



ORIGINAL
ORIGINAL

Editor

Renata Baesso

Apoio/Support

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. (Processo nº 88882.183461/2018-01).

Conflito de interesses

Não há conflito de interesses.

Recebido

17 mar. 2023

Versão final

18 mar. 2024

Aprovado

31 mar. 2024

Obtusus sentidos, os “anúncios de arquitetura” de Bernard Tschumi

Obtuses senses, the advertisements for architecture of Bernard Tschumi

Lis Dourado Pamplona¹ , Fabiola do Valle Zonno¹ 

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Correspondência para/Correspondence to: F. Zonno. E-mail: fabiolazonno@fau.ufrj.br

Artigo elaborado a partir da dissertação de L. D. Pamplona, intitulada “Atlas, memória e invenção em Eduardo Souto de Moura”. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

Como citar este artigo/How to cite this article: Pamplona, L. D.; Zonno, F. V. Obtusus sentidos, os “anúncios de arquitetura” de Bernard Tschumi. *Oculum Ensaios*, v. 21, e247898, 2024. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v21e2024a7898>

Resumo

O artigo parte da investigação sobre as relações entre fotografia e legenda na obra *Advertisements for Architecture*, de Bernard Tschumi, cujo conteúdo remete a uma série de cartazes criados entre 1976 e 1977 que se utilizam da linguagem da publicidade e dos anúncios de revista como veículo para questionar as próprias bases da disciplina. Nesse sentido, a partir da aproximação do arquiteto aos movimentos dos anos 1970 como a arte conceitual, a *performance* e a filosofia da imagem de Roland Barthes, o artigo pretende revisitar os textos de Bernard Tschumi e interpretar os cartazes de publicidade de arquitetura como questionamento da visão moderna sobre a autonomia das artes e especificidade dos meios; assim como ferramenta crítica de enfrentamento e aproximação à condição de reproduzibilidade das obras em diversas mídias pelas quais se propagam, se desconectam do seu tempo e espaço e se alteram em novos significados. Portanto, o artigo analisará a natureza dos cartazes como trânsito entre o real e o ficcional, como tentativa de ultrapassar o campo abstrato da teoria para ir em direção a realização do corpo no espaço, à comunicação com o outro e aos seus limites enquanto arquitetura.

Palavras-chave: Arquitetura. Arte Conceitual. Ficção. Imagem. Texto.

Abstract

The article starts by examining the connection between photography and caption in the work *Advertisements for Architecture* by Bernard Tschumi, whose content is made from a series of posters created between 1976 and 1977 that use the language of advertising and magazine ads as vehicle for questioning the very foundations of the discipline. In this sense, based on the architect's approach to the 1970s movements such as conceptual art, performance and Roland Barthes' philosophy of image, the article intends to revisit the reframing of reality and fiction that were present in the questioning of the modern vision of the autonomy of the arts and the specificity of the media; as well as replacing the study of the image, especially in its relationship of tension with the text, as a critical possibility that is still potent today for confronting and approaching the condition of reproducibility of works in various media through which they are propagated, disconnected from their time and space, and return carrying new meanings. Therefore, the article will focus on the nature of posters as a transit between the real and the fictional, as an attempt to overcome the abstract field of theory to go towards the realization of the body in space, communication with the other and its limits as architecture.

Keywords: Architecture. Conceptual Art. Fiction. Image. Text.



Introdução

[...] Essa escritura é, na verdade, como um labirinto, pois não tem começo nem fim. Nela, estamos sempre ‘em movimento’. A oposição entre tempo e espaço, entre tempo do discurso e espaço do templo ou da casa não tem mais nenhum sentido. Vive-se na escritura e escrever é um modo de vida (Derrida, 2008, p. 169).

“Uma arquitetura onde o desejo pode morar”, entrevista de Jacques Derrida concedida a Eva Meyer em 1986 (Derrida, 2008), incita a pensar sobre aproximações entre a filosofia pós-estruturalista e os estudos de Bernard Tschumi na década de 1970. Nela, Derrida incita perguntas sobre a textualidade da disciplina, sobre a escritura labiríntica que desfaz as oposições entre tempo e espaço e sobre a arquitetura como manifestação do desejo de novos modos de pensar e habitar. Às perguntas tais como “O que é o pensamento arquitetônico? A arquitetura é uma materialização do pensamento? Poderia ela ser outra coisa além da representação do pensamento?” (Nesbitt, 2008, p. 165) resumidas na introdução do compêndio “Uma Nova Agenda para Arquitetura” (2008), Derrida responde desfazendo e refazendo relações internas e externas à arquitetura. Dessa forma construiu suas reflexões dentro da semiótica e apontou para o desejo de encontrar novos modos de agir a partir de e fora da disciplina, indo ao encontro de debates travados por tantos arquitetos e arquitetas que na época buscavam caminhos críticos ao movimento moderno. Dentre eles está Bernard Tschumi.

Bernard Tschumi, arquiteto franco-suíço, teve sua trajetória marcada pela intensa produção teórica e acadêmica com grande destaque internacional para muitas das suas obras construídas e para investigações urbanísticas em laboratórios de estudantes e artistas. Isto posto, sua produção nos anos 1970-1980 concentrou experimentos que cruzavam intensamente arquitetura com literatura, artes visuais e cinema², permanecendo como contribuição significativa para os tensionamentos dos limites da disciplina até hoje.

Tendo foco nesse período, este artigo inicia com temas abordados em seu texto fundamental intitulado “Arquitetura e Limites I” (Tschumi, 2008a), publicado pela primeira vez na revista *Artforum* em 1980. Nessa publicação, Tschumi suspende o pensamento racionalista e dominante da arquitetura ao levantar as possibilidades intratextuais que para ele estiveram sempre presentes na disciplina. Dentre as principais chaves do texto se encontram esses questionamentos centrais aos seus estudos: é possível/como se pode estabelecer a natureza essencial da arquitetura? Como os limites da disciplina informam sobre a própria disciplina? O que as atividades de fronteira, como textos, fotografias e desenhos, escondem, encobrem e refletem sobre ela? A arquitetura é também uma arte de representação da realidade ou ela tem uma realidade em si mesma?

À abordagem pelo conceito de limite se junta a ideia de transgressão, que, assim como os termos “violência”, “prazer”, “excesso” e “erotismo” são recorrentes para a formulação de outras definições da disciplina em constantes interlocuções com pensadores da literatura e da filosofia como Bataille, Sade, Foucault e Barthes (Zonno, 2019).

É nesse ponto, a partir desses termos e desses primeiros temas, que se encontra a produção dos *Advertisements for Architecture* – um material a ser estudado em si, que precisa ser contextualizado com a teoria e a prática de Tschumi, mas que permite, como o próprio autor sugere, ir ao encontro de uma construção labiríntica em que as linguagens se cruzam e se duplicam, se internalizam e externalizam, em um movimento fugidio de significados ambíguos confrontados na relação de imagem e texto. As imagens utilizadas não necessariamente são fotografias de obras

² Vide os trabalhos acadêmicos desenvolvidos na *Architecture Association* como *Joyce's Garden* que se baseava numa obra de James Joyce para traçar a base das propostas urbanísticas dos estudantes.

arquitetônicas assim como os textos não carregam explicitamente um vocabulário comum da prática projetual.

Os “Anúncios de Arquitetura” foram inspirados em publicidade de moda, de *design* ou notícia e foram construídos substituindo algumas palavras de frases de anúncios existentes, acrescentando a eles uma conotação arquitetônica.

Os novos textos eram justapostos com imagens que ampliavam seus significados. Antes da difusão do uso de computadores ou da ajuda de tipógrafos caros, a composição do texto era feita à mão, caractere por caractere, usando uma folha adesiva chamada Letraset. Uma série de cartões postais também foram publicados e vendidos em milhares de cópias (Migayrou, 2014, p. 221, tradução nossa).

