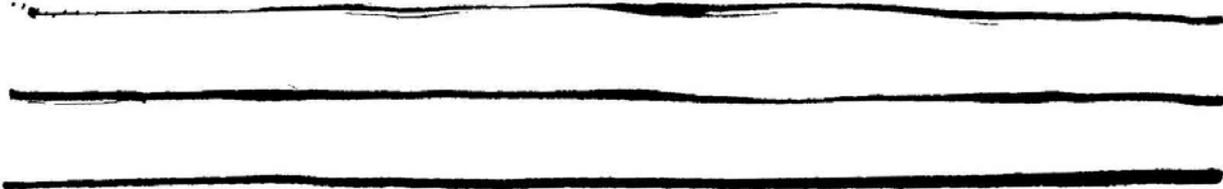


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ARQUITETURA
PROPAR

**Arquitetura e representação: as
Casas de papel, de Peter Eisenman e
textos da desconstrução, de Jacques
Derrida, anos 60 a 80**



Professor orientador:
Dr. Fernando Freitas Fuão

Beatriz Regina Dorfman
Outubro de 2009

**Arquitetura e representação:
as *Casas de papel*, de Peter Eisenman e
textos da desconstrução, de Jacques
Derrida, anos 60 a 80**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação e
Pesquisa em Arquitetura, PROPAR, da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, como requisito parcial
para a obtenção do título de doutor

Professor orientador:
Dr. Fernando Freitas Fuão

Beatriz Regina Dorfman
Outubro de 2009

D695a Dorfman, Beatriz Regina

Arquitetura e representação : as Casas de papel de Peter Eisenman e textos da desconstrução, de Jacques Derrida, anos 60 a 80 / Beatriz Regina Dorfman ; orientação de Fernando Freitas Fuão. - 2009.

336 p.: il.

Tese (doutorado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Porto Alegre, RS, 2009.

1. Arquitetura desconstrutivista : 1960 a 1980
2. Desconstrução. 3. Desconstrutivismo. 4. Arquitetura pós-moderna I. Eisenman, Peter. II. Derrida, Jacques. III. Fuão, Fernando Freitas. IV. Título.

CDU: 72.037"1960/1980"

Bibliotecária Responsável

Elenice Avila da Silva - CRB-10/880

Agradecimentos

Agradecer é preciso e é muito fácil, quando se tem tantos amores, tantas pessoas queridas com quem compartilhar, que merecem este gesto no momento de concluir um trabalho tão pesado como a elaboração de uma tese.

Agradeço aos meus filhos pelo carinho e pela compreensão amorosa; ao Ramiro, de longe; e a Francisca, aqui pertinho. Obrigada por existirem, por terem nascido de mim e por me fazerem sentir o amor imenso que eu tenho por vocês.

Aos meus pais, como reconhecimento pelos seus exemplos de vida, de trabalho, de amor e de dedicação.

Ao meu príncipe, João Carlos, por me fazer acreditar num sonho de amor muito maior do que eu sempre sonhei.

Ao Fernando Fuão, orientador, amigo e parceiro, pelo exemplo de rigor, seriedade, trabalho e dedicação, valor e integridade de mestre.

Agradeço à UFRGS, a universidade onde fiz o curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo e que me acolheu, quando retornei ao PROPAR, para o mestrado e doutorado – aos professores e colegas.

Um agradecimento especial à memória de minha querida professora Sandra Pesavento, não apenas pelas contribuições na banca de qualificação, mas por toda a sua atuação profissional, como professora e pesquisadora, pelo exemplo como mestra e inspiradora, entusiasmada e criativa, com sua habilidade e a generosidade ao transmitir a riqueza de seus conhecimentos aos seus alunos encantados.

Aos meus amigos, pelo ombro consolador e pela paciência de esperarem por mim.

Aos colegas da PUCRS, Ana, Raquel, Cris, Bregatto, Suzaninha, Leila, Dalila, Zé, Hubner, Regal, Menegotto, Campos, Muller, Flavio, e também aos que eu não citei, pelo carinho, interesse e acompanhamento amigo e atencioso, no dia a dia.

Aos alunos da PUCRS, pela inspiração e pela motivação para continuar a pesquisar e a aprender, que não termina nunca...

“A inteligência e a paixão. Não há arte sem emoção, nem emoção sem paixão. As pedras são inertes, dormentes nas pedreiras, e as absides de São Pedro constituem um drama. Em torno das obras decisivas da humanidade está o drama. Drama-arquitetura = homem do universo e dentro do universo.”
(Le Corbusier, *Por uma arquitetura*¹)

“Entretanto, se, sem amar a literatura em geral e por ela mesma, amo alguma coisa nela que não se reduz de modo algum a uma qualidade estética, a uma fonte de fruição formal, isto seria *em lugar do segredo*. Em lugar de um segredo absoluto. Aí estaria a paixão. Não há paixão sem segredo, este segredo, mas não há segredo sem paixão. *Em lugar do segredo*: aí, entretanto, onde tudo está dito e o resto nada mais é senão o resto, nem mesmo literatura.”
(Jacques Derrida, *Paixões*²)

¹ CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 121.

² DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Tradução: Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995, p. 46, 47.

Resumo

Os avanços científicos e tecnológicos e a superação dos paradigmas filosóficos que fundamentaram o pensamento moderno provocaram profundas modificações na representação, ao longo do século XX. A arquitetura e a filosofia, como as mais diversas manifestações contemporâneas associaram-se nessas mudanças. Nas décadas de 1960 a 80, os trabalhos do arquiteto Peter Eisenman e os do filósofo Jacques Derrida partiram de questões da linguagem e da representação e propuseram uma série de rupturas em termos formais e conceituais. Este processo ganhou expressão na arquitetura e em sua representação e obteve projeção internacional na exposição que deu nome ao fenômeno que ficou conhecido como *arquitetura desconstrutivista*. Após este período, as obras do arquiteto e o pensamento do filósofo seguiram por caminhos diferentes.

Arquitetura e representação: as Casas de papel de Peter Eisenman e textos da desconstrução em Jacques Derrida, anos 60 a 80 analisa obras selecionadas do arquiteto e do filósofo que abordam questões da linguagem e da representação. Discute conceitos da desconstrução, que permanecem válidos para a arquitetura contemporânea, e relaciona-os com outras modalidades de expressão artística. Demonstra que não há correspondência entre a filosofia da desconstrução e o fenômeno que ficou conhecido como *arquitetura desconstrutivista*.

Abstract

Scientific and technological advances and the passing by of philosophic paragons which founded modern thought promoted deep changes in representation, all over XX century. Architecture and philosophy, as many of the contemporary expressions are associated in this changes. In the decades of 1960 to 80, the works of the architect Peter Eisenman and of the philosopher Jacques Derrida began from questions of language and representation and proposed a series of breakings in formal and conceptual terms. This process had expression in architecture and in its representation and was internationally known in the exposition that gave name to the phenomena and is known as *deconstructivist architecture*. After this period, the works of the architect and the thinking of the philosopher followed different ways.

Architecture and representation, Paper houses by Peter Eisenman and texts of deconstruction by Jacques Derrida, years 60 to 80 analyses selected works of the architect and of the philosopher about language and representation. Discusses questions and concepts of deconstruction, that keep on valid to contemporary architecture, and searches for relationships other modalities of artistic expression. Demonstrates that there is no correspondence between philosophy of deconstruction and the phenomena that became known as deconstructivist architecture.

Lista de ilustrações

Figura 01 – Aquarela 01, Esquema conceitual e visual da tese	25
Figura 02 – Árvore Evolucionista. Fonte: JENCKS, Charles. Movimentos modernos em arquitetura . São Paulo: Martins Fontes, p. 32.	25
Figura 03 – Paul Citroen (1896/1983), Metropolis, collage	29
Figura 04 – Sólidos platônicos	32
Figura 05 – Representação na Antiguidade egípcia	32
Figura 06 – Hieróglifos em relevo.....	32
Figura 07 – Hieróglifos	33
Figura 08 – Rebatimento em épura, representação da geometria descritiva ...	35
Figura 09 – Pirâmides do Egito, 2700 a. C.	35
Figura 10 – Sólidos platônicos	35
Figura 11 – René Descartes (1596/1650)	38
Figura 12 – Leonardo da Vinci (1442/1519), Homem segundo Vitruvius, inscrito num círculo e num quadrado	38
Figura 13 – Engrenagens	39
Figura 14 – Imagem ilustrativa, borboletas e furacões	42
Figura 15 – Cartaz de Mindwalk, 1992, drama dirigido por Bernt Capra	43
Figura 16 – Atrator de Lorenz	46
Figura 17 – Exemplos da geometria fractal	47
Figura 18 – Conjunto de Mandelbrot	48
Figura 19 – Les menines d’après Velazquez, Pablo Picasso, 1957. Fonte: WALTER, Ingo F. (ed.) Pablo Picasso . Cologne: Tasken, 1994, p. 609.	50
Figura 20 – “As meninas”, Diego Velazquez, 1656	51
Figura 21 – Les ménines d’après Velazquez, Pablo Picasso, 1957 Fonte: WALTER, Ingo F. (ed.) Pablo Picasso . Cologne: Tasken, 1994, p. 602.	51
Figura 22 – “Ceci n’est pas une pipe”, René Magritte, 1929	51
Figura 23 – “Ceci n’est pas une ménine”, après Velasquez, Magritte e Picasso.....	51
Figura 24 – Robert Rauschenberg, 1960	52
Figura 25 – Jasper Jones, Fool’s House	52
Figura 26, 27, 28, 29 – Iberê Camargo (1912/ 1994), pinturas	53
Figura 30 – A dança, Henry Matisse (1869/1954)	54
Figura 31 – Ginger e Fred, edifício de Frank Gehry, em Praga, 1992.....	54
Figura 32 – Ginger Rogers e Fred Astaire, dançarinos norte-americanos	54
Figura 33 – Kandinsky, pintura.....	56
Figuras 33, 34 – Construtivismo russo, pinturas	56
Figuras 24, 25, 26 – Daniel Libeskind, Museu Judaico, Berlin	58
Figura 27 – Daniel Libeskind, Marco Zero, memorial 11 de setembro	58
Figura 28 – Pina Bausch, Café Muler	60
Figura 29 – Pina Bauch, Água, Wupperthal Tanztheatre	61
Figura 30 – Anjos barrocos, capa do livro “A dobra”	62
Figura 31 – Desenho de Saul Steinberg	67
Figura 32 – Giotto di Bondone	69
Figura 33 – Albrecht Dürer, gravura	69

Figura 34 – Joris van Son, Natureza morta, 1664. Fonte: site Museu do Prado	70
Figura 35 – Capa da l'Architecture d'Aujourd'hui, dez/2003	72
Figura 36 – Beaubourg	72
Figura 37 – Asymptote (EUA) <i>HydraPier</i> , 2001	72
Figura 38 – Peter Cook, Kunsthaus, Graz	73
Figura 39 – Selfridges Birmingham, Arquitetos Jan Kaplicky e Amanda Levette, Reino Unido	73
Figura 40 – UN Studio (Pays-Bas) <i>Mercedes-Benz Museum</i> , Stuttgart, Alemanha, 2002-2006	73
Figura 41 – Kol/Mac Studio (EUA) Sulan Kolatan e William Mac Donald, Resi/Rise Skyscraper, New York, USA, 1999.	74
Figura 42 – Albrecht Durer, Melancolia, gravura	75
Figura 43 – Desenho de Frank Gehry para o Museu de Bilbao	77
Figura 44 – Vladimir Tatlin, Modelo para o Monumento da Terceira Internacional, 1920	79
Figura 45 – Filippo Brunelleschi, Catedral Santa Maria dei Fiori, Firenze	82
Figura 46 – Marcel Duchamp (1887/1968), A fonte, 1917	83
Figura 47 – Piet Mondrian (1872/1944), Composição pintura	83
Figura 48 – Wassily Kandinsky (1866/1944)	86
Figura 49 – Paul Klee (1879/1940), pintura	86
Figura 50 – Filippo Brunelleschi, Catedral Santa Maria dei Fiori, Firenze	88
Figura 51 – Robert Venturi, Eclectic House series, 1977	89
Figura 52 – Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Housing, Chicago, 1950 ..	91
Figura 53 – Le Corbusier, Villa Savoie, Poissy, 1932	91
Figura 54 – Vladimir Tatlin (1885/1953), Relevo de canto	94
Figura 55 – Zaha Hadid, The Peak	94
Figura 56 – Frank Gehry, Vitra Design Museum, 1989	95
Figura 57 – Alexandr Rodchenko (1891/1956), pintura	95
Figura 58 – Kasimir Malevich (1878/1935), Branco sobre branco	95
Figura 59 – El Lissitzky (1890/1941), pintura	96
Figura 60 – Rodchenko, pintura	96
Figura 61 – Arquitetura construtivista, Alexander, Leonid e Victor Vesnin, Palácio do Trabalho, 1923	96
Figura 62 – Capa do livro de Mark Wigley	97
Figura 63 – Frank Gehry, casa em Santa Mônica	97
Figura 64 – Daniel Libeskind, City Edge	97
Figura 65 – Peter Eisenman, Biocentrum	98
Figuras 66, 67 – Zaha Hadid, The Peak	98
Figuras 68, 69, 70 – Coop Himmelblau, Rooftop Remodeling, Viena, 1985	99
Figura 71 – Bernard Tschumi, Folies, Parc de La Villette, 1985.....	100
Figura 72 – Desiderio Monsù, séc .XVII, Torre de Babel	100
Figura 73 – Hieronymus Bosch (1450/1516)	100
Figura 74 – Vladimir Tatlin, Modelo para o Monumento da Terceira Internacional, 1920	101
Figura 75 – Aquarela n. 2	103
Figura 76 – Jacques Derrida (1930/2004)	105

Figura 77 – Derrida com G. Deleuze, J. F. Lyotard, M. de Gandillac, P. Klossowski e B. Pautrat, 1972. Fonte: BENNINGTON, Geoffrey, DERRIDA, Jacques. Jacques Derrida . Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.	106
Figura 78 – Turquia, 1997 Fonte: BENNINGTON, Geoffrey, DERRIDA, Jacques. Jacques Derrida . Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.	107
Figura 79 – Martin Heidegger (1889/1976)	108
Figura 80 – Capa de “A carta postal”. Fonte: BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques. Jacques Derrida . Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.	111
Figura 81 – Antonin Artaud (1896/1948), criador do Teatro da crueldade	112
Figura 82 – Sigmund Freud (1856/1939)	115
Figura 83 – Platão	119
Figura 84 – Escrita chinesa	120
Figura 85 – Hieróglifos em relevo.....	120
Figura 86 – Hieróglifos	120
Figura 87 – O desenho e o gesto	127
Figura 88 – Desenho	128
Figura 89 – Desenho.....	129
Figura 90 – Desenho.....	130
Figura 91 – Desenho.....	132
Figura 92 – Platão e Aristóteles em afresco de Rafael Sanzio, 1511.....	133
Figura 93 – Derrida	134
Figura 94 – Teatro grego.....	134
Figura 95 – Desenho.....	135
Figura 96 – O filme Babel (2006), do diretor mexicano Alejandro Gonzalez Iñárritu	136
Figura 97 – Desenho.....	143
Figura 98 – Derrida	146
Figura 99 – Aldo Rossi, desenho sobre o afresco de Rafael “A escola de Atenas”	150
Figura 100 – Banda de Moebius	158
Figura 101 – Esquema do Parc de la Villette. Fonte: http://www.villette.com/fr/	163
Figura 102 – Sólidos platônicos	164
Figura 103 – Elementos de arquitetura	165
Figura 104 – Residência de Frank Gehry, Santa Mônica	165
Figura 105 – La Villete, convivência entre o antigo e o novo	167
Figura 106 – Desenho feito pelo filósofo Jacques Derrida, para o projeto do jardim <i>Chora L Works</i> , feito em parceria com o arquiteto Peter Eisenman ...	169
Figuras 107, 108, 109, 110, 111, 112 – jardins de La Villette. Fonte: http://www.villette.com/fr/	171
Figuras 113, 114, 115 – <i>folies</i>	172
Figura 117 – Residência Frank Gehry.....	178
Figura 118 – Peter Eisenman, Casa Guardiola	178
Figura 119 – Residência de Frank Gehry.....	180
Figura 120 – Charles Jencks – o final simbólico do modernismo.....	189

Figura 121 – Pirâmides de Guizé, Egito, 2700 a. C.	190
Figura 122 – Museu da Universidade Estadual da Califórnia, Peter Eisenman, Long Beach, 1986	196
Figura 123 – Desenho do escritório Coop Himmelblau	197
Figura 124 – Coop Himmelblau, Red Angel, reconstrução de um Wine Bar, 1980	197
Figura 125 – Emilio Ambasz, Estufa Lucile Halsell, 1988	197
Figura 126 – Museu do Louvre com a Pirâmide, I. M. Pei, 1989.....	199
Figura 127 – Desenho gestual	204
Figura 128 – Aquarela n. 6.....	205
Figura 129 – Auguste Rodin (184/1917) – Cathedral, escultura.....	207
Figura 130 – Peter Eisenman.....	207
Figura 131 – Le Corbusier (1887/1965)	208
Figura 132 – Peter Eisenman.....	208
Figura 133 – Peter Eisenman, Casa II, Hardwick, Vermont, 1969/70	209
Figura 134 – Casa Hanselmann, Michael Graves, 1967/73	209
Figura 135 – Casa Douglas, Richard Meier, 1973.....	209
Figura 136 – Ponte de Arles, Van Gogh, 1888.....	212
Figura 137 – Edouard Monet, A ponte de Giverny	212
Figura 138 – Ponte JK, Brasília.....	212
Figura 139 – Ponte sobre o Rio Guaíba, Porto Alegre	212
Figura 140 – Pontes de Madison, 1995, filme dirigido e estrelado por Clint Eastwood.....	213
Figura 141 – <i>One Half House</i> , projeto de John Hejduk, 1966	213
Figura 142 – Casa das Canoas, Oscar Niemayer, 1951	214
Figura 143 – Ivan Leonidov, bases suprematistas para o planejamento.....	214
Figura 144 – El Lissitsky, cartaz, 1919.....	214
Figura 145 – Caixa d'água Krasniy Gvozdilshchik Chernikov, 1931	215
Figura 146 – Zaha Hadid, desenho para o concurso, The peak club, Hong Kong	215
Figura 147 – Konstantin Melnikov. Residência do arquiteto, Moscou 1927 ...	215
Figuras 148,149 – Trabalhos de David Carson	216
Figuras 150, 151, 152 – Desenhos criados pela Bauhaus	217
Figura 153 – Alunos trabalhando, na Architectural Association, London	218
Figuras 154, 155 – Apresentação do Trabalho Final de Graduação do arquiteto Vicente Brandão e Silva, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS (2009/01)	218
Figuras 157, 158 – Apresentação do Trabalho Final de Graduação do arquiteto Vicente Brandão e Silva, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS (2009/01)	219
Figuras 157, 158 – Apresentação do mesmo Trabalho do arquiteto.....	220
Figura 161 – Zaha Hadid, The Peak	221
Figura 162 – Desenhos de Lina Bo Bardi.....	221
Figura 163 – Villa Savoye, Le Corbusier, 1929	222
Figura 164– Villa Rotonda, Andrea Palladio, 1566.....	222
Figura 165 – Coluna jônica, detalhe.....	222
Figura 166 – Partenon, Atenas, séc V a. C.	222

Figura 167 – Andrea Palladio, Villa Rotonda, séc. XVI	223
Figura 168 – Casa Citroen, Le Corbusier, 1922	223
Figuras 169, 170 – Fotos de Cindy Sherman (1954).....	225
Figura 171 – David Salle (1952), pintura	225
Figura 172 – Sebastiano Serlio, cena trágica, perspectiva, séc. XVI	228
Figura 173 – A última ceia, Tintoretto, séc. XVI	229
Figura 174 – Giovanni Piranesi, séc. XVIII	229
Figura 175 – Georges Braque	229
Figura 176 – Les deux mistères, 1966, René Magritte.....	230
Figura 177 – Casa II – capa da revista italiana Casabella	232
Figura 178 – John Hejduk, Casa 10	232
Figura 179 – Rudolf Wittkower, esquemas de análises das plantas Palladianas.....	233
Figura 180 – Colin Rowe, diagramas analíticos de Malcontenta e de Garches.....	233
Figuras 181,182 – Pinturas de Theo van Doesburg (1883/1931), artista neo- plasticista holandês	235
Figura 183 – Maison Dom-ino (Domus produzidos em série), Le Corbusier, 1914.....	236
Figura 184 – Casa Del Fascio, Giuseppe Terragni, 1932	236
Figura 185 – Estudos axonométricos da Casa IVI	237
Figura 186 – Diagrama Casa VI.....	236
Figura 187 – Casa VI	240
Figura 188 – Casa VI	240
Figura 189 – Jacques Derrida e Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1985	244
Figura 190 – Casa I, Barenholtz, 1967-8. Princeton, New Jersey	255
Figuras 191, 192, 193 – Casa I	256
Figuras 194, 195 – Casa I	258
Figuras 196, 197, 198 – Trabalhos de Helio Oiticica.....	260
Figuras 199, 200, 201 – Trabalhos de Helio Oiticica.....	261
Figura 202 – Casa II – família Falk, Hardwick, Vermont (1969-70)	263
Figura 203, 204, 205 – Casa II.....	264
Figuras 206, 207, 208, 209 – Folies do Parc de la Villette	265
Figura 210 – Casa III – família Miler, Lakeville, Connecticut (1969-71)	267
Figuras 211, 212, 213, 214 – Casa III	268
Figuras 215, 216, 217 – Love house, Lars Lerup	270
Figura 218 – De Chiricco, pintura.....	271
Figura 219 – Casa IV, Falls Vilage, 1971	274
Figuras 220, 221, 222, 223 – Casa IV diagramas e maquete	275
Figuras 224, 225 – Casa VI – família Franck, Cornwall, Connecticut (1972-75). Fonte: CIORRA, Pippo. Peter Eisenman: opere e progetti.	
Milão: Electra, 2000, p. 48.....	276
Figura 226, 227, 228 – Casa VI.....	277
Figura 229 – Casa V, 1972	278
Figura 230 – Daniel Libeskind, Micromegas, Little Universe. Fonte: LIBESKIND, Daniel. The space of encounter. New York: Universe, 2000, p. 85	279

Figura 231 – Jackson Pollock, pintura.....	283
Figura 232 – Hans Holbein, Os embaixadores.....	284
Figura 233 – Daniel Libeskind, Micromegas, Maldoror’s Equation. Fonte: LIBESKIND, Daniel. The space of encounter . New York: Universe, 2000, p. 86	285
Figuras 234 – Casa X – família Aronoff, Bloomfield Hills, Michigan, projeto (1975)	287
Figura 235 – Casa VIII, 1975.....	288
Figuras 236, 237 – Casa X – família Aronoff, Bloomfield Hills, Michigan, projeto (1975). Fonte: CIORRA, Pippo. Peter Eisenman: opere e progetti . Milão: Electra, 2000, p. 52.....	288
Figura 238, 239 – esquema dos planos e maquete da Casa X.....	289
Figura 240 – Cena do filme “O maior amor do mundo”, de Cacá Diegues.....	290
Figura 241 – Casa <i>El even od</i>	294
Figura 242 – Croqui esquemático da <i>Fin d’ou T Hou S</i>	295
Figuras 243, 244, 245, 246 – <i>Fin d’Ou T Hou S</i> (1983). Fonte: CIORRA, Pippo. Peter Eisenman: opere e progetti . Milão: Electra, 2000, p. 72	296
Figuras 247, 248, 249 – Casa <i>Guardiola</i>	299
Figuras 250, 251, 252 – Casa <i>11a, Cannaregio</i>	300
Figuras 253 – Parc de la Villette (1986)	301
Figura 254 – Esboço de Derrida para Chora L Works.....	301
Figura 255 – Partenon, 480/323 a.C.	301
Figura 256 – Casa Del Fascio, Terragni, 1934.....	301
Figura 257 – Habitação coletiva, IBA, Berlin, 1981	301
Figura 258 – La Villette, maquete.....	302
Figura 259 – Moving Arows and other errors Romeu e Julieta.....	303
Figura 261, 262 – Wexner Center, Ohio, 1989.....	305
Figura 264 – Rebstockpark Frankfurt	306
Figuras 265, 266 – Biocentrum	306
Figura 267 – Proposta para o concurso do World Trade Center	308
Figura 268 – Monumento às vítimas do Holocausto, Berlin, 2005	309
Figura 269 – Aquarela n. 8.....	327

Sumário

Introdução	19
Arquitetura, geometria e representação	29
Origens da geometria.....	30
Geometria e complexidade.....	38
Representação: as meninas e o cachimbo	49
A dobra.....	62
Arquitetura em revista	72
Arquitetura desconstrutivista	79
Arquitetura e crítica	81
Críticas ao movimento moderno.....	91
A exposição <i>Deconstructivist Architecture</i> , no MoMA, 1988	94
Arquitetura e desconstrução.....	100
Jacques Derrida, anos 60 a 80:	
textos da desconstrução	105
Derrida e a desconstrução	108
Sobre “A escritura e a diferença”.....	111
“Não há nada fora do texto”: Gramatologia	119
“Uma arquitetura onde o desejo pode morar”.....	133
Outros textos de Derrida	134
Arquitetura e desconstrução, a tese de Solis	144
Derrida e as “Razões”	181
Desconstrução, arquitetura e arte	184
Desconstrução	202
Peter Eisenman, anos 60 a 80:	
as Casas de papel	207
Neovanguardas e representação	213
Os escritos de Eisenman, nos anos 80	222
Diagramas, uma introdução aos projetos das Casas	232
Projetos experimentais: as <i>Casas de papel</i>	241
A visão de Eisenman sobre as Casas.....	245
A <i>Casa I</i> e os Parangolés.....	255
A <i>Casa II</i> e as <i>Folies</i>	263
A <i>Casa III</i> e a <i>Love House</i>	267
A <i>Casa IV</i>	274
A <i>Casa VI</i> e os desenhos de Daniel Libeskind.....	277
A <i>Casa X</i> e <i>O maior amor do mundo</i>	288
<i>Casa El even odd</i>	294
<i>Casa Fin d’Ou T Hou S</i>	295
<i>Casa Guardiola</i>	299
<i>Casa 11a</i>	300
Desconstruindo as Casas.....	310
Considerações finais	317
Referências	329

Introdução

As profundas modificações ocorridas na estrutura da representação, ao longo da segunda metade do século XX, foram consequências da superação dos paradigmas filosóficos que fundamentaram o pensamento moderno, além do desenvolvimento científico e tecnológico. Arquitetura e filosofia associaram-se nestas modificações, e a arquitetura desconstrutivista foi um marco dentro desse processo.

Ao longo das décadas de 1960 a 80, as ideias do arquiteto Peter Eisenman e do filósofo Jacques Derrida partiram de questões da linguagem e propuseram uma série de rupturas em termos conceituais, formais e na compreensão da representação. Juntamente com outros arquitetos, em especial com Bernard Tschumi, discutiram diversos aspectos da arquitetura como linguagem e como representação, desenvolvendo ideias sobre forma, estrutura e articulação do pensamento. Trabalharam juntos no projeto do Parc de La Villette, mas, após um determinado período, seguiram por caminhos diferentes. Os trabalhos do arquiteto encaminharam-se para arquiteturas radicais em termos formais, que se apoiam em tecnologias sofisticadas de projeto e de execução, deixando de lado o viés filosófico. Ao mesmo tempo, Derrida passou a dedicar-se a temas ligados à ética e à política, como o perdão e o amor, que o conduziram à questão da hospitalidade.

Arquitetura e representação: as Casas de papel de Peter Eisenman a desconstrução em Jacques Derrida discute questões e conceitos da desconstrução que permanecem válidos para a arquitetura contemporânea. Propõe o pensamento de uma arquitetura que se aproxima dos processos de criação artística, de um desenho que representa a hospitalidade e que valoriza os espaços para a vida.

O fenômeno da desconstrução abrangeu as mais diversas manifestações culturais, como arquitetura, literatura, artes plásticas, comunicação, design, sociologia e encontrou fundamentação na filosofia de Jacques Derrida. Na arquitetura, o processo conhecido como *Arquitetura desconstrutivista* foi marcado por uma exposição e limitou-se ao período histórico de pouco mais de uma década. Mas o significado da desconstrução para a arquitetura manifesta-se até os dias atuais, por meio de da ampliação das estruturas do pensamento e das categorias conceituais.

A paixão conduz a filosofia ao que está além dos tijolos, porque o que funda a arquitetura não são apenas os

seus elementos materiais. A arquitetura não se limita à construção, é mais do que uma técnica de produção de objetos habitáveis, blocos, cubos, formas espaciais. O pensamento arquitetônico vai além da materialidade da forma construída. A discussão do sentido da arquitetura conduz ao pensamento filosófico e a configuração formal é uma de suas múltiplas expressões.

O pensamento de Jacques Derrida desencadeou a discussão sobre a representação e permite ir além das especificidades da arquitetura. Analisa questões para as quais a representação não é o mais importante, quando ela não reclama mais por si ou de si e abre-se para outras dimensões, como a hospitalidade, sua representação social e política, não nos moldes dos discursos dos anos 60 e 70, mas em novos modelos. A reflexão sobre a representação procura a cerzadura, o bordado, a cola, ou o que unifica diversas manifestações que pertencem aos domínios da arquitetura.

Arquitetura e representação: as Casas de papel de Peter Eisenman e textos da desconstrução de Jacques Derrida, anos 60 a 80 analisa questões atuais da arquitetura contemporânea e suas relações com o pensamento do filósofo contemporâneo francês. Os projetos das *Casas de papel*, do arquiteto americano Peter Eisenman, realizados entre as décadas de 1960 e 80, foram escolhidos como objetos de análise, porque representam de maneira visual muitos dos conceitos desenvolvidos por Derrida. Os textos do arquiteto trazem as reflexões desenvolvidas ao longo dos processos dos projetos publicados. O conjunto formado pelos desenhos e ensaios teóricos de Eisenman ilustra e complementa o pensamento do filósofo.

Os projetos experimentais das *Casas de papel*, de autoria de Eisenman, realizados nas décadas de 1960 a 80, espacializaram o pensamento da desconstrução, conferiram visualidade às mesmas ideias que Derrida desenvolvia naquele período. Estas obras constituíram instrumentos para transportar ideias filosóficas para o espaço da arquitetura e permitiram o desenvolvimento de relações e de reflexões.

Os desenhos das *Casas* são representações gráficas da desconstrução em arquitetura. Nem todas foram construídas, mas mesmo as que ficaram apenas nos desenhos, incorporam os mesmos conceitos e questionamentos que deram surgimento ao pensamento da desconstrução. Tornaram visível o processo de pensamento, conferiram forma arquitetônica e visual às estratégias e às rupturas realizadas por Derrida, ao subverterem os caminhos do pensamento convencional.

O uso do neologismo *desconstrução* refere-se a este processo, não significa destruição, como a palavra pode sugerir, mas, ao contrário, propõe novos processos de construção do pensamento.

O *Parc de la Villette*, em Paris, é o exemplo consagrado do projeto da desconstrução em arquitetura, especialmente pela parceria entre Eisenman e Derrida. A partir das leituras realizadas, do estudo, análises e reflexões sobre o material coletado, concluiu-se que a série de *Casas de papel* e os textos do arquiteto são exemplos mais significativos como objetos de análise, para a compreensão do processo. Estes projetos têm um caráter de estudo das relações espaciais e das estratégias de composição, investigam as questões da linguagem, aprofundam temas da representação e, assim, representam visualmente muitas das ideias escritas por Derrida.

A escrita de Derrida tem uma estética peculiar, literária, que é responsável por polêmicas e incompreensões. Seu texto apresenta uma estrutura formal que integra retórica, metáfora e poesia.

Para Derrida, a cultura ocidental impõe uma relação de contradição entre pares de conceitos, um sistema de oposições, que é dominado pela lógica binária de sim ou não, certo ou errado, dentro ou fora. O filósofo denunciou o caráter obscuro dessas relações, que impedem a compreensão do bem sem o mal, do certo sem o errado, na qual o dentro define-se como o que não está fora. A aceitação deste descentramento é uma questão de honestidade, e honestidade é diferente de verdade, da verdade que norteou toda a metafísica, que constitui o fundamento da cultura ocidental.

Derrida partiu da análise literária e reuniu, em sua extensa obra, discussões sobre filosofia, política, arte, arquitetura, psicanálise, literatura e teologia. Desconstruiu a lógica do pensamento ocidental, criou leituras alternativas do mundo, em suas reflexões sobre a diferença, o rastro e a desconstrução do logocentrismo. Seu pensamento foi marcado pelo pós-estruturalismo, assim como os de Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan e Gilles Deleuze.

A verdade é o oposto da falsidade, é absoluta, enquanto a honestidade é apenas uma verdade, ou uma das verdades possíveis, um lado da verdade. A honestidade implica a aceitação de limites e admite as diferenças – pode haver diversas versões da honestidade, sem que haja oposição entre elas. A honestidade refere-se à condição de humanidade, de humildade, de valores e de princípios, não procura o certo, o perfeito, o centro, procura o humano. O

pensamento de Derrida funda-se no humano e na aceitação dos limites.

Esta tese apresenta um processo, um trabalho de investigação, de busca, de pensamento, de desvelar associações, por meio de uma aventura com a linguagem, com a leitura, o desenho e a escrita. Revela-se no desejo de procurar, de conhecer, de pensar (de cogitar), de encontrar e de construir sentido. As relações entre os textos filosóficos e os textos arquitetônicos, por obras construídas ou escritas formam a arquitetura e a construção da tese.

O objetivo geral deste trabalho é atualizar o pensamento da desconstrução, revelando sua contribuição para a arquitetura contemporânea. Ou seja, propor outras maneiras de ver, de pensar e de viver a arquitetura, uma arquitetura além do desenho, que ultrapasse os limites do projeto e do papel. Um desenho que seja mais do que representação, uma arquitetura sem centro, sem princípio e sem fim.

Os objetivos específicos são estudar filosofia da *desconstrução*, através de alguns textos de Derrida e analisar os projetos da *Casas de papel* de Eisenman. Será estudado também o contexto, no qual estes objetos tiveram surgimento e serão analisadas algumas obras de artes visuais, como elementos de comparação com os projetos de arquitetura.

O termo *desconstrução* é conhecido do público, mas o seu sentido tem sido frequentemente confundido, graças a uma aplicação inadequada a um estilo de arquitetura. A conotação destrutiva do termo é responsável por uma incompreensão que ocorre, até mesmo nos meios profissionais.

Um dos objetivos deste trabalho é demonstrar que a obra de Derrida é muito mais importante e expressiva, do que pode ser o preconceito contra a palavra *desconstrução*. O pensamento da desconstrução conduziu o filósofo a reflexões sobre a hospitalidade, a inclusão e o perdão. Sua filosofia constitui uma valiosa contribuição para a arquitetura, como a concepção de um espaço mais humano, para a convivência social.

Arquitetura e representação: as Casas de papel, de Peter Eisenman e textos da desconstrução, de Jacques Derrida, anos 60 a 80 discute questões da desconstrução que continuam sendo válidas para a arquitetura contemporânea. Uma arquitetura que seja um reflexo da vida, o desenho de uma arquitetura mais humana, mais honesta, uma “arquitetura onde o desejo possa morar”, nas palavras do filósofo. Uma arquitetura que se define pela

dimensão humana que a habita, na hospitalidade e não na materialidade de seus elementos construtivos.

A desconstrução em arquitetura acentuou os aspectos artísticos e a dimensão humana do objeto construído e de sua inserção no espaço da cidade. O pensamento do filósofo da desconstrução propôs a aceitação das diferenças, a inclusão e a hospitalidade. *Arquitetura e representação: as Casas de papel, de Peter Eisenman e textos da desconstrução, de Jacques Derrida, anos 60 a 80* faz uma análise do que significou o processo da desconstrução em arquitetura e em filosofia, por meio de do estudo de obras e de questões da arquitetura contemporânea e do pensamento de Jacques Derrida. A filosofia que leva este nome é um processo muito mais amplo do que aquele que ficou conhecido como *arquitetura desconstrutivista*.

A hipótese desta tese é que não existe uma correspondência direta entre a filosofia da desconstrução e a *arquitetura desconstrutivista*. A filosofia da desconstrução ampliou os limites da representação e da arquitetura, como representação da vida e trouxe contribuições significativas para a construção de um mundo melhor.

Metodologia

A metodologia adotada para a pesquisa é qualitativa, bibliográfica e fenomenológica. O processo de pesquisa passou por uma etapa de levantamento e catalogação exaustivos do material disponível sobre a desconstrução, sobre a representação em arquitetura entre outros temas relacionados, com o objetivo de delimitar o campo do estudo, sem perder conexões importantes e esclarecedoras. As fontes de consulta foram obtidas nas coleções de revistas especializadas e nos amplos catálogos bibliográficos, disponíveis nas bibliotecas das Faculdades de Arquitetura da UFRGS, da PUCRS e da Uniritter, além dos sites específicos, na internet. O material coletado e garimpado, paciente e exaustivamente, foi estudado, discutido em seminários, no PROPARG, e foi alvo de reflexão atenta e de crítica constante.

As obras de arquitetura selecionadas para estudo e análise foram as *Casas de papel*, de Peter Eisenman. Trata-se de exemplos adequados para serem analisados do ponto de vista da geometria e da representação, da arquitetura e das relações espaciais, que abrem possibilidades de explorar os significados das relações e das articulações da forma espacial e que conferem visualidade às estratégias filosóficas da desconstrução. Os textos do arquiteto foram estudados pelas contribuições que trazem à compreensão do seu pensamento e dos projetos.

Foram selecionados alguns textos dentro da extensa obra produzida por Jacques Derrida. Os livros “A escritura e a diferença”, “Gramatologia” e “Posições” foram escolhidos por serem textos fundamentais, escritos na década de 60, que definem conceitos importantes para a compreensão da obra do pensador. “Khôra” e “Uma arquitetura onde o desejo pode morar” tratam de temas ligados diretamente a questões do espaço. “A verdade na pintura” e “Envios” foram estudados por abordarem diretamente as questões da representação. “Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida” analisa a vida e o pensamento do filósofo. “Paixões”, “Papel Máquina” e “Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade” trata de seus temas mais recentes, como a inclusão e a hospitalidade.

Também foram estudados textos de estudiosos da obra do filósofo, como Robert Mugerauer, Ricardo Timm de Souza e Dirce Eleonora Nigro Solis.



Figura 01 – Aquarela 1 – Esquema conceitual e visual da tese.

O crítico de arquitetura Charles Jencks sintetizou questões conceituais, evolutivas e históricas, em quadros comparativos e analíticos que serviram como modelos para a montagem de um esquema visual da estrutura de seu estudo. Ele desenhou uma visão da arquitetura, como representação, como manifestação expressiva do mundo, contextualizando-a com questões culturais, sociais, políticas e econômicas e suas modificações ao longo da história. No livro “Movimentos modernos em arquitetura”¹, Charles Jencks apresenta um esquema, designado como “Árvore Evolucionista” (fig. 01), que descreve o período histórico que vai de 1920 a 1970, baseado numa análise histórica feita a partir do pensamento de Claude Levi-Strauss. O desenho orienta a leitura de todo o texto. Os conceitos de diversas áreas da cultura e da política são relacionados com o desenvolvimento dos estilos da arquitetura de cada período. Em outra publicação, “The language of post modern

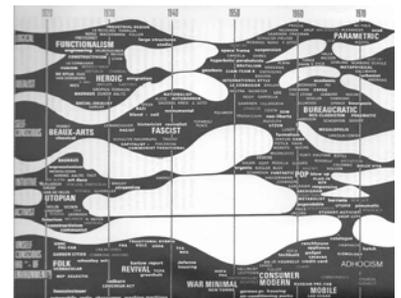


Figura 02 – Árvore Evolucionista, Charles Jencks

¹ JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitectura**. São Paulo: Martins Fontes, p. 32.

architecture”², aparece um outro esquema deste tipo, que abrange um período um pouco mais curto, de 1955 a 1980, e que se restringe aos nomes dos arquitetos e dos projetos executados, agrupados ao redor da designação de suas respectivas tendências estilísticas.

Estas representações visuais vão ao encontro do pensamento aristotélico, pelo qual o homem pensa por meio de imagens. A apresentação desta tese é constituída por uma trama de textos e imagens. As imagens não são ilustrativas, são parte do texto, são tramadas, tecidas junto, emaranhadas; a linguagem do trabalho é visual. A aquarela (fig. 02) é uma tentativa de representar um esquema visual da estrutura da tese. São manchas coloridas e irregulares, que contêm palavras soltas, que serão organizadas ao longo do texto. Filosofia e arquitetura se encontram, se enlaçam e se complementam na desconstrução e conduzem a outras questões, tais como a hospitalidade, a inclusão, o perdão. O esquema tem movimento, as manchas de cor dançam no espaço do papel, configurando espaços conceituais, cujos limites são imprecisos e facilmente rompidos ou ultrapassados, são limites borrosos, e as suas áreas não têm formas definidas. As bordas não escondem a fragilidade de suas definições, suas verdades e conceitos não são absolutos, não são definitivos, são dobras, são reversíveis.

Os textos estudados em outros idiomas foram traduzidos livremente pela autora. As fontes de muitas das imagens nem sempre estão citadas, porque a maioria está disponível na rede, e foram consultadas, analisadas e conferidas em diferentes mídias: internet, livros, revistas.

O primeiro capítulo, *Arquitetura, geometria e representação*, inicia contextualizando temas que surgiram nas discussões sobre novas geometrias e suas repercussões nas questões da representação. Apresentam artigos e reportagens publicados em revistas especializadas que vêm tratando destes assuntos desde a década de 1960 até os dias atuais. Questões da cultura contemporânea e problemas da representação apresentam o contexto do surgimento da arquitetura da desconstrução. Aprofunda alguns tópicos, por meio de autores como Michel Serres, Frijof Capra, Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva, Greg Lynn, entre outros. Aborda como se deu o desmonte da representação, com o desenvolvimento do pensamento dos filósofos pós-estruturalistas, com as análises da representação em Michel Foucault e a dobra em Gilles Deleuze.

² JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture**. London: Academy Editions, 1981, p. 80.

Ainda dentro do primeiro capítulo, está o relato de algumas críticas ao Movimento Moderno em arquitetura, apoiado em textos de autores como Manfredo Tafuri, Josep Maria Montaner, Charles Jencks, Roland Barthes, Umberto Eco, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Alan Colquhoun, entre outros nomes. Estes textos fundamentam pontos específicos das análises, respeitando as divergências entre cada um dos autores e pinçando temas considerados pertinentes às questões abordadas.

Apresenta também um panorama do que foi a exposição *Deconstructivist Architecture*, que inaugurou o conceito de arquitetura desconstrutivista, especialmente na visão de seus criadores, Philip Johnson e Mark Wigley. Não foram estudados detalhadamente cada um dos projetos e dos arquitetos participantes da exposição *Deconstructivist Architecture*, porque isso aumentaria muito a extensão do trabalho e não constituiria o seu foco central. Muitos daqueles projetos não foram executados e só estão publicados no catálogo da exposição, com imagens e informações insuficientes para serem analisados.

O segundo capítulo, *Jacques Derrida, anos 60 a 80: textos da desconstrução*, aborda a questão da desconstrução, na obra do filósofo, por meio da leitura crítica de alguns de seus textos, que foram considerados mais importantes para os objetivos do trabalho. Além dos textos de Derrida, apoia-se nos trabalhos de estudiosos de suas obras.

A obra de Derrida divide-se em dois momentos, dois períodos temáticos bem distintos. Este trabalho, assim como o exemplo de Eisenman, deteve-se apenas no primeiro. Até os anos 80, o filósofo dedicou-se ao estudo da linguagem, estabelecendo estratégias de pensamento como desconstrução. Para ele, a linguagem é portadora de sentido e “não há nada fora do texto”. Na segunda etapa, Derrida passou a empregar os mesmos conceitos em reflexões políticas, sobre a democracia, a inclusão social, a questão do estrangeiro, a hospitalidade e o perdão. Esta tese não pôde ir além da primeira parte, em função de seus limites de tempo e de objetivos.

O terceiro capítulo, *Peter Eisenman, anos 60 a 80: desenhos de arquitetura*, aborda os projetos experimentais da série de *Casas de papel* e os textos de Peter Eisenman. Fundamenta-se em textos de autores como Josep Maria Montaner, Joan Puebla Pons, Robert Somol, Otília Arantes e Rafael Moneo, além do próprio Eisenman.

Aborda as questões da *desconstrução* e não se limita às questões específicas da representação, que foram

exploradas exaustivamente pela pós-modernidade. Discute aspectos levantados nos artigos escritos por Fernando Fuão, numa tentativa de ir além das relações entre arquitetura e filosofia, estabelecendo conexões com as demais formas de expressão artística e com temas que vão além dos *limites da representação*. Analisa, como exemplos ilustrativos, desenhos de Daniel Libeskind e obras de diversos artistas, como Helio Oiticica, Robert Rauschenberg e Cacá Diegues, entre outras manifestações artísticas. Estas obras realizam uma passagem da arquitetura para a expressão mais pura do desenho como manifestação artística.

Por fim, as considerações finais do trabalho apontam caminhos para a compreensão da desconstrução e para o desenvolvimento de uma filosofia que dê conta dos problemas e das relações entre arquitetura e representação.

Arquitetura, geometria e representação

Um dia, o homem riscou, traçou no chão, na terra nua, a arquitetura de seu abrigo, sua morada, marcou um desenho que viria a se tornar o rastro de sua passagem por este mundo. Vestígios das construções do passado nos contam como foi a vida em sociedade em diversos momentos da história. Mas, ao longo dos séculos, a representação do projeto sofisticou-se e afastou-se do homem e do seu sentido original de marcação do espaço de convivência e da hospitalidade, do que foi, um dia, o sentido da construção. Ao criar um código hermético de signos, toda uma linguagem específica, a arquitetura afastou-se do usuário, daquele que vem bater à sua porta, sem número, sem papel, sem identidade, um corpo à procura de abrigo.

Os recentes desenvolvimentos da ciência e da filosofia e suas relações com a arquitetura, como é o caso das tecnologias digitais, acarretam novos problemas para a representação. As rupturas dos paradigmas mecanicistas e a física quântica acarretaram mudanças nas concepções de mundo, de tempo e de espaço.

A complexidade do pensamento visual e da visualização espacial exige que o arquiteto desenvolva habilidades especiais para a imaginação e para a manipulação das formas no espaço. E a imaginação joga um importante papel também no pensamento filosófico, em especial na desconstrução.

A arquitetura tem uma vocação especial para o uso da linha reta, do plano e do volume idealizado dos assim chamados sólidos platônicos, ou seja, para a idealização geométrica. A estratégia platônica, adotada pela geometria euclidiana da desmaterialização das formas dos objetos, e sua abstração levada a cabo pela geometria eliminaram as características físicas da matéria, como peso, cor, textura e cheiro, com a intenção de simplificar o pensamento espacial.

As origens da geometria e da arquitetura misturam-se e confundem-se, na história do pensamento ocidental. Os elementos da geometria esquematizam, simplificam, facilitam o pensamento espacial. Mas, paradoxalmente, esta simplificação, esta retificação, o emprego generalizado de linha reta, do ângulo reto e dos planos perfeitos muitas vezes é responsável pela criação de espaços frios e impróprios para a vida.



Figura 03 – Paul Citroen
(1896/1983), Metropolis, collage

Origens da geometria

O prefácio e a tradução para a edição francesa de “Origem da geometria”, de Edmund Husserl², foram assinados por Derrida em 1961, mas o manuscrito original data de 1936. Este é um dos trabalhos mais importantes do filósofo e é citado em escritos de diversos autores. Apesar de tratar-se de um texto um pouco mais antigo, os temas abordados permanecem atuais. Estuda os objetos ideais da ciência, dos quais a geometria é um exemplo, e trata das possibilidades dos objetos ideais que são a linguagem, a intersubjetividade, o mundo, como unidade de um solo e de um horizonte.

A preocupação de Husserl era ir além das reflexões de Galileu, lançando um olhar não apenas sobre a geometria, mas sobre o sentido do seu pensamento e também dos herdeiros de seu saber geométrico mais antigo, aplicado nas suas práticas. Suas considerações dirigiam-se aos mais profundos problemas de sentido, da ciência e da história da ciência em geral e, por suas explicações tocarem a geometria de Galileu, apresentam uma significação exemplar.

Husserl procurou, por meio de meditações históricas sobre a filosofia moderna, a partir de Galileu, revelar problemas concernentes à origem do sentido da geometria e, sobre esse fundamento, da origem do sentido da sua nova física. A ideia era lançar uma luz sobre as meditações históricas, e assim tomar consciência da situação filosófica, tomar posse do sentido, do método e do início da filosofia. O exemplo da questão da origem da geometria teve a intenção de mostrar o sentido da pesquisa histórica.

A expressão “Origem da geometria” é uma abreviação – reúne, sob esse termo, todas as disciplinas que tratam de formas cuja existência matemática se desdobra dentro de uma espaço-temporalidade. Esta preocupação vai em direção a uma questão que retorna sobre o sentido mais original, segundo o qual a geometria nasceu um dia e, desde então, tornou-se presente como uma tradição milenar e que se mantém viva até os dias atuais, numa elaboração incessante.

Husserl analisou os princípios da geometria, desde suas formas antigas, uma questão que atende a uma necessidade de generalizações que afetam a nossa própria

² HUSSERL, Edmund. *l'origine de la geometrie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. Sem tradução para o português.

existência humana. A cultura assume uma dimensão de tradição que se projeta sob todas as suas formas e origina um não-saber que oculta a existência de um saber implícito.

Já o filósofo Michel Serres³, em 1993, apresentou os conceitos da geometria a partir de uma abordagem analítica e descritiva dos conceitos, do ponto de vista da história da ciência e do conhecimento. Abordou fundamentos importantes para a construção do pensamento o qual estamos propondo, que foram explorados também por Derrida, no já citado prefácio ao texto de Husserl que leva o mesmo título de “Origens da geometria”.

Serres contrapôs os ideais de um humanismo universal ao reconhecimento da diferença, que é mediada e medida pela geometria. A geometria propõe a construção de um universal sem guerra nem dominação, uma matemática, uma medida. A geometria é universal – nenhum culturalismo conseguiu relativizar a sua evidência nem a sua necessidade.

“Quando, no meio das evidências locais, a diferença como dogma se abate, o relativismo chega ao vazio do niilismo pela generalização dos conflitos regionais; permanecem, invariantes e fortes, a medida e a razão que a demonstra. (...) Elas unem sem opor, juntam-nos sem hierarquizar, ensinam que, nem solitários nem em grupo, os homens são a medida de todas as coisas.”⁴

A linguagem da geometria é universal e é aplicável à física, à astronomia, à química, à biologia, para citar algumas áreas em que pode ser empregada. A origem da geometria pode ser identificável na medida da terra cultivável e com fins construtivos, nas figuras arcaicas da aritmética pitagórica, nas formas ideais platônicas, nos “Elementos” de Euclides, na representação cartesiana, na representação mongeana, nas reconstruções não euclidianas, no cálculo de Leibniz, na topologia, na geometria algébrica contemporânea... A história das ciências desenvolve-se numa trama descontínua, não numa sequência contínua, linear.

Os elementos mais simples da primeira geometria grega eram o ponto, o segmento e o ângulo; e a figura mais simples era o triângulo, considerado como a metade de um paralelogramo, o que conduz à estrutura do espaço vetorial.

“A diagonal métrica foi historicamente vivida como o drama do irracional e evidente morte do pensamento puro. (...)”

³ SERRES, Michel. **As origens da geometria**. Tradução: Ana Simões e Maria da Graça Pinhão. Lisboa: Terramar, 1997.

⁴ SERRES, op. cit., p. 10.

Recomeçemos: apoiemo-nos, não mais no espaço vetorial, mas nas estruturas topológicas. Eis-nos reconduzidos às origens: não já à origem lógica ou histórica, mas às condições fundamentais da constituição das formas no espaço. Por esta análise de retorno, a geometria descobre uma nova pureza que não deve nada à medida, anterior a ela e suspende de novo vinte séculos de tradição equívoca, entendendo-os como impuros e confusos, tecnológicos e aplicados, em resumo não matemáticos, ausentes e defeituosos.”⁵

De acordo com Serres, foi por obra do acaso que os gregos consideraram como puro e milagroso algo que, de fato, era complexo e misturado, e que passou a ser aceito como verdadeiro durante todos esses séculos. Conferiram, assim, um caráter anistórico para a forma pura, ignorando a complexidade do tempo. Descartes transpôs os atos dos pedreiros para um plano abstrato. A contemplação do universo foi tomada como modelo para as ciências e para a filosofia na história do pensamento ocidental.

Serres descreveu que a origem da palavra “tempo” tem dois sentidos distintos, o cronológico e o meteorológico, que constituem dois aspectos relacionados à agricultura, às misturas e à percolação.

De acordo com Serres, para que o homem pudesse cultivar a terra, era preciso, primeiro, desnudá-la, destruir, cortar, arrancar toda a sua cobertura natural – purificar o espaço, sacrificar, preparar um lugar limpo, antes de fecundar a terra. Este processo de preparação e separação estabelecia a diferença e criava limites entre o interior e o exterior, o sagrado e o profano. O corte, gesto violento intencional ou cataclismo, catástrofe meteorológica, determinava a separação entre os elementos, a análise, o talho. Serres lembrou que seria neste espaço que o grão teria as condições de se multiplicar, no processo que deu surgimento à agricultura e também à propriedade.

Heródoto descreveu o processo de medição e de distribuição das terras, depois das enchentes, às margens do Rio Nilo. A elevação do nível das águas, ao mesmo tempo em que fertilizava a terra, também destruía qualquer vestígio de vida, ou de diferenciação, homogeneizava, transformava tudo em lama. O terreno pode então ser medido porque se tornou abstrato. Serres relata que a demarcação da propriedade passou a exigir o estabelecimento de uma diferenciação, uma delimitação; para tanto, foi necessária a criação de critérios, instrumentos de análise, parâmetros. A geometria constituiu a ferramenta abstrata, conceitual,

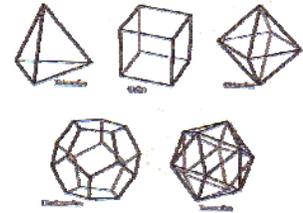


Figura 04 – Sólidos platônicos



Figura 05 – representação na Antiguidade egípcia

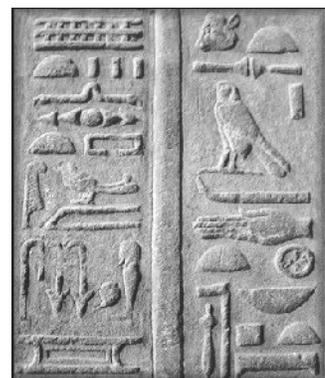


Figura 06 – hieróglifos em relevo

⁵ SERRES, op. cit., p. 18.

estrutural capaz de diferenciar, de separar o que era ilimitado, o que não se diferenciava por si mesmo. A cultura nasceu a partir da necessidade e do ato de excluir. Os harpedonaptas egípcios foram os primeiros geômetras e utilizavam o cordão, a unidade e a medida.

Este processo de corte, de limpeza e separação está presente na origem do conceito de lugar. Quando Júpiter, o deus dos sacerdotes, separou o sagrado do profano para construir o *templum*. *Pagum, locus, hortus*, terreno. Serres afirmou que a expressão “tábua rasa” tem origem no trabalho do escrivão, que tinha de limpar, preparar a madeira, papiro, página, na qual nasceu a escrita. Templo, terreno e campo sofrem o mesmo processo de exclusão, a destruição precede a criação. Depois de limpo, o espaço torna-se mensurável e assim pode ser representável.

A geometria, assim como a linguagem e a escrita, ou seja, assim como a representação, não depende da história, pelo contrário, é responsável pela própria história e, juntamente com a crença no monoteísmo, surgiu como proteção contra o medo da morte, contra a finitude da vida. Deus dá conta de explicar o precedente, enquanto a geometria projeta o futuro.

De acordo com Michel Serres, as explicações para as origens da vida e do universo, como espaço e tempo sem fronteiras ou limites, permitem a compreensão dos conceitos das formas abstratas e do próprio infinito, que estão na origem do pensamento geométrico, imaterial.

A partir do legado dos harpedonaptas egípcios, os gregos desenvolveram as formas matemáticas puras, um sistema espacial de representação que manifesta expressamente, em sua configuração e na sua própria conceituação, o pensamento e a política da Grécia, naquele período histórico.

Para Michel Serres, a representação dos modelos vistos de um ponto de vista superior



Figura 07 – hieróglifos

“é uma demonstração da existência de um outro mundo. (...) Enganadora, a geometria faz tudo ver desse ponto cego sobre o qual nós meditamos. (...) os gregos inventaram talvez o corte, a teoria: dito de outro modo, a cena da visão. De Plutarco ou de Diógenes, uma outra lição inaugural porá em cena Tales no teatro do ver, na sombra das Pirâmides. Eles inventaram o representar. (...) A representação, eis o próprio milagre: admirar, a partir dum ponto de mira, o mundo-espetáculo ou teatro. (...) “A produção dos gregos é a projeção. E a otimização de um sitio projetante: sobrevôo no alto ou de fora do mundo.”⁶

⁶ SERRES, op. cit., p.111, 112.

A origem da geometria está também na construção e nas técnicas dos pedreiros, que não podiam prescindir dos instrumentos de medida e desenvolveram a geometria aplicada.

A geometria diferencia, separa, cria limites.

O centro das formas é determinado geometricamente e constitui o limite pontual no qual o homem se coloca. O ágora constituiu um modelo para a cidade, para o templo ou outros espaços cujas formas são centradas.

Ainda com relação à origem, Serres especulou em torno de como se teria dado a passagem da linguagem escrita para a linguagem geométrica, da notação alfabética para a representação numérica das fórmulas e figuras.

O relato de Serres apresenta um contraponto com as ideias apresentadas na Gramatologia⁷ por Derrida, texto que será analisado no próximo capítulo, sobre as origens das línguas, e sobre os códigos linguísticos. São duas abordagens que se enriquecem reciprocamente, pela introdução de elementos e de relações diferentes. Serres enfocou as questões mais históricas e específicas da geometria como representação enquanto as reflexões do texto de Derrida, reportando a Rousseau e a Saussure aprofundaram mais as questões da linguística.

De acordo com Serres, o contraste entre a abstração da forma geométrica pura da pirâmide e a concretude do corpo morto enterrado dentro dela dava margem ao surgimento de mitos e fantasias, que a irracionalidade do valor da diagonal do quadrado veio reforçar – a crise das irracionalidades.

Serres descreveu toda a demonstração da incomensurabilidade numérica da diagonal do quadrado em relação à medida de seu lado, a partir do teorema de Pitágoras, que foi definida por Aristóteles como sendo a “redução ao absurdo”. Juntamente com o teorema de Tales, da correspondência entre as dimensões dos triângulos, estes são os dois teoremas fundamentais da geometria, que estão na base da idealização das formas platônicas. O grande paradoxo é que, apesar de ser incomensurável ou irracional, a diagonal do quadrado, traduzida pela $\sqrt{2}$, é representável graficamente, de maneira muito simples.

A representação gráfica é seguida pela linguagem matemática, texto que descreve, explica, fala sobre o desenho.

⁷ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Tales calculou a altura das pirâmides, ao estabelecer a relação entre as medidas de um objeto e da sombra projetada por este, e comparando esta relação com a sombra da pirâmide projetada no chão. Serres relatou que Euclides sistematizou e desenvolveu um método de análise e de transmissão dos conhecimentos existentes, que transcreveu nos “Elementos”. A partir de Tales e de Euclides, Descartes inventou a geometria algébrica, uma linguagem apropriada para descrever as verdades gráficas em fórmulas. Seu plano infinito e abstrato reproduz o cenário do deserto egípcio.

São três linguagens, três lógicas diferentes para explicar ou dar a compreender o mesmo processo, a verbal, a gráfica e a geométrica.

Ao contrário do que se costuma acreditar, a matemática não é exata ou inexata, como o são as ciências aplicadas; a geometria é anexata. O papel milimetrado é positivista ou cartesiano, e os agrimensores egípcios já anteciparam a geometria descritiva, que viria a ser criada por Gaspard Monge, no século XVIII. Para Serres, a geometria surgiu como uma tradução ou síntese do encontro entre os conhecimentos desenvolvidos pelos egípcios e pelos gregos.

Os hieróglifos representavam as coisas em pequenos desenhos esquemáticos, que foram sendo partidos, primeiro em sílabas, para depois darem origem às letras do alfabeto. Assim a linguagem escrita surgiu de um processo, de uma série de etapas, para chegar a ser finalmente convenção formal, discurso.

De acordo com Serres, a geometria também é uma forma de discurso, o discurso de um desenho, cujo tema é a pura abstração, é um sistema de signos que designam signos. Desenhos e signos, em conjunto, constituem uma linguagem e uma metalinguagem. Este discurso interminável constitui uma das grandes narrativas. A própria história surgiu deste encontro entre o sistema de signos realista e o convencional.

Tales inventou a escala, ao descobrir a maneira de calcular a altura da Grande Pirâmide pela proporção entre o objeto e a sua sombra projetada e desta maneira mediu um objeto inacessível, distante, intangível. Ao mesmo tempo, descobriu a projeção. Elementos fundamentais para a arquitetura e para a representação de arquitetura.

Na passagem a seguir, Serres define:

“A visão é um tato sem contato. Descartes, que sabia o que é uma medida, descreveu o olhar do cego na ponta, afastada mas tátil, do seu bordão. Por vezes, a visão tem acesso a esse inacessível. Daí a medição a olho do Sol e da Lua, do navio e da

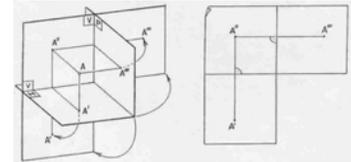
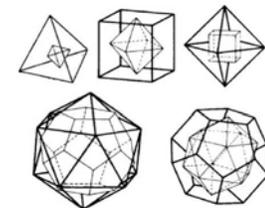


Figura 08 – rebatimento em



Figura 09 – pirâmides do Egito, 2700 a. C.



La dualidad de los sólidos platónicos
Figura 10 – sólidos platônicos

pirâmide. (...) Os (olhos) de Tales aproximam o visível do tangível. (...) Medir é relacionar.”⁸

Para Serres, medir envolve uma transposição de pontos de vista e o labirinto cretense é uma imagem do limite da criação plana, que requer uma terceira dimensão.

Platão também estudou a projeção das sombras dos objetos, mas os seus objetos eram idealizações. As sombras dos sólidos geométricos projetadas na parede da caverna formavam a imagem emblemática que estava na origem das formas puras, perfeitas e translúcidas que serviram como modelo para o desenvolvimento da geometria – caixas brancas e vazias, os cinco corpos platônicos.

Serres explica que a geometria euclidiana é uma matemática aplicada e é por isso que nos parece tão lógica e familiar; o espaço euclidiano nos parece realmente puro e abstrato, neutro.

De acordo com Serres, a geometria exige modelos abstratos de formas ideais ou idealizadas, volumes puros translúcidos, sem materialidade, sem espessura. Objetos mensuráveis, praticamente reduzidos a números. Invisíveis e irrepresentáveis. A abstração é invocada para que se compreenda o concreto, para que se possa relacionar o teórico com o concreto e assim tocar os *limites da representação*. A abstração separa os sentidos do entendimento.

A abstração tem sido usada para compreender relações matemáticas e geométricas, por meio de estratégias de pensamento que afastam os conceitos da matéria, separam as ideias das coisas. Estes esquemas estão na origem do pensamento mecanicista, que criou modelos abstratos de compreensão do mundo e que foram levados às últimas consequências, configurando os rígidos paradigmas que perduraram até a metade do século XX.

As *Casas de papel* desenhadas por Peter Eisenman serão analisadas, nos próximos capítulos, juntamente com outras obras, dentro desta perspectiva. São obras de arquitetura, algumas construídas, outras não, mas todas refletindo sobre as relações entre construção e abstração, entre tijolo e pensamento. Eisenman desenhou uma arquitetura que é feita de pura forma, sem matéria e sem peso, sem corpo nem textura. Desconstruindo o pensamento espacial em arquitetura, levou ao extremo as suas possibilidades de relações conceituais.

⁸ SERRES, op. cit., p.169.

Os livros de Euclides sobre os elementos marcaram as origens da geometria. Para Serres, as ciências humanas não apresentam esses problemas de origem porque não têm elementos. Pontos, traços, círculos, marcas, vestígios são fixados por instrumentos como régua, compasso, esquadro, a partir de cânones.

Abstrair é o ato de extrair a medida, a compreensão ou ideia, a partir de um instrumento, de uma forma rígida. A abstração tornou possível medir a terra indiferenciada, tornada abstrata, pela inundação. A origem da geometria provém da necessidade de decidir sobre limites e fronteiras, uma questão de política, de relações sociais – medir os limites das propriedades, calcular impostos e tributos, direito civil e privado. Ao medir a terra, a geometria mede os interesses políticos e as relações de poder e depois de limpa, dessa terra vai brotar o arroz e o trigo.

A geometria tem origem neste ato de reconstruir simultaneamente o direito e os limites, através do pensamento analítico – o direito e a ciência nascem assim de um mesmo ato. A corda e o nó, no templo, delimitam, separam o profano e o sagrado, direito, moral e ordem são estabelecidos com rigor e precisão. A Maat egípcia significa verdade, e relaciona-se com a retidão lisa de um plano. Para Serres, se os egípcios tivessem escrito esta história, e não os gregos (Heródoto), ela daria origem ao direito e não à geometria e, desta forma, as origens abstratas e sagradas destes dois campos do saber tornaram-se inseparáveis.

O lodo negro da terra inundada, assim como a página em branco, abre espaço para a representação, para a medida das mudanças, da diferença.

“Sim, as coisas do mundo e os nossos corpos tornaram-se, então, euclidianos e fixaram-se de tal maneira nesta terra paradoxal, estranha porque isotrópica e translúcida, que ainda hoje temos dificuldade de mostrar aos filósofos que os nossos sentidos mergulham, por vezes, em espaços completamente outros, topológicos ou projetivos, caóticos ou fractais, tão forte continua a ser a crença deles em que o espaço decorrente da geometria antiga continua a ser a nossa única terra, quando a Terra, arcaica e nova, é totalmente construída noutra lado, sem o olhar cego deles.”⁹

O texto de Michel Serres ilustra, contextualiza, e permite a compreensão da revolução ocasionada pelas mudanças de paradigmas que foram geradas a partir dos

⁹ SERRES, op. cit., p. 291.

avanços do pensamento contemporâneo e das descobertas inovadoras matemática da complexidade.

Geometria e complexidade

Ao longo da história, a geometria tem dado suporte à arquitetura, no domínio material e também no sensorial. No primeiro, a geometria dá as medidas e também produz a imagem de um mundo sensato. No segundo, a ordem conceitual da geometria afirma sua relevância no plano da representação, da idealização, acima do mundo sensorial – concretiza as relações matemáticas entre linhas e números.

