedade.

O *campo expandido da arte* de Krauss (1996) – as não-paisagens e as não-arquiteturas -, e o *campo expandido da arquitetura* de Vidler (2004) – as não-exatamente-arquiteturas (explicadas pelas idéias de *landscapes*, *bioforms* e *programas*) - ajudam a refletir sobre a arquitetura contemporânea de natureza *híbrida* (ou seja, serão úteis em nossa pesquisa). Cada autor explora o *campo expandido* a partir de seu eixo de atuação. E ambos dialogam com o conceito de *Intervalo*, na medida em que discutem campos contaminados, quando sugerem a transmutação conceitual entre um campo e outro.

Há uma lógica do *Intervalo* (de uma *Fusão* contemporânea) em que o princípio convocado é o da produção de uma forma-arte resultante da interlocução entre as categorias da arte. O conceito aponta para reflexões sobre um dos aspectos da “obra de arte total”. A ideia da realização de uma *síntese das artes* contemporânea importa quanto se trata de pensar a arquitetura enquanto arte e a noção *wagneriana* de síntese, reconfigurada a partir do debate artístico-arquitetônico do tempo presente; ou seja, a partir de uma estética híbrida, fronteira e experimental, que se apresenta em uma profusão de meios¹⁸.

¹⁸Chamamos atenção para a retomada contemporânea do debate em torno do *Ut Pictura Poiesis* com o advento da hibridização da arte: na esteira do raciocínio proposto por Souriau (1983), o estudo da correspondência entre as artes corrobora a ideia de que “artes são todas as artes”, o que traz uma compreensão mais abrangente e amplia o entendimento do fenômeno estético como um todo (Souriau, 1983, p.2). Desde a antiguidade clássica, dentro dessa perspectiva, reconhece-se que há uma convergência

A ideia wagneriana de *Obra de Arte Total* (exemplificada pela ópera), com seus dispositivos, provoca a imersão completa do espectador, que abraça a completude da experiência sensório-corporal e estética. Nesse sentido, pode-se afirmar que a *integração* das diferentes artes de outrora é somada, no presente, às novas mídias, que incluem o universo digital. O sentido de *Obra de Arte Total* também é problematizado como a transmutação conceitual entre arquitetura e arte. A arquitetura contemporânea, com outros termos, continua a reivindicar seu lugar de portadora de um sentido estético, síntese das artes, capaz de realizar a utopia moderna de dissolução da arte na vida.

5 – PERFORMANCE E O EDIFÍCIO

Ao considerar as contaminações, fronteiras e hibridismo da produção artístico-arquitetônica contemporânea, nos parece interessante convocar o operador *Intervalo* (Noronha) e pensar em uma relação transdisciplinar entre Arquitetura e Performance Artística, com o objetivo de criar conceitos que ajudem na hermenêutica do edifício. A *Performance* se torna uma estratégia por excelência na apreensão de uma história entre imagem, texto, som e corpo, já que nasce em uma zona de entrelaçamento intertextual - em um ponto de encontro entre diferentes linguagens artísticas -, cujas formas de diálogo não convencionais incidem com maior ou menor força. Trata-se de analisar de que forma se dá, na arquitetura, as relações entre Corpo, Espaço e Performance. O estudo da *Performance* nos edifícios contemporâneos amplia a noção do termo, do campo da arte para a esfera do espaço arquitetônico, da cidade ou da paisagem e de seus agentes.

A *Performance* tem como predecessores criativos o *Dada* (*Collages, Assemblages e Environments*), o *Happening* (*que desenvolve a partir do Environment e Live art*) e a *Body Art* (uso do corpo como base para reflexões da arte), em seus caracteres cênico-teatrais, que pontuam dinâmicas ritualísticas e extensões semiológicas que convergem e sintetizam uma efetuação performática. Como categoria artística (criada nos anos 70), apresenta duas conotações: a de uma presença física, e a de um espetáculo, no sentido

entre práticas artísticas em princípio tão díspares, como por exemplo, a pintura, a poesia, a escultura, a dança. Embora a teoria estética tenha se desenvolvido no sentido de definir os limites das artes plásticas (*Lessing*) - sujeitas às condições específicas de cada campo. O clássico debate é retomado no contexto renascentista - em que se discute a relação da técnica e poética com a retórica -, e ganha força nas teses do romantismo alemão, no séc. XIX, em que se desenvolve um programa teórico e de produção. Contemporaneamente o debate *Ut Pictura Poiesis* é retomado com o advento da hibridização da arte.

de algo para ser visto (Glusberg, 2009). Nesse sentido, pode-se relacioná-la a outras categorias artísticas, como o teatro, a dança e a música. Noronha (2008-A) assinala, a partir Jean Lauxerois e Peter Szendy (IRCAM), que o paradigma fundacional da *Performance* é anterior a ela mesma e diz respeito a uma experiência constituída no cinema e na formação de um paradigma audiovisual. Ou seja, a *Performance* pode ser observada dentro da estética do *Intervalo* porque se trata, desde o início, de uma relação interartística, problematizada a partir do cinema e seus dispositivos, que convocam as demais artes à reflexões sobre o modo de ver e perceber uma obra, “...dos *Happenings* (live events) às *Instalações*, o que é exposto é o próprio olhar – e a escuta – e as condições da produção de uma sensibilidade audiovisual – uma sensibilidade ótico-sonora” (Noronha, 2008-A, p.11-12).