Entendendo os anúncios de arquitetura como parte de uma ação de limite/transgressão proposta para a disciplina, é possível formular o objeto desse artigo do seguinte modo: como a relação entre imagem e texto nos *Advertisements for Architecture* leva a um tensionamento da própria arquitetura? Por conseguinte, para essa resposta se faz necessário atravessar dois caminhos que serão elaborados na seguinte ordem: o primeiro é através da desmistificação da visão moderna sobre a autonomia dos objetos artísticos, de fronteiras demarcadas entre as disciplinas consagrada pela ideia de especificidade dos meios alcançando uma visão crítica em que *l'ordre des choses* ocultam ideologias políticas, éticas e sociais. Um mascaramento da realidade a partir das linguagens de representação está no cerne da filosofia presente no trabalho de Bernard Tschumi e os conceitos de limite, desejo e transgressão na arquitetura são alavancados por esse caminhar pelas fronteiras conceituais e materiais dos meios artísticos. O segundo caminho é justamente analisar propriamente os *Advertisements* em sua estrutura interna, ou seja, na relação de imagem e legenda dos anúncios construídos por ele entre 1976 e 1977, tangenciando essa produção com os caminhos da arte conceitual dos anos 1960, cuja materialização dos conceitos estava implicada nas relações de reprodutibilidade da obra e nas mídias de comunicação em massa.

Arquitetura e limites

Nas obras de escritores, artistas ou compositores notáveis por vezes encontramos elementos desconcertantes localizados à margem de sua produção, no seu limite. Esses elementos perturbadores e sem caráter destoam da atividade regular do artista. Contudo, essas obras muitas vezes revelam excessos e códigos ocultos que sugerem outras definições, outras interpretações. [...].

Na arquitetura, essas obras ‘de limite’ são não apenas historicamente frequentes, mas também indispensáveis: a arquitetura simplesmente não existe sem elas. Por exemplo, não há arquitetura sem desenho, da mesma forma que não há arquitetura sem textos (Tschumi, 2008a, p. 173-174).

A publicação *Arquitetura e Limites I* (Tschumi, 2008a) começa por um entendimento básico: que as disciplinas têm seus meios próprios, e que cada forma de conhecimento usa modos diferentes de discursos e de expressão. No entanto, ao contrário de levar essas diferenciações para discursos duais entre espaço-tempo, artificial-natural, forma-função, Tschumi procura novas operações que superam os limites pré-estabelecidos. Logo, os elementos perturbadores e sem caráter citados são para ele o que está à margem de uma produção visível, mercadológica ou mesmo obras que não se encaixam num discurso constituído como coerente para uma época. São de caráter experimental, processual e muitas vezes incidental. Em sua argumentação, essas obras “de limite” aparecem para desmontar a definição de arquitetura a partir do “domínio do construído” e identificá-la mais

ao pensamento³, a uma “forma de conhecimento por si em si”, já que a prática arquitetônica, em incontáveis momentos, foi influenciada e reformulada a partir de gravuras, desenhos e textos.

No entanto, é necessário reparar que para a elaboração de sua tese central Tschumi procura (nessa ocasião diferentemente de outros textos seus) distinguir as artes pela sua natureza referencial – se é externa ou interna – por se referir ou não à arquitetura. Ou seja, sua aproximação entre os campos de expressão artística se dá entre textos de arquitetura, desenhos de arquitetura, gravuras e pinturas de arquitetura, pois são instrumentos de pensamento da disciplina, distinguindo por exemplo os “desenhos artísticos” que considera terem o fim em si mesmos. Sua primeira preocupação está na dialética entre prática e teoria da arquitetura em si, obras construídas e obras processuais, o tempo todo discorrendo sobre os diferentes meios que já fazem parte do fazer da disciplina. Obviamente pode-se refutar essa diferenciação entre a externalidade e internalidade de desenhos arquitetônicos *versus* artísticos. E, vale ressaltar, a existência de uma forma de interpretação muito própria em que, ao procurar uma definição sobre a disciplina não é considerado que a essência da arquitetura depende de signos exclusivos.

Pelo contrário, ao desmontar a centralidade da construção como essência disciplinar, desmonta com isso a exclusividade dos materiais e tecnologias construtivas como os únicos meios para se praticar arquitetura. Com isso, os textos e as imagens passam a ser também materiais de produção, o que de fato já eram, e se tornam extremamente importantes para o questionamento do que seria então característico da disciplina e, principalmente, como essa definição foi historicamente traçada.

No texto posterior *Arquitetura e Limites III* (Tschumi, 2008c), o autor contraria a máxima de Clement Greenberg, que exaltava as qualidades particulares de objetos autônomos, considerando essa montagem das bases disciplinares vindas de uma certa ideologia purista e reducionista. Para Tschumi, as obras mais reveladoras da arquitetura são textos, imagens, vídeos, gravações, expressões corporais (e até mesmo algumas construções!), e ainda as que envolvem vários meios em favor de diferentes desdobramentos para a arquitetura⁴.

Em auxílio, para a compreensão de tal pensamento que vê valor nos cruzamentos disciplinares, cabe aproximar a reflexão de Rancière sobre a espacialização das palavras em Marcel Broodthaers, como um caminho crítico semelhante:

Uma verdadeira crítica ao esquema modernista deve suspender a ideia de que a ruptura com o regime representativo significaria um empoderamento de cada arte em seu campo e com seu próprio material. É o inverso que é verdadeiro. Quando o modelo representativo que mantinha as artes distantes umas das outras, de acordo com as regras de analogia, colapsou, o que aconteceu não foi a concentração de cada arte em sua própria materialidade, mas ao contrário, essas próprias materialidades começaram a tombar sem mediação umas sobre as outras. O desafio das regras de representação que guiaram a comparação das artes, não levou ao empoderamento de cada uma por seu próprio meio, mas sim ao encontro direto desses meios (Rancière, 2005, p. 12, tradução nossa).

Desafiar o esquema modernista que delimitou as disciplinas e seus meios é, para Bernard Tschumi, a busca pela arquitetura a partir do enfrentamento com a própria linguagem. A

³ Em *Architectural Concepts* de 2012, Tschumi claramente define a arquitetura como a elaboração de conceitos que são materializados – conceito, percepto e afecto – interpretando as noções de Deleuze em “O que é a filosofia?”. Assim torna explícito o desejo de aproximação da arquitetura com a filosofia, como também fez a arte conceitual, assumindo um viés crítico (Zonno, 2019).

⁴ Tal caminho de investigação foi tratado em *Lugares complexos, poéticas da complexidade – entre arte, arquitetura e paisagem* (Zonno, 2014), aproximando a reflexão teórica sobre a ideia de “limites” em Bernard Tschumi ao debate sobre o “campo ampliado” das artes, a partir de Rosalind Krauss e Anthony Vidler. Nessa publicação a poética de Tschumi é abordada a partir de seus escritos e obras, explorando aproximações com a arte conceitual, o cinema e a performance.

inevitabilidade da contaminação dos diferentes materiais e técnicas, assumindo a condição sempre presente do compartilhamento de seus meios, permite que a arquitetura como forma particular de conhecimento se expanda em busca de importar e exportar práticas, contrariando qualquer definição que retorne para um estado de isolamento cultural⁵. O deslocamento de suas bases e signos parte do pressuposto que para mudarmos alguma coisa talvez seja preciso mudar o modo como se fala dela (Migayrou, 2014). Portanto, sua visão de linguagem inclui a multiplicidade da realidade que só é possível a partir da ideia do fragmento, semelhante ao pós-estruturalismo, que se faz no paradoxo da presença-ausência, nos sentidos provisórios e turvos de origem compartilhada, na diferença, nas linhas dos extremos e na própria loucura. E, então, há o prazer:

Tschumi se compromete com essa construção paradoxal do significado que retorna a uma origem que lhe escapa, um puro devir do espaço e do tempo, da diferença como um espaçamento que nega qualquer formalização espacial, como uma temporalização que espreita toda a presença (Migayrou, 2014, p.31).

A ideia de 'prazer' encontra paralelo com o pensamento de Roland Barthes, em 'O prazer do texto', no ensaio de 1977 'O prazer da arquitetura'. A partir da assertiva de Barthes de que 'o prazer não se rende à análise', afirma que não buscará, portanto, uma visão do prazer a partir das ideias de tese, antítese e síntese, mas de fragmentos (Zonno, 2019, p. 64).