No século XVII, Descartes, na “Géométrie”, formulou a solução para o problema levantado por Pitágoras, já na Antiguidade, da incomensurabilidade numérica das magnitudes lineares. Os matemáticos gregos conceberam os números naturais ou inteiros, cujas relações deveriam expressar as relações espaciais do mundo natural. O mundo físico era visto até então dentro de um modelo regido pela lógica das formas geométricas. A descoberta de que a relação entre as dimensões do lado e da diagonal do quadrado não podem ser expressas por números inteiros, por menor que seja a unidade de medida adotada, contradisse o antigo princípio de ordem natural numérica da natureza, estabelecendo uma crise matemática e filosófica e instaurou a necessidade de uma geometria não euclidiana, que deu origem à física quântica.

Para a arquitetura, a geometria aporta elementos da lógica, da ordem e da medida. E a necessidade de medida tem sido compreendida como a origem histórica da geometria, na cultura ocidental, a medida como verificação e separação. A geometria emergiu como assunto, com a necessidade de demarcação das propriedades após as enchentes do rio Nilo. A geometria surgiu como um procedimento e como estratégia para diferenciar o que não se diferenciava por si mesmo e identificou a propriedade. Para a arquitetura, a geometria marca e faz a diferença, é a linha que manifesta a segregação.

No editorial da revista *Architectural design* de 1997, Peter Davidson e Donald Bates abordaram a atração que a arquitetura sempre teve pela geometria, explorando possibilidades de um jogo de forças entre estes dois domínios. Para eles, a arquitetura está além da geometria, na busca e na institucionalização de formas ideais. A geometria representa simultaneamente uma imagem ideal e uma ordem abstrata, que se materializam na arquitetura,

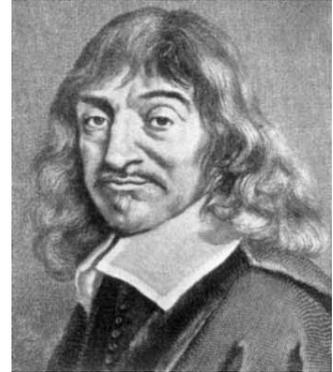


Figura 11 – René Descartes (1596/1650)

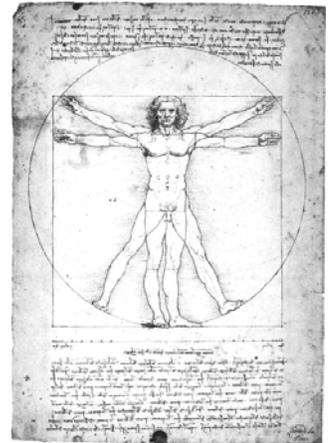


Figura 12 – Leonardo da Vinci (1442/1519), Homem segundo Vitruvius, inscrito num círculo e num quadrado

simultaneamente pela imagem construída e pela forma material. Propostas além da geometria não supõem o fim da geometria em arquitetura, após o que estes autores definiram como um romance geométrico. Novas técnicas e táticas de organização e ordenação arquitetônica incluem as geometrias convencionais, numa postura crítica, promovendo a substituição de seu papel dentro do processo de projeto.

Ao criar as primeiras ferramentas, na Idade da Pedra, o homem transferiu para um objeto a função dos seus próprios dentes. A partir daí, ferramentas cada vez mais complexas foram sendo desenvolvidas e aperfeiçoadas, e constituíram as inúmeras próteses, objetos capazes de substituir e amplificar partes ou funções do próprio corpo. A inteligência artificial é uma realidade e, mesmo que o computador ainda não seja capaz de pensar pelo homem, constitui uma ferramenta poderosa de apoio ao raciocínio e ao pensamento, com sua capacidade de memória e de cruzamento de informações infinitamente maior que a do cérebro humano.

Luiz Alberto Oliveira¹⁰, em workshop realizado em Porto Alegre, em 2006, explicou que, se os artefatos mecânicos, desenvolvidos pela ciência, com o auxílio da filosofia, constituem próteses do corpo, a arte é responsável pela criação de próteses para o espírito ou a arte é a própria prótese do espírito. Para ele, a aplicação generalizada do método cartesiano, que consiste em separar um todo complexo em unidades menores e mais simples, para analisá-las, foi responsável por uma compreensão do universo como um grande mecanismo, onde todos os fenômenos tinham explicação em processos de causa e efeito. De acordo com o paradigma mecanicista, o mundo poderia ser explicado pelo funcionamento das engrenagens de um relógio.

O método sistematizado por Descartes consiste na observação atenta e na análise detalhada. No pensamento do século XVII, um conjunto infinito de pares de conceitos opostos, de pares dicotômicos, dava conta da compreensão de todo o universo. Todas as questões podiam ser reduzidas a sim ou não, dentro ou fora, grande ou pequeno, simples ou complexo. Separando ciência, filosofia e arte em compartimentos isolados e estanques, a visão mecanicista e reducionista do mundo dominou todo o pensamento ocidental

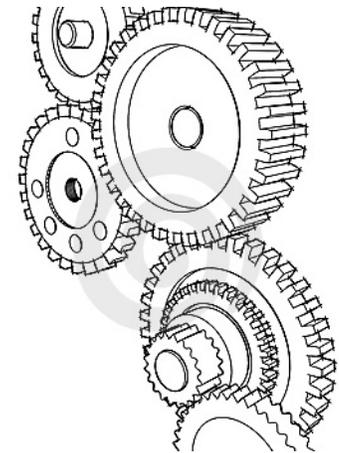


Figura 13 – engrenagens

¹⁰ OLIVEIRA, Luiz Alberto, Workshop em Porto Alegre, em 7 e 8 de outubro de 2006. Sobre o assunto, veja-se: GREENE, Brian. **O universo elegante: supercordas, dimensões ocultas e a busca de uma teoria definitiva.** Tradução José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

desde Galileu, passando por Descartes e chegando até Newton.

Teorias contemporâneas sobre a complexidade, a dobra e também sobre os nós, compreendem a natureza e a vida de maneira dinâmica e em constante mutação. De acordo com a teoria quântica, a dobra é um processo, através do qual as coisas se repetem sobre si mesmas e modificam suas próprias estruturas.

A dobra já se fazia presente na pintura medieval, para dar conta da representação da profundidade, quando o processo de representação em perspectiva ainda não estava sistematizado. A representação das dobras e rugas dos panos dava a sensação dos volumes dos corpos, ao destaca-los do fundo chapado.

Na teoria mecanicista e reducionista, o todo era visto como uma soma organizada de unidades simples. Na compreensão da complexidade, a totalidade pode ser ou não ser mais simples, do que os sistemas menores que a compõem e os sistemas são abertos, inacabados. Os sistemas se modificam constantemente e modificam as suas regras de funcionamento, logo o paradigma mecânico, de causa e efeito, não dá mais conta de explicar todos os processos. A dobra põe em contato o que estava separado e dá surgimento a superfícies visíveis e invisíveis, o explícito e o implícito.

A descoberta de elementos cada vez menores da constituição da matéria e da energia, quarks, leptons, colas, cordas, que formam os prótons, que formam os átomos, que formam as moléculas, que formam os corpos, que formam o universo.

No século XX, deu-se uma verdadeira revolução dos processos de pensamento e do conhecimento, tudo passa a ser relativo e o homem foi retirado definitivamente do centro do universo. A representação em perspectiva, ao geometrizar o olhar e a visão do espaço físico, através do ponto de fuga e de outras estratégias da geometria, criou uma abstração que foi seguida pela ciência, como um modelo. A dobra inseriu a diferença.

A arte, como prótese do espírito, antecipa o pensamento e aponta os caminhos para a ciência e para a filosofia. A riqueza e a complexidade da literatura de Jorge Luis Borges exemplificam vivamente, quando propõem um novo modelo do universo, como estrutura de integrações sucessivas, no qual cada síntese permite que a seguinte aconteça.

Para o pensamento complexo, o tempo não existe, porque é um conceito que não está na natureza. O que

existe é uma pluralidade de tempos, uma pluralidade de reais, o antes e o depois, a multiplicidade do real. Até o ano 1200, o tempo era cíclico, era medido pelos ciclos naturais. O tempo linear, com divisão em anos, meses, dias e horas, em uma sucessão de pedaços fixos, independentemente dos ciclos da natureza, através do relógio mecânico, com seu “tic tac”. A geometrização do tempo teve origem na estrutura da harmonia musical. O tempo é um conceito abstrato e a duração é um pedaço de tempo de tamanho arbitrário, que ignora as descontinuidades, uma figura de tempo que é projetada sobre o mundo. Para Descartes, o instante é um pedaço de tempo que não dura.

O enigma constituía um paradigma, um fragmento, que permitia a possibilidade de restauração da unidade perdida, através da reconstrução de uma ordem, como na tragédia. O problema é diferente, porque aceita o caos e permite múltiplas possibilidades, o futuro permite a criação de novas unidades, novas propostas de integração, como ordenação provisória, parcial. A ordem emerge do caos.

A vida é um tempo que veio se instalar sobre os tempos.

Em “Complexidade: a vida no limite do caos”, Roger Lewin¹¹ descreveu, de uma forma literária, de que maneira os cientistas e os pesquisadores de áreas tão diferentes como matemática, física, geologia, antropologia, arqueologia, biologia e outras sentiram a necessidade de cruzarem informações para explicar as formas da natureza. Entre as mais diversas áreas do conhecimento, encontram-se estruturas de funcionamento semelhantes, nas quais, periodicamente, uma ordem nova emerge a partir de um sistema organizado. Estes sistemas emergentes trazem mudanças, que não são necessariamente evolutivas, mas que são sempre inovadoras.

A ciência da complexidade, em especial pela questão da emergência, veio derrubar a hegemonia do pensamento mecanicista, seja do ponto de vista platônico ou aristotélico, que interpretavam os seres vivos como sendo estruturas organizadas, previsíveis e evolutivas, em todos os sentidos.

Numa perspectiva holística, os cientistas têm procurado uma compreensão profunda da fonte da ordem da natureza, uma explicação para a complexidade das formas da vida e da natureza, que preencha as lacunas das teorias modernas, que se fundamentavam na evolução darwiniana ou na teologia e no misticismo. Física e biologia aproximam-

¹¹ LEWIN, Roger. **Complexidade**: a vida no limite do caos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

se, dando origem a uma compreensão mais integrada dos fenômenos.

O matemático francês, René Thom, no final da década de 1960, desenvolveu a teoria da catástrofe. A teoria da catástrofe descreve a dinâmica de certos sistemas não lineares, ela prevê que os sistemas podem mudar de estado catastróficamente. É uma teoria eficiente para explicar os fluxos em superfícies potenciais, mas tem limites de aplicação para os demais fenômenos. Esta ideia foi considerada elegante e poderosa, mas também falhou na tentativa de ser uma explicação válida para tudo, desde o desenvolvimento dos embriões até as revoluções sociais.

A teoria da complexidade inclui a teoria do caos e tem um alcance muito maior. A ciência da complexidade evidencia que o mundo da natureza não paira ao redor de equilíbrios simples, que os sistemas biológicos são dinâmicos e criativos e dificilmente previsíveis. A ideia de emergência é a principal mensagem da teoria da complexidade e se contrapõe à ideia de evolucionismo, na compreensão dos padrões da natureza.

“A emergência de uma dinâmica auto-organizadora, a qual, se verdadeira, forçará a reformulação da teoria de Darwin. A emergência de uma criatividade na dinâmica dos sistemas complexos da natureza, a qual, se verdadeira, implica a existência de uma ‘mão invisível’ que traz estabilidade do nível mais baixo até o mais alto na hierarquia ecológica, culminando na própria Gaia. E a emergência de um impulso inexorável para uma complexidade sempre maior, e maior processamento de informação da natureza, que, se verdadeiro, sugere e evolução de uma inteligência suficientemente poderosa para contemplar tudo que era inevitável. A vida, em todos os seus níveis, não é simplesmente uma coisa atrás da outra, mas o resultado de uma dinâmica interna fundamental comum. Se for verdade.”¹²

As novas teorias da ciência propõem uma maior unidade na concepção do mundo. No livro de Ian Stewart¹³, encontra-se um relato mais detalhado da história dos desenvolvimentos do conhecimento em matemática e física, com descrições simples e claras dos principais conceitos. Para este autor, Henri Poincaré (1854-1912) foi o último grande universalista. Foi o matemático que explorou toda a matemática de seu tempo, desde equações diferenciais, teoria dos números, análise complexa, mecânica, astronomia e física matemática. A sua criação mais importante foi a topologia, ou o estudo geral da continuidade, ou análise de



borboletas, borboletas, furacões
Figura 14 – imagem ilustrativa,
borboletas e furacões

¹² LEWIN, op. cit., p. 231.

¹³ STEWART, Ian. **Será que Deus joga dados?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

posição, também conhecida como a geometria da folha de borracha.

“A topologia é um tipo de geometria, porém uma geometria em que comprimentos, ângulos e formas são infinitamente mutáveis. Um quadrado pode ser deformado continuamente, até se converter em círculo, um círculo num triângulo, um triângulo num paralelogramo.”¹⁴

Para Ian Stewart, a topologia foi a maior criação da matemática do século XX e inclui conceitos tais como a rosquinha, a xícara e o buraco. Dois traços característicos do caos: misturar e expandir. Como uma batedeira, ou um liquidificador, que executam processos regulares cujos efeitos são randômicos ou caóticos. A essência geométrica do caos é a possibilidade de esticar e dobrar. Estas teorias foram extrapoladas para as mais diversas áreas de atividade humana e foram trazidas para a arquitetura, por diversos autores.

O filme “Ponto de mutação”¹⁵, baseado na obra de Fritjof Capra, demonstra de maneira viva e didática todos estes conceitos da matemática e da física, desenvolvidos a partir das descobertas destes campos do conhecimento e de suas inter-relações com a filosofia. Um outro filme, “Quem somos nós”¹⁶ vai adiante e indica a influência destes novos conceitos na vida cotidiana, no dia a dia. As novas concepções de tempo e espaço vêm modificando as verdades mais profundamente arraigadas, que estão nas origens do pensamento ocidental.

No capítulo “A matemática da complexidade”, no livro “A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos”, Fritjof Capra¹⁷ afirmou que a matemática da complexidade, também conhecida como “Teoria dos sistemas”, ou “Dinâmica dos sistemas”, é uma teoria matemática “cujos conceitos e técnicas são aplicados a uma ampla faixa de fenômenos”. A teoria do caos e a teoria dos fractais são ramos dessa matemática da complexidade.

A matemática da complexidade é uma matemática de relações e padrões e é mais qualitativa do que quantitativa. Como uma modalidade de pensamento sistêmico, enfoca padrões ao invés de objetos e qualidade ao invés de quantidade, padrão ao invés de substância. Os computadores de alta velocidade são ferramentas

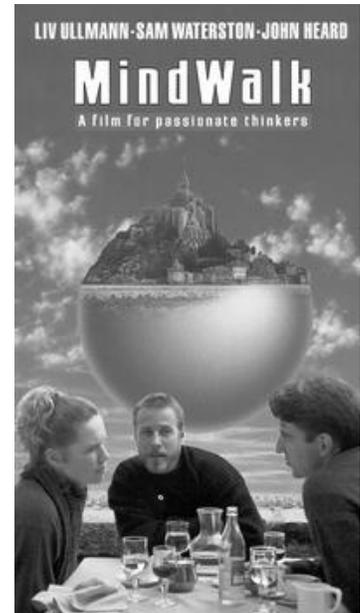


Figura 15 – cartaz do filme Mindwalk, 1992, drama dirigido por Bernt Capra

¹⁴ STEWART, op. cit., p. 71.

¹⁵ Mindwalk, 1992, drama dirigido por Bernt Capra.

¹⁶ Documentário dirigido por William Arntz, Betsy Chasse, Mark Vicente, Playarte, 2004.

¹⁷ CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**. São Paulo: Cultrix, 1982.

indispensáveis para a aplicação da matemática da complexidade.

Capra elaborou um relato resumido e didático da história da matemática, desde Galileu Galilei, no século XVI, até chegar à matemática da complexidade, desenvolvida a partir da década de 1960, cujas repercussões se fazem sentir nos vários campos do conhecimento científico.

A concepção da ciência clássica fundamentava-se nos conceitos filosóficos estabelecidos na Grécia antiga, na Academia de Platão, que consideravam que a geometria estava na base de todo o conhecimento. A álgebra foi desenvolvida por filósofos islâmicos, na Pérsia, e foi responsável pela criação das equações. No século XVII, a geometria e a álgebra foram unificadas por outro filósofo, René Descartes, que criou um sistema de visualização das equações algébricas por meio de formas geométricas, a partir dos eixos cartesianos. A geometria analítica criou meios para a representação de equações lineares e não-lineares.

As equações diferenciais foram criadas por Isaac Newton e por Gottfried Wilhelm Leibniz, para resolver problemas que não podiam ser solucionados pelos contemporâneos de Descartes e de Galileu. Essas equações permitem definir com precisão o limite do infinitamente pequeno e seu desenvolvimento abriu caminho para a chamada “matemática superior”, por permitir o estudo aprofundado de fenômenos naturais. Foram empregadas no estudo do movimento e tiveram aplicações que modificaram fundamentalmente as mais diversas áreas da ciência.

Como afirmou Capra, “para a ciência, a invenção do cálculo diferencial foi um passo gigantesco.”¹⁸

O conjunto denominado “equações newtonianas do movimento” foi desenvolvido pelos matemáticos dos séculos XVIII e XIX, como Pierre Laplace, Leonard Euler, Joseph Lagrange e William Hamilton e aplicados com sucesso para explicar uma infinidade de fenômenos. Desta forma, o cálculo diferencial de Newton constituiu o fundamento do paradigma mecanicista, de uma concepção do mundo como um mecanismo, onde a ciência tinha explicação para tudo e podia fazer previsões com precisão e objetividade.

De acordo com Capra, logo, porém, a complexidade dos fenômenos naturais evidenciou as limitações desta compreensão causal e determinista, pois ela mostrou que só é aplicável para os casos simples e regulares.

¹⁸ CAPRA, op.cit. p. 104.

A termodinâmica foi desenvolvida por James Clerk Maxwell, no século XIX, para explicar o comportamento dos gases e baseia-se numa combinação da mecânica newtoniana com o emprego de cálculos estatísticos. Assim, constituíram-se duas diferentes ferramentas matemáticas para modelar os fenômenos naturais, ambas apoiadas na aplicação de equações lineares. Quando determinados fenômenos exigiam o emprego de equações não-lineares, estas eram simplificadas ou “linearizadas”, de maneira que sua complexidade era desprezada para efeitos de estudo.

A partir a década de 1960, cientistas como Ian Stewart concluíram que a natureza “é inflexivelmente não-linear”, ou seja, que a maioria dos fenômenos apresentam funcionamentos extremamente complexos. As relações entre simplicidade e complexidade alteraram-se profundamente, já que equações simples podem descrever fenômenos de grande complexidade, enquanto equações de alta complexidade podem servir para descrever fenômenos mais simples, em padrões belos e sutis.

“Na teoria do caos, o termo ‘caos’ assumiu um novo significado técnico. O comportamento dos sistemas caóticos não é meramente aleatório, mas exibe um nível mais profundo de ordem padronizada. O comportamento dos sistemas caóticos não é meramente aleatório, mas exibe um nível mais profundo de ordem padronizada.”¹⁹

Em muitos casos, as equações não-lineares não conduzem a previsões exatas, e esse fato indica uma mudança, difícil de aceitar para as ciências tidas até então como “exatas”. Capra afirmou que ocorreu uma mudança da ênfase de uma análise quantitativa para uma nova abordagem, agora qualitativa.

Uma peculiaridade dos sistemas não-lineares é o processo de realimentação que é chamado iteração (do latim, repetição), que é quando uma função age repetidamente sobre si mesma. Este processo é útil para descrever as sucessivas operações de estender e dobrar, conhecida como “transformação do padeiro”, pela imagem ilustrativa que produz a expressão. Os comportamentos não-lineares, altamente complexos e imprevisíveis são definidos tecnicamente como caos e são estudados pela teoria dos sistemas dinâmicos.

Ou seja, a palavra caos assumiu um novo significado, dentro das concepções científicas contemporânea: não significa mais a desordem total, mas sim uma nova ordem.

¹⁹ CAPRA, op. cit., p. 107.

Os fundamentos desta teoria, que trouxe ordem ao caos, foram estabelecidos no início do século XX, por Jules Henri Poincaré. Ele recuperou o uso das imagens e da visualização para o pensamento matemático, que eram marca importante da geometria euclidiana, mas que a geometria analítica havia abandonado. A geometria desenvolvida por Poincaré é uma matemática de relações e padrões conhecida como topologia. Na topologia, os ângulos, comprimentos e áreas de figuras e volumes geométricos podem ser distorcidos e transformados, e por essa razão, é conhecida como “geometria de folha de borracha”. Uma geometria que dedica-se a estudar os elementos que não se alteram quando as figuras são transformadas, é uma matemática de relações, de padrões imutáveis ou “invariantes”. Capra relatou que as concepções topológicas empregadas para analisar qualitativamente os problemas dinâmicos complexos constituem os fundamentos dos princípios da matemática da complexidade que viria a ser desenvolvida um século depois.

Alguns anos mais tarde, Max Planck descobriu os *quanta* de energia e Albert Einstein publicou a teoria da relatividade.

A abordagem topológica de Poincaré e as teorias sobre o caos foram retomadas e desenvolvidas a partir da década de 60, com o auxílio imprescindível do computador. Equações complexas, que não podem ser resolvidas analiticamente, são resolvidas numericamente, ou seja, pelo método de tentativa e erro. A solução então não é mais uma fórmula, mas sim um conjunto de valores para as variáveis, que satisfazem a equação, e o computador pode traçar uma curva ou um conjunto de curvas. Os padrões ordenados, ou variáveis de um sistema complexo, são representados num espaço matemático abstrato, que é denominado “espaço de fase”. Um ponto qualquer do sistema descreve todo o movimento, através das variáveis que ele representa nesse espaço abstrato, que é o espaço de fase. Cada variável é representada por uma coordenada e cada ponto pode ser representado por inúmeras dimensões, por isso esse espaço matemático é abstrato. São espaços que não podem ser visualizados. Mas, à medida que o sistema muda, desenvolve-se uma trajetória constituída pela união dos pontos que dão origem ao movimento.

Assim, surge um ponto que parece atrair ao seu redor o desenvolvimento da curva, que é denominado “atrator”. Há três tipos de atratores, de acordo com os traçados das soluções de sistemas complexos, resultantes de equações não-lineares, os atratores punctiformes, periódicos e os



Figura 16 – atrator de Lorenz

atratores estranhos. Esses últimos correspondem aos sistemas caóticos, que foram estudados pelo matemático Yoshisuke Ueda. Forma padrões que se repetem, mas não totalmente, são caóticos, mas não aleatórios. Os atratores estranhos permitem visualizar dados que podem parecer aleatórios, mas que na verdade possuem um comportamento determinista e padronizado, definido pelo comportamento caótico.

Edward Lorenz, ainda nos anos 60, definiu o “efeito borboleta”, dentro da teoria do caos, que se refere ao fato de que uma diferença mínima no ponto de partida pode ocasionar alterações de grandes dimensões ao longo do desenvolvimento do fenômeno – um simples conjunto de equações não-lineares pode gerar um comportamento enormemente complexo. O atrator de Lorenz é representado graficamente como um modelo tridimensional.

Os sistemas caóticos permitem fazer previsões referentes a características qualitativas do seu comportamento, mas não dos valores precisos que irá assumir ao longo do desenvolvimento. Estabelecendo uma comparação, a matemática tradicional lida com quantidades e fórmulas, a teoria dos sistemas dinâmicos lida com qualidades e padrões. Para Capra, um sistema não-linear pode ter vários atratores e suas trajetórias definem uma região, que é denominada “bacia de atração”. A análise qualitativa desse sistema é uma análise topológica e o seu resultado é o “retrato de fase”.

Outro elemento que caracteriza os sistemas não-lineares é a formação de áreas de instabilidade denominadas “pontos de bifurcação”. O matemático francês, René Thom, na década de 70, chamou esses pontos de “catástrofes”.

Nas décadas de 60 e 70, independentemente da teoria do caos, o matemático francês Benoit Mandelbrot desenvolveu a “geometria fractal”, que trouxe consigo uma linguagem capaz de descrever a estrutura em “escala fina” dos atratores caóticos – “uma linguagem para falar das nuvens”²⁰. Analisando as formas da natureza desde os anos 50, ele descobriu características comuns em sua estrutura, que nenhuma outra teoria tinha conseguido definir em termos matemáticos. Sua característica principal é a auto-similaridade, ou a simetria de escala, na qual cada parte repete a forma do todo de maneira reduzida em repetições infinitas. Capra relatou que após a publicação sobre a geometria fractal, descobriu-se que os atratores estranhos são exemplos extraordinários de fractais.



Figura 17 – Exemplos da geometria fractal

²⁰ CAPRA, op. cit., p. 118.

Além disso, a mudança de quantidade para qualidade é outro ponto em comum entre a geometria fractal e a teoria do caos.

Mandelbrot demonstrou a impossibilidade de medir a costa marítima da Inglaterra pela matemática tradicional. Através da iteração, ou seja, da repetição infinita de uma operação matemática, é possível construir figuras geométricas auto-semelhantes.

Desde a Idade Média, nos primórdios da história da álgebra, os números inteiros e as frações, os positivos e os negativos, os racionais e os irracionais, formavam uma série ordenada capaz de resolver todas as equações algébricas. As exceções constituem desde os primeiros algebristas indianos e árabes até hoje em dia as equações que envolviam raízes quadradas de números negativos – o que Descartes chamava de raiz “imaginária”. A raiz quadrada de um número negativo não podia ser colocada em nenhum lugar na linha de números, logo não tinham nenhum sentido. Para Leibniz, a raiz quadrada de -1 era a manifestação do “espírito divino”.

Karl Friedrich Gauss, no século XIX, atribuiu uma existência objetiva a esses números imaginários, criando um eixo imaginário, dentro do sistema de coordenadas cartesiano, o que conduziu ao desenvolvimento de uma “análise complexa”, um novo campo do pensamento matemático, que é empregado na análise das estruturas fractais.

Mandelbrot retomou descobertas do início do século XX realizadas pelo matemático Gaston Julia, cuja descrição coincide com os fragmentos da estrutura dos fractais.

Este resumo esquemático da história da matemática, elaborado a partir da pesquisa de Fritjof Capra, permite visualizar a importância da interação entre as diferentes áreas do conhecimento para o desenvolvimento do pensamento, em suas múltiplas dimensões, em toda a sua riqueza e complexidade. Estas manifestações da geometria relacionam-se intimamente, estruturalmente, com as questões da expressão e da representação que estão envolvidas na arquitetura e na arte contemporânea.

Todas estas transformações, modificações e a ampliação dos conceitos da geometria tradicional tiveram repercussões profundas no pensamento ocidental, que se expressam claramente na filosofia e na arte. A arquitetura e a sua representação também sofreram profundas modificações, no entanto, não expressam estas modificações de maneira tão radical em sua concepção, nem na sua representação.

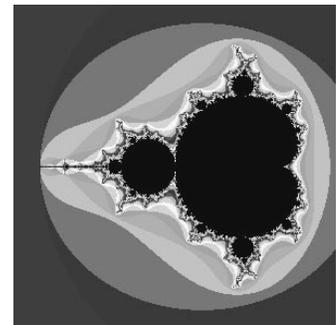


Figura 18 – conjunto de Mandelbrot

Representação: as meninas e o cachimbo

O pensador alemão Gotthold E. Lessing, em sua análise da escultura sobre Laocoonte²¹, escreveu sobre os limites entre as diferentes expressões artísticas. Ao comparar a expressão da poesia com a da escultura, abordou também ideias levantadas em “ut pictura poesis”, por Horácio, relativas ao pensamento de Aristóteles. A leitura de Goethe sobre este texto, segundo Lessing destacou aspectos das diferentes abordagens do conceito do belo, e do próprio processo de criação, nas diferentes manifestações artísticas. A obra de Lessing aponta caminhos para a compreensão de questões de estética e de criação artística, e traz aportes significativos para o estudo da representação. Para ele, a tradução entre as duas linguagens artísticas altera o conteúdo do que é representado. Comparou as representações realizadas na poesia, por Virgílio, com a escultura clássica grega, que foi reencontrada na Itália, no século XVI e que influenciou o trabalho de muitos artistas, entre os quais o próprio Michelangelo.

De acordo com Simon de Marchan Fiz²², a maior contribuição da sucessão de rupturas dos padrões estéticos, levada a cabo pelas vanguardas modernas ao longo do século XX foi a eliminação da diferenciação entre as categorias artísticas.

Na década de 1960, surgiram as primeiras críticas ao modernismo em arquitetura, nos livros “A arquitetura da cidade”, de Aldo Rossi, “Complexidade e contradição em arquitetura”, de Robert Venturi e “Morte e vida nas grandes cidades”, de Jane Jacobs. Não por coincidência, no mesmo período, foi publicado o livro de Michel Foucault, “As palavras e as coisas”²³.

Foucault analisou a história do pensamento ocidental e a sua crítica mergulhou profundamente no espaço da linguagem, nas categorias do impensável, ou nos limites entre pensamento e representação. Para Foucault, o pensamento ocidental foi marcado violentamente por descontinuidades que, em meados do século XIX, marcaram

²¹ LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998.

²² FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al arte del concepto**. Madrid: Akal, 1986.

²³ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

o limiar da modernidade. “A ordem, sobre cujo fundamento pensamos, não tem o mesmo modo de ser que a dos clássicos.”²⁴

A pintura de Diego Velásquez (1599/1660), “As meninas”, descrita e analisada por Foucault no referido livro, é empregada como imagem metafórica para o estudo que ele desenvolve sobre os limites da representação. Foucault relacionou elementos do pensamento, do olhar, da luz e da representação e articulou-os com o pensamento visual.

A partir do século XIX, com o saber fundamentado na História, surgiram as organizações análogas, em lugar da Ordem que classificava os elementos pelas suas identidades e diferenças, no classicismo. A História, como modo de ser da experiência, como registro da memória, deu nascimento ao que é empírico e ao que é próprio da existência do ser singular de cada um, e é muito diferente da Ordem clássica.

O pensamento clássico, ao longo de quase um século e meio, deu lugar a inúmeros saberes, tais como a análise das representações, a gramática geral, a história natural, reflexões sobre a riqueza e o comércio etc, ou seja, o discurso, o quadro, as trocas. A mutação do fundamento do conhecimento, que se deu no final do século XVIII, resultou de um processo que alterou o modo de ser do pensamento e deu origem aos três grandes ramos do conhecimento, a filologia, a biologia e a economia política. Para Foucault, a partir do século XIX, “as palavras, as classes e as riquezas adquirirão um modo de ser que não é mais compatível com a representação.”²⁵ Ele analisou as modificações ocorridas, dentro das especificidades de cada um destes campos do saber.

As mudanças ocorridas na filologia, na história natural e nas ciências econômicas, em conjunto, foram responsáveis por um desnível ínfimo, cujas consequências foram essenciais e abalaram todo o pensamento ocidental:

“É a partir da arquitetura que escondem, da coesão que mantém seu reino soberano e secreto sobre cada uma de suas partes, é do fundo dessa força que as faz nascer e nelas permanece como que imóvel mas ainda vibrante, que as coisas, por fragmentos, perfis, pedaços, retalhos, vêm oferecer-se bem parcialmente à representação. (...) O ser mesmo do que é representado vai agora cair fora da própria representação.”²⁶



Figura 19 – Les meninas d’après Velazquez, Pablo Picasso, 1957

²⁴ FOUCAULT, op. cit., pág. XIX.

²⁵ FOUCAULT, op. cit., pág. 303.

²⁶ FOUCAULT, op. cit., pág. 330.

A relação com a pintura de Velásquez se estabelece naturalmente e funciona como ilustração, como uma maneira de visualizar as ideias apresentadas por Foucault, pois, à medida que se avança na leitura, a imagem retorna constantemente ao pensamento. A partir do momento em que as palavras separaram-se das coisas, os limites da representação perderam sua precisão. A análise do quadro permite refletir sobre as questões da representação, ao descrever desdobramentos e articulações entre o visível e o invisível no espaço e na profundidade do espelho enquadrado pela moldura.

Em 1957, outro pintor, Pablo Picasso (1881/1973) travou um diálogo intenso com a obra de Velazquez, ao pintar 58 telas a partir de “As meninas”. Numa obsessão quase compulsiva, por meio de sucessivas releituras do quadro, o pintor moderno analisou diversos elementos, partes e relações daquela obra. Esta série constitui uma evidência da riqueza de significados que estão representados na referida tela. Uma pintura cujo tema é a própria pintura, ou a representação, a representação da representação.

Velazquez nos observa de dentro da pintura e o seu olhar intensifica os mistérios da representação. O pintor olha para fora do quadro, e continua enfeitiçando o observador com perguntas que se dobram sobre si mesmas, depois de séculos de pintura e de filosofia. A estrutura da tela, que está de costas para o observador é o tema central da pintura. Uma série de personagens enigmáticos aparecem na cena, que é iluminada por diversas fontes. Uma sala ampla, com janelas e quadros nas paredes. Antecipando as angústias e dúvidas que viriam a romper com os princípios realistas de representação mimética da natureza, três séculos mais tarde, Velazquez pintou a pintura.

Foucault dedicou um outro livro aos inúmeros estudos sobre a representação de um cachimbo e a representação da representação do cachimbo, no qual esgotou todas as análises e abordagens possíveis sobre a obsessão do pintor René Magritte (1898/1967). “Isto não é um cachimbo”²⁷ ... isto é uma pintura.

Na obra de Velazquez, os olhares de todos os personagens estão dirigidos para o observador, que por isso se sente observado pelo pintor através dos séculos e é tocado pela dúvida: quem será o modelo da pintura? O que está por trás da tela da qual só vemos as costas e a



Figura 20 – “As meninas”, Diego Velazquez, 1656



Figura 21 – Les menines d'après Velazquez, Pablo Picasso, 1957



Figura 22 – “Ceci n'est pas une pipe”, René Magritte, 1929

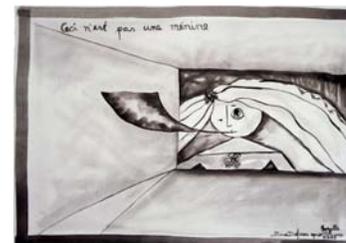


Figura 23 – “Ceci n'est pas une ménine”, après Velazquez, Magritte e Picasso

²⁷ FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

armação? De onde vem a luz dourada que banha toda a cena?

O tema da pintura é a pintura, o modelo é a própria pintura. A representação mimética, por meio da técnica da perspectiva, cria a ilusão de profundidade, da terceira dimensão, sobre uma superfície plana, bidimensional. Este quadro abre uma série de questões sobre a representação, talvez as mesmas questões que moveram os pensamentos que desencadearam os movimentos de vanguarda, que propuseram a destruição da representação, na primeira metade do século XX. Questões que continuaram a ser discutidas 400 anos mais tarde, no discurso de Derrida sobre a *desconstrução*.

A pintura de Robert Rauschenberg (1925/2008), “*Pilgrim*”, de 1960, exemplifica esta questão. O gesto prolonga a pincelada além da tela, ao incluir a cadeira, um objeto utilitário e banal, no espaço da representação. De acordo com Argan²⁸, Rauschenberg denomina a sua técnica de *combine painting*, porque insere “coisas de verdade” no quadro. Esta pincelada, como um gesto mágico, participa simultaneamente dos dois mundos, do real e do imaginário, do mundo objetivo e a fantasia, está simultaneamente dentro e fora do quadro.

A poética empregada por Rauschenberg é diferente da *collage* de Kurt Schwitters, do objeto encontrado, do *Dadá* e da *collage*. Os objetos inseridos no espaço pictórico eram coisas guardadas, escolhidas dentro do mundo do seu atelier. Em outras telas aparecem outras coisas, uma xícara ou uma vassoura, que ganham cores e rompem os limites da representação. A relação entre a cadeira e o retângulo da pintura desperta o desejo de estabelecer um diálogo, sentar e conversar, de habitar a pintura, penetrar o espaço do quadro, ultrapassar a barreira do espelho e participar do espetáculo.

As duas telas abordam os mesmos temas, as questões da representação e de seus limites, o descentramento do sujeito, da luz e do olhar. A cadeira que partilha a pincelada com a tela, na obra de Rauschenberg, desempenha a mesma função do jogo de olhares, na tela de Velasquez, ao inserir o observador dentro do espaço da representação e permitir múltiplas leituras ambíguas e conflitantes. O pintor americano confronta representações em distintas perspectivas, entre as sutilezas do espaço pictórico da tela ocupado por manchas de cor e a violência do ato de quebrar limites. O uso da mancha e da cor confere



Figura 24 – Robert Rauschenberg, 1960.



Figura 25 – Jasper Jones, 1962, Fool's House.

²⁸ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

uma profundidade virtual ao quadro, e a posição do objeto tridimensional, localizado no espaço inferior direito, fora da tela, criam uma tensão espacial. A cadeira está “unida” ao quadro pela direção da pincelada colorida, que se prolonga sobre o plano horizontal do acento.

A cadeira introduz a dimensão da profundidade e insinua as dimensões do tempo, do movimento, do corpo. O objeto imóvel é adicionado, e parece emergir do quadro, convidando o observador a participar. A cadeira é simultaneamente interna e externa à pintura, incorporá-la perceptivamente como elemento da composição exige um esforço do espectador. Ela provoca uma sensação de estranhamento. Confere uma terceira e uma quarta dimensões ao plano bidimensional da pintura, acrescenta profundidade ao suporte da representação, na borda do tempo vivido. A pincelada cristaliza o gesto do pintor, e assim amplia o rastro do pincel sobre a tela ou transforma o traço em rastro. A cadeira faz uma ponte, é uma porta de entrada para o quadro e para a cadência do tempo da representação, rompe limites e multiplica dimensões.

Nas artes visuais e em especial na pintura, há inúmeros exemplos de artistas que realizaram trabalhos de criação envolvendo processos de desconstrução, que conduziram a abstração formal. O domínio das linguagens abstratas resulta de diversos caminhos, com características e especificidades de cada linguagem e de cada artista.

Questões como a morte da pintura, a morte da arte, o fim da representação foram levantadas e discutidas tantas vezes pela filosofia estética e pela crítica de arte. Constituem abordagens significativas das linguagens visuais, mas não significam que a arte possa mesmo terminar, mas que não pode mais ser compreendida dentro dos processos tradicionais.

Acusam rupturas nos processos expressivos que apontam para novos limites da representação. O limite está um pouco mais adiante, um pouco além, o homem sempre empurra os limites, sempre tem mais um passo, mais uma possibilidade.

É o que se encontra na obra do pintor Iberê Camargo, na série de pinturas sobre os carretéis. Por meio de uma materialidade densa, de uma explosão da matéria pictórica, ele desconstruiu a forma do objeto sem perder a sua essência para reconstruir a figura em novo patamar de significação.

As séries de desenhos de cada uma das *Casas de papel*, que estudaremos mais adiante, são seqüências de estudos; representam decomposições formais rumo à



Figura 26, 27, 28, 29 – Iberê Camargo (1912/ 1994), pinturas. O processo de abstração da forma, na pintura de Iberê Camargo – a figuração é substituída gradualmente, dando lugar à forma pura, à materialidade e à expressão.

abstração. Têm, como objetivo, isolar o objeto do seu contexto espacial, e do seu significado formal. Dessa maneira o processo de criação em arquitetura aproxima-se dos processos de criação nas demais formas de expressão artística, e integra-se ao contexto maior da arte contemporânea.

Marc Jimenez explica bem esta questão, ao abordar as mudanças estéticas do século XX:

“A pintura aparece portanto como um simples pretexto para uma revolução filosófica e espiritual mais global e internacional, em que os problemas formais acabariam por desaparecer, revelando que agir sobre a forma até a mais total abstração significa, finalmente, agir sobre o conteúdo e criar ideias novas.”²⁹

No contexto da arte contemporânea, o processo de desconstrução do cubo, em Eisenman pode ser comparado ao o processo de desconstrução dos carretéis, na pintura de Iberê Camargo. Ambos investigaram o significado, ao explorarem as linguagens e os meios de representação. O cubo, na obra do arquiteto, assim como o carretel, na obra do pintor, não foi tomado por seu significado, ou conteúdo semântico. Ambos, cada uma a seu modo, foram tomados como pontos de partida para o processo de criação.

As expressões formais, em um e outro caso, são opostas, mas os processos se equivalem, porque ao mesmo tempo em que destroem a forma, investigam questões além desta forma. A forma é tomada como símbolo, como signo, a forma é saturada de significados e permite múltiplas leituras, interpretações. “Não há nada fora do texto.”

Desenham-se arquiteturas e arquitetam-se desenhos. Arquitetar é um modo de ver o mundo. O desenho de arquitetura faz o mundo dançar, ou este é o meu modo de ver o mundo, dançando, dançante.

José Gil, analisando a obra de Henry Matisse, “A dança”, mencionou a continuidade entre os corpos das bailarinas em roda e a continuidade entre estes corpos e o espaço circundante como a estratégia adotada pelo pintor para representar o movimento. A tensão expressa o movimento e o ritmo pulsante da dança.

O edifício projetado por Frank Gehry, em Praga, conhecido como Ginger e Fred, é conhecido como uma arquitetura dançante. Na pintura “A dança”, de Henry Matisse, assim como em diversos ver esculturas de Rodin e pinturas de Edgar Degas, a forma dá a sensação de

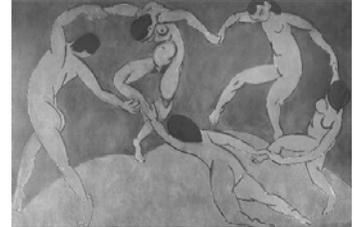


Figura 30 – A dança, Henry Matisse (1869/1954)



Figura 31 – Ginger e Fred, o edifício dançante de Frank Gehry, em Praga, 1992.



Figura 32 – Ginger Rogers e Fred Astaire, dançarinos norte-americanos.

²⁹ JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999, p. 296-7.

movimento. Para dar esta impressão, o desenho reúne elementos de momentos diferentes e assim representa simultaneamente tempo e espaço, diferentes tempos e diferentes visões do espaço, distintos pontos de vista simultâneos, como o cubismo quis fazer. No impressionismo, a imprecisão do desenho somada à explosão da cor criava efeitos que representavam as intensidades, vibrações e variações da luz. A pintura transformava cor em luz. O desequilíbrio revela a existência de forças contidas, escondidas.

Grafismos, traços, vestígios, signos não são neutros, são lugares do pensamento. Lugares, no sentido dado por Platão à Khôra, como receptáculos, espaços da relação, da convivência, espaços da vida. Como a areia da praia, nem objeto nem lugar. Os grafismos representam algo além deles mesmos e é neste intervalo entre o símbolo da coisa e a coisa em si, que se instala a dobra da diferença. Nas possibilidades de leituras e de significação, a linguagem é uma pátria, uma casa, um receptáculo. O homem sente-se seguro, protegido, abrigado em sua casa, em sua língua, neste espaço que o acolhe, hospeda.

A hospitalidade está presente na representação, no traço, no rastro, na marca. Assim como a língua pode assumir uma função de lar. É a comunicação que torna possível o contato, a relação, o encontro com o outro. A representação não é espelho, é espaço, no qual o homem se projeta e se reconhece.

O desenho representa o imaginário, é uma imagem do que pode vir a ser real, concreto. Profetiza, prediz o que a arquitetura pode ser, eventualmente antes mesmo que a estrutura da sociedade, da política e da economia estejam prontas para receber novas formas ou novas soluções. Fuão afirmou que desenhar ou fazer collage é uma maneira de representar, de criar o que o texto, a escritura, não podem dizer, pois uma das funções dos signos verbais é calar, mascarar a expressão do pensamento.

A desconstrução trouxe importantes contribuições para o desenvolvimento dos processos de projeto de arquitetura, bem como para todas as linguagens artísticas, porque é um processo livre de preconceitos, um processo que se direciona no sentido de uma pesquisa profunda sobre a realidade. Os textos de Derrida admitem muitas leituras, dão margem a interpretações e conduzem à compreensão de diversos conceitos do pensamento contemporâneo. O termo desconstrução tem uma forte conotação retórica, que pode conduzir a erros de interpretação. Trata-se de um rótulo, que foi colocado por um grupo de críticos.

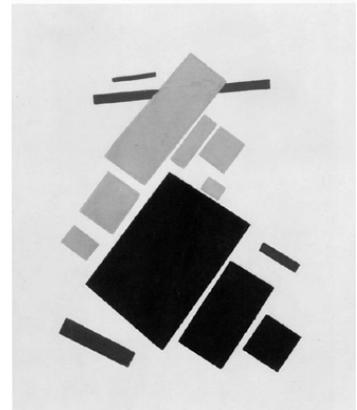
O papel da crítica muitas vezes é rotular, mas o nome pode sufocar a coisa, assim como os organizadores da exposição de 1988 colocaram nome numa coisa que ainda estava em processo, atraíram olhares e a curiosidade do público para um processo em construção ou em (des)construção. Enquanto Tschumi discutia com Eisenman e com Derrida as premissas conceituais para o *Parc de la Villete*, a exposição organizada por Philip Johnson e Mark Wigley tratava de rotular os trabalhos dos arquitetos, e ainda relacioná-los a uma estética definida, como o construtivismo russo.

O construtivismo russo foi um dos movimentos modernos que questionou os princípios da representação tradicional. A estética construtivista fundou-se em premissas compositivas e estratégias formais e as tentativas de transpor estes princípios para o campo da arquitetura reduziram-se a especulações formalistas. Poucas obras da arquitetura construtivista foram construídas e as que o foram, sofreram adaptações que deturparam seus princípios fundamentais, como se pode observar nas obras apresentadas no catálogo da exposição. De qualquer forma, as premissas do construtivismo russo eram de caráter formal e não arquitetônico.

Embora tenha um componente formal importantíssimo, a arquitetura não pode fundar-se apenas nos fatores estéticos. A arquitetura tem compromisso com a realidade construída, com o habitar, com a constituição do lugar, que se expressa no espaço social e político. O que funda a arquitetura é a vida, é o espaço de relação – esta é a construção. E é esta relação que pode ser desconstruída e ser enriquecida pelo pensamento da desconstrução. Não se trata simplesmente de rupturas formais, de “fachada”, não se trata de ornamentos, nem de edifícios que pareçam estar desabando. Trata-se de pensar conceitos de relações que se expressem na configuração formal do ambiente construído para a vida em sociedade. Trata-se de princípios filosóficos de projeto, que se pautem pela honestidade e coerência interna e na sua inserção no ambiente, na sociedade.

A arquitetura fundamenta-se em suas relações com um programa e com o espaço da cidade. As relações formais em arquitetura extrapolam as questões estéticas, ou melhor, a estética arquitetônica não se limita aos aspectos formais, mas tece sua trama em elementos funcionais, construtivos e contextuais.

A partir de leituras sobre a crítica em textos de autores como Barthes, Eco, Montaner, Puebla Pons, Zevi, Argan e Colqhoun, chega-se à conclusão de que a maior contribuição



Figuras 33, 34 – Construtivismo russo, pinturas.

da desconstrução foi ter provocado uma verdadeira revolução na representação. Esta modificação manifesta-se muito bem no design gráfico contemporâneo, que vai ao limite de legibilidade e se aproxima cada vez mais da criação artística – a obra de David Carson é um exemplo contundente e as estratégias visuais das pranchas de apresentação de projetos atuais, sejam nos concursos públicos, ou em trabalhos acadêmicos realizados nas escolas de arquitetura evidenciam isto. Uma estética de palimpsesto, uma abordagem da forma que explora os limites da representação, os limites da legibilidade e da compreensão da mensagem pelo público ao qual se destinam. A mensagem adquire uma autonomia, ou uma arquitetura própria e a sua forma supera o conteúdo em relevância. A forma substitui muitas vezes o próprio sentido.

No entanto, a arquitetura não pode afastar-se da política e não pode deixar de honrar o seu compromisso social, que é com a hospitalidade e com o acolhimento. A arquitetura constrói o espaço do encontro e do amor, da relação entre as pessoas e a desconstrução não abre mão da política. A desconstrução abre a arquitetura para a entrada do outro – este é o seu limite, a desconstrução abre a arquitetura para o processo de criação e de conceituação até o limite da hospitalidade que é a habitabilidade.

Os projetos experimentais da seqüência de *Casas de papel* são a representação de uma procura de sentido, ao escapar do pensamento dicotômico e buscar outros caminhos e outros processos de criação.

A desconstrução revela aspectos da criação, que foram analisados por Nietzsche como diferentes conceitos de beleza, relacionados com Apolo ou Dionísio. O lado dionisíaco da arquitetura contemporânea, que integra, inclui e revela uma nova, ou uma outra escala de relações, de construção. Uma concepção integradora, holística, inclusiva, sustentável, acessível. A desconstrução prova que não há nada para esconder, não é preciso maquiagem, disfarçar, velar. A forma pode se revelar, integrar, assumir honestamente. Não escandaliza por se mostrar interia, frágil, limitada, fragmentada, assimétrica, incompleta, prolixa, viva, assumindo seus limites e defeitos.

O livro organizado por Arthur Nestrovski e Marcio Seligmann-Silva, intitulado “Catástrofe e representação”³⁰, reúne ensaios e contos que formam uma mosaico de



Figuras 35, 36, 37 – Daniel Libeskind, Museu Judaico, Berlin



Figura 38 – Daniel Libeskind, Marco Zero, memorial 11 de setembro

³⁰ NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

conceitos, testemunhos, fragmentos de abordagens para as questões da representação, enfocando o tema do holocausto. Apresentam as questões da representação do ponto de vista do trauma, da guerra, da dor e do sofrimento. Representações de afetos extremos com alto grau de intensidade constituem modelos importantes para a compreensão dos processos expressivos. A guerra pode ser considerada a maior catástrofe e, mais ainda, o Holocausto, independentemente da questão da repressão, que está implícita na cultura judaica.

Não se pretende afirmar que a representação não existe sem a catástrofe, ao contrário, o prazer está presente no contexto da criatividade e das manifestações expressivas. A representação tem relação com o desejo e com a celebração da vida, mas a abordagem psicanalítica do conceito de trauma deve ser considerada. Nestrovski e Seligmann-Silva enumeram os significados de “catástrofe”, a partir das origens gregas da palavra, que pode ser traduzida por desastre ou desabamento, o mesmo que o termo hebraico Shoáh, que é a palavra utilizada para se referir o holocausto. E a catástrofe remete a outra expressão de origem grega, que foi empregada por Freud e que é a palavra trauma.

Descrivem a contradição que existe no fato de que, se por um lado é a catástrofe que cria a necessidade da representação, também é ela a responsável pelo trauma, gerador de mecanismos inibidores dessa mesma representação. Nestrovski e Seligmann-Silva fazem referência às Conferências introdutórias de Freud, nas quais ele descrevia os mecanismos desenvolvidos pelos soldados, que voltavam da guerra traumatizados por vivências que eles não conseguiam representar verbalmente. O evento traumático é tão violento que o sujeito não consegue vivenciá-lo plenamente, e cria-se, assim, uma distância entre o acontecimento, ou o fato real e a sua percepção, que dá origem a uma confusão entre saber e não saber. O sujeito vive atormentado pela lembrança, mas não consegue falar sobre o que aconteceu, como se não lembrasse.

O paradoxo, enunciado pelos organizadores já no início da apresentação do livro, é o fato de que a catástrofe e a representação encontram-se unidas pela via da negação no trauma. A catástrofe motiva a representação. O trauma transforma esquecimento em sinônimo de lembrança. A representação é a traição da memória, porque gera em si novos significados. E indagam se haverá catástrofe sem representação, já que a representação tem a função de rerepresentar e assim tornar consciente a catástrofe, ao

costurar as múltiplas e complexas temporalidades da vivência traumática e criar novos significados.

Sem dúvida, a Shoáh foi a grande catástrofe do século XX e os incontáveis relatos não dão conta de testemunhar o horror. A “natureza única e intransferível desta experiência que não se deixa lembrar por quem a viveu, nem esquecer por quem não viveu”³¹, representada na literatura e nas reflexões sobre o holocausto, marcou o pensamento contemporâneo de maneira irreversível. Como afirmaram os maiores pensadores do século XX, entre eles Adorno e Habermas, a catástrofe de Auschwitz lançou a humanidade em um desamparo inexplicável. Aquele evento transformou a vida e a própria história e, portanto, segue desafiando as formas de pensar, elaborar, representar – não apenas no que tange ao holocausto.

Em um dos artigos do mesmo livro, Shoshana Feldman³² afirma que testemunhos são relatos parciais, fragmentados, que constituem registros, documentos indispensáveis para a construção da memória, mas que não dão conta de apresentar a completude dos fatos. A soma de múltiplos registros e depoimentos forma um caleidoscópio de imagens que se justapõem num mosaico de aproximações nem sempre coerentes e nunca imparciais. O testemunho é um texto literário e sempre envolve uma vivência individual. Citando as palavras de Elie Wiesel, ela afirma que o testemunho é o gênero literário da sua geração ou da era contemporânea.

Para Muntañola, um dos objetivos do movimento moderno foi a construção de uma poética, através da determinação de leis e da sistematização do conhecimento em arquitetura. Afirma que Aristóteles colocou a poética entre a lógica, a estética e a ética, posição difícil de analisar, em especial no caso da arquitetura. A arquitetura é interdisciplinar por natureza e a multiplicidade de aspectos que a arquitetura envolve, como arte, técnica, estética, sociologia, história e teoria, permite o desenvolvimento de amplas discussões e de reflexões sobre suas relações e implicações com todas estas disciplinas. Para Muntañola, a “poética arquitetônica se gera justamente a partir desta dialética entre a história, a teoria e a prática desta mesma arquitetura.”³³

³¹ NESTROVSKI, op. cit., p. 10.

³² FELDMAN, Shoshana. Educação e crise ou vicissitudes do ensinar. in: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

³³ MUNTAÑOLA, op. cit., p. 12.

Aristóteles tem a prerrogativa histórica na definição da poética, e Muntañola afirma sua posição aristotélica, ou seja, “ativa”, em relação ao que se pode considerar uma postura “contemplativa” platônica, que lhe seria oposta dialeticamente. Assim, ele privilegia o fazer arquitetônico acima de tudo, um fazer que, apesar de ser individual, é o que dá sentido à história coletiva, e esta relação remete a toda a história da arte. Apesar de a arquitetura grega ter produzido obras que são consideradas como clássicas, paradoxalmente, para a antiguidade grega, a arquitetura era considerada como prática e não arte. As reflexões sobre questões poéticas aplicadas à arquitetura tiveram origem no século XX.

A ideia de mimesis, definida por Platão e Aristóteles, e retomada por Alberti, no século XV, como representação da natureza é característica marcante nos objetos e nos detalhes da arquitetura clássica. Muntañola discute a tensão estética produzida na escultura grega pela articulação entre o verossímil e o possível.

“Os gregos, em resumo, foram conscientes do valor da representação, talvez como ninguém há sido depois; daí que hajam marcado a origem da poética na arte e da democracia na política, ainda que em ambos os casos se trate de uma arte e de uma política diferente da que temos hoje.”³⁴

Neste livro, Muntañola transportou as ideias da poética, que Aristóteles desenvolveu com relação à tragédia, para a arquitetura. Estas ideias formam um contraponto com a visão moralista platônica que considerava a arte como prejudicial para a sociedade. Ao mimetizar a fábula, a tragédia imita a ação, o ato. Para Aristóteles, o que define a poética é a ação, o ato, em especial na tragédia a atuação, que materializa o pensamento, representa, dá corpo, torna visível, palpável e assim dizível, descritível e que pode levar à catarse.

Muito diferente da tragédia, a arquitetura não se representa repetidamente, é uma representação espacial que permanece ao longo do tempo e é passível de modificações ao longo deste tempo.

Diferentemente da tragédia, a arquitetura não representa algo fora dela mesma. Os teóricos do século XVIII, em especial os enciclopedistas, iniciaram uma tipificação aristotélica. Venturi desenvolveu uma interpretação neste sentido, mas esta é bem limitada.



Figura 28 – Pina Bausch, Café Muler

³⁴ MUNTAÑOLA, op. cit., p. 21.

Mesmo buscando uma relação de imitação, na verdade, ao imitar uma forma ou objeto, a arquitetura cria poesia. Muntañola afirmou que os desenhos e demais representações do projeto de arquitetura constituem o que Aristóteles definiu como retórica e espetáculo.

Este modo fragmentado de representar encontra uma expressão viva no trabalho do Tanztheater de Wuppertal da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940/2009), o teatro de dança, uma das expressões mais contundentes da dança contemporânea. Dois registros bibliográficos de seus espetáculos coreográficos podem ser citados como ilustrações para a leitura deste trabalho. Consistem em fotos e relatos dos referidos trabalhos do grupo, realizados com duas décadas de diferença, “Bandoneon”³⁵, de 1981, e “Água”³⁶, de 2000. Dois pequenos trechos de peças da companhia tornaram-se conhecidos do grande público, em 2002, por terem sido utilizados no início e no final do filme do diretor espanhol, Pedro Almodóvar, “Fale com ela”³⁷.

Os referidos livros descrevem os processos de criação dos trabalhos de Pina, que envolviam o grupo de bailarinos e privilegiavam simultaneamente a subjetividade individual de cada um e a criação coletiva. Cada membro do grupo é provocado a responder questões e trazer depoimentos pessoais, relatos de fatos e de sonhos, que são orientados, filtrados e trabalhados pela coreógrafa. O resultado é um mosaico de histórias, depoimentos, fragmentos que simultaneamente confundem e acentuam as diferenças e as identidades e assim representam a fragmentação por meio de um caleidoscópio de imagens, gestos, sons, movimentos, desenhos, fantasias.

O termo “espetáculo” vem do latim e significa algo que se oferece ao olhar, algo que é feito para ser olhado e esta visualidade é um dos aspectos decisivos da dança. A dança pode ser definida como ritual primitivo, típico das culturas ancestrais pagãs, como manifestação de religiosidades, como representação de sensualidade e de beleza, como explosão de alegria, ou ainda como forma de expressão artística. Dionísio era o deus da mitologia grega que correspondia ao culto do vinho e da dança. Assim como a bebida, a dança tem a capacidade de alterar o estado de consciência do sujeito, levando-o ao êxtase, despertando o prazer e o desejo e liberando assim o potencial criativo.



Figura 29 – Pina Bauch, Água, Wuppertal Tanztheatre

³⁵ HOGHE, Raimund e WEISS, Ulli. **Bandoneon**: em que o tango pode ser bom para tudo? Trad. Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar Editorial, 1980.

³⁶ CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

³⁷ ELA Fale com

Historicamente, as origens da dança remetem ao culto de Dionísio, a divindade que representava a embriaguez, a paixão, o arrebatamento da arte que, de acordo com Nietzsche, estão presentes na música. Em “O nascimento da tragédia”³⁸, Nietzsche analisou questões ligadas à representação e traduziu os mitos, trazendo os conteúdos relativos aos deuses clássicos para a vida e atualizando seus significados.

Distintas linguagens, diferentes áreas do pensamento confluem, da mesma forma como a física quântica aproximou-se da poesia, quando os cientistas conceituam a luz como partícula e a matéria como energia, modificando as concepções de tempo, de espaço e da própria vida. Se a diferença entre a matéria e a energia não é a qualidade, mas a quantidade de energia contida na partícula, o átomo não é a menor partícula, não é o tijolo do universo. Descobertas esmagadoras que abalaram os fundamentos e o sentido de toda a construção do pensamento ocidental até a metade do século XX.

As questões estudadas até aqui introduzem temas que se aproximam e vão fechando progressivamente o foco sobre a representação em arquitetura.

A dobra

Com uma extensa produção teórica, o arquiteto americano Peter Eisenman é uma figura chave para o estudo da desconstrução, que está intimamente relacionada ao desenvolvimento das novas geometrias. Conforme foi relatado por Mario Carpo³⁹, o livro de Gilles Deleuze “A dobra: Leibniz e o barroco”, lançado em 1988, permaneceu desconhecido na França até ser citado por Eisenman, em 1991, quando este começou a desenvolver sua versão arquitetônica, que enfatizou a possibilidade de metamorfose, de constante mudança.

A dobra aceita, recebe as pré-existências e se desdobra nos intervalos, nos espaços intersticiais, que para o modernismo eram considerados como cantos “mortos”. A desconstrução, na dobra, revela a dimensão infinita do espaço interior que, neste sentido, pode ser representada pela imagem do fractal. A dobra sempre pode se desdobrar e



Figura 30 – anjos barrocos, capa do livro “A dobra”

³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia no espírito da música**. in: Os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

³⁹ CARPO, Mario. L'architecture a l'ère du pli. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n. 349, nov. p. 98-103, dec. de 2003.

se redobrar ainda mais, nunca termina, a dobra vai ao infinito. Para dentro.

A superfície lisa que os teóricos da pintura do século XVIII definiram como uma categoria visual tornou-se viável, graças ao cálculo diferencial e aos equipamentos da informática. É a era do número – o computador pode ligar pontos por segmentos, com linhas contínuas e até mesmo extrapolar uma função matemática. Inversamente, a partir de uma função matemática, ele pode gerar uma representação visual de uma família quase infinita de curvas fundadas sob um mesmo algoritmo.

“A revolução informática dos anos 90 empreendeu uma pesquisa de continuidade ontológica, motivada em parte por uma reação ao culto desconstrutivista da fratura, criando uma teoria da continuidade matemática. E, por um estranho capricho da história, encontrou um texto filosófico opaco como o de Deleuze para acompanhar, nutrir, ver catalisar cada fase desse processo. Sem essas pesquisas de continuidade no processo arquitetônico, cujas causas é preciso procurar nos processos culturais e sociais, a informática dos anos 90 não teria certamente inspirado as novas formas geométricas. Da mesma forma, sem a informática, essa exigência cultural de continuidade na concepção das formas teria sido rapidamente esgotada e teria desaparecido de todas as telas.”⁴⁰

A questão da desconstrução, desenvolvida por Jacques Derrida⁴¹, entrou em discussão nos campos da filosofia, da literatura, da estética, das ciências humanas, da psicanálise, da reflexão política e da teologia. Esse amplo alcance deveu-se à condição histórica do pensamento, marcada pelo pós-estruturalismo, por uma re-interpretação pós-existencialista da obra de Heidegger e por uma nova sensibilidade em relação ao niilismo. A desconstrução reflete sobre a sua própria estrutura, é o pensamento do pensamento e, dessa forma, conduz a uma metalinguagem.

Na *Architectural Design* de 1993 sobre A Dobra, John Rajchman afirmou que a filosofia já identificara os deslocamentos ocorridos no paradigma pós-moderno da complexidade e contradição em arquitetura. Para ele, esse texto não foi um manifesto pelo desenvolvimento de novas organizações arquitetônicas, mas respondeu à necessidade de diferenciar tipos de complexidade desenvolvidos por um determinado arquiteto. Seus ensaios descrevem inovações espaciais desenvolvidas na arquitetura dentro de campos

⁴⁰ Op. cit., p. 100.

⁴¹ DERRIDA, Jacques. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. Barcelona: Paidós, 1999.

intelectuais e culturais. Rajchman iluminou a prática arquitetônica de Peter Eisenman através da explicação da Dobra e foi forçado a reconsiderar o argumento original de Deleuze com relação ao espaço barroco por criar espacialidades alternativas em seus projetos.

O suplemento temático *profile*, da revista inglesa *Architectural Design* de março abril de 1993, tinha o título de *Folding in Architecture*⁴², ou A Dobra na Arquitetura. Essa publicação é emblemática para a compreensão do tema, porque, além de apresentar projetos, publicou ensaios teóricos que fundamentam filosoficamente essa concepção da arquitetura. Além disso, teve a peculiaridade de reunir os textos escritos no momento em que essas arquiteturas estavam sendo produzidas. As afinidades formais entre esses projetos resultam de uma lógica, ou de uma coerência filosófica, mais do que de questões formais autônomas ou um estilo da curvilinearidade ou da dobra. As afinidades formais entre esses projetos resultam da sua flexibilidade e de sua habilidade de se deformar em resposta às contingências.

O editorial de Kenneth Powell inicia afirmando que no último quarto de século, as certezas que mantinham a hegemonia do modernismo em arquitetura têm sido abaladas constantemente. O movimento fundado no CIAM de 1928 propunha uma verdadeira revolução, mas revolucionários podem tornar-se tiranos pela ortodoxia de suas ideias. O texto de Venturi, *Complexidade e contradição em arquitetura* (1966), foi um dos primeiros a minar a homogeneidade e a ortodoxia em favor de uma aceitação honesta da descontinuidade, que é inerente ao mundo contemporâneo. Mais recentemente, a Desconstrução tem sido considerada como a base do ressurgimento da arte da arquitetura. Com um fundamento filosófico profundo, o “movimento

⁴² POWELL, Kenneth. *Unfolding folding*, p. 6-7; LYNN, Greg. *Architectural curvilinear: the folded, the pliant and the supple*, p. 8-15; DELEUZE, Gilles. *The fold: Leibnitz and the baroque*, p. 16-21; EISENMAN, Peter. *Folding in time: the singularity of Rebstock*, p. 22-25; *Rebstock Masterplan*, Frankfurt, p. 26-27; *Alteka office building*, Tokyo; *Center for the arts*, Emory University, p. 29-30; STJERNFELT, Frederik. *The points of space*, p. 36-37; JUEL-CHRISTIANSEN, Carsten. *The anhalter folding*, p. 38-39; KIPNIS, Jeffrey. *Towards a new architecture*, p. 40-49; SHIRDEL Bahram. *Nara convention hall*, p. 50-53; SHIRDEL Bahram. *The scottish national museum*, p. 54-55; HOBBERMAN, Chuck. *Unfolding architecture*, p. 56-59; RAJCHMAN, John. *Out of the fold*, p. 60-63; ROBINSON, Claire. *The material fold*, p. 64-65; GEHRY, Frank. *Bentwood furniture*, p. 66-67; GEHRY, Frank & JONHSON, Philip. *Lewis residence*, Cleveland, p. 68-73; LEESER, Thomas. *In VER(re*)T.ego*, p. 74-77; YOH, Shoen. *Prefectura gymnasium*, p. 78-83; LYNN, Greg. *Stranded Sears Tower*, p. 82-85, mar., abr. 1993; *Croton aqueduct*, p. 86-89; PERRELLA, Stephen. *Computer imaging: morphing and architectural representation*, p. 90, mar; *Interview with Mark Dippe*. *Terminator*, p. 91-93; COBB, Henry. *First bank tower: a note on the architects of folding*. *Architectural Design*. New York, v. 63, n. 3-4, p. 94-96, mar., abr. 1993.

desconstrutivista” foi libertário, permissivo, dinâmico, mas suas raízes estavam ligadas à vida urbana moderna. O compromisso desta arquitetura desconstrutivista era o de quebrar a velha ordem.