A *Performance* é um território de várias interfaces, de trajetos múltiplos, e por sua natureza multidisciplinar, é uma arte de fronteira. Aparece sempre em sua dimensão de ação, na relação da ação do corpo em um espaço específico. Na *Art Performance* observa-se a associação dessa expressão à presença corporal direta do performer, ou seja, há uma interdependência entre corpo e performance. A *Performance* também é marcada pela ideia do fenômeno não linear, pela presença do acaso e do imprevisível, particularidade, em grande medida, herdada das vanguardas artísticas, e mais recentemente, na música de John Cage e George Brecht, na pintura de Pollock, na arte do grupo Gutai e Fluxus. Em todas essas experiências defende-se a ideia de que não interessa o resultado, mas o processo, a ação, a duração. Há uma concepção inicial geradora de uma situação, mas essa situação está sujeita a imprevistos e indeterminações, que são solucionadas no meio do caminho.

Partindo da observação do conceito de *Performance Artística* – principalmente dos fenômenos de processo, dinâmica e acaso - e comparando com o fenômeno arquitetônico contemporâneo (projeto e construção), sugerimos a ampliação da proposta *ricœuriana* na Tríplice Mímesis, nomeando quatro conceitos analíticos para o edifício. São eles: *Performance Conceitual*, *Performance Process*, *Performance (In) Doors/ (Out) Doors* e *Techno Performance*.

A ***Performance Conceitual*** trata de explorar a performance do autor (a ação de criação, o conceito do projeto, a postura do arquiteto) como parte da compreensão do projeto e construção do edifício, no estudo da obra como autografia. A compreensão do edifício e a escrita da memória também se dão através da *performance* criativa do

arquiteto. Sabendo que este, ao elaborar o projeto “fala” de um universo distinto, buscamos perceber sua metodologia, suas ambiguidades. Tentar apresentar o processo criativo implica a compreensão do arquiteto e as mudanças que se operam em sua trajetória. Implica também apreender a opinião que ele tem do seu próprio trabalho, através do seu discurso teórico, observando-o no contexto História da Arquitetura, para então formular questões acerca do conceito do edifício. A ideia é mostrar a interligação constante da retórica, poética e semiose na obra, já que todos estes elementos vivem em tensão. Aqui tratamos da memória do processo de criação e do resultado em projeto – estudos preliminares, anteprojeto e projeto executivo¹⁹ - que são particulares a cada autor.

Importa ressaltar que o que se denomina em arquitetura *Anteprojeto de Arquitetura*, com seus conceitos internos, se assemelha à *mise en intrigue* ricoeuriana. Mas diferentemente da narrativa literária, ao se tornar um projeto, torna a narrativa textual, tridimensional, desdobrando a *mise en intrigue* em diferentes planos. Ao ser detalhado e dar origem ao *Projeto Executivo* há outro desdobramento: um *Anteprojeto* representado graficamente em 10 pranchas, por exemplo, pode dar origem a 1000 pranchas de detalhamentos. Isso é o que diferencia a arquitetura da literatura, e o que diferencia um arquiteto do outro. Os “textos” visuais devem ser lidos tanto na ordem sequencial linear, como num livro (ocidental), como em uma ordem de sobreposições de planos, em “layers”. Esse é um dos desdobramentos da Configuração *ricoeuriana* que a arquitetura propõe compreender.

A ***Performance Process*** visa entender o trajeto de efetivação do edifício, do projeto à obra realizada – ou seja, a memória construtiva arquitetônica. Quando se vê um edifício finalizado, principalmente os de grande proporção, dificilmente se tem ideia da complexidade do trajeto percorrido. A fase da construção evidencia um percurso muitas vezes não linear: é no canteiro de obras que se confronta a fantasia do autor

¹⁹O projeto de arquitetura é desenvolvido em etapas: a primeira – Estudo Preliminar – trata de analisar as necessidades espaciais e funcionais do edifício, bem como as preferências estéticas. Esses estudos abrangem visitas ao local da obra, averiguação de medidas e de levantamentos planialtimétricos, inserção urbana, vizinhos, legislação local, insolação, paisagem, etc. Após conhecimento do partido arquitetônico proposto, o cliente opina sobre os estudos propostos, solicita ou sugere adequações. A etapa seguinte é denominada Anteprojeto, que é o desenvolvimento dos estudos preliminares na direção indicada na última reunião de apresentação, aprofundando questões e trazendo à tona proposições que serão então aprovadas pelo cliente. Desta etapa resulta o projeto básico com a representação gráfica arquitetônica, dentro das normas exigidas pelo órgão responsável pela aprovação. A etapa seguinte – Projeto executivo – trata do desenvolvimento do anteprojeto, já aprovado pelo cliente, até que este se torne projeto para execução da obra.

frente às demandas da realidade, no ato de construir aparecem desafios de toda ordem: nesse momento questionamos nossa tecnologia, a qualificação dos profissionais, a qualidade do material, a logística da construção, os custos. É também no canteiro que o arquiteto retifica o projeto, modifica detalhes, faz as últimas escolhas.

Na *Performance Process* o que se tem em vista é a memória que gira em torno do fenômeno construído. As relações edifício x performance são investigadas na efetivação do projeto e no processo construtivo, surgindo daí a ideia do arquiteto como narrador e o projeto-prédio como narrativa não linear. A operação proposta é a de cruzar o espaço e o tempo através dos atos de construir e narrar: ao fundir a espacialidade do relato e a temporalidade do ato arquitetônico encontramos a dialética da memória e o edifício em um mesmo núcleo de atividade.