No texto de 1977, "O prazer da arquitetura" Tschumi (2008d), constrói uma narrativa vacilante através dos fragmentos: geometria, máscara, cativo, excesso e erotismo. Funcionam como jogos de significados que operam tanto dentro quanto fora do que seria ou não moderno, já que sua própria diferença não acontece pela exclusão ou aprovação de outros sistemas de pensamento, tendo em vista que muitas vezes é pela oposição que algo se legitima. Escritos no período da produção dos anúncios que vamos analisar, os fragmentos citados aparecem como as ideias ou temas centrais que configuram os *Advertisements*, se revelando em títulos, legendas ou nas próprias imagens.

Como fragmento dentro de fragmento, espelho dentro de espelho, os próprios *Advertisements* aparecem dentro do texto como capítulo em "Fragmento 10: Anúncios da Arquitetura" (Tschumi, 2008d). Nessa ocasião, as obras de limite surgem como máscaras que encobrem e escondem a arquitetura através de desenhos, por trás das palavras, por trás de hábitos, preceitos e restrições técnicas. A linguagem é máscara porque, como ela, "[...] dá indícios de algo a mais que está por trás dela mesma" (Tschumi, 2008d, p. 582). De forma semelhante, os anúncios se justificam. A realidade que eles encobrem incita o desejo por perseguir e desejar a coisa que está além deles mesmos: a arquitetura. Para Tschumi, nem tudo pode ser acessado diretamente e, por isso, muitas coisas exigem a representação, ou outras representações, meios alternativos para a apreensão de certa realidade. Aqui fica claro um posicionamento de que a arquitetura se desprende de suas definições como metáfora do mundo, ou pura representação do pensamento – que estariam nas bases de uma arquitetura tanto abstrata quanto historicista – e agora faz parte dessa categoria dual de espaço mental e espaço físico que não pode ser apreendida diretamente. Entre conceito e experiência, ideia e materialização é necessário ativar a natureza paradoxal da disciplina através de suas máscaras.

Não há como produzir arquitetura em um livro. Palavras e desenhos podem somente produzir espaço no papel, não na experiência do espaço real. O espaço no papel, por definição, é imaginário: é uma imagem. Mas, para os que não constroem (não importa se por motivos circunstanciais ou ideológicos), parece perfeitamente normal satisfazer-se com a representação daqueles aspectos

⁵ Para além da tradição da arquitetura moderna autorreferenciada, nos anos 1970-80 a busca pelas bases disciplinares da arquitetura foi considerada de caráter fundamentalista, pois buscavam material de projeto somente no repertório de objetos arquitetônicos.

da arquitetura que pertencem a constructos mentais – à imaginação. Essas representações separam inevitavelmente a experiência sensorial de um espaço real da avaliação de conceitos racionais. Entre outras coisas, a arquitetura é uma função de ambos. E, se um desses critérios for eliminado, a arquitetura perde algo (Tschumi, 2008d, p. 582).

No trecho destacado de “Fragmentos 10: Anúncios da Arquitetura” há a preocupação com os espaços imaginários versus espaços reais, a diferença entre um espaço de um livro e um espaço arquitetônico. Mas logo em seguida essa preocupação se desfaz na própria sugestão de produzir anúncios como meio de acesso ao espaço arquitetônico. A ideia de máscara como parte da natureza da arquitetura permite interagir diferentes linguagens e significados, sem que caiam na indiferenciação de fronteiras genéricas, enquanto, justamente por essa atenção à diferença das disciplinas e linguagens, que se faz possível deslizar nos limites pré-definidos.

No entanto, vale ressaltar que a diferenciação entre as linguagens a ser enfrentada não se dá através da dualidade entre categorias datadas sobre artes temporais e artes espaciais, mas, como veremos a seguir, acontece no nível da oposição entre ideia e experiência, mundo mental e mundo físico, que para o arquiteto se desdobra em questionamentos de definições sobre o que é o espaço⁶.

Signos e espaço, palavras e figuração estão intimamente relacionados. A distinção entre falar sobre o espaço e a criação do espaço desaparece, assim como qualquer primazia entre o visual com o verbal. Dilemas como construir ou não edifícios, conceitos ou percepções, espaço mental ou espaço físico, desaparecem. Em última análise, as palavras da arquitetura tornam-se o trabalho da arquitetura (Migayrou, 2014, p. 47).

Os anúncios de arquitetura surgem como esse ponto do desejo que está entre o *ideal space* e *real space*; uma produção arquitetônica que utiliza imagens e textos dentro de uma linguagem publicitária para com isso ativar o desejo por arquitetura. Produzidos como ironia ao consumismo e à cultura arquitetônica canonizada, as relações entre mídia publicitária, fotografias de arquitetura, fotografias de cinema, fotografias de corpo humano e os textos de legenda serão analisados a seguir na relação de sentidos denotativos e conotativos, óbvios e obtusos, numa clara referência às considerações de Barthes sobre fotografia e legenda. Levando em consideração os conceitos de limite e transgressão já apresentados, os anúncios também serão analisados em sua condição artística próxima à arte conceitual discutida no mesmo período.

O óbvio e o obtuso nos anúncios de arquitetura

Se a arquitetura é sobre conceitos e ideias, ela pode ser comunicada com palavras, bem como através do espaço e dos materiais. Você percebe que a história da arquitetura foi tanto uma história do teorizado, diagramado ou escrito como do que foi construído. A arquitetura construída exige recursos, poder e o esforço de muitas pessoas para que possa existir. As ideias podem ser expressas simplesmente com uma caneta e um pedaço de papel. Então, você as escreve (Tschumi, 2012, p. 39).

A transgressão reaparece em sua forma de libertação de uma condição dependente de grandes estruturas de poder. Há de se notar o paralelo com o texto “Arquitetura” de 1929, no qual Georges Bataille considera que ao atacarmos a arquitetura atacaremos o próprio homem: “[...] se alguém ataca a arquitetura, cuja produção de monumentos é, no presente, a verdadeira comandante do mundo [...] esse alguém está, por assim dizer, a atacar o homem” (Bataille,

⁶ Sobre suas definições de espaço e sua abertura para o conceito de espaço-evento ver Nesbitt (2008), Sperling (2008) e Zonno (2014, 2019).

1993, p. 53, tradução nossa). Dito isto, qual forma mais democrática, até mesmo anárquica, do que reconhecer o fazer arquitetônico a partir de uma simples ação humana? Escrever, desenhar, fotografar, pensar? Pelo caminho da transgressão estão os “Anúncios da Arquitetura” (como foram traduzidos para o português), por sua dimensão conceitual-crítica por nós entendidos como Anúncios para Arquitetura.

A possibilidade de uma arquitetura conceitual foi uma questão para muitos arquitetos na década de 1970, sendo evidente o paralelo com a arte conceitual, tanto para problematizar a relação de processo e resultado, como para explorar o sentido de ficcional e, também, tensionar o movimento entre teoria e prática presente nas performances. Dessa forma, a arquitetura pode ser subvertida, exceder dogmas ou discursos de verdade, a partir de um viés crítico (e irônico) não pela possibilidade de desmaterialização, mas pela preocupação com o valor não-objetual da arte, para além do formalismo e do funcionalismo, aproximável à perspectiva de Marcel Duchamp (Zonno, 2014). Logo, devem ser destacadas as relações de Bernard Tschumi com a arte conceitual, principalmente no que concerne a *performance*, como dispositivo entre espaço concebido, percebido e vivenciado destacando-se o lugar do corpo – “O corpo é o juiz”, assertiva de “Arquitetura e Limites III” (Tschumi, 2008c).