Cumpriu seu papel, chocou e provocou polêmica. Cinco anos antes (1988), com exceção de Gehry, nenhum dos arquitetos que participaram da exposição no MoMA tinha construído. Como afirmou Greg Lynn, a arquitetura do final do século XX enfrenta o problema de reconciliar as metas opostas do conflito e da reconstrução. Na prática, a arquitetura não pode se engajar num processo de revolução permanente. Ela tem objetivos práticos e formais além dos especulativos e filosóficos.

Uma geração de arquitetos trabalhou com a desconstrução, mas busca agora outras questões (principalmente as relacionadas com a cidade), nos quais o confronto não é tudo. O desafio é trazer o poder dessa arquitetura para as ruas e não apenas para as páginas dos jornais especializados.

Peter Eisenman foi uma figura chave; sua definição de “forma frágil” abriu caminho para uma abordagem flexível do desenho de arquitetura. Eisenman procurava uma nova base filosófica para o que poderia ser chamado de “orgânico” – de uma maneira diferente da empregada por Wright.

Assim como os arquitetos barrocos transformaram Roma e Praga, respeitando ao mesmo tempo as formas existentes nas duas cidades, os arquitetos orgânicos dos anos 90 são apaixonados urbanistas. Realizam transformações urbanas sem violência e questionam as fórmulas de preservação e de restauração, desafiando clássicos, modernos e pós-modernos. A arquitetura que surgiu a partir do envolvimento com a desconstrução celebrou a diversidade e redescobriu a cidade.

Para Greg Lynn⁴³, desde “Complexidade e contradição em arquitetura”, de Robert Venturi, “Collage city” de Collin Rowe e Fred Koetter e continuando com “Arquitetura desconstrutivista” de Mark Wigley e Philip Johnson, os arquitetos têm-se deparado com sistemas formais fragmentados, heterogêneos e conflitantes. As diferenças entre contextos físicos, culturais e sociais tornaram-se conflitos formais. Um diálogo entre os edifícios e seu contexto tornou-se o emblema das contradições na cultura contemporânea. As arquiteturas mais paradigmáticas das décadas de 80 e 90 incluem o Wexner Center de Peter

⁴³ LYNN, Greg. Architectural curviness: the folded, the pliant and the supple. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 8-15, mar., abr. 1993.

Eisenman, o parque de La Villette, de Bernard Tschumi ou a casa de Frank Gehry e investem na representação arquitetônica das contradições. Por meio da contradição, a arquitetura representa a diferença em violentos conflitos formais.

Em resposta à descoberta pela arquitetura do contexto formal e cultural complexo, disparatado, diferenciado e heterogêneo, duas alternativas têm dominado: o conflito e a contradição ou a unidade e a reconstrução.

Tanto Rudolf Wittkower – em sua análise das villas palladianas de 1949 – quanto Collin Rowe – em sua análise comparativa entre Palladio e Le Corbusier, de 1947 – descobriram um tipo organizacional consistente: a grelha de nove por nove. Na análise de doze villas palladianas feita por Wittkower, as particularidades de cada uma acumulam-se (classificadas por Edmund Husserl como variações) para gerar um tipo espacial fixo e idêntico (o que poderia ser descrito como uma redução fenomenológica). A tipologia dessa “villa ideal” foi empregada para criar uma estrutura profunda consistente que fundamenta a Villa Stein em Garches de Le Corbusier e a Villa Malcontenta de Palladio. Wittkower e Rowe descobriram a estrutura geométrica exata desse tipo específico de villas. Esse tipo fixo tornou-se o ponto de referência constante dentre uma série de variações.

Uma característica importante do termo francês *pli* é sua dificuldade de ser traduzida em uma palavra. As manipulações formais da dobra são capazes de incorporar forças externas e elementos. Le pli corre o risco de ser traduzido para a arquitetura como meras figuras dobradas. Em arquitetura, formas dobradas correm o risco de tornar-se rapidamente signos de catástrofe.

De acordo com Frederik Stjernfelt⁴⁴, para Kant, o espaço era pura intuição e isso fica evidente pelo fato de que não se pode conceber o pensamento sem a utilização de conceitos espaciais. A física clássica transformou o tempo num parâmetro meramente quantitativo, uma linha, nada mais que uma quarta dimensão; até a mecânica quântica baseia-se na representação espacial, de certa maneira – a complementaridade entre a onda e a partícula deriva do fato de que cada uma das duas maneiras de representar um fenômeno é determinada pela sua própria imagem espacial, de metáforas: a onda e o grão de areia. A semiótica, ciência dos signos, também produz metáforas espaciais; ela contém os próprios símbolos espaciais como objetos: representações

⁴⁴ STJERNFELT, Frederik. The points of space. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 36-37, mar., abr. 1993.

mentais concebíveis como signos. Dificilmente, pode-se tratar signos e seus significados fora da estrutura que está dentro deles mesmos, como uma metáfora arquitetônica.

A dimensão espacial da arquitetura consiste em tentar obter um certo controle sobre o espaço habitado e seu design. Mas todas as outras ciências têm também sua base no espaço – para usar outra metáfora arquitetônica, sua fundação. A ciência, a fantasia e a literatura estão cheias de fundações, portais, entradas, labirintos e vistas luminosas.

O corpo obedece naturalmente a relações arquitetônicas (cima / baixo, fora / dentro, ao lado, o corpo é um edifício) que parecem indispensáveis quando se pensa num assunto como esse. A oposição dentro / fora não pode ser dispensada, se pensamos numa mente ou alma que habita o edifício desse corpo.

Contrastando com a visão da geometria tradicional, o topologista francês, inventor da chamada Teoria da Catástrofe, René Thom propõe continuidade em lugar de descontinuidade, uma outra concepção de espaço e de tempo. A desconstrução propõe um conceito de arquitetura metafísica, na qual a materialidade das singularidades, como os tijolos de uma parede, possibilita o surgimento de uma zona que não é nem dentro nem fora, o pré-requisito da estranheza das casas e sua tradicional habitação por fantasmas e espíritos que transcendem as paredes e talvez vivam dentro delas. A singularidade mais simples de todas é o ponto, que divide a linha em duas. A próxima singularidade em termos de simplicidade é o que René Thom denominou de dobra, que torna possível a articulação da parede, que não está nem dentro nem fora. Ao mesmo tempo em que é uma articulação, é um questionamento da dicotomia dentro / fora: marca o campo da indecisão espacial, traçando uma linha através dele. “A dobra dobra uma malha sobre o terreno antes de dobrar.”⁴⁵ Agora aparece o mesmo efeito contido na Teoria da Catástrofe, graças à gravidade: é possível caminhar sobre a dobra, ou por baixo dela, mas nunca no seu interior.

Em 1991, por seu interesse pela filosofia, Peter Eisenman leu e relacionou com a arquitetura a obra do filósofo Gilles Deleuze “A dobra: Leibniz e o barroco”⁴⁶, livro que havia sido publicado três anos antes⁴⁷. A ideia de dobra abriu possibilidades para a representação da fratura, dos



Figura 31 – desenho de Saul Steinberg

⁴⁵ STJERNFELT, op. cit., p. 37.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 2000.

⁴⁷ CARPO, Mario. L'architecture a l'ère du pli. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n. 349, nov. p. 98-103, dec. de 2003.

interstícios, da interpolação de pontos, mas principalmente a possibilidade de metamorfose, de constante mudança. De acordo com Deleuze, por menores que sejam as dimensões da forma, ela sempre pode ser dobrada e redobrada uma vez mais. A dobra é a menor unidade da matéria e não o ponto, como quis a geometria euclidiana. O desenvolvimento da informática constituiu uma verdadeira revolução, na década de noventa, e possibilitou o desenho e a construção das formas fraturadas da desconstrução, e o texto de Deleuze serviu para fundamentar este processo.

A malha ortogonal cartesiana tem sido tomada como neutra, mas mesmo os sólidos platônicos contêm registros de histórias, imagens e relações e concentram as ideologias do moderno e do pós-moderno. É possível tomar o conceito de dobra – o cruzamento ou a extensão do ponto – como sendo um outro sistema neutro. Para Deleuze, nos estudos matemáticos de variação, a noção de objeto é a mudança. Esse novo objeto não está mais relacionado à estrutura do espaço, mas a uma modulação temporal que implica uma variação contínua da matéria. A dobra inaugura uma nova concepção de espaço e de tempo.

Numa descrição esquemática e provisória, procura-se desenhar um breve histórico da perspectiva, para compreender o significado dos diferentes sistemas de representação. Em cada período, existem características ou elementos que diferenciam as linguagens visuais e que são reveladores da cultura e da personalidade de povos e artistas, através da forma e do uso dos elementos visuais.

Os povos antigos representavam as figuras rebatidas ou em vistas sobrepostas, de uma maneira semelhante ao que ocorre no desenho infantil. Os egípcios e os assírios rebatiam as figuras em planos de perfil. Estes esquemas simplificados permitem representar as várias faces do objeto, sem recorrer à perspectiva. A geometria descritiva foi desenvolvida a partir das pesquisas de Gaspard Monge, no século XVIII, na França, com o objetivo de estudar táticas militares. Este sistema de representação leva às últimas consequências as técnicas de visualização e descrição dos objetos no espaço, por rebatimento.

Já na Antiguidade, alguns artistas intuía alguns princípios da perspectiva, mas ainda na Idade Média, não havia um sistema coerente e consistente para a representação da profundidade do espaço e da escala em relação à posição dos objetos neste espaço.

O uso da perspectiva cônica foi desenvolvido no Renascimento, por artistas como Giotto di Bondone (1266-1337) e Pietro Lorenzetti (1280-1348), em Florença e ficou



Figura 32 – Giotto di Bondone



Figura 33 – Albrecht Dürer

registrado em suas pinturas e nas análises e descrições escritas por Giorgio Vasari (1511/1574), no livro “Vidas de artistas”, publicado em 1568. Também em Florença, o arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) sistematizou, contando com a colaboração do escultor Donatello (1386-1446) e do pintor Masaccio (1402-1428).

Ao longo da construção da cúpula da catedral de Florença, em torno de 1420, Brunelleschi criou um dispositivo com espelhos, a tablita, que permitia que, olhando-se através de um orifício, se tivesse a ilusão da perspectiva. Este artefato, entre outros mecanismos, como a câmera escura, auxiliou no desenvolvimento do método de construção do desenho da perspectiva.

O arquiteto Leon Batista Alberti (1404-1472), que era também pintor, músico, cientista e escritor foi o primeiro a registrar em um livro o método de Brunelleschi. Estes artistas conseguiram, através do uso da geometria e de fórmulas matemáticas, representar a imagem mais aproximada possível da visão do olho humano. Seus trabalhos foram aplicados, divulgados e desenvolvidos pelos artistas que lhes seguiram como Paolo Uccello (1396-1475), Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528).

Muito já foi e continua sendo escrito e pensado sobre a perspectiva como sistema de representação. Até os últimos anos do século XIX, os recursos da perspectiva fizeram parte dos cânones da representação visual. Com a invenção da fotografia, no início do século XIX e a popularização de seu uso no século XX, as técnicas de perspectiva e de representação mimética da natureza perderam a função de registro físico da realidade e da natureza. Com isso, a arte libertou-se das regras acadêmicas, rompeu com o compromisso com a representação do mundo visível e pode então dedicar-se às coisas invisíveis.

Sucederam-se os movimentos modernos, impressionismo, cubismo, expressionismo, abstracionismo, surrealismo, arte pop, op, arte conceitual, que romperam gradualmente com todas as regras de representação naturalista, construídas desde o classicismo e que culminaram com a eliminação das próprias categorias artísticas. Estes caminhos da representação corresponderam a posturas filosóficas relacionadas ao desenvolvimento da ciência.

A visão renascentista, representada pela perspectiva cônica acarretava determinadas concepções de tempo e espaço, que continham em si a crença em uma estrutura. A partir dos anos de 1970, a corrente filosófica pós-

estruturalista questionou, além da estrutura, também a visão condicionada por estes conceitos.

Atualmente, a arquitetura moderna está a tal ponto assimilada, que representa naturalmente o capital e a globalização. Com isso, ela perdeu o seu poder de crítica. O modernismo, que inicialmente tinha uma ideologia Marxista, tornou-se atualmente um veículo para a absorção desta ideologia pelo capital global. Para Eisenman, a própria possibilidade deste capital global hoje é uma manifestação do fracasso do modernismo. Na sua tentativa de manifestar o *Zeitgeist*, a arquitetura moderna perdeu a possibilidade de deslocamento e de presença, e assim também a sua capacidade de ser diagramática.

Em “A dobra”, Deleuze propôs uma nova concepção de espaço, que acarreta uma nova relação com o tempo, e essa ideia foi colocada em prática pela arquitetura de Eisenman. A dobra propõe novas abordagens da representação.

Espaço e tempo, mesmo quando não são mais definidos por uma malha, mas sim pela dobra, e continuarão a existir, numa outra definição de tempo e espaço. Em consequência disso, a narrativa temporal será modificada. Daqui para lá no espaço envolve uma dimensão de tempo, mas apenas no tempo mediado, que é o tempo do filme ou do vídeo, o tempo pode ser acelerado ou interrompido.

A dobra é uma tentativa de incluir tempo e espaço, na representação.

A forma, em arquitetura, não pode ser compreendida sem a análise das suas origens e das suas estruturas, na geometria e na filosofia. A leitura que Eisenman fez da dobra enfatizou a possibilidade de metamorfose e de constante mudança e seus ensaios críticos sobre o tema fundamentam filosoficamente essa concepção da arquitetura.

“O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras da alma. (...) Se Descartes não soube resolvê-los, foi porque procurou o segredo do contínuo em percursos retilíneos e o segredo da liberdade em uma retidão da alma, ignorando a inclinação da alma tanto quanto a curvatura da matéria. Há necessidade de uma ‘criptografia’ que, ao mesmo tempo, enumere a natureza e decifre a alma, que veja nas redobras da matéria e leia nas dobras da alma.”⁴⁸



Figura 34 – Joris van Son, Natureza morta, 1664

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 2000, p. 13, 14.

Eisenman, em 1991, estabeleceu relações entre esses conceitos filosóficos e a arquitetura. A dobra “escapa” da fratura, recobre os interstícios, interpola. A leitura que Eisenman fez da dobra enfatizou a possibilidade de metamorfose, de constante mudança.

Em “A dobra”, Deleuze afirmou que, já que a matéria, por menores que sejam suas dimensões, sempre pode ser dobrada e redobrada uma vez mais, então é a dobra que deve ser conceituada como a menor unidade da matéria, e não mais o ponto.

O livro de Deleuze é um tratado sobre a matéria, a percepção, a forma e a vida, um pouco à maneira de Descartes, que, dois séculos antes, se sentou em seu quarto aquecido para refletir e escrever sobre sua maneira de ver o mundo. Às portas do século XXI, o filósofo mantém a postura inquieta e questiona sobre o mundo e sobre o corpo, desvelando as dobras da matéria e as redobras da alma, a partir da história da filosofia e da leitura de seus maiores representantes.

Trata de uma concepção filosófica do infinito, que tem como exemplo paradigmático a estética do barroco, com suas dobras e redobras, com sua perspectiva dramática e com sua percepção fragmentada e múltipla, ou multifacetada do mundo. Um mundo que está em constante movimento, em permanente estado de mudança, e que se expressa em formas dinâmicas, palpitantes, efêmeras.

O pensamento de Deleuze torna-se mais claro, na comparação com a estética moderna, que se fundou na filosofia cartesiana, na concepção mecanicista do mundo. Um pensamento que, por sua vez, se baseava nas revoluções intelectuais originadas pelas grandes descobertas científicas que se vinham sucedendo e acelerando progressivamente desde o século XV.

A filosofia contemporânea contempla as múltiplas dimensões do homem e do espaço. Finalmente, o mundo deixou de girar em torno de um ponto fixo, a visão humana desceu de seu pedestal de onipotência infantil, para aceitar sua humilde insignificância diante da grandeza infinita do universo incompreensível.

Deleuze parece querer descrever objetivamente, cientificamente o pensamento filosófico, ao analisar detalhes ínfimos de percepções abstratas. São descrições pormenorizadas e aprofundadas de cada um dos detalhes dos detalhes mais ínfimos de cada cor, textura, sensação etc. E, assim, assume a existência de uma expressão autêntica e independente de uma vida, que é própria das

formas e que está relacionada com a estética do barroco e com o pensamento de Leibniz.

Arquitetura em revista

Architecture non standard foi o título da exposição que teve lugar no *Beaubourg*, em Paris, em 2003, e reuniu projetos de arquitetura com o emprego de altas tecnologias que se revelaram em propostas formais inovadoras. Ao tratar sobre o tema, a revista francesa *l'Architecture d'aujourd'hui*⁴⁹ revisitou a história da arquitetura e, em reportagens e ensaios críticos, apresentou desde projetos antigos e não construídos como a “Casa sem fim” de Frederick Kiesler até edifícios recém inaugurados e projetos virtuais com formas inusitadas que lembram bolhas ou animais. A racionalidade das ferramentas digitais, ao invés de criar formas cada vez mais racionais e padronizadas, ao contrário, tem produzido formas que surpreendem por serem diferentes dos padrões conhecidos. Os projetos dos edifícios *non standard* apresentados constituem verdadeiras esculturas habitáveis.

A exposição propôs uma releitura da história da arte e da arquitetura a partir da ideia de movimento e de inflexão. Apresentou arquiteturas que se preocupam com uma representação virtual e com uma concepção numérica, cujo processo de criação utiliza algoritmos e fórmulas matemáticas e propõem alternativas industriais inovadoras. O emprego de tais sistemas de algoritmos parece modificar não apenas as ferramentas de concepção, mas também as de produção.

Uma arquitetura *non standard* constitui uma reflexão sobre a linguagem e ao mesmo tempo a exploração dos elementos numéricos. No texto sobre a exposição, F. Migayrou⁵⁰, um de seus organizadores, relatou que essa expressão foi utilizada na matemática em 1961, por Abraham Robinson, relacionada ao conceito dos múltiplos, e os

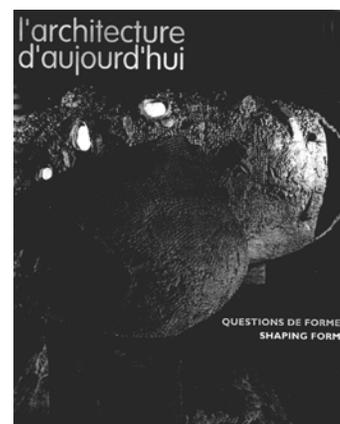


Figura 35 – capa da *l'Architecture d'aujourd'hui*, dez/2003



Figura 36 – Beaubourg



Figura 37 – Asymptote (EUA) *HydraPier*, 2001

⁴⁹ SONZOGNI, Valentina. Frederick Kiesler et la Maison sans fin. p. 48-57. KRAUS, Eva. Plaidoyer pour un archisculpture (1966). p. 58-63. Projetos: Casa Saldarini, arquiteto Vittorio Giorgini, p. 64-67, 1979, Casa Obu, Colônia, Alemanha, arquiteto Erwin E. Zander, 1970-76, p. 68-71, Kunsthhaus, Graz, Alemanha, arquitetos Peter Cook e Colin Fournier, 2003, p. 72-79, Magasin Selfridges, Birmingham, Reino Unido, arquitetos Jan Kaplic e Amanda Levete, 2003, p. 80-83, Grafton New Hall, Cheshire, Reino Unido, Ushida Findlay, arquitetos, p. 84-85, Musée Mercedes-Benz, Stuttgart, UM Studio, 2001, p. 86-89. PACZOWSKI, Bohdan. Instruments de la création p. 90-93. Mesa redonda: Mario Carpo, Gwenaël Delhumeau, Philippe Potié, Patrick Beaucé, p. 94-97. CARPO, Mario. L'architecture a l'ère du pli. p. 98-103, LYNN, Greg. Entrevista: O espaço dinâmico. p. 104-109, *l'Architecture d'aujourd'hui*. Paris, número 349, novembro, dezembro de 2003. Sobre o assunto, veja-se também o número especial da **Architecture Design Profile**, “Folding architecture”, Londres, n. 102, 1993.

⁵⁰ *l'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit.

sistemas algorítmicos foram empregados, por exemplo, no desenvolvimento da inteligência artificial e na morfogenética. A questão que se impõe é de que maneira, ou em que medida, a cadeia numérica pode interferir na concepção e na realização da arquitetura.

A edição de fevereiro de 2004 da revista AU⁵¹ contou com um artigo sobre a exposição ocorrida no Museu do Centro Pompidou bem ilustrado com imagens dos projetos.

Entre os projetos apresentados na *l'Architecture d'Aujourd'hui*, está o de Peter Cook, o conhecido integrante do grupo *Archigram* nos anos 60. A *Kunsthhaus* de Graz, Áustria, perto de Viena, projetada em parceria com Colin Fournier, evoca os projetos futuristas não construídos dos anos sessenta, como a *Walking City*, de Ron Herron, por exemplo. As novas tecnologias de projeto e construção, então, estão a serviço de um imaginário que vem amadurecendo há várias décadas, esperando apenas que se criassem os meios para sua execução. Paredes, pisos e coberturas constituem uma continuidade do mesmo elemento, cuja forma exterior cheia de pontas se parece com a pele de um dragão e o espaço interno lembra o interior do ventre de um grande animal.

A forma do edifício do *Selfridges Birmingham*, no Reino Unido, projeto de Jan Kaplicky e Amanda Levete, também apresenta essa continuidade entre os elementos verticais e horizontais, em dupla curvatura e os materiais de acabamento, discos de alumínio produzem uma textura que sugere uma superfície flexível, mole e dobrável.

As formas arredondadas do Museu Mercedes-Benz, em Stuttgart, projeto do *UN Studio*, vencedor de concurso realizado em 2001 vão ser ocupadas por exposições da história daquela empresa além dos veículos produzidos por ela. A forma, bem adequada ao programa, é constituída por rampas que se cruzam em um desenho de três anéis. Esses elementos lembram estacionamentos, edifícios que já foram



Figura 38 – Peter Cook, Kunsthhaus, Graz



Figura 39 – Selfridges Birmingham, Arquitetos Jan Kaplicky e Amanda Levette, Reino Unido



Figura 40 – UN Studio (Pays-Bas) Mercedes-Benz Museum, Stuttgart, Alemanha, 2002-2006

⁵¹ ORCIUOLI, Affonso, *Arquiteturas non-standard*, **Arquitetura & Urbanismo**, São Paulo, fevereiro de 2004, p. 51-55. No final do artigo, indicou o endereço do site na internet sobre as pesquisas realizadas atualmente sob a coordenação de Alberto Estevez, da Escola Técnica Superior de Arquitetura da Universitat Internacional da Catalunya (Barcelona) com o tema "Arquiteturas genéticas" (<www.única.edu/esarq/geneticarq> acesso em 29/02/2004). Um grupo de estudos desenvolve pesquisas sobre materiais e processos de projeto e de construção baseados em princípios biológicos e na utilização de computadores em ambas as fases da criação de objetos habitáveis. O desenho genético seria capaz de produzir elementos vivos naturais, como plantas com interior climatizado, não apenas desenhadas, mas também construídas pelo computador. Uma arquitetura viva, na qual as formas, as dimensões, o desenvolvimento e a multiplicação saíam do controle da arquitetura e da representação. Esse caminho está totalmente além da geometria e dos próprios limites da representação.

considerados como modelos de arquitetura pelos brutalistas, e também as rampas do Museu Guggenheim de New York.

Questões relevantes são desenvolvidas nos artigos teóricos que investigam sobre o significado do emprego dessas formas na arquitetura. Estudam em que sentido elas são realmente novas e quais são as implicações desses desenhos do ponto de vista da arte, ou do espaço da arquitetura como representação.

O artigo de Bohdan Paczowski especula a respeito da questão de se o computador constitui uma ferramenta para a criação ou se a liberdade criadora depende do gesto e o computador é apenas uma ferramenta de elaboração. Essa dualidade entre as abordagens é mais profunda do que aparenta ser e tem repercussões nos conceitos e na própria filosofia do projeto. A representação das formas irregulares desses novos projetos deve recorrer a geometrias não euclidianas⁵², e o computador é uma ferramenta indispensável para a realização dos cálculos necessários para o seu desenho e para a sua construção. Esse autor levanta a seguinte questão: até quando a geometria euclidiana dará conta da representação do pensamento arquitetônico e da produção do espaço habitado?

As novas geometrias também servem para descrever duas linhas de trabalho distintas, dois mundos abrigados sob o nome de desconstrutivismo. De um lado, a obra de Peter Eisenman apresenta volumes fraturados, que parecem ter sido produzidos por alguma catástrofe, ou que resultam de cálculos regidos por leis obscuras, inerentes a princípios de crescimento de um projeto que escapou ao controle humano. De outro lado, Frank Gehry apresenta uma profusão de croquis e de maquetes que representam uma criatividade alegre, dinâmica, viva e irresistível, fruto da espontaneidade e da vontade do homem. Até que ponto a ferramenta influencia o produto final?

Essa questão também remete às fantasias da ficção científica: o homem será dominado pela máquina que ele mesmo criou? Roland Barthes foi mais radical ao afirmar que a linguagem condiciona a mensagem e que a língua é fascista. O homem criou a máquina para libertar-se do domínio da natureza, mas a tecnologia escapa ao controle e ele passa a ser dominado pela sua própria criação.

A arquitetura trabalha com o espaço real e com o espaço virtual, ou com a representação do espaço. E a

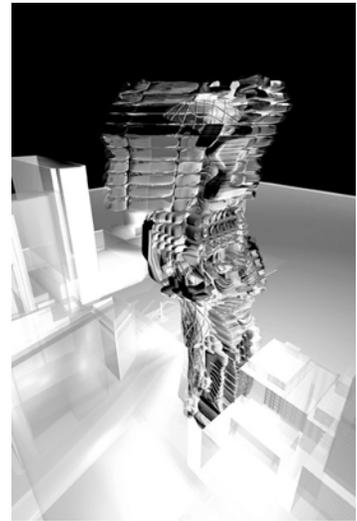


Figura 41 – Kol/Mac Studio (EUA) Sulan Kolatan e William Mac Donald, Resi/Rise Skyscraper, New York, USA, 1999.

⁵² As geometrias não euclidianas rompem com o quinto postulado, segundo o qual, por um ponto exterior a uma reta existe uma e somente uma reta paralela à reta dada. As geometrias elíptica e hiperbólica são exemplos.

produção desse espaço não se dá necessariamente pela construção, mas pela própria representação do projeto. Nesse sentido, a arquitetura apresenta o espaço como uma virtualidade, antes que esse adquira características físicas. Como a produção do espaço na prática arquitetônica envolve a descrição virtual e o processo de modelagem, os meios de representação são necessariamente limitados pelos modelos convencionais da geometria euclidiana, da filosofia cartesiana e da perspectiva albertiana.

O arquiteto Greg Lynn⁵³, que foi discípulo de Peter Eisenman, afirmou que a arquitetura atual sofre os efeitos da fragmentação e das contradições da cultura contemporânea e das questões regionais. Uma mudança nas técnicas e processos de visualização sugere mudanças nas formas representacionais e arquitetônicas. Assim, a introdução de técnicas de desenho assistido e modelagem computadorizada deverá ter efeitos na teoria e na prática da arquitetura. Para ele, é preciso investigar o que as máquinas querem, antes de pensar o que se quer fazer com elas.

Trata-se de um novo paradigma do pensamento arquitetônico, no sentido de que para desenvolver uma prática crítica e experimental com o emprego das tecnologias contemporâneas de desenho, os arquitetos devem repensar sua abordagem baseada em tempo, topologia e parâmetros. Parte do desafio consiste em conceber uma arquitetura em processo, na qual a estrutura é menos uma totalidade estática resistente à força da gravidade, mas é formada de maneira dinâmica e múltipla, no contexto de um meio fluido e cambiante: uma arquitetura formada em reação às forças, não simplesmente construída para resistir a elas. Uma forma arquitetônica derivada de um meio digital temporal que antecipa a sua forma física animada e dinâmica.

A gravura de Dürer intitulada “Melancolia” representa um homem com seus instrumentos de representação, a ampulheta, o serrote e a plaina, além do compasso, do esquadro, e dos sólidos geométricos. Representa de maneira viva e contundente a relação do homem com as suas ferramentas de trabalho e de pensamento – o instrumento tem parte ativa no processo de criação. Na interpretação de Paczowski, esse estado de espírito seria causado pela consciência dos limites impostos à imaginação pelo espaço definido pela geometria e pela matemática. Paul Valéry, ao contrário, como que prevendo as formas que viriam a ser geradas pelos algoritmos, afirmou que a maior liberdade é consequência do maior rigor.



Figura 42 – Albrecht Dürer, Melancolia, gravura, 1514.

⁵³ www.basilisk.com/R/renw_d_novlty_symmtry_576.html acesso em 30/abril/2004.

O artigo de Mario Carpo, “A arquitetura na era da dobra”, descreve uma parte da teoria da “gestalt” que consiste em duas formas arbitrárias, cada uma delas constituída por uma linha contínua que configura uma figura fechada – uma delas é formada por uma linha ondulada e a outra por uma linha quebrada. Os nomes “maluma” e “taquete” também são arbitrários, mas as pesquisas indicaram que as pessoas associam a primeira palavra à forma arredondada e a segunda, à forma quebrada.

Os conceitos ligados a essas duas imagens, apesar de não terem sido concebidos com essa intenção, funcionam para descrever as duas tendências já citadas existentes na *arquitetura desconstrutivista*. A arquitetura de Rem Koolhaas, como a de Peter Eisenman, é taquetica, enquanto a realização mais representativa da arquitetura da época (na visão de Carpo), o Museu da Bilbao é malúmico. Bolhas e dobras são as figuras mais representativas da arquitetura dos anos 90, configurando uma arquitetura topológica e de tecnologia numérica.

Para Deleuze, já que a matéria, por menores que sejam suas dimensões, sempre pode ser dobrada e redobrada uma vez mais, então é a dobra que deve ser conceituada como a menor unidade da matéria e não mais o ponto. A dobra “escapa” da fratura, recobre os interstícios, interpola. A leitura que Eisenman fez da dobra enfatizou a possibilidade de metamorfose, de constante mudança.

Se o computador pode ligar pontos por segmentos, com linhas contínuas e até mesmo extrapolar uma função matemática, então estamos entrando na era do número. E inversamente, a partir de uma função matemática, ele pode gerar uma representação visual de uma família quase infinita de curvas fundadas sob um mesmo algoritmo. A superfície lisa que os teóricos da pintura do século XVIII definiam como uma categoria visual, como uma imagem intangível, tornou-se uma função matemática pertinente, graças ao cálculo diferencial clássico. Superfícies topológicas e deformações topológicas foram descritas por funções e, desde 1995, podem ser executadas por um computador de potência média.

Bernard Cachê declarou, no final dos anos 90, que “as matemáticas tornaram-se produto de fabricação”. E Greg Lynn “afirmou que as mônadas leibnizianas contêm as integrais e as equações”. O desenvolvimento matemático de Deleuze sobre Leibniz passou a ter maior importância – o cálculo diferencial de Leibniz constitui o essencial da linguagem fundadora da família de formas contínuas que a informática permitiu visualizar e manipular. Trata-se de um

novo conceito de objeto: o cálculo diferencial não descreve o objeto, mas a maneira como esse objeto evolui. O termo criado por Deleuze para descrever esses objetos é “objectil” e representa uma função que engloba virtualmente um número infinito de objetos. Cada objeto particular procede de um algoritmo ou de um objectil comum a todos. A dobra de Deleuze é uma figura de cálculo diferencial, pode ser descrita geometricamente como um ponto de inflexão, o ponto de transição entre a concavidade e a convexidade de uma curva ou o ponto onde a tangente atravessa a curva. Mas, na lógica do cálculo criado por Leibniz,

“um ponto de inflexão é de fato um máximo ou um mínimo sobre a primeira derivada da função da curva original. (...) A revolução informática dos anos 90 empreendeu uma pesquisa de continuidade ontológica, motivada em parte por uma reação ao culto desconstrutivista da fratura, que criou uma teoria da continuidade matemática. E, por um estranho capricho da história, encontrou um texto filosófico opaco como o de Deleuze para acompanhar, nutrir, ver catalisar cada fase desse processo. Sem essas pesquisas de continuidade no processo arquitetônico, cujas causas é preciso procurar nos processos culturais e sociais, a informática dos anos 90 não teria certamente inspirado essas novas formas geométricas. Da mesma forma, sem a informática, essa exigência cultural de continuidade na concepção das formas teria sido rapidamente esgotada e teria desaparecido de todas as telas.”⁵⁴

Greg Lynn relata que Deleuze foi um dos primeiros filósofos depois de Leibniz a encarar a matemática como um modelo espacial. Bergson também, num certo sentido, mas a maioria dos filósofos continua a pensar o espaço dentro do modelo platônico. A partir de Deleuze, a holística, a simetria e a síntese estão sendo repensadas a partir da lógica matemática. Já Frank Gehry não tem nem a sensibilidade nem o espírito matemático, não se interessa pela questão holística nem pelo ritmo de uma equação diferencial.

A *desconstrução*, especialmente por meio da produção artística, dá espaço para o surgimento de novas estruturas hierárquicas e de novas concepções estéticas. Uma narrativa caótica, fragmentada, sem continuidade, sem hierarquias definidas, sem um esquema rígido de princípio, meio e fim, uma multiplicidade de pontos de vista. A possibilidade de imersão e de vivência do espaço da arte.

Se arquitetura fosse apenas construção, apenas empilhar tijolos, os elementos arquitetônicos não seriam

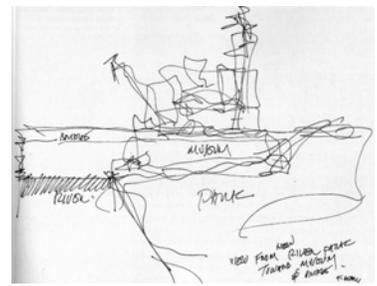


Figura 43 – desenho de Frank Gehry para o Museu Guggenheim de Bilbao

⁵⁴ CARPO, Mario. L'architecture a l'ère du pli. p. 98-103, LYNN, Greg. Entrevista: O espaço dinâmico. p.104-109, *l'Architecture d'Aujourd'hui*. Paris, número 349, novembro, dezembro de 2003, p. 100.

empregados como metáfora filosófica com tanta frequência. Aristóteles, Descartes, Leibniz, Foucault, Deleuze, Derrida, são apenas alguns destes filósofos. A lista dos termos e expressões de arquitetura, que são empregados pela filosofia inclui exemplos como caminho, estrutura, apoio, coluna, abrigo, desenho, desígnio, forma, cor, estilo, aconchego, ponte, espaço, lugar, hospitalidade, encontro, praça, cidade, edifício, projeto, convivência, cruzamento, construção, desconstrução, arquitetura, cozinha, morada, montagem, entrada, saída, dentro, fora, frente, fundos, andar, balanço, cobertura, jardim, fachada, elevação, parede, tijolo, janela, porta, fresta, sótão, porão, escada, terreno, topografia, estabilidade, equilíbrio.

O fenômeno da *desconstrução* foi muito mais amplo que a arquitetura e abrangeu as mais diversas manifestações culturais, como a literatura, as artes plásticas, a comunicação, a sociologia. Trouxe a estética do palimpsesto para os mais diversos meios de expressão. Consolidou-se na filosofia de Jacques Derrida. O processo conhecido como *Arquitetura desconstrutivista* ficou limitado a um breve período histórico. A sua maior realização foi a ampliação das estruturas do pensamento arquitetônico e das categorias conceituais.

O estudo da *desconstrução* permite explorar as relações entre filosofia e arquitetura, e, assim, procura dar corpo à ideia de construir, com palavras, uma arquitetura que dê conta da estrutura do edifício conceitual da representação.

Arquitetura *desconstrutivista*

A estética da desconstrução manifestou-se em diferentes períodos da história da arte e a arquitetura desconstrutivista foi uma de suas expressões que teve maior visibilidade, entre os anos de 1970/90, nas obras de alguns arquitetos. A desconstrução não é um estilo, nem um movimento. O corpo desta arquitetura, ou desta desarquitetura expressa o esfacelamento do sentido, que é resultante da extrema complexidade da sociedade e da cultura contemporâneas, cujos princípios filosóficos foram profundamente abalados pela explosão do desenvolvimento das ciências em todos os níveis e em todas as áreas do conhecimento.

O termo desconstrução, como muitos outros conceitos filosóficos, apresenta um caráter peculiar ao ser aplicado ao pensamento arquitetônico. A desconstrução teve origem na crítica literária e qualificou o pensamento contemporâneo; a filosofia apropriou-se dela e ampliou as possibilidades de entendimento ao ser apropriada pela filosofia, ao ampliar as possibilidades de entendimento, que se abrem para o homem atual, insere o pensamento numa dimensão humana e desmancha idealizações. A desconstrução abre assim um campo para o desenvolvimento do pensamento.

A arquitetura, como os demais objetos da cultura, por seu valor social e político, deve ser compreendida na especificidade de seu contexto e à luz de uma abordagem da história cultural, que costura seus fragmentos com elementos de ficção e com múltiplos pontos de vista. Os desenvolvimentos do pensamento arquitetônico são representados através da percepção da paisagem resultante dos cruzamentos entre o espaço da cidade e suas modificações no tempo. Se a arquitetura for concebida como obra de arte, pode constituir um ponto de acesso para a percepção do social, através do simbólico e do sensível.

O fenômeno que ficou conhecido por *Arquitetura Desconstrutivista* foi uma designação criada por Philip Johnson e Mark Wigley, por ocasião da exposição de 1988, no MoMA, em Nova Iorque. A exposição deu visibilidade às obras e aos arquitetos participantes, promovendo a discussão e a divulgação de questões da filosofia que leva este nome. Reuniu trabalhos que davam ênfase à forma e à sua transformação, fenômenos que eram coerentes com as especificidades de seus respectivos contextos, que representaram a fragmentação e que poderiam configurar um



Figura 44 – Vladimir Tatlin, Modelo para o Monumento da Terceira Internacional, 1920

desenho que correspondesse à filosofia da desconstrução. No entanto, nem os arquitetos e nem as obras apresentadas tinham fundamento filosóficos consistentes e nem constituíram um grupo que configurasse um movimento artístico.

A partir da década de 70, alguns arquitetos destacaram-se, por uma postura crítica e inovadora, que propunha estratégias estéticas análogas às propostas das vanguardas artísticas do início do século XX. Propuseram alternativas às questões existenciais e históricas herdadas do movimento moderno. O grupo de arquitetos identificados com esta tendência construiu objetos da cultura material caracterizados por um uso diferenciado da representação, ao longo das décadas de 80 e 90.

O grupo dos *Five Architects*, de Nova Iorque, era formado por Peter Eisenman, John Hejduk, Richard Méier, Michael Graves e Charles Gwathmey e faziam parte desta tendência voltada à inovação formal. Eisenman partiu de uma análise da obra de Terragni, enquanto Hejduk tomou como base para sua crítica à obra de Teo van Doesburg, que originou desdobramentos sobre a obra dos construtivistas russos, como Leonidov, Lissitzky, Malevich, Tchernikov, Tatlin, Melnikov. Já na década de 80, ligados à *Architectural Association*, de Londres, outros nomes surgiram, como Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind. Juntaram-se a estes, o canadense Frank Gehry e o grupo vienense Coop Himmelb(l)au.

As contribuições dos arquitetos citados, entre outros, formaram as raízes do que veio a ser chamado de Arquitetura da Desconstrução – um rótulo questionável, que foi empregado por Philip Johnson e Mark Wigley, quando organizaram a exposição de 1988, no MoMA. A exposição reuniu obras cujo aspecto formal inspirou este nome, mas a ideia inicial era intitulá-la arquitetura da perfeição violada. O título desconstrutivista remete à abstração formal das obras do construtivismo russo. Esta relação limita-se ao aspecto da forma e não da filosofia que leva este nome.

Reuniram trabalhos que davam ênfase à forma e à sua transformação, fenômenos que eram coerentes com as especificidades de seus respectivos contextos, que representaram a fragmentação e que poderiam configurar o desenho de uma desconstrução. No entanto, seus atores não possuíam a coesão de um movimento artístico.

A arquitetura da desconstrução deve ser lida como uma ideia construtiva. Desconstrução não é destruição. A desconstrução é modo de pensar, é traçar linhas de pensamento. O que para a filosofia pode ser definido como

retórica, como técnica de discurso, também pode ser compreendido como uma abertura para o conceito, como um pensamento do pensamento, sobre o pensamento, uma maneira de criar uma arquitetura como construção do imaginário, como teatro da vida.

Arquitetura e crítica

“Mas o leitor crítico (critical reader) objetaria, com razão, que nem todas as análises são equivalentes: não haveria uma diferença essencial entre, de um lado, a análise daquele ou daquela que, a fim de participar *comme il faut* de um rito, portanto, deve compreender suas normas, e uma análise que não visa se adequar ao rito, mas sim explicá-lo, ‘objetivá-lo’, dar conta de seu princípio e de seu fim? Mais exatamente uma diferença crítica? Talvez, mas o que é uma diferença crítica?”⁵³

Em “Arquitetura e crítica”⁵⁴, Josep Maria Montaner fez um relato da história da crítica de arquitetura e de arte, referenciando os principais autores e detendo-se especialmente nos períodos da arquitetura moderna e contemporânea. Ele relatou que a crítica surgiu na segunda metade do século XVIII, juntamente com a estética, e buscou definir o papel da crítica como o de explicar para o público, tornar as obras compreensíveis. A crítica implica um juízo estético, que reúne conhecimento, intuição e sensibilidade. O crítico assume um compromisso ético, ao mediar a relação entre a obra e o público.

A crítica consiste numa interpretação, com a intenção de ir além de uma simples mediação entre a obra e o público. A sua contribuição é desenvolver uma reflexão no interior do campo da arquitetura. E seu papel cresceu em importância, ao longo do século XX, com o surgimento das vanguardas e a multiplicação das linguagens artísticas.

Para Montaner, o ensaio é a forma literária mais adequada à elaboração da crítica.

“O ensaio consiste numa reflexão aberta e inacabada, que parte do desenvolvimento da dúvida. Esta estrutura aberta lhe permite ir na direção de uma concepção multidisciplinar do conhecimento humano, entendendo a cultura e a arte como um todo, inter-relacionando como fizeram autores como Jacob Burckhardt, Mircea Eliade, Eugeni d’Ors, Ernst Gombrich, Mario Paz, Claude Lévi-Strauss, Joseph Rykwert ou George Steiner, entrecruzando referências a campos muito diversos da cultura:

⁵³ DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Tradução: Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995, p. 7.

⁵⁴ MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

pintura, escultura, arquitetura, literatura, poesia, música, antropologia, religião, e ciência.”⁵⁵

E, assim, Montaner nos indica um caminho, quase uma metodologia de análise e de trabalho. Este caminho é a dúvida sistemática em todas as acepções possíveis, tais como aparecem através da história da filosofia, com Sócrates, Descartes, Diderot e chegando até a época contemporânea, com Derrida e a desconstrução.

A crítica de arquitetura investiga as relações entre a funcionalidade, as características de articulação espacial, as estruturas formais e as linguagens expressivas, a multiplicidade de aspectos que são inerentes à obra de arquitetura. Montaner afirma que todos estes aspectos são analisados de acordo com categorias como simetria e assimetria, centralidade ou dispersão, espaços definidos por elementos horizontais e verticais, as relações entre construção e configuração formal e as relações entre a obra e o seu entorno imediato.

Além das dimensões citadas acima, a análise da arquitetura contempla ainda a dimensão ética e política, sua relação com o social, sua ideologia.

Analisando as relações entre crítica e teoria, Montaner afirmou que ambas estão tão interligadas e que não são viáveis uma sem a outra. Não pode haver crítica sem uma fundamentação teórica, assim como a própria crítica está condicionada a uma teoria pertinente que lhe dê fundamento.

A análise crítica das obras, por mais que seja fundamentada em conceitos e teorias, sempre pode ser enriquecida pela introdução da metáfora, da imagem, como recurso para visualizar as relações e testar os conceitos.

A crítica é criativa, porque dá surgimento a novas maneiras de ver a realidade e, dessa forma, permite modificar o passado. Muitas vezes, a crítica necessita estabelecer comparações para demonstrar, comprovar ou esclarecer e assim lança mão de análises comparativas. Tais análises podem conduzir à criação ou à evocação de metáforas, que enriquecem e acentuam a sua importância e o seu caráter construtivo e criativo.

Robert Venturi posicionou-se de maneira direta e objetiva, quando iniciou o seu livro com a frase: “Gosto de complexidade e contradição em arquitetura.”⁵⁶ O gosto é escolha pessoal, é opinião, e o julgamento e seus critérios



Figura 45 – Filippo Brunelleschi, Catedral Santa Maria dei Fiori, Firenze

⁵⁵ MONTANER, op. cit., p. 10.

⁵⁶ VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 1.

encontram-se na origem da teoria estética. Este autor introduziu e aplicou o parâmetro da dualidade no processo crítico, quando afirmou sua riqueza e defendeu a multiplicidade em oposição à clareza ou à limpeza. A concepção pós-moderna recuperou a inclusão, o somatório, que alguns representantes do modernismo pareciam querer eliminar das suas linguagens expressivas. O livro de Venturi é um clássico e pode ser considerado como um dos primeiros “tratados” de arquitetura contemporânea. Ele se contrapôs a muitas das diretrizes lançadas por Le Corbusier, em “Por uma arquitetura”⁵⁷, que definia as bases do movimento moderno, como clareza e simplicidade. Venturi buscava um equilíbrio a partir de opostos, integrando elementos de naturezas distintas. Ao contrário de Mies van der Rohe, que excluía os aspectos que não desejava atender, em seu projeto para conseguir maior força expressiva, com sua estratégia “menos é mais”.

Manfredo Tafuri, em “Teorias e história da arquitetura”,⁵⁸ escrito na década de 1970, fez uma análise crítica da história da representação. Estabeleceu relações e limites entre história e análise crítica em suas diversas manifestações e abordagens. Apontou as repercussões urbanas ocasionadas pela inserção das obras de Brunelleschi, como obras pontuais, que modificaram a imagem da cidade. A leitura de Tafuri é interpretativa e repleta de citações e de analogias históricas; relaciona a Antiguidade Clássica, o gótico, o Renascimento, o Barroco, o maneirismo, o ecletismo, lendo e interpretando citações, referências e adaptações estilísticas. Articula arquitetura, artes plásticas, literatura, filosofia e política em análises ricas, em termos de simbolismos e de percepção.

Analisa questões semânticas e os desdobramentos históricos operados na gramática e na sintaxe da arquitetura. Para ele, o anti-historicismo pregado pelas vanguardas da arquitetura moderna teve origem em Brunelleschi e vem sendo discutido na cultura europeia desde o século XV.

Tafuri interpretou a arte dadaísta como uma representação da desordem, como uma revolução contra as formas artísticas estabelecidas, que mistura linguagens e formas opostas com elementos grotescos. Ele relacionou o *dadá*, um movimento que institucionalizou a ambiguidade, com o *de stijl*, e o *neoplasticismo*, movimentos de vanguarda mais construtivos. Ambos aboliram o simbolismo em busca

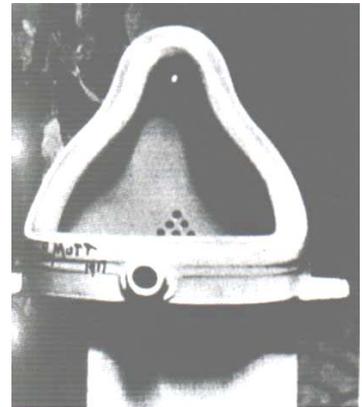


Figura 46 – Marcel Duchamp (1887/1968), A fonte, 1917

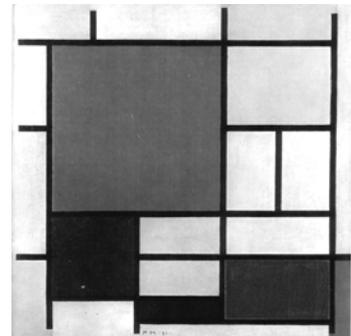


Figura 47 – Piet Mondrian (1872/1944), Composição, pintura

⁵⁷ CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

⁵⁸ TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

de novas representações, que privilegiam questões estéticas e formais.

As relações que Tafuri estabeleceu com o *dadá*, com o *de stijl*, com o *neoplasticismo*, assim como com o *construtivismo russo*, apesar da distância no tempo, podem ser estendidas aos dias atuais e ao pensamento da desconstrução em arquitetura.

A tese da *morte da arte* teve origem com Hegel, em 1817 e foi retomada por diversos autores e artistas, ao longo do século XX, desde as vanguardas até o pós-modernismo.

Tafuri propôs uma leitura crítica da arquitetura e da arte como linguagens expressivas que representam a cultura e o meio social e político e explicou todo um contexto de crise da história, crise do objeto e superação da arte. Fez referências à perda da aura do objeto artístico com citações a Walter Benjamin. Comparou as casas projetadas por Gropius para a Bauhaus com as de Le Corbusier em Paris, nos anos de 20 e 30, e afirmou que eram protótipos de células ideais, com a diferença que as de Gropius inserem-se no conceito da *siedlung*, enquanto as de Le Corbusier, como os *immeubles-villas*, pressupunham uma estrutura mais complexa.

Em plena década de 1970, Tafuri expressou, com este livro, a riqueza da vivência do seu momento histórico, com todas as contradições e complexidades implicadas na contestação simultânea com relação à tradição e à modernidade, colocando ambas em confronto.

“Existem na arquitetura moderna dois modos de envolver o espectador: o da redução da imagem à pura forma, vazia e disponível, da redução de qualquer morfologia à invariância dos tipos, da anulação do *objeto* no processo repetitivo da série; e o da arquitetura como *teatro total* permanente, como novo objeto capaz de fazer explodir a realidade num *espaço indizível*. Por um lado Mies, por outro Le Corbusier na sua última fase. Também não se pode dizer que a distância entre estes dois tipos de concepções resida na total abstração da primeira e o neo-simbolismo da segunda. Também os prismas *vazios* de Mies são símbolos: enquanto fantasmas do intelectualismo europeu, eles tornaram-se por sua vez emblemas.”⁵⁹

Tafuri concebeu outras possibilidades de estratégias alternativas de análise, que escapem a rigidez metodológica. A análise pode ser realizada de maneiras híbridas, mesclando elementos das metodologias existentes e inserindo outros novos, que podem estar de acordo com cada exemplar arquitetônico em especial.

⁵⁹ TAFURI, op. cit. p. 118-119.

“É precisamente esta a contradição da arquitetura que pretende esgotar os seus significados na estrutura de um ato reflexo. Por um lado, aspira de algum modo a construir-se como reveladora de valores, de dificuldades, de contradições. Por outro, leva ao extremo (encobrendo, portanto, o seu significado último) esses valores, essas dificuldades, essas contradições. Enquanto reveladora de mitos, acentua o pólo racional da sua estrutura; enquanto arquitetura *malgré tout*, envolve a mistificação nas espirais da metáfora e das imagens a ponto de tornar equívoco o sentido das próprias descobertas.

‘A arquitetura que fala de arquitetura’ recusa, no fundo, entrar num diálogo profundo com a crítica. E dado que não existe nada de melhor, para anular ou tornar ineficaz um adversário temível, do que absorver até ao fundo as suas técnicas de agressão, eis que a construção da arquitetura como experiência crítica se revela em toda a sua essência: como verdadeiro exorcismo contra uma introspecção autenticamente racional.”⁶⁰

As conclusões de Tafuri são extremas, radicais, especialmente pela sua erudição e conhecimento da história da arquitetura e pelo seu domínio da produção contemporânea. Ele sugere que a arquitetura auto-crítica é uma forma de evitar um enfrentamento com julgamentos desfavoráveis, mas a arquitetura auto-alusiva constitui a sua própria crítica, e pode ser lida como um texto. “A arquitetura que fala de arquitetura” entra no campo da crítica e acrescenta elementos que contribuem para o surgimento de um pensamento mais consistente e fundamentado nas questões específicas.

“Pelo contrário, dado que a tarefa tradicional da crítica se desenvolveu já dentro das estruturas arquitetônicas, pode dizer-se que o aparecimento de uma arquitetura autonomamente crítica tem precisamente como objetivo a destruição de uma intervenção crítica feita do exterior do processo de configuração. Estruturando-se de um modo reflexo, falando de si mesma, analisando sua própria linguagem, a arquitetura modela-se na forma de um discurso contínuo e cerrado, pretende demonstrar, mas, ao mesmo tempo, convencer, desenvolver um papel ativo como configuradora do espaço-ambiente a todos os níveis dimensionais; mas ainda exibir sem falsos pudores a gênese e os artifícios próprios do seu organizar-se como metalinguagem.”⁶¹

O trabalho de Peter Eisenman, que será discutido a seguir, é um exemplo de arquitetura como crítica, pois sua função é ampliar o repertório e o alcance da arquitetura para construir um mundo melhor.

⁶⁰ TAFURI, op. cit. p. 159.

⁶¹ TAFURI, op. cit. p. 165.

De acordo com Tafuri, “À *arquitetura como crítica* contrapõe-se a *crítica como projeto*.”⁶²

Tafuri fez uma crítica ao papel desempenhado pela fotografia e pelas revistas de arquitetura, como formas de divulgação e de crítica ao projeto que apresentam sérias limitações. A visão de ciclope, de um ponto de vista estático, representa o objeto de arquitetura de maneira deformada e crítica.

“De qualquer modo, subsiste o problema de uma comunicação crítica através das imagens. Sob este aspecto, as revistas de arquitetura deveriam sentir-se particularmente empenhadas em explorar até ao fundo este canal de informações que, com o tempo, pode vir a transformar-se, de puro hedonismo visual, num extraordinário instrumento operativo.”⁶³

Nesse sentido, os projetos das *Casas de papel* de Peter Eisenman serão discutidos, neste trabalho, como uma espécie *crítica como projeto*. Ou seja, uma crítica de arquitetura na forma de desenho, ou o projeto como crítica, um desenho que é a própria crítica em forma visual.

Para Tafuri, a estética, a história, a semiologia, o estruturalismo, o formalismo e a sociologia são as ferramentas da crítica. Os objetos e a história da arte possuem múltiplas possibilidades de leitura e a crítica tipológica constitui uma abordagem, que analisa as invariâncias formais. A crítica pode ainda deter-se sobre o objeto de arquitetura, ou sobre a estrutura urbana.

Ao analisar os instrumentos da crítica, Tafuri elaborou uma comparação entre as principais correntes de análise. Assim, ele descreveu a abordagem estruturalista de Lévi-Strauss e de Cassirer, que acreditavam que o analista teria a tarefa de trazer à luz os modelos conscientes ou inconscientes cuja estrutura está implícita nos mitos, nas formas simbólicas e nos modelos criados individualmente pelos homens ou coletivamente pelos grupos sociais. O pensamento de Cassirer tem inspiração freudiana e as suas reflexões estéticas, críticas e literárias influenciaram o pensamento estruturalista desenvolvido por Lévi-Strauss.

E a “Filosofia das formas simbólicas”, de Cassirer, foi aplicada à reflexão sobre arquitetura por Saxl e por Panofsky, além de Susanne Langer. Descobriram que, além dos significados imediatos, os objetos arquitetônicos representam conotações, significados ambíguos, ocultos. Mas foi Cassirer quem explicitou a independência do

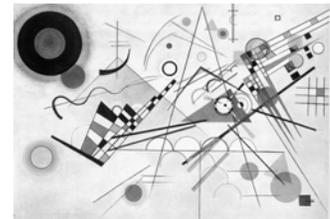


Figura 48 – Wassily Kandinsky (1866/1944)

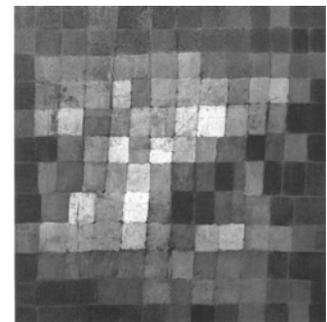


Figura 49 – Paul Klee (1879/1940), pintura

⁶² TAFURI, op. cit. p. 167.

⁶³ TAFURI, op. cit. p. 192.

discurso artístico, como estrutura dotada de um discurso e de significados próprios.

De acordo com Tafuri, Cassirer explicitou as leis de funcionamento da estrutura da visão, assim como a Teoria da Gestalt. Para ele, a representação equivale a uma construção mental, que tem lógica e significados próprios. Este pensamento foi empregado também por Kandinski e Klee, na Bauhaus. A percepção implica atividade organizadora, que é inerente e inseparável do aparelho da visão.

Uma outra teoria de análise foi apontada por Cesare Brandi, o sistema definido por Wölfflin, que é a dos cinco pares binários de conceitos de análise das obras de arte.

Os conceitos de oposições entre o linear e o pictórico, o plano e a profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade já foram aplicados às análises de desenhos, de pinturas, de esculturas e de objetos de arquitetura. No entanto, não se aplicam aos objetivos do presente trabalho. A desconstrução não aceita a dicotomia os pares de conceitos, a ótica derridiana neutraliza este tipo de oposições.

Tafuri sintetizou as principais abordagens dos teóricos da arte, da seguinte forma: Heinrich Wölfflin e Alois Riegl analisam a estrutura da forma, Cassirer se detém sobre as questões dos significados e Panofsky estabelece relações entre estas duas linhas de abordagem.

Ao descrever a obra de Borromini, Tafuri enfatiza:

“Efetivamente, o símbolo é de *per se* algo que recusa uma leitura unívoca. Seus significados são ambíguos, a sua característica é revelar e ocultar ao mesmo tempo. (...) Daqui resulta que as qualidades do símbolo são as mesmas do ‘signo’ artístico: ambiguidade, disponibilidade para receber significados diversos, transparência e institucionalidade, no seio de um código pré-estabelecido, mas, simultaneamente, capacidade para transgredir as leis daquele código.”⁶⁴

Tafuri analisou e comparou também os pensamentos de Bruno Zevi, crítico de arquitetura, de Umberto Eco, semioticista e do filósofo Roland Barthes. Discutiu aspectos políticos e ideológicos da crítica estruturalista, questionando de que forma seria possível o surgimento do novo, ou do revolucionário, dentro de uma estrutura fixa e imutável. Para ele, esta compreensão é um dos riscos do pensamento estruturalista.

⁶⁴ TAFURI, Manfredo, op. cit. p. 234.

Tafari criticou a afirmação de Eco, de que “o objeto arquitetônico denota uma forma do habitar e conota uma ideologia global do habitar”⁶⁵.

“A ideologia subjacente às obras arquitetônicas é sempre, fundamentalmente, uma visão de mundo que tende a apresentar-se como construção do ambiente humano.

Também o fato de, enquanto ideologia, a arquitetura estar destinada a ver fracassar os seus objetivos, pode ser considerado determinante. O sonho humanista fracassa quando a elevada função moral e racional atribuída à arquitetura como elemento primeiro da ‘cidade do homem’ laica é frustrada pelo realismo político, pela Igreja de Roma, pela miopia e pela hipocrisia do neo-feudalismo quinhentista. E assim, o sonho revolucionário da arquitetura moderna não viu frustradas as suas esperanças pelas involuções políticas da única grande revolução do início do século XX, mas devido às relações ambíguas, instituídas na origem, entre arquitetura e revolução, entre forma e métodos de projeção, entre história e vanguardas.”⁶⁶

Eco destacou a ambiguidade como uma característica da comunicação em arquitetura, que, ao mesmo tempo em que é objeto de fruição, tem a peculiaridade de desenhar ideias utópicas, ideias que estão fadadas à frustração. Para ele, a arquitetura é um sistema de comunicação visual que tem como privilégio a possibilidade de criar fragmentos de utopia inseridos na realidade.

Tafari assinalou que os sistemas simbólicos incluem diversas estruturas sócio-culturais, tais como sistemas simbólicos, questões do conhecimento, comportamentos sociais, dimensões que sofrem modificações a partir das intervenções arquitetônicas realizadas, questões da visualidade, condicionantes técnicos com seus respectivos significados, entre outras questões. Tais sistemas somam-se às inevitáveis interações que ocorrem entre eles, como sistemas de valores, inseridos em códigos artísticos. Estas alterações modificam a espessura da percepção, ao multiplicar os significados e a complexidade das estruturas de comunicação.

O crítico italiano citou o exemplo emblemático do projeto da cúpula da catedral de Santa Maria dei Fiori, de Brunelleschi. As suas inovações técnicas introduziram modificações na concepção e na percepção do espaço e também no simbolismo, criando um novo sistema de valores. Este exemplo aponta para a complexidade da arquitetura, entre questões técnicas, plásticas, artesanais e artísticas, além dos seus significados político, econômico, social e



Figura 50 – Filippo Brunelleschi, Catedral Santa Maria dei Fiori, Firenze

⁶⁵ ECO, Umberto, apud. TAFURI, Manfredo, op. cit. p. 240.

⁶⁶ TAFURI, Manfredo, op. cit. p. 241.

cultural. A especificidade da arquitetura abrange todos estes aspectos e ainda deve ser compreendida e interpretada dentro do seu contexto histórico e no seu código como linguagem.

Tafuri explicou a abordagem semiológica de Umberto Eco, que não se opõe à visão historicista.

Para ele:

“Ora, dado que o momento histórico que estamos a atravessar é precisamente caracterizado por um jogar às escondidas com a realidade no seu conjunto e dado que a arquitetura reflete fielmente aberrações e falsidades, eis que se nos oferece a possibilidade de uma explicitação histórica mais rigorosa do motivo porque uma disciplina tão complexa como a semiologia encontrou tanto apoio junto da cultura arquitetônica.”⁶⁷

A análise feita a partir do estudo da semiologia enfatiza aspectos da arquitetura mais ligados às áreas das ciências humanas. Tafuri analisou trabalhos de diversos autores que abordaram a arquitetura de forma crítica até chegar a teorias neo-simbolistas como a de Susanne Langer, que pesquisam significados, os valores das imagens. Criticou a uma tentativa de teóricos norte-americanos, que tentaram elaborar algo como técnicas de leitura dos códigos da arquitetura como linguagem visual.

Faz uma crítica ao livro de Robert Venturi, “Complexidade e contradição em arquitetura”, pela exaltação que este realizou da “ambiguidade” como valor. Para Tafuri, Venturi estaria lendo os elementos ambíguos, nas obras analisadas, como decisões pertinentes a suas estratégias de projeto, enquanto, para ele, trata-se de decisões equívocas. Neste sentido, ele também faz uma dura crítica ao depoimento de Vincent Scully, no prefácio em que ele afirma a grande importância deste texto para a crítica de arquitetura.

Ele relacionou a postura de Venturi com a obra de Paul Klee, para quem a contradição e a ambiguidade são resultados do processo, que leva em conta as interferências do inconsciente, e não são estratégias de abordagem.

Tafuri chamou a atenção para o fato de que, em arquitetura, as análises tendem a converter-se rapidamente em instrumentos de projeto, incorporando a crítica como estratégia e anulando suas possibilidades auto-alusivas e construtivas. Sendo assim, ele vai além na teoria crítica, procurando sondar sua tarefa e objetivos.

A crítica toma o objeto arquitetônico histórico e o decompõe, descreve, confronta e recompõe dentro de uma

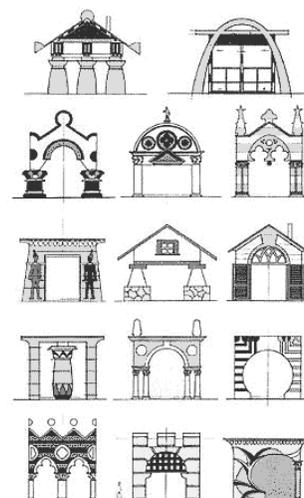


Figura 51 – Robert Venturi, Eclectic House series, 1977

⁶⁷ TAFURI, Manfredo, op. cit. p. 250

nova ótica, a partir do que Tafuri definiu como o feixe de relações, que são específicos da arquitetura e que revelam os seus significados e contradições. Mas também é a crítica que, aliada à história, coloca limites ao que se configura como ambiguidade em arquitetura.

Tafuri apresentou uma visão crítica da própria história, também, ao afirmar que ela está repleta de utopias e de contradições, que lhe cabe explicitar e afirma a importância de uma visão crítica que não negligencie os aspectos históricos. Pelo contrário, a crítica tem a responsabilidade de levar em consideração os múltiplos aspectos que compõem a estrutura complexa que caracteriza a arquitetura, incluindo aqueles levantados por Walter Benjamin. A proposta é que a crítica deve fundamentar-se em uma análise estruturalista e historicista.

Para Tafuri, a crítica desmistifica a criação em arquitetura e assim, por um lado, desvincula esta produção de questões ideológicas e, por outro, promove o consumo da arquitetura como linguagem. Ele enaltece o papel da crítica, que não se limita a ser uma tradução literária, mas sim tem a função de legitimar a produção arquitetônica.

O historiador concluiu com uma crítica aos movimentos modernos e à busca incessante pelo “novo”, que é representativa do período em que este livro foi escrito (1979). Analisa a difícil situação em que se encontrava o arquiteto, nas décadas de 1970/80, comprimido entre a necessidade de construir, a consciência da necessidade de destruir, que o conduziria à utopia e por fim o experimentalismo auto-crítico, ou projetos inexecutáveis. Para ele, a tarefa da crítica é levantar estas questões para que o arquiteto tenha maiores condições de propor soluções. E a crítica não deve abrir mão da história, como chegou a ser proposto pelo modernismo. A contextualização histórica conduz à compreensão e à discussão dialética que não resolvem, mas tornam mais ricas as contradições que são inerentes à arquitetura contemporânea.

Críticas ao Movimento Moderno

A arquitetura desconstrutivista, assim como o pós-modernismo, constituiu críticas ao programa da arquitetura Moderna. Convém lembrar que 56 anos antes da exposição *Deconstructivist Architecture*, ou seja, em 1932, o mesmo Philip Johnson, no mesmo MoMA, organizara a Exposição *Modern Architecture – International Style: Mies van der Rohe, Le Corbusier, Oud*. A exposição de 32 foi um marco e é um ponto de referência na história da arquitetura moderna, enquanto o evento de 88 encontrou uma realidade cultural muito diferente do período do modernismo. Desde a década de 60, a crítica ao movimento moderno determinava outro tipo de postura.

Alan Colquhoun⁶⁸, no ensaio “Pós-modernismo e estruturalismo: um olhar retrospectivo”, afirmou que a crítica ao modernismo apresentava uma grande preocupação com as promessas, feitas pelo movimento, de uma completa renovação do ambiente construído, que acarretaria grandes mudanças sociais. O projeto moderno, que acreditava que a arquitetura teria o poder de modificar o mundo, ao melhorar as condições de vida, havia fracassado e foi contestado, superado e abandonado.