Para pensar a arquitetura enquanto processo, acionamos parte do termo cunhado por Renato Cohen (2006) -“*work in progress*” - para pensar o “*work in process*” da cena arquitetônica. Subvertendo o sentido clássico da narrativa, Cohen busca nos paradigmas contemporâneos da linguagem uma forma para teorizar a *Performance*, partindo da “estrutura” do hipertexto (caracterizado pela aleatoriedade e sincronicidade) que cogita o procedimento de criação cênica não como obra acabada, mas como obra em processo. O termo *work in progress* carrega a ideia tanto de trabalho e como de processo: como trabalho, acumulam-se duas noções, o da obra acabada, como produto, e o de obra em processo de feitura, em percurso. Como processo, implica interatividade, permeação e risco (risco de o processo não se fechar enquanto obra acabada) (Cohen, 2006, p. 20-21).

A obra arquitetônica, ao contrário de ser pensada em sua incompletude e a incompletude pensada como uma virtude - se pensa como obra acabada. O que se quer dizer com a absorção de parte do conceito de Cohen é que o processo arquitetônico é tomado também pelo acaso, por mais que uma obra seja planejada. Muito da produção da arte contemporânea que se produz hoje se torna acidente; muito da produção arquitetônica no Brasil (e não só no Brasil), por mais que seja planejada como um todo, é também tomada pelo acaso, e ao final do processo, se efetiva em sua incompletude, deixando marcas pelo caminho. Muitas vezes as mudanças de trajeto implicam um desvirtuamento do projeto inicial. Nesse sentido, a obra efetivada incorpora as vicissitudes do caminho, os acasos das mudanças de rumo no decorrer da construção, o atravessamento de multiplicidades, produzindo “outra” cena no canteiro de obras, na qual o acidente ou as rachaduras configuram-se em realidades existenciais.

Assim, o arquiteto e a empreiteira, ao se apropriarem do sítio, caem em “outro” terreno, ou seja, outras realidades surgem durante a obra: há uma coexistência do linear e do não hierárquico no processo de concretização de qualquer edifício, ou seja, há uma ordem secreta do caos e do imprevisto dentro da ordem linear da construção. Além disso, ressaltamos que alguns processos criativos se efetivam com a obra em andamento como os detalhamentos; deste modo, as mudanças de rumo e adaptações fazem parte do processo construtivo.

A *Performance Process* é um recurso que possibilita a análise e crítica da arquitetura quando se trata da idealização e planejamento, e no tocante às possibilidades e tecnologias construtivas. Segundo Mendonça *et al* (2010), a tradição no trato de projetos arquitetônico no Brasil - imposta pela “cultura arquitetônica” e muitas vezes pela realidade que se impõe no mercado da construção civil (aqui queremos dizer, problemas na obra como resultado de planejamento genérico) -, confirma a importância da análise e crítica da *performance process* para o campo da arquitetura: quanto mais planejamento, menos comprometimento na execução.

A análise processual do planejamento e efetivação se torna indispensável à compreensão do edifício: a tecnologia proposta é confrontada com certa logística, a complexidade do projeto se defronta com a mão de obra local. É nesse momento que se analisa a *performance* dos engenheiros de obra, dos profissionais da construção civil, da construtora, dos fornecedores, etc., e todas as tensões que decorrem do ato de construir.

A ***Techno Performance*** é um conceito exploratório inter-relacionado, pois se liga a todos os outros conceitos: trata-se de relacionar a arquitetura com o ideia de *dispositivos*²⁰ de Agamben (2009) e sua capacidade de “*capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes*” (Agamben, 2009, p. 42). Aqui tratamos especialmente dos

²⁰Foucault propõe uma chave de leitura para o termo *dispositivo*: através de um procedimento filológico demonstra como *oikos* (termo grego utilizado na compreensão da gestão doméstica) se transforma no termo latino *dispositio*, e como este, por sua vez, ganha o significado de uma economia que regula o comportamento e se interioriza no sistema de crenças e sentimentos do indivíduo. “... [*dispositivo*] implica discursos [...] estruturas arquitetônicas [...] leis, medidas administrativas [...] o dispositivo tem uma natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-la em certa direção, seja para bloqueá-la [...]. Assim o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (Foucault apud Agamben, 2009, p. 28). Deste modo, *dispositio* corresponde à dialética entre liberdade e coerção, na relação entre os seres viventes (natureza) e os elementos históricos (dispositivo), entendendo como histórico o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder.

dispositivos tecnológicos, que provocam uma mudança de orientação que se desvia do eterno para apreender o novo, ou seja, são as práticas que buscam os processos em desequilíbrio para engendrar uma emergência. Os *dispositivos* tecnológicos são capazes de modificar e capturar as condutas dos indivíduos sujeitos à sua convivência, abrindo as portas para múltiplos processos de subjetivação. Com o aumento dos dispositivos no mundo contemporâneo, pode-se inferir, em seguida, uma proliferação de subjetivações. No entanto, Agamben demonstra que pode acontecer exatamente o contrário, os dispositivos “*não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos de dessubjetivação*”, ou seja, os dois processos, o da criação do dispositivo e a subjetivação estão cada vez mais dissociados da formação de um novo sujeito, a não ser de forma espectral, dependente e precária.