Como aponta Sandra Kaji-O’Grady, em pesquisa sobre o grupo intitulado “*The London Conceptualists*” (Kaji-O’Grady, 2008), os diálogos entre arte conceitual e uma arquitetura que se propunha como tal estaria alavancada pela combinação com obras de *performance*, no intuito de percorrer o intervalo entre o espaço mental e o físico pautados em críticas sociais e políticas. O grupo mencionado acima era liderado por Bernard Tschumi e, junto aos seus alunos da “*Architecture Association*”, encabeçou diversas intervenções em Londres nas quais experimentavam os sítios da cidade confundindo os limites do público e do privado, tendo como condição necessária a inserção do grupo no espaço onde aconteceria a intervenção.

Como mostra a pesquisadora, o grupo passou por muitas fases até se desintegrar e abriu perspectivas para olhares sobre lugares abandonados e sobre a possibilidade de instalações e performances responderem a inquietações do espaço urbano. Mesmo não podendo apontar para um corpo coeso de propostas, as práticas do grupo de Tschumi podem ser revisitadas nas relações com artistas tais como Dan Graham, Daniel Buren, Bruce Nauman e Joseph Kosuth, proporcionadas pela exposição “*A Space: A Thousand Words*” (1975), momento de origem para as trocas e convívio entre artistas conceituais e arquitetos. Na ocasião, a curadora e historiadora de arte RoseLee Goldberg liderou a exposição junto a Bernard Tschumi, reunindo trabalhos inovadores sobre os possíveis sentidos de espaço. Nessa preocupação, para ela, principalmente, estava muito claro o interesse nas interseções entre arte conceitual e *performance* como propulsora dessa abertura e passagem entre concebido e experimentado, onde esse cruzamento trabalha na condição paradoxal da linguagem, cuja operação se dá por leituras, designações e percepções.

Não por acaso, os *Advertisements for Architecture* se encontram nesse lugar limite entre abstrato e concreto. Fazem uso da linguagem da propaganda como instrumento familiar ao mesmo tempo que desconcertante, assim como as situações fisicamente e mentalmente desorientadoras nas instalações de neon de Bruce Nauman; ou as obras *in situ* de Buren, a tensionarem as forças produtivas preexistentes dos espaços e os modos de acioná-los por meio da representação; ou da dimensão política das obras de Kosuth, a se perguntar, por meio das fotografias, textos e objetos banais, de que maneira a arte pode discutir a sociedade para além de discutir seus próprios meios. É indissociável o caminho que se formula com a exposição de 1975 até as publicações de 1977, onde estão nitidamente apropriados os mesmos meios nos quais esses artistas conceituais

desenvolveram suas obras e por onde colocaram questões sobre o espaço, seus nexos políticos e sua representação. A apropriação de anúncios de jornais e revistas para alavancar o desejo de arquitetura, não só assume ironicamente uma condição de produto de grandes forças econômicas como desloca as noções convencionais de falar e propor arquitetura. Na relação dual entre a internalidade e externalidade da linguagem do anúncio há os textos diretamente dirigidos a uma percepção e experimentação do espaço, não como descrição para uma ação, mas como proposição da arquitetura como ação em si.

Os conceitos de espaço concebido, percebido e vivenciado, só serão publicados com clareza em 1981, no texto “Arquitetura e Limites II” (Tschumi, 2008b), onde a tríade vitruviana estaria dando lugar à nova articulação que inclui o evento como principal agente transformador do espaço. As três categorias listadas seriam o movimento que sai de espaços mentais, físicos e sociais, e vai para linguagem, matéria e corpo, cuja categorização não poderá mais ser aderida em suas normas estritas, mas deverão ser distorcidas à vontade para gerar diferentes abordagens e modos de notação arquitetônica (Tschumi, 2008b). Os anúncios, como antecipadores dessas formulações, trazem fotografias de obras canônicas, cenas urbanas, cenas de filmes, imagens de corpos enigmáticos, enfim, uma variedade de imagens gráficas que propõem os termos de evento, máscara, erotismo, transgressão, ruptura, fragmento e racionalidade. As relações entre essas imagens e suas legendas trazem uma ironia e complementaridade sempre ativadas pelas noções de prazer e transgressão – Bataille – assim como as imagens de Pirâmide e Labirinto, que são construídos para Tschumi como um paradoxo da arquitetura, entre conceito e experiência, e determinam o caráter fundamental de suas proposições:

[...] primeiro as tendências que consideram a arquitetura como uma coisa da mente, como uma disciplina desmaterializada ou conceitual, com suas variações linguísticas ou morfológicas (a Pirâmide); segundo, a pesquisa empírica que se concentra nos sentidos, na experiência do espaço, assim como na relação entre espaço e práxis (o Labirinto); e terceiro, a natureza contraditória desses dois termos e a diferença entre os meios de escapar do paradoxo (Tschumi, 1998, p. 218, tradução nossa).

O escape do paradoxo nada mais é do que assumir o labirinto como existência. Labirinto e pirâmide não se excluem e, trazer diretamente essa leitura para a formulação dos anúncios, serve para congestionar os múltiplos códigos de linguagem que neles se abrem em direção à arquitetura em seus infinitos fragmentos.

Um dos primeiros e mais emblemáticos anúncios traz a fotografia da Villa Savoye (Figura 1), como registro do arquiteto em sua visita em 1965. O arquiteto ainda estudante fazia parte do comitê de recuperação da edificação que já se encontrava em um estado de completo abandono e arruinamento. “A sensualidade tem sido reconhecida como forma de ultrapassar até os edifícios mais racionais. A arquitetura é o último ato de erotismo. Leve-a ao excesso e ela revelará, ao mesmo tempo, traços de razão e de experiência sensual do espaço” (Tschumi *apud* Zonno, 2014, p. 338).

Tschumi volta à Villa Savoye alguns anos depois e se depara com a obra recuperada, mas, como narra o arquiteto, isso pareceu tão falso que o levou a pensar que “[...] talvez a dimensão dessa arquitetura que seria tão atraente teria a ver com sua materialidade” e conclui, “[...] o aspecto do edifício que mais me interessou foi a forma como se envolveu com o inesperado desuso. Sua ruína transgrediu sua forma antecipada” (Tschumi *apud* Migayrou, 2014, p. 91, tradução nossa).

A função dos anúncios – reproduzidos repetidas vezes, em oposição à única obra arquitetônica – era desencadear o desejo por algo além da própria página. Quando removidos de seu costumeiro endosso de valores de commodities, os anúncios são

a melhor forma de revista, mesmo que usados ironicamente. Como há anúncios de 'produtos' arquitetônicos, a lógica dos anúncios de arquitetura pergunta: por que não anúncios para a produção (e reprodução) da arquitetura? (Tschumi, 2008d, p. 582).

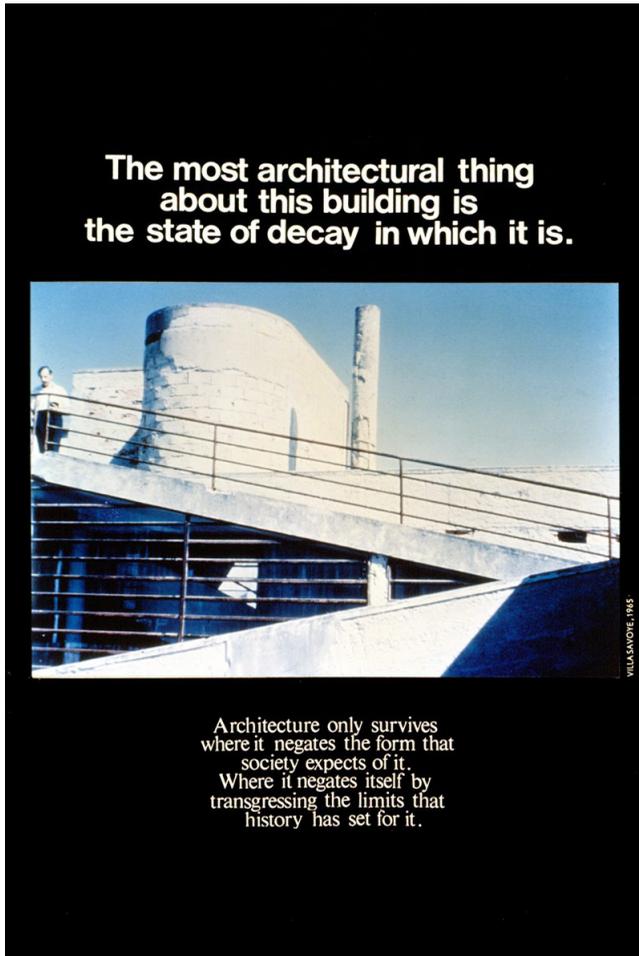


Figura 1 – Cartaz.
Fonte: © Bernard Tschumi.