O modernismo investira o arquiteto de um poder irreal, uma expectativa de que o desenho poderia ser um instrumento de mudança não apenas estética, mas também ética e política. Tal esperança demonstrou ser uma utopia, um sonho, uma ilusão, que foi derrubada pela dura realidade social, política e econômica, que necessita de mudanças muito mais profundas e que estão além das possibilidades do desenho de arquitetura, por mais renovadora que esta possa ser.

Muitas das questões levantadas pelo movimento foram derrubadas pela própria conjuntura econômica – a arquitetura, diferentemente das demais modalidades artísticas, tem um vínculo tão forte com o real, que a coloca inevitavelmente a serviço do poder. Para Colquhoun, a proposta do modernismo era uma mudança global na vida das pessoas e da própria sociedade e a primeira crítica que o movimento recebeu foi quanto às suas propostas urbanísticas. A seguir, o edifício moderno passou também a



Figura 52 – Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Housing, Chicago, 1950



Figura 53 – Le Corbusier, Villa Savoie, Poissy, 1932

⁶⁸ COLQUHOUN, Alan. Pós-modernismo e estruturalismo: um olhar retrospectivo. In: **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87.** tradução Christiano Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ser questionado pela ênfase dada ao funcionalismo e pela monotonia de sua estética minimalista, que foi aplicada de maneira extensiva, na reconstrução da Europa após a guerra.

A crítica ao funcionalismo da arquitetura moderna encontrou sua base teórica no estruturalismo, que teve origem na linguística, com Ferdinand de Saussure, e que teve seguimento em trabalhos de pensadores como Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes. Trouxeram uma abordagem que compreendeu a arquitetura, ou os elementos da arquitetura como signos, como portadores de significados metafóricos ou não, considerados seus aspectos históricos. Para o estruturalismo, a linguagem é uma estrutura espacial, na qual os significados culturais se inter-relacionam. Elementos históricos convivem com o presente, dentro da cidade como rastros de diferentes tempos.

A partir da década de 60, a fé no poder libertador da tecnologia foi superada, e esta desilusão manifestou-se também na crítica aos paradigmas da arquitetura moderna. Além disto, os fatores econômicos associados ao minimalismo estético mostraram-se inoperantes, já que o usuário da arquitetura tem alto poder aquisitivo. O cliente que pode pagar por um arranha-céu, poderá assumir os custos da adição de elementos decorativos, e assim, não há necessidade de que os grandes edifícios tenham fachadas lisas e mínimas.

Apesar de constituir uma ferramenta para a crítica em arquitetura, Colquhoun coloca restrições ao uso do estruturalismo, pelas limitações que implica do ponto de vista da história e da linguagem. Não há uma relação direta entre função e forma e entre forma e significado – os significados, em arquitetura, são mediados pelo contexto e pela cultura.

A contribuição teórica do arquiteto Peter Eisenman deve ser destacada, pela importância e pela consistência de suas reflexões, que serão abordadas mais adiante, neste trabalho. Para ele⁶⁹, o modernismo consistiu numa abordagem da arquitetura que atua através da correspondência direta entre forma e função. Ao longo da história, esta relação tem se tornado progressivamente mais complexa. O funcionalismo representou uma concepção idealista de uma forma que seria gerada pela sua função, e assim seria a expressão de uma ética arquitetônica idealizada. O funcionalismo consiste numa versão

⁶⁹ EISENMAN, Peter. **O pós-funcionalismo**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica: 1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 97-101.

arquitetônica do humanismo adaptado às necessidades da contemporaneidade.

Eisenman assinalou a coincidência entre as modalidades artísticas, no processo de mudança decisivo, que ocorreu no século XX, ou seja, a passagem do humanismo, que imperava na cultura ocidental a quatrocentos anos para o modernismo. E exemplifica com os nomes de Malevich e Mondrian, na pintura, Joyce e Appolinaire, na literatura, Schönberg e Webern, na música, Richter e Eggeling, no cinema, que empregaram, respectivamente, estratégias abstratas, atemporais, atonais e não-narrativas. Para ele, estas estratégias são apenas estilísticas, não constituem a essência do modernismo.

Uma série de tendências e estilos, de pensamentos e de estruturas seguiu-se ao fim do sonho romântico do modernismo. O pós-modernismo empregou um historicismo anedótico e, como movimento, teve o mérito de atrair a atenção da crítica, mas não foi dominante e nem permaneceu por muito tempo. Foi um modismo passageiro, que se apoiou no emprego de elementos decorativos, e não numa estrutura formal verdadeiramente inovadora.

A característica mais marcante da arquitetura contemporânea, como das demais modalidades de expressão artística, é a pluralidade de linguagens e de expressões formais.

A Exposição *Deconstructivist Architecture*

Entre junho e agosto de 1988, no Museum of Modern Art, New York, ocorreu a exposição *Deconstructivist Architecture*, com direção de Philip Johnson e com curadoria de Mark Wigley e Frederieke Taylor.

De acordo com as palavras de Philip Johnson, no prefácio do catálogo, a exposição não propôs nem constituiu um novo estilo, nem um movimento, nem uma nova doutrina. O desconstrutivismo não possui regras, não é nem um grupo de sete arquitetos. É a confluência de alguns arquitetos importantes da década de 80, em cujo trabalho se evidenciavam abordagens semelhantes em relação à forma como resultado de uma série de operações.

Para Johnson,

“Como nenhuma forma vem do nada, mas está inevitavelmente relacionada com formas anteriores, talvez não seja estranho que as novas formas da arquitetura desconstrutivista ancoram-se no Construtivismo Russo da segunda e da terceira décadas deste século. Eu sou fascinado por essas similaridades, entre os arquitetos entre si e com o movimento russo. Algumas destas similaridades são desconhecidas dos próprios arquitetos, não premeditadas.”⁷⁰

O conceito da exposição privilegiou a estética dos projetos apresentados. Como se lê no texto do catálogo, uma das semelhanças mais marcantes entre as obras apresentadas é a sobreposição de diagonais sobre barras trapezoidais, uma forma que aparece nos trabalhos da vanguarda russa, de Malevich a Lissitzky. Os planos deformados e arqueados dos volumes de Tatlin são comparados aos dos projetos de Zaha Hadid, as linhas de Rodchenko às que aparecem nos trabalhos de Coop Himmelb(l)au e de Gehry.

Philip Johnson afirmou que, como um “velho modernista”, sentiu-se chocado com o contraste entre estas formas distorcidas e a pureza das formas do estilo internacional, com o contraste entre a perfeição e a perfeição violada. Processos semelhantes vinham ocorrendo nas demais linguagens artísticas. Não haverá um movimento nem uma linguagem dominante, enquanto não voltar a existir



Figura 54 – Vladimir Tatlin (1885/1953), Relevo de canto

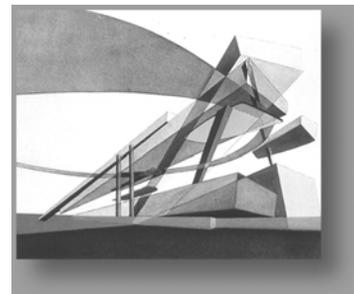


Figura 55 – Zaha Hadid, The Peak

⁷⁰ JOHNSON, Philip. **Deconstructivist architecture**. New York: Museum of Modern Art, 1988 – catálogo da exposição, prefácio, p. 7.

um conjunto de crenças sobre o qual possa se formar uma concepção estética unificada.

Neste contexto, o pluralismo de linguagens e de estilos deu espaço ao surgimento de artistas poéticos e originais. A pós-modernidade é a era da pluralidade, da fragmentação, da heterogeneidade, da complexidade, das contradições insolúveis, das incertezas e das indecidibilidades, das simulações e da transitoriedade, da globalidade. Uma enorme variedade de estilos manifesta-se nas diversas áreas da representação visual.

A escolha destes sete arquitetos, de diferentes origens, que trabalhavam em diferentes países, para montar esta exposição não significou que estes fossem os únicos representantes da desconstrução. Este foi um recorte, que procurou evidenciar a vitalidade e a originalidade de uma tendência, que poderia ser passageira.

De acordo com Wigley⁷¹, historicamente, a arquitetura tem incorporado os valores de estabilidade e de ordem, a partir da pureza geométrica de sua composição formal. Os arquitetos sempre sonharam com formas puras, que excluíssem a possibilidade de desordem, como cubos, cilindros, esferas, cones e pirâmides e suas combinações possíveis. Sem distorções, a pureza das formas constrói a unidade do todo e garante a sua estabilidade estrutural. Os projetos desta exposição marcam uma sensibilidade diferente, que transformou este sonho de estabilidade em pesadelo.

Desconstrução não é demolição, nem dissimulação, ela desafia os princípios de harmonia, unidade e estabilidade, ao propor uma nova visão de estrutura, uma visão que aceita as falhas, fendas ou imperfeições como parte da própria estrutura. Ou seja, as dobras e distorções são estruturais, logo, não podem ser removidas sem que toda a estrutura seja abalada. Para Wigley, a capacidade de perturbar a maneira como as pessoas estavam acostumadas a pensar sobre a forma constituía a característica principal da arquitetura desconstrutivista. Os projetos não eram fundamentados na filosofia da desconstrução.

O arquiteto desconstrutivista não destrói os edifícios, mas sim levanta os dilemas dos edifícios, ao realçar impurezas reprimidas sob as formas puras da arquitetura tradicional. Wigley explica que estes arquitetos interrogaram as formas, fazendo com que as impurezas aflorassem à superfície, através da distorção e da manipulação destas



Figura 56 – Frank Gehry, Vitra Design Museum, 1989

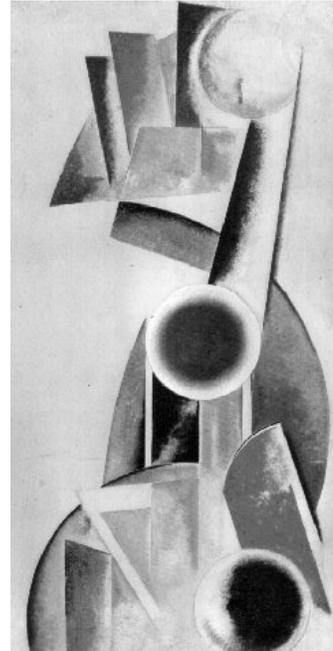


Figura 57 – Alexandr Rodchenko (1891/1956), pintura



Figura 58 – Kasimir Malevich (1878/1935), Branco sobre branco

⁷¹ WIGLEY, Mark. **Deconstructivist architecture**. New York: Museum of Modern Art, 1988 – catálogo da exposição.

mesmas formas. Para tanto, cada um dos projetos da exposição empregou estratégias formais inspiradas em esquemas desenvolvidos pelas vanguardas russas, no início do século XX.

A arquitetura construtivista russa desenvolveu uma crítica à tradição arquitetônica, ao estabelecer questionamentos sobre as regras clássicas de composição, como equilíbrio, hierarquia, relações harmônicas entre as partes e o todo, simetria etc. As vanguardas russas utilizaram as formas geométricas puras para construir composições “impuras”. Colocaram em cheque o pensamento tradicional sobre a natureza da arquitetura, abriram possibilidades e levantaram questionamentos, mas não chegaram a radicalizar. Para Wigley, “a ferida na tradição logo cicatrizou, deixando apenas uma leve cicatriz. Estes projetos reabriram a ferida.”⁷²

Tanto os pintores suprematistas, liderados por Malevich, como os artistas que se dedicaram a construir trabalhos tridimensionais, como Tatlin, colocaram formas puras em conflito para produzir geometrias instáveis. Nestes trabalhos, não existia eixo organizador, ou hierarquia de formas, apenas competição e conflito entre eixos e formas. Mark Wigley relatou que, no período da Revolução Russa, esta geometria tornava-se cada vez mais irregular. No período revolucionário (1917), as vanguardas rejeitaram as grandes artes como a pintura e a escultura, por serem alienadas da realidade social e voltaram seu interesse aos projetos de arquitetura, porque esta estava mais relacionada com as necessidades da sociedade. Por estar baseada na função, a arquitetura teria meios para ajudar na conquista dos objetivos da Revolução. Uma revolução arquitetônica teve lugar para dar respaldo à revolução social, já que a arquitetura, por tradição, está ligada à sociedade.

O catálogo da exposição apresentava esboços de projetos arquitetônicos desenvolvidos a partir das esculturas de Tatlin ou das pinturas de Malevich. As estruturas são torcidas, quebradas, ou mesmo desintegradas, as formas perdem sua relação com a estrutura e parecem ter explodido. Projetos de estruturas radicais elaborados pelas vanguardas russas nas segunda e terceira décadas do século XX não foram construídos.

De acordo com o texto de Wigley, os projetos de arquitetura que foram executados tiveram suas estruturas simplificadas, para viabilizar sua construção. Desta maneira, perderam as suas qualidades geométricas revolucionárias,

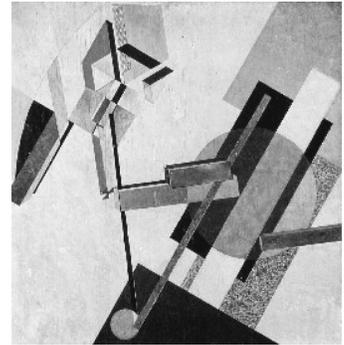


Figura 59 – El Lisitzky (1890/1941), pintura

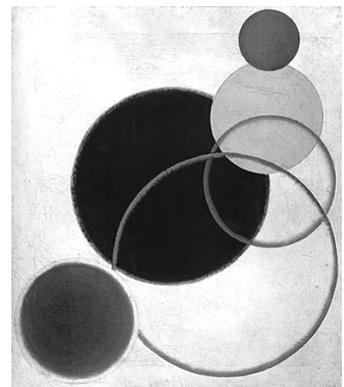


Figura 60 – Rodchenko, pintura

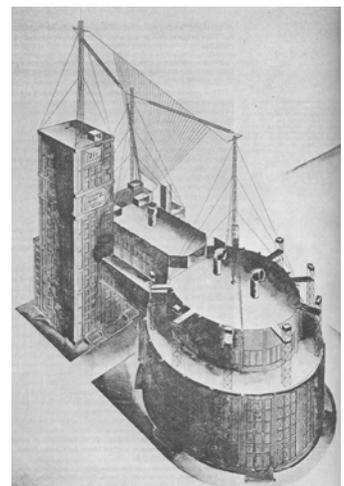


Figura 61 – Arquitetura construtivista, Alexander, Leonid e Victor Vesnin, Palácio do Trabalho, 1923

⁷² WIGLEY, op. cit., p. 11.

como instabilidade, tensão, torção, desequilíbrio e movimento, ou seja, tiveram seu desenho final “purificado”.

Wigley citou o Palace of Labor, projetado pelos irmãos Vesnin, tido como exemplo de arquitetura revolucionária, que sofreu tantas modificações entre os primeiros estudos e a versão final, que transformou “uma Fantasia perigosa numa realidade segura”.

O construtivismo russo, com a ideia de estruturas desequilibradas, teve realizações nas artes visuais, no design gráfico, em cenários de teatro, na tipografia, na fotomontagem, mas não na arquitetura. Para Wigley, isto não se deveu a razões tecnológicas, nem ao abandono das ideias do construtivismo. A instabilidade dos trabalhos pré-revolucionários nunca foi proposta como possibilidade estrutural. A questão não era desestabilizar a estrutura, mas sim a própria pureza da estrutura. Sua geometria irregular era compreendida como uma relação dinâmica entre as formas no espaço, mais do que uma condição estrutural instável intrínseca às formas mesmas.

“A pureza das formas individualmente nunca foi colocada em questão, sua estrutura interna nunca foi mexida. Mas na tentativa de transformar os experimentos formais em estruturas arquitetônicas distorcidas, Tatlin, Rodchenko, e Krinskii transformaram dinamismo em instabilidade. Seus projetos constituíram aberrações, uma possibilidade extrema, além do espírito do antigo trabalho.”⁷³

Wigley relatou que o projeto das vanguardas russas falhou com relação à arquitetura, deixando espaço para o desenvolvimento do modernismo, que eliminou o ornamento e revelou a pureza da forma e sua estrutura. A pureza formal passou a ser associada à eficiência funcional, disfarçando a fascinação que era exercida pela elegância estética do funcionalismo, mais do que pela dinâmica da função mesma.

Para Wigley, a arquitetura moderna utilizava a forma pura como conceito de função e desenvolveu uma espécie de *estilo funcionalista*. A arquitetura substituiu uma pele clássica por uma pele moderna, mas não alterou a sua essência como agente da estabilidade, como foi referido, também, no texto de Eisenman.

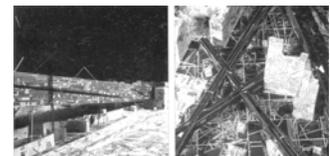
Os projetos apresentados na exposição exploravam a relação entre a instabilidade das vanguardas russas e a estabilidade do modernismo. Cada um dos projetos empregava a estética do alto modernismo, mas combinava esta estética com as geometrias radicais do trabalho pré-



Figura 62 – capa do livro de Mark Wigley



Figura 63 – Frank Gehry, casa em Santa Mônica



Figuras 64 – Daniel Libeskind, City Edge

⁷³ WIGLEY, op. cit., p. 15.

revolucionário. Aplicaram o frio revestimento do International Style às formas ansiosas e conflitantes das vanguardas.

Ao introduzir esta tensão sob a própria pele da arquitetura moderna, eles irritaram o modernismo, de dentro para fora, distorcendo sua própria genealogia. Para Wigley, estes arquitetos não tinham em mente, necessariamente, as questões levantadas pelos Construtivistas, mas utilizaram-se das mesmas estratégias propostas pelas vanguardas russas, ao executarem transgressões ao estilo moderno dominante. Não se tratava de imitação de um vocabulário antigo, o que aconteceu foi que os russos descobriram configurações geométricas que poderiam ser empregadas para desestabilizar a estrutura e configurações que existiam reprimidas dentro do próprio alto modernismo.

Este uso do vocabulário formal do Construtivismo não tinha o caráter de jogo historicista. Não esvaziou suas estratégias formais dos conteúdos sociais, ao contrário, desenvolveu sua investigação num nível estrutural. Os projetos empregavam formas em conflito e subvertiam a tradição arquitetônica. De acordo com Wigley, os projetos vanguardistas faziam um giro na estética do construtivismo, um des-construtivismo, um desvio do construtivismo.

A geometria irregular era compreendida novamente como uma condição estrutural, mais do que como uma estética formal dinâmica ou que um simples conflito entre formas. As formas eram marcadas por uma geometria distorcida, que perturbava a condição tradicional do objeto arquitetônico. A deformação não resultava de nenhuma violência, não se tratava de fratura ou de fragmentação, que poderia produzir uma estética da destruição, por meio de efeitos decorativos. Wigley afirmou que, ao contrário, a arquitetura desconstrutivista distorcia a forma a partir de dentro. Não utilizava ornamentos, que ocupassem espaços vazios, seu discurso foi incorporado à própria estrutura da forma, à sua construção.

A reforma da cobertura, realizada pelo escritório Coop Himmelb(l)au, é um exemplo de como

“a forma foi distorcida por um organismo estranho, uma escritura, um animal irrompendo de um canto. Um contra-relevo infectou a caixa ortogonal. É o esqueleto de um monstro que rompe a estrutura da qual emerge. (...) A distorção torna-se particularmente inquietante, porque ela parece pertencer à forma, ser parte dela. Parece ter estado sempre latente ali, até ser libertada pelo arquiteto: o alien emerge das escadas, paredes, do telhado. (...) A forma distorce a si mesma. Mas sua distorção interna não destrói a forma. De maneira estranha, a forma permanece intacta. Esta é uma arquitetura da quebra, do deslocamento, da deflexão, do desvio, da distorção, mais que da

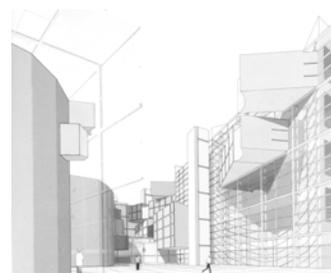
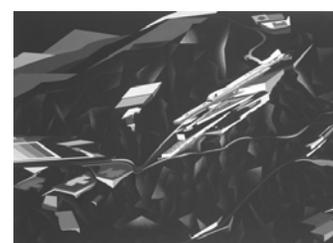


Figura 65 – Peter Eisenman, Biocentrum



Figuras 66, 67 – Zaha Hadid, The Peak

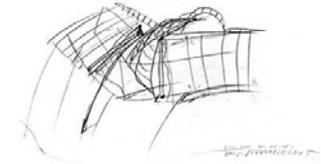
demolição, decomposição ou desintegração. Ela desloca a estrutura, não a destrói. (...) A perfeição é secretamente monstruosa. Torturada por dentro, a forma aparentemente perfeita confessa seu crime, sua imperfeição.”⁷⁴

Este sentido de deslocamento não se dava apenas na forma, mas também na relação desta forma com o seu contexto. Sem sujeitar-se ou adaptar-se simplesmente ao entorno urbano, cada projeto propunha uma abordagem própria de intervenção no contexto da cidade. A arquitetura desconstrutivista revelou o estranho que se esconde sob o que é aparentemente familiar.

Os arquitetos e projetos participantes da exposição foram:

- Frank O. Gehry (Toronto, 1929), escritório em Santa Monica, Califórnia – Familiar House em Santa Monica, 1978;
- Daniel Libeskind (Polônia, 1946), escritório em Milão, Itália – City Edge, Berlin, 1987;
- Rem Koolhaas (Rotterdam, Holanda, 1944), escritório em Rotterdam, Office for Metropolitan Architecture – Apartment Building and Observation Tower, Rotterdam, 1982;
- Peter Eisenman (New Jersey, 1932), escritório em New York – Biocentrum for the University of Frankfurt, 1987;
- Zaha Hadid (Bagdad, 1950), escritório em Londres – The Peak, Hong Kong, 1982;
- Coop Himmelblau – arquitetos: Wolf D. Prix (Áustria, 1942) e Helmut Swiczinsky (Polônia, 1944), escritório em Viena – Rooftop Remodeling, Viena, 1985;
- Bernard Tschumi (Lausanne, Suíça, 1944), escritório em New York – Parc de la Villete, Paris, 1982-85.

Nos livros de arquitetura, como “Tendencias de la arquitectura contemporánea”⁷⁵, ou como “Análisis de la forma”⁷⁶, a desconstrução é citada como um estilo, uma tendência da arquitetura contemporânea, mas veremos que isto não corresponde ao pensamento da filosofia da desconstrução, como foi pensada por Jacques Derrida.



Figuras 68, 69, 70 – Coop Himmelblau, Rooftop Remodeling, Viena, 1985

⁷⁴ WIGLEY, op. cit., p. 17.

⁷⁵ CEJKA, Jean. **Tendencias de la arquitectura contemporanea**. Mexico: Gustavo Gili, 1995.

⁷⁶ BACKER, Geoffrey H. **Análisis de la forma**. México: Gustavo Gili, 1998.

Arquitetura e desconstrução

Os arquitetos identificados com a desconstrução, nas décadas de 70 e 80, além de ampliarem as possibilidades formais para a arquitetura, caracterizaram-se por um uso diferenciado da representação. Ao estabelecer parcerias com a filosofia, a desconstrução pretendeu ir além da construção, além dos limites dos planos e das paredes, através da realização de trabalhos que davam ênfase à forma e à sua transformação, fenômenos que eram coerentes com as especificidades de seus respectivos contextos.

A desconstrução em filosofia, descrita por Jacques Derrida, propôs uma abertura do pensamento para novos conceitos e limites, novas concepções de espaço, com ênfase na hospitalidade, na política e na inclusão. O trabalho de arquitetura requer, no desenvolvimento do processo de criação, o aprofundamento filosófico dos conceitos adotados, o questionamento e a fundamentação criteriosa dos princípios de projeto.

As reflexões sobre arte e cultura acarretam uma valorização crescente das questões relativas ao papel social, ao conceito da arquitetura, na sociedade contemporânea. Os princípios utópicos do modernismo idealizaram a originalidade, a busca pelo novo, mas foram substituídos por concepções contemporâneas de cultura. Ao contrário dos conceitos unificadores que estavam subjacentes, nas diversas manifestações dos movimentos modernos, que prevaleceram até a década de 70, a característica mais marcante da cultura contemporânea é a simultaneidade e a diversidade de linhas de atuação, a convivência de vários estilos e linguagens. E este debate estende-se e se desenvolve especialmente no campo filosófico e, como veremos adiante, no pensamento de Derrida, as questões estéticas conduzem a questões éticas e políticas.

O termo desconstrução foi criado pela filosofia e, como muitos outros conceitos filosóficos, apresenta um caráter peculiar ao ser aplicado ao pensamento arquitetônico. A desconstrução teve origem na crítica literária e, ao ser incorporada apropriada pela filosofia, qualificou o pensamento contemporâneo, ao propor infinitas possibilidades de entendimento, que se abrem para o homem atual. A desconstrução abre um campo para o desenvolvimento do pensamento e permite explorar as relações entre filosofia e arquitetura, e assim, dar corpo à

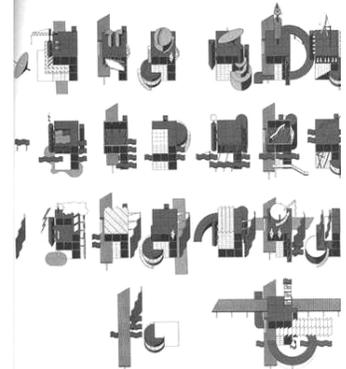


Figura 71 – Bernard Tschumi, Folies, Parc de La Villette, 1985

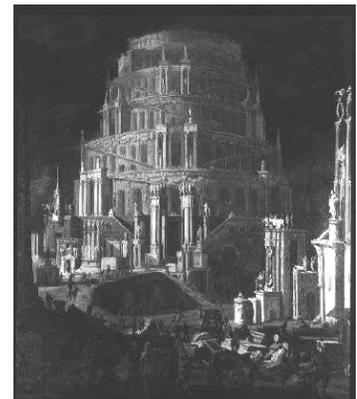


Figura 72 – Desiderio Monsù, séc. XVII, Torre de Babel



Figura 73 – Hieronymus Bosch (1450/1516)

ideia de construir, com palavras, uma arquitetura que dê conta da estrutura do edifício conceitual da representação.

As sucessivas rupturas realizadas pelas vanguardas da arte moderna desconstruíram gradativamente o olhar e prepararam o surgimento de uma nova subjetividade, de uma nova sensibilidade que atualmente permite convivência entre as mais diversas manifestações e estilos. Somados a essas rupturas, o aperfeiçoamento técnico, a generalização da utilização da fotografia e suas aplicações no cinema e nas mídias digitais desempenham importantes papéis, no encaminhamento do processo de desmontagem da representação, ao questionarem os seus limites.

Os processos desencadeados pelas manifestações artísticas do modernismo, como futurismo, dadaísmo, surrealismo, collage, entre outros, expandiram os limites da representação. Tais processos são irreversíveis, como desenvolvimentos artísticos e culturais e materializam-se na fragmentação que predomina na cultura contemporânea. O papel da arte é transgredir, desacomodar, provocar, fazer pensar, e cada uma das linguagens e expressões artísticas introduzem novas contribuições.

A filosofia da desconstrução manifestou-se em diferentes períodos da história da arte e a Arquitetura Desconstrutivista foi uma de suas expressões mais significativas. A desconstrução não é um estilo, nem um movimento. O corpo desta arquitetura, ou desta desarquitetura expressa o esfacelamento do sentido, que é resultante da extrema complexidade da sociedade e da cultura contemporâneas. Na segunda metade do século XX, estes princípios filosóficos foram profundamente abalados pela explosão do desenvolvimento das ciências em todos os níveis e em todas as áreas do conhecimento.

A desconstrução não se fecha numa estética específica, ou numa classificação definida, ao contrário, inclui, insere, amplia as possibilidades de representação em arquitetura.

Eisenman teve uma importância inegável, no cenário da arquitetura das últimas três décadas, como teórico, como pensador polêmico, criativo e provocador, além de como arquiteto atuante na prática de projetos. Alguns dos projetos de Eisenman, especialmente as Casas, espacializaram analogias metafóricas *desconstrutivistas*. Foram projetos experimentais, que especularam sobre os conceitos de estrutura, espaço, forma e elementos de arquitetura. As estratégias da filosofia funcionaram como ferramentas conceituais para o desenvolvimento do pensamento arquitetônico.



Figura 74 – Vladimir Tatlin, Modelo para o Monumento da Terceira Internacional, 1920

Ao analisar a arquitetura da desconstrução, abriram-se brechas, que nos permitiram ir além das dicotomias e explorar os intervalos, as dobras, os espaços intersticiais, espaços entre as estruturas existentes para ocupar os intervalos, os cantos, os recantos. A desconstrução ocupa os intervalos, constrói e integra. As análises procuraram desconstruir conceitos e desvendar os sentidos do espaço, e do espaço da convivência. O estudo rompeu conceitos para propor novos horizontes, limites, possibilidades e formas de apropriação do espaço.

Uma casa é uma caixa, um abrigo, que implica a possibilidade de utilização de determinados equipamentos, que atende a determinados requisitos de construção e adaptação às condições climáticas, ao sítio geográfico, ao lugar na cidade e cuja forma constitui a representação de um conceito, uma ética e um pensamento. A pesquisa e o processo de estruturação do programa de necessidades desconstróem as ideias preconcebidas, analisam conceitos e condicionantes de projeto para produzir novas realidades.

A definição de Arquitetura Desconstrutivista, a partir da exposição de 1988 no MoMA, constituiu um rótulo ou uma classificação inadequada, em relação ao conceito filosófico correspondente, da obra de Derrida. É certo que o arquiteto Bernard Tschumi chamou o filósofo para colaborar no projeto do *Parc de la Villete* e que este desenvolveu uma parceria com Peter Eisenman, durante um certo período.

Frequentemente, os arquitetos trabalham em sintonia com o que acontece de mais avançado na arte e na cultura de seu tempo e assim, naquele momento Tschumi chamou um pensador de vanguarda contemporâneo, que vinha escrevendo e falando sobre a desconstrução. Soou bem, pareceu que uma união como essa poderia dar bons frutos.

A exposição constituiu uma iniciativa para divulgar um grupo de jovens arquitetos, cujos trabalhos apresentavam inovações. No entanto, a tentativa de enquadrar as novas ideias num estilo, com o nome de “desconstrutivismo” não produziu bons resultados. Ao contrário, limitou as possibilidades de criação e de inovação. A maioria dos arquitetos participantes da exposição passou a adotar as estratégias formais da desconstrução de maneira generalizada, o que esvaziou as possibilidades de realizar trabalhos coerentes com as necessidades reais de cada situação. A chamada *arquitetura desconstrutivista* abordou a forma, mas a desconstrução não está na forma, está justamente onde não há forma nem pode haver. Além das questões formais, o pensamento da desconstrução está na hospitalidade, no encontro, no espaço de interação, a

*arquitetura onde o desejo pode morar*⁷⁷ está no pensamento, está além da forma ou dentro da forma, na dobra, no entre, no espaço intersticial entre a palavra e o conceito.

A desconstrução não cabe em rótulos, não pode ser definida como estilo, nem como movimento. A desconstrução é um processo que atualiza questões da representação. Rótulos tais como moderno, pós-moderno, ou desconstrutivista são preconceitos que imobilizam o pensamento. A percepção é construída a partir de fragmentos, trechos, leituras, relatos, depoimentos, que desnudam a estrutura da arquitetura e constroem a imagem da cidade.

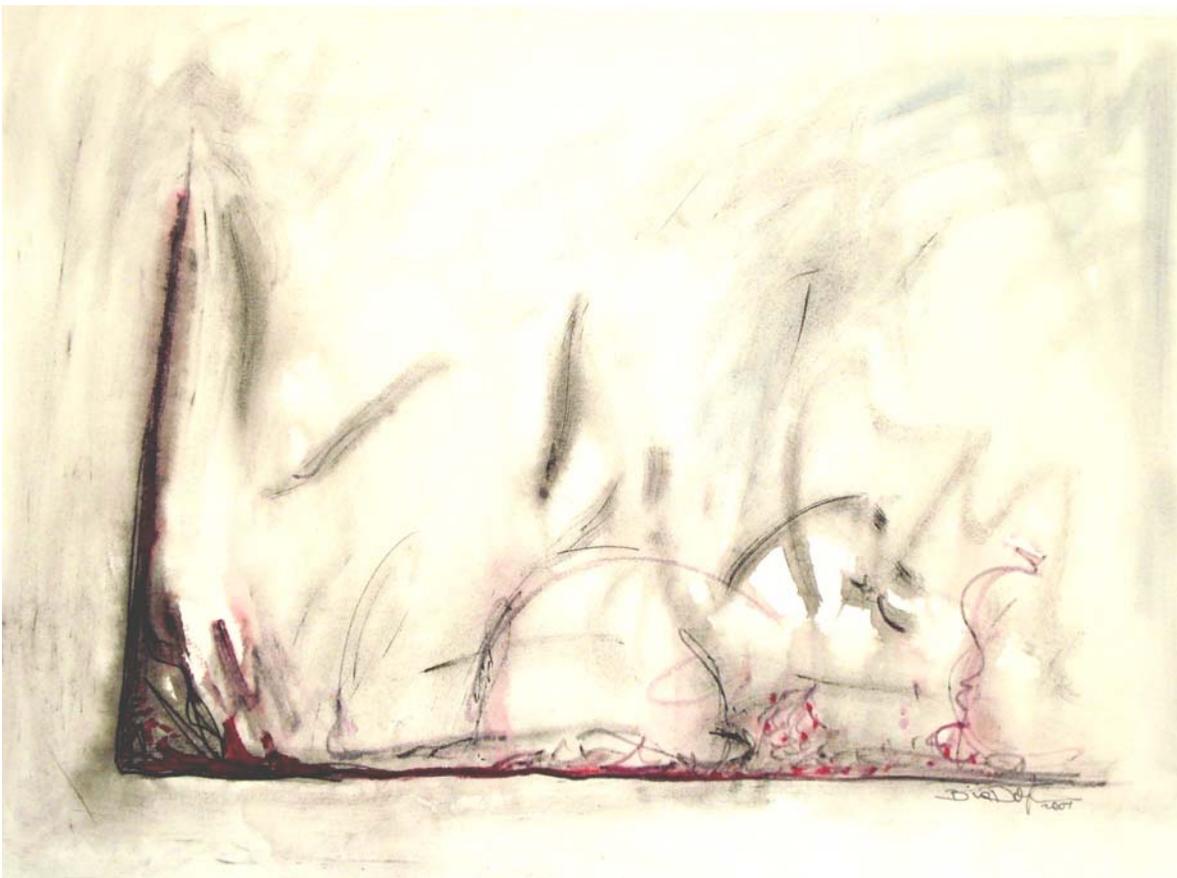


Figura 75 – Aquarela 2

⁷⁷ DERRIDA, Jacques. **Uma arquitetura onde o desejo possa morar**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, publicada originalmente na revista Domus n. 671, de abril de 1986.

Desconstrução: textos de Jacques Derrida, anos 60 a 80

O filósofo argelino naturalizado francês, Jacques Derrida, foi o grande pensador da *desconstrução*. Foi ele quem cunhou este termo e foi parceiro de Eisenman no projeto de um jardim para o Parc de la Villette em Paris, de Bernard Tschumi. Apesar de ser um trabalho conceitual, este projeto é uma referência da arquitetura da desconstrução.

Nascido na Argélia, em 1930, de uma família de origem judaica, estudou filosofia alemã, especialmente Husserl e Heidegger, em Paris, onde foi aluno de Michel Foucault, Louis Althusser, Maurice de Gandillac e Martial Guérout. Era amigo de L. Bianco, Pierre Bordieu, Michel Deguy, Gérard Granel, Pierre Nora, Louis Marin, Michel Serres. Em 1982, foi preso na então Checoslováquia, quando manifestou o seu apoio aos intelectuais dissidentes da Carta 77.

Sua biografia, marcada pela diferença, como judeu e exilado, pode justificar o fato de a ética e a política terem estado presentes, desde o início, em seu pensamento. O pensamento da desconstrução surgiu a partir dos questionamentos relacionados aos problemas da exclusão, a partir também da crítica ao logocentrismo e ao eurocentrismo, que são tão importantes na cultura ocidental. Derrida via a própria racionalidade como uma forma de dominação e de exclusão, e isto justifica a sua forma aparentemente irracional de escrever ou de expressar o seu pensamento que não tem nada de irracional, apesar das críticas que recebeu nesse sentido.

O obituário de Zero Hora, de 11 de outubro de 2004 relata que o filósofo Jacques Derrida, nascido em El Biar, na Argélia, em 1930, filho de pais judeus, morreu de câncer no pâncreas, "sem sofrer". Após publicar mais de 80 obras e de lecionar na Sorbonne, Harvard e Yale, havia estado recentemente no Brasil, participando de congressos, no Rio de Janeiro.

Morreu sem sofrimento, o pensador que desconstruiu a lógica do pensamento ocidental, sem destruir, que descreveu suas dores, expôs as entranhas e inverteu a lógica da cultura contemporânea. Juntamente com os demais filósofos pós-estruturalistas, propôs novas leituras e novas escrituras do mundo, em sua interpretação da diferença, do rastro e da desconstrução do logocentrismo. Partindo da análise literária, Derrida uniu arte, filosofia e política em um pensamento denso e coerente.

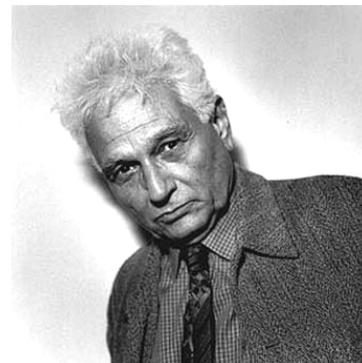


Figura 76 – Jacques Derrida (1930/2004)

Juntamente com Barthes, Foucault, Lacan e Deleuze, Derrida foi um dos filósofos que fundamentaram a revolução de maio de 1968. Foi um pensador engajado politicamente, na defesa dos direitos humanos, da liberdade e da democracia, contra a discriminação racial e chegou a ser preso, em 1982.

A questão da desconstrução, desenvolvida por Derrida, entrou em discussão nos campos da filosofia, da literatura, da estética, das ciências humanas, da psicanálise, da reflexão política e da teologia. Esse amplo alcance deve-se à condição histórica do pensamento, marcada pelo pós-estruturalismo, por uma re-interpretação pós-existencialista da obra de Heidegger e por uma nova sensibilidade em relação ao niilismo. A desconstrução reflete sobre a sua própria estrutura, é o pensamento do pensamento e, dessa forma, conduz a uma metalinguagem.

Derrida trouxe o seu enfoque pessoal, para a filosofia, aproximou a filosofia da vida, da arquitetura e da arte, e a arquitetura foi buscar nesta filosofia uma fundamentação para a desconstrução. Babel, carta postal, envios, diferença – filosofia e vida. Derrida escreveu um livro sobre o livro e afirmou, na primeira frase, que “isto não é um livro” – como Magritte? Em *Envios*, discorreu sobre a palavra representação em todos os seus possíveis desdobramentos, significados e resíduos intraduzíveis, a partir de significados duplos ou múltiplos do corpo, como o corpo da filosofia e o corpo da corporação. Discutiu com Cézane “A verdade na pintura”. Abordou questões como a hospitalidade, o acolhimento do ensinamento, o adeus, o perdão.

A questão da tradução permeou todo o seu pensamento, constitui quase uma obsessão pelo resíduo, o que resta da tradução, o que não se encaixa na transposição de um código linguístico a outro. Entre línguas distintas, surge a *diferença*, o interstício, o entre, o que não é nem isto nem aquilo e ao mesmo tempo é isto e aquilo.

A palavra desconstrução tem algo de sedutor, instigante, provoca a curiosidade, mas também é responsável por mal-entendidos, preconceitos e polêmicas. E, ao mesmo tempo, dá origem a possibilidades poéticas, metáforas, ambiguidades e a possibilidades de criar, transcendendo o senso comum.

Jacques Derrida foi um dos filósofos franceses mais conhecidos fora do país, em particular nos Estados Unidos. A sua obra pode ser dividida em dois grandes períodos: antes e depois dos anos oitenta. Nos anos 60 e 70 os seus trabalhos eram de natureza essencialmente acadêmica, em torno de conceitos como “desconstrução”, “diferença” e



Figura 77 – Derrida com G. Deleuze, J. F. Lyotard, M. de Gandillac, P. Klossowski e B. Pautrat, 1972

"indecidibilidade". A partir de meados dos anos 80, a obra de Derrida passou a refletir suas posições políticas.

Na orelha de um de seus livros, lê-se:

"Filósofo francês que, partindo da fenomenologia de Husserl e acrescentando-lhe a reflexão de Mallarmé sobre a escrita e a interpretação heideggeriana de Nietzsche elabora uma 'desconstrução' de toda a metafísica considerada característica do pensamento ocidental. Sua reflexão centra-se na própria escrita, oculta por toda a tradição filosófica, de Platão a Hegel colocada tão-somente a serviço da palavra. Derrida defende também a tese de que a Linguística reprime a especificidade da escritura e que 'esse reprimido' retorna no que se enuncia a propósito da linguagem falada."⁷⁵

A escrita de Derrida tem uma estética peculiar, literária, o que ocasiona incompreensões por parte de muitos de seus leitores, entre eles alguns importantes filósofos como Habermas. A própria estrutura formal do texto derridiano emprega e até abusa de recursos como a retórica, a metáfora e a literatura, para expressar o seu sentido de maneira estética, e isso não facilita a sua compreensão.

Os textos de Derrida são manifestações poéticas de amor à palavra, falam sobre o poder da palavra e evidenciam o grande talento e a especial habilidade literária deste autor. O filósofo brinca, joga com as palavras e nos brinda com uma sucessão de metáforas e analogias, com a expressão de um pensamento auto-reflexivo que manifesta o domínio de conhecimentos teóricos, filosóficos, literários, históricos e linguísticos. É o pensamento do pensamento, o pensamento que de dobra sobre a sua própria estrutura e assume o risco de ser incompreendido ou mal interpretado.

A leitura de Derrida é um desafio.

Este capítulo apresenta sínteses de algumas das principais obras de Derrida, como a "Gramatologia" e "A escritura e a diferença" e das leituras feitas por alguns estudiosos, especialmente pela filósofa Dirce Solis, que defendeu tese de doutorado sobre a desconstrução em arquitetura.

Este capítulo faz um mergulho na filosofia da *desconstrução* e estabelece algumas relações com a arquitetura que levou este nome.



Figura 78 – Turquia, 1997

⁷⁵ DERRIDA, Jacques. **Paixões**. tradução de Lóris Z. Machado. Campinas SP: Papyrus, 1995 (1993). Orelha.

Derrida e a desconstrução

Uma de suas ideias mais importantes foi o conceito de *desconstrução*, uma crítica de pressupostos dos conceitos filosóficos. A noção de desconstrução apareceu pela primeira vez na introdução à tradução de 1962 da “Origem da Geometria” de Edmund Husserl. Desconstrução não significa destruição, mas sim desmontagem, decomposição dos elementos da escrita. A *desconstrução* serviu nomeadamente para descobrir partes do texto que estão dissimuladas e que interditam certas condutas; e surgiu como uma metodologia de análise para textos.

Outro conceito definido por Derrida foi o de *indecidibilidade*, evidenciaria a fluidez das fronteiras entre os diferentes elementos do texto, a impossibilidade de determinar aquilo que é forma ou fundo, onde está dentro e o fora, a linha de demarcação entre o bem e o mal, etc.

Já a *diferença* parte da análise semântica do infinito latino *differre* que contém dois sentidos: o primeiro remete para o futuro (tempo), o segundo para a distinção de algo criado pelo confronto, choque.

Para ele, a filosofia ocidental está marcada por um fonocentrismo que privilegia a palavra falada em desfavor da palavra escrita.

O pensamento de Derrida refere-se à arquitetura em geral, não a uma determinada arquitetura, mesmo que ele tenha participado do projeto do *Parc de la Villette*. O seu pensamento, dentro do contexto contemporâneo, pode ser aplicado à arquitetura, mas o rótulo de *arquitetura desconstrutivista* não passou de um modismo, uma tentativa de enquadrar, definir, delimitar um movimento. A *desconstrução* não cabe em rótulos, não pode ser demarcada, marcada, restrita, porque se refere ao desmonte das estruturas do pensamento. Derrida revisou e reformulou os pensamentos de Platão e Descartes, a partir de Heidegger e de Nietzsche, e está inserida no contexto da cultura contemporânea, que dá espaço para este processo.

O pensamento filosófico-poético-arquitetônico dá margem à criação de inúmeras metáforas, como caminho, estrutura, apoio, coluna, abrigo, desenho, desígnio, forma, cor, estilo, aconchego, ponte, espaço, lugar, hospitalidade, encontro, praça, cidade, edifício, projeto, convivência, cruzamento, construção, desconstrução, arquitetura, cozinha, morada, montagem, entrada, saída, dentro, fora, frente, fundos, andar, balanço, cobertura, jardim, fachada, elevação, parede, tijolo, janela, porta, soleira, fresta, sótão, porão,

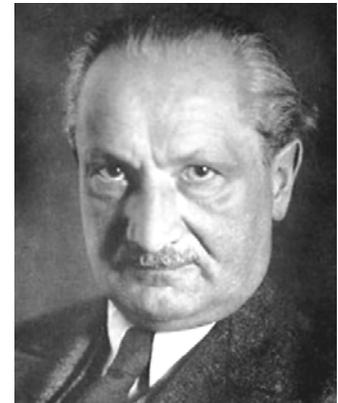


Figura 79 – Martin Heidegger (1889/1976)

escada, terreno, chão, topografia, estabilidade, equilíbrio...

A simples citação de elementos de arquitetura remete a possibilidades de imagens metafóricas que se multiplicam ao infinito nas associações literárias e construtivas. A lista é longa e conduz o pensamento às suas origens, ao ser, ao princípio, aos limites e às diferenças, aos problemas da tradução e das relações entre as palavras e as coisas.

A *desconstrução* desvela o interior do pensamento, que é infinito (para dentro) – o espaço do corpo, o espírito, a vida, a poesia, o pensamento, a representação.

Desconstrução em filosofia é um projeto que procura expor os paradoxos e valores que estão contidos no discurso da metafísica ocidental e opõe-se ao estruturalismo. A desconstrução pode ser aplicada metaforicamente à arquitetura, como uma poderosa ferramenta de investigação. Para Derrida, a arquitetura é uma forma de escrever e um modo de vida, a arquitetura deve produzir lugares onde o desejo possa se reconhecer e viver. A arquitetura não é técnica separada do pensamento, que seria representado no espaço, a arquitetura é a própria materialização do pensamento, é uma possibilidade do pensamento, não sua representação.

A obra de Derrida foi estudada por Mark Wigley, em sua tese de doutorado, defendida em 1986, na Nova Zelândia, publicada pelo MIT, em 1995⁷⁶. Ele afirmou que, através do convite feito por Bernard Tschumi a Derrida para participar do projeto do Parc de la Villete, a arquitetura solicitou auxílio à filosofia. A arquitetura convidou oficialmente a filosofia para trabalhar no projeto.

O projeto realizado no parque por essa parceria chamou-se *Choral Works* e é um jardim, com elementos metafóricos que fazem alusão a diferentes tempos, por meio de elementos da história do local.

A materialidade e a estrutura da arquitetura funcionam como suporte ou como visualização para o pensamento filosófico. A construção materializa, dá corpo às relações entre o pensamento e o espaço, entre o edifício conceitual e a vida que o habita. A filosofia então mora no edifício do pensamento, ao mesmo tempo em que constrói o seu espaço. As ideias podem ser empilhadas, arranjadas como se fossem verdadeiros tijolos, abrem caminhos e deixam marcas, rastros, como palavras, desenhos.

A filosofia da *desconstrução* tem sido aplicada metaforicamente à arquitetura, como ferramenta de investigação. Aspectos visuais da arquitetura da

⁷⁶ WIGLEY, Mark. **The architecture of deconstruction: Derrida's haunt.** Cambridge: MIT, 1995.

desconstrução, frequentemente, são confundidos com estratégias meramente formais, mas, em realidade, fundamentam-se em questões filosóficas consistentes e pertinentes.

O pensamento de Jacques Derrida abordou as questões da representação, das relações entre significante e significado e suas implicações na textualidade e na tradução e trouxe consigo análises das ideias de outros filósofos que se debruçaram sobre a representação. Em uma primeira fase, entre as décadas de 60 e 90, trabalhou na formulação das estratégias da desconstrução, como acontecimento, como pensamento, aplicado inicialmente à literatura e posteriormente à arquitetura.

A partir dos 90, as preocupações de Derrida voltaram-se a questões mais ligadas aos problemas dos excluídos, das minorias, do direito, da hospitalidade, do perdão, enfim da democracia. Passou assim a ter uma atuação mais efetiva na sociedade, assumindo e defendendo posições com a convicção e com a habilidade de seu discurso filosófico. Uma vez que o pensamento da desconstrução já estava consolidado, o filósofo passou a integrar a ética, a estética e a política, as três dimensões da filosofia.

O pensamento de Derrida divide-se em dois momentos, o primeiro aborda questões mais conceituais, partindo da literatura e da linguística e o segundo, mais interessado em questões éticas e políticas. Este primeiro momento foi marcado por três publicações datadas de 1967, que são “A gramatologia”⁷⁷, “A escritura e a diferença”⁷⁸ e “A voz e o fenômeno”⁷⁹, que vieram após o trabalho de 1962 sobre “A origem da geometria”.

Um livro importante para compreender estas obras é “Posições”⁸⁰, que reúne três entrevistas concedidas pelo autor, entre 1967 e 1971. De maneira concisa, nestas entrevistas estão explicados muitos conceitos importantes como a metafísica da presença, a *différance*, a disseminação, o significado transcendental, a desconstrução de dicotomias, o logocentrismo, o fonocentrismo.

Por estar-se tratando especificamente da desconstrução aplicada à arquitetura, o artigo que nos deu a chave para compreender o pensamento do filósofo foi “Derrida e depois”, do professor americano Robert

⁷⁷ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁷⁸ DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁷⁹ DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno**: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁸⁰ DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

Mugerauer⁸¹. Ele analisou os conceitos e aplicou-os a exemplares arquitetônicos de maneira clara e didática.

Os principais textos da segunda fase do trabalho de Derrida são “Os espectros de Marx”⁸² e as entrevistas e conferências sobre os temas da Hospitalidade e do Perdão, especialmente a entrevista publicada por Anne Dufourmantelle⁸³.

Sobre "A escritura e a diferença"

A tradução para o português desta importante obra de Derrida, infelizmente, é incompleta. Como se trata de uma coletânea de artigos, os editores selecionaram alguns textos ao invés de publicarem a obra em sua versão integral.

Derrida faz uma crítica ao estruturalismo; para ele, “a estrutura é a unidade formal da forma e do sentido”⁸⁴, e a arquitetura aparece como metáfora desde o início, mesmo quando o objeto da crítica é a literatura. Ele estuda a questão do conteúdo, que considera como sendo a energia viva do sentido. A especificidade da obra de arte, abstração, auto-referência. A pintura pode pintar a tinta, mas o que é o livro puro? O tema é apenas um pretexto para o desenvolvimento do processo criativo, da linguagem mesma.

Derrida:

“De que viveriam os livros, que seriam eles se não estivessem sozinhos, tão sozinhos, mundos infinitos e separados. (...) O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio e tornar-se aquilo que a diferir de si é: o sentido. É o que Husserl nos ensina em *A origem da geometria*. O ato literário reencontra assim na sua origem o seu verdadeiro poder.”⁸⁵

É bem assim que acontece o processo de criação, o pensamento acontece ao ser pensado, a ideia se materializa na concretização da obra. Na pintura, as formas, cores, linhas a composição como um todo têm vida própria e vão se organizando diante dos olhos do pintor cuja mão, braço, ou corpo são intermediários, são instrumentos que estão a



Figura 80 – Capa de “A carta postal” (Sócrates e Platão, frontispício de *Prognostica Socratis* basilei, séc. XIII) “Sócrates escrevendo, escrevendo, diante de Platão (...) como o negativo de uma foto a ser revelada vinte e cinco séculos depois – em mim certamente (...) Sócrates, aquele que escreve – sentado, reclinado, escriba ou copista dócil, o secretário de Platão. Ele está diante de Platão, não, Platão está atrás dele (...) mas de pé...” Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 304, fol 31 vº. In: BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

⁸¹ MUGERAUER, Robert. **Derrida e depois**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 199-217.

⁸² DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Edición digital de Derrida en castellano. www.jacquesderrida.com.ar/ (acesso em 28/jan/2009).

⁸³ DUFOURMANTELLE, Anne. **Convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

⁸⁴ DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 15.

⁸⁵ DERRIDA, Jacques op. cit., p. 24.

serviço de uma força que é maior que a sua simples vontade.

“É por ser inaugural, no sentido jovem deste termo, que a escritura é perigosa e angustiante. Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro. Contudo só é caprichosa por covardia. Não há, portanto, seguro contra esse risco.”⁸⁶

Para Derrida, o processo de criação está fundamentado na ideia de origem, o escritor se inventa ao escrever o texto, o texto é a sua verdade. E a estrutura é vista como a forma, a geometria, a lei que organiza o todo da obra, quer seja ela literária, ou de qualquer outro gênero. A metáfora da arquitetura é uma referência formal, espacial, um lugar, é a materialização da ideia de construção. A geometria torna-se palpável, na arquitetura, a arquitetura é uma geometria não platônica. A ideia de estrutura traz consigo o conceito morfológico de geometria e de topografia, de topologia, de composição. A estrutura é responsável pela coerência interna do conjunto ou construção. A metáfora espacializa-se na construção.

A materialidade e a tectonicidade da arquitetura trazem a geometria do mundo platônico das formas idealizadas para a esfera concreta, material, corporal, pesada, da vida e é por essa razão que essa metáfora é tão utilizada na filosofia. Ao mesmo tempo, a arquitetura também se serve dos conceitos da filosofia como metáforas para desenvolver o pensamento projetual através da fenomenologia.

Derrida citou palavras de rabinos para relacionar a escritura com o judaísmo, já que o povo judeu é o povo do livro.

“Pois o sujeito nele se quebra e se abre ao representar-se. A escritura escreve-se, mas estraga-se também na sua própria representação. Assim, no interior deste livro, que se reflete infinitamente sobre si próprio, que se desenvolve como uma dolorosa interrogação sobre a sua própria possibilidade, a forma do livro representa-se a si própria.”

(...) “Entre a carne demasiado viva do acontecimento literal e a pele fria do conceito corre o sentido. É assim que se passa no livro. Tudo se passa no livro. Tudo deverá habitar o livro. Os livros também. Por tal razão, o livro jamais está acabado. Permanece sempre em sofrimento e vigília.”⁸⁷

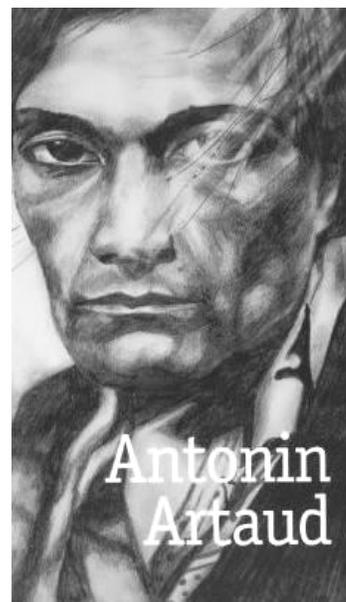


Figura 81 – Antonin Artaud (1896/1948), criador do Teatro da crueldade

⁸⁶ DERRIDA, op. cit., p. 24, 25.

⁸⁷ DERRIDA, op. cit., p. 55, 68.

No título original do livro, Derrida empregou a palavra *différance* ao invés de *différence*, como seria correto em francês. A expressão é empregada para descrever o processo de modificação sofrido pelo sujeito que escreve; ele se diferencia ao escrever, registrar o seu pensamento através da palavra escrita, inscrita.

A escritura, ao criar o objeto que é o livro, realiza o desenho que marca os limites, sendo que a origem é o primeiro destes limites.

Para Derrida, a estrutura e a gênese são conceitos que fundamentam toda a filosofia, na reflexão e no questionamento, no pensamento produzido pela busca das origens dos fenômenos e pela investigação das diferenças. A análise e a reflexão passam pela descrição objetiva da fenomenologia que desvela as essências. A verdade, na filosofia como na ciência, é infinita, mas o conceito de estrutura é sempre limitado, é aplicável a determinados fenômenos dentro de determinado contexto ou de determinadas condições. Derrida revelou uma incoerência entre o estruturalismo e a filosofia, porque a estrutura sempre trabalha dentro de limites e a verdade em filosofia deve ser infinita. A filosofia deve ser uma abertura infinita para a verdade, e uma das críticas ao estruturalismo se apoia na falta dessa abertura.

Outra crítica aponta para a impossibilidade de fechar uma fenomenologia estrutural, dentro da visão de Husserl. As ciências descritivas eidéticas como a fenomenologia, apesar de serem rigorosas, não podem ser exatas, não partem de idealizações e nem de limites – são anexatas. Derrida afirma que a geometria é uma ciência material e abstrata.

Esta afirmação pode ser relacionada com o processo de projeto empregado por Peter Eisenman, nas casas de papel, que analisaremos no próximo capítulo. O arquiteto rompe com os limites e com as diferenças entre os conceitos de estrutura e vedação, em cima e em baixo, dentro e fora, ortogonalidade, simetria. Os diagramas das Casas de Eisenman desmaterializaram as formas tradicionais para construir conceitos. Estes desenhos materializaram um pensamento que explora limites e deram uma dimensão visual ao pensamento que Derrida desenvolvia no mesmo período.

“A origem da geometria”, texto de Husserl cuja tradução para o francês foi elaborada e prefaciada por Derrida, aborda as relações entre a razão e a inscrição. Para Husserl, a verdade e a idealidade dos objetos ameaçam o sentido do signo. As palavras que constituem as expressões

máximas do sentido de “limite” são origem e horizonte, e essas palavra’s desdobram-se e ressurgem inúmeras vezes ao longo das páginas de Derrida.

A palavra soprada é a palavra do teatro, que Derrida abordou através do trabalho de Artaud, do teatro da crueldade, que constitui o limite da representação no sentido teatral. A arte sem obra é uma linguagem sem rasto, sem diferença, é uma manifestação que não é expressão, mas sim pura vida. A palavra soprada é palavra roubada, o ator diz a palavra do escritor.

Derrida discutiu questões psicológicas e afirmou que o indivíduo é roubado de si mesmo no momento do seu nascimento. “É a diferença que se insinua como a minha morte entre mim e eu.”⁸⁸

A representação encontra a sua plenitude no teatro, que foi analisado por Derrida, com base nos textos de Artaud e Nietzsche. A forma mais ingênua de representação é a mimese, e o teatro da crueldade buscava a destruição da imitação. O teatro da crueldade tinha o valor de uma questão histórica, num sentido absoluto e radical.

“Anuncia o limite da representação. (...) O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação.”⁸⁹

Estas propostas para o teatro eliminavam o texto e as figuras tradicionais do autor, do diretor, dos atores e do público e implicavam numa participação mais ampla e livre, que integrasse essas funções, ao invés de separá-las. Baseado nestas ideias de Artaud sobre a representação teatral, Derrida desenvolveu um pensamento que seria aplicável à representação num sentido mais amplo. No idioma alemão, existem várias palavras diferentes que são traduzidas pela palavra representação. No francês – o que pode ser aplicado também para o português – por exemplo, a ilustração de um texto já dado, a repetição de um presente que está em outro lugar, uma superfície exposta para curiosos, ou ainda a apresentação de um presente. Outra compreensão é que a representação gera o seu próprio espaço, um novo espaço, que implica uma nova noção de tempo, altura e profundidade, perspectiva e movimento.

Como na dobra, que abordamos no capítulo anterior, o fechamento da representação clássica é uma abertura para

⁸⁸ DERRIDA, op. cit., p. 125.

⁸⁹ DERRIDA, op. cit., p. 152.

dentro, a abertura de um novo espaço. “Representação como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros.”⁹⁰

O espetáculo teatral também serviu como uma rica metáfora para Derrida analisar as relações entre a palavra e a escritura, sua notação. A escritura é o corpo, a carne, a materialidade da palavra. E é no limite entre a palavra e a sua materialidade, o significante, entre a fala e a escrita, que Derrida descobriu a dobra da diferença. A dobra é infinitamente grande para dentro, ao mesmo tempo em que é infinitamente pequena, é visível e invisível – a dobra é a diferença, o mistério, a corporeidade.

A proposta de representação do teatro da crueldade de Artaud foi além da palavra, o texto escrito não comandava mais o espetáculo. A linguagem da representação teatral incorpora o movimento, o gesto e a expressão corporal, assim como a linguagem dos sonhos, e é por essa via que se relaciona com a psicanálise e com o subconsciente. Como a linguagem dos sonhos, a representação materializa as coisas de maneira visual e pode ser comparada a um hieróglifo, a uma escrita figurativa.

A representação tem também sentido político.

A representação pela palavra caracteriza-se pela possibilidade de repetição que se multiplica na dobra.

E a representação é dialética.

A origem e a morte são os limites da representação, mas a repetição fecha a representação num círculo infinito e a diferença origina-se das suas dobras. E neste círculo, a diferença se repete infinitamente. “Apesar das aparências, a desconstrução do logocentrismo não é uma psicanálise da filosofia.”⁹¹ Para Derrida, a escritura tem sido recalçada e reprimida historicamente desde Platão e este recalque teve sérias consequências para a filosofia. A escritura tornou-se assim uma metáfora, ou uma forma sintomática do retorno do recalçado, e este recalque ameaça a presença. Ele aplica os conceitos freudianos ao sistema logocêntrico, mas com restrições. O logocentrismo é um mecanismo de repressão que exclui o corpo do traço escrito.

Traço mnésico hereditário... Ao comparar as ideias de Heidegger e de Freud, Derrida concluiu que os conceitos de diferença e de arquitrato não pertenceriam a nenhum destes dois pensadores. Freud empregou a palavra diferença em outro sentido.

As experiências da percepção e da memória e suas relações com a razão têm sido representadas por imagens

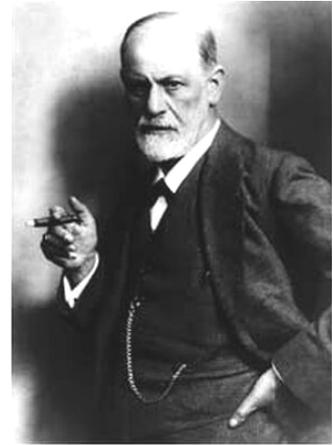


Figura 82 – Sigmund Freud (1856/1939)

⁹⁰ DERRIDA, op. cit., p. 158.

⁹¹ DERRIDA, op. cit., p. 179.

gráficas, no mínimo desde Platão e Aristóteles, mas estas representações nunca substituíram a escritura. A segurança que era expressa pela palavra escrita foi abalada pela introdução da leitura metafórica desenvolvida por Freud.

Derrida descreveu a máquina de escrita como o bloco mágico, que tem memória e marca o rastro, caminho, como memória e representação. A memória é a própria essência do psiquismo. Descreveu também dois tipos de neurônios: de percepção e de memória – a origem do psiquismo está na diferença entre os dois.

Os conceitos de diferença, repetição e também de atraso originários impuseram-se a partir da leitura da “Origem da geometria” de Husserl e a sua compreensão, para Derrida, implicaria na abolição do conceito de tempo. O atraso originário não é uma simples diferença de tempo, mas sim um “adiamento que se concede uma consciência, uma presença a si do presente.”⁹²

Para as relações estruturais entre diferenças puras, diferenças de situação, de conexão ou de localização, a interioridade e a exterioridade, além de relativas, são arbitrárias. Diferenças no tempo e também no espaço, dentro ou fora ou nem dentro e nem fora.

Um terceiro tipo de neurônios, além dos dois citados anteriormente, seria o responsável pela percepção da qualidade, através de uma temporalidade especial, descontínua e periódica.

De acordo com Derrida, Freud repensou a estrutura do espaço contido nos esquemas psíquicos, uma topografia dos traços. O traço é a escritura. Definiu os funcionamentos da memória, da consciência e da percepção e a ocorrência das repetições destes mecanismos que geram diferentes inscrições. Para ele, deve haver, alo menos, três inscrições, uma inconsciente, uma pré-consciente e uma terceira que se liga às representações verbais.

Os estudos de Freud sobre a interpretação dos sonhos relacionaram os significados destes com os dos hieróglifos. A decifração dos sonhos não segue uma linguagem definida, as imagens oníricas devem ser analisadas individualmente, porque eles só podem ser lidos em seus respectivos contextos.

Freud desenvolveu a ideia de uma máquina ou de um mecanismo capaz de representar visualmente as três etapas do processo perceptivo descritas acima. Há um intervalo de tempo entre a percepção, o registro e a representação, um atraso.

⁹² DERRIDA, op. cit., p. 188.

A estrutura das representações verbais é linear, logo é incompatível com a estrutura dos sonhos, que é policêntrica e cujos elementos relacionam-se de maneiras variadas e passam por inúmeros processos de fragmentação e reagrupamento. Como os pictogramas ou como os hieróglifos. A palavra não desempenha o papel principal na estrutura onírica. A linguagem dos sonhos pode ser comparada a uma escrita figurativa. Se for verdade que as palavras são originariamente coisas, o sonho as retoma na sua dimensão original, concreta.

Esta ideia da linearidade da representação verbal também pode ser relacionada aos projetos das *Casas de Papel*. Os diagramas das *Casas* questionaram, especularam, discutiram, reinterpretaram e representaram suas reflexões na espacialidade de sua arquitetura.

Derrida releu a análise linguística elaborada por Freud em “A interpretação dos sonhos”, ao refletir sobre a transgressão do sentido habitual das palavras, que é realizada pela metáfora. E não apenas das palavras, mas também de outros elementos que fazem parte da linguagem, como gesto, movimento etc.

A escritura tem sido considerada desde Platão, como também o foi por Freud, como uma técnica auxiliar da memória e não ela mesma uma memória. O papel escrito torna-se parte de um aparelho mnésico, na medida em que pode suprir lapsos no aparelho invisível que existe dentro da pessoa, a memória. As superfícies historicamente disponíveis para a escrita eram o papel ou a ardósia, e cada um deles possuía características próprias. O papel não tem limite de tempo de armazenamento, mas sua extensão é limitada, enquanto a ardósia pode ser limpa e reaproveitada, o que torna a sua capacidade infinita, mas sem durabilidade no tempo. Após analisar estes dois dispositivos, Freud propôs a alternativa do bloco mágico, um brinquedo que associa as duas características. Hoje, temos o meio virtual, que pode suprir as limitações dos dois meios, ou seja, capacidade infinita de armazenamento de dados por tempo ilimitado. Derrida retomou essas questões, nos trabalhos recentes publicados no livro “Papel máquina”, nos quais atualiza essas questões ao abordar o funcionamento do computador como interlocutor do escrito.