Os edifícios inteligentes e complexos são muito apropriados na discussão da arquitetura contemporânea que investe nas dimensões tecnológicas (construtivas, termoacústicas, sustentáveis). Não se pode deixar de refletir até que ponto a tecnologia opera uma relação de dominação e esvaziamento do sujeito, ou, por outro lado, o quanto a arquitetura pode transformar essa relação em uma dimensão libertadora.

A *Performance (in) doors/(out) doors* levanta as intersecções entre narrativa (narratologia) e performance (*performance art*; performance e plot artístico-arquitetônico narrativo) entendidas aqui enquanto a provocação do espaço/edifício ao acontecimento do corpo, e por conseguinte, da criação de subjetividades. Trata-se de refletir sobre de que maneira o espaço funciona como modo de afecção e provocação para o movimento, da arquitetura para o acontecimento: uma arquitetura performática (performativa). Tal como afirma o performer e arquiteto Vito Acconci (2009), temos “*uma arquitetura pensada como ocasião para promover ações*”. O conceito também adota o sentido dos mapas cognitivos e afetivos (Giuliana Bruno, 2007) e o sentido de comissuras (Kristine Stiles, 1998). É nesta fase que entra em ação o historiador-crítico, ao analisar o edifício não só do ponto de vista do processo-projeto arquitetônico, mas principalmente do ponto de vista do háptico, aquele que estabelece uma relação de ação do corpo x corpo obra. É a partir desse conceito - e de sua proposta em analisar o espaço em um processo de experimentação - que se analisa a historicidade do edifício.

Alguns exemplos de arquiteturas contemporâneas ilustram, de forma abrangente, o que Kristine Stiles (1998) denomina *comissuras*, conceito que sublinha a interligação e o comprometimento entre as ações performáticas, os objetos e sentidos que delas

derivam, dramaturgia e performance que se constitui de justaposição ou encontro de partes, situações ou realidades. Pensando o conceito para o campo da arquitetura (e de uma arquitetura cênica), *comissuras* significa a ação entre edifício (e seus dispositivos espaciais) e visitante na ocupação do espaço: o encontro entre o corpo do edifício e corpo do visitante.

Nos processos de criação em arquitetura (e no objeto construído propriamente dito) há a valorização não apenas dos percursos e trajetos (movimento entendido numa perspectiva aristotélica), como também da dimensão de um espaço de fluxo e flutuações, onde a arquitetura é um interagente corpóreo que dinamiza e potencializa uma experiência narrativo-cênica. Partindo das correlações entre o conceito de performance e a teoria da *Corporeal Narratology / Narrative Body* refletimos como o edifício pode se tornar uma superfície para a inscrição e para a provocação do movimento humano, convocando formas fluidas e poéticas deste mover-se, numa semiose muito particular. Como afirma Ryan (2004) o significado narrativo, e de uma dramaturgia cênica, é associado à capacidade de gerar constructos cognitivos e afectuais, mapas mentais e mapas dos afetos, arqui-texturas na pele do edifício e na pele de seus interlocutores. A narrativa se constrói no confronto entre o visitante e o edifício (imagem, estética) e se dá em uma relação ativa do dispositivo espacial. É no movimento que se realiza a significação, no contato com o cenário e com os objetos.

Tal como afirma Noronha (2011-A) a narratologia “cênica” valoriza situações que são específicas da dança, de um parâmetro narrativo que não é só um fluxo de história, mas um fluxo do tempo e de uma não linearidade narrativa, ou seja, ele se instaura a partir de um padrão rizomático narrativo. O mapa produzido é adquirido pelo performer e depois compartilhado para universos de significação ampliados. Podemos afirmar que situação semelhante é a do visitante de um edifício, quando realiza uma performance, a partir do embate com dispositivos de natureza reativa, ou melhor dizendo, a partir de um *Script* espacial, que deflagra múltiplas ações e reações.

Assim, sugerimos analisar o edifício a partir da ideia de um texto-espaço que se destina a ser executado. Mas, de uma invariabilidade do roteiro básico, abre-se possibilidades: a variabilidade de sua execução. A arquitetura é projetada para uma construção cognitiva, mas a abordagem performática não se limita à representação de eventos por um narrador; pode ser contada, mostrada e adotada como atividade auto-compensadora: as narrativas podem ser geradas dinamicamente durante a execução,

através de movimentos/eventos. O espaço não conta uma história diferente para cada leitor-visitante, é este que reorganiza mentalmente a narrativa. A reconstrução de um mundo narrativo consiste em partir de um discurso codificado, fragmentado e entregue ao leitor-visitante como um *puzzle*, assim como um hipertexto. A originalidade está em explorar o espaço e fazer, dessa experiência, uma narrativa. O leitor é levado - num contexto performático - a unir textos a partir de fragmentos heterogêneos, como um *patchwork*, alguns reciclados a partir de outros textos em uma atividade produtiva, criando ao final, histórias “naturalmente” espaciais.