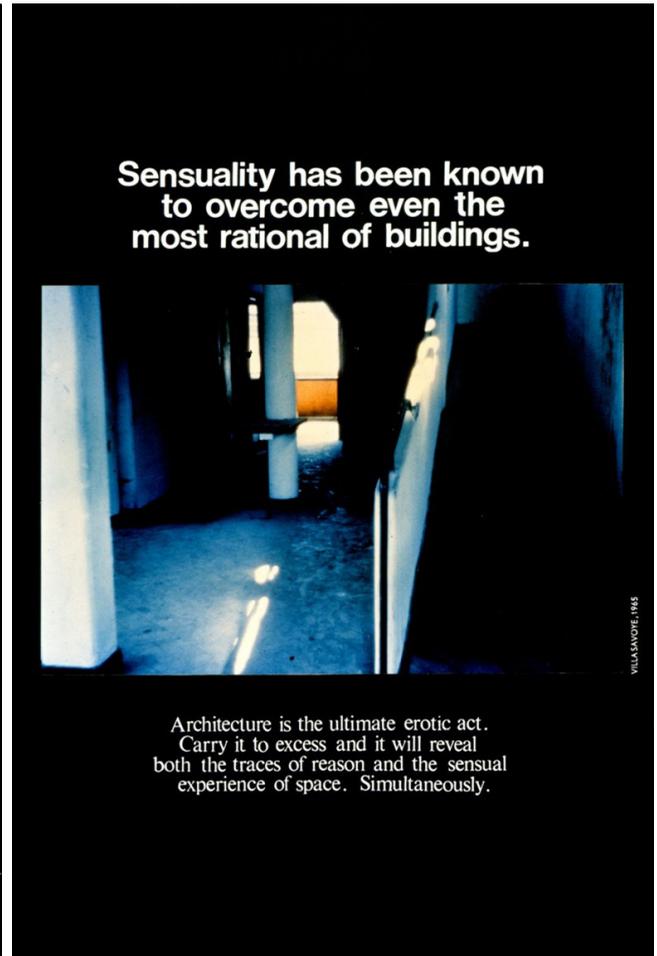


Figura 2 – Cartaz.
Fonte: © Bernard Tschumi.

Nos ensaios do livro “O óbvio e o obtuso” Roland Barthes⁷ parte de análises de imagens de publicidade para discutir sobre as relações estruturais entre texto e imagem. Nessa relação aborda a diferença entre o sentido conotativo e denotativo das fotografias, a partir de como os significados muitas vezes já estão dados por construções sociais e históricas.

Tudo o que podemos dizer é que o homem moderno projeta na fotografia sentimentos e valores caracterizais, ou ‘eternos’, isto é, infra- ou trans- históricos, que a significação é sempre elaborada por uma sociedade ou por uma história definidas [...]. Graças a seu código de conotação, a leitura da fotografia é, pois, sempre histórica; depende sempre do ‘saber’ do leitor [...] (Barthes, 1990, p. 21).

Dado isto, de quais maneiras se coloca a relação imagem-texto nos cartazes de Bernard Tschumi? Tendo as fotografias significados prévios, como o texto pode atuar sobrepondo, complementando ou reprimindo esses sentidos? Para Barthes, como parte de suas primeiras

⁷ Assim como Bataille e Foucault, Roland Barthes impactou Tschumi no que lhe interessa sobre construção de narrativas. Publicações como “O prazer do texto” e “Análise Estrutural da Narrativa” são citados pelo arquiteto em diferentes textos e entrevistas.

considerações, o texto pode tanto ampliar os sentidos conotativos (mensagem icônica) já inseridos na fotografia, como também inventar novos, agindo retroativamente na imagem a ponto de parecer um sentido denotado, ou seja, que é interno da própria estrutura e não depende de atribuições históricas e sociais. Nessas relações possíveis, Barthes considera que tanto a imagem quanto o texto atuam mutuamente, podendo um estar complementando (*relais*) ou reprimindo o outro (fixação).

Para aproximar as análises de Barthes dos anúncios de arquitetura, vale o paralelo com uma das obras de Victor Burgin, artista que também explorou os meios da propaganda e consumo para apresentar sua crítica social. O trabalho de Victor Burgin com fotografias dialoga com a realidade não por representação, mas como disse Liz Kotz (2007) em sua reflexão sobre texto e imagem nos trabalhos de artistas conceituais, substitui a realidade e a torna mais obscura. Sobre o poster “*Possession*” de Burgin, explica:

Tais obras pressagiam as estratégias de muitas obras de fotografia-texto da década de 1980, nas quais o texto efetivamente reprime a imagem, direcionando nossa leitura, em vez de desencadear uma série de relés instáveis entre palavra e imagem (Kotz, 2007, p. 245).

No cartaz de Burgin, onde se contrasta a fotografia de um casal se seduzindo à pergunta: “*What does possession mean to you?*” e a resposta “*7% of our population own 84% of our wealth*”, é imediato o sentido posto como crítica à distribuição de renda. Como disse Liz Kotz e, também a partir de Barthes, nesse exemplo o texto trabalha pela fixação, atribuindo um significado inédito à imagem, onde a obra revela sua ideologia e liberdade criativa ao controlar os signos da fotografia.

[...] o texto é realmente a possibilidade do criador (e, logo, a sociedade) de exercer um controle sobre a imagem: a fixação é um controle, detém uma responsabilidade sobre o uso da mensagem, frente ao poder de projeção das ilustrações; o texto tem um valor repressivo em relação à liberdade dos significados da imagem; compreende-se que seja ao nível do texto que se dê o investimento da moral e da ideologia de uma sociedade (Barthes, 1990, p. 33).

Em comparação a esse anúncio e sua forma de exploração da relação de fotografia-texto por fixação, cabe notar que, apesar de terem os mesmos meios e se assemelharem na temática do desejo, os anúncios de Tschumi são muito mais instáveis e ambíguos. A força das próprias imagens fotográficas, provocativamente selecionadas por Tschumi – subvertem visões naturalizadas e expõem discursos de verdade, lembrando Foucault.

Por exemplo, o caso da Villa Savoye (Figuras 1 e 2) em que o texto funciona como complementar a fotografia, numa dualidade em que se lê a imagem e o texto e depois são ambos relidos. Aqui não só as fotografias da Villa Savoye rompem com a conotação histórica da edificação, sendo rara e imprevista a fotografia da edificação em ruínas, como o texto acontece em duas fases, em cima e embaixo da imagem, trazendo provocações que primeiro falam da imagem e depois falam desse significado para a arquitetura de modo geral, como fragmentos que dialogam com uma narrativa maior. De fato, vendo o sentido de complementaridade, *relais*, onde poderia se encontrar a obra de Tschumi nas categorias de Barthes, encontra-se a relação como uma progressão de ação encontrada principalmente no cinema:

Rara na imagem fixa, essa palavra *relais* torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função de simples elucidação, mas faz realmente progredir a ação, colocando, na sequência das mensagens, os sentidos que a imagem não contém. As duas funções da mensagem linguística podem, evidentemente, coexistir em um mesmo conjunto icônico, mas o domínio de uma delas certamente não é indiferente à economia geral da obra (Barthes, 1990, p. 33).