A analogia com o bloco mágico, como foi descrita por Freud e analisada por Derrida, é uma metáfora que descreve as diferenças entre a memória de longa duração e a memória de trabalho. As diferenças entre estes dois mecanismos distintos constituem camadas dentro da estrutura do pensamento. Ele define essa estrutura como uma máquina,

como algo que não tem energia própria e por essa razão afirma que a origem das máquinas está na relação com a morte e também que a representação é a própria morte. “Mas está unida à vida e ao presente vivo que originariamente repete. Uma representação pura, uma máquina, jamais funciona por si só.”⁹³

A escritura é a relação entre a vida e a morte.

Ao discutir a estrutura como princípio e organização coerente do sistema, Derrida afirmou que o centro está, ao mesmo tempo, dentro e fora, pertence e não pertence à estrutura.

“E como sempre, a coerência na contradição exprime a força de um desejo. (...) A partir do que chamamos, portanto, o centro e que, podendo igualmente estar fora e dentro, recebe indiferentemente os nomes de origem e de fim, de arquê ou de telos, as repetições, as substituições, as transformações, as permutas são sempre apanhadas numa história do sentido – isto é, simplesmente uma história – cuja origem pode ser despertada ou cujo fim pode ser antecipado na forma da presença.”⁹⁴

Se a filosofia estruturalista encontrava na linguagem o seu modelo da compreensão do mundo, ao constatar a ineficiência ou mesmo a ausência de centro ou de origem, Derrida percebeu que o significado está ligado ao sistema de diferenças. Ele criticou Levi-Strauss, que explicitara uma oposição entre natureza e cultura, que estaria presente em todas as ciências humanas e na própria cultura ocidental desde a antiguidade. Se a linguagem é a portadora da sua própria crítica, um primeiro gesto seria questionar o limite mesmo desta oposição natureza/cultura ao levantar questões sobre conceitos que são fundadores da história da filosofia. Este limite constituiu uma saída da filosofia, propôs uma passagem para além da filosofia, através de uma certa maneira de ler os filósofos. O estruturalismo apresentou-se a princípio como uma crítica ao empirismo.

Para Derrida, existiriam então

(...) “duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente como um exílio a necessidade de interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica ou da onto-teologia, isto é da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do

⁹³ DERRIDA, op. cit., p. 222.

⁹⁴ DERRIDA, op. cit., p. 230.

jogo. Esta segunda interpretação da interpretação, cujo caminho nos foi indicado por Nietzsche, não procura na Etnografia, como o pretendia Lévi-Strauss, cuja 'Introduction à l'oeuvre de Mauss cito novamente, a inspiradora de um novo humanismo'."95

Estes dois caminhos dentro das ciências humanas, essas duas "interpretações da interpretação" são inconciliáveis, referem-se a uma historicidade e é preciso pensar a "diferencia desta diferença irredutível"96.

"Não há nada fora do texto": sobre a Gramatologia

O livro Gramatologia⁹⁷, também publicado originalmente em 1967, seguiu desenvolvendo as reflexões sobre a linguagem e sobre a representação. Fundamenta-se principalmente no "Curso de linguística" de Saussure e no "Ensaio sobre a origem das línguas", de Rousseau.

Na nota dos tradutores, numa advertência inicial, é esclarecida, antecipadamente, a distinção entre as palavras francesas "besoin" (exigência nascida da natureza ou da vida social; estado de privação) e "nécessité" (obrigação, coerção inelutável, encadeamento necessário na ordem das razões ou das matérias – que, eventualmente, também pode tornar-se um besoin imperioso). Esta distinção não encontra correspondência na língua portuguesa e pode passar despercebida, no início da leitura, mas tem uma importância fundamental na leitura da segunda parte do livro. Sabiamente, e denotando uma compreensão adequada da obra, estas duas palavras foram traduzidas por necessidade e Necessidade, o que anuncia a questão, fundamental em Derrida, da diferença. Diferença que marca a distância entre o texto falado e a escritura, entre a articulação da fala e o texto escrito. A diferença entre o som e o registro gráfico que lhe corresponde.

O termo *différance* foi criado por Derrida, no artigo "La différance", publicado em 1968, refere-se ao jogo de sentido e remete ao rastro do pensamento. Para Derrida, *différance* é um outro nome da desconstrução.

A desconstrução revela traços, marcas, se apresenta na *différance*, que alguns autores traduzem como

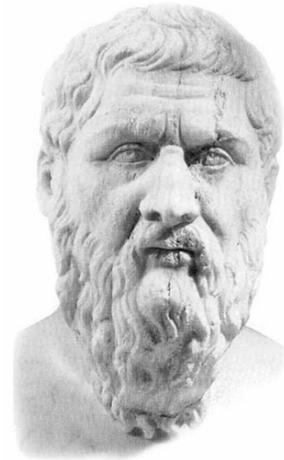


Figura 83 – Platão

⁹⁵ DERRIDA, op. cit., p. 249.

⁹⁶ DERRIDA, op. cit., p. 249.

⁹⁷ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

“diferença” e outros como “diferença”. Ao se revelar, ou se realizar em acontecimento, a desconstrução desmantelou um sentido de pensamento linear, metódico e logocêntrico, que tem sido assumido pelo pensamento ocidental.

Derrida anunciou de início que o texto está dividido em duas partes, sendo que a primeira é histórica e teórica, e os conceitos explicitados são demonstrados na segunda parte que é como que um exemplo de sua aplicação. Apesar das ressalvas feitas pelo autor a esta estrutura, o exemplo de Rousseau, e do significado de sua obra, é eloquente e preciso.

O filósofo fez questão de enfatizar a sua exclusão de uma história formal da filosofia e assim justificou a pequena extensão e a fragmentação de seu texto.

Se as palavras separaram-se das coisas, então as próprias coisas tiveram que tornar-se palavras, ou fazerem o papel/função de palavras. A arquitetura e a arte podem desenvolver esta ideia de representarem a si mesmas e o exemplo das *Casas de Papel* é representativo deste pensamento.

“Ora, por um movimento lento cuja Necessidade mal se deixa perceber, tudo aquilo que – há pelo menos uns vinte séculos – manifestava tendência e conseguia finalmente reunir-se sob o nome de linguagem começa a deixar-se deportar ou pelo menos resumir sob o nome de escritura.”⁹⁸

A partir do estudo da linguística e da teoria da comunicação, Derrida questionou o fato de que a linguagem escrita, que constitui uma representação do significante, assumiu a posição do próprio significante. Inverteram-se os papéis. A escritura transcendeu o seu objetivo original e, então a fala passou a ser compreendida como a representação da escrita.

Ele comenta a existência de uma discussão sobre a anterioridade cronológica entre a fala e a escrita. Derrida enumerou diversas metáforas da natureza como escritura, na história da filosofia.

“A linguística e a gramatologia são ciências que tratam da escritura, mas a própria ideia de ciência está fortemente ligada à ideia de escritura, a sua forma, a sua estrutura e a sua história. Assim, a história da ciência e a história da escritura estão implicadas e se entrelaçam. (...) que a escritura não é somente um meio auxiliar à serviço da ciência – e eventualmente seu objeto – mas, antes de mais nada, conforme lembrou Husserl em ‘A origem da geometria’, a condição de possibilidade dos objetos



Figura 84 – Escrita chinesa



Figura 85 – hieróglifos em relevo



Figura 86 – hieróglifos

⁹⁸ Op. cit. p. 8.

ideais e, portanto da objetividade científica. Antes de ser objeto, a escritura é condição da episteme. (...) que a própria historicidade está ligada à possibilidade de escritura (...) Antes de ser objeto de uma história – de uma ciência histórica – a escritura abre o campo da história – do devir histórico.”⁹⁹

Assim sendo, para Derrida, a ciência da escritura deve ser uma ciência da ciência e ele investiga as suas origens lógicas e filosóficas. Ele invoca Aristóteles, Rousseau e Hegel, que afirmaram que a escritura é “signo de signo”, já que os signos fonéticos que ela emprega representam a linguagem falada. Aponta então para a contradição, entre a linguística como ciência e a gramatologia como subordinada, como instrumento de uma linguagem articulada falada. Foi a partir daí que ele analisou o pensamento de Saussure.

Derrida cita Aristóteles, “Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados de alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz.” E refere também Saussure, para quem a “língua e a escritura são sistemas distintos de signos: a única razão de ser do segundo é representar o primeiro”.¹⁰⁰

A linguística separa a palavra em três unidades, o conceito ou significado, a imagem acústica, ou significante e a sua representação escrita, que não tem relação com os dois primeiros elementos, logo é exterior ao signo, à palavra, constitui o ‘fora’.

Já Saussure e Rousseau criticaram a separação radical entre fala e escritura, que considera a escritura como algo fora da língua, ideia que está de acordo com um pensamento dicotômico que exclui, opõe pares de opostos, externo / interno, imagem / realidade, representação / presença.

Linguagem, escritura, linguística, gramatologia estudam a estrutura do pensamento, da comunicação e das relações sociais. Para Derrida, o problema da separação entre corpo e alma vem da separação entre fala e escritura. A escritura é a matéria sensível, o fora, a representação exterior e não é neutra.

“A representação ata-se ao que representa, de modo que se fala como se escreve, pensa-se como se o representado não fosse mais que a sombra ou reflexo do representante. Promiscuidade perigosa, nefasta cumplicidade entre o reflexo e o refletido que se deixa seduzir de modo narcisista. Neste jogo da representação, o ponto de origem torna-se inalcançável.”¹⁰¹

⁹⁹ Op. cit. p. 34.

¹⁰⁰ Aristóteles e Saussure apud op. cit. p. 37.

¹⁰¹ Op. cit. p. 45.

A imagem visual é tão forte, que a palavra passa a ser lembrada, fica armazenada na memória pela sua representação gráfica, mais do que pelo seu som. Este processo constitui uma inversão da relação natural entre a articulação falada da língua e a escritura. As três faces do mesmo objeto fundem-se e se confundem, enquanto a origem e a separação entre elas é um recurso artificial, que foi criado originalmente para facilitar o estudo, mas que afinal tornou-se um obstáculo ao bom entendimento.

A usurpação da função central da linguagem pela escritura constituiu uma violência.

A dimensão visual está relacionada com a memória. A escritura tem a duração e a visualidade que a articulação sonora não possui e esta possibilidade de visualização, de voltar ao texto, de reler e de reescrever é importante para o processo de pensamento. Poucas pessoas têm a capacidade de desenvolver mentalmente um raciocínio extenso complexo, sem recorrer a este poderoso recurso de visualização do pensamento que é a escritura. A escritura é instrumento do pensamento, não é mera representação da linguagem, ela estrutura e é ela que possibilita a articulação do pensamento.

Esta ideia é fundamental para a compreensão da representação do pensamento visual através do desenho. O desenho confere visualidade, materialidade ao pensamento visual e por esta razão é a ferramenta primária do projeto de arquitetura. Através do desenho, é possível ler a construção do projeto e o desenvolvimento do processo de criação. Através dos desenhos de Peter Eisenman, estudaremos a seguir o pensamento da desconstrução, nos projetos experimentais das *Casas de papel*.

A escritura surgiu junto com o logocentrismo, são juntos, entrelaçados, a complexidade dos mecanismos de pensamento não dá precedência a nenhum dos aspectos da linguagem.

No capítulo intitulado "O fora é o dentro", Derrida discute a tese do arbitrário do signo, na qual a escritura seria a imagem da língua falada, e assim contesta a exclusão determinada por Saussure da escritura em relação à linguagem. Ele defende que a representação escrita não é simbólica, figurativa, não é natural ou iconográfica, mas nem por isto deixa de ser uma representação. A escritura é exterior à fala. A escritura carrega em si o rastro da linguagem falada. E este rastro retém a diferença, e também a constitui.

Derrida desenha novos conceitos como arquiescritura

e indica sua Necessidade.

A maior parte do texto de Derrida, *Gramatologia*, é uma discussão crítica com a linguística de Saussure, que foi quem comparou a língua a um jogo, como o xadrez. Refere-se à arquescritura que é uma desconstrução da escritura, a leitura deixa um rastro, um sulco no texto. É este conceito que impõe a necessidade da rasura. O rastro é também constituinte da origem do sentido.

A escritura compreende a linearidade, o desenrolar no tempo e também o espaçamento, entrelaça tempo e espaço, em sua articulação formal. Desenrola-se horizontalmente e linearmente, como a escritura, e o ritmo, a sequência de rupturas lhe conferem significação. A significação se forma no oco da diferença, no jogo de cheios e vazios do espaçamento da escritura.

Sempre trazendo os pensamentos de Derrida para as questões da arquitetura, coloca-se a questão se o espaço da vida não seria o oco da arquitetura.

Sem a relação entre o dentro e o fora, não haveria possibilidade de metáfora, porque não haveria diferença.

A gramatologia como ciência é condição do logocentrismo, atende ao conceito do pensamento linear e lógico.

Origem do discurso gráfico, registro, rastro, arqueologia, pré-historiografia, a questão da origem se confunde com a questão da essência. Para saber onde e quando começou a escritura, é preciso definir com clareza o que é a escritura, até onde vai a representação pelo desenho e onde começa a simbolização linguística.

Derrida analisa os pensamentos de Descartes e Leibniz, retrazendo a história da ciência da linguagem. A escritura chinesa. Em Leroi-Gourhan, aponta para a escritura como deslocamento do suporte físico da memória, pela exteriorização do rastro. Aponta para o fato de que as histórias da filosofia e da escritura são inseparáveis. Para ele, a linearidade da escritura foi responsável pelo recalque da multiplicidade das dimensões do pensamento.

O limite do livro é a sua linearidade. Derrida aponta para o fim do livro, numa espécie de antecipação do que se conhece hoje como hipertexto. A possibilidade de um texto que dá acesso a múltiplas dimensões era ainda uma ficção, quando ele escreveu este livro, em 1967.

Estabelece relações com a escrita ideogramática, como um processo outro, com estrutura diferente da escritura fonética.

Na segunda parte da *Gramatologia*, Derrida desdobrou exemplos que aportam novas e amplas

dimensões, em especial sobre os textos de Jean Jacques Rousseau (1712-1778), que ele coloca como referência fundamental entre Platão e Hegel. Muito embora a filosofia sempre tenha se estruturado na linguagem e cada filósofo tenha abordado as questões e a funcionalidade da linguagem de acordo com o seu sistema de pensamento, foi no século XVIII, com Rousseau, que a linguagem ganhou sua sistematização mais abrangente. Derrida atribui esse fato à brecha aberta no logocentrismo pelo pensamento de Leibniz.

Juntamente com o pensamento de Rousseau, estabelecendo relações, Derrida aborda Claude Lévi-Strauss (1908-), cuja obra está na base do que se conhece como a filosofia estruturalista francesa. Através do estudo das culturas indígenas, onde encontrou elementos primitivos em estado natural, o antropólogo desenvolveu teorias sobre o funcionamento e as múltiplas dimensões e implicações da linguagem, no comportamento e no pensamento humanos. Dimensões estas que extrapolam questões culturais ou locais e que, por esta razão, foram definidas como estruturais.

Derrida faz uma análise minuciosa do texto de Rousseau, “Ensaio sobre a origem das línguas”, verificando os múltiplos aspectos das relações entre as palavras e as coisas, origens, essências e histórias.

A passagem de Lévi-Strauss para Rousseau se dá pelo surgimento da linguagem escrita. Surgimento este que foi preparado por toda a história das civilizações, que foi decorrência do estabelecimento da própria vida em sociedade, com todas as suas implicações políticas, econômicas e culturais. Por muito tempo, nas mãos de um grupo reduzido, a escritura foi instrumento de poder e símbolo de hierarquia.

Derrida aborda a violência da escritura. Para Lévi-Strauss, não havia violência, antes da escritura e para Rousseau, a escritura teria incorporado a violência através da formulação das leis.

É através da análise do texto de Rousseau e de suas implicações com a própria história da vida deste grande pensador, que Derrida apresenta uma série de ideias que viriam a tomar corpo em seus escritos posteriores. O desejo está representado, na sua teoria da linguagem e em seus textos filosóficos e literários. “Rousseau condena a escritura como destruição da presença e como doença da fala.” Aparecem as referências ao indizível. “A morte pela escritura também inaugura a vida.” É como se as ideias adquirissem vida própria e passassem a se desenvolver autonomamente. “Quando a natureza, como proximidade a si, vem a ser

proibida ou interrompida, quando a fala fracassa em proteger a presença, a escritura torna-se necessária.”¹⁰²

Define a linguagem como suplemento, e o suplemento pelo que ocupa o lugar de alguma outra coisa que está faltando. Mais que o signo, o suplemento supre uma ausência, uma falta, uma carência. O suplemento é o cuidado que a mãe dispensa ao bebê indefeso. Porém esta representação, na forma da escritura, vai assumir o lugar da coisa.

O texto de Rousseau abastece Derrida de vida, de explosão, de energia, de fantasia, do suplemento, de tudo aquilo que muitas vezes não se faz presente nos textos filosóficos – a pulsação viva do pensamento, a força do imaginário e da natureza. E o filósofo contemporâneo é mestre em tirar proveito desta força. A construção do texto de Derrida, a maneira com que ele articula o pensamento, apresenta uma estética própria, não apenas como estilo, mas como estrutura, como forma, como ele anuncia os conceitos e formula o pensamento, na maneira como se move, avança e recua dentro do texto, dobrando e redobrando o pensamento.

E a metáfora viva: “Esta experiência (...) construiu ou sustentou como uma fundação simulada, um edifício de significações.”¹⁰³

Se toda linguagem é suplemento, para Derrida, “não há nada fora-de-texto”.

O exercício de Eisenman, na série de Casas foi colocar os conceitos de presença, rastro, diferença e suplemento em seus diagramas espaciais, e assim jogar com o pensamento sobre o espaço em representação isométrica e fazer metáforas ou jogos de palavras, brincadeiras conceituais, jogos de espaços, assim como as metáforas fazem jogos de palavras. Uma tentativa de fazer uma filosofia espacial, ou criar modelos espaciais para representar o pensamento filosófico.

Veremos mais adiante, que Eisenman procurou fazer uma analogia entre a origem das línguas e a constituição do espaço construído como se fosse possível fazer uma aplicação direta. O arquiteto também fez um exercício com os conceitos de interioridade e de exterioridade, para a arquitetura.

A questão mais significativa do pensamento de Derrida para as manifestações artísticas, como a arquitetura,

¹⁰² DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 174, 175, 177.

¹⁰³ Op. cit., p. 188.

é a conotação poética do seu discurso. É quando o jogo de palavras dá margem a associações e à elaboração de novos significados, em imagens, fantasias, em ilusão. O aspecto útil para a arquitetura e para o seu ensino é o potencial artístico e criativo, que está embutido no processo de conceituação e de pensamento do espaço construído. É a possibilidade de construção de uma representação do espaço, ao mesmo tempo livre e comprometida com a realidade. Derrida aponta este caminho, através da desconstrução dos conceitos e ideias tradicionais e da possibilidade de pensar novas articulações sociais.

Citando Rousseau, Derrida opõe a escritura à voz – a voz é a expressão natural, livre e espontânea, enquanto a escritura é representação da representação.

É Derrida que diz a arquitetônica do pensamento de Rousseau.

E citando Rousseau: “Deve-se, pois, crer que as necessidades ditaram os primeiros gestos e as primeiras paixões arrancaram as primeiras vozes.”¹⁰⁴

Rousseau analisou o surgimento e o desenvolvimento da vida social até chegar à conclusão de que uma das coisas que diferencia o homem do animal é o medo da morte. O animal não tem esta dimensão, ele tem medo da dor. O homem, pela consciência da morte, desenvolve a fantasia, a imaginação, a representação.

“Neste sentido, a imaginação, assim como a morte, é representativa e suplementar. Não esqueçamos que estas são as qualidades que Rousseau reconhece expressamente à escritura.”¹⁰⁵

Rousseau descreveu duas séries: a primeira fundada pela animalidade, necessidade, interesse, gesto, sensibilidade, entendimento, razão etc. e a segunda comandada por sentimentos como humanidade, paixão, imaginação, fala, liberdade, perfectibilidade, etc.

A imaginação é a diferença entre a potência e o desejo, é a mais ativa de todas as faculdades, ela não cria nada e nem é despertada por nada fora dela mesma. E a oposição norte sul está na origem das línguas.

“Quer seja ela do norte ou do sul, toda a língua em geral brota assim que o desejo apaixonado excede a necessidade física, assim que se desperta a imaginação que desperta a piedade e dá movimento à cadeia suplementar. Mas uma vez

¹⁰⁴ Op. cit., p. 223.

¹⁰⁵ Op. cit., p. 224.

constituídas as línguas, a polaridade necessidade/paixão e toda a estrutura suplementar continuam operando no interior mesmo de cada sistema linguístico: as línguas são mais ou menos próximas da paixão pura, isto é, mais ou menos distanciadas da necessidade pura, mais ou menos próximas da língua pura ou da não-língua pura. E a medida desta proximidade fornece o princípio estrutural de uma classificação das línguas. Assim, as línguas do norte são sobretudo línguas da necessidade; as línguas do sul, às quais Rousseau proporciona dez vezes mais espaço em sua descrição, são sobretudo línguas da paixão.”¹⁰⁶

Para Rousseau, a fala é a primeira instituição social e o seu surgimento se dá de acordo com as condições naturais, espaciais, geográficas e climáticas do lugar. A diferença ou oposição entre norte e sul, referida anteriormente, não é rígida. Derrida descreve o conflito de forças que articulam necessidade e paixão e que fundamentam a estruturação das diferentes línguas, que privilegiam mais as consoantes ou as vogais, o acento ou a articulação, elementos particulares que constituem as especificidades e as diferenças entre línguas, povos, culturas e sociedades, sistemas de relações.

Retraçando, reafirmando, explicando e detalhando as relações entre a linguagem falada e a escritura, ainda analisando o texto de Rousseau, Derrida entra na relação entre a língua e o gesto. Gesto cristalizado no desenho, o mito do amor, que motivou os primeiros riscos, a marca da sombra do amado na parede, o impulso para reter a presença do objeto amoroso. O movimento da vareta fixa o amado ainda presente, seu contorno, a sombra torna-se desenho. A sombra e o desenho de seu contorno estão no limite exato entre o objeto mesmo e o signo. O desenho ainda é sombra e já é também signo, é simultaneamente natureza e convenção.

O som, a palavra, para representar o amor, este mesmo afeto, necessita da mediação da convenção, da ideia, da abstração.

“Aquele que traça, segurando agora a vareta, está muito perto de tocar aquilo que está muito perto de ser o outro mesmo, não fosse uma ínfima diferença; esta pequena diferença – a visibilidade, o espaçamento, a morte – é sem dúvida a origem do signo e a ruptura da imediatez; mas é a reduzi-la ao mínimo possível que se marcam os contornos da significação. O signo é então pensado a partir de seu limite, que não pertence nem à natureza, nem à convenção. (...) O movimento da vareta traz a riqueza de todos os discursos possíveis, mas nenhum discurso pode substituí-lo sem empobrecê-lo e deformá-lo. O signo escrito

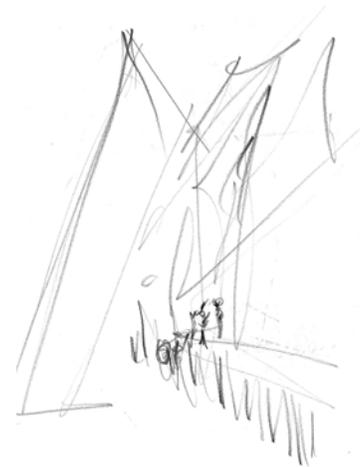


Figura 87 – o desenho e o gesto

¹⁰⁶ DERRIDA, Jacques. op. cit., p. 265, 266.

está ausente do corpo, mas esta ausência já foi anunciada no elemento invisível e etéreo da fala, impotente para imitar o contato e o movimento dos corpos. O gesto – mais o da paixão que o da necessidade –, considerado em sua pureza de origem, protege-nos de uma fala já alienante, fala trazendo já em si a ausência e a morte.”¹⁰⁷

O gesto é comunicação visual e pressupõe espaçamento, uma certa distância, para tornar-se visível. No entanto, quando a distância excede os limites, este gesto é substituído pela fala – a fala é sempre uma substituição, assim como a escritura vai substituir a fala, quando a voz não for suficiente. Palavras e coisas articulam-se em torno da representação, mas não podem abarcar todo o sentido, e assim tem origem o suplemento. E a escritura parece pôr em evidência este suplemento, este entre, entre os limites, nem palavra nem coisa.

Derrida parece passear pelo texto de Rousseau, citando e comentando trechos que abordam os diversos aspectos das línguas em suas relações com a vida em sociedade e com a representação. Destaca constantemente referências às diferenças e ao entre, ao que não está nem dentro nem fora, mas sim está dentro e fora. A criança fala antes de aprender a falar, fala quando começa a articular a voz, imita os sons que escuta, antes de aprender, ou de ter qualquer noção do que seja a fala, do sentido das palavras mesmas que pronuncia.

Os níveis de articulação, entre expressões de dor, gemidos ou gritos são elementos não verbais que se agregam à fala. As variações de entonação, a pronúncia e a tentativa de incorporar estes elementos não textuais na escrita através da pontuação e dos acentos gráficos.

Nos climas frios do norte, a sociedade se organizou em torno do fogo, enquanto, nos climas quentes do sul, os grupos começaram a se organizar em torno da água. Rios, fontes e poços eram pontos de encontro espontâneos, naturais e casuais, enquanto, nos países onde as condições de vida eram mais difíceis, a sociedade teve necessidade de leis mais rígidas, desde o princípio.

Derrida cita as belas palavras de Rousseau, que não se pode deixar de reproduzir aqui: “do puro cristal das fontes brotaram os primeiros fogos do amor.”¹⁰⁸ Para ele, trata-se do advento da presença, não de uma origem simplesmente, mas de um vir a ser, o surgimento do amor e da festa, momento que se reproduzirá continuamente, ao longo da



Figura 88 – desenho

¹⁰⁷ Op. cit., p. 286.

¹⁰⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques, apud. Op. cit., p. 319.

história social. São os tempos do desejo e do prazer, que a festa transforma num fluir, numa continuidade, numa dança.

E depois da festa, vão surgir a lei e a organização social, a partir da proibição do incesto. Nesta lei fundamental, constituinte da natureza humana, reside a origem da sociedade e da cultura, a origem do suplemento, que tornou possível a substituição do objeto pelo significante e de um significante por outro significante, que abriu espaço para a diferença entre as palavras e as coisas. Este deslocamento em relação ao significado tornou possível o surgimento das línguas.

A partir destes elementos, compreende-se porque a gramatologia é considerada como uma psicanálise da linguagem. É porque ela aponta a proibição do incesto como a origem da linguagem, da significação e dos processos de pensamento. A gramatologia define o nascimento da sociedade como limite, como diferença. Derrida espacializa as origens das línguas do norte e do sul.

“O meridiano passa imediatamente para o norte de si mesmo. Transcendendo a necessidade, a paixão engendra novas necessidades, que a corrompem por sua vez. (...) A articulação, substituindo a paixão, restaura a ordem da necessidade. O tratado tem lugar de amor. Mal é ensaiada, a dança degenera. A festa logo se torna guerra. (...) É que o ponto d’água está na fronteira da paixão e da necessidade da cultura e da terra.

(...) O sul e o norte não são territórios, mas lugares abstratos, que só aparecem ao se referirem a si mesmos a partir do outro.”¹⁰⁹

No capítulo final da Gramatologia, Derrida aponta para a posição desvalorizada que tem sido ocupada pelas teorias da linguagem, ao longo da história da metafísica, por grandes autores, inclusive pelo próprio Rousseau.

Derrida cita diversos autores, a procura das origens da linguagem figurada e afirma que ela é metafórica em sua origem, que é a própria poesia. A metáfora tem uma relação direta com a ideia, refere-se ao sentido próprio e verdadeiro.

Para Derrida, a história da filosofia é a história da prosa. Refere-se à dimensão linear da escritura, comparando-a com o ato de arar, criar sulcos na terra, imagem que remete a uma metáfora de linearidade contínua, constantemente renovada e que é origem de vida, produtividade, criação, cultura e que tem importância fundamental na história da sociedade. Esta linearidade da escritura tem relação com o desenvolvimento da habilidade



Figura 89 – desenho

¹⁰⁹ DERRIDA op. cit., p. 324, 325.

manual e da acuidade visual, e selou o compromisso entre o olho e a mão. Compromisso que é responsável pelo desenvolvimento da sociedade logocêntrica, que está em posição central na história da cultura ocidental.

Aqui, Derrida introduz um tema que irá desenvolver mais tarde, na “Dissemination”, que é a questão da relação entre a predominância da dimensão linear na fala e na escritura. E remete a relações entre esta linearidade e a representação da medida do tempo. Da mesma forma, relaciona-se com a dimensão plana do desenho e da pintura e a ilusão de profundidade da representação em perspectiva.

“Uma nova estética transcendental deveria deixar-se guiar não apenas pelas idealidades matemáticas mas pela possibilidade da inscrição em geral, não sobrevivendo como um acidente contingente a um espaço já constituído, mas produzindo a espacialidade do espaço. Dizemos claramente da inscrição em geral, para ressaltar que não se trata apenas da notação de uma fala pronta, representando-se a si mesma, mas da inscrição na fala e da inscrição como habitação situada desde sempre.”¹¹⁰

“A inscrição como habitação”, ressurgem a metáfora arquitetônica, salientando a ideia da linguagem como abrigo, a linguagem como espaço seguro, familiar, o conhecimento da língua confere uma dimensão de segurança.

Derrida aborda a escritura como *pharmakon*, que ele vai desenvolver em “A farmácia de Platão”, a tinta como uma droga, uma substância que pode curar ou matar. Compara a escritura à pintura selvagem e zoomórfica, o primeiro estágio da escritura é a pintura mimética, sem convenção. O segundo estágio da escritura é a ideogramática, a escritura chinesa, que é um código tão complexo quanto a própria língua. O terceiro estado é a representação absoluta introduzida pela escritura alfabética.

A complexidade, a abrangência e a profundidade do pensamento de Derrida manifestam-se por uma integração perfeita entre as questões éticas, estéticas e políticas. Assim, o texto circula livremente entre estas dimensões, sem prejuízo de coerência ou de estrutura, e ele afirma que “todo o pensamento de Rousseau constitui uma crítica à representação, tanto no sentido linguístico como no sentido político.”¹¹¹ E entre a apresentação e a representação, interpõe-se a diferença. O representante acaba sendo sacralizado indevidamente, e esta é a perversão do processo. Invocando novamente um texto de Rousseau,



Figura 90 – desenho

¹¹⁰ DERRIDA, Jacques, op. cit., p. 354.

¹¹¹ DERRIDA, Jacques, op. cit., p. 361.

agora o “Contrato social”, Derrida afirma que o representante perde o seu poder diante do povo reunido.

Reunido na praça pública, seja na festa ou no fórum político da cidade, o povo é o responsável soberano por todas as decisões necessárias, reincorpora o poder de representar a sua própria vontade. O representante só adquire este poder, na ausência do representado, só lhe é dado representar o que não está presente. Se o rei é representante do povo, este não tem que curvar-se ao soberano, ao contrário, a figura do rei representa o povo, quando este não pode se reunir para deliberar e, caso contrário, é o rei, o representante, quem deve curvar-se à vontade do povo.

Derrida também coloca a questão da pronúncia, de se a fala segue a escritura ou se é a escritura que deve seguir a fala. Há uma incoerência, na abordagem usual, como se a escritura tivesse precedência sobre a fala, enquanto é sabido que a escritura é que deve representar a linguagem articulada.

O exemplo do dinheiro evidencia o quanto um signo abstrato pode tomar o lugar das coisas. A moeda dá a medida, representa o valor e torna todas as coisas comparáveis entre si. Dinheiro e escritura fonética têm o mesmo grau de representatividade abstrata e conduzem ao esquecimento das coisas como tais. Conduzem a uma racionalidade analítica, na qual o significante perde o sentido.

A universalidade da escritura fonética fundamenta-se na sua distância em relação tanto ao som quanto ao sentido. Diferentemente de uma linguagem visual como a pintura mimética que, ao menos em tese, não obedece aos códigos linguísticos de uma língua particular. A pintura pode manter-se ligada ao significado por esquemas formais e visuais diretos.

Para Derrida, “o significante tende a apagar-se diante da presença do significado. (...) Pois a sua racionalidade a afasta [a língua] da paixão e do canto, isto é, da origem viva da linguagem.”¹¹²

Radicaliza a teoria ao limite, ao abordar o indecifrável na escritura das línguas mortas. Assim também é o caso da álgebra ou das escrituras científicas, códigos tão restritos e específicos que não podem ser falados, que representam uma alienação absoluta.

Para Derrida, o teatro é o espaço no qual se reconstitui a unidade perdida entre a voz e o olhar, com o caráter do espetáculo. Rousseau fez uma crítica profunda e

¹¹² Op. cit., p. 368, 369.

contundente à representação, e usou como exemplo, o comediante como o ator que trabalha justamente a cisão entre o representante e o representado, através do espetáculo do humor e da ironia. O orador ou o pregador, ao contrário, representa-se a si mesmo representa o seu próprio papel.

A festa é o espetáculo sem representação, o espectador dá a si mesmo como espetáculo, no qual as pessoas se reúnem para dançar e se divertir, no baile. E apagando-se a representação, apaga-se a relação com a morte.

Em sua argumentação, Derrida reporta-se constantemente a Rousseau e à dicotomia entre as línguas e as culturas do norte e do sul, do frio e do calor. No sul, a festa e a dança se dão ao ar livre, e o ar é o elemento da voz. “O ar livre é o falar franco, a ausência de desvios, de mediações representativas entre as falas.”¹¹³ Enquanto, nos climas temperados, a festa implica as variações das estações do ano e o uso de roupas, que cobrem o corpo e materializam pudores. O frio está ligado à noite, à escuridão e à morte.

Uma queda remete ao trauma do nascimento e à ideia de renascimento, ao poder da imaginação e da fantasia – o medo da morte é mais forte que a própria morte – que dá origem à representação.

Aqui está a explicação, porque a dança não é linguagem não é representação, a linguagem representa o que não está presente, a dança não representa nada fora de si mesma. Apenas quando se torna espetáculo – o espetáculo é feito para ser visto, olhado.

A representação traz a imaginação para o presente e permite ao leitor o gozo da recordação que é evocada pela leitura e que o transporta para outros mundos e para outros tempos, pela força da escritura, da leitura do texto, mensagem. Uma folha de papel é capaz de transportar nossa imaginação e assim alterar estado de espírito, passagem do tempo, localização espacial...

Derrida refere a exterioridade e a simultânea interioridade da escritura. Apesar de terem origens e estruturas diferentes, e de terem nascido de necessidades diferentes, a linguagem falada e a escritura implicam-se reciprocamente. A escritura nasceu para representar a fala, e por isso é externa a esta, mas de sua exterioridade, a escritura não deixa de atuar sobre a fala. A escritura “infectou” a fala. Paradoxalmente, ao invés de fixar a fala, a



Figura 91 – desenho

¹¹³ Op. cit., p. 376.

escritura a modifica, ao abrir espaço para o suplemento, cuja essência é não ter essência. O suplemento está presente, mas não tem presença.

A metafísica trabalha com os pares de opostos, representação e presença, significante e significado, representante e representado, máscara e rosto, escritura e fala. Derrida, no rastro de Rousseau, introduz o suplemento, o entre, a diferença.

Derrida conclui citando Rousseau, sobre o sonho, que é “sempre uma cena de escritura.”¹¹⁴

Quando o representante extrapola a função de representação, ele toma o poder, e passa a exercer o fascínio, o dom, a magia. O representante, o signo, assume a força da iluminação, que recebeu de fora, o sentido da representação, o sentido a ser representado, como se viesse de dentro. A folha de papel com um monte de riscos e manchas de cor adquire vida própria, pela magia da expressão, da representação, assume o papel da coisa, como um objeto mágico e poderoso, com alma. Aí o estético e o político se unem, e a ética encontra o seu lugar.



Figura 92 – Platão e Aristóteles em afresco de Rafael Sanzio, 1511

Uma arquitetura onde o desejo pode morar

Uma das reflexões mais importantes de Derrida para o pensamento sobre a desconstrução em arquitetura foi publicada na coletânea organizada por Kate Nesbitt, “Uma nova agenda para a arquitetura”¹¹⁵, no capítulo dedicado aos temas do pós-estruturalismo e da desconstrução. Trata-se de uma entrevista concedida a Eva Meyer, em 1986, na qual o filósofo abordou diretamente as questões da arquitetura como materialização ou representação do pensamento. Esta entrevista torna-se ainda mais importante pelo fato de ser um depoimento registrado no próprio momento em que o projeto do Parc de La Villete estava sendo desenvolvido por Bernard Tschumi, juntamente com Derrida e Eisenman. De acordo com Kate Nesbitt, o interesse por essas questões é característico das discussões pós-modernas que buscavam modelos teóricos em paradigmas situados além dos limites da disciplina da arquitetura.

Para Derrida, a arquitetura não é uma técnica a serviço do pensamento, e nem tampouco uma representação

¹¹⁴ Op. cit., p. 386.

¹¹⁵ DERRIDA, Jacques. **Uma arquitetura onde o desejo possa morar**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, publicada originalmente na revista Domus n. 671, de abril de 1986.

deste pensamento, mas sim uma possibilidade deste próprio pensamento. A teoria não deve ser considerada separada da prática, mas o pensamento surge do desejo. O desejo seria uma terceira via, um terceiro caminho, entre teoria e prática, que não é nenhum dos dois pólos tidos como opostos.

Em sua maneira de analisar as questões por meio de estruturas linguísticas e dos significados das palavras, Derrida afirmou que a filosofia sempre empregou a arquitetura para construir metáforas de conceitos, independentemente de estar tratando ou não da arquitetura como tema. Citou exemplos de metáforas arquitetônicas empregadas por Descartes, como a fundação da cidade, uma metáfora urbanística. Os principais trabalhos de Descartes, as “Meditações” e o “Discurso do método” trazem muitas referências à arquitetura que conduzem inclusive a implicações políticas. Em Aristóteles, aparece a figura do “architekton”, como quem conhece a origem das coisas, é capaz de unir teoria à prática e de coordenar os trabalhos daqueles que não possuem a capacidade de pensar por si próprios. Para ele, esta relação deu surgimento à hierarquia política. A arquitetura constitui, desta forma, uma arte capaz de organizar, sob seus desígnios, as demais áreas do conhecimento e esta ideia, como retórica, pode ser extrapolada para questões que não tenham nenhuma relação com a arquitetura em si mesma.

Derrida afirmou que o que relaciona a desconstrução com a escritura é a espacialidade, ele concebe o pensamento como um caminho ou como uma trilha cujo percurso deixa marcas, rastros, inscreve registros. Uma escritura que é como um labirinto, não tem princípio nem fim. “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.”¹¹⁶

Outros textos de Derrida

“Envios”¹¹⁷ é um de seus textos mais importantes e é a transcrição de uma palestra, proferida por Derrida, no XVIII Congresso das Sociedades Filosóficas de Língua Francesa sobre representação. As questões da linguagem, dos significados encontraram, nesta ocasião, uma rica oportunidade de refletirem sobre si mesmas, na voz de seu



Figura 93 – Derrida



Figura 94 – Teatro grego

¹¹⁶ DERRIDA, Jacques op. cit. pág. 169.

¹¹⁷ DERRIDA, Jacques. **Envío**. in: GÓMEZ, Patricio Peñalver **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. Tradução para o espanhol: Patricio Peñalver Gómez. Barcelona: Paidós, 1989.

representante. Ele questionou o seu próprio papel, como representante da sua sociedade, dentro do congresso, onde estavam representadas também outras entidades filosóficas, a partir de questões de tradução, que especulam sobre qual é o sentido de “estar em representação”.

A origem da representação está nos gregos, apesar de que, para Heidegger, o mundo grego, antes de Platão, não constituía ainda representação. Foi a partir do conceito platônico de ideia, que a imagem se tornou possível como representação.

Retomando ideias já apresentadas na Gramatologia, a partir do estudo da linguística e da teoria da comunicação, Derrida questionou o fato de que a linguagem escrita, que constitui o significante do significante assumiu a posição de significante. Inverteram-se os papéis. A escritura transcendeu o seu objetivo original e, então, é como se a fala passasse a ser a representação da escrita. Ele comenta a existência de uma discussão sobre a anterioridade cronológica entre a fala e a escrita.

A linguística e a gramatologia são ciências que tratam da escritura, mas a própria ideia de ciência está fortemente ligada à ideia de escritura, a sua forma, a sua estrutura e a sua história. Assim, a história da ciência e a história da escritura estão implicadas e se entrelaçam.

“que a escritura não é somente um meio auxiliar à serviço da ciência – e eventualmente seu objeto – mas, antes de mais nada, conforme lembrou Husserl em ‘A origem da geometria’, a condição de possibilidade dos objetos ideais e, portanto da objetividade científica. Antes de ser objeto, a escritura é condição da episteme. (...) que a própria historicidade está ligada à possibilidade de escritura (...) Antes de ser objeto de uma história – de uma ciência histórica – a escritura abre o campo da história – do devir histórico.”¹¹⁸

Com o pensamento do rastro e da *différance*, ele abriu espaço para uma discussão situada além das oposições dialéticas e assim ampliou, expandiu, fez se dilatarem os territórios compreendidos entre pares de conceitos opostos. A desconstrução se desenvolve no espaço entre conceitos e assim possibilita uma ampliação das dimensões do pensamento. Explora seus limites.

Ao rasurar o conceito de identidade, Derrida desenvolveu uma diferença não dialética, não opositiva e delimitou um lugar para um “outro”, que não é nem o mesmo



Figura 95 – desenho

¹¹⁸ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 34.

e nem o idêntico e assim afastou-se da tradição logocêntrica.

O texto *Torres de Babel*¹¹⁹ aborda os limites e as dobras, o traduzível e o intraduzível da multiplicidade das línguas. As reflexões sobre papel e o sentido da tradução revelam a essência do significado e as nuances e peculiaridades de cada língua diferente para referir-se aos mesmos conteúdos. A palavra constitui um objeto e encarna uma materialidade que se incorpora ao sentido da coisa, e este processo é sensível às mudanças e variações inerentes às diferentes culturas. E o discurso e as diferenças são temas centrais do pensamento de Derrida.

O nome próprio inaugura a questão porque é intraduzível. O nome Babel é uma metáfora de metáforas, remete ao mito da origem, à multiplicidade e também à incompletude, além de dar origem a inúmeras metáforas, línguas, culturas. Derrida analisa e desdobra os múltiplos significados do mito de Babel, como confusão e incomunicabilidade, relacionando o texto com a bíblia e referindo-se a autores que refletiram sobre este tema, como Voltaire, Maurice de Gandillac, Mallarmé, Walter Benjamin.

Derrida aponta para a função autoral desempenhada pelo tradutor, a língua não é neutra e a tradução é uma versão, não é absoluta. A tradução é uma interpretação que implica em escolhas de palavras, decisões que se sucedem e se somam, no conjunto do texto. A tradução tangencia a verdade, a essência do texto, que Derrida define como o intocável. Neste ponto, introduz uma importante e iluminadora metáfora utilizada por Benjamin, que é a do caroço, da polpa e da casca da fruta.

O caroço é a essência, a verdade da fruta e está sob a pele. O sentido do texto encontra-se entre a casca e a polpa. Esta imagem procura localizar onde está o sentido, e assim remete ao sentido do sentido. Traz à tona a questão do dentro e do fora, o sentido não está apenas no caroço, está em toda a fruta, está entranhado em cada célula. O caroço é o núcleo duro, que sustenta e mantém a estrutura da fruta. O caroço guarda uma essência que se espalha por tudo, toma conta do objeto como um todo. Assim compreende-se de que maneira a palavra, o significante pode ser portador também de significado, especialmente no contexto da tradução.

A tradução não dá conta do original e torna-se assim um novo texto, uma nova verdade. Não é possível fazer uma tradução da tradução, é preciso voltar sempre ao original, porque há o caroço, que é o que resiste à tradução.

A segunda metáfora é artificial em oposição à da fruta,



Figura 96 – O filme *Babel* (2006), do diretor mexicano Alejandro Gonzalez Iñárritu mostra uma sequência de fatos, aparentemente sem conexão uns com os outros, que ocorrem em partes distantes do mundo, com pessoas que não se conhecem. Interferências não intencionais entre as diferentes histórias, que se cruzam de maneiras inesperadas mudam completamente as vidas de todos os personagens. A total ignorância dos idiomas dos outros produz uma impossibilidade de comunicação, que é uma das causas dos dramas vividos pelos personagens. O filme é sobre a fragmentação, a pluralidade, a simultaneidade, sobre a solidão e a contemporaneidade.

¹¹⁹ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

que é natural, mas não é menos rica que a primeira, é a do manto, cujas largas dobras envolvem o corpo do rei. O manto simboliza o poder real e protege, mas não adere como o caroço da fruta. O manto esconde o corpo, protege-o não apenas do frio, mas também e principalmente do olhar – o que se passa por baixo do pano? Derrida cita Benjamin, que foi quem afirmou que a tradução é como um manto real que envolve o texto. Este manto pode ser bordado, assim como a tradução pode ganhar elementos decorativos, o seu teor paira ao redor, mas nunca será idêntico ao do texto original.

Define-se assim um direito autoral do trabalho de criação do tradutor, a elaboração de versão dos conteúdos de uma língua para outra, de uma estrutura gramatical para outra. Derrida reconhece o valor original e criativo contido na tradução e estabelece a unicidade do texto em sua relação com as diferentes línguas. Elementos que podem ser sutis diferenças ou diferenças que implicam e se multiplicam nas articulações formais e tem implicações na escritura e na linguagem falada, que podem ser desconstruídas na linguagem arquitetônica.

Um exemplo que poderia ser tomado como uma terceira metáfora da tradução seria a possibilidade de uma troca de materiais ou de sistemas estruturais em um projeto. Se o projeto de uma casa de madeira for construído em alvenaria, a obra executada será diferente. Mesmo que o projeto seja respeitado absolutamente em sua forma e em suas articulações espaciais, a materialidade da construção modificaria a essência do projeto.

A materialidade do signo revela a sua essência no processo de tradução e insere a diferença entre o original e a versão.

A tradução tem uma dívida para com o original. Mas cada tradução é uma leitura diferente, própria de cada língua. Derrida refere uma relação de complementaridade entre as línguas, como se a essência, o caroço do texto fosse acrescido de elementos diferentes a cada tradução. E assim, a soma das traduções criaria uma teia de relações, que tiraria as línguas de seu isolamento e daria origem a um todo integrado de sentido.

A casa, a casa tem vida e sentimentos, a casa vive na relação com as pessoas e com a cidade.

Por fim, Derrida retoma a referência a Babel, e a impossibilidade de tradução do nome próprio. Para ele, o texto sagrado é o limite da tradutibilidade, é ideal, é o ponto de partida de toda a tradução, é a possibilidade de distanciamento e de presença, de poesia e de metáfora. O trecho final do texto é pura textualidade derridiana, que nos

enreda no jogo de palavras, no jogo dos sentidos, viaja no tempo e no espaço, descrevendo o abismo, a intraduzível e o pas de sens, que é como ele define o texto sagrado. Derrida finaliza o texto com uma questão: “pode-se citar um a assinatura?” E esta questão traz consigo a questão da autoria. Ao questionar a assinatura do texto e da tradução, o filósofo nos recorda que as dificuldades de tradução são tão complexas, porque tratam da comunicação entre indivíduos, personagens, agentes, carregados de subjetividade e de elementos linguísticos pessoais, identidade.

O texto “Torres de Babel” aborda as vicissitudes da tradução e do intraduzível, as idiosincrasias que são peculiares a cada idioma, e a difícil transposição do sentido entre as diferentes línguas, sem que se perca ou que se altere o significado. Assim, Derrida volta a fazer uso de metáforas e de verdadeiros jogos de palavras com os quais vai desconstruindo os significados da expressão e da representação. Desnuda os limites da tradutibilidade e, em sua análise, constrói diversos aspectos da palavra escrita.

O filme ilustra com brilhantismo

No pequeno livro intitulado “Adeus a Emmanuel Lévinas”¹²⁰, estão reproduzidos dois importantes textos de Derrida sobre o pensamento do seu mestre. O primeiro é o discurso proferido por ocasião da morte do filósofo e o segundo, um texto apresentado um ano depois em evento sobre ele. Em ambos, aprofunda o tema da hospitalidade, da amizade, das relações interpessoais, que conclui abordando a questão ética e política do habitar, que Heidegger relacionou ao construir e ao pensar.

O texto acolhe e constitui um lugar, um receptáculo de amor e desejo que abriga, que oferece a hospitalidade. A cidade é o espaço ético e político do habitar.

Boa parte da produção intelectual de Derrida está publicada sob a forma de entrevistas. Dois de seus livros propõem formas inusitadas de diálogo, nos quais dois textos correm paralelamente, sem conexão aparente um com o outro, um no sentido horizontal, e o outro, no sentido vertical.

No primeiro, escrito juntamente com Geoffrey Bennington¹²¹, trata de uma revisão de toda a obra do filósofo. Os dois textos correm paralelamente no sentido horizontal. Um livro fundamental para a compreensão do pensamento da desconstrução. O projeto e a organização do livro são originais, como o seu processo de criação, que

¹²⁰ DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹²¹ BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

partiu de um contrato. Geoffrey escreveria um texto sobre o pensamento de Derrida, simplificando suas ideias, na medida do possível e sem fazer citações, já que o próprio autor haveria de escrever uma parte do livro. Após ler o texto de Geoffrey, Derrida escreveu o seu texto, como um contraponto, como uma narrativa não sistematizável e que deveria complementar o texto descritivo. Ambos os textos correm em paralelo ao longo do livro, um acima do outro, duas linhas que se cruzam, se enlaçam e se afastam ao longo das páginas.

O texto é um objeto artístico, um objeto vivo e palpitante. Enquanto na metade superior da página, ocorre uma análise descritiva do pensamento filosófico, na parte inferior, fragmentos truncados intencionalmente desconstruídos constroem depoimentos dilacerados, narrativas literárias e autobiográficas, nas quais o filósofo se desnuda diante do leitor. Dor, nascimento, vida e morte, circuncisão, medos, a doença e a morte da mãe.

Com sua reconhecida habilidade literária, Derrida monta um caleidoscópio de recordações, flashes que vão e voltam no tempo, numa linguagem que se aproxima do cinema. Lembranças confundem-se com narrativas, fotos e relações – a gravura de Rembrandt. Ele relata que, em função da doença, no final da vida, sua mãe esqueceu o seu nome, a mãe não reconhece o próprio filho. Relatos entrecortados ganham sequências, valores e hierarquias pouco comuns. Seja por obra do acaso, seja em razão de impulsos inconscientes, o caos da memória abre espaço para encontros inusitados.

O texto de Derrida, *Circonfissão*¹²² cinquenta e nove períodos e perífrases escritos em uma espécie de margem interior, entre o livro de Geoffrey Bennington e uma obra em preparação (janeiro de 1989 – abril de 1990), é um jorro de fragmentos autobiográficos, memórias, confissões feitas com a pressa desordenada de um desabafo. É um somatório de desabafo, como o fardo do viajante de Mallarmé, que tinha de descarregar logo ao chegar, e antes de mais nada, com a mesma urgência. O estilo literário é delicioso, mas o conteúdo é dilacerante – a beleza do feio. Seu nascimento, sua origem, a circuncisão, a rejeição na escola, a exclusão e a morte da mãe, sonhos, tudo junto, embaralhado. Fantasias e reflexões. Dor. Derrida afirma que tudo o que escreveu foi sobre a circuncisão – limite, margens, marcas, fechamento, anel (aliança e dom), “sacrifício, escritura do corpo, *pharmakos* excluído ou subtraído, corte/costura de *Glas*,



Figura 97 – desenho

¹²² BENNINGTON, op. cit.

rasgo e recostura.”¹²³

Ferida, sangue, pele. Narrativa truncada. Doença. Chaga. Mal. (...) “este livro me escapa”¹²⁴ (...). Corpo. Sangue, sexo e masturbação. Psicanálise auto-análise. Culpas. Luto. Tempo.

A escrita de Derrida, a forma literária de seu depoimento autobiográfico tem uma estrutura que faz lembrar os textos do realismo mágico do romance latino-americano, que teve entre seus expoentes máximos Gabriel Garcia Márquez. Uma narrativa surrealista, fluente e rica em associações, cortes, saltos no tempo e no espaço, que estão profundamente relacionados ao sonho e à expressão de fantasias do inconsciente. Também remetem à técnica de montagem empregada no cinema, na qual, muitas vezes, sequências aparentemente aleatórias revelam múltiplas possibilidades de sentido e de leituras. Sua linguagem dá margem a interpretações e, no limite, permite, até mesmo, a incompreensão, chega às raias da loucura.

Relato escandalosamente íntimo, pessoal, familiar, fantasias infantis misturadas a fantasias sexuais e temores de morte e sonhos, fantasmas, misturadas com segredos familiares, histórias, história mais que viva – textemunho contundente, representação de carne, pele, vida.

Agressividade culpada. Religiosidade. Latim.

O gosto pelas palavras fez com que Derrida escrevesse a palavra *mila*, que significa *palavra* em hebraico, na capa do caderno no qual iniciou o projeto de seu primeiro livro.

O tema da “idealidade do objeto literário” deu origem a dois textos: a introdução à “Origem da geometria” e sua tese de doutorado “Gramatologia”.

Originada na teoria literária e na filosofia, a desconstrução tem a peculiaridade de introduzir o elemento crítico, na leitura. Derrida partiu da leitura de Heidegger e assumiu a postura crítica de Nietzsche, para propor estratégias de leitura, que desconstróem o texto. A desconstrução é uma postura filosófica investigativa e crítica, não é um estilo, nem um movimento. O rótulo, ou a classificação dentro do que tem sido considerado como uma corrente ou linha de trabalho só vem prejudicar o desenvolvimento da teoria da arquitetura e a incorporação do elemento crítico.

O segundo livro em forma de dois textos paralelos, foi escrito com Anne Dufourmantelle, justapõe os dois textos no

¹²³ BENNINGTON, op. cit., p. 58.

¹²⁴ BENNINGTON, op. cit., p. 89.

sentido vertical e trata da hospitalidade. Segundo a autora, o texto de Derrida é poético.

Ao abordar o tema da hospitalidade, ele trata de questões de relacionamento, do estrangeiro, retoma questões levantadas no *Khôra*, sobre o estrangeiro e sobre as relações sociais, entra em temas psicanalíticos e aborda histórias e personagens da tragédia grega. Este trabalho retomou, revisou e atualizou todo o seu pensamento.

O novo olhar assusta e provoca reações contraditórias, mas a desconstrução é inclusiva, não se fecha numa estética específica, ou numa classificação rígida. Ao contrário, abre novos campos de ação, abre o leque de possibilidades de estratégias, de montagem, de pensamento, de reflexão e de compreensão.

O rótulo, sim, impõe limitações, restrições – dentro ou fora, sim ou não.

O rótulo estilístico de uma falsa estética da desconstrução prejudica o livre curso do seu desenvolvimento filosófico e a desconstrução é muito maior do que o trabalho em parceria entre Derrida e Eisenman. O próprio Eisenman,¹²⁵ em debate realizado na ocasião do lançamento do livro, numa atitude de provocação que lhe é característica, referiu os problemas decorrentes do rótulo “decon”, que era atribuído ao seu trabalho, o que, ao mesmo tempo, o coloca como vanguarda e lhe permite transgredir e assim explorar instabilidades que a arquitetura convencional não possui instrumentos para abordar.

A transgressão é uma característica do trabalho de Eisenman. Ele se apoia em teorias como a linguística de Chomsky, a desconstrução ou a dobra para deslocar a imagem convencional da arquitetura de si mesma. Peter Eisenman vê a própria história da arquitetura como uma história das releituras e das re-interpretações metafísicas desenvolvidas através do tempo, por uma sucessão de deslocamentos do pensamento, da formulação e do uso do objeto arquitetônico.

Michel Speaks, na resenha sobre o debate citado acima, explica o pensamento de Eisenman, que pode ser nomeado como metafísica, epistemologia ou mesmo como ideologia. Desde os primeiros ensaios sobre as casas, na década de 1970, até o seu trabalho mais recente, o interesse do arquiteto está em deslocar ou desconstruir o funcionalismo humanista que reside na base conceitual da

¹²⁵ EISENMAN, Peter, DERRIDA, Jacques. **Chora L works**. New York: The Monacelli Press, 1997. Debate realizado no lançamento do livro, publicado em: SPEAKS, Michael (rev) Columbia University, Avery Hall New York New York. 10027, Newline online, spring 1998.

arquitetura, cujo conceito é o mesmo, desde o Renascimento até a contemporaneidade.

O que ele considera como sendo a “interioridade” da arquitetura é precisamente o que resiste à desconstrução, é o fato de que a arquitetura não apenas representa, mas incorpora ou encarna em si mesma o conceito. E exemplifica com a ideia de uma coluna: a coluna, além de representar a estrutura, ela também incorpora a função de coluna, função e significado se fundem num mesmo elemento. Não há como representar uma coluna, sem ser a própria coluna, a coluna incorpora sua condição arquitetônica. É isso que acentua o efeito desconstrutor, porque torna a arquitetura resistente à desconstrução. A sua presença física valida o seu significado.

A sua presença se recorta, na relação da arquitetura com o ser. A relação entre a arquitetura e o ser não admite mediação. A arquitetura é a sua própria presença.

No debate, a participação de Derrida inicia da mesma maneira como teve início a sua parceria com Eisenman, 10 anos antes, através da apresentação feita por Bernard Tschumi. O filósofo francês se desculpa pelo fato de se expressar num inglês pobre e improvisado, além de não ser um arquiteto. O pedido de desculpas não se refere a uma real incompetência é, na verdade, um jogo de retórica que tem por objetivo introduzir as questões das ambiguidades contidas nas linguagens representadas, não apenas pelo idioma, mas pela arquitetura como linguagem, como texto.

Tem por objetivo introduzir o pensamento da desconstrução, através da relação entre o que é dito e o que não pode ser dito, da diferença, da indecidibilidade. É uma provocação à arquitetura como texto.

Derrida provoca a expressão arquitetônica, assim como Eisenman. A desconstrução desarticula a estrutura lógica da arquitetura, através da Khôra. Khôra precede, dá lugar à própria possibilidade do lugar em arquitetura. Khôra é o receptáculo que torna possível a arquitetura (a coluna) e a sua representação (a não-coluna). Khôra não é nem presença nem representação, mas precede a arquitetura como condição de tempo e de lugar, é a arquitetura da arquitetura.

A colaboração entre Eisenman e Derrida, no La Villette, não teve como objetivo e nem como resultado um edifício, mas sim um livro. “Chora L Works”¹²⁶ é um texto, ou um pretexto para La Villette. O livro publicado foi a única

¹²⁶ KIPNIS, Jeffrey, LEESER, Thomas (ed.). **Chora L works**: Jacques Derrida and Peter Eisenman. New York: The Monacelli Press, 1997.

construção resultante da parceria entre o arquiteto e o filósofo.

Para Eisenman, em arquitetura, há casos em que o livro é mais importante que a obra construída. Ele exemplificou com os casos de Le Corbusier e de Venturi, arquitetos que construíram obras significativas, mas cujas publicações tiveram repercussões ainda maiores do que as dos edifícios.

No debate, ficou claro que o arquiteto e o filósofo concordam em seus pressupostos fundamentais e que mesmo as suas discordâncias não se contrapõem ao pensamento da desconstrução. Derrida não compreende a ideia de interioridade da “presentness” desenvolvida por Eisenman, que tem profundas implicações na estrutura e na materialidade, questões internas da arquitetura. Da mesma forma, Eisenman parece não entender totalmente o conceito de Khôra. Derrida desenvolve as questões metafísicas heideggerianas, enquanto Eisenman aborda conceitos formais e tipológicos. Cada um desconstrói o pensamento arquitetônico e explora as relações entre arquitetura e filosofia, mas respeitando os limites de suas respectivas disciplinas.

A maior expressão que a desconstrução poderia ter encontrado e que efetivamente construiu, a partir da colaboração entre Peter Eisenman e Jacques Derrida, era justamente a construção do texto e do pensamento que fundamentou a ideia do Parc de La Villette. O conceito que subjaz à sua concepção, respeita as preexistências históricas do sítio, reúne diversas linguagens e expressões plásticas, tecnologias, atividades e propostas, num espaço amplo, no qual se integram possibilidades de convivência social, de realizações culturais e de participação política, num bairro afastado da cidade de Paris.

Em artigo publicado em outra News line,¹²⁷ Juhanni Pallasmaa propõe interessantes relações entre a arquitetura e o cinema. Ambos constituem formas de expressão que definem a essência das dimensões existenciais dos espaços habitados pelas relações humanas e, assim, articulam o espaço da vida e as imagens da cultura. Articulam as arquiteturas do humano e do efêmero, dimensões humanas que transcendem as concepções espaciais da geometria euclidiana, bem além do acréscimo da variável tempo.



Figura 97 – desenho

¹²⁷ PALLASMAA, Juhanni, **Lived space in architecture and cinema**. In: 10027, Newsline online, spring 1999.

Arquitetura e desconstrução, a tese de Solis

A filósofa carioca Dirce Solis defendeu, em 2002, a tese de doutorado intitulada “Arquitetura da desconstrução e desconstrução em arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida”¹²⁸. O seu estudo é uma referência para o presente trabalho, porque abordou os fundamentos teóricos da desconstrução e seus precedentes históricos, do ponto de vista da filosofia, trouxe contribuições significativas sobre o texto *Khôra*, de Derrida, e analisou alguns projetos da Arquitetura Desconstrutivista, em especial o Parc de La Villette, de Bernard Tschumi e o projeto realizado por Eisenman e Derrida *Chora L Works*.

A tese de Solis contextualizou historicamente o pensamento de Derrida e suas relações com a arquitetura. Sistematizou e organizou referências e apontou caminhos, no labirinto dos oitenta livros escritos por Derrida. Os estudiosos da obra deste filósofo são numerosos e cada texto acrescenta elementos para a sua compreensão, são leituras que ampliam progressivamente os limites dos textos do filósofo. Foram realizados inúmeros encontros e debates sobre a obra de Derrida, ainda com a sua presença e sua obra deverá ser ainda muito estudada, pela sua pertinência e pela sua importância para o pensamento contemporâneo.

Solis tem publicado sistematicamente seus trabalhos sobre as questões da desconstrução em Derrida, por esta razão, as páginas que se seguem apoiam-se na extensa e profunda pesquisa realizada por esta autora.

O filósofo construiu um corpo teórico capaz de explicar e de relacionar entre si muitas áreas e problemas, que tradicionalmente têm sido tratados de maneira isolada, mas que fazem mais sentido quando compreendidos de maneira integrada. A leitura dos textos filosóficos entrelaça linguística, filosofia, ética, política, psicanálise e arquitetura. Constitui um desafio instigante e pode ser aplicado a diversas áreas do conhecimento, em especial nas áreas de expressão artística, como a arquitetura e a literatura.

Solis construiu uma tese sobre a desconstrução como estratégia voltada à arquitetura, um campo que reúne arte e

¹²⁸ SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. **Arquitetura da desconstrução e desconstrução em arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002.

técnica, numa estratégia de ação que envolve uma leitura, no caso os textos representados pelo objeto arquitetônico. Através da análise deste texto, investigou as possibilidades de desconstruir o texto artístico da arquitetura.

Desconstrução em arquitetura pode ser acontecimento ou procedimento. Para Solis, um dos significados da desconstrução em arquitetura reside na exploração do modo como é erigido o edifício da desconstrução. O pensamento de Derrida introduziu um elemento crítico em relação ao processo de projeto, deslocando ou desmontando estruturas pré-estabelecidas.

A desconstrução é diferente de destruição ou demolição, porque ela expõe a fragilidade das estruturas teóricas e é expressa visualmente, materializada pelas estruturas arquitetônicas. É uma filosofia de incertezas, ou aporias, mas não deixa de ser afirmativa. Em arquitetura, a desconstrução utiliza a estrutura, a fundação, como suporte para realizar a sua crítica do logocentrismo, do fonocentrismo e do falocentrismo. Na filosofia, fundamenta-se na metafísica da presença de Heidegger e na linguística de Saussure.

Dirce Solis explicou que as metáforas arquitetônicas apresentam a desconstrução como crítica à problemática logocêntrica por meio de expressões como edifício metafísico, edifício logocêntrico, arquitetura do pensamento de Heidegger. O objeto arquitetônico pode ser interpretado como texto, mas não pode ser reduzido a um texto. A arquitetura envolve diversos campos do saber, técnica, sociologia, arte, e simultaneamente texto, acontecimento, discurso, textualidade.

De acordo com Solis, os arquitetos que estudaram a desconstrução em profundidade, que foram Peter Eisenman e Bernard Tschumi, detiveram-se sobre Khôra,¹²⁹ o texto de Derrida sobre o trecho do Timeu, de Platão, que tematiza a questão do espaço e do lugar. O lugar político com relação à arquitetura; rastro e *differance* correspondem a fragmentos para arquitetura.

No pensamento de Derrida, as dimensões filosóficas da ética, estética e política são inseparáveis e revelam-se pertinentes para desenvolver as questões relativas às ideias de abrigo, moradia, acolhimento, hospitalidade – o espaço político da hospitalidade em arquitetura. Hospitalidade como direito moral e humano, que abrange família, cidadania, amizade, inclusão política e social, aceitação, política e direito. Solis indicou de que maneira o texto arquitetônico se

¹²⁹ DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995.

insere na vida, ou seja, na complexidade da experiência humana.

O termo *différance* refere-se ao jogo de sentido e remete ao rastro do pensamento. Procedimentos desconstrutores já ocorreram dentro de outros momentos ou estilos históricos, como o barroco, o gótico, ou o *art nouveau*. Assim também a desconstrução se dá como acontecimento em diversos meios artísticos, como a literatura e a pintura, além da filosofia ou da política. As desconstruções são irredutíveis à classificação ou categorização e manifestaram-se em momentos diversos da história da filosofia, como em Platão, Kant, Heidegger ou Nietzsche.

O uso de termos paradoxais, e até mesmo contraditórios, a resistência em definir um significado delimitado e objetivo é reveladora do verdadeiro sentido em desconstrução. Derrida resistiu à crítica e ao emprego da metodologia. De acordo com Solis, desconstrução não é sistema conceitual e não é método. Ao revelar traços e marcas, a desconstrução se apresenta na *différance*, que muitos autores traduziram para o português como *diferença*. Uma alteração na forma escrita que não tem correspondência na expressão oral, ou na sonoridade da palavra. Ao revelar-se, ou realizar-se em acontecimento, a desconstrução desmantelou um sentido de pensamento linear, metódico e logocêntrico, que tem sido assumido pelo pensamento ocidental.