A arquitetura, como forma do espaço e objeto interartístico e intermidial permite pensar na provocação entre o corpo do edifício e o corpo ‘da’ e ‘na’ cena (do terreno, da paisagem e da cidade) e as formas contemporâneas do corte e *Intervalo*, gerando desafios aos modos de se pensar o corpo e o movimento num jogo entre interior e exterior (INDOORS, OUTDOORS), surgindo daí novas visualidades, e formas oníricas e fantasmáticas. É deste “outro” lado do corpo do edifício que se promove uma interioridade e uma espacialidade desdobrada, que se relaciona com o corpo do frequentador, do visitante, do público e convoca e potencializa uma experiência narrativo-cênica privilegiada. É do contexto narrativo que emergem temporalidades outras, e novos modos de ação: “*em toda narrativa (especialmente, na contemporaneidade), há espaço para a aleatoriedade, o padrão-rizoma, o caos (caosmose)*” (Noronha, 2011-A, p.6).

O espaço deflagra uma experiência *scinestésica* em que os estados do olhar são variáveis - como também sugere Giuliana Bruno (2007) -, onde se a instaura um mapa afectual, nos termos de uma ARQUI-TEXTURA, um edifício em (des-) montagem, um VISUAL TRAVELOGUE, um diálogo e uma viagem pelas cavidades do interior de um corpo. Nesse sentido, importa ressaltar que a análise do espaço deflagra um tipo de percepção que traça diversos planos:

“... deslocamentos corporais no espaço (do movimento aos trajetos), envolvendo ainda na tridimensionalidade (ou nos efeitos dela) o tato, o paladar, o olfato, a terceira dimensão, uma musculatura tátil e impressiva, combinando procedimentos, médiuns e códigos na constituição de linguagens híbridas / interartísticas, em amplas operações conceituais promotoras de um desafio à cultura, [...] um senso de experimentação que desorienta a navegação convencionalmente culturalmente, obrigando a cada um de nós [...] a reconquistar os seus sentidos”. (Noronha, 2008-A, p.6).

Essa perspectiva diz respeito ao desenvolvimento de uma sensibilidade háptica, que resgata a problemática do movimento no projeto historiográfico e interartístico, para assim realizar um *Atlas da Emoção*, ou seja, os conceitos propõem uma

indivisibilidade perceptiva entre exterior e interior, que se conjugam na configuração de mapas mentais. Afirmando que a historiografia da história da arte tem uma dívida com a dimensão corporal, Bruno (2007) reflete, a partir do conceito de *espacio-visual*, sobre os vínculos entre a arquitetura e o cinema, questionando o ocularcentrismo e convocando a visão tátil. Nesta mudança teórica do ótico para o háptico move-se da perspectiva do olhar fixo para o “olhar” em movimento. Ao contrário da pintura e escultura, que exigem um recolhimento necessário à sua fruição, a arte e arquitetura contemporâneas exigem uma experiência *scinestésica*. Deste modo, “sentir” a arte contemporânea é análogo à experiência de imersão na arquitetura: há uma percepção de forma mais abrangente, que inclui o corpo e as sensações como elementos privilegiados na relação.

Duarte e Noronha (2011) apontam que o *PLOT* cênico também possui uma significação geográfica, de um terreno cuja rede é passível de interpretação. Para a arte, a arquitetura e a dança cênica contemporâneas trata-se de pensar tal como propugnam os arquitetos Julien de Smedt e Bjark Ingels: numa prática artístico-estética se faz necessário tomar um princípio narrativo (uma teorização e suas práticas) e fazer delas uma série de acontecimentos envoltos em uma vasta trama (tensão e núcleos dramáticos esparsos, os diversos *plots*). Cada espaço se abre em múltiplos *plots* dramáticos, e neles faz-se do incidental, um modo constelacional, abrindo-se rumo aos passados e aos futuros. O desafio contemporâneo é o de como provocar modos narrativos (Ryan), e deles inferir formações aleatórias e elípticas que abrem e fazem fulgurar significações. Em todo contexto narrativo emergem temporalidades e modos de ação, de padrão rizomático. Ou seja, o narrador-historiador é um performer que “atua e recupera sua posição de fantasma”, que narra na atualidade, mas sugere uma virtualidade.

A experiência estética afeta as formas da apreensão e cognição da realidade, os modos de ver e de “falar” de um território existencial. Tal experiência parte de um acontecimento arquitetônico que enuncia sensações, é uma provocação para a “escuta” do espaço. Pensando o modo como a arquitetura influencia o comportamento humano, com a propriedade de criar sensações, percepções e desencadear *afectos*, a *Performance (in) Doors/(out) Doors* coloca o corpo no centro das atenções. Se algumas das finalidades da arquitetura são sua fruição e experiência estética, resultantes da apropriação dos espaços, é necessário interpretá-las tanto por sua matéria como por sua linguagem poética, como uma narrativa espacial que personifica a temporalidade. A experiência

*scinestésica*²¹, deste modo, torna o historiador partícipe da obra, complementando-a, reconfigurando-a. A capacidade da organização espacial em “sugerir” a conduta do visitante - através de *dispositivos* espaciais - contribui para a reestruturação das relações entre fruidor e obra (acionando novas experiências e criando novas subjetividades). Nesse sentido ressaltamos a dimensão pedagógica das práticas estéticas e suas estratégias espaciais, que provocam reflexões sobre formas do subjetivo que estão além do instituído - explorando a força de (re) invenção como fonte geradora de valor. A arquitetura dá expressão às transformações nos modos de produção da atualidade, propondo sensibilidades cognitivas específicas, que demandam também performances capazes de transformar afecções em capital cultural.