Não é sem propósito que as fotografias da obra icônica de Le Corbusier são recortes da *promenade*, rampas e corredores que fazem parte do percurso narrativo moderno. O *relais* que se estabelece entre fotografia e texto nesses anúncios progride dentro de cenas, em que se pode seguir os passos do fotógrafo ao caminhar por aquela edificação abandonada (Figura 2). Ao mesmo tempo em que a ação decorre dentro da mente, o texto rebate com a provocação de que o que há de mais arquitetônico ali é justamente o tempo, a ruína, desmontando a unidade do espaço moderno, da razão e da ordem como verdades projetivas. As fotografias, portanto, são por si só subversões das imagens comuns de arquitetura. Por outro lado, a fotografia do ícone moderno em ruínas, como imagem, não é uma facilitadora do entendimento. É praticamente irreconhecível por si mesma. Do mesmo modo, a legenda como um significado complementar é de leitura difícil. São leituras extremamente provocadoras e tendem a uma ruptura do entendimento comum sobre os temas que envolvem a arquitetura.

Se, como Barthes diz acerca da polissemia das imagens, a sociedade desenvolve técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia de significados – de forma a combater o terror dos signos incertos –, as fotografias da Villa Savoye (Figuras 1 e 2) recorrem justamente ao horror e à loucura da incerteza nas conotações dadas a arquitetura. A tensão de imagem e texto se dá duplicada, a imagem rompe com a conotação dada pelos códigos implícitos àquela arquitetura como imagem que, inevitavelmente, nos remete à memória coletiva desse ícone em estado pleno. A ruptura de significados acontece então simultaneamente entre fotografia – memória do ícone e fotografia – e legenda. Novamente, a legenda se apresenta em duas fases: um texto principal com uma fonte de letra maior, em cima da imagem, com um conteúdo impactante que trata diretamente sobre a contradição da imagem conotada, seguido abaixo por uma legenda secundária, mais explicativa, propositiva e genérica, que se abre para a externalidade do anúncio indo de encontro a uma narrativa maior que está além das estruturas icônicas e linguísticas da foto. Essa externalidade se trata do que já foi apontado como evento na arquitetura, na proposição dela como ação e realização do corpo no espaço. Logo, as leituras complementares acontecem em vários níveis: no nível da memória, do reconhecimento da imagem, da fotografia em si, da legenda título com a legenda secundária, da legenda com a imagem, do texto com uma narrativa maior. Não seria precisamente isso a condição de Pirâmide e Labirinto?

Em todos os cartazes de Bernard Tschumi serão encontradas cenas em que o corpo, ou o movimento dele, se apresenta como enigma e vetor da condição paradoxal do espaço, entre conceito e experiência. Nesse sentido, a máscara é a metáfora da sedução no jogo de representações versus espaço. Metáfora da sedução, disfarce, dissimulação, a máscara no fundo preto do cartaz (Figura 3) se repete na fotografia e no texto principal, mas as relações dela com os textos secundários não são de repetição e muito dificilmente podem ser considerados complementares, no sentido de um ajudar a entender o outro. O texto que está logo abaixo da imagem é um fragmento de uma narrativa sobre um assassinato, o título do cartaz é “máscara”, e o subtítulo informa que tudo isso se trata de arquitetura. A arquitetura simula e dissimula, é o que está escrito. Um jogo de fragmentos que está sempre escondendo algo, não permitindo o repouso de nenhum significado ou unidade de compreensão. Novamente George Bataille e seu labirinto:

O labirinto não fica parado, mas por causa de sua natureza ilimitada, abre prisões lexicais, impede que qualquer palavra encontre um lugar de descanso, descansando em algum significado preso, obriga-as a metamorfoses onde seu significado é perdido, ou pelo menos colocado em risco (Hollier, 1993, p. 60, tradução nossa).

Em “*Ropes and Rules*” (Figura 4) a condição perturbadora do cartaz está na imagem de um corpo retorcido e amarrado. Com a leitura do texto, esse sim, sem deixar de ser perturbador,

aparece num jogo mais claro de complementaridade, como uma sucessão propositiva em que o tema principal aparece como desejo e prazer em transgredir limites.

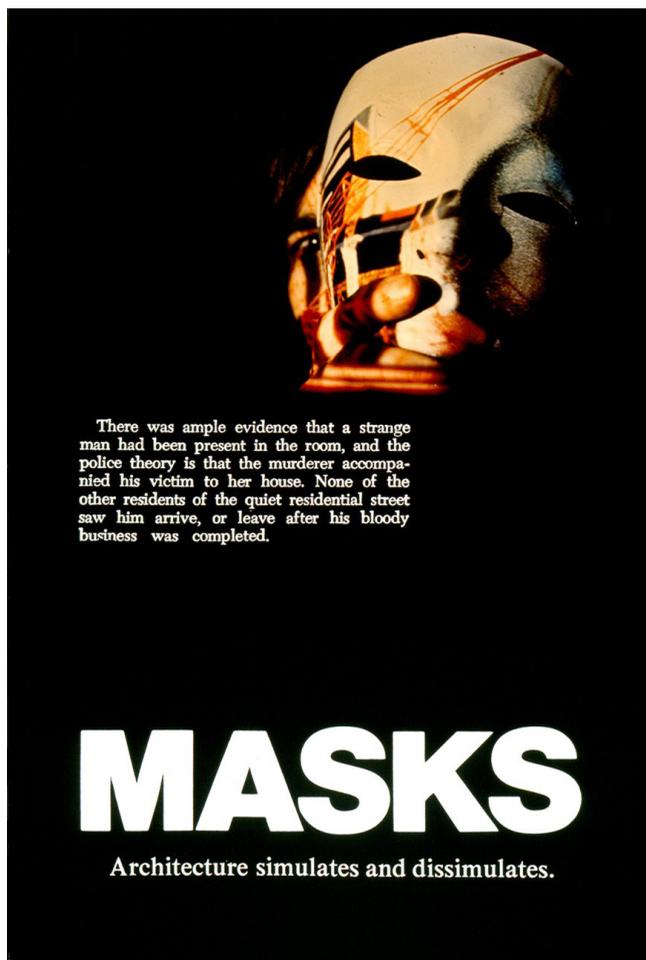


Figura 3 - Cartaz.

Fonte: © Bernard Tschumi (publicada mediante autorização).

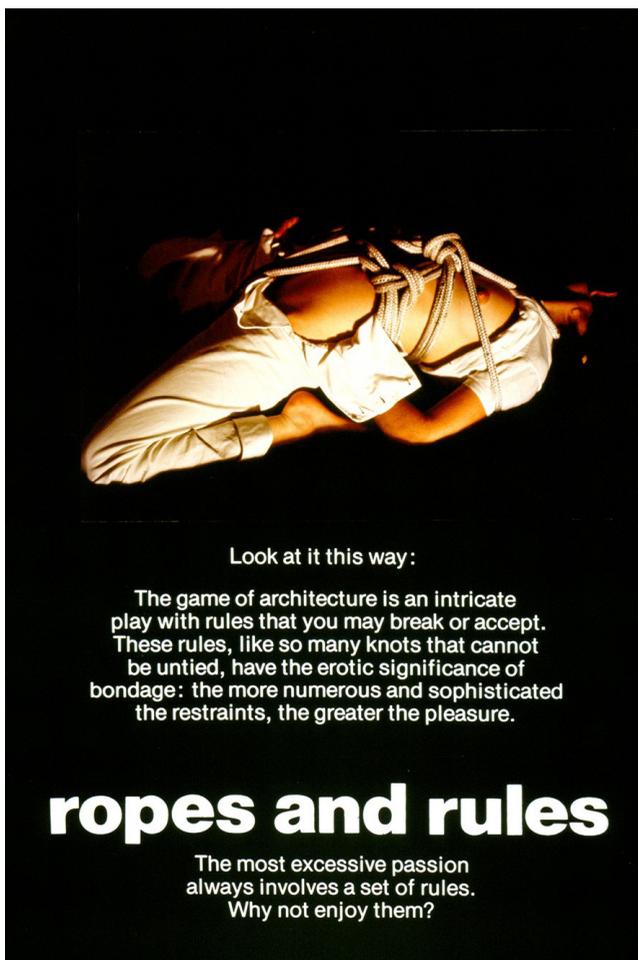


Figura 4 - Cartaz.

Fonte: © Bernard Tschumi (publicada mediante autorização).