A filósofa afirmou que, a partir de 1968, os filósofos franceses como Foucault, Deleuze e Derrida, a exemplo de Heidegger, Nietzsche e Blanchot, passaram a trabalhar sobre a ideia do pensamento como acontecimento, como o ato de pensar, que não inclui uma ação ou atividade.

Derrida não problematizou em sua obra a questão específica do acontecimento, mas sim a questão de como o acontecimento se dá na desconstrução, ou como a desconstrução acontece. Estas ideias sobre o evento, o tempo e o acontecimento estão relacionadas com as definições de Saussure, que Derrida estudou na Gramatologia e suas implicações no texto, seja no texto metafísico, literário, linguístico, ou em nosso caso, o texto arquitetônico, como ficou marcado pela importante afirmação de Derrida contida na Gramatologia “Não há nada fora do texto”.

De acordo com Solis, a oposição binária entre significante significado foi criticada por ser a mais clara das oposições metafísicas, que Derrida propôs que fossem desmanteladas pela desconstrução. Para Saussure, os conceitos são de natureza imaterial, mas adquirem



Figura 98 – Derrida

materialidade, no signo. Mas para Derrida, os signos também são imateriais, ele nega a materialidade do signo.

A arbitrariedade do signo consiste no fato de que a única relação que une o significante ao significado é a convenção.

No pensamento de Derrida, o rastro é distinto, mas não é o oposto de presença. O rastro segue uma outra lógica. O rastro é a *différance*, é o que desestrutura o fonologismo de Saussure e está na base do sistema linguístico.

A *différance* é aquilo que difere.

Rastro é a marca.

“Rastro será, então, para Derrida a marca de um elemento, quer passado, quer futuro que inviabiliza a identificação, a definição, a ‘presentificação’ de um signo. (...) O intervalo, o espaçamento entre o mesmo e o outro, produz a identidade como efeito da *différance*, já que ter identidade é ser diferente. É este movimento de espaçamento e de temporização da *différance* que permite destituir a oposição entre significante / significado de sua hierarquia, invertendo-a temporariamente e instituir o jogo de significantes. Com relação ao texto, possibilitará a textualidade.”¹³⁰

A análise desenvolvida por Dirce Solis conduz à conclusão de que Derrida não conseguiu, nem mesmo pretendeu anular o significado. Com o pensamento do rastro e da *différance*, ele abriu espaço para uma discussão situada além das oposições dialéticas e assim ampliou, expandiu, fez se dilatarem os territórios compreendidos entre pares de conceitos opostos, pela própria aceitação do espaço entre.

Ao rasurar o conceito de identidade, Derrida desenvolveu uma diferença não dialética, não opositiva e delimitou um lugar para um “outro”, que não é nem o mesmo e nem o idêntico e assim afastou-se da tradição logocêntrica.

Ainda de acordo com Solis, Derrida afastou-se dos fundamentos metafísicos que constituem a especificidade da filosofia, para aproximar seu discurso da criação artística, da expressão literária.

A Gramatologia e os demais textos de Derrida são manifestações de amor à palavra, são poéticos, são manifestos ou antologias sobre o poder da palavra e evidenciam o grande talento e a especial habilidade literária de Jacques Derrida. O filósofo brincou, jogou com as palavras e nos brindou com uma sucessão de metáforas e analogias, com a expressão de um pensamento auto-

¹³⁰ SOLIS, op. cit., p. 60.

reflexivo que manifesta o domínio de conhecimentos teóricos, filosóficos, históricos, linguísticos e psicanalíticos. É o pensamento do pensamento, o pensamento que se dobra sobre a sua própria estrutura e assume o risco de ser incompreendido ou mal interpretado.

A afirmativa de Derrida, em Gramatologia, de que “Não há nada fora do texto” refere-se ao binário texto/contexto, como dentro/fora, como instâncias inseparáveis de um mesmo todo. Não há texto sem contexto, porque o contexto é parte do texto.

O que tem sido mal interpretado, no pensamento de Derrida é que ele tenha decretado a ausência do sentido, enquanto o que existe verdadeiramente em seu pensamento é que não há significados absolutos, ou seja, não há significado sem contexto, até mesmo porque para compreender um texto fora de seu contexto, é preciso estar dentro deste contexto. Esta ideia foi muito empregada em arquitetura, especialmente no pensamento aristotélico, no que se refere às relações entre o pensamento e as imagens, através do contextualismo, que foi abordado por Eisenman.

Para Solis, a retórica é uma das estratégias mais significativas da desconstrução. A linguagem metafórica desloca sentidos, estabelece jogos de significantes, que ocupam o lugar dos conceitos definitivos e assim alarga o espaço da expressão. A desconstrução utiliza a metáfora, que é essencial à retórica. A retórica, como uma tática de argumentação e de convencimento, detém o poder de persuasão, independentemente das questões da ética e da verdade. Derrida introduziu as ideias de rastro e disseminação, e ultrapassou os limites entre filosofia e literatura, tangenciando a poesia...

Em seu trabalho, Solis relatou toda a trajetória histórica da retórica desde sua origem, em Aristóteles e suas relações com a filosofia. Esta estratégia do discurso teve origem na oratória, mas buscou ampliar as possibilidades de persuasão num domínio público, que confluía para a política. Estabelece uma relação entre o orador e o ouvinte, com o objetivo de conquistar a assembleia, utilizando-se de habilidades no emprego da palavra, privilegiando a forma sobre o conteúdo. A retórica entra em conflito com a filosofia, porque abole a primazia da verdade. O orador necessita invocar sua paixão para desenvolver o seu poder de persuasão, através da eloquência. Não se atendo à questão da verdade, a retórica busca seus recursos na verossimilhança.

Para Solis, a apropriação da retórica é indispensável para se chegar às origens do pensamento porque a dialética,

que deu fundamento à lógica, não dá conta da desconstrução. Derrida desenvolveu sua escritura 'retórica', a partir das relações entre a estratégia aristotélica e o pensamento nietzschiano sobre a verdade.

Por ser uma técnica argumentativa, a retórica foi considerada, desde Aristóteles como sem conteúdo, num sentido pejorativo, uma conotação que foi descartada por Derrida. O pensamento derridiano inverteu estes conceitos e transformou a retórica no "principal meio de expressão da filosofia", segundo Solis. Ela afirma que a retórica apresenta características comuns com a desconstrução, como a abertura e a ambivalência. A desconstrução aponta possibilidades, mas não se posiciona, estimula, avalia, indica a multiplicidade de possibilidades, sinaliza "o jogo textual do significante".¹³¹ A desconstrução é o "entre", o "hymen".

Assim, Derrida desconstruiu a oposição que estava embutida no binômio conceito/metáfora. Para ele, a metáfora não se opõe ao conceito, mas sim traz consigo significados figurados. A metáfora está a serviço do conhecimento e da verdade. As "metáforas poéticas", existentes em Platão, e censuradas por Aristóteles, foram resgatadas por Derrida.

Para Derrida, a definição de metáfora pela retórica constituiu a origem da própria filosofia. A metaforicidade do pensamento extrapola o uso da metáfora como artifício ou como técnica de argumentação. Assim, Derrida decretou o fim da retórica, após dois mil anos de tradição clássica em filosofia. No pensamento contemporâneo, não apenas na filosofia, mas também em diversas áreas do conhecimento, novas estruturas foram introduzidas por Nietzsche, e foram ideias fundamentais para a desconstrução.

Solis remete aos poetas românticos alemães para dar conta das relações entre filosofia e arte. As manifestações artísticas podem ser compreendidas como ilustrações das ideias da filosofia, ao tornarem estas acessíveis aos sentidos. No contexto do presente estudo, do ponto de vista da arquitetura, é mais produtivo ler o discurso metafórico de Derrida em seu aspecto poético do que retórico, como foi definido por Muntañola.

No debate sobre o lugar e o direito à filosofia, Derrida chegou à retórica e, por meio dela, à possibilidade desconstrutora da filosofia, ao espaço do pensamento'. A desconstrução estabelece o mesmo plano para a filosofia e para as diferentes formas de expressão artística: o pensar, sem hierarquias. Da mesma forma que existe um direito à filosofia, pode ser instituído um "direito à arte", como Derrida

¹³¹ SOLIS, op. cit., p. 83.

afirmou em “A verdade na pintura”. A desconstrução liga-se às diferentes modalidades e possibilidades de criação artística, e a desconstrução em arquitetura constituiu um dos seus exemplos mais significativos.

Para Solis, as ideias de Platão deram origem a uma certa confusão entre filosofia e retórica, que, no entanto, não pode ser generalizada. Tradicionalmente, desde os pré-socráticos, o objetivo da filosofia logocêntrica era a busca da verdade, mas Platão já não buscava a verdade, mas sim se ocupava dela. Para ele, a verdade já estava dada e disponível, cabia apenas conhecê-la e ensiná-la. Com Platão, a filosofia deixou o trabalho de investigação para se dedicar à discussão, aos diálogos, entre aqueles que “já sabiam”.

Solis desenvolveu uma análise comparativa entre retórica e dialética formal, duas estratégias que não constituem propriamente métodos filosóficos, mas são técnicas de pensamento. Ambas deixam de lado a busca da verdade, questão para a qual Aristóteles impunha um compromisso moral. Platão não se envolvia com a busca da verdade, porque estava convencido de que já a possuía. Ai se localiza um ponto em comum com a desconstrução, que não busca a verdade, porque não acredita nela. Esta é a conexão entre o platonismo e a desconstrução – ambos tomam por ponto de partida questões de fé.

Como, para o pensamento da desconstrução, não existe a verdade, esta não entra em choque com o simulacro, considera-o apenas como uma outra opção. Sendo assim, a desconstrução situou-se no pólo oposto ao platonismo.

Solis chama atenção para o fato de que esta busca pelo entendimento, pelo verdadeiro, não é o objetivo, nem é compromisso da desconstrução. A desconstrução utiliza-se da retórica, porque não acredita que possa existir uma verdade, suas estratégias são a abertura e a indecidibilidade. Derrida observou em “Marges de la philosophie”, que o estatuto da retórica foi estabelecido por Aristóteles, que não entendia a filosofia como técnica sem compromisso com a verdade. Ao contrário, o único compromisso, o objetivo maior de Aristóteles era busca da verdade. Ele não se comprometia com política, com problemas materiais, ou com interesses fora das questões específicas do conhecimento, da verdade.

Por não estar comprometida com uma verdade única e definitiva, por incluir o lúdico, o criativo, o onírico, então, a arte é o objeto perfeito para a desconstrução.

Solis descreveu o contexto histórico, no qual se deu o surgimento da desconstrução como uma nova retórica ou nova sofística. A desconstrução não aboliu a verdade, mas



Figura 99 – Aldo Rossi, desenho a partir do afresco de Rafael “A escola de Atenas”

sim a verdade única e absoluta. Bem como não aboliu o sentido, mas aceitou múltiplas possibilidades de sentidos. Ela faz dura crítica à cultura contemporânea do marketing e do consumo e dos discursos vazios de sentido.

Ao longo da leitura do texto de Solis, torna-se evidente que a arquitetura desconstrutivista não encontra correspondência com a filosofia da desconstrução. Philip Johnson apenas usou o termo que é forte e que tem impacto como uma metáfora, porém, fora de contexto e com um sentido trocado, esvaziando simultaneamente arquitetura e filosofia. Deturpou o sentido ou a falta de sentido para propor uma arquitetura do espetáculo, como estratégia de marketing cultural.

Ela analisou o papel do discurso retórico, nos diversos períodos da história e chegou à introdução da representação política a partir do liberalismo e do capitalismo. Concluiu que a nova retórica surgiu a partir das mesmas condições que deram origem, no final do século XX, aos fundamentos teóricos da desconstrução, que foi o mesmo processo que desembocou no neoliberalismo que impera na economia e na política contemporâneas.

Este processo consistiu numa combinação entre os avanços sem precedentes na área tecnológica, na exploração social do trabalho, no alargamento dos mercados e na exclusão social. A eliminação da velha retórica foi consequência das conquistas trazidas pela modernização e, paradoxalmente, a nova retórica teve surgimento a partir do desenvolvimento de recursos de engodo e manipulação.

Solis nos mostrou, com clareza, de que maneira os paradigmas cientificistas provaram ser insuficientes para a comprovação científica. Explicou que os princípios da objetividade científica, ou seja, a observação empírica, a dedução matemática e a experimentação são sempre aplicadas sob uma ótica ideológica, o que torna impossível a neutralidade da pesquisa. Para ela, estas estratégias não são absolutas, e servem, apenas, para comprovar a competência do pesquisador em provar uma teoria.

A teoria da relatividade e o desenvolvimento da física quântica destruíram a noção de pureza das ciências ditas exatas, e as certezas matemáticas, em vigor desde Descartes, foram refutadas a partir do estabelecimento dos paradoxos de Heisenberg e Gödel, os fundamentos da física quântica.

O paradigma da objetividade passou por um processo de desmonte através dos métodos interpretativos, empregados pelas ciências humanas, sempre carregados de ideologia.

Para Solis,

“Deste modo, os mesmos elementos que tornaram a objetividade científica fundamental ao plano do discurso criado pelo liberalismo, e que baniram a retórica do espaço discursivo da modernidade, acabaram por alijar a objetividade do cenário do discurso modernista e abriram espaço, uma vez mais, para as práticas retóricas, que como sabemos se definiam pela opinião, pela persuasão, pelo convencimento e pela verossimilhança. Portanto, não pela objetividade.”¹³²

O mesmo princípio que deu origem ao entendimento da criação como manifestação da subjetividade e foi responsável pela incorporação das ideias de originalidade e de criatividade na obra de arte, fez com que esta passasse a ter valor de mercado, independente de suas qualidades estéticas. A obra de arte passou a ter valor mensurável, como qualquer outra mercadoria.

Os conceitos de mercado e de identidade nacional também sofreram modificações profundas neste período, com o crescimento das empresas, que até então eram familiares e passaram a ter alcance internacional. Este contexto favoreceu ainda mais o desenvolvimento do discurso retórico. A nova retórica é o discurso da classe dominante, o seu alcance é mundial e insere-se na política da globalização. Esta situação propicia a multiplicidade de leituras, qualquer afirmação pode transformar-se em doxa e assim, favorecer o surgimento da desconstrução.

A viabilização desta situação deu-se através da implantação de estratégias retóricas de abrangência globalizada do marketing e da propaganda. Tais estratégias têm por sujeito um modelo de homem livre de quaisquer referências de tradição, nação, cultura, idioma, classe ou categoria profissional, sem ideologia, religião ou partido político.

A chamada ordem econômica imperialista internacional, através do paradigma neo-retórico, propõe a substituição da noção de verdade pela verossimilhança. Propõe uma multiplicidade de verdades. Assim, o que se entende por realidade, atualmente, é entendido como um conjunto de opiniões e não mais como verdade. A realidade é definida pela sua expressão ou por sua representação e não tem vínculo ou compromisso com o sentido, como na desconstrução.

O modelo discursivo neoliberal e imperialista eliminou o sujeito da ação histórica e foi aplicado nas ciências sociais,

¹³² SOLIS, op. cit. pág. 120.

na linguística e até mesmo na psicanálise. O mercado passou a protagonista da ação. O discurso neo-retórico é acessível e divulgado, mas esvazia-se de sentido, não tem compromisso com a verdade, o que faz com que a liberdade de opinião seja apenas aparente.

Como a velha retórica, o que Dirce Solis conceituou como o paradigma neo-retórico é o discurso que reedita as técnicas da sofística, apenas que com novos argumentos. O discurso, que ela chamou de neo-sofista, elimina o sentido, esvaziando-o de seu conteúdo, produz um discurso vazio de sentido e sem crítica, a serviço das estratégias de marketing. A desconstrução assumiu algumas destas estratégias.

A supressão do sentido levada a cabo pelo discurso dos sofistas já foi criticada por Aristóteles. A boa fé é colocada em questão, no discurso que tem objetivo de enganar, de convencer – o marketing monta um discurso com o objetivo de vender. Para isso, emprega uma lógica diferente da que é usada pela filosofia – o seu objetivo é persuadir. Os argumentos lógicos são substituídos pelos recursos de marketing e pelo poder da mídia. Dirce Solis fez um paralelo entre esta técnica e a da desconstrução, pelo afastamento de ambas em relação ao plano do sentido.

Na sua origem, a propaganda procurava divulgar as qualidades do seu produto, e convencer o cliente a consumir, mas este cliente tinha liberdade de escolha. As técnicas de marketing atuais criam novos desejos, induzem e manipulam a opinião do consumidor. A decisão é manipulada pelos interesses do produtor, que comanda a moda, a mídia e os processos de massa, dentro da política econômica neoliberal.

A campanha de propaganda do III Reich foi o grande exemplo, quando se estabeleceram as principais técnicas de persuasão, especialmente a máxima de Goebels, de “dizer uma mentira tantas vezes até que se tornasse verdade.”¹³³ Além disso, outro recurso empregado pelo criador do marketing político era a ocultação da verdade – ninguém poderia saber o que estava acontecendo naquele momento. Todos os veículos de expressão passaram a ser instrumentos de retórica.

Atualmente, apesar de as condições políticas e ideológicas viabilizadas pela globalização abrirem inúmeras dificuldades, os discursos de persuasão são substituídos pelas estratégias de marketing que induzem ao consumo, produzindo valores discursivos que interessam ao poder econômico.

¹³³ Op. cit. pág. 125.

A neo-sofística, definida por Solis, nega simultaneamente a dimensão política da retórica e o conceito da filosofia como busca do conhecimento. Enquanto a política procura impor sua verdade, a filosofia desempenha uma busca desta mesma verdade e então, paradoxalmente, cria-se um conflito entre o poder e o saber. O poder utiliza-se da repressão para impor sua visão de mundo, enquanto, quando a filosofia se alia ao poder, perde sua identidade, sua função.

O período histórico atual, definido como a era da globalização e neoliberal, com objetivo de reorganizar a economia mundial, reúne forças políticas para silenciar o discurso nomeado por Gramsci de “filosofia da práxis”. O novo padrão discursivo, descrito por Solis, não assume compromissos políticos ou ideológicos, nem de classes, é flexível e aberto à interpretação. O discurso neo-sofista da assim chamada nova retórica esvazia de sentido as práticas que dão origem ao próprio discurso, como a ciência, a cultura e a política. Aceita divergências de opiniões, desde que estas não sejam fundadas em posicionamentos críticos. Na compreensão de Solis, a desconstrução caiu na armadilha deste processo da nova retórica, ao se concentrar no nexo funcional do discurso com as questões da linguagem, afastando-se do sentido.

Solis afirmou que a linguagem encontra sua origem e seu fundamento na vida em sociedade, e que a linguagem existe em função do sentido que desempenha nas práticas sociais. A linguística é uma ciência social, mas a desconstrução negou este sentido, através da discussão de Derrida com Saussure.

Na sociedade de massas, a linguagem tem sido empregada como ferramenta de dominação. Os recursos de significação, as polissemias e as metáforas abrem espaço para as distorções e manipulações do sentido, que são empregadas correntemente no discurso da mídia e do marketing.

Para Solis,

(...) “a estratégia desconstrucionista é avessa a definições afirmativas, preferindo estabelecer-se pelo que não é: não é método, não é regra de leitura, não é técnica de pensamento filosófico-epistemológico, não é ideologia. Enfim, Derrida prefere apresentá-la como aquilo que acontece. (...) A desconstrução poderia ser tomada, assim, como técnica mistificadora a serviço de interesses político-ideológicos dominantes, entranhados nas academias dos países centrais deste universo globalizado. Isto não seria mais do que um outro argumento retórico (...). É preciso, ao contrário, buscar o

entendimento do que é a desconstrução enquanto prática (supostamente) filosófica, para estabelecer um juízo do que ela pode ser (ou vir a ser).”¹³⁴

A desconstrução deve ser entendida filosoficamente, ou seja, como um pensamento organizado de maneira lógica, dentro do paradigma da filosofia. Sua estratégia subverte o paradigma metafísico, ou seja, o logocentrismo da filosofia ocidental. Em outras palavras, talvez o foco mesmo da desconstrução seja o próprio desmonte da estrutura do pensamento filosófico ocidental.

“Deste modo, a desconstrução aparecerá como técnica retórica para o desmonte das hierarquias conceituais erigidas pelo logos filosófico ocidental, uma técnica retórica para a ação – de leitura, de escritura, de programa e de projeto arquitetônico –, tal como vimos nas considerações referentes à nova retórica.”¹³⁵

Solis afirmou que o próprio Derrida assumiu como pressuposto que a desconstrução é retórica, embora não atenda a todas as suas características.

“A desconstrução quer destruir a própria noção de argumentação. Com isto quer convencer, mas utiliza a argumentação, não no sentido de uma lógica com critérios objetivos ou universais. Mas, faz opção pelo que textualmente é capaz de seduzir. (...) Derrida, procura ater-se ao caráter figurativo da linguagem, mas Aristóteles, guardando as devidas distâncias, já havia estabelecido o mesmo, quando afirmou que o homem não pensa sem imagens. (...) Também não é novidade considerar o caráter que toda linguagem possui de veículo portador de sentido, quando se intenta expressá-lo por enunciação verbal, e para o qual desempenharão papel fundamental as figuras de linguagem, já que o pensamento não manifesta o sentido por si mesmo, dependendo, porém, da linguagem e de sua capacidade figurativa como suporte, fato já assinalado por Nietzsche.

O que é particular à desconstrução, no entanto, é considerar a linguagem como formadora em si mesma de sentido.”¹³⁶

Com o objetivo de romper com a estrutura das relações entre o plano da linguagem e o do sentido dado pelas práticas sociais como a religião, a poesia, a política, a ciência e até mesmo a filosofia, a desconstrução propõe, como estratégia, a abolição do sentido. Assim, Derrida aproxima-se de Nietzsche, ao opor a desconstrução à própria

¹³⁴ SOLIS, op. cit. pág. 132.

¹³⁵ SOLIS, op. cit. pág. 133, 134.

¹³⁶ SOLIS, op. cit. pág. 134.

filosofia.

“Tal como Nietzsche propõe, a estratégia desconstrucionista trata o discurso filosófico como linguagem apartada do plano do sentido, como coleção de figuras de linguagem, metáforas, metonímias e demais figuras polissêmicas definidas pelo plano de expressão.

Derrida refere-se a Nietzsche, como ‘aquele que tornou possível o jogo textual ilimitado’ – o jogo de significantes, ou seja o ilimitado de possibilidades retóricas. Deste modo, a desconstrução pretenderia ‘ultrapassar’ os limites entre filosofia, literatura e arte.

Assim, para a desconstrução, o texto filosófico será visto como um jogo, um jogo lúdico onde o sentido e o entendimento serão substituídos pelas figuras de linguagem indefinidas, abertas e des-hierarquizadas.”¹³⁷

A desconstrução não se subordina ao paradigma filosófico, mas também não abre mão do seu “direito à filosofia”. Através do processo da desconstrução, Derrida perverteu a lógica do pensamento filosófico sem, no entanto, abrir mão do exercício da filosofia. O seu discurso afastou-se da esfera racional, logocêntrica como a ciência e a política e abordou questões cujo discurso não obedece necessariamente à racionalidade, como é o caso da arte.

A desconstrução valorizou a forma, ou a expressão do discurso, e neste sentido constituiu então uma nova retórica. Ou seja, não é a arte da argumentação ou do convencimento como fora a retórica clássica, e sim um discurso que se refere a si mesmo enfatizando seu aspecto formal.

Solis destaca três discursos considerados por Derrida como “indesconstruíveis”, que seriam os pensamentos de Marx e de Lacan, além daqueles que fundamentam os direitos humanos. São pensamentos que podem ser agregados aos textos de Derrida.

“A opção filosófica se agrega à estratégia desconstrucionista, como veremos em seguida, ao tratarmos da relação entre desconstrução (considerada agora como técnica) e outros conjuntos de técnicas sociais, como a arquitetura, por exemplo.

A arquitetura, enquanto técnica, impõe o imbricamento de seu discurso com várias outras práticas formadoras e portadoras de sentido, sem as quais ela não poderia realizar-se, ou melhor, ganhar espaço.”¹³⁸

Para a filósofa, através da arquitetura como prática

¹³⁷ SOLIS, op. cit. pág. 135.

¹³⁸ SOLIS, op. cit. pág. 137.

social, o homem intervém sobre o ambiente e sobre a vida e altera profundamente as condições de habitabilidade. Com intervenções diretas, modifica a forma e a qualidade do espaço físico e cria novas condições para o desenvolvimento das relações sociais. Atua sobre os objetos, o clima, a paisagem, interfere nas condições de conforto, higiene e saúde, em unidades individuais, na cidade, no território, na política, na arte. A arquitetura não se limita à compreensão, vai além da compreensão, atua transformando, sua compreensão se revela na ação, como uma “filosofia da práxis”. O projeto é uma manifestação filosófica da compreensão do espaço, da cultura, da sociedade e da política, com todas as implicações materiais daí decorrentes.

“A arquitetura dependerá da ciência na demarcação dos sítios passíveis de edificação; na definição dos projetos, dependerá da filosofia, da ética, das ciências sociais, da política, economia, de outras especialidades afins como o urbanismo, a ecologia, a engenharia. Enfim, a arquitetura abrange e relaciona-se com um domínio de práticas técnicas e científicas, domínio tão vasto e especializado que supõe a interdisciplinaridade das ciências modernas, seu caráter multicultural, político, ideológico e também ‘democrático’.

A prática da arquitetura depende do rigor lógico e técnico para existir. O espaço para a opção artística (e para a interpretação) aparecerá, apenas, no que toca ao espaço em que a técnica arquitetônica se imbrica no domínio estético ou poético. E esta é também a sua vertente retórica.”¹³⁹

Desde o século XIX, os problemas complexos são resolvidos de maneira complexa, por meio de estratégias interdisciplinares, que aliam abordagens filiadas aos paradigmas filosóficos e científicos, sem se afastar do compromisso aristotélico com a verdade.

“A desconstrução, porém, faz opção pelo fundamento neo-sofista da nova retórica que substitui o compromisso com a ‘verdade’ pela verossimilhança, o compromisso com o ‘rigor lógico’ pela interpretação livre, o ‘conceito’ pela opinião; a subordinação à lógica da prática, pela anti-lógica do jogo; a busca da certeza (ainda que relativa, circunstancial e histórica) pela indefinição e a indecidibilidade.”¹⁴⁰

A prática de arquitetura, enquanto discurso retórico, constitui uma opção pelo enfoque sofista, ou seja que não se constrói enquanto objeto funcional, que adota o engodo e os recursos não lógicos da mídia e do marketing, recursos

¹³⁹ SOLIS, op. cit. pág. 138.

¹⁴⁰ SOLIS, op. cit. pág. 139.

sabidamente retóricos. Ao ser incorporada pela televisão, pelo cinema e pela imprensa, a desconstrução torna-se vulnerável à manipulação mercadológica política econômica e neo-liberal que incide sobre estas mídias.

“Desta forma, a leitura desconstrucionista do texto arquitetônico se fará segundo este paradigma que define os condicionamentos sociais como possibilidades opinativas que poderão (ou não) ser considerados pelos arquitetos, segundo dois vetores principais: em primeiro lugar o seu papel instrumental na estratégia da desconstrução; e em segundo, seu papel como imperativo moral. Para Derrida, as orientações filosóficas serão (segundo o padrão kantiano), sempre imperativos morais.”¹⁴¹

Um dos temas desenvolvidos por Solis que será muito útil para o presente trabalho é a análise da leitura que Derrida fez do texto de Platão, o trecho do *Timeu* intitulado “Khôra”. É uma referência ao lugar como elemento originário da criação, o lugar, tal como foi concebido pelo Demiurgo, a partir de ideais de beleza e harmonia. Define uma concepção platônica do espaço compreendido como possibilidade, atribuindo-lhe vida própria e determinação. Khôra é uma entidade abstrata, uma categoria de espacialização de cada lugar físico.

A Khôra pode ser moldada, determinada, mas guarda sempre elementos abstratos indecidíveis, indetermináveis, que foram pensados por Platão, como possibilidades de realização.

Essa compreensão da Khôra explica o importante papel desempenhado pelas forças do lugar na estratégia desconstrucionista do projeto de arquitetura. Permite que forças naturais e históricas participem ativamente e determinem o discurso arquitetônico da desconstrução.

Derrida explorou Khôra em sua dimensão poética, como metáfora desconstrucionista do discurso em arquitetura, talvez uma metáfora funcional, que confere sentido e realidade ao espaço e à arquitetura. Assim, desconstrução aproxima-se de uma ficção literária, com um discurso que consolida relações entre a arquitetura e a arte contemporânea.

Solis nos lembra que a banda de Moebius é a representação do conceito de espaço-tempo intuído por Leibniz e comprovado por Einstein e pela física quântica.

Mas a análise da Khôra conduz à analogia com a banda de Moebius, porque discute a questão do dentro e do

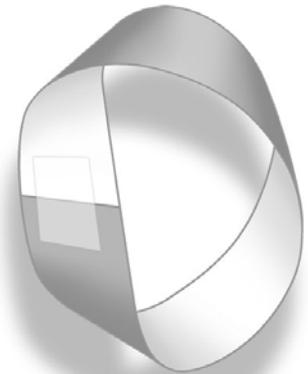


Figura 100 – Banda de Moebius

¹⁴¹ SOLIS, op. cit. pág. 140.

fora, que Derrida abordou na “Gramatologia” e que foi explorada por Eisenman, nos projetos das Casas. A abolição da oposição entre dentro e fora dá margem a inúmeras considerações metafóricas sobre as questões do abrigo, da proteção, do familiar e do estranho. São ambiguidades políticas, sociais, culturais e históricas que se espacializam e se desterritorializam na arquitetura da desconstrução, por meio de sua vertente poética e literária.

O trabalho de Eisenman será discutido no próximo capítulo, desenvolvendo relações que avancem na discussão destas questões. A geometria das representações destes objetos teóricos de arquitetura permitiu o desenvolvimento e o aprofundamento sobre a geração do espaço. A crítica de arquitetura, através do texto escrito, traz uma conotação poética e literária, opinativa e interpretativa. O texto crítico de arquitetura vai além da descrição, que por si mesma também nunca é neutra, e remete a analogias, relações. A arte, a criatividade e a ilusão abrem espaço para o discurso filosófico *desconstruir-se* livremente. A arquitetura se oferece à filosofia como uma parábola, como um paradigma a ser desconstruído.

Na segunda parte de seu trabalho sobre a desconstrução em arquitetura, Solis aplicou os conceitos da arquitetura da desconstrução para estabelecer a estrutura do pensamento da arquitetura como “arte da edificação”. Colocou questões sobre o sentido do acontecimento, da desconstrução, do significante e do significado, do texto e do contexto e também da retórica, no âmbito da arquitetura e assim analisou questões que são centrais para o presente trabalho.

Enquanto a desconstrução questionou o logocentrismo, propomos pensar uma ideia que poderia ser denominada *desenhocentrismo*, ou seja um deslocamento das hierarquias tradicionais do pensamento de arquitetura, uma disciplina que abrange arte e técnica.

A tradição filosófica emprega com frequência diversos modelos e figuras arquitetônicas empregadas em filosofia e Solis listou o edifício e a cidade, no Discurso do método, de Descartes, a Arquitetônica, na Crítica da razão pura, de Kant, o edifício da metafísica ocidental, em Heidegger, o templo grego, na Estética, de Hegel. Ela cita o livro de Mark Wigley¹⁴², que faz um levantamento minucioso desta relação.

A obra de Wigley abriu muitas possibilidades de discussão das relações entre o discurso da arquitetura e o da

¹⁴² WIGLEY, Mark. **The architecture of deconstruction: Derrida's haunt**. Cambridge: MIT Press, 2002.

filosofia. A filosofia evocou metaforicamente os elementos estruturais da arquitetura para definir suas bases conceituais, como fundações, alicerces, estrutura, solo, suporte, edificação e mesmo construção conceitual.

Através da abordagem da arquitetura, no discurso filosófico, evidencia-se o quanto as questões da arte são inseparáveis da técnica, especialmente no caso da arquitetura. As abordagens desconstrutivistas tornam-se especialmente ameaçadoras, quando tratam de arquitetura, porque parecem remeter a uma ideia de destruição.

Wigley, assim como Solis, descreveu em Heidegger o desmantelamento do alicerce lógico do pensamento ocidental, como um abismo, como se a construção de toda a filosofia estivesse estruturada sobre o nada, sobre um grande vazio existencial. A perda do logos remete ao desmantelamento das estruturas e ao desenvolvimento de uma consciência do abismo.

De acordo com Solis, para Derrida, este abismo é uma necessidade estrutural, que a desconstrução se propõe a fundamentar. O pensamento de Heidegger tornou visíveis estas fissuras, falhas, fendas, mas foi a desconstrução que tomou consciência de que a ausência de solo, que poderia levar à ruptura, é justamente o que constitui a sua força estrutural.

A arquitetura não é uma metáfora entre outras no discurso filosófico. O pensamento de Derrida refere-se à arquitetura em geral, não a uma determinada arquitetura “desconstrutivista”, mesmo que ele tenha se referido ao *Parc de la Villette* em especial em determinados textos. Ele aborda o pensamento e sobre arquitetura, dentro do contexto contemporâneo.

O rótulo de arquitetura desconstrutivista foi um modismo, uma tentativa de enquadrar, definir ou delimitar um movimento, mas não teve fundamento para se sustentar. A desconstrução não cabe em rótulos ou definições, não pode ser demarcada, marcada, restrita, porque é pensamento, refere-se ao desmonte das estruturas do pensamento. Desmonta Descartes, Platão, a partir de Heidegger e de Nietzsche, e está inserida no contexto da cultura contemporânea, que dá espaço para este processo.

Solis citou o aforismo 48 de Derrida, que afirma que “A desconstrução não é uma metáfora arquitetônica”¹⁴³, para fazer a importante ressalva de que a desconstrução é pensamento que atua sobre o conceito e sobre a filosofia da

¹⁴³ DERRIDA, Jacques. Fifty-two aphorisms for a foreword. In: PAPADAKIS, Andreas, COOKE Catherine, BENJAMIN, Andrew. **Deconstruction**. Academy Editions, p. 67-69.

arquitetura. A arquitetura fundamenta-se numa razão logocêntrica e a desconstrução propôs um deslocamento desta estrutura de pensamento. Ao propor novas abordagens filosóficas e novas estruturas de pensamento, a desconstrução revela um caráter político pelo próprio deslocamento da ideia tradicional de edifício proposto por Derrida.

A desconstrução aboliu a oposição entre os pares tradicionais que, em arquitetura remetem aos conceitos de interior / exterior, forma / função, cheio / vazio, estrutura / vedação, plano / volume, preservação / destruição, transparência / opacidade, conceito / materialidade.

A filosofia cartesiana, fundamentada pela estrutura e pelos conceitos herdados de toda a história da metafísica ocidental, alicerçada em certezas indubitáveis, fundamentou os métodos de trabalho em arquitetura durante séculos.

A crítica ao logocentrismo realizada pela desconstrução conduziu a arquitetura a um solo instável.

O espaço é o elemento imprescindível da arquitetura sobre cuja concepção a desconstrução deve atuar.

Para Bernard Tschumi¹⁴⁴, o espaço pode ser tomado em dois sentidos diferentes. O sentido piramidal, da natureza do espaço é a concepção filosófica e científica, que define conceitos, que conduzem à desmaterialização deste espaço. Neste sentido, a arquitetura assume apenas o papel metafórico e existem diversas concepções de espaço, na história da filosofia, desenvolvidas por Platão, Aristóteles, Spinoza, Kant, Leibniz ou Newton.

O outro sentido é o de espaço labiríntico e refere-se à dimensão sensitiva, à percepção, com relação às concepções estéticas, ou seja, da arte e da arquitetura. No caso da arquitetura, as concepções de espaço estão relacionadas às noções de limite, fronteira, borda. Tschumi¹⁴⁵ afirmou que a dimensão do espaço delimitado por paredes, edifícios e ruas pode ser rompida ou transgredida através da desconstrução.

Para a arquitetura, o maior interesse é pelo espaço como forma, mas sempre com uma dimensão social, como produto e como meio de produção. A definição vitruviana de arquitetura como “arte da edificação” não dá conta de todas as dimensões que estão implicadas. Mesmo assim, a edificação materializa as relações espaciais, entre continente e conteúdo, que constituem a arquitetura tradicional.

Assim como a filósofa aventurou-se a falar de

¹⁴⁴ TSCHUMI, Bernard. **Architecture of disjunction.** , 1996, apud SOLIS, op. cit.

¹⁴⁵ TSCHUMI, Bernard. **Out of limits; out of boundaries.** , 1996, apud SOLIS, op. cit.

arquitetura, assumo o risco de pensar a filosofia, ou seja, estou pensando uma filosofia a partir da arquitetura, ou uma filosofia de arquiteta. Construo um edifício de palavras, que eu gostaria que formassem imagens capazes de representar o meu pensamento sobre a desconstrução.

Na arte e na arquitetura barrocas, já surgiam algumas relações de ambivalência entre dentro e fora, que serão estratégias da desconstrução. As três dimensões do espaço concebido em perspectiva foram desconstruídas, em determinados momentos da história, como no cubismo, por exemplo. O cubismo introduziu uma quarta dimensão que é constituída pelo ponto de vista variável, ou seja, o tempo, o observador em movimento.

Na desconstrução, o tempo é inserido ao evidenciar a ideia de *différance*, é a possibilidade de diferir. A temporalização apareceu em diversos momentos da história da arquitetura, como no barroco ou no *déco*. Para Solis, quando o perspectivismo desconstrói, é pelo efeito de temporalização. Este efeito também se manifesta nas relações entre desenho e construção e entre o tempo da obra e o tempo do usuário do objeto da arquitetura. A dimensão física do usuário da arquitetura, que circula dentro do espaço é bem distinta da percepção do observador da pintura.

Bruno Zevi¹⁴⁶ salientou que o espaço arquitetônico transcende a quarta dimensão. A experiência espacial da arquitetura não se limita aos edifícios, mas se desenrola por toda a cidade, interiores e exteriores, construções, espaços fechados e espaços abertos, calçadas, cheios e vazios, os infinitos cruzamentos entre tempo e espaço, dimensões subjetivas, relações do corpo com o espaço, espaços do corpo.

De acordo com Solis, a vivência do espaço da arquitetura é composta de dobras de todas as espécies e dimensões.

O espaço urbano é composto de elementos tão diversos como ruas, casas de todos os tipos e tamanhos, escolas, hospitais, pontes, postes, praças, monumentos, calçadas, outdoors, placas, luzes, bancos, portas e janelas, pontes e passagens, perspectivas, curvas, fechamentos e aberturas, permeabilidades e limites, contrastes e harmonias, certezas e ambiguidades, mistérios, perigos, vida. Assim, evidencia-se que a desconstrução em arquitetura é muito anterior a Derrida, a realidade antecipa o pensamento.

A exposição *Arquitetura desconstrutivista* desenhou

¹⁴⁶ ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**, apud SOLIS, op. cit.

um recorte, marcou um momento e colocou um rótulo em uma produção restrita de um momento definido. Mas na verdade, a desconstrução tem um significado muito maior e mais importante, que pode ter aplicações bem mais úteis para a arquitetura, do que a classificação de uma determinada vertente, um modismo. Trata de uma compreensão mais ampla e abrangente do espaço construído, ou não, da arquitetura e das relações do corpo com o espaço e o tempo, que está presente em toda a cidade, na dança, no desenho, na construção e no tempo, no pensamento e na filosofia.

O espaço da desconstrução transcende as quatro dimensões, altura, largura, profundidade e tempo, para desenvolver-se na dimensão do corpo, que é a dimensão política que se traduz na hospitalidade, que foi abordada por Derrida na segunda parte de sua obra.

Para Solis, na arquitetura, o espaçamento é a ambivalência entre os pares como forma / função, interior / exterior, presença / ausência. Em Derrida, este conceito de espaçamento designa uma possibilidade de inscrição, um registro da escritura, que fica gravado em profundidade, como o bloco mágico de Freud.

Solis afirmou que Derrida apontou a desconstrução da tradição, através do emprego de figuras espaciais, de forma a desconstruir o edifício da filosofia por dentro. São os elementos conceituais que aparecem no Parc de La Villette, ponto, linha e superfície ou outros como limite, borda, interior, exterior, closura, limiar, moldura, margens ou cavilha e também labirinto, pirâmide, orelha, hymen, círculo, coluna, mãos, tímpano.

As figuras espaciais são objetos de releitura em Derrida, que lhes aponta uma multiplicidade de registros, bem como suas ambivalências. Tal releitura evidenciará uma destabilização da metafísica tradicional a partir da referida ambivalência.

Solis retomou o texto *Khôra* de Derrida, que se refere ao espaçamento, que implica os conceitos de espaço / estrutura e conduz a questões metafísicas e arquitetônicas. A leitura desta texto inspirou Bernard Tschumi, no projeto do *Parc de la Villette* (1982) e Peter Eisenman, no projeto da *Casa Guardiola* (1988).

Derrida abordou o conceito de *Khôra* a partir de Platão, que era um interlocutor presente em muitas de suas obras. Tratou das questões do espaço, da política dos lugares e dos lugares da política, da configuração do cosmos e do espaçamento. No *Timeu*, a personagem nomeia a *Khôra*, que seria algo como a definição de uma

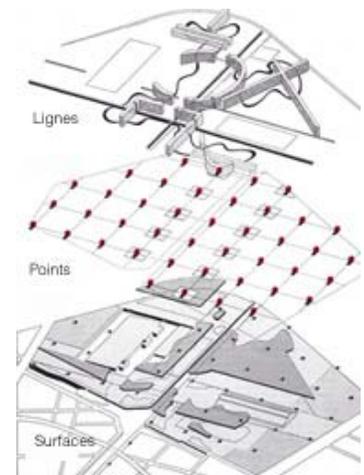


Figura 101 – Esquema do Parc de La Villette

espacialidade, na filosofia platônica. Platão estabeleceu a imagem de uma divindade, o deus arquiteto do universo, ou Demiurgo. Este Demiurgo plasmou o cosmos através da intenção ou desejo, que é o projeto e é também a brincadeira, ou jogo.

O Demiurgo inspira-se no mundo perfeito das ideias para criar o cosmo físico, a partir da referência do *Khôra*. O *Khôra* é o entre, é o espaço, é o elemento intermediário entre os objetos e o caos, é a localização das coisas. Não possui qualidades próprias, é um vazio uma cavidade ilimitada, *Khôra* é o potencial no qual o Demiurgo irá modelar e ordenar as formas, sua função é separar, distinguir os objetos em suas individualidades.

Khôra é a possibilidade da dobra, que faz abrir um espaço de dimensões infinitas para dentro.

Para Platão, a realidade é constituída de pares ordenados por relações numéricas perfeitas, como os sólidos geométricos, o tetraedro, o cubo, o octaedro e o icosaedro. São relações musicais harmoniosas, e o *Khôra* é o espaço que mantém os elementos (água, ar, terra e fogo) separados entre si.

De acordo com Solis, a primeira citação do *Khôra*, por Derrida, aparece em “La dissemination” (quase no fim de “La Pharmacie de Platon”). Platão refere-se a *Khôra* por meio de metáforas como nutrix, matriz, ama, mãe. No Timeu, além dos modelos perfeitos e das cópias imperfeitas, Platão estabeleceu um terceiro gênero das coisas, o lugar. É continente, é mãe, mas não pertence ao gênero feminino, mas sim a um terceiro gênero, o neutro.

Derrida criou *Khôra*, a partir da leitura de Platão, como categoria para descrever o lugar, e a definiu entre a verdade e o mito, é o lugar, uma entidade aparte, não tem paralelo com nenhuma outra, e envolve os múltiplos aspectos que configuram o contexto, desde as características físicas, objetivas, científicas, até as pré-existências, o imaginário, passando pelas características sociais, econômicas e políticas, além da geografia, do clima e da geologia.

O que Norberg Schulz¹⁴⁷ definiu como *Genius loci*, o espírito do lugar, tem forma e poesia, possui linhas de força próprias, que marcam a arquitetura. A energia do lugar interage com o conceito para materializar-se no projeto de arquitetura. Ou seja, o lugar tem uma vida própria, que condiciona o desenho da arquitetura, apesar de toda a possibilidade de invenção e de criação que o arquiteto

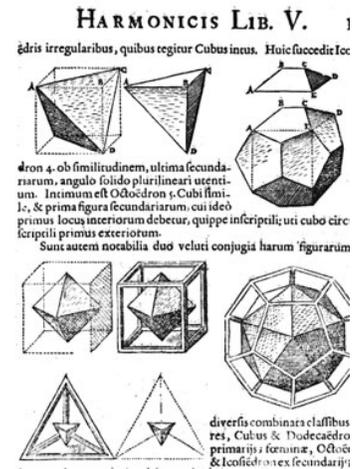


Figura 102 – Sólidos platônicos

¹⁴⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1984.

exerce ao projetar. Por constituir um terceiro gênero, *Khôra* representa o jogo de diferenças, a oposição e a hierarquia entre o masculino e o feminino.

A partir da leitura de *Khôra*, alguns arquitetos como Tschumi e Eisenman pensaram a des-hierarquização dos binômios conceituais empregados na arquitetura, como forma / função, estrutura / ornamento, virtual / real, interior / exterior, aberto / fechado, público / privado, além da função tradicional de habitação, moradia, abrigo, edificação. Os elementos que provocaram mais intensamente a reflexão arquitetônica são a fundação e o espaço.

No momento em que a desconstrução rompe com a polarização entre os pares conceituais, abre-se um abismo, uma dobra, um imenso espaço entre. E este espaço tem um enorme potencial para ser explorado conceitualmente pela arquitetura.

A desconstrução propõe uma modificação do modo fundamental de ver e compreender a arquitetura e invalida os princípios compositivos tradicionais, como simetria, proporção, harmonia, síntese.

A des-hierarquização dos pares conceituais permite que os arquitetos estabeleçam jogos de sentido, a partir do uso dos elementos de arquitetura como significantes que remetem a outros significantes. O uso do elemento arquitetônico como signo da arquitetura e não mais como arquitetura em si. Estabelecem jogos retóricos formais, nos quais a arquitetura assume compromisso com o discurso, como texto.

A desconstrução desestabilizou os princípios de composição vigentes desde Vitruvius, com relação aos significados e significantes, questionando suas dimensões simbólicas. A desconstrução, através da ideia de um terceiro gênero, ao romper com o esquema dicotômico, introduz possibilidades, dobras, alternativas entre o significante e o significado, entre forma e função. As relações de oposição são invertidas para posteriormente serem deslocadas. Os preconceitos ou ideias pré-estabelecidas são abolidos, para dar lugar à liberdade, ao pensamento e ao processo de criação.

Entre a destruição e a construção de novos edifícios, estão a reabilitação, a re-arquitetura e a reestruturação urbana, como as propostas mais consistentes do planejamento contemporâneo, frutos das rupturas das concepções da desconstrução em arquitetura. Na desconstrução, fissuras, rupturas, dobras, rachaduras não precisam ser escondidas, ficam aparentes como uma fratura exposta e são exploradas como forma e como texto. A fratura

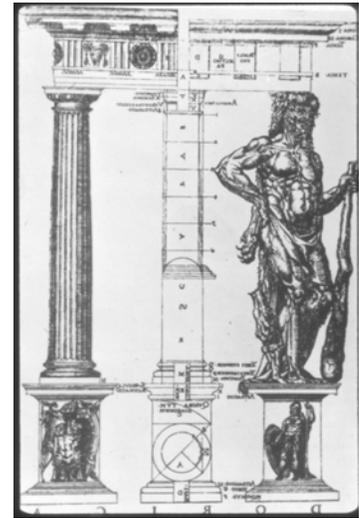


Figura 103 – elementos de arquitetura



Figura 104 – Residência de Frank Gehry, Santa Monica

exposta representada pela desconstrução da estrutura interna da arquitetura constitui um texto crítico que se refere à forma, à representação e ao contexto político. O deslocamento gera um *Shock*, como uma *collage* ou um *object trouvé* e atua de forma crítica, no espaço urbano.

As funções são reversíveis, podem ser substituídas, a desconstrução permite uma utilização flexível do edifício. Esta liberalização da forma em relação à função acarreta a liberdade de criação e, neste sentido, a desconstrução já ocorreu em diversos períodos históricos. A tradicional tríade vitruviana, firmitas, utilitas e venustas, ou construção, programa e estruturas formais é desconstruída.

A firmitas refere-se à materialidade e à qualidade tectônica da edificação, aos atributos construtivos do edifício, firmeza, resistência às cargas mecânicas e às forças das intempéries, através do tempo, ou seja, a estrutura, a sustentação. Se o edifício não atender a este quesito, vai desabar, será destruído pela ação do tempo, mas a desconstrução não é destruição.

A inclusão do lugar, como quarto elemento de projeto, acrescentado ao trinômio vitruviano, é característica de toda a arquitetura contemporânea, não é privilégio da desconstrução.

Solidez relaciona-se com fundação, estrutura, com resistência às leis da gravidade. Estruturas complexas e flexíveis são calculadas para absorver cargas excepcionais, em lugares sujeitos a terremotos ou outros eventos climáticos, mas constituem exceções. O que é atingido pela desconstrução é o conceito de suporte mas, em muitos casos, esta ideia foi confundida e aplicada como ornamento sobre a estrutura dos edifícios.

Muita arquitetura dita desconstrutivista foi construída com uma "fachada" de ruína, com elementos disjuntos, com falsas fissuras e com um aspecto instável, mas a desconstrução não é isto. Fundamentada em princípios filosóficos profundamente repensados e reavaliados, a arquitetura da desconstrução deve expressar-se por meio de uma coerência formal e com especial atenção à integração com o lugar, com o seu uso e seu papel social. Os padrões estéticos do construtivismo russo, em muitos casos, funcionam bem, como referência formal ou como intenção plástica, pelo uso de formas puras e simples.

Para Solis, o nome escolhido para a exposição *Arquitetura Desconstrutivista*, realizada no MoMA, em 1988, foi equivocado. Tentava explorar uma aproximação formal com o construtivismo russo, mas apenas Eisenman e Tschumi faziam referências diretas a Derrida. O que se viu

de desconstrução nesta exposição foi a ruptura do par estabilidade / instabilidade em sua expressão visual.

O modernismo já havia abolido o uso do ornamento, aproximando-se das formas geométricas puras, explorando plasticamente as qualidades dos materiais, dos detalhes construtivos e dos elementos estruturais.

Solis citou o mesmo trecho do texto de Wigley, citado por Kenneth Frampton¹⁴⁸, que afirma que “a forma foi contaminada”. Ocorreu uma fratura, uma fragmentação, uma fissura interna da forma e a relação desta forma com o contexto se modificou.

A desconstrução modificou as relações entre a forma e o seu contexto e entre o interior e o exterior e assim promoveu alterações conceituais em todos os elementos de arquitetura. As modificações conceituais alteram as formas dos elementos da arquitetura, das paredes, das aberturas, o emprego dos materiais, as formas são torturadas, partidas, rasgadas, dobradas.

A desconstrução não ignora, nem destrói, mas desloca todos os condicionantes de projeto, modifica a abordagem e o tratamento da estrutura, do contexto. O par forma / função é flexibilizado, incorporando esquemas de adaptação e de aproveitamento de estruturas existentes, pela reciclagem e a re-arquitetura.

A clássica declaração de Bernard Tschumi de que “a forma segue a fantasia” é um enfrentamento do enfoque modernista, “a forma segue a função”, que já havia sido contestado pelos pós-modernos, na afirmativa de Peter Blake “a forma segue o fiasco”¹⁴⁹ e revelou-se como uma eficiente estratégia desconstrutora.

Em função de todo um contexto social, econômico e político, além das modificações tecnológicas, científicas e filosóficas, ocorridas ao longo do século XX, o trinômio vitruviano teve que ser desconstruído.

A relação entre materialidade e estrutura da edificação, *Firmitas*, foi totalmente modificada, atingindo a total separação entre estrutura e vedação e a possibilidade de limites extremos de leveza, transparência e liberdade formal. Assim alteram-se substancialmente os pares interior / exterior, peso / massa, superfície / volume.

O sentido da *Venustas*, após a eliminação dos padrões ideais ou modelos de beleza universalmente aceitos,



Figura 105 – La Villete, convivência entre o antigo e o novo

¹⁴⁸ FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹⁴⁹ Citado por NETTO, José Teixeira Coelho. **Moderno pós-moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

teve um alargamento do seu leque de possibilidades de configurações estéticas. O ideal de beleza foi substituído pela concepção de adequação ou de forma pertinente.

A questão do lugar e as implicações decorrentes da inserção espacial do objeto arquitetônico, na cidade contemporânea, são temas que têm sido debatidos por teóricos de arquitetura como Fernando Perez, Alejandro Aravena¹⁵⁰, Edson Mahfuz¹⁵¹, entre outros, e acarretaram a introdução deste quarto elemento na antiga *tríade vitruviana*.

Enquanto o modernismo fundamentava-se no pensamento de Descartes para sugerir a substituição do antigo pelo novo, criando uma uniformidade, ou padronização estética, a desconstrução, a partir das ideias de Derrida, propõe a integração, a adaptação, a reciclagem. A dobra propõe a mistura, o caos organizado ou a superação do caos, não a sua substituição, mas a criação de novos padrões de organização, como na matemática da complexidade, os atratores estranhos, quando uma ordem qualitativa supera a aparente desorganização.

A arquitetura contemporânea tem o compromisso de lidar com este duplo desafio, a introdução de elementos novos nos contextos existentes e, simultaneamente, o respeito às pré-existências, na organização do espaço da cidade. E isto não é privilégio da desconstrução, pelo contrário, é a responsabilidade de toda a arquitetura contemporânea.

As modificações realizadas através da desconstrução abalaram a hegemonia da beleza e da funcionalidade e modificaram a cadeia de significantes e significados. A desconstrução atingiu os programas e projetos da arquitetura, ao flexibilizar o aspecto funcional, permitindo a multiplicidade de usos ou mesmo a substituição total dos usos dos edifícios, de maneira que, agora, a forma não acompanha mais a função.

Para Tschumi, a arquitetura da desconstrução fundamenta-se em dois conceitos: espaços e acontecimentos. Os espaços são modelados através das novas tecnologias e os acontecimentos se referem às novas práticas de atividades e de relações sociais que se estabelecem. Esta concepção remete às questões políticas e sociais envolvidas no uso do espaço.

De acordo com Solis, o *Parc de La Villette* é o grande

¹⁵⁰ OYARZUN, Fernando Perez, MORI, Alejandro Aravena, CHALA, Jose Quintanilla. **Los hechos de la arquitectura**. Santiago do Chile: PUC Chile, 1999.

¹⁵¹ MAHFUZ, Edson. Reflexões sobre a construção da forma pertinente. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq045/arq045_02.asp (acesso em 15/nov/2008)

exemplo da desconstrução e ali, as *folies* são experimentos construtivos e espaciais que desafiam constantemente as relações binárias, com seus pórticos, jardins, escadas, varandas. Um espaço experimental, que se oferece para a reflexão, percepção sensorial e especulação teórica e filosófica sobre conceitos de arquitetura e de espaço em todas as suas possíveis dimensões. O parque, com seus encaminhamentos e suas *folies* e com suas sobreposições de camadas históricas é o espaço feito sob medida para o discurso peripatético aristotélico.

Para a realização de *La Villette*, de acordo com Tschumi, a arquitetura chamou a filosofia, que se realizou especialmente em *Chora L Works*, o jardim projetado por Eisenman, em parceria com Derrida, que constitui uma espacialização, uma representação espacial das ideias contidas em *Khôra*.

Derrida e Eisenman nomearam o seu trabalho *Chora L*, que adquire uma sonoridade mais líquida e mais aérea com o *L*, e remete à ideia de choreografia, torna-se mais musical.

Chora L Works, o projeto do jardim desenvolvido em parceria por Eisenman e Derrida para o *Parc de la Villette*, procurou representar espacialmente o texto de Derrida sobre o *Timeu*, de Platão. É o projeto de um jardim sem vegetação, composto apenas de pedras e água. Derrida escreveu um texto intitulado “Por que Eisenman escreve livros tão bons?” parafraseando o título de Nietzsche sobre Wagner, no qual afirma que Eisenman é um arquiteto anti-wagneriano e faz questionamentos sobre os significados das palavras para um arquiteto.

O projeto foi iniciado por Derrida, que fez um desenho em forma de lira, remetendo a uma conotação musical e também tomou por base o projeto de Eisenman da mesma época, para Veneza, intitulado *Romeu e Julieta*, que utilizava as ideias de labirinto e palimpsesto, com estruturas superimpressas. A história de um antigo matadouro que existiu no local e de seus remanescentes é um elemento importante, que remete à questão das mudanças que acontecem no espaço, ao longo do tempo.

Assim, esboçou-se o início de uma parceria, Derrida e Eisenman, filosofia e arquitetura, a trajetória da desconstrução.

O projeto do *Parc de La Villette*¹⁵² foi resultado de um concurso público, realizado em 1983. Solis analisou os

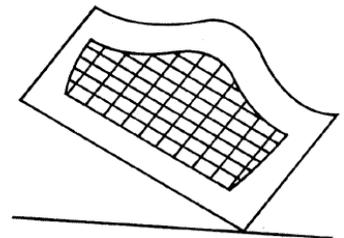


Figura 106 – Desenho feito pelo filósofo Jacques Derrida, para o jardim *Chora L Works*, projeto realizado parceria com o arquiteto Peter Eisenman

¹⁵² Para informações e imagens sobre o parque, veja-se o site: <http://www.villette.com/>; http://www.vitruvius.com.br/entrevista/tschumi/tschumi_4.asp (acesso em 23/jan/2009)

projetos do parque e das *folies*, de autoria de Bernard Tschumi, como os exemplares arquitetônicos que melhor representaram o pensamento da desconstrução em arquitetura. Nestes projetos, o arquiteto levou ao extremo a proposta da desconstrução em arquitetura, que consistiu em desestabilizar os binômios estrutura / ornamento, forma / função, forma / conteúdo etc.

Tschumi não anulou a estrutura em benefício do ornamento, nem anulou a função e o conteúdo em favor da forma, e nem tampouco reduziu toda arquitetura a mero ornamento.

A fundação deve manter-se sólida, apesar da desconstrução das hierarquias e do surgimento de um espaço entre as categorias estabelecidas. A relação entre dentro e fora se modifica, criam-se fissuras na concepção do espaço, que abalam os alicerces do logocentrismo.

Solis apontou que, para Wigley, grande parte do pensamento de Derrida desde a "Gramatologia", refere-se ao ornamento, no conceito do suplemento, que é constituído pela escritura, a retórica, o discurso. O ornamento seria mesmo o componente principal da desconstrução. O espaço passa a ser definido, delimitado pelo ornamento e o ornamento torna-se elemento constituinte, delimitador do espaço.

Trata-se de discutir, então, o que é estrutura e o que é ornamento. Há elementos periféricos, complementares, ou suplementares, cuja função é justamente definir o caráter do edifício. Pelo fato de serem superficiais, não são necessariamente supérfluos, têm presença marcante e definitiva na construção do espaço e a sua presença define, delimita, caracteriza. Elementos, que talvez não sejam nem estrutura e nem ornamento, podem ser definidos no espaço intermediário, entre essas categorias.

Dirce Solis explica que a dissolução dos limites entre dentro e fora é a chave para a compreensão do projeto do *Parc de La Villette*.

Ao ser convidado para participar do projeto, Derrida teria perguntado por que razão os arquitetos se interessavam tanto pelo seu trabalho, já que este tratava da anti-forma, da anti-estrutura, da anti-hierarquia, ao que Tschumi teria respondido que era precisamente por isto. O desenho do parque não delimita fronteiras entre setores do espaço ou do conhecimento, não evidencia regras de composição, hierarquia, ou ordem, nem princípios filosóficos ou artísticos.

De acordo com Solis, a ideia de Tschumi era que a desconstrução do *La Villette* seria capaz de estabelecer relações com as demais manifestações como a arte, a

literatura, a filosofia e a psicanálise e assim “contaminar” as diversas áreas do conhecimento e da expressão artística.

Ao contrapor as regras tradicionais de composição em arquitetura, Tschumi propôs estratégias desconstrutoras como contiguidade, superposição (superimposition), permutação e substituição. As edificações existentes na área do parque foram mantidas, como elementos do matadouro do século XIX. A desconstrução não faz tabula rasa no terreno, não materializa a metáfora cartesiana que propõe partir do zero para construir o novo. Aproveita as pré-existências, redimensionando e reestruturando-as, conferindo-lhes um novo caráter, no novo contexto.

Era de se esperar que não fosse possível realizar uma transposição direta, coerente e literal da teoria da desconstrução para o desenho do projeto. Nem todos os arquitetos e artistas participantes assumiram totalmente esta proposta. Para Tschumi, a relação entre forma e função ou entre forma e sentido não é igual à relação entre significante e significado – esta analogia é metafórica.

No *La Villette*, “a forma segue a fantasia”, nas palavras de Tschumi.

Tschumi empregou intertextualidades, relações já citadas com as demais formas de expressão como por exemplo filosofia, arte, psicanálise, cinema, literatura. Assim, propôs dismantlar convenções tradicionais em arquitetura, em especial aquelas representantes da autonomia pregada pelo modernismo em arquitetura.

No entanto, apesar de toda a discussão conceitual e filosófica que envolveu o processo de projeto, o resultado final do *Parc de la Villette* apresenta um caráter conservador, que foi motivo de críticas. Suas relações com as edificações existentes não configuraram uma desconstrução. Na prática, as diretrizes de projeto não são evidentes perceptivamente.

A maior crítica é quanto ao próprio programa de necessidades do parque, que incorporou todas as atividades culturais, científicas e artísticas tradicionais, sem constituir inovação neste aspecto. O parque abriga toda a hierarquia das manifestações do logocentrismo.

O projeto inclui dez jardins temáticos¹⁵³, o Jardim dos Espelhos, que é refletido por um jogo de 28 espelhos, o Jardim das Dunas reproduz dunas da praia, o Jardim das Névoas, o Jardim dos Bambus etc.

A Cidade das Indústrias assemelha-se aos conhecidos museus de ciência e tecnologia e abrange as culturas



Figuras 107, 108, 109, 110, 111, 112 – jardins de La Villette

¹⁵³ <http://www.linternaute.com/sortir/sorties/nature/jardins-villette/jardins-villette.shtml> (acesso em 24/jan/2009)

técnicas, científicas e industriais. Divide-se em quatro alas, Da Terra ao Universo, Linguagem e comunicação, A matéria e o trabalho do homem, A aventura da vida.

A desconstrução nunca pretendeu destruir ou descartar os antigos esquemas, mas realçar as suas contradições, ao romper com as hierarquias e ao apontar para a cristalização de sua estrutura. Esta estratégia evidencia que a relação entre forma e conteúdo em arquitetura não é direta e nem é estática, mas dá margem a variações e flutuações que são responsáveis pelo surgimento de novos arranjos e possibilidades.

A desconstrução desmistificou a questão da expressão em arquitetura e a sua exploração pela teoria semiótica. A tentativa de ler a imagem do edifício como um texto, como numa arte puramente visual desconsidera a complexidade da arquitetura e a intertextualidade que lhe é inerente. A arquitetura não pode ser lida, em seus componentes linguísticos, apenas por sua forma, como propuseram os formalistas russos.

A textualidade da arquitetura envolve, além dos aspectos visuais, componentes sensíveis fenomenológicos, frutos da vivência, da interação do homem com o objeto arquitetônico. A desconstrução atua sobre a impossibilidade de uma correspondência direta entre forma e função, ou seja, não existe uma única forma para abrigar cada programa de arquitetura. Em arquitetura, sempre é possível fazer de outra maneira, propor formas diferentes, novas ou velhas, especiais ou banais, simples ou combinadas. Cada edifício, cada projeto, é um acontecimento.

Neste aspecto, então, cabe à desconstrução apenas confirmar a impossibilidade de uma tirania do significado, aqui representado pela função sobre a forma.

A forma em arquitetura nasce da concepção do arquiteto, a partir dos elementos já descritos de *Firmitas*, *Concinitas* e *Venustas*, além da relação com os aspectos do lugar. O conceito do arquiteto é expresso pelo programa de necessidades e, juntamente com a definição dos volumes formais, dos materiais e técnicas construtivas que dão materialidade ao objeto arquitetônico.

Solis nos explicou a concepção de projeto empregada por Tschumi em *La Villette*, iniciou pelo estabelecimento de três pressupostos, três etapas para o desenvolvimento do processo de projeto do La Villette: crossprogramming, transprogramming e disprogramming. E estes três momentos foram contemplados pela retórica da desconstrução.

Se o programa equivale ao texto arquitetônico, ao caráter retórico da edificação, este inclui um poder de



Figuras 113, 114, 115 – As folies de la Villette

persuasão ao arquiteto, de retórica. E Tschumi iniciou o processo de desconstrução pela montagem do programa. O crossprogramming constitui um deslocamento tipológico, ou seja, o uso intencional de uma tipologia arquitetônica consagrada para abrigar uma atividade distinta. O transprogramming é a combinação ou justaposição de dois programas inicialmente incompatíveis, mantendo as características de suas configurações tipológicas. E o Disprogramming é a contaminação entre as configurações formais de dois programas distintos.

Assim Tschumi propôs a desconstrução dos programas e das tipologias arquitetônicas compreendidos pelo vasto e complexo programa do Parque. O espaço de uma biblioteca pode ser aproveitado para a construção de uma piscina, ou uma igreja pode ser adaptada para ser aproveitada como um bar. São propostas de deslocamento, de inversão de atividades, que desconstróem as relações entre forma e função.

Havia, no projeto, a possibilidade, ainda, de modificações de usos dos diferentes espaços ao longo do tempo, com variações de programas e com as necessárias adaptações. As ideias de palimpsesto e de labirinto não aparecem explicitamente no parque, os conceitos que estão em evidência no *La Villette* são estas múltiplas combinações e substituições conceituais, fundamentadas na filosofia, na arte, na literatura e na psicanálise.

Dada a complexidade do programa e a necessidade de aplicar estratégias desconstrutoras que materializassem o pensamento de Derrida sobre a diferença, Tschumi introduziu um *grid*. Este foi pensado como uma estrutura sem hierarquia e sem centro, sobre a qual os objetos iriam se organizando, com uma ideia de incompletude e sem limites. O *grid* proposto não deveria entrar em choque, nem limitar o uso de formas orgânicas, da natureza, nem com as formas preexistentes, no parque. Deveria ser usado como abstração e não limitar os projetos.

O *La Villette* está sempre em processo, sempre se diferenciando e mudando, sempre incompleto, como um centro cultural e de lazer. E, para Tschumi, a ideia é que a arquitetura, como “estilo” não deve significar especificamente nada, a arquitetura deve ser composta por significantes, rastros, disjunções e repetições. E essa arquitetura relaciona-se com as demais áreas do saber, que implicam no conceito de disjunção, no qual se dá uma constante interação entre os rastros de cada elemento que compõe a cidade.