6 - O CONCEITO DE ARQUITETURA PERFORMÁTICA²²

Como conclusão apresentamos o conceito de *Arquitetura Performática*, que se desenvolve a partir da junção de noções de *Memória* (problematizada a partir do conceito de *Unheimlich*), da *Obra de Arte Total* contemporânea, e da *Techno Performance*. Esse conceito auxilia a análise e compreensão de edifícios que apresentam certa excepcionalidade e diferencial em relação à arquitetura seriada. Esses edifícios são *Arquiteturas Performáticas* porque suscitam uma relação marcante com o indivíduo e com a cidade, e seu poder de comunicação termina por transformá-las em símbolos do

²¹A *Scinestesia* pode ser ligada ao tema retórico (relacionada a doutrina do *Ut pictura Poiesis*) ou ao que se denomina hibridação conceitual - quando características semióticas são transportadas de um meio para outro. O termo aponta para uma junção entre Sinestesia e Cinestesia, e diz respeito à reintegração de duas condições no campo da pesquisa da linguagem: a primeira (sinestesia) é a relação de planos sensoriais diferentes, ou seja, a capacidade de tradução inter percepções, num grau indicial (plano semiótico), estabelecendo relações entre uma percepção de um domínio do sentido e outro domínio evocado. O termo é usado para descrever uma figura de linguagem e uma série de fenômenos provocados por uma condição neurológica, no cruzamento de sentidos, em uma junção sensorial. Já Cinestesia tem um sentido de reintegrar a perspectiva do corpo na fruição da obra, pois o termo diz respeito à percepção dos movimentos, cuja natureza permite a realização de informações táteis, a propriocepção. Integrando os termos em um único, Noronha fortalece a perspectiva de que a “tela de projeção é sempre um lugar habitável, e o espaço construído sempre uma tela de projeção”, ou seja, multiplica as perspectivas para uma teoria da percepção que passa a ser compreendida enquanto uma teoria da linguagem.

²²Sterling também se utiliza do conceito de *arquitetura performática* enfatizando os edifícios que produzem narrativas de reprodução do capital. O autor conjuga o conceito com a noção de *evento* fenomenológico como ação reflexiva, livre e irrepitível, efêmera, que reflete a montagem de um espaço que invariavelmente segue uma programação cultural/financeira na qual o antigo sujeito é transformado em massa destinada a acompanhar par-e-passo os últimos acontecimentos. Em sua análise, a arquitetura performática trabalha em duas instâncias: a forma convertida em espetáculo e o espaço transformado em programação. O autor também utiliza o conceito de *não-lugar* (Marc Augé) e sugere que os espaços internos cenográficos conformam o museu como um lugar constituído com fins específicos, normalmente vinculados ao trânsito de massa (de pessoas e ou de mercadorias), em que as relações que os indivíduos mantém com aqueles são previstas e programadas (Sterling, 2008, 2009).

lugar. A presença cada vez mais frequente de edifícios performáticos nas cidades contemporâneas confirma o interesse do sujeito em vivenciar espaços fora do comum.

Uma *Arquitetura Performática* se define em relação à realidade e à fantasia, nela o real e o irreal se imbricam e deixam transparecer um índice de algo inadmissível, a territorialização do *UNHEIMLICH* (o estranhamente familiar)²³. Há uma singularidade em sua aparência, na qual o misterioso salta à vista e ativa nossos sistemas referenciais sobre o mundo, suscitando a incerteza e o estranhamento.

O conceito de realidade, em oposição à fantasia, pressupõe a existência da continuidade, da linearidade. A fantasia não significa rejeitar essa realidade, mas reafirmá-la através do sentido da inversão, da hesitação entre o sonho imaginado e o sonho construído. Fantasia é uma forma de apresentar o não visto, as imagens transformadas.

O passado, o presente e o futuro se imbricam na *Arquitetura Performática*, e são governados pela economia do desejo: “o desejo, para realizar suas fantasias, se aproveita de uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro” (Fuão, 1999, p.8). Nos edifícios incomuns a fantasia tem como objetivo corrigir uma realidade insatisfatória, visto que indicam vetores de realização. Por isso as arquiteturas prospectivas e visionárias - aquelas que nunca foram construídas, ou que estão construídas e trazem em si um índice de pré-visão -, podem ser consideradas performáticas. Nesse sentido importa lembrar as fantasias de Gaudi, Bruno Taut e Hans

²³Freud (1990,1996) concebe o *Unheimlich* (o estranho familiar) como alguma coisa que se encontra além do princípio do prazer e carece de representação, como por exemplo, obras de arquitetura que produzem uma sensação de estranheza e não produzem descarga de tensão, portanto, não trazem apaziguamento. O autor demonstra como a palavra *Heimlich* (familiar) está associada ao seu oposto *Unheimlich* (estranho) porque significa tanto o que é familiar e agradável como o que está oculto e se mantém fora de vista. A palavra *Unheimlich*, por sua vez, guarda o sentido do que deveria permanecer secreto, mas veio à luz. O estranho na arte e na arquitetura se associa ao que é atraente, ao que é belo, por isso negligencia-se o que nele causa repulsa. Há a inquietante estranheza porque a fantasia revela uma verdade a partir do excesso. O estranhamente familiar está ligado a uma economia na qual o desejo sempre retorna para ser satisfeito, e aparece sob a forma de disfarce - nesse sentido podemos fazer uma relação do termo com o recalque, pois se refere a uma não satisfação que insiste em retornar. Freud (1990) busca duas situações para explicar o *Unheimlich*: a primeira guarda ligações com o processo civilizatório e com os vestígios do primitivo arcaico que aparecem como resultado deste, como por exemplo, quando a arte representa algo que nos remete à sensação de estarmos mais próximos de estado primitivos, ou seja, há um desejo do primordial. Na arquitetura é possível observar resíduos que demonstram uma relação de não superação das crenças relacionadas ao Cosmos e aos elementos da natureza, e ao desejo do retorno ao arcaico, como nas obras de Gaudi. A segunda situação também associa o termo *Unheimlich* ao recalque, e está relacionada à primeira, já que as crenças primitivas têm relação com os complexos infantis, baseando-se neles. A compulsão à repetição - um processo de origem pulsional - segundo Freud, é algo que provém de complexos infantis recalçados, que se impõem para além do princípio do prazer, e retornam no decorrer da vida do sujeito, muitas vezes sublimadas na arte. O *Unheimlich* - o fantasma - guarda ligações com a noção de *fantasia* de Freud.