Considerando os cartazes não só individualmente, mas na sua natureza de série sobre e para arquitetura, fica claro o movimento de fragmentos no qual os anúncios são trechos de uma narrativa retorcida e opaca. A relação da arquitetura com a linguagem somente se dá por seqüência de mensagens que são coisas intermediárias, rastros, sendo os anúncios um tipo de fragmento que operam entre memória e fantasia e que não se completam em si como totalidade. Sobre o cartaz "A Streetcar named desire" (Figura 5) há um ponto de fuga para uma compreensão mais amarrada no discurso de Tschumi sobre o filme em questão:

Um velho filme da década de 1950 dava nome a esse movimento entre fragmentos - desejo. Sim, a Streetcar Named Desire (filme de Elia Kazan, de 1951, baseado na peça de Tennessee Williams, Um bonde chamado desejo) simulava perfeitamente o movimento para algo que estava sempre faltando, para uma ausência. Cada cenário, cada fragmento, mirava a sedução, mas sempre se diluía no momento em que era focalizado. E, então, a todo tempo, era substituído por outro fragmento. O desejo nunca era visto. Mas permanecia lá. O mesmo vale para a arquitetura (Tschumi, 2008d, p. 583).

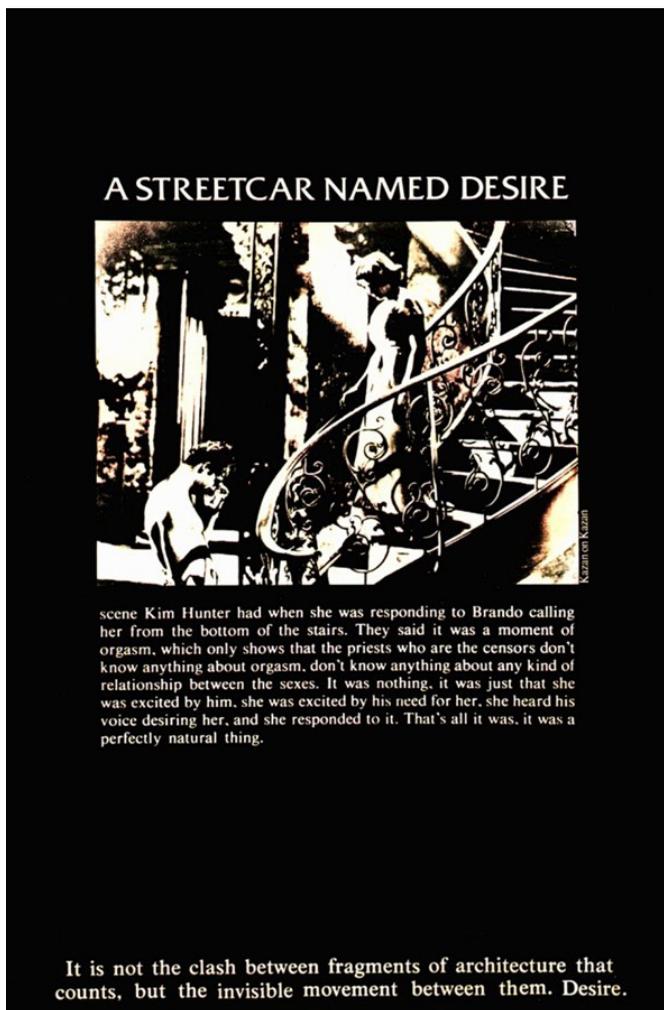


Figura 5 - Cartaz.

Fonte: © Bernard Tschumi (publicada mediante autorização).

As observações do arquiteto sobre a linguagem em sua possibilidade de fragmento, movimento de ausência e fuga de significados fixos podem ir novamente de encontro ao estruturalismo de Roland Barthes. Tomando a potência do sentido obtuso que Barthes vê nas cenas de filmes de Eisenstein, (enquanto reconhece explicitamente os sentidos marxistas constantes e repetitivos nas suas representações como oposição entre óbvio x obtuso), o sentido obtuso é algo que escapa à ordem do discurso, algo que é impossível expressar em palavras, pois a partir do momento que é dito ele escapa e, se é explicado, acaba. Em todos os anúncios estão pairando sentidos que irão fugir, que indicarão para um ponto de fuga não pictórico, não nomeável, onde o “traduzir” será impossível. Porque as imagens de arquitetura têm claramente sentidos óbvios, que para Barthes fazem parte das conotações históricas e sociais dadas àqueles significantes, quando passam aos anúncios tais representações prévias se desfazem; se encontram em conjuntos “sem sentido”, sem continuidade de significações, há o disjuntivo, o distanciado de contexto, a simulação da máscara, dentro de uma rede de fragmentos com sentidos interiores e exteriores que movimentam a narrativa fragmentada. Esses fragmentos montam e desmontam no interior dos anúncios como um jogo de narrativa e contranarrativa. “O sentido obtuso não é um acréscimo de sentido ao sentido óbvio. É justamente o que desfaz a totalidade do sentido. É a própria contranarrativa” (Barthes, 1990, p. 56).

A questão, como coloca Barthes, não é destruir a narrativa, mas sim confundi-la. O sentido óbvio é temático, como o exemplo da Villa Savoye (Figuras 1 e 2) em ruína. O sentido obtuso é o que desfaz o estado de abandono como declínio, afirmando que a arquitetura se encontra ali. Encontra-se e foge na máscara, no assassinato, no desejo, na loucura.

O último anúncio (Figura 6), na ordem do artigo, apresenta outra morte. Um assassinato, um suicídio; a força de se jogar ou ser arremessado do alto de um edifício clássico; alguém na janela se debruçando para essa morte. Na legenda principal está escrito: *“To really appreciate architecture, you may even need to commit a murder”*. A morte alimenta o desejo e a cena do anúncio guarda mais que uma ironia ou drama, o desejo por uma outra arquitetura. Guarda um sadismo, um desejo de corpo e um anúncio de morte ou ruptura, a contradição da imagem estática de fundo com a colagem do homem em queda. “Há no sentido obtuso um erotismo que inclui o contrário do belo e o próprio exterior da contradição, isto é, o limite, a inversão, o mal-estar e, talvez, o sadismo [...]” (Barthes, 1990, p. 53).

Logo, torna-se evidente com os cartazes que Tschumi não está “[...] em busca de um tipo específico de arquitetura, mas uma interrogação do papel discursivo que a arquitetura tem desempenhado” (Sperling, 2008, p. 33). No entanto, assim como os textos de Roland Barthes fazem parte de um contexto histórico específico, o próprio arquiteto reconheceu em entrevista mais recente que o “[...] que antes era considerado transgressão é agora uma prática comumente aceitável” (Tschumi, 2013, p. 37), colocando em questão a atualidade de seus primeiros experimentos no mundo atual.

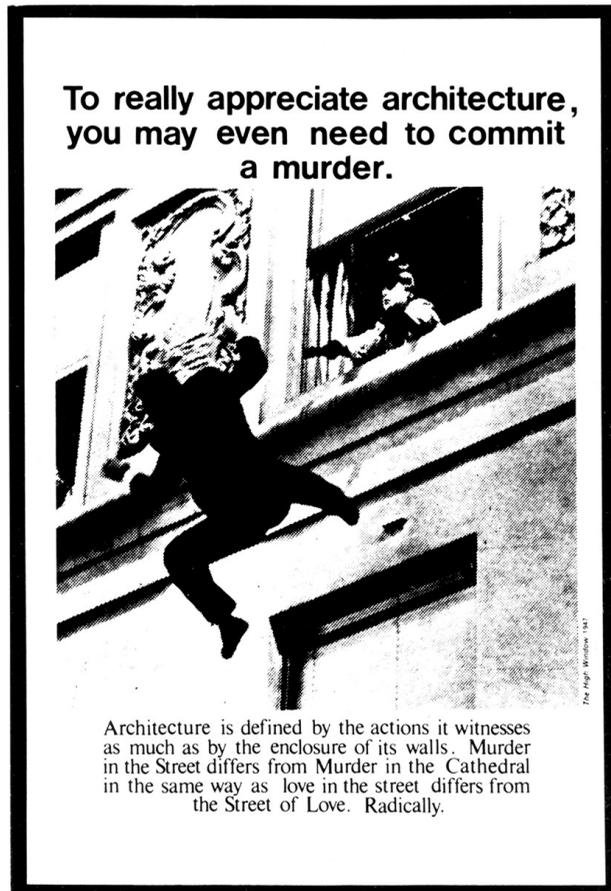


Figura 6 – Cartaz.