As *Folies* são 26 volumes construídos pintados de

esmalte vermelho medindo 10x10x10 m, espaçados a uma distância de 120 m uns dos outros. São como grandes caixas vazias, cubos com variações e deslocamentos provocados pela inclusão de elementos como tobogãs, tubos, cata-ventos, terraços e que alternam espaços vazios e planos abertos e fechados. Alguns abrigam um programa de necessidades específico, mas a maioria são apenas elementos lúdicos e de contemplação, que pontuam todo o parque a intervalos regulares.

No programa do *La Villette*, interagem três níveis de experiência arquitetônica, que são acontecimento, espaço e movimento. Três níveis incompatíveis e independentes, que não obedecem a nenhuma relação hierárquica. O primeiro deles, o nível dos acontecimentos, implica em eventos únicos, singulares, que constituem atividades isoladas, instantes “de vida, de paixão, amor e morte”. O segundo nível, o espaço é entendido como forma física, mas também como lugar político. E por último, o movimento, que inclui a dimensão temporal e permite a realização do acontecimento.

Tschumi utiliza um sistema de representação que ele define como notação arquitetônica, que questiona a representação convencional empregada em arquitetura. A notação arquitetônica representa usos, formas, valores sociais do objeto arquitetônico, sempre por meio de processos de inversão e de deslocamento.

O projeto é constituído pela super(im)posição de pontos, linhas e superfícies, três sistemas ou três textos independentes, que mantêm suas respectivas autonomias e que evitam qualquer possibilidade de composição. A organização espacial dos elementos tem um certo grau de aleatoriedade, a super(im)posição procura fazer uma analogia com o “bloco mágico” descrito por Derrida em “Freud e a cena da escritura” em “A escritura e a diferença”.

As edificações assim distribuídas pelo parque foram denominadas *Folies*, que significa “loucuras”, em francês. Apesar de remeter ao termo inglês “*folly*”, que designa pequenas construções em meio aos parques, não foi esta a intenção de Tschumi. De qualquer forma, o termo guarda conotações ambíguas, nas dimensões filosófica, psicanalítica e sociológica, de acordo com as ideias de Derrida, Lacan, Foucault.

Para Derrida, a arquitetura das *Folies* enfatiza a questão do acontecimento, do evento, em contraposição ao conceito da construção como elemento fixo, definitivo.

As *Folies* constituem pontos de referência através do parque, atuam como elementos desconstrutores dentro do sistema de superimposição e ilustram a disjunção entre usos,

formas e valores sociais. As *Folies* do *La Villette*, então, ou as “Loucuras” não representam o oposto da razão, mas também não constituem representações da “razão”. Retomando a metáfora do edifício, no Discurso do método, Descartes sustentava o triunfo da razão sobre a loucura.

Há uma dimensão destas oposições, razão / acaso, razão / loucura, que tem um valor essencial específico para o pensamento arquitetônico, que é a oposição dentro / fora. A razão representa o dentro, o interior do edifício, a razão é o próprio edifício, a cidade ordenada e planejada. Já o acaso e a loucura relacionam-se com a exclusão e assim representam o fora, e podem ser situados fora mesmo dos muros da cidade.

Assim as *Folies* representam que esta separação entre razão e loucura, entre dentro e fora, não tem sentido, na desconstrução. O acaso é incorporado no processo de pensamento arquitetônico, não é mais considerado como o outro lado da razão, não é mais excluído do tecido da cidade. O espaço ganha outras dimensões, além do dentro e do fora, que são as dobras, os entre, os intervalos.

A *Folie* não é o oposto da razão, ela nega a razão, mas tem o seu conteúdo positivo. Como Derrida afirmou, a desconstrução é afirmativa, no sentido definido por Nietzsche. Cada uma se destina a um uso, sempre relacionadas ao prazer e a atividades lúdicas, culturais, pedagógicas, científicas e filosóficas, “ficções”.

A intenção conceitual estabelecida por Tschumi foi dar um significado psicanalítico às *Folies*, numa tentativa de realizar uma “contaminação” entre o texto arquitetônico e o texto teórico. A ideia de deslocamento na desconstrução estabelece “contaminações” entre arquitetura e psicanálise. O caos urbano da cidade contemporânea, com seus elementos fragmentários e desconexos é considerado como uma doença, uma loucura, esquizofrenia.

Este conceito de deslocamento, na desconstrução, remete à questão da transferência, na psicanálise, ambos os conceitos têm uma conotação espacial. A transferência constitui uma possibilidade de reconstrução e de superação do conflito. Assim como, na situação terapêutica, os fragmentos são transportados para o terapeuta, na situação arquitetônica, os fragmentos são transportados para o(s) edifício(s) os objetos materializam a transferência. A concepção fragmentada do *La Villette* representa, de forma espacial, a fragmentação da cidade e da sociedade contemporânea e a unidade é dada pela falta de unidade, a forma é a falta de forma e a composição é formada pela junção de elementos dispostos aleatoriamente.

Cada uma das *Folies* constitui um ponto de intensidade e o seu conjunto forma um grid de fragmentos, de lugares de transferência. Sua distribuição define sua função de articular espaçamento e temporização, espaço e tempo.

Este grid de pontos torna o espaço ativo, propõe uma organização sem hierarquias e sem composição formal e esta proposta representa um posicionamento também político e ideológico. O espaçamento entre as *Folies* e a temporalização provocada por ele possibilitam a configuração de espaços intermediários de relação e de convivência, onde se dá o jogo entre a realidade, o símbolo e o imaginário e onde a diferença ganha espaço.

A ideia de Tschumi é o processo de montagem cinematográfica, em oposição ao tradicional plano de composição, abrindo a possibilidade de múltiplas variações e combinações dos fragmentos. A superimposição de uma série de cinegramas funciona como expressão da desconstrução, no projeto do parque.

O segundo elemento estruturador do parque é o conjunto de linhas ortogonais, que unem os dois portões de Paris, as estações de metrô *Porte de La Villette* e *Porte de Pantin* (no sentido norte-sul) e os subúrbios (leste-oeste). Estas linhas também dão acesso aos jardins temáticos e possibilitam rotas alternativas, além da integração com a natureza.

E, por fim, as superfícies são amplos espaços abertos diferenciados pelos tratamentos dos pisos com areia, grama, pedra, terra, cascalho, nos quais ocorrem eventos e atividades ao ar livre.

Na desconstrução, a relação entre estes três elementos, e também a relação espaço/tempo não são exploradas como relações dialéticas, ou como superação, estas relações são des-hierarquizadas. Assim, as *Folies* materializam a desconstrução, ao apresentarem um jogo entre estes três elementos sem hierarquias e sem valores pré-estabelecidos. Um jogo que dá margem a múltiplas interpretações. As relações entre os pontos, as linhas e as superfícies, assim como as relações espaço / tempo, não são de negação, mas de complementaridade.

Solis desenvolveu a relação entre o pensamento de Derrida sobre desconstrução e sobre hospitalidade, com o enfoque nas questões ligadas à arquitetura, que se desdobra nas relações de familiaridade e estranheza. Refere-se então a uma retórica da habitação e a uma retórica da hospitalidade a partir da desconstrução. Discute as questões relativas ao habitar, morar ou abrigar, que foram abordadas

de maneiras diferentes por Heidegger, Bachelard e Jung com relação aos opostos como o acolher e o repelir, o abrigar e o desabrigar, o hospedar e o hostilizar etc. Estas preocupações, quando levadas para o espaço da arquitetura, privilegiam as dimensões éticas e políticas. São questões que Derrida se coloca, no pensamento da desconstrução e no estudo da hospitalidade

Ao relacionar o conceito de Khôra com o abrigo e a hospitalidade, heimlich, unheimlich, Solis levantou questões psicanalíticas.

Retomando o conceito de Khôra, apresentado na leitura que Derrida fez do Timeu de Platão, Solis afirmou que:

(...) Khôra é uma espécie de indecível, uma aporia, [ou incerteza] sobre a constituição do lugar ou dos lugares, mas não é necessariamente inóspita. Khôra de Platão é algo onde tudo cabe, todos os elementos do cosmos, como obra de um Demiurgo cuidadoso, cuja obra 'belíssima' está de acordo com as relações musicais e a utilização da geometria e suas figuras perfeitas, plasmadas a partir das ideias, números, figuras ideais e os quatro elementos: fogo (tetraedro); terra (cubo); ar (octaedro); água (icosaedro).¹⁵⁴

Derrida se refere a Platão como o "triton genos", que permite que os materiais, as formas e os números sejam ordenados a partir do caos. O caos original seria o Khôra, que reuniria em si os atributos de lugar, de origem e de hospitalidade, de abrigo ou seio.

Khôra é modelo para a desconstrução, porque não configura destruição, mas sim disjunção, sugere a função de habitar, é heimlich, familiar. É a matéria-prima do lugar, que será delimitado, moldado pela ação política. É também associada à noção de aconchego, de abrigo e de hospitalidade. Mas estas questões estão relacionadas ou na dependência das questões políticas, de democracia e de processos sociais, de cidadania ou de exclusão.

Atualmente, nos países centrais da globalização, estão em vigor estruturas que excluem imigrantes e clandestinos, enquanto as práticas arquitetônicas não são acessíveis às populações pobres. Estas questões também dizem respeito ao conceito de Khôra. Para Solis,

"O habitar está tradicionalmente ligado à ideia de acolhimento, abrigo, conforto. (...) o exterior sendo o lugar se não do inóspito, ao menos daquilo de certa forma desconhecido, o estranho."¹⁵⁵

¹⁵⁴ SOLIS, op. cit., p. 209.

¹⁵⁵ SOLIS, op. cit., p. 213.

O dentro é contido, familiar, o circunscrito, o particular, a intimidade, a subjetividade, enquanto o fora é a instabilidade, o aberto, o infinito. Estes adjetivos se aplicam para a casa e também para a cidade, na metáfora cartesiana.

Mas a desconstrução explora justamente as ambivalências, que são expressas pela analogia com a banda de Moebius, onde não há limites entre dentro e fora, o objeto arquitetônico é desconstruído. E ao aproximar os contrários, o dentro e o fora, a desconstrução se aproxima da ideia do estranho familiar, a inquietante estranheza, ou a *unheimlich* freudiana.

Derrida salientou a presença constante da metáfora arquitetônica em todo o pensamento filosófico e também na psicanálise.

A casa do arquiteto Frank Gehry, em Santa Mônica, é o primeiro exemplo de arquitetura, apresentado por Solis, e é enquadrado na desconstrução não derridiana. Sua preocupação é estética e remete à fragmentação realizada pela inversão da perspectiva realizada pelo cubismo. A casa reformada ganhou um aspecto desconstruído, tosco, inacabado, pelo processo de disjunção e superimposição de materiais e de elementos de construção.

A *Casa Guardiola* de Eisenman, evidencia uma fundamentação filosófica, baseada na leitura e nas reflexões sobre a obra de Derrida. O arquiteto decompõe a ideia de lugar, através da coexistência entre elementos lógicos e ilógicos, de rastros e de arabescos. O arquiteto cria um jogo entre elementos caóticos e princípios de ordem, rompe com hierarquias e configura espaços não convencionais.

São exemplos de experiências onde o objeto arquitetônico perde as características tradicionais do familiar, mas não perde a condição de habitável. Desloca, desconstrói a experiência da arquitetura com o espaço familiar.

A arquitetura da desconstrução deslocou ou subverteu os valores tradicionais dos princípios vitruvianos sem contudo abrir mão dos preceitos de habitabilidade e de hospitalidade. A sua proposta foi transgredir, ir além da tradição e, assim, gerar estranheza, inquietação e reflexão – foram obras construídas com funções filosóficas, objetos de pensamento. A desconstrução contaminou a arquitetura e a aproximou das demais manifestações artísticas.

“A arquitetura possui um contato obrigatório com o público, não se reduz simplesmente à arte de edificar, mas sempre foi interpretada como habitação, moradia, domicílio. Lar, casa, vivenda ou residência é ‘morada dos homens ou morada dos deuses’, dirá Derrida.



Figura 117 – residência Frank Gehry

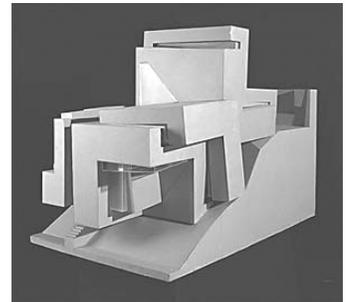


Figura 118 – Peter Eisenman, Casa Guardiola

E será precisamente este valor de 'habitação' que será questionado pela desconstrução. (Derrida, Papadakis, p. 74)."¹⁵⁶

Solis explicou que Tschumi e Eisenman mostraram que a desconstrução é possível como processo de pensamento, como concepção do objeto arquitetônico.

E a desconstrução situa-se neste espaço entre a retórica e a poética e é isto que a maioria dos seus críticos não compreendeu. Ela exige uma flexibilidade de interpretação, na qual o leitor possa oscilar entre duas posturas, entre duas leituras, ela explicita uma face, mas sempre deixa implícitas outras questões.

Solis aponta para uma ambivalência, que me parece mais uma incoerência entre o uso familiar da habitação, heimlich, e uma aparência, uma forma *unheimlich*, uma dicotomia entre o uso e a forma. Mas a arquitetura não precisa ser sempre familiar.

A casa desconstruída é estranha em sua forma, mas contém o familiar dentro de si. A questão da *unheimlich* freudiana, abordada por Solis pode ser mais explorada, é muito interessante e importante para a arquitetura, pois tem a ver com o significado do habitar, do andar dentro da casa, do estar em casa, das funções da casa, mas não será discutida neste trabalho. Para Solis, é esta ideia da *unheimlichkeit* que remete à questão da hospitalidade em arquitetura. Para ela, a hospitalidade seria como um contrato derivado do habitar e do familiar.

A hospitalidade foi abordada por Derrida pela primeira vez em uma conferência na John Hopkins University, em 1996, (publicada em 1997) portanto bem depois do período em que o filósofo dedicou-se ao pensamento da desconstrução. Esta temática da hospitalidade e também do perdão acompanharão Derrida até os seus últimos anos, quando o seu interesse e o seu pensamento se voltam com maior intensidade para as questões éticas e políticas.

Como já se referiu anteriormente, em uma primeira etapa, Derrida dedicou-se ao estudo das estratégias da linguagem, que o conduziram a deslindar os processos de articulação do pensamento, e que consistiram finalmente na filosofia da desconstrução. Num segundo momento, então, abordou temas de interesse social e político, dedicando-se às questões dos estrangeiros e dos excluídos, assim como a da hospitalidade. Esta segunda etapa é decorrente do problema da diferença. Ao tratar das relações humanas, ele atualizou, humanizou e colocou o seu pensamento num

¹⁵⁶ DERRIDA apud SOLIS, op. cit., p. 219, 220.

plano mais próximo da prática e mesmo da vida. Ou seja, continuou tratando das mesmas questões, mas mudou o sentido e o enfoque com que o filósofo tratou os temas.

A hospitalidade pressupõe o respeito às diferenças, e sendo assim, pode-se afirmar que a desconstrução é uma forma de hospitalidade, enquanto um acolher, um receber o outro. A hospitalidade constitui uma dimensão política da arquitetura. A questão da hospitalidade é parte do conceito de arquitetura e pode ser encontrada em todos os períodos da história, em todos os estilos. Da mesma forma, a *Khôra* em Platão, também pode ser compreendida como hospitalidade, o espaço construído é abrigo, e pressupõe sempre uma relação entre hospedeiro e hóspede.

Podem-se evocar inúmeros programas de edifícios e elementos de arquitetura que favorecem a hospitalidade, como marquises, passeios para pedestres, garagens, hotéis, paredes, escadas, guarda-corpos, quartos etc., que incluem a condição do conforto e do acolhimento.

Solis lembra a etimologia da palavra hospitalidade, citada por Derrida, do latim, “hospes”, “hostis” (estranho) ou inimigo estranho (“hostilis”) ou estrangeiro. “Hostis” + “potes” (potis, potes, potentia) que indica poder. O dono da casa tem o poder e é quem dita as “normas da casa”, que o hóspede deve cumprir se não quiser abusar da hospitalidade. Se o estrangeiro não observar os seus limites, será considerado parasita ou intruso.

Na conclusão da tese, a filósofa dá uma compreensão das relações entre a desconstrução, a diferença e a política da hospitalidade, aplicadas à arquitetura desconstrutivista. Solis abordou questões políticas, sociais e econômicas da arquitetura, dentro do contexto contemporâneo, fechando uma contextualização histórica que se fundamentou o seu trabalho. A desconstrução abriu as portas da filosofia para a arquitetura, para a arte e para a política. Ou seja, democratizou, liberalizou as relações entre a filosofia, a cultura e a sociedade.

A casa de Gehry é o exemplo de um objeto construído ou desconstruído através da apropriação do seu vocabulário plástico, com intenção estética sem o devido engajamento filosófico. É quase uma alegoria da desconstrução. Sua inserção urbana, num bairro nobre de Santa Mônica, exacerbou suas qualidades, desafiou os padrões tradicionais, provocou polêmica e divulgou o projeto da desconstrução.

A desconstrução contestou as verdades estabelecidas pela filosofia ocidental, ameaçando a sua estrutura e as suas verdades fundamentais e propôs uma profunda reavaliação do sentido, colocando em choque as posturas éticas,



Figura 119 – Residência de Frank Gehry

estéticas e políticas. Questionou os valores e critérios que fundamentam os sistemas que desvalorizam e excluem o diferente. E a filósofa confrontou esta discussão com a realidade social, com a carência daqueles que não têm onde morar. Os conjuntos de habitação popular propostos pelo modernismo e construídos em todos os países do mundo mostraram-se pouco satisfatórios para resolver os problemas gigantescos das cidades contemporâneas.

As críticas e os questionamentos filosóficos e estéticos da desconstrução ampliaram os limites e as possibilidades do pensamento e da criação em arquitetura e ampliaram as possibilidades de atuação política, pela abertura do conceito e do pensamento.

A leitura da filósofa fundamentou-se, de maneira detalhada, clara e explícita, nas referências aos filósofos clássicos, ou seja à história da filosofia, Platão, Sócrates, Aristóteles. Para analisar o pensamento da desconstrução, Dirce Solis discutiu estas ideias com toda a história da filosofia e com os seus fundamentos.

Derrida e as "Razões"

Em suas reflexões sobre a racionalidade, Ricardo Timm de Souza¹⁵⁷ desenvolve uma investigação sobre a razão ética da filosofia, cuja tarefa é pensar as coisas fora dela, mas sem se furtrar de investigar o seu próprio sentido. Ele analisou de que maneira os cinco filósofos Adorno, Bérqson, Derrida, Levinas e Rosenzweig abordaram a questão do sentido e do pensamento filosófico contemporâneo inserido no contexto histórico.

Ele enumerou uma série de críticas contra a desconstrução feitas por diversos autores, que ele atribui ao preconceito e à desinformação, mas considera muito importantes para a compreensão da lógica de poder que existe por trás da formação do conceito. Para Timm, os textos "Espectros de Marx", "Força da lei", "Estados de alma da psicanálise evidenciam a preocupação com questões éticas e políticas que foram tratadas por Derrida a partir dos anos 90.

Derrida ressaltou a importância e a ambiguidade das relações entre lei e força, entre a lei e sua aplicação, relações entre direito e justiça e concluiu que a interpretação da relação entre estas entidades e a desconstrução não é inequívoca, dá margem a diferentes interpretações.

¹⁵⁷ SOUZA, Ricardo Timm de. **Razões plurais: itinerários da racionalidade no século XX: Adorno, Bérqson, Derrida, Levinas, Rosenzweig**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

A palavra “força” deve ser empregada com muito cuidado, dadas suas margens amplas e possibilidades paradoxais de significação ou de interpretação – “tal como a força própria de um bebê recém-nascido radicalmente frágil consiste em não ter força alguma”¹⁵⁸. Derrida compreende a diferença entre o desejo de justiça – a justiça como fato humano – e o conceito de justiça como conceito, como preocupação intelectual. A desconstrução propõe um confronto entre, de um lado o singular, a natureza, e de outro lado a lei, a convenção, a instituição. Desta maneira, desconstrói os próprios “fundamentos do direito, da moral e da política”¹⁵⁹.

(...) “não se pode falar diretamente da justiça, tematizar ou objetivar a justiça, dizer ‘isso é justo’ ou ‘eu sou justo’ sem trair imediatamente a justiça, senão o direito.”¹⁶⁰

Para Timm, esta é uma questão perigosa, porque remete a uma origem aparentemente irracional. O direito é desconstruível e este processo conduzirá à sua historicidade original, mas “a justiça não é desconstruível. (...) A desconstrução é a justiça.”¹⁶¹

O direito, que Derrida faz questão de distinguir da justiça, é construível e, portanto, também é desconstruível. Como a justiça é indeseconstruível, a desconstrução define-se neste intervalo entre a justiça e o direito, entre o que é passível de ser desconstruído e o que não pode ser desconstruído. O uso destas palavras ou expressões construídas dentro do pensamento de Derrida expressa um exercício de racionalidade própria, embora possa produzir um efeito de aparente irracionalidade.

A justiça é um endereçamento, assim como a linguagem e ambas necessitam do desenrolar do tempo para poderem se apresentar. Para Derrida, o problema da língua é angustiante, quando ele se via na situação de ter que falar “na língua do outro”. A questão da língua dá origem à violência, ao abuso de poder ou dominação, à exclusão e à injustiça.

De acordo com Timm, Derrida reivindica a responsabilidade política, ética e jurídica de uma forma que não cabe num quadro conceitual tradicional e, por esta razão, tem sofrido críticas e incompreensões. Reivindica

A desconstrução requer que novas constituições de

¹⁵⁸ Op. cit. p. 136.

¹⁵⁹ Op. cit. p. 137.

¹⁶⁰ Op. cit. p. 138 apud FL, p. 934.

¹⁶¹ Op. cit. p. 142 apud FL.

sentido sejam investigadas, desdobradas. Para Timm, o que constitui o ser humano é justamente a aposta no futuro que é desencadeada pela construção do sentido e a ousadia da desconstrução é responsável pela conotação escandalosa do conceito.

Para Timm, “As mais urgentes das questões exigem as mais ousadas das respostas.”¹⁶² Ele propõe, para que o humano possa sobreviver enquanto tal, ou seja, para que seja possível a construção de uma sociedade ética, a realidade deverá ser repensada desde a sua raiz. A condição original da filosofia é a vida, e essa se funda num alicerce de condições éticas e de justiça.

“Portanto, a aposta no inusitado e na ousadia real do pensamento não significa, hoje, nenhuma extravagância, e sim a aposta na possibilidade de continuar pensando para além das tautologias e sistemas de pensamento que transformam a vida em geral – e a vida humana em particular – em um apêndice de interesses outros que aqueles que a dignidade humana exige de si mesma.”¹⁶³

Para Timm, as críticas que acusam a desconstrução de irracionalidade constituem estratégias retóricas dos modelos hegemônicos de racionalidade, cuja intenção seria invalidar formas alternativas de racionalidade ou mesmo de possibilidades de racionalidades outras. O pensamento de Derrida, longe de ser um retrocesso com relação às construções da racionalidade, pelo contrário, vai além destas questões, ao mergulhar profundamente nas questões “da linguagem, do pensamento, do poder e das justificativas e hierarquias daí derivadas, os reais constitutivos de certas construções que são tão magníficas teoricamente como humanamente inócuas ou perniciosas em termos de exigências e da derrocada final na crença ingênua no infinito da razão – se propõem como as questões propriamente ditas da espécie humana.”¹⁶⁴

Ricardo Timm defende vivamente o pensamento da desconstrução, argumentando contra acusações histórico-paranoicas que este teria recebido da parte de filósofos assustados, com medo de perderem o “controle do discurso”. Afirma que a linguagem não pode se limitar a molduras bem comportadas, as quais impediriam, no mínimo, o surgimento da arte, da literatura e da poesia, além da própria filosofia.

¹⁶² Op. cit. p. 155.

¹⁶³ Op. cit. p. 156.

¹⁶⁴ Op. cit. p. 164.

Desconstrução, arquitetura e arte

O filósofo e professor do Departamento de Desenho Urbano da Universidade do Texas Robert Mugerauer é autor do artigo “Derrida e depois”¹⁶⁵, de 1986. Neste texto, ele explicou, de maneira didática e clara, os conceitos fundamentais do pensamento do filósofo francês e suas relações com a arquitetura e as demais manifestações da expressão artística. As reflexões desenvolvidas a partir desta leitura somam elementos para compreensão de questões fundamentais do pensamento da desconstrução.

Como foi descrito no capítulo anterior, a Exposição Arquitetura Desconstrutivista, realizou-se no MoMA, em 1988 e pretendia ser o marco fundador de um estilo. Publicado originalmente em 1986, o artigo de Mugerauer não mencionava ainda a expressão *arquitetura desconstrutivista*. Sendo assim, ilustrava suas ideias sobre o pensamento de Derrida com trabalhos de dois arquitetos que fizeram parte da exposição, Peter Eisenman e Coop Himmelblau e também com obras de I. M. Pei e Emilio Ambasz. As obras descritas são analisadas como propostas de estratégias próprias de abordagem da realidade por meio de suas formas (des)construídas. Este autor referiu-se aos arquitetos citados como pós-modernos, o que constitui uma acepção mais ampla do que a que tem sido empregada para esta expressão.

Mugerauer propôs um questionamento sobre a relação do edifício com a realidade, numa interpretação da arquitetura como discurso capaz de modificar códigos e convenções. Ele afirmou que o pensamento de Derrida se contrapõe a todos os teóricos e críticos que, ao longo do século XX, interpretaram os exemplares arquitetônicos como representações do real. Derrida seguiu a linha do pensamento de Nietzsche, ao propor uma desvalorização nihilista e subjetivista da concepção da verdade.

Na apresentação realizada por Mugerauer, para Derrida, toda a civilização ocidental “finge” acreditar na existência de verdades metafísicas transcendentais, que são subjacentes a todo o pensamento filosófico. A cultura ocidental torna-se opressiva, porque sua construção está assentada sobre falsas premissas, com o objetivo de proporcionar uma sensação de conforto que é ilusória. As verdades metafísicas sobre as quais se funda toda a filosofia

¹⁶⁵ MUGERAUER, Robert. **Derrida e depois**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 200-217.

ocidental são questionáveis, não passam de ilusões. “Fingimos” que acreditamos numa metafísica transcendental, como estratégia para obtermos uma paz de espírito que é puramente aparente. Esta crença em verdades absolutas fundamenta todo o conhecimento e cria uma sensação de conforto e de segurança e é neste sentido, que a fé traz consigo a paz espiritual.

Ou seja, a desconstrução desmistificou as verdades absolutas, que fundamentaram o logocentrismo. Para a desconstrução, não existe nenhum pensamento que não possa ser contestado, tudo está em discussão, as verdades dependem do ponto de vista, da opinião. A desconstrução propõe estratégias de pensamento que desmontam categorias e conceitos.

O pensamento de Derrida dissecou os fundamentos da cultura, levantou o tapete para revelar a sujeira escondida, para mostrar os furos, abriu conceitos, questionou e desestruturou verdades. Revelou que não há nada por baixo. O solo firme, responsável pela sustentação das fundações, da estrutura, dos pilares do conhecimento da civilização ocidental é uma ilusão, ou é a ilusão.

Não há profundidade, tudo está na superfície e a superfície está repleta de dobras, pregas, vãos e bordas. A superfície lisa, uniforme e ideal é uma abstração, é um conceito ideal. Os trabalhos de Bernard Tschumi, Peter Eisenman e Daniel Libeskind, entre outros, exemplificam estas ideias, ou melhor materializam estes conceitos.

A desconstrução provou que a existência de verdades filosóficas era pura ilusão, era fruto de um grande desejo de acreditar. As verdades científicas vieram substituir a fé em Deus e assim, ciência e tecnologia transformaram-se na religião do século XX. O desmonte desta ilusão é a desconstrução e é ele que fundamenta a crítica de Derrida à cultura contemporânea – e à arquitetura por extensão. A desconstrução não é uma crítica à arquitetura moderna, como o foram as manifestações pós-modernas, mas sim uma crítica à arquitetura, como sistema de pensamento.

A desconstrução é uma crítica ao pensamento, à cultura e à própria civilização ocidental. Desmontou a ilusão de objetividade, as certezas. A desconstrução é uma crítica às certezas. Esta é a resposta de Derrida à questão inicial sobre a relação entre os edifícios e a realidade. Ao final da era moderna, apenas a arte – em nosso caso a arquitetura – pode dar uma resposta à vida. A arte é a única área da cultura que escapa ao conceito metafísico de verdade, escapa à tirania da ilusão. Isto porque a arte cria um outro plano de ilusão, porém é uma ilusão consciente de sua

qualidade ilusória. Uma ilusão honesta. A arte não pensa que é verdade, não quer ser absoluta, não tem a pretensão de ser definitiva. Não quer provar nada. A arte apenas é. No domínio da arte, as verdades não são estruturais, nem definitivas. A arte não evolui, a arte muda. A arte é fruto de seu contexto, a arte não existe fora do seu contexto. E a transitoriedade de conceitos reflete as modificações contínuas dos contextos histórico, cultural, social etc.

Uma arquitetura desconstrutivista haveria de ser uma proposta capaz de desfazer a relação falsa entre verdade e realidade porque materializaria múltiplos significados – e isto vale para as demais manifestações artísticas. Uma arquitetura desconstrutivista deveria ser capaz de evidenciar, através da forma, que não há uma verdade única, que há sempre espaços intersticiais, que há vazios insondáveis, devãos infinitos entre as categorias estabelecidas. A desconstrução desatou o nó central da relação entre forma e significado, o nó da significação.

A arquitetura pode materializar o desejo, a vontade, o pensamento.

Mugerauer ilustrou suas ideias com análises de obras de Peter Eisenman, Coop Himmelblau, I. M. Pei e Emilio Ambasz. Para ele, os gestos materializados nas obras analisadas, desconstruíram possíveis ilusões românticas ou ingênuas devidas a interpretações inadequadas da representação em arquitetura. Ao escaparem das convenções, seus processos poderiam libertar-se e tornar-se irrealidades, ou definiriam novas convenções tornando-se assim novas realidades.

Ele apresenta um esquema do pensamento de Derrida, ao definir o que considera como seus conceitos norteadores. O conceito de “presença” constituído pelos pares de oposições presença / ausência, verdade / ficção, identidade / diferença, morte / vida, que constituem dimensões lógicas e metafísicas. Em sua crítica ao pensamento logocêntrico, Derrida perverteu esta lógica dualista, ao considerar que toda a cultura ocidental fundamenta-se em premissas fictícias.

Os fundamentos da cultura ocidental seriam falsos, e o primeiro deles é o da presença, ou permanência. A oposição entre os pares conceituais presença / ausência, identidade / diferença, verdade / ficção, vida / morte é dada como inquestionável. Toda a cultura ocidental desenvolve-se sobre a lógica metafísica das oposições entre tais conceitos.

Para a crítica da razão metafísica, desenvolvida por Derrida, esta asserção constitui uma estratégia que conduz à aceitação de uma inteligibilidade do mundo. A metafísica

constituiu uma estratégia para obscurecer as limitações e as dificuldades do homem (e de toda a cultura ocidental) em compreender e explicar o mundo.

Derrida desmascarou a estrutura do pensamento logocêntrico, desnudou a cultura ocidental, mostrou que não há nada sobre o pedestal, que a moldura está vazia. Mas este vazio é cheio de significado. O vazio é a verdade. O nada é tudo. Para ele, as verdades transcendentais que supostamente sustentariam a construção de todo o pensamento ocidental não são absolutas, são afirmativas frágeis e refutáveis.

Mugerauer invoca a criação artística, dentro deste contexto.

A filosofia é a arte de pensar, filosofar é exercer o livre pensar, questionar, o diálogo, é descobrir sentido, criar sentido e dar sentido. Ao longo da história, o pensamento materializou-se nas ações, nas realizações, na criação e confecção de artefatos e de ideias. A criação artística é fruto da necessidade e da liberdade do pensamento, somadas ao conhecimento.

As ficções “substância” e “Deus”, colocadas entre aspas por Mugerauer, são frutos do desejo e da necessidade de dar sustentação a um projeto que prescinde de centro. Para ele, esta é a ruptura no pensamento ocidental, apontada pela abordagem de Derrida, que manifesta um deslocamento destrutivo. “O projeto ocidental não tem nenhum centro viável por mais que ele indubitavelmente seja necessário.”¹⁶⁶

A realidade, o significado e o conhecimento sobre estas verdades não dão conta de explicar, de fundamentar, de dar coerência e unidade a todos os campos do conhecimento, à ciência, à tecnologia, à filosofia e às artes.

A metafísica oculta esta falta, ignora a ausência do fundamento central e trabalha sobre esta ilusão, sem nunca enfrentar o problema de maneira direta. Esta explicação, dada por Mugerauer, é uma chave para a compreensão dos textos de Derrida, que muitos de seus estudiosos e comentadores não atingiram. Ele não nega o sentido, ele apenas não acredita que o sentido esteja contido em uma fórmula, e que ele seja absoluto. O sentido é muito maior, não está contido em uma asserção, não está a nosso alcance. O sentido está além.

O que está oculto é a *diferença*. A *differance*. A diferença é o que se infiltra entre as diferenças. A diferença é o que a filosofia tradicional ocultou durante os últimos 2000

¹⁶⁶ MUGERAUER, op. cit., p. 202.

anos, ao longo da história do pensamento ocidental.

A ilusão, o sonho, a fantasia, são o que alimenta o pensamento, a imaginação, a criação. O sonho e a fantasia são indispensáveis para a vida, para a arte e para o próprio pensamento. É a fantasia que permite a superação dos limites, mas ela mesma tem seus limites. Limites que exibem as diferenças e a *diferença*. E a *diferença* não é mais uma ilusão, ela é aquilo que sobra, entre a objetividade e a ilusão, entre a suposta verdade e o possível, é o resto, o que não se enquadra nas definições.

Para Derrida, a diferença entre os pares de oposições como, por exemplo, presença e ausência, é tensa e possibilita que haja prioridade de um dos elementos do par sobre o outro, no exemplo dado, prioridade da presença sobre a ausência. O mesmo vale para as demais oposições, como ser / seres, identidade / diferença. Esta diferença não constitui um fundamento, não tem origem nem fim, é um elemento de diferenciação constante.

Mugerauer explicou que Derrida empregou o termo diferença num duplo sentido, como diferir e como deferir. Afirmou que o ato de diferir tem o sentido de estar separado em termos de espaço, e acrescenta que nada pode ser “presente ou idêntico a si mesmo”, uma vez que uma identidade original também não existe. Nem mesmo o tempo presente ou a própria consciência têm esta condição de identidade consigo mesmo. O significado de deferir indica uma separação temporal. Mugerauer salienta que nada tem a condição de estar sempre completamente presente e que mesmo o presente está sempre atrasado. Se consideramos que as dimensões da realidade tornam-se objetivas no espaço e no tempo, para Derrida, em nenhum momento uma coisa pode se dar como ela mesma, na plenitude de sua identidade. Entre a ideia e a coisa, sempre fica uma brecha, entre a fruta e o caroço, entre a coisa e ela mesma, sempre reside um elemento de ausência no cerne da presença. E no fundo e a rigor, a diferença é de fundamento e esta diferença é fundamental.

O ambiente construído, através da arquitetura, comparece como um campo de expressão e de experimentação para este pensamento. A arquitetura entra em cena, então, para espacializar o pensamento de Derrida. Mesmo que sua filosofia não seja compreendida, o jogo espacial e visual do objeto arquitetônico propõe uma estética carregada dos significados da desconstrução. Através da arquitetura, a filosofia vai sendo vivida e metabolizada conceitualmente pela cultura e pelo público, ao longo do tempo. A compreensão do fenômeno e dos significados, que

estão no fundamento filosófico do projeto se dá lentamente através do uso, da vida que ocorre dentro e fora, no edifício, na cidade e em suas relações espaciais.

A arquitetura incorpora o sentido, a filosofia e o pensamento através do projeto e a durabilidade, característica do objeto arquitetônico, acarreta diversas consequências.

Tradicionalmente, a arquitetura construída, ou os edifícios demoram a absorver e a expressar as mudanças filosóficas e o pensamento do seu tempo. Pelas suas especificidades, que envolvem concepção, projeto e execução, além do desenvolvimento técnico compatível com as novas soluções, o processo de criação em arquitetura é muito mais lento do que nas outras modalidades de expressão artística, como pintura por exemplo, escultura, dança, música. O sentido se faz presente ao longo de todo este processo, mas o resultado pode demorar anos para materializar-se e para fazer-se presente no ambiente construído e para ser lido e vivido, vivenciado espacialmente.

As rupturas formais pós-modernas e desconstrutivistas inverteram esta tradição: a arquitetura foi uma das primeiras manifestações artísticas a representar estas linguagens expressivas. Talvez de maneira violenta e até mesmo inadequada, a arquitetura assumiu o papel de vanguarda artística e as obras de arquitetura rapidamente tornaram-se exemplos eloquentes e populares do pós-moderno e da desconstrução.

Por outro lado, a permanência do exemplar arquitetônico ao longo do tempo permite que seu significado prolongue-se por gerações, décadas, ou até mesmo por séculos, ao longo dos quais os seus efeitos se multiplicam e se desdobram. E, neste intervalo de tempo, as diferenças têm oportunidade de multiplicarem-se, com a sobreposição e com a fragmentação do olhar e dos olhares, por meio de múltiplos pontos de vista.

No contexto da cultura ocidental, a metafísica privilegia os primeiros termos dos pares conceituais, como por exemplo, a presença, o ser e a vida e, para tanto, propõe a anulação de seus opostos, ou seja, a ausência, os seres e a morte. Esta supressão é confortável e produz uma sensação de bem estar que permeia todas as atividades humanas e as mais distintas áreas do pensamento e da cultura.

Para Derrida, a desconstrução significou uma maneira de romper com o ciclo de ilusões e de falsidade. O filósofo francês acreditava na necessidade de estabelecer um confronto e de enfrentar o indecível e o ininteligível.



Figura 120 – Charles Jencks data o final simbólico do modernismo e a passagem para o pós-modernismo de 15h32m de 15 de julho de 1972, quando o conjunto habitacional Pruitt-Igoe, de St Louis (uma versão premiada da "maquina para a vida moderna" de Le Corbusier), foi dinamitado como um ambiente inabitável.

Acreditava na necessidade de contrapor-se à falsa satisfação produzida pela ilusão, em nome da honestidade e da coerência e buscar a liberdade. A desconstrução seria então uma técnica a serviço da liberdade, uma forma de combater e de destruir as estratégias fictícias e enganosas.

Para conquistar a liberdade, é preciso desconstruir as falsas relações estabelecidas entre a cultura e o ambiente construído. O mundo em que vivemos representa a mentira e a falsidade que comanda estas relações, a história, a sociedade e a metafísica da presença.

Mugerauer considerou uma tática estratégica o fato de que Derrida não se questionou sobre a existência ou não de uma realidade construída. A questão, para o filósofo, é que nada existe simplesmente como presença completa. A arquitetura não está objetivamente no mundo, para ser apenas percebida e compreendida.

As cidades e os edifícios não são dados objetivos aos quais os textos fazem referências. Para Derrida, considerar a casa como uma realidade objetiva é uma impostura metafísica, porque parte de uma superioridade, ou de uma anterioridade da casa com relação ao pensamento. Pelo princípio da diferença, a presença vem sempre acompanhada da ausência e a própria casa é também signo de algo. A casa é ao mesmo tempo objeto e signo ou referente de algo que não está presente. O sentido deste objeto está relacionado com toda uma rede de significados, ou seja, não pode ser isolado em uma verdade absoluta.

Na visão de Derrida, o mundo é um texto. E todas as coisas do mundo, incluindo o espaço habitado, os objetos naturais e os artificiais, fazem parte da imensa e complexa rede de significados que formam este texto.

Todas as coisas do mundo estão relacionadas entre si e formam um tecido intrincado de traços que não possuem existência autônoma, fora desta rede de relações. Todas as coisas são também signos, porque referem-se a outras coisas que não estão presentes, a presença de um objeto sempre faz referência a outros elementos que estão ausentes. Este é o jogo entre presença e ausência. É por isso que a ausência vem sempre junto com a presença, ou a presença traz a ausência junto consigo. Não há como separar a presença da ausência. As coisas não têm existência singular fora desta intrincada rede de relações. É impossível isolar uma coisa de seu contexto.

Mugerauer explicou, usando o exemplo das pirâmides, cujo significado não está na sua fotografia, nem pode ser apreendido apenas por uma visita ao local. A visita, momento de presença, deve ser complementada por outros registros



Figura 121 – Pirâmides de Guizé, Egito, 2700 a. C.

escritos e documentos que nos permitem compreender parcialmente o significado daqueles monumentos. O conhecimento da história, dos fatos políticos e culturais e das práticas religiosas ainda não é suficiente para dar conta de toda a complexa significação da pirâmide. Mas a falta destas informações tornaria este objeto vazio de significado, pela ausência de um passado. O conhecimento histórico cria laços entre o objeto e o seu passado, enlaça a vida com a história através da linguagem. A estrutura significativa incorpora as diversas modalidades de discurso e entrelaça os seus múltiplos sentidos.

A linguagem das coisas, e também dos edifícios, é dada pelo seu caráter, que necessita da interpretação de seu sentido enquanto signos. Esta interpretação é feita através da linguagem e as suas relações com a rede de signos constitui sua própria linguagem.

Mugerauer afirmou também que é através da linguagem que se dá o acesso a uma verdade fundamental, por exemplo, a filosofia e a ciência criam condições para o desenvolvimento da engenharia e da arquitetura. Mas lembra ainda que, para Derrida, esta ideia de que a linguagem pode representar uma realidade objetiva, que fundamenta toda a tradição da cultura ocidental, é uma ilusão, que acarreta uma série de problemas no desenvolvimento da metafísica, como foi relatado anteriormente.

A diferença evidencia que o signo e o significado sempre diferem. O signo presente significa algo que está ausente, uma presença que falta, no momento, o que implica numa protelação, ou que defere. Para Mugerauer, esta é a questão central do pensamento de Derrida, a ideia de que o signo jamais coincide com o significado. O significante nunca é igual ao significado, o conceito nunca é igual à coisa, conceitos e coisas não são nunca idênticos a si mesmos. Assim sendo, diferença e protelação multiplicam-se e sobrepõem-se continuamente, fazendo com que toda a rede de significantes movimentem-se também.

A linguagem é constituída por esta cadeia de significantes que remetem a significados que são dados pela posição relativa que ocupam dentro da história das diferenças de suas significações. As cadeias de significantes formam sistemas de significações mutáveis, por vezes obscuras, com a característica de instabilidade. Este caráter obscuro das relações binárias dominadas pela diferença torna inadequada uma tentativa de compreensão da natureza sem a cultura, ou da teoria sem a prática. Vivemos este sistema de diferenças infinitas. A afirmativa categórica de Derrida de que não há nada fora do texto significa que é

impossível sair da linguagem para estabelecer um centro para este sistema. Para ele, a aceitação deste descentramento é uma questão de honestidade.

Honestidade é diferente de verdade, porque não pressupõe o absoluto, mas sim a existência e a aceitação de limites. É uma questão de humanidade, de humildade, de valores e de princípios, não procura o certo, a perfeição, o centro, procura o humano. O pensamento de Derrida funda-se no humano e na aceitação dos limites.

Quando afirmou que o significado não é absoluto, a ideia de Derrida ia muito além de um relativismo ou contextualismo cultural, tornou-se radical. Fundamentava o seu conceito em duas questões, primeiro, que a cultura é arbitrária e autoritária, que seus postulados não têm fundamento e, segundo, que não há como escapar desta cultura. A cultura ocidental fundamenta-se na imposição de conceitos que privilegiam um termo do par em detrimento do seu oposto, posição que se alterna ao longo do tempo, no processo histórico.

Para ele, a cultura é apenas um jogo de diferenças e de relações, que se desenvolve a partir da aceitação da ocorrência de situações descentradas. Isto conduz a uma radicalização, na qual os significados desaparecem e dão lugar a um jogo arbitrário entre significantes e significados.

Assim, a partir do jogo livre de significações, compreende-se de que maneira Derrida chegou a afirmar que tudo que existe é interpretação. Mas esta interpretação não está solta e sim interconectada e relacionada a uma evolução histórica da linguagem e das interpretações. Partindo do princípio de que não há realidade objetiva, princípio este que deve ser aceito com honestidade, é possível ficar aberto a novas referências, ou seja, mergulhar intencionalmente, conscientemente e com toda a liberdade no jogo das diferenças. Já que não se tem a pretensão de chegar a uma verdade ou a uma interpretação verdadeira, as interpretações realizadas estão sempre em processo, sempre abertas a novas re-significações, novas considerações e novas conclusões. As conclusões serão sempre provisórias.

Derrida não acredita numa teoria, e por isso não propõe uma teoria, mas sim uma estratégia, um mecanismo de pensamento que seja libertador. Uma estratégia capaz de nos libertar das interpretações impostas pela metafísica tradicional. Que seja capaz de nos libertar da obsessão pela verdade e pela origem das coisas. Propõe a autonomia do pensamento com possibilidades irrestritas de relações e conexões, sentidos, poesia, configurações, sem as amarras

dos significados e verdades absolutos. O compromisso é com os valores humanos, é a honestidade e a liberdade de pensamento mesmo. O único compromisso do pensamento deve ser esta honestidade consigo mesmo. Não necessita buscar a verdade, nem ser coerente, nem seguir teorias, significados ou conceitos rígidos e imóveis.

Neste sentido, é possível afirmar que Derrida não é retórico, apesar da estrutura formal, apesar de ser interpretado por muitos autores, como Dirce Solis, como retórico, Mugerauer demonstra que o seu pensamento é profundamente poético. A desconstrução é produtiva, é poética no sentido de que constrói um pensamento claro, aberto e liberto de ilusões e de preconceitos, cria estratégias para o pensamento. A desconstrução é poética no sentido de que abre infinitas possibilidades e meios para a criação artística.

Esta estratégia consiste em procurar as exceções, os casos especiais, as variações a fim de expor as diferenças ao invés de tentar dissimulá-las. Consiste em buscar variações nas interpretações habituais, mudar contextos, desfazer os caminhos usuais. Trabalha com casos marginais, aspectos ambíguos ou não-resolvidos, que evidenciam as diferenças. A desconstrução coloca em evidência as falhas na construção metafísica do mundo.

Na contramão da estética tradicional, a desconstrução não busca a unidade e a harmonia, ao contrário, realça as ambiguidades, as incoerências, as duplicidades, as falhas, a fragmentação.

A desconstrução evidencia as contradições que existem dentro dos próprios textos. O texto contém em si mesmo elementos que tornam-se dominantes pela sua oposição, como pares binários, mas simultaneamente expõe rachaduras, fendas, espaços através das quais se podem encontrar traços de outros elementos escondidos, realidades subjacentes, co-habitantes. A desconstrução explora estas falhas e estas fissuras.

A estratégia da desconstrução é o emprego de deslocamentos, que expõem as diferenças de forma violenta. Questionam o sistema de oposição dos pares binários, ao invertem a sua relação. Mugerauer exemplificou com o par *significante / significado* que, na cultura ocidental, tradicionalmente privilegiou o significado. O significado tem sido compreendido como uma realidade absoluta, à qual o *significante* é subordinado, mas Derrida inverteu esta lógica, ao evidenciar as diferenças: o significado não é absoluto e o *significante* também tem um significado por si mesmo. O significado é ausente e é postergado, e assim, pode deixar

de ser compreendido como prioritário em relação ao significante. O significante está presente, mas é preterido hierarquicamente em relação ao significado. Esta inversão põe a diferença em destaque.

O emprego da estratégia do deslocamento acentua a instabilidade do sistema e assim acarreta uma sucessão de novos deslocamentos. A exposição das fissuras em um texto dá surgimento a outros textos, e assim o deslocamento se dissemina de forma generalizada pelo sistema. O deslocamento expõe e torna visíveis as fissuras do texto.

O que, para Derrida, consiste numa violência contra a tradição é o que constitui a impossibilidade de explicar todas as coisas por meio dos signos, já que a interpretação dos sistemas de signos, em si mesma configura um outro sistema.

Ao abolir a dominação de um termo com relação ao outro, a desconstrução propôs desalojar a própria cultura dominante. A proposta é provocar, fazer pensar, desafiar, nada está dado como pronto, como verdade ou como beleza. O fundamento da compreensão tradicional foi removido aparentemente e assim todo o sistema de operações e significados foi subvertido. A desconstrução aboliu aquelas identidades de sentido, falsas mas reconfortantes, que suprimiram a diferença, na metafísica tradicional.

Assim, a estratégia do deslocamento aplicada sobre a metafísica da presença aboliu os sistemas de poder estabelecidos através das relações hierárquicas tradicionais. Este foi o sentido da estratégia adotada.

A intenção de Derrida não foi destruir e o neologismo desconstrução foi o termo encontrado para referir este processo. A desconstrução não destrói nem o centro e nem as hierarquias, nem mesmo a tradição metafísica porque, para o filósofo, a ficção é necessária e é mesmo inevitável, para tornar possível a existência de algum tipo de cultura. Ele não pretendeu o fim da ficção, mas apenas reformular sua posição hierárquica, pelo próprio fato de admitir a ilusão que há ao seu redor.

A preocupação de Derrida referia-se a situar os pares de opostos e mesmo a sua hierarquia dentro do contexto do sistema linguístico, de tal forma que ele continuasse a funcionar, mas sem permitir o estabelecimento da ilusão e nem de processos de valor como o etnocentrismo, o sexismo ou o totalitarismo. Sua posição pode ser interpretada como cética ou cínica mas, para ele, é simplesmente honesta.

E é assim que Derrida nos conduz à questão do ambiente construído e de suas relações com a cultura. Estas relações também se fundamentam em ilusões que dão

origem a falsos confortos. A única maneira de nos libertarmos destas ilusões e falsidades está na desconstrução das relações dicotômicas hierarquizadas de forma arbitrária. Edifícios e culturas são objetos artificiais e o par edifício / natureza constitui um par dicotômico fundamental, decorrente do par cultura / natureza. O ambiente construído constitui uma das representações mais importantes da cultura. E seu propósito é servir a esta cultura.

Desconstruir a oposição entre espaço construído e natureza acarreta uma inversão destes termos, uma tentativa de provar que a cultura pode não ser construída, que seja capaz de apagar a diferença entre um e outro termo. Apagar a diferença entre o mundo construído e a natureza, estudando a cultura como objeto das ciências humanas.

A cultura pode ser concebida como um ambiente construído. A desconstrução em arquitetura se daria através do deslocamento da ficção de que o edifício constitui uma manifestação da presença da cultura no ambiente. A obra construída tem o poder de revelar fissuras da cultura, que ficam expostas na arquitetura.

De acordo com Mugerauer, para Derrida, a desconstrução em arquitetura pode ser um mecanismo para evidenciar as fissuras entre a cultura e a natureza, ao analisar o espaço construído como uma materialização desta cultura.

“A desconstrução por meio da arquitetura envolveria a análise da ficção de que a presença da cultura se comprova no edifício, mostrando como a construção subverte ou desvela fissuras nos objetivos de presença e identidade desejados pela cultura.”¹⁶⁷

A desconstrução em arquitetura viria a ser, deste modo uma interpretação do ambiente construído sob um ponto de vista distante das hierarquias arbitrárias relativas aos pares dicotômicos da metafísica tradicional. Esta estratégia teria como objetivo a desconstrução das relações entre o espaço construído e a cultura, por meio de uma compreensão mais abrangente das relações entre cultura e natureza.

Para Mugerauer, o pensamento de Derrida iluminou a compreensão da arquitetura moderna e também da pós-moderna. E parece que se pode ir além, para afirmar que a desconstrução tem um grande valor como ferramenta conceitual para a compreensão de toda a cultura e da arte

¹⁶⁷ MUGERAUER. op. cit., p. 207.

contemporânea.

Como o arquiteto que trabalhou com as ideias de Derrida, nas décadas de 70 a 90, de maneira mais explícita, Eisenman realizou diversas obras, que poderiam ser analisadas no presente contexto. Este arquiteto concebe a realidade como uma construção realizada a partir do processo de desmontagem das ilusões, narrativas, crenças e normas, que são resultantes da tradição da cultura ocidental. Para ambos, o arquiteto e o filósofo, para assumir uma postura autêntica, é preciso desmascarar a ilusão e a falsidade das verdades que têm sido tomadas como senso comum pela tradição ocidental e que subjazem a todo o pensamento e ao conhecimento científico.

O exemplar arquitetônico de Eisenman, apresentado por Mugerauer, é o Museu da Universidade Estadual da Califórnia, localizado em Long Beach, projeto de 1986. Ele citou depoimentos do autor sobre o processo de projeto, em que este afirma que a desconstrução consiste em uma sequência de “deslocalizações”. Este processo tem a peculiaridade de dar origem a

“um lugar que não é lugar, nem objeto, nem abrigo e que não tem escala nem tempo. Em Long Beach, o projeto começa pela desconstrução de textos ou ficções sobrepostas: traços de água no local da construção (rio, orla marítima, canal), traços de falhas geológicas, vestígios do primeiro povoamento branco de 1849 e do primeiro parcelamento da terra em 1949. A transferência de cada um destes traços ou ficções diagramadas para um computador permite a imediata rotação e reescalonamento de todas as superposições até chegar à ‘melhor’ combinação. Os passos finais consistem em preencher o edifício não como uma massa ou agrupamento de elementos funcionais fixos, mas como uma continuação do jogo. A velha arquitetura se vai e em seu lugar obtemos um novo estratagema formal, incerteza e um significado enigmático.”¹⁶⁸

Eisenman utiliza esta estratégia como processo de criação artístico e este é o seu objetivo, ao interferir sobre o ambiente construído, mais do que o atendimento das necessidades práticas da arquitetura. Nem mesmo a habitabilidade do edifício é questionada.

Mugerauer questionou se a desconstrução e a sua correspondente modificação da realidade seria realizável e, para ele, a obra de Eisenman é evidência disso. Afirmou que suas construções são desarranjadas e que as que chegam a ser construídas, são desconfortáveis, e que são frutos de decisões muito drásticas.

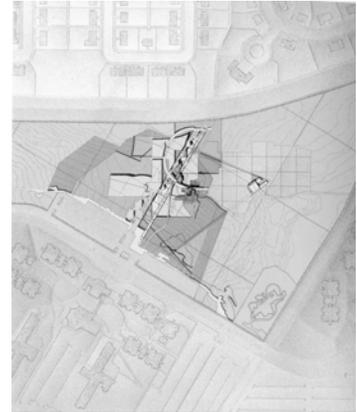


Figura 122 – Museu da Universidade Estadual da Califórnia, Peter Eisenman, Long Beach, 1986

¹⁶⁸ MUGERAUER. op. cit., p. 208.

Talvez o problema da desconstrução, tenha sido a tentativa de construir pensamento com tijolos, de transformar ideias em coisas, filosofia em espaço construído. Materializar um conceito é uma metáfora mas, a construção concreta de uma metáfora requer um trabalho realmente artístico, que transcenda uma simples execução. Para que a pedra dura, a matéria de construção do edifício encarne a necessária vitalidade. Se a desconstrução é pensamento, é vida, ela é o que habita o espaço do edifício construído.

O segundo exemplo apontado por Mugerauer é o grupo vienense Coop Himmelblau, composto por Wolfgang Prix e Helmut Swiczinsky, cuja proposta é manter a tensão da vivência da cidade contemporânea. Este escritório caracteriza-se por sua postura em relação à liberdade no processo de criação do projeto e na sua ocupação por parte do usuário. Propõe uma ruptura com a ilusão e um processo contínuo de desconstrução e de reavaliação funcional dos espaços do edifício. Os processos de escolha são abertos e intencionalmente não resolvidos.

Os projetos são discutidos exaustivamente e sua concepção formal é fruto de uma sólida conceituação teórica. Tal procedimento pode ser compreendido como uma aplicação da ideia de Derrida sobre o poder gerador da linguagem: a origem do projeto está na linguagem, no discurso, ou o texto é o gerador do desenho.

E a representação deste projeto é um desenho de grande complexidade, onde se justapõem plantas, cortes, fachadas, detalhes e perspectivas. A tensão manifesta-se visivelmente na obra construída, em seu aspecto inacabado, que incorpora efeitos de torções, justaposições, elementos fragmentados e descontinuidades, como uma montagem incompleta, como um equilíbrio instável, que manifesta a precariedade do instante. A solução fica em aberto, sempre com possibilidades de mudanças, revisões, retorno, trocas.

O objetivo de Coop Himmelblau é estabelecer a arquitetura como um centro, ao redor do qual a vida se desenvolve e expressa sua condição de insolubilidade. E o pensamento de Derrida fundamenta esta visão e este processo, quando afirma que não há uma verdade. Mas ao mesmo tempo, este grupo vê a cidade como uma representação mais que fragmentada, mas fraturada, desconjuntada.

Mugerauer abordou o trabalho de Coop, de maneira geral, sem analisar um projeto em especial, como fez nos demais exemplos. Afirmou que o emprego de materiais urbanos, como metal e concreto, aparece no Red Angel pode ser compreendido como uma comprovação da previsão de

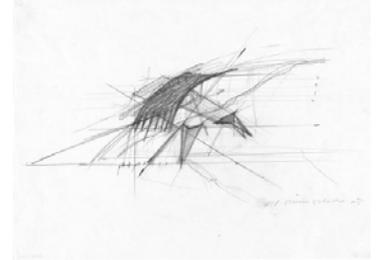


Figura 123 – Desenho do escritório Coop Himmelblau



Figura 124 – Coop Himmelblau, Red Angel, reconstrução de um Wine Bar, 1980

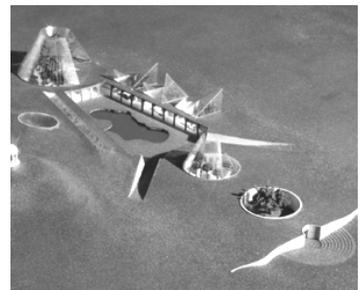


Figura 125 – Emilio Ambasz, Estufa Lucile Halsell, 1988

Derrida, de que no preciso momento em que desistimos de acreditar numa verdade, ou na beleza, é quando mais as desejamos e é quando ela surge espontaneamente.

Ao destruir convenções e buscar alternativas, no processo de projeto Coop Himmelblau criou sua própria linguagem e suas estratégias de projeto, que afinal, como é também o caso de Eisenman, acabam constituindo em novas ficções.

O arquiteto Emilio Ambasz nasceu na Argentina, mas estudou na Cooper Union e trabalha há muitos anos nos EUA. O exemplo analisado por Mugerauer é o projeto de arquitetura da Estufa Lucile Halsell, do Jardim Botânico San Antonio, Texas. O projeto questiona, em sua concepção formal e em sua implantação, as relações entre arquitetura e natureza, empregando processos de inversões lógicas, responsáveis pela criação de convenções próprias. O conjunto é formado por uma série de unidades heterogêneas, os espaços destinados aos jardins específicos para diferentes espécies vegetais e para atender a diferentes objetivos, além de apresentar uma integração respeitosa com a paisagem.

No entanto, o aspecto formal diferenciado dos edifícios desconstrói os modelos tradicionais para estufas, invertendo seus conceitos. O projeto constitui um novo texto e, juntamente com o discurso que o acompanha, sua proposta formal constitui uma identidade própria para o conceito de um jardim botânico. A tradição tem empregado o vidro como proteção para o cultivo e a fruição de plantas exóticas ou sensíveis. Ao longo da história da arquitetura, as construções de vidro e metal têm assinalado a prevalência da cultura sobre a natureza.

O projeto de Ambasz rompeu com esta tradição e, ao enterrar parte da estufa, utilizou a própria terra, ao invés do vidro, como proteção contra o sol. A inversão da relação tradicional pode ser compreendida à luz do pensamento de Derrida. Este gesto projetual é carregado de estratégias desconstrutoras. O significado da terra como elemento da natureza, ao ser usado no projeto, anula a si mesmo. Ao mesmo tempo em que é um elemento natural, a terra é utilizada como construção e por isso tem seu significado invertido temporariamente. A terra é utilizada como elemento tecnológico e como elemento da natureza. Mugerauer considera este processo como uma dupla desconstrução, na qual a coisa é simultaneamente ela mesma e seu oposto.

Assinala também um deslocamento no sentido de outra referência encontrada no texto explicativo do projeto quanto aos pátios característicos da arquitetura texana. Mas

a forma arquitetônica resultante não tem nenhuma relação, não faz nenhuma referência formal a esta tipologia, que seria uma proposta de integração à cultura local. Há referências históricas, como muros de pedra calcária, que pertenciam a um reservatório, que havia no local, construído em torno de 1890 e uma pergolado de madeira, além de áreas fechadas cobertas com grama, integradas na ondulação natural do terreno. O texto também relaciona a proposta de Ambasz com elementos religiosos, mas estes também não são legíveis.

Assim, fica evidente uma falta de referências formais, no projeto, como se a construção fosse um puro signo. O projeto cria o seu próprio significado. Para Mugerauer, a estufa de Ambasz é mais radical que os projetos de Eisenman e de Coop Himmelblau, porque desarticula todas as possibilidades de presença, numa proposta realmente abstrata.

Em 1986, época em que o artigo foi escrito, a Pirâmide do Louvre ainda estava sendo construída. A análise de Mugerauer apontou esta obra como uma das obras de desconstrução mais sofisticadas do pós modernismo.

Ele fez uma breve descrição do projeto, abordando aspectos significativos da forma e da inserção do elemento novo no contexto antigo, referiu uma crítica ao radicalismo do gesto e ao fato de refletir um exibicionismo formal. Esboçou uma análise formal, comparando o uso dos volumes geométricos puros ao longo da história da arte, em especial a arte francesa, reportando ao significado filosófico destas formas desde a antiguidade e sua relação com o significado da tradição clássica, que é o conteúdo do Museu do Louvre.

Mugerauer fez uma análise da obra à luz da desconstrução, o que estabelece uma estrutura, fundamentada no pensamento de Derrida, que torna possível analisar muitos outros exemplares arquitetônicos. A partir da estratégia desconstrutivista, pode-se cruzar elementos históricos, formais e semânticos que dialogam de maneira crítica, no texto arquitetônico, e se refletem na inserção urbana, nos usos, na geometria, no conceito e na própria concepção de arquitetura.

Pela complexidade das relações que literalmente reflete, a pirâmide de Pei cruza todos estes fatores e aproxima a concepção clássica das formas piramidais à inovação e à sucessão de mudanças do século XX que culminaram com o pós-modernismo.

O conceito, embutido na iniciativa do governo Mitterrand de re-configurar o clássico edifício do Louvre, com todo o seu significado, evidencia a importância dada a uma



Figura 126 – Museu do Louvre com a Pirâmide, I. M. Pei, 1989

re-significação do museu e de todo o seu conteúdo. Para Mugerauer, significa que não quer que o Louvre seja um Doryan Gray, fazendo uma apropriada citação literária, mas uma representação da força criativa da cultura contemporânea. Assim, o edifício pode ser lido como um texto, que expressa sua interação com o passado, inserção no presente e proposta de futuro.

A construção das pirâmides de vidro, transparentes simboliza a vida e assim, inverte o significado da pirâmide egípcia, de pedra, que guarda relação com a vida após a morte. O vidro, na arquitetura contemporânea, tem a intenção de trazer a luz natural para o interior. Nas pirâmides, a luz entrava por um pequeno dispositivo regulador, que lhe conferia um sentido mágico e religioso. A luz entra na pirâmide de forma calculada, como uma força sagrada, concentrada em seu centro de energia vital, seu centro espiritual. A pirâmide egípcia irradiava a luz do poder do faraó, enquanto a "lanterna" piramidal de Pei irradia o poder tecnológico contemporâneo.

Mugerauer analisou o deslocamento de significado levado a cabo, no projeto de Pei, o significado de monumento, que é capaz de conferir imortalidade cultural ao presidente Mitterrand e ao arquiteto. Ao mesmo tempo, relaciona-os com os responsáveis pela construção de outros monumentos importantes da história, como Boullée, por exemplo. Comparou o ato de construção das pirâmides de vidro com a construção de outros grandes monumentos criados ao longo da história. E finalizou comemorando e assinalando a adequação da obra, por tudo o que ela simboliza e pela perfeição de sua implantação.

Na pós-modernidade, construir e pensar não podem ser separados de suas implicações como discurso filosófico. Sua tarefa implica uma renovação dos significados e prioriza o processo sobre o produto, e assim, os edifícios assumem conotações como fatos críticos. A arquitetura implica um processo contínuo de sucessivas desconstruções e reconstruções do ambiente.

A conclusão do artigo de Mugerauer apresentava uma tentativa de fazer previsões sobre o futuro da desconstrução e colocou a importância de um processo de renovação constante da busca de uma libertação da ilusão da metáfora e da metafísica da presença. Partiu das próprias ideias de Derrida para afirmar que a desconstrução também é uma ficção e que é preciso ir além dela, superar, como uma forma de recuperar a sensação de bem estar por estar ligado a uma verdade, e isto constitui uma "desconstrução da desconstrução".

Mugerauer apontou o pensamento de Heidegger como sendo mais radical que o de Derrida e de Nietzsche e capaz de fundamentar esta superação. Ele afirmou que, para Heidegger, assim como para Derrida, seria preciso repensar os processos de construção, para não continuar repetindo formas antigas e superadas. Nos parágrafos finais, traz ainda outras referências, como o filósofo Karsten Harries, que pensa a questão dos símbolos na constituição do lugar. “A arquitetura como modo primordial de interpretar o mundo gera ordem, determinando o lugar do indivíduo na natureza e na comunidade.”¹⁶⁹

Aponta questões importantes como o

“significado da matriz corporal do movimento e da orientação, ao senso de fronteira e de centro, do vertical e do horizontal, da escuridão e da luz, do dentro, do fora e do entre. Como as coisas ainda falam para nós, podemos construir um vocabulário não arbitrário de portas, colunas, telhados etc. com sua capacidade de transformar o espaço em lugar, o edifício poderia proporcionar um lugar de moradia onde pudéssemos pertencer a uma comunidade, em uma paisagem – regional – específica.”¹⁷⁰

São ideias, que poderiam ser desenvolvidas em outro artigo, que remetem a questionamentos sobre o conceito de lugar, que não apareceram em todo o trabalho, para concluir levantando uma pergunta sobre qual seria a melhor alternativa: a que ele analisou e esmiuçou brilhantemente ou a que ele nem explicou.

Neste sentido, o comentário da organizadora Kate Nesbitt também se torna deslocado, porque ela destaca esta questão do lugar, como se fosse o assunto deste trabalho, o que é falso.

Este trabalho apresenta uma contribuição para a compreensão da obra de Derrida e sua relação com a arquitetura e com a expressão artística e com a cultura, uma perspectiva estética e filosófica da arquitetura como representação, no pensamento contemporâneo.