Luckhardt, que, se não foram realizadas por algum motivo no início do século XX, são atualizadas e realizadas através de projetos de outros arquitetos no início do século XXI, em decorrência do desenvolvimento da tecnologia. São obras performáticas porque apresentam um coeficiente de futuro. Pode-se relacionar o conceito de *Arquitetura Performática* às ideias das arquiteturas oblíquas de Claude Parent e Paul Virílio, que são concretizadas mais recentemente nos *Pavilhões de Água Doce e Salgada* de Neettje Jans (1997), de Kas Oosterhuis e Lars Spuybroek, ou no *Museu Judaico de Berlim* (1988-1999), de David Libeskind. Por outro lado, uma *Arquitetura Performática* pode acumular acontecimentos históricos, sem, no entanto, sugerir o novo. Os fantasmas surgem para demonstrar que o novo pode ser povoado do antigo (e do arcaico).

Problematizar a *Arquitetura Performática* contemporânea exige um conceito específico de contemporâneo, que se dá a partir de uma relação intempestiva do objeto com o tempo. Tal como afirma Agamben (2010), ser contemporâneo é olhar a contemporaneidade dissociada do tempo presente: "*Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo àquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões*" (Agamben, 2010, p. 58). Os edifícios que coincidem plenamente com sua época, os que a aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque não conseguem manter fixo o olhar sobre ela. Estar na moda, deste modo, não é ser contemporâneo (muito menos performático) porque o *kairós* da moda é inapreensível, é fugaz. A condição para ser contemporâneo – a condição do performático –, é estar numa situação de desconexão com o seu tempo e perceber o próprio tempo histórico através de um deslocamento, "*neutralizando as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes*" (Agamben, 2010, p.63).

O segundo aspecto da *Arquitetura Performática* é sua ligação com a *TECNOLOGIA*. Como visto anteriormente na *Techno Performance*, os *dispositivos* (Agamben) estão cada vez mais presentes nos edifícios contemporâneos. Nos edifícios performáticos, as tecnologias antecipam tendências, além de apontarem um futuro para a arquitetura seriada. As experiências com novos materiais, técnicas construtivas e equipamentos eletroeletrônicos são seu aspectos constituintes. A tecnologia contribui para a criação de espaços cada vez mais planejados como *evento* – espaços intermidiais, hipertextuais –, no sentido de que há uma disposição à arquitetura performativa, aquela que possibilita a interação. As *Arquiteturas Performáticas* são produzidas como experimentos que

possibilitam experiências e subjetivações. Os equipamentos eletrônicos têm contribuído para situações de interação com o espectador, como no caso do pavilhão de *Neettje Jans* e no *Centro de Arte e Tecnologia de Karlsruhe*, de Rem Koollhas. O que é lançado como expografia interativa é uma previsão do que será estendido ao habitat seriado do futuro.

Dentro do tema da tecnologia, se encontram os aspectos construtivos e novos materiais: as experiências realizadas nos edifícios performáticos (poética e construtiva) são exemplares para a popularização e extensão à arquitetura comum, como por exemplo, sistemas de manutenção predial que visam à economia de energia. Pode-se falar da *Arquitetura Performática* como um laboratório experimental, mas que deve funcionar, assim como funciona a *F-I* no âmbito automobilístico.

Finalmente, o aspecto relativo à arte: as *Arquiteturas Performáticas* concretizam plenamente uma *OBRA DE ARTE TOTAL* contemporânea. Essas novas paisagens arquitetônicas, em sua linguagem contaminada, revelam uma transmutação conceitual que se direciona à síntese. Muito da produção arquitetônica contemporânea reivindica seu papel de arte na cidade. A análise das arquiteturas excepcionais sob esse ponto de vista busca compreender até que ponto elas podem ser consideradas “Arquiteturas-Arte”.

7 - CONCLUSÃO

O empreendimento de construção de conceitos para a análise, interpretação e compreensão do objeto arquitetônico se baseia em uma proposta para pensar a complexidade via transdisciplinaridade. E essa proposta não se pretende absoluta. Trata-se de pensar a produção artístico-arquitetônica-estética a partir de suas próprias marcas de memória, de suas escrituras, como diria Derrida (1995). Nesse sentido, podemos dizer que o arquiteto, ao conceber um edifício, traz certo universo de discurso, deposita traços que nos defrontam com sua objetividade e subjetividade. E mais: sua visão de si e do mundo.