Fonte: © Bernard Tschumi (publicada mediante autorização).

Eis que se torna oportuno evidenciar a pertinência das atividades críticas de Tschumi nos anos 1970 e 1980 para o presente, levando em consideração seus cartazes para além de uma crítica situada em um recorte do passado histórico. Segundo Ana Miljacki (Miljacki, 2006), se a crítica proposta pelo arquiteto dentro de seu contexto específico não pode ser facilmente transportada para o futuro, por outro lado a transgressão, como núcleo de uma ‘lógica crítica’, sempre resguardará um questionamento desconfortável sobre o presente e o modo como nos relacionamos com a história (Miljacki, 2006). Há de se considerar que, tal como Roland Barthes anuncia para o sentido obtuso, a lógica crítica de Bernard Tschumi parte desse mal-estar constante cuja inquietação, por não se desfazer, pode permanecer como problema ainda nos dias de hoje.

Considerações Finais

A questão da transgressão e limite é ponto chave para a compreensão do trabalho de Bernard Tschumi, onde são encontrados, em sua vasta obra escrita, referências a filósofos e escritores como Georges Bataille, Michel Foucault, Sade, Roland Barthes e James Joyce. Seus cruzamentos com a literatura e cinema são constantemente explorados por arquitetos e pesquisadores que buscam na produção de Tschumi intercessões com outras disciplinas e meios artísticos. Voltar aos anos 1970, para contextualizar sua produção, se faz necessário para inserir o arquiteto nos cruzamentos com a arte conceitual e da *performance*, como campo experimental que buscou aproximar a arte e arquitetura da sociedade e de suas questões contemporâneas. Nesse sentido, o estudo dos *Advertisements for Architecture* reflete sobre a possibilidade de a arquitetura explorar e se inserir nos meios de circulação de bens e informações, como ato crítico e criativo, cada vez mais evidente nos dias de hoje permeado pelas redes sociais. Por sua vez, se no início do artigo levantou-se a dúvida sobre a tradução “anúncios de arquitetura” para reconsiderá-los como “anúncios *para* arquitetura”, vale ressaltar o jogo de sentido estabelecido por Tschumi, articulando texto e imagem, com a ideia, literalmente, de “propaganda”.

As propagandas para arquitetura devem ser vistas como propostas críticas que, compartilhando as questões da arte conceitual, refletem sobre o mundo das imagens que circulam na produção da disciplina e na produção de espaços de modo geral, por onde transmite-se discursos e regras, quer se queira, ou não. Nos cartazes, estão implicadas preocupações de cunho extremamente teórico e filosófico que questionam as bases e a autonomia disciplinar, mas, feitas pela apropriação da linguagem midiática, puderam ser comunicadas a partir de provocações curtas e mais diretas, sem com isso perder a complexidade dos sentidos, pois “[...] quando se trata de propaganda qualquer pessoa pode ser um pouco arquiteto” (Miljacki, 2006, p. 145). Como forma de refletir sobre o salto subjetivo entre o conceitual e o experienciado, a análise dos anúncios através da tensão imagem-texto comum nas propagandas é um dos caminhos que torna possível traçar o labirinto das inquietações do arquiteto, em seu esforço de acionar a condição inevitável da arquitetura para além do construído.

A produção dos cartazes como propaganda de arquitetura, por duplicar os sentidos entre imagem e texto, também duplicam os sentidos das referências arquitetônicas e suas bases conceituais, assim como deturpam o sentido óbvio dos cânones e conduzem para a opacidade e transitividade das imagens e significados da disciplina.

Há, então, hoje a discussão sobre a imagem atualizada em torno de outros vetores, como por exemplo o trauma, a descoberta de fatos omitidos, a capacidade informativa das redes sociais e as novas organizações do poder e de Estado que diferem muito do contexto dos primeiros

experimentos com os cartazes. No entanto, ainda assim, enquanto parte de uma lógica crítica e uma filosofia da imagem e da escrita datadas nas décadas de 1960, 1970 e 1980, os *Advertisements for Architecture* insistem em sua atualidade como tensão entre real e ficcional, e perguntam sobre o que resta de sua força dentro de um mundo cada vez mais tomado por imagens, propagandas, algoritmos, revisionismos e virtualizações.

Referências

- Barthes, R. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaio crítico III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- Bataille, G. Architecture: The Article. In: Hollier, D. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Cambridge: The MIT Press, 1993. cap. 2, p. 46-56.
- Derrida, J. Uma arquitetura onde o desejo pode morar (1986) [Entrevista concedida a] Eva Meyer. In: Nesbitt, K. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. cap. 3, p. 166-172.
- Hollier, D. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- Kaji-O'grady, S. The London Conceptualists: Architecture and Performance in the 1970s. *Journal of Architectural Education*, v. 61, n. 4, p. 43-51, 2008. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/96/Kaji-OGrady_Sandra_2008_The_London_Conceptualists_Architecture_and_Performance_in_the_1970s.pdf. Acesso em: 10 dez. 2018.
- Kotz, L. Text and Image: Rereading Conceptual Art. In: Kotz, L. *Words to be looked at: Language in 1960s Art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- Nesbitt, K. Apresentação da entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer. In: Nesbitt, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. cap. 3, p. 165-166.
- Migayrou, F. *Bernard Tschumi: Architecture Concept & Notation*. Paris: Centre Pompidou, 2014.
- Miljacki, A. The Logic of the Critical and the Dangers of "Recuperation", or Whatever Happened to the Critical Promise of Tschumi's Advertisements for Architecture? In: Heyden, H. et al. (org.). *Critical Tools, International Colloquium on Architecture and Cities 3*. Brussels: La letter volée, 2006. p. 141-154.
- Rancière, J. *L'espacement des mots: De Mallarmé à Broodthaers*. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.
- Sperling, D. M. *Espaço e evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea*. 2008. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Doi: <https://doi.org/10.11606/T.16.2008.tde-04032010-161052>
- Tschumi, B. Architecture and Transgression: an Interview with Bernard Tschumi (2013) [Entrevista cedida a] Jonathan Mosley e Rachel Sara. *Architectural Design*, v. 6, n. 83, p. 32-37, 2013. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/ad.1671>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- Tschumi, B. The Architectural Paradox (1975). In: Hayes, M. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- Tschumi, B. Arquitetura e Limites I (1980). In: Nesbitt, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2008a. p. 172-177.
- Tschumi, B. Arquitetura e Limites II (1981). In: Nesbitt, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2008b. p. 179-182.
- Tschumi, B. Arquitetura e Limites III (1981). In: Nesbitt, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2008c. p. 183-188.
- Tschumi, B. O prazer da arquitetura (1977). In: Nesbitt, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2008d. p. 574-584.
- Tschumi, B. *Red is not a color*. New York: Rizzoli, 2012.
- Zonno, F.V. A poética de Bernard Tschumi como complexidade e a interpretação do contexto. *arq.urb*, n. 18, p. 61-84, 2019. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/164>. Acesso em: 9 jan. 2020.

Zonno, F.V. *Lugares Complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

Agradecimentos

À Profa. Ana de Gusmão Mannarino, por sua valorosa contribuição ao apresentar o texto “O óbvio e o obtuso”, de Roland Barthes, como possível chave interpretativa da relação imagem e texto nos *Advertisements for Architecture* de Bernard Tschumi.

Colaboradores

L.D. Pamplona contribuiu através da investigação dos conceitos; desenvolvimento e redação do artigo; revisão bibliográfica; solicitação de autorização das imagens junto ao escritório de Bernard Tschumi. F.V. Zonno contribuiu através da orientação da pesquisa, com aportes teóricos e discussão do problema, revisão e aprovação final do artigo.