Em última análise, podemos dizer que a hermenêutica ricoeuriana e os conceitos de performance tem como objetivo o encontro de significações que possam contribuir para uma história crítica da arquitetura, e uma escrita da memória que surja do próprio fenômeno construído.

BIBLIOGRAFIA

- ACCONTI, Vito. *Performing Architecture: arquitetura que você performa – arquitetura que performa você – arquitetura performática*. In: LABRA, Daniela. *Performance Presente Futuro*. Vol II. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- _____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Os modos do discurso da teoria da arquitetura*. In: Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. *Crítica da Arquitetura*. Porto Alegre: Ritter dos Reis, v.3, 2001
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and film*. Nova York: Verso, 2007.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Performance como linguagem*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA. *Freud e a cena da escritura*. In: *A Escritura e a Diferença*. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- DUARTE, Valquíria G.; NORONHA, Márcio Pizarro. *Performance e arquitetura: uma transmutação conceitual a partir do estudo do edifício da Fundação Iberê Camargo, de Álvaro Siza*. In: Anais do II Congresso Internacional de História da UFG de Jataí. Jataí, 2011.
- _____. *INDOORS, OUTDOORS: Dança-teatro e Arquitetura, Hibridações, Sincretismos e Performance a partir de Álvaro Siza (projeto e edificação da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre – RS)*. Anais III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro de Viçosa, 2010.
- FUÃO, Fernando Freitas (Org.). *O fantástico na arquitetura*. In: *Arquiteturas fantásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade /UFRGS, Faculdade Ritter dos Reis, 1999.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KRAUSS, Rosalind E. *La escultura em el campo expandido. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- MENDONÇA, Ana Domitila de A.; JAPIASSÚ, Pamilla; CORRÊA, Wanessa; AMARAL, Tatiana Gondim do. *A gestão do processo de projeto da gerência de planejamento e projeto*

da Universidade Federal de Goiás. Anais do XIII Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído, 2010.

NORONHA, Márcio Pizarro. *Do FORT-DA da arte ao corpo-obra. [É possível uma estética da clínica? Haverá um corpo-obra?* In: Revista Conexão, v.6 nº 1 Jan/Jun. 2007- A.

_____. *Interartes e Dança: uma pequena história entre o háptico e a scinestesia. In: ENGRUPE – DANÇA – Encontro de grupos de Pesquisa em Dança. São Paulo: UNESP, 2007 – B. Publicação em CD-ROM e em DVD.*

_____. *Performance e audiovisual: conceito e experimento interartístico- intercultural para o estudo da história dos objetos artísticos na contemporaneidade. In: XXVI Colóquio do CBHA. São Paulo: FAAP, 2007- C.*

_____. *Teoria Interartes: “Scinestesia”, Embodied Experience [Performance? Body Art?, Paradigma Audio Visual e a arte no tempo recente. Mimeo. 2008 - A.*

_____. *Arcaico, Moderno, Popular. Reflexões em torno da noção de Arcaísmo e a Cultura Visual. 2008 - A. Disponível em: <http://www.marciopizarro.wordpress.com>. Acesso 23. 08. 2008.*

_____. *Reflexões teóricas em torno de interfaces: psicanálise e interartes e as relações tempo-espço. Agenda e pesquisas em andamento. 2008 – B. Disponível em: <http://www.marciopizarro.wordpress.com>. Acesso 23.08.2008*

_____. *Sob o giro da arte na leitura sintomal. Objetos epistemológicos modernistas, recalque, crítica e morte na leitura historiográfica. 2008 – C. Disponível em: <http://www.marciopizarro.wordpress.com>. Acesso 23.08.2008.*

_____. *O Historiador e a “Scinestesia”: conceito e experiência na História e Teoria Interartes. In: PESAVENTO, Sandra J. (org). Sensibilidade e Sociabilidade: Perspectivas de Pesquisa. Goiânia, Ed. UCG, 2008- D.*

_____. *Corpo, Teoria e História da Arte e Fashion. In: FILHO, Adair M., MENDONÇA, Miriam C. M. M de. Modos de Ver a Moda. Goiânia: PUC/Goiás, 2010.*

_____. *História, espaço e performance: topologias da memória e lugares de performance. In: Anais do XX Encontro Regional de História da Anpuh. História e Liberdade. Franca: 2010-A. Disponível em: http://www.encontro2010.sp.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=357&impressao. Acesso: 16.05.2011.*

_____. *Narratologia-Midiologia & Dança cênica contemporânea: trânsitos conceituais para pensar em dança-teatro, videodança e narrativas cênicas transmidiais*. Anais do III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro de Viçosa, 2011-A.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa (tomo I)*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

_____. *A memória, A história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008.

_____. *Arquitectura y Narratividad*. In: THORNBERG, Josep Muntañola (Dir). *Arquitectonics. Mind, Land & Society*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

RYAN, Marie-Laure. *Narrative and the split condition of digital textuality*. Disponível em: <http://www.dichtung-digital.com/2005/1/Ryan/>. Acesso: 18.02.2012.

_____. (Ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.

STILES, Kristine. *Uncorrupted joy: international art actions*. In: SCHIMMEL, Paul. *Out of actions: between performance and objects, 1949-1979*. Los Angeles: MoCATHames and Hudson, 1998, pp. 227-329.

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

_____. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Massachussets/Usa: MiT Press, 2002.