Derrida apontou a arte como saída e assim transcendeu a desconstrução, a filosofia e a arquitetura para falar da vida. Arquitetura e filosofia estão a serviço da vida. Arquitetura e filosofia só têm sentido se forem ferramentas para enriquecer a qualidade de vida, no planeta, no país, na cidade, na casa... e o texto dele é poético. Derrida falou de filosofia sem nunca deixar de lado a poesia.

¹⁶⁹ HARRIES, Karsten apud MUGERAUER, op. cit., p. 216.

¹⁷⁰ MUGERAUER, op. cit., p. 216.

Desconstrução

O processo de criação em arquitetura bebe nas mesmas fontes que as demais manifestações de arte contemporânea, mas a obra final não pode deixar de atender às demandas objetivas representadas pelas condicionantes de programa (utilitas), construção (firmitas), estruturas formais (venustas) e lugar. O pensamento desconstrutivista atinge o pensamento arquitetônico, em todas as suas etapas, da análise à conceituação e ao processo de criação. A arquitetura incorpora a contribuição da arte e da desconstrução do pensamento, na modificação da percepção espacial e para a conceituação da relação do corpo com o espaço.

Originada na teoria literária e na filosofia, a *desconstrução* tem a peculiaridade de introduzir o elemento crítico, na leitura. Derrida partiu da leitura de Heidegger e assumiu a postura crítica de Nietzsche, para propor estratégias de leitura, que desconstróem o texto. A desconstrução é uma postura filosófica investigativa e crítica, não é um estilo, nem um movimento. O rótulo, ou a classificação dentro do que tem sido considerado como uma corrente ou linha de trabalho só vem prejudicar o desenvolvimento da teoria da arquitetura e a incorporação do elemento crítico.

Como ele explica e demonstra no filme “D’Ailleurs Derrida”, de Safaa Fathy, o sublime é o que está reprimido para cima, é o que desce para cima. É o sótão, o espaço onde o filósofo guarda os seus livros, seus interlocutores, toda a história da filosofia. Derrida filosofa, cogita, pensa, ele faz filosofia, o seu texto é pensamento vivo.

Já que a hospitalidade nunca é incondicional, ocorre uma ambivalência entre a lei da hospitalidade, que é ampla e geral, universal, e as regras da casa, que dizem respeito aos costumes e são específicas e limitadoras. Esta ambivalência conduz a questões éticas, morais e políticas.

O pensamento de Derrida enriqueceu a arquitetura em vários sentidos: na abertura para a aceitação e incorporação das diferenças, as possibilidades de misturas e de flexibilização das estruturas; na amplitude política do conceito de hospitalidade, e em como isto se reflete no espaço físico; na concepção filosófica do espaço e da relação com o tempo e da espacialização das relações humanas. Não apenas a arquitetura, mas na cultura, na filosofia, no conhecimento, representando visões de mundo.

Não apenas a filosofia da *desconstrução*, mas todo o pensamento de Derrida, constitui um recurso extremamente útil para a compreensão e para o pensamento da arquitetura, no contexto contemporâneo. Ele é capaz de reconduzir a arquitetura ao seu estatuto de arte maior, que foi fortemente abalado pelo tecnicismo pós-revolução industrial, propagado pelo movimento moderno. A *desconstrução* é uma ferramenta para o pensamento arquitetônico, que se expressa em conceitos que conduzem a uma postura ética, e a uma política de hospitalidade. Uma compreensão do urbano que reconhece, compreende, aceita, possibilita e estimula a integração das diferenças, da multiplicidade, da variedade. E também é capaz de aceitar e de absorver distintas interpretações.

O episódio da arquitetura dita *desconstrutivista*, juntamente com as demais expressões das artes visuais, que realizaram este tipo de experiência, constituíram uma série de eventos, experiências e ensaios estéticos e construtivos mais ou menos felizes. Mas nenhuma destas manifestações artísticas pode ser aceita como representação definitiva da complexa e profunda concepção filosófica que é a desconstrução. Evidenciam um pensamento marcado pelo contexto da *desconstrução*, mas quando se propõem materializar o pensamento filosófico, levando para o plano concreto, resultam, em geral, em alegorias empobrecidas, em expressões de falsidades, em estruturas vestidas ou mascaradas com ornamentos desconstruídos.

O mérito da *desconstrução* está na concepção e as manifestações estéticas talvez só possam ser efetivamente avaliadas com um maior distanciamento temporal, que permita melhores condições para o desenvolvimento do olhar crítico.

A desconstrução do pensamento é uma fragmentação que se reconstrói sob novas bases, nova estrutura.

O discurso de Derrida explorou as potencialidades infinitas de significados das palavras e utilizou metáforas, fragmentos e símbolos, como um texto literário, poético. Reuniu elementos fragmentados e explorou sentidos simbólicos, metáforas. Partiu da leitura de Freud, assim como boa parte da arte moderna, em especial o surrealismo em pintura, a collage e o realismo fantástico na literatura latino-americana. Como as estratégias da deriva utilizadas pela Internacional Situacionista, o acaso e os processos de criação. Derrida investigou a atuação dos processos subjetivos e inconscientes no campo da criação artística.

A *desconstrução* em arquitetura está mesmo fora do seu corpo, no espaço das relações, nos entre, nas

entrelinhas, na representação e na apresentação, não está no edifício, assim como Khôra não coincide com o espaço topológico.

Ao subverter o pensamento metodológico, lógico logocêntrico, Derrida alinhou-se com o que estava acontecendo de mais avançado nas teorias da ciência, como a física quântica e a teoria do caos. As próteses e apêndices tecnológicos, ao contrário do que se temia nos anos 50 e 60, tornaram-se fatores de humanização, ou de potencialização do humano, da criatividade e das possibilidades de expressão e de representação.

Derrida tinha uma presença marcante, carismática aliada a uma habilidade discursiva, através da qual expunha um pensamento claro, coeso e coerente, que sabia transformar palavras em matéria expressiva, na forma de um discurso poético. Em suas palestras, ele desnudava a construção do seu pensamento com maestria e com fundamento, além do charme e do encanto pessoal e do seu olhar perturbador.

A desconstrução foi um projeto de abertura do pensamento para o desenvolvimento dos conceitos de limites, de espaço, de convivência, de abrigo, de hospitalidade, de política, de inclusão.

A desconstrução não destrói o logocentrismo, apenas desloca suas hierarquias, porque este esquema hierárquico é fruto de um contexto mais abrangente político, histórico, econômico (neo-liberal). A desconstrução, especialmente através da produção artística, dá espaço para o surgimento de novas estruturas hierárquicas e de novas concepções estéticas. Uma narrativa caótica, fragmentada, sem continuidade, sem hierarquias definidas, sem um esquema rígido de princípio, meio e fim, proporcionando uma multiplicidade de pontos de vista, uma possibilidade de imersão e de vivência do espaço da arte.

A forma do discurso de Derrida segue uma lógica própria, não é retórica e nem é estilo, é um processo de *desconstrução* do pensamento, que vai à raiz das palavras, busca sentido no fundo do pensamento logocêntrico, desfaz os caminhos tradicionais, desconstrói hábitos para extrair o fundamento do discurso de dentro de sua própria estrutura. Cogita. O processos de transformação, giros cortes, subtrações e adições, justaposições, composições e especulações formais apontam para possibilidades e para a superação dos limites, para as possibilidades de rupturas, especulações, potencialidades. Os limites desdobram-se e ampliam-se através da arte. E a hospitalidade também vai além da casa, é mais que espaço, é mais do que caixa e



Figura 127 – desenho

abrigo.

A arquitetura busca auxílio na filosofia para pensar o espaço das relações humanas, da convivência, da hospitalidade, da expressão e da representação. As questões propostas pela desconstrução interrogaram sobre o espaço da convivência, da aceitação das diferenças, um espaço de sonho e de vida, de respeito e de amor.

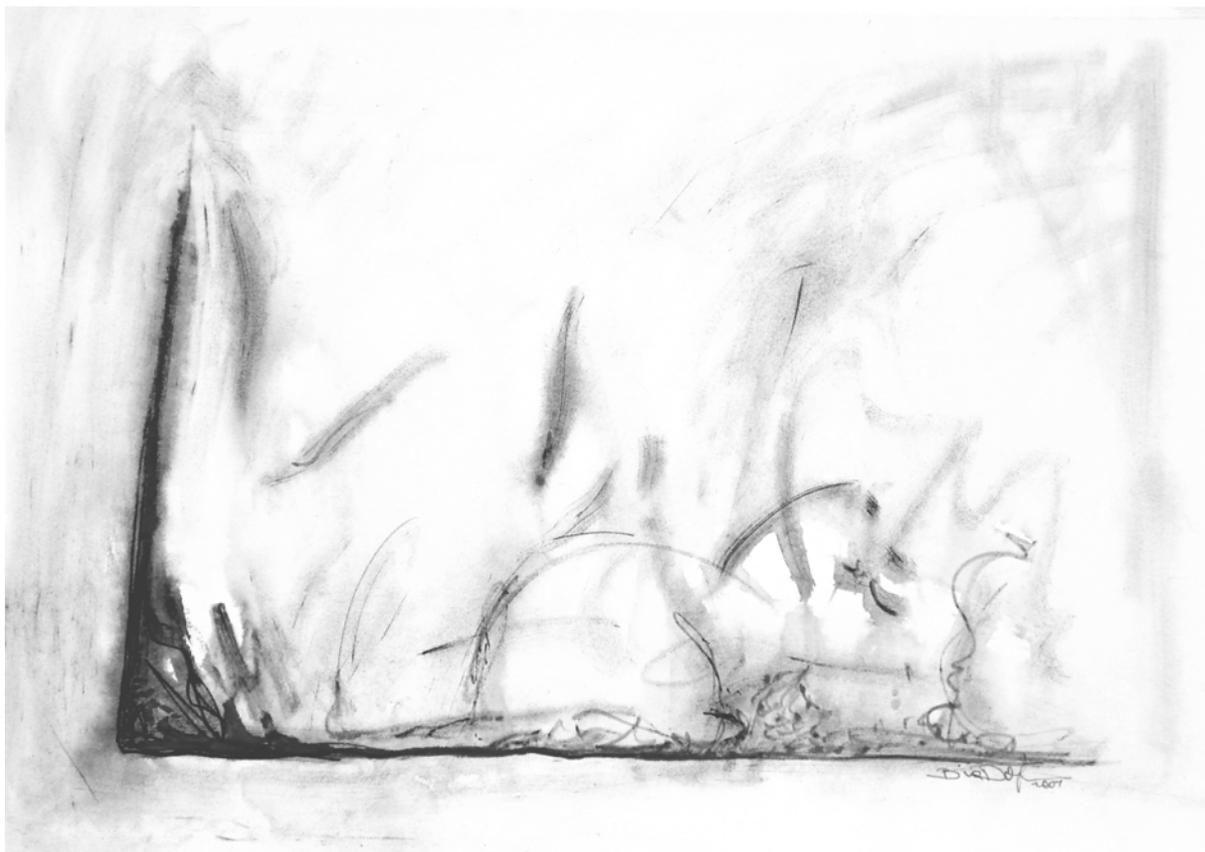


Figura 128 – aquarela n. 6

Peter Eisenman, anos 60 a 80: as Casas de papel

Abordar toda a obra de Eisenman¹⁷¹ não é objetivo do presente trabalho, porque esta é muito extensa e apresenta diversos momentos bem distintos, que representam enfoques outros, e não seria possível abarcar e analisar com a devida profundidade.

O arquiteto desenha o seu modo de ver o mundo, criando arquiteturas e arquitetando desenhos. O arquiteto e o desenho. Desenhar é fazer, desfazer, construir, desconstruir, pensar, repensar, anotar, registrar, marcar, ferir a superfície do papel, ou do suporte que for, tela, parede, muro, caixa com o corpo ou com um instrumento, prego, pau, lápis, pincel, dedo, pé, boca, braço, mão. A desconstrução aproximou a arquitetura do conceito dionisíaco da criação, de vida ao incluir as diferenças, ao aceitar e propor novas concepções e novas formas de construção do espaço, como exemplificou o filósofo Henri Focillon,

“O espírito faz a mão, a mão faz o espírito. (...) O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato de sua passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa por todas as partes marcas de sua passagem. Mede-se com a matéria que metamorfoseia, com a forma que transfigura. Educadora do homem, multiplica-o no espaço e no tempo.”¹⁷²

Através do gesto, do uso da mão em coordenação com o olho, o desenho insere o corpo na representação do espaço. A materialidade do desenho constrói realidades, mesmo que sejam construções de arquiteturas imaginárias.

Juan Puebla Pons¹⁷³ dividiu a obra de Peter Eisenman em três períodos definidos por distintas temáticas e fundamentados em orientações filosóficas diferentes. Na primeira fase, definida como estruturalista, ele se detém sobre as questões da sintaxe e aprofunda o estudo da gramática generativa Noam Chomsky. Estuda os conceitos de estrutura de superfície, que determina as formas e seqüências de palavras particulares de uma língua e de estrutura profunda, que corresponde à sintaxe e pode ser



Figura 129 – Auguste Rodin (1840/1917) – Catedral, escultura



Figura 130 – Peter Eisenman

¹⁷¹ Nascido em Newark, New Jersey, em 1932, atualmente Peter Eisenman é professor na Yale School of Architecture. Sobre a obra do arquiteto, ver: www.eisenmanarchitects.com/ (acesso em 04/02/2009).

¹⁷² FOCILLON, Henri. **Vida de las formas e Elogio de la mano**. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

¹⁷³ PONS, Joan Puebla. **Neovanguardias y representación arquitectónica: la expresión innovadora del proyecto contemporáneo**. Barcelona, UPC, 2002.

comum a todas as línguas. Debruça-se sobre as obras de arquitetos como Kahn (abstração) e Terragni (deslocamento do sentido da estrutura como sustentação para estrutura formal). As obras de referência deste período são as *Casas de papel* e o principal texto foi “O fim do clássico”¹⁷⁴, de 1984.

O segundo período da obra do arquiteto, foi denominado por Pons de “Desconstrução”. Depois de trabalhar diretamente com Derrida, no projeto do *Parc de la Villette*, o arquiteto estudou os conceitos de diferença, lugar e atopia. No entanto, a maneira como tais conceitos filosóficos foram empregados por Eisenman não levou em consideração as dimensões éticas e políticas, que eram o foco central do pensamento de Derrida. Dedicou-se à geometria topológica e o projeto mais importante do período foi o Canareggio.

Pons definiu a terceira fase como Diagramas, na qual Eisenman publicou o livro que consiste numa reflexão sobre toda a sua obra. Dedicou-se ao estudo de Deleuze e da dobra e a obra mais significativa deste período foi a Casa Max Reinhardt, de 1992, em Berlin.

A série de projetos das *Casas de papel* foi destacada como foco de estudo para o presente trabalho, porque estes desenhos são como textos que traduzem o pensamento da desconstrução numa linguagem arquitetônica. As Casas são exercícios de construção espacial e os elementos de arquitetura funcionam como um vocabulário plástico. São como textos visuais que abordam questões filosóficas mais do que as ilustram e discutem as mesmas questões que aparecem nos textos de Derrida. As Casas estudadas serão as de número *I, II, III, IV, VI, X, El Even Odd, Fin d’Ou T Hou S, Casa Guardiola* e *Casa 11a*. E os textos de Eisenman ilustram estes pensamentos por meio de suas reflexões e aportes teóricos.

Estudando a lógica e o pensamento do linguista Noam Chomsky, Eisenman partiu do exemplo do racionalismo para evidenciar uma superação da razão soberana, que é a mesma razão do logocentrismo, que Derrida tratou de subverter.

Peter Eisenman desenhou a *Casa I*, em 1967, no mesmo ano em que Jacques Derrida escreveu os textos “A escritura e a diferença”, “A voz e o fenômeno” e a “Gramatologia”, antes que os dois pensadores da arquitetura e da desconstrução fossem reunidos pessoalmente. No



Figura 131 – Le Corbusier (1887/1965)



Figura 132 – Peter Eisenman

¹⁷⁴ EISENMAN, Peter. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. in: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica: 1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 232-252.

entanto, ambos expressavam preocupações semelhantes com relação à articulação entre os elementos da linguagem e a representação do pensamento e ambos eram leitores de Friedrich Nietzsche.

O encontro entre o arquiteto e o filósofo, no projeto do *Parc de la Villette*, propiciou a materialização de uma parceria que se expressou no projeto de um jardim que foi chamado de *Choral Works* e que, apesar de ser imaterial, gerou frutos, na forma de textos, cartas, encontros e reflexões.

O trabalho de Eisenman apresenta a marca da influência do pensamento de teóricos da arquitetura contemporânea, como o inglês naturalizado americano Colin Rowe e o italiano Manfredo Tafuri, além do filósofo francês Jacques Derrida. Boa parte de seu trabalho é dedicada a funções didáticas e a uma produção teórica, fundamentada no estudo da filosofia. Sua figura assume especial importância por sua fundamentação consistente, além de sua postura desafiadora e crítica. A imagem pessoal do arquiteto é conhecida, com a gravata “borboleta” de cores vivas que se diferencia da tradicional gravata de mesmo modelo que era usada por Le Corbusier, que adotava tons neutros e discretos.

A produção de Eisenman, tanto em trabalhos teóricos, quanto em obras construídas, está em dia com a ciência, a tecnologia, a arte e a filosofia contemporâneas. Para ele, a arquitetura, por meio de um pensamento e de um desenho, reflete elementos de diferentes domínios e a forma do objeto é inseparável do pensamento que lhe deu origem. Mas o edifício construído dá margem a distintas interpretações, na medida em que o contexto perceptivo não para de se modificar.

Na primeira etapa de sua obra, Eisenman trabalhou sobre uma espécie de gramática da arquitetura moderna, à maneira do pensamento estruturalista, dominante nos anos 60, do qual Noam Chomsky foi um dos maiores pensadores e que se relaciona com as ideias que foram desenvolvidas por Ferdinand de Saussure.

O trabalho de John Summerson¹⁷⁵, de 1963, sobre a linguagem clássica da arquitetura foi um dos primeiros a trazer as questões da leitura, da linguagem, da sintaxe e da interpretação para a forma construída. Neste contexto, o texto de Eisenman, que será analisado mais adiante, sobre o



Figura 133 – Casa II, Hardwick, Vermont, 1969/70.



Figura 134 – Casa Hanselmann, Michael Graves, 1967/73



Figura 135 – Casa Douglas, Richard Meier, 1973

¹⁷⁵ SOMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

fim do clássico ganha um sentido, ou mesmo um colorido especial.

O pensamento do arquiteto americano circulou entre o racionalismo que não abria mão das relações de ortogonalidade e o neoplasticismo, que mantinha os elementos ortogonais, mas abandonava a rigidez de composição, com a adoção de direções centrífugas.

O crítico espanhol Josep Maria Montaner¹⁷⁶ comparou a *Casa II* com uma imensa escultura neoplasticista, pela forma como articulou os elementos de arquitetura e pelas estratégias de composição adotadas.

Pons¹⁷⁷ colocou a obra de Peter Eisenman como uma das mais significativas representações de vanguarda em arquitetura. Destacou a coerência entre a sua teoria e a sua prática e a maneira como ele explicita o processo de projeto, por meio de uma sucessão de desenhos convencionais ou digitais. Eisenman acentua o caráter experimental dos projetos, aborda a arquitetura como um texto e introduz efeitos renovadores na representação. O ponto de partida para a sua arquitetura encontra-se na geometria e nos processos de transformação dos objetos. Nos estudos analíticos da Casa Del Fascio de Terragni, ele experimentou estratégias de decomposição por planos, aplicando o pensamento estruturalista de Noam Chomsky.

Kenneth Frampton, em “História crítica da arquitetura moderna”¹⁷⁸, relatou que, como membro dos New York Five, nos anos de 1960, as obras e os estudos realizados por Eisenman refletiam as mesmas questões estéticas e ideológicas discutidas pelas demais vanguardas artísticas do século XX. Este autor ressaltou ainda a importante influência que os *Five* tiveram sobre as gerações de arquitetos que se seguiram, que ele definiu como “neo-suprematistas contemporâneos”.

Este grupo incluía os arquitetos John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier. As obras destes arquitetos não formavam uma unidade coerente, cada um deles seguia tendências estilísticas e conceituais independentes. A questão que os unia era o fato de desenvolverem, nos EUA, uma produção correspondente ao que se chamou, na Itália, de pós-funcionalismo ou *Tendenza*,

¹⁷⁶ MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno**. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

¹⁷⁷ PONS, Joan Puebla. **Neovanguardias y representación arquitectónica: la expresión inovadora del proyecto contemporáneo**. Barcelona, UPC, 2002.

¹⁷⁸ FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

porém adaptado às características do contexto urbano americano.

O projeto desenvolvido por Eisenman para o hospital de Veneza, Cannaregio, em 1978, levava em consideração um outro projeto de um hotel não construído, de autoria de Le Corbusier (1964), para aquele mesmo local e trabalhava com sobreposições de escalas. Introduziu uma metodologia dadaísta de projeto, que veio a ser desenvolvida posteriormente em vários de seus estudos para as casas. São estudos desenvolvidos a partir de eixos, traçados e escalas, sem conexão a realidade concreta.

Em 1984, a conquista pelo arquiteto suíço Bernard Tschumi do concurso para o projeto do Parc de la Villette, em Paris foi decisiva para a chamada *arquitetura desconstrutivista*. Nas palavras de Frampton,

“extraía seu programa básico de três paradigmas distintos: da proposta Cannaregio de Eisenman, do didático ‘ponto, linha e plano’ de Wassily Kandinsky (...) e, por fim, de uma abordagem da narrativa espacial disjuntiva à técnica de cortes não-sequenciais que havia tido por pioneiro o cineasta vanguardista soviético Kuleshov. Em dívida com o Construtivismo russo, (...) Tschumi aspirava a uma arquitetura anticlássica na qual usos e aspirações inesperados surgiriam das ‘extravagâncias’ construtivistas vermelhas que pontuavam o parque a intervalos regulares.”¹⁷⁹

Frampton relacionou a desconstrução em arquitetura com os trabalhos dos arquitetos que foram reunidos na exposição “Arquitetura desconstrutivista”, de 1988, organizada por Philip Johnson e Mark Wigley, que foi descrita em capítulo anterior. Ele citou o texto de catálogo sobre as estratégias de deformação que evocam ideias como destruição, deslocamento, desvio. A arquitetura que foi exibida na Exposição demonstrou possibilidades perturbadoras de formas torturadas.

A arquitetura de Peter Eisenman, como as dos demais arquitetos envolvidos com a exposição, é marcada por uma estética peculiar, representa uma visualidade caótica, com um equilíbrio instável, sobrepõe planos e evita a ortogonalidade sempre que é possível, empregando ângulos inusitados.

Ao abordar questões relativas ao lugar, Frampton citou um trecho do texto de Martin Heidegger, “Construir, habitar,

¹⁷⁹ Op. cit., p. 377, 378.

pensar”¹⁸⁰, e relacionou-o com a obra de Eisenman. Este texto tem sido tema de reflexão, para diversos arquitetos.

Coloca que o problema do ser no mundo está indissociavelmente ligado à questão do habitar. A investigação desenvolvida por Heidegger sobre a relação entre o habitar e o pensar introduziu uma série de possibilidades de reflexões para a arquitetura.

Além de permitir o habitar, a arquitetura é também parte deste habitar, que Heidegger concebeu como um ato poético – para ele, a poesia é a expressão da verdade numa dimensão artística. A arquitetura abre espaço para a verdade, ao mesmo tempo em que é ela que torna o mundo visível. Ele investigou os significados do construir e do habitar e suas relações, partindo do princípio de que, para habitar, é preciso construir antes, ou seja, para ele, habitar é o objetivo final do construir. Mas nem todas as construções são habitações, por exemplo, estradas, pontes, usinas ou mercados são construções, mas não são habitações, ou seja, o objetivo de construir nem sempre é habitar.

No entanto, as pessoas costumam sentir-se como em casa, em seu ambiente de trabalho, apesar de não residirem ali. A pessoa pode sentir-se em casa, sem necessariamente estar em sua casa. Existe uma função de habitar, que é diferente da função de abrigo, o próprio construir já é uma forma de habitar, logo é possível afirmar que o objetivo do construir é sempre o habitar.

Heidegger estudou a etimologia das duas palavras e esclareceu que, no idioma inglês antigo, assim como no alemão, as palavras construir e habitar têm a mesma raiz. Como as duas palavras possuem também a mesma raiz que o verbo ser, então o habitar e o construir estão na origem do significado do ser no mundo, da maneira como as pessoas estão no mundo, em seu lugar, e ao ser em determinado lugar, as pessoas fazem, constroem esse lugar. “Ser humano significa estar sobre a terra como um mortal. Significa habitar.”¹⁸¹

Mas a análise da origem da palavra ‘espaço’ remete a sentidos bem distintos. Espaço é uma entidade abstrata, é o vazio, algo a espera de ser preenchido, tem a ver com limite, horizonte. No sentido da origem grega da palavra, espaço significa aquilo onde alguma coisa inicia sua presença. Sendo assim, o caráter do espaço está relacionado com as características e com elementos existentes na sua



Figura 136 – Ponte de Arles, Van Gogh, 1888.



Figura 137 – Edouard Monet, A ponte de Giverny.



Figura 138 – Ponte JK, Brasília.



Figura 139 – Ponte sobre o Rio Guaíba, Porto Alegre.

¹⁸⁰ HEIDEGGER, Martin. Building, dwelling, thinking. in: LEACH, Neil. **Rethinking architecture: a reader in cultural theory**. Bristol: Routledge, 1997.

¹⁸¹ HEIDEGGER, op. cit., p. 101.

localização. Este espaço ou lugar pode ser definido como uma construção.

Quando se pensa em espaço, é preciso abordá-lo em relação ao homem; o espaço não é nem externo nem interno ao homem, ele é parte da realidade do ser humano que, enquanto tal, não pode deixar de habitar. Coisas distantes no espaço podem ser representadas mentalmente, de maneira mais intensa do que quando se está em contato direto, ou dentro de seu espaço mesmo. As representações mentais substituem a própria coisa.

O homem nunca pode deixar de estar em algum lugar. E a relação do homem com o lugar e com o espaço configura-se na maneira como ele habita.

A forma da construção nunca se resume na simples materialização do espaço puro, porque ela cria lugares. As características da materialidade destes lugares fazem com que eles estejam mais próximos da origem e da natureza do espaço do que a geometria ou a matemática.

A condição de construir inclui o ato de fazer, e Heidegger emprega a definição da origem grega da palavra “tikto”, que trata de fazer alguma coisa aparecer. Para construir, é preciso ser capaz de habitar. Como a pequena e rústica cabana na floresta é uma expressão do que é possível ser construído naquelas condições específicas e é capaz de dar abrigo adequado às necessidades de sua peculiar situação.

Para Heidegger, pensar e habitar são inseparáveis de construir e Eisenman levou esta ideia ao limite nos projetos das casas. Estes projetos são exercícios, nos quais os elementos de arquitetura, como pilares, vigas, paredes, aberturas e passagens são manipulados, girados, cortados, torcidos, enfim desconstruídos no seu sentido estrutural, funcional, semântico e estético.

Neovanguardas e representação

A expressão redundante *neovanguardas* foi empregada por Frampton¹⁸², que descreveu o contexto dos anos 60, quando Nova Iorque e Londres constituíam dois polos de irradiação de criatividade, produção e discussão teórica em arquitetura. Peter Eisenman liderava o grupo dos *Five Architects* de Nova Iorque. Deste grupo, Graves, Gwathmey e Meier propunham uma continuidade com o



Figura 140 – Pontes de Madison, 1995, filme dirigido e estrelado por Clint Eastwood, com Meryl Streep, que mostra as pontes pitorescas existentes no condado de Madison.

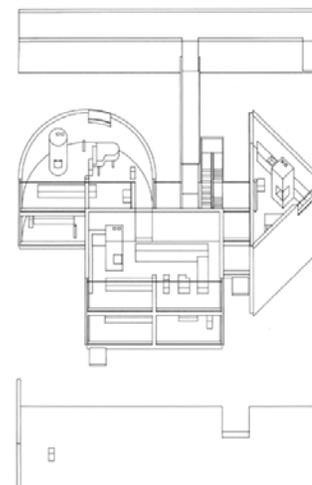


Figura 141 – *One Half House*, projeto de John Hejduk, 1966.

¹⁸² FRAMPTON, op. cit., 2000.

modernismo, partindo da arquitetura purista de Le Corbusier. As propostas de Eisenman e Hejduk reviviam as vanguardas modernistas e estabeleciam rupturas estéticas que retomavam, respectivamente, elementos da arquitetura racionalista de Giuseppe Terragni e suprematista de Theo van Doesburg.

Os novos vanguardistas londrinos reuniram-se em torno da *Architectural Association School* e entre eles, estavam Rem Koolhaas e Zaha Hadid. Em 1983, Koolhaas e Bernard Tschumi concorreram na última etapa do concurso para o *Parc de la Villette*.

De acordo com Frampton, Tschumi reunia as influências do construtivismo russo, com as das linguagens de Burle Marx e de Oscar Niemeyer, para desenvolver propostas anticlássicas. O projeto tinha a ideia de ser o protótipo do parque do século XXI e criou as folies, que estão traduzidas neste livro como “extravagâncias”. Para ele, estes elementos se diferenciam pela introdução de formas geométricas puras, como prismas, cilindros, rampas, mas que na verdade são diferenças estruturais de cada uma destas formas que são complexas.

Ele descreve as estratégias desconstrutivistas empregadas na casa de Frank Gehry, no Biocentro de Eisenman, o bloco de apartamentos de OMA, no Checkpoint Charlie, em Berlin, o City Edge de Daniel Libeskind, o Dance Theatre, de Koolhaas, em Haia.

Frampton também faz referência à exposição *Deconstructivist Architecture*, de 1988, e uma séria crítica, afirmando que

“Apesar de toda a sua sutileza crítica, grande parte do discurso teórico que acompanha esta obra é ao mesmo tempo elitista e neutro, testemunhando a auto-alienação de uma vanguarda sem causa: como observou o crítico holandês Arie Graanfland, onde o construtivismo pretendia chegar a uma síntese – a criação de uma nova arquitetura para uma nova sociedade – a antítese do desconstrutivismo deriva, pelo menos em parte, do reconhecimento de que a modernização global está levando a chamada ordem tecnocrática para além de seus limites racionais.”¹⁸³

Frampton analisou o pensamento de Derrida e da desconstrução de maneira vaga e superficial.



Figura 142 – Casa das Canoas, Oscar Niemeyer, 1951.

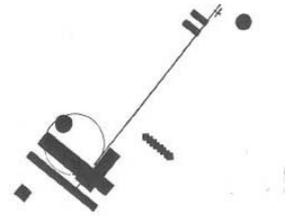


Figura 143 – Ivan Leonidov, bases suprematistas para o planejamento.



Figura 144 – El Lissitzky, cartaz, 1919.

¹⁸³ FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 380.

A expressão *neovanguarda*, empregada por Frampton foi utilizada também por Joan Puebla Pons¹⁸⁴. A redundância do termo enfatiza o caráter renovador e provocador das tendências da arquitetura em questão. Este autor descreve o contexto da arquitetura contemporânea de maneira crítica, enfocando especialmente, as questões da representação.

Nos anos 60, posições críticas propuseram novas experiências, retomando e desenvolvendo temas das vanguardas das primeiras décadas do século XX. Nos 80, aparecem os questionamentos sobre o fim da modernidade, a partir dos escritos do filósofo alemão Jürgen Habermas. “A modernidade, um projeto inacabado”, foi o título de exposição ocorrida em Paris, com nomes como Frampton, Ando, Greggotti, Isozaki, Martorell-Bohigas-Mackay, Meier, Piano, Siza, Alison e Peter Smithson. Outra tendência reunia os críticos Jenks e Portoghesi aos arquitetos Hollein, Stirling, Venturi e Rossi.

Entre os arquitetos que seguiram a linha *neovanguardista*, definida por Frampton, Pons citou Koolhaas, Zenghelis, Hadid, Tschumi, Libeskind, além de grupos mais novos como Morphosis, Formalhaut entre outros. A Architectural Association de Londres e a Cooper Union de Nova Iorque eram centros efervescentes de formação e de divulgação destes novos trabalhos. Os grupos *OMA*, de Rem Koolhaas, Elia e Zoe Zenghelis e Madeleine Vriesendorp, em Londres e *Five Architects*, de Nova Iorque assumiam papéis de liderança naquele cenário. Alguns profissionais desenvolviam atividades em ambos os centros, em Londres e em Nova Iorque.

Para Pons, a arquitetura desconstrutivista inspirou-se na estética do construtivismo russo, em trabalhos de artistas como Leonidov, Lissitsky, Malevich, Chernikov, Tatlin, Melnikov e, em algumas vezes, foi associada a outras correntes artísticas. A ênfase desta arquitetura estava na forma e procurava representar a desordem do mundo.

Este autor afirma que a arquitetura desconstrutivista não leva em consideração as relações com o lugar e com a história, mas pode-se considerar que estes arquitetos apresentam uma abordagem diferentes destas questões.

A origem do fenômeno da desconstrução está na literatura e na filosofia e estratégias desconstrutivistas têm sido empregadas de distintas maneiras pelos arquitetos. As amplas possibilidades de abordagem e as diferentes interpretações da desconstrução conduzem a



Figura 145 – Caixa d'água da fábrica Krasniy Gvozdiilshchik Chernikov, 1931.

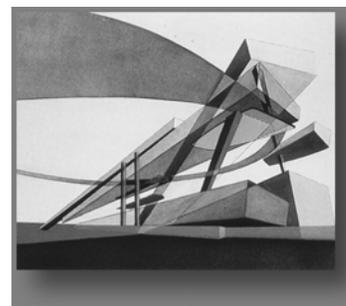


Figura 146 – Zaha Hadid, desenho para o concurso, The peak club, Hong Kong.



Figura 147 – Konstantin Melnikov, residência do arquiteto, Moscou 1927.

¹⁸⁴ PONS, Joan Puebla. **Neovanguardias y representación arquitectónica: la expresión innovadora del proyecto contemporáneo.** Barcelona, UPC, 2002.

incompreensões e a críticas. Mas não se pode negar que esta tem sido a corrente contemporânea mais inovadora, em especial no que se refere à representação.

Os arquitetos da desconstrução romperam com a representação clássica de plantas, cortes e elevações, os planos ideais horizontais e verticais. Inspirados nas vanguardas modernas, trabalharam sobre princípios cubistas, suprematistas, construtivistas, de Stijl, combinam representações de plantas e cortes com perspectivas e elevações simultâneas, collages e maquetes. As técnicas de representação digitais contribuíram muito para o desenvolvimentos destas linguagens.

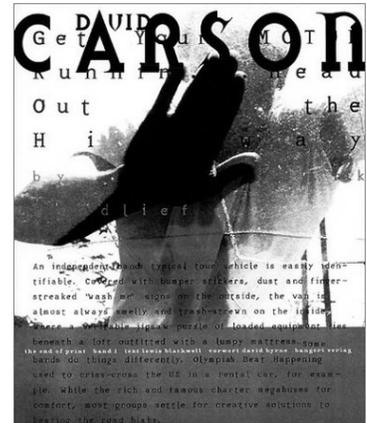
A *Architectural Association School* de Londres teve um papel muito importante para o desenvolvimento do trabalho destas vanguardas, porque muitos se formaram ali e encontraram nesta instituição um espaço para experimentação, exposições, publicações, seminários, conferências etc.

A AA abriu um espaço de crítica ao historicismo tipológico, proposto por Leon Krier, que tinha grande influência na Europa.

A orientação da escola, sob a direção de Alvin Boyarsky, ao longo de praticamente 20 anos, deu espaço e estimulou a invenção de propostas radicais e inovadoras, reunindo ao seu redor os principais nomes da arquitetura internacional. Pons citou depoimentos de profissionais que participaram deste momento, como Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Robin Evans, que descreveram o clima geral como estimulante, produtivo e propício a mudanças arquitetônicas. O desencanto com o sonho tecnológico, na década de 60 propiciou a criação de um solo fértil para o desenvolvimento de pesquisas originais.

A arquitetura não poderia prosseguir segundo a fórmula consagrada pelo modernismo de que a forma segue a função, mas sim deveria procurar atender às necessidades econômicas, políticas e sociais estabelecendo um compromisso com o mundo real e levando em conta suas múltiplas dimensões e sua complexidade. Para estes profissionais, a arquitetura deveria transcender a prática objetiva e dar conta de objetivos mais abrangentes, bem como integrar-se em projetos maiores, aproximando-se dos demais campos do conhecimento e do fazer humano.

Ao transcender as dimensões práticas da sua área específica, a arquitetura passou a assumir o papel que lhe corresponde como agente transformador das formas de vida. De acordo com Pons, este processo teria desmotivado o envolvimento dos estudantes com a profissão. Nas décadas



Figuras 148,149 – Os trabalhos de David Carson, desde a década de 1990 em diante, modificaram todos os conceitos do design gráfico e influenciaram todas as áreas da representação, integrando a expressão artística nas linguagens visuais em geral.

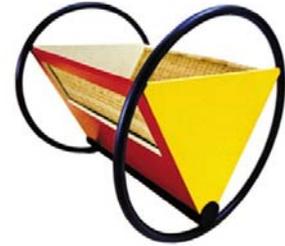
de 70 e 80, travava-se um debate entre uma tendência historicista, que fundamentava o projeto no conceito de tipologia e outro grupo que retomava as propostas das vanguardas, como suprematismo, construtivismo, surrealismo, expressionismo. Ambas as correntes tendiam a uma ênfase em suas propostas formais experimentais e até românticas.

A partir também de suas inter-relações com outras áreas da cultura, como literatura, filosofia, cinema e dança, surgiram propostas que davam ênfase ao processo de criação. Sob a orientação, principalmente de Bernard Tschumi e de Nigel Coates, propostas desconstrutivistas desenvolviam conceitos que levavam a uma arquitetura que iria além de seus limites e que daria ênfase à investigação de questões da representação arquitetônica.

A partir da década de 90, este processo de ampliação dos limites da representação generalizou-se. Foi reforçado pelas inovações introduzidas nas linguagens gráficas pelos profissionais que seguiram a linha de trabalho iniciada por David Carson¹⁸⁵. O designer gráfico americano revolucionou a tipografia e a composição contemporânea, ao introduzir rupturas nos padrões de diagramação, de layout de página e de organização visual que desafiam inclusive a funcionalidade ou a legibilidade das mensagens impressas. As letras passam a ser exploradas em todas as suas possíveis dimensões, como desenhos e como símbolos e mescladas com fotografias, com desenhos e com o desenho da página. Uma infinidade de novas possibilidades expressivas abriram-se para o design gráfico, desde o desenho dos tipos até a composição da página. E estas inovações são visíveis nos dias atuais em todas as manifestações visuais, desde a impressão e livros, jornais material publicitário, sinalizações e nas próprias pranchas dos projetos de arquitetura.

A desconstrução encontrou campos de desenvolvimento em todas as áreas de criação de objetos que envolvem a visualidade, na cultura contemporânea. A estética da desconstrução tem sido aplicada à criação de objetos, mobiliário, moda, cenografia, cinema e se reflete até nos próprios padrões de relacionamento.

Mas esta estética encontra os seus limites na dimensão da funcionalidade, especialmente na arquitetura. A arquitetura é construída para ser habitada, nem a



Figuras 150, 151, 152 – Os desenhos criados pela Bauhaus têm como características o emprego de linhas e de formas geométricas puras e cores primárias.

¹⁸⁵ CARSON, David and BLACKWELL, Lewis. **The end of print: the graphic design of David Carson.** San Francisco: Chronicle Books, 1995.

desconstrução pode romper completamente com a relação entre o visual e o útil, corpo e alma.

Na primeira década do século XXI, a experimentação tem estado presente nas estratégias de representação e de apresentação de projetos, em nível acadêmico e em concursos públicos. Mesmo que os projetos sigam linhas tradicionais, a montagem das pranchas de apresentação segue a lógica da desconstrução, ao reunir fragmentos de diversos sistemas de representação, plantas, cortes, elevações, croquis, renderizações, fotografias e textos. Faixas de cor resolvem e multiplicam soluções de representação desconstruídas. A ampliação do acesso a recursos digitais, na forma de softwares e plotadoras, a cada dia mais sofisticados e mais econômicos, contribui significativamente para o desenvolvimento deste processo.

Princípios de composição regidos pelas leis da *Gestalt*, definidas pela Bauhaus, dominaram todas as áreas do design e todas as criações que envolvem visualidade, desde o design gráfico até a moda, durante todo o século XX. Uma estética que condenou e eliminou todas as formas de ornamento e que se evidenciou pura, limpa, direta e funcional, e que tinha a marca da psicologia da percepção. No entanto, aquela limpeza clara e organizada, foi substituída por uma outra estética, com a adoção e princípios desconstrutivistas.

A desconstrução reabilitou o ornamento, agora dentro de um espectro mais amplo de possibilidades e de acordo com novas concepções, estratégias e objetivos. Permitiu a inserção do lúdico, estimulou a interferência do acaso, do processo de criação artístico, aceitou a introdução da diferença. A partir da desconstrução, o normal passou a ser o diferente, o normal não é a norma, ou a norma não é normal.

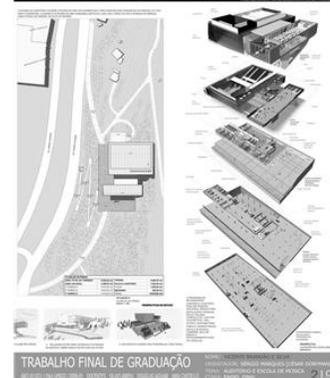
Em sua prática de ensino na AA, Tschumi deu espaço para a expressão individual da personalidade na busca da linguagem pessoal de cada aluno, desenvolvendo o caráter experimental da representação gráfica de arquitetura.

Na visão de Pons, no final da década de 70, os processos de representação arquitetônica e seus limites passaram a ser compreendidos de maneira mais ampla, como parte do processo de criação, como uma dimensão do processo de pensamento visual. Em outras palavras, o desenho passou a ser considerado como uma ferramenta de projeto, e não mais como uma simples linguagem de comunicação do produto final do projeto.

Nas décadas de 70 e 80, ocorrem diversas exposições de desenhos de arquitetos em museus de arte.



Figura 153 – Alunos trabalhando, na Architectural Association, London



Figuras 154, 155 – Apresentação do Trabalho Final de Graduação do arquiteto Vicente Brandão e Silva, ex-aluno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS (2009/01).

À já citada liberdade de utilização dos diversos sistemas de representação e de suas fragmentações e combinações somam-se os recursos da aplicação de cores, texturas e efeitos especiais, que fazem alusão a recursos oriundos do repertório da collage, da pop art e de muitos outros.

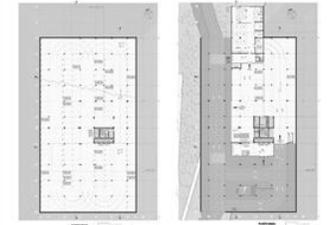
Graças às presenças marcantes de Alvin Boyarsky na direção e de diversos nomes de vanguarda como professores, a escola de arquitetura da AA destacou-se no período, de maneira especial pelo estilo gráfico inovador empregado pelos seus alunos. Foram organizadas exposições dos trabalhos destes estudantes, que foram responsáveis pela divulgação destas ideias. Tschumi criticava a falta de materialidade dos desenhos tradicionais de arquitetura, que se expressava pela predominância do uso da linha e pela pobreza do uso das cores. A representação da espacialidade e a ilusão de profundidade limitavam-se ao uso do claro-escuro para luz e sombra. Faltava-lhe a dramaticidade, a vitalidade, a expressão volumétrica que têm como meio os contrastes de cor.

Pons demonstrou que as inovações na representação do projeto em conjunto com as inovações da arquitetura são duas faces do mesmo processo. Os novos processos de desenvolvimento de projetos empregam formas específicas de representação que evidenciam as peculiaridades de seu caráter expressivo. A representação passou a ser empregada como ferramenta de pensamento.

Este autor explicitou de forma sistemática as categorias e os tipos de desenhos, de acordo com os objetivos e com os meios de execução. Os desenhos e as demais formas de representação como modelos e maquetes revelam os conceitos que fundamentam e estruturam o pensamento de arquitetura. Ele propõe uma classificação em dois grandes tipos fundamentais, “os desenhos de apresentação e exposição (concursos, publicações etc.) e os desenhos de projeto.”¹⁸⁶

Os desenhos de apresentação variam de acordo com o encargo e com o cliente a que se destinam e podem adotar uma ampla variação de formas expressivas. Os desenhos de projeto têm características mais técnicas e têm a finalidade de descrever o objeto formalmente e detalhadamente com o objetivo de materializar a arquitetura.

Desta maneira, ambos os tipos de desenhos empregam os elementos gráficos tradicionais, linha, superfície, volume, luz e cor, além da escala e das



TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO



TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

Figuras 157, 158 – Apresentação do Trabalho Final de Graduação do arquiteto Vicente Brandão e Silva, ex-aluno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS (2009/01).

¹⁸⁶ PONS, Joan Puebla. op. cit., p. 25.

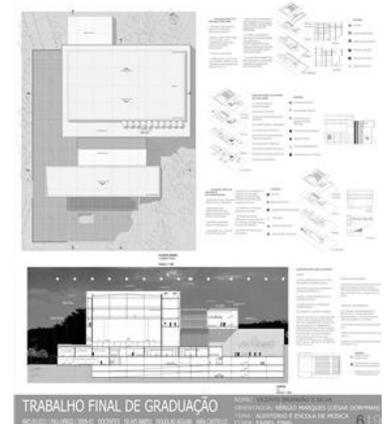
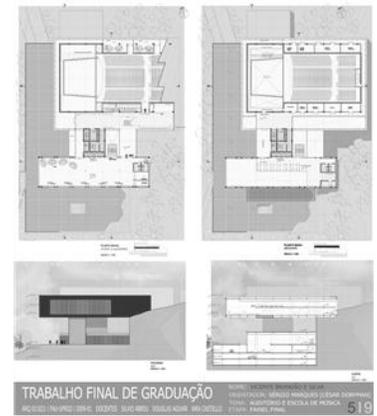
convenções apropriadas, textos, cotas, legendas. Os sistemas de representação dividem-se em projeções ortogonais (sistema diédrico), perspectivas cônicas e perspectivas paralelas. Podem ser executados a mão livre, com instrumentos ou com suporte digital.

Pons remete ao livro de Christian Norberg-Schulz, "Intenciones en arquitectura", no qual o autor define um conceito de totalidade em arquitetura, que define algumas categorias formais a partir da percepção. As categorias topológicas são proximidade, fechamento, fusão, sucessão, continuidade, divisão, entre outras; e as categorias geométricas são centralização, axialidade, paralelismo, repetição; sempre com relação aos elementos que ele define como massa, espaço e superfície. As relações entre figura e fundo, a luz, a cor e a textura são os meios com que se definem estes elementos. Para Schulz, os conceitos de arquitetura manifestam-se através destas categorias gráficas.

Também é de Schulz a definição da representação em duas categorias em termos estruturais: sistemas massivos são aqueles em que os mesmos elementos desempenham funções estruturais e de fechamento; e os sistemas estruturais são aqueles em que há elementos específicos para uma e outra função. Pons acrescenta uma terceira categoria que corresponde aos processos tecnológicos avançados, que exigem sistemas de representação próprios, com notações e códigos específicos, informatizados e que utilizam novos materiais e novos processos de produção e montagem. Ele aborda a relação de correspondência, ou de coerência que deve haver entre o programa de um projeto, sua representação e a técnica construtiva adotada. O projeto, sua representação e as técnicas construtivas, estruturas e materiais são as várias dimensões de um mesmo objeto. A integração entre o sistema massivo e o estrutural segue as categorias definidas por Norberg-Schulz. Ou seja, o estilo gráfico da representação de apresentação de um projeto tem relação com a totalidade do projeto de arquitetura.

Pons cita outros autores, como Josep Maria Montaner Jorge Sainz, Margarita de Luxán, Philippe Boudon. E é este último que refere o caráter duplo da representação de arquitetura, o reflexivo, ou de concepção e o comunicativo. O primeiro, o desenho reflexivo, representa o desenvolvimento da ideia, o processo de desenvolvimento da forma. O segundo representa um pensamento já construído, acabado.

Em determinados casos, estas categorias podem se confundir, especialmente em casos de arquitetos como Zaha Hadid, cujos projetos misturam as etapas de conceituação e de produção, com um alto grau de expressividade pessoal.



Figuras 159, 160 – do mesmo trabalho de Vicente Brandão e Silva. A representação do projeto de arquitetura ganhou uma liberdade de expressão inédita, também pelo uso das tecnologias digitais.

Pons cita um artigo de José Luis González Cobelo, publicado na *El Croquis* n. 52, que afirma que, ao abolirem o uso da ornamentação e o emprego das ordens clássicas na arquitetura, os Movimentos Modernos instauraram uma nova dimensão de representação simbólica no uso das proporções geométricas. As formas abstratas da arquitetura moderna deram origem a novas simbologias, novas relações de significados, como as metáforas funcionalistas. Entram em discussão questões relativas a identidade da arquitetura funcionalista e sobre o significado da arquitetura. Moneo, Louis I. Kahn e Aldo van Eyck pensaram os conteúdos simbólicos da forma. Ungers levou para a Europa as influências das vanguardas inauguradas por Eisenman e Hejduk, na década de 60, nos EUA.

A arquitetura desconstrutivista é definida por Pons como uma abstração formal, originada da extrapolação teórica da desconstrução em literatura e em filosofia.

Pons citou as palavras de Montaner, que definiu o espaço moderno como “livre, fluido, leve, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente, abstrato, indiferenciado, newtoniano, em total contraposição ao espaço tradicional que é diferenciado volumetricamente de forma identificável, descontínuo, delimitado, específico, cartesiano e estático.”¹⁸⁷ Esta definição de espaço ocorre, no momento em que Schmarzow definia a arquitetura como “arte do espaço” e Riegl definia o espaço como a “essência da arquitetura”.

A falta de atenção que a arquitetura moderna dispensou ao lugar, ao propor a autonomia do edifício em relação ao sítio e à cidade foi também assinalada por Pons. Atualmente, o lugar é compreendido em suas especificidades e características próprias desde o conceito de *genius loci* e à luz de abordagens conceituais.

O relato do contexto das inovações em arquitetura e as categorias de análise citadas e definidas por Pons iluminam a compreensão do trabalho de Eisenman, no desenvolvimento experimental da sintaxe da forma pura.

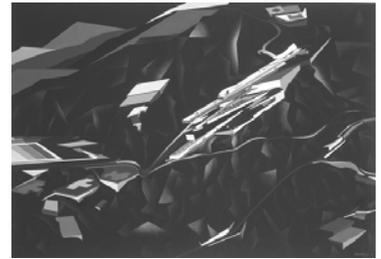


Figura 161 – Zaha Hadid, The Peak.



Figura 162 – Lina Bo Bardi – os desenhos da arquiteta italiana radicada no Brasil são exemplos de expressividade e criatividade.

¹⁸⁷ MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada**. Barcelona, Gustavo Gili, 1999, p.28.

Os escritos de Eisenman, nos anos 80

A arquiteta, professora e pesquisadora americana Kate Nesbitt reuniu, no livro “Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)”¹⁸⁸, 51 dos principais textos de teoria da arquitetura contemporânea. A publicação, traduzida recentemente para a língua portuguesa, aborda as palavras de arquitetos, historiadores e filósofos e, através destes, abrange enfoques fenomenológicos, marxistas, psicanalíticos, estruturalistas, semióticos, pós-estruturalistas e desconstrutivistas, na definição de temas e conceitos fundamentais para a compreensão do panorama da arquitetura atual. Ao reunir artigos que estavam espalhados, publicados em periódicos, o livro retoma, oportunamente, questionamentos relativos às ideologias das arquiteturas moderna e pós-moderna e, através deles, traz à tona as profundas e intrincadas relações entre arquitetura e filosofia.

Nesta publicação, consta um dos textos mais importantes de Peter Eisenman, publicado originalmente em 1984, intitulado “O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim”¹⁸⁹. A partir de suas leituras das obras de autores pós-estruturalistas como Baudrillard, Deleuze, Derrida e Foucault, ele propôs uma superação das concepções do Modernismo. Para ele, apesar de ter questionado os limites da representação, o movimento moderno não conseguiu romper com os princípios do pensamento clássico, a episteme, como foi definido por Foucault. O pensamento arquitetônico moderno seguiu apoiando-se nas mesmas três ficções, que permaneciam imutáveis desde o Renascimento: a razão, a representação e a história.

A arquitetura não deixou de fundamentar seus conceitos nas noções de origens e de fins e em processos estratégicos de composição. Definido como anti-humanista, em “The end of classical”, Eisenman explicou que estas três grandes ficções, que ele definiu como “clássicas” (de maneira diferente da compreensão de Foucault) mantiveram-se subjacentes aos diferentes estilos artísticos que se sucederam ao longo da história desde o século XVI. A ficção da representação relaciona-se com o significado, a da razão,



Figura 163 – Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.



Figura 164 – Villa Rotonda, Andréa Palladio, 1566.



Figura 165 – coluna jônica, detalhe.



Figura 166 – Partenon, Atenas, séc V a. C.

¹⁸⁸ NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

¹⁸⁹ EISENMAN, Peter. **O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim.** in: NESBITT op. cit. p. 232-252.

com a verdade e a ficção história está ligada a uma ideia do atemporal. Para ele, a arquitetura moderna não deixou de ser clássica, porque, apesar das rupturas estilísticas que ocorreram no modernismo, esta arquitetura continuou condicionada às questões do significado, da razão e do atemporal.

Com relação à representação, a arquitetura afastou-se dos significados clássicos para criar simulacros, ao elaborar uma representação da representação arquitetônica, pelo emprego das ordens clássicas, que foram definidas como regras pelos tratados renascentistas. Para Eisenman, ao substituir as regras das ordens clássicas pelas exigências funcionais, os arquitetos modernos não fizeram mais do que criar novos ícones, novos paradigmas aos quais a arquitetura deveria então se sujeitar. Na chamada abstração formal moderna, a forma deixou de subordinar-se à história para depender da função. Ao invés de representar outra arquitetura, a arquitetura moderna passou a representar sua própria função, ou seja, as ordens foram substituídas por objetivos funcionais e tecnológicos. Essas não se tornaram mais reais ou verdadeiras, pelo fato de empregarem a mensagem da utilidade ao invés da antiguidade.

A ficção da representação ou do significado, desta forma, referia-se a uma convenção estabelecida. E ele citou, como exemplo desta questão, a semelhança entre as casas de Le Corbusier e as formas de barcos ou aviões. Trocam os motivos, mas mantém-se a mesma intenção no uso de ornamentos e no uso da forma para a expressão de significados. A abstração geométrica pura substituiu os ornamentos. A intenção era que, com esta estratégia, a arquitetura se tornasse mais real, mas isto não ocorreu porque, de acordo com as ideias de Baudrillard, nas quais se apoia este texto de Eisenman, um signo transforma-se em simulacro, no momento em que a realidade, que ele teria a intenção de representar, já está morta.

A respeito da segunda ficção, a da razão, assim como a representação era uma simulação do significado do atemporal, ou da história, através da mensagem da antiguidade, a razão era uma simulação da verdade através da mensagem da ciência. Para Eisenman, a busca de um método racional de desenho criou uma necessidade de compreender a origem da arquitetura. A partir do Renascimento, esta origem passou a ser procurada em fontes divinas ou naturais, que poderiam conduzir a geometrias cosmológicas ou antropomórficas. Através da harmonia da composição, as relações entre as partes e entre as partes e o todo estavam subordinadas aos princípios da



Figura 167 – Andrea Palladio, Villa Rotonda, séc. XVI.



Figura 168 – Casa Citroen, Le Corbusier, 1922

verdade. A ideia das ordens clássicas constituía uma materialização da concepção de um mundo que estava sujeito a uma ordem universal que regia toda a organização do cosmos. Era essa ideia que estava subjacente no catálogo de tipos que foi sistematizado por Durand, no qual tipologias paradigmáticas consistiam em soluções racionais para todos os problemas construtivos.

Neste texto crítico e provocador, Eisenman afirmou então que, no Modernismo, os paradigmas de Durand foram simplesmente substituídos por função e técnica, ou seja, durante 500 anos, a arquitetura esteve sujeita a questões que eram externas à sua própria essência. O valor desta arquitetura então estaria colocado fora dela. A base moral e estética desta ficção seria representar a sua própria racionalidade e os paradigmas de função e tipo substituíram os do natural e do divino.

A terceira ficção, que se refere à questão da história, remete ao conceito de *Zeitgeist*, o espírito atribuído ao sítio, onde a arquitetura vai tomar forma, que remete ao seu passado, sua história, sua cultura, tradição e sua geografia, enfim ao conjunto dos elementos materiais e imateriais que condicionam ou subjazem à forma arquitetônica. Eisenman afirmou que, na antiguidade, a arquitetura era considerada divina, natural e atemporal, no Renascimento, surgiu a ideia de origem da arquitetura. O conceito de *Zeitgeist* foi desenvolvido a partir do século XIX e implica a noção de que o homem deve estar em harmonia com seu tempo.

Para Eisenman, a ruptura com a história, que foi preconizada pelo Modernismo, não passou de uma pretensão. O que o movimento realizou efetivamente foram mudanças nas preferências estéticas, como a substituição da simetria pela assimetria, da estabilidade pelo dinamismo, modificações na valorização das hierarquias espaciais, etc. O Modernismo substituiu a análise histórica pela análise do programa, modificou a compreensão do natural e do divino e considerou que o *Zeitgeist* não seria eterno nem absoluto.

Na análise de Peter Eisenman, o modernismo e o classicismo constituíram momentos diferentes dentro de uma continuidade histórica, porque nem a representação, nem a razão e nem a história são portadoras de valores capazes de dar legitimidade ao objeto arquitetônico. O intemporal separou-se do significativo e do verdadeiro e assim, Eisenman preconizou que, na segunda metade do século XX, não seria mais possível produzir uma arquitetura clássica, baseada nas ficções de representação, ficção e história. Seria necessário propor alternativas, novos caminhos. Uma arquitetura não-clássica que fosse a

representação de si mesma, dos seus próprios valores, de sua experiência interna.

Eisenman propôs uma arquitetura totalmente outra e aplicou modelos conceituais dos mais recentes desenvolvimentos das ciências. Apesar da complexidade da sua teoria, sua arquitetura está efetivamente construída. Para ele, por meio de um pensamento e de um desenho, a arquitetura reflete elementos de diferentes domínios, a forma do objeto é inseparável do pensamento que lhe deu origem. Por outro lado, o edifício construído dá margem a distintas interpretações, na medida em que o contexto perceptivo não para de se modificar.

Blue line é o título do texto de Peter Eisenman, publicado na revista brasileira AU de 1993, por ocasião da visita do arquiteto ao Brasil para uma exposição de sua obra no MASP. Neste artigo, ele esclareceu suas posições quanto às questões estéticas do modernismo.¹⁹⁰ Ele torna mais claras as ideias apresentadas em “O fim do clássico...” e nos explica que os princípios do modernismo e a sua ruptura em relação à tradição clássica derivaram da filosofia estética de Hegel. A partir do conceito da dialética metafísica, surgiram as oposições forma / função, estrutura / ornamento, figura / abstração. O movimento moderno questionou e rompeu com esses pares de oposições em outras áreas de expressão, mas na arquitetura esses conceitos não foram questionados, então permanecem sem crítica e a metafísica da dialética permanece inalterada. A imagem retórica foi renovada, para Eisenman, mas a arquitetura moderna permanece fiel à tradição clássica.

“Apesar de as formas serem realmente diferentes – o modo pelo qual elas ganharam significado ou representaram seu significado real – derivam da tradição da arquitetura.”¹⁹¹

Em sua visão conhecidamente polêmica e provocadora, Peter Eisenman argumentou que, nas demais áreas do conhecimento, em especial na ciência e na filosofia, desde o século XIX, ocorreram mudanças profundas no método de produção do sentido, a partir das contribuições de pensadores como Nietzsche, Freud, Heidegger e Derrida. Mas estas mudanças não tiveram reflexos significativos na arquitetura, que continuou a empregar uma estrutura de pensamento superada. A arquitetura moderna não questionou seus fundamentos de maneira crítica.



Figuras 169, 170 – Fotos de Cindy Sherman (1954)



Figura 171 – David Salle (1952), pintura

¹⁹⁰ EISENMAN, Peter. **Blue Line text**. Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, abr./mai. De 1993, p. 46-51.

¹⁹¹ EISENMAN, Peter. op. cit., p. 47.

Não se propondo uma revisão crítica profunda, a arquitetura fundamentou o seu movimento moderno na visão utópica da ciência, que foi constituída no século XIX, mas que não pode mais ser sustentada. O pós-modernismo, ao tentar realizar essa mudança apenas com a forma, sem questionar os temas mais importantes estruturalmente, apenas banalizou as questões formais.

Para Eisenman, a arquitetura tem dificuldade em se deslocar, metaforicamente, porque o seu sentido é justamente se locar, criar abrigo, nos sentidos físico e metafísico. Para deslocar o que ela situa, a arquitetura tem que enfrentar um paradoxo, ainda mais complexo porque ela atua tanto no mundo real quanto no mundo das ideias.

“Em sua contínua nostalgia pela autenticidade, a arquitetura sempre procurou, sem perceber, reprimir o aspecto interior a si própria e essencial da ausência. A tradição da presença arquitetônica e da objetividade, assim como a representação do homem e suas origens, sempre foram tidas como naturais, o que foi obtido através de uma linguagem formal, tida também como natural.”¹⁹²

Os elementos de arquitetura como coluna, viga, base e capitel têm sido tomados historicamente como sendo naturais à arquitetura, mas é possível questionar os seus significados por meio de deslocamentos.

Além da função de abrigo, a arquitetura deve representar o bom e o belo, a verdade como tradição e isso acarreta a repressão de tudo o que não atenda estritamente a essas questões. Para Eisenman, a verdade da instabilidade tem sido reprimida. Essa repressão passa despercebida, como também o fato de que a arquitetura é uma convenção, não é algo “natural” e assim, podem existir outras convenções diferentes. Para que a arquitetura possa participar efetivamente do processo do pensamento contemporâneo “pós-hegeliano”, é preciso que ela possa alterar essa ideia de “natural”.

A repressão a que Eisenman se refere inclui a questão das categorias e do juízo de valor que essas categorias implicam. É preciso neutralizar as estruturas de valor embutidas nas oposições dialéticas dos conceitos e tipologias, como estrutura e ornamento, figura e fundo, forma e função, representação e abstração, e propor uma dissolução e a exploração do “entre” essas categorias. Ao turvar essas hierarquias e diferenças, a arquitetura poderia admitir o irracional dentro do racional. Peter Eisenman evoca

¹⁹² EISENMAN, Peter. op. cit., p. 49.

os exemplos das pinturas de David Salle e as fotografias de Cindy Sherman,

“onde o nebuloso aparece entre o belo e o feio, o sensual e o intelecto. Exploram simultaneamente o belo no feio e o feio no belo. (...) O que é o ‘entre’ em arquitetura? Se arquitetura normalmente determina o lugar, então ‘estar entre’ significa estar entre algum lugar e nenhum lugar. Se a arquitetura tradicionalmente se relaciona com o ‘topos’ – uma ideia de lugar – então estar ‘entre’ significa buscar um ‘atopos’, a atopia dentro do ‘topos’. Muitas cidades americanas são exemplos de atopia.”¹⁹³

É preciso repensar criticamente então a arquitetura, em especial no que se refere à representação e a sua tradição, assim como o fizeram as demais disciplinas do conhecimento atreladas ao pensamento científico e filosófico. O “entre”, de que nos fala Eisenman, é uma decorrência da “diferença”, descrita por Derrida.

Eisenman nos explica que a metáfora está atrelada à verdade desde a antiguidade, do pensamento aristotélico, mas que é possível questionar os processos metafóricos, por meio de outros mecanismos. Os mecanismos de catacrese e atopia, aplicados à arquitetura, permitem novas interpretações de estratégias como o arabesco e o grotesco. O arabesco então pode ser compreendido como algo que está “entre” a figuração e a abstração, o homem e a natureza, a forma e o significado. O arabesco tem sido utilizado como decoração, mas ele pode ter uma estrutura própria, que pode situar-se entre a estrutura e a ornamentação.

Este texto é uma explicação, ou uma forma simplificada de demonstrar as ideias contidas em outro artigo de Eisenman, “The end of classical”. Explica as modificações do pensamento contemporâneo, sem entrar na análise da razão, da representação e da história, que são questões mais complexas e que envolvem um grau maior de aprofundamento filosófico.

Em 1992, a revista italiana *Domus* publicou um artigo de Peter Eisenman, intitulado “Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica”¹⁹⁴. O texto aborda de maneira instigante a questão, premente naquele momento, da mudança do paradigma mecânico para o

¹⁹³ EISENMAN, Peter. op. cit., p. 49, 51.

¹⁹⁴ EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica. *Óculum*. Campinas, n. 3, mar. 1993, p. 14-21. Publicado novamente em: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica: 1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

paradigma eletrônico. Atualmente, mais de 15 anos mais tarde, esta mudança já foi superada e deu lugar a uma nova troca para o paradigma virtual, mas os problemas da representação continuam em discussão.

Neste artigo, Eisenman expôs resumidamente as mudanças na visualidade introduzidas, na primeira metade do século XX, pela disseminação do uso da fotografia e pela realidade da invasão da vida cotidiana pela mídia e questionou de que maneira esses elementos afetaram a arquitetura. A arquitetura, além de ser capaz de superar os problemas da gravidade e do clima, constituiu o próprio monumento desta superação, o que faz com que ela se constitua numa rica metáfora do real. Com a introdução do simulacro, o caráter da visualidade contemporânea se alterou radicalmente – o que se vê adquiriu uma importância maior de que a própria realidade. O real é o que está na mídia, mas essa mídia possui muitas ambiguidades.

Desde o século XV, com o desenvolvimento das técnicas de representação em perspectiva, a arquitetura tornou-se inseparável da questão da sua visualidade. Eisenman nos chama a atenção para o fato de que a arquitetura assumiu o olhar como inerente à sua própria disciplina, como algo até mesmo natural, e não como algo que deve ser explorado e discutido. Mas nenhum olhar é neutro. Assim como a percepção, de maneira mais ampla, o olhar é carregado de elementos conceituais, filosóficos, políticos, além de físicos, psicológicos e individuais.

A representação em perspectiva condiciona uma determinada leitura, que é diferente da fotografia, e de sua reprodução mecânica por fax, que foi abordada no trabalho de Eisenman, e podemos incluir aqui a representação digital, virtual, que introduz ainda novas percepções e dá margem a novas interpretações.

Eisenman colocou uma questão óbvia, ao afirmar que olhar não é um ato isolado, mas que ver e o pensar são atitudes inseparáveis. Para ele, a representação em perspectiva constitui um achatamento da terceira dimensão, uma planificação do espaço a partir de uma visão unocular – é capaz de resolver todas as dimensões do espaço em uma superfície plana. A arquitetura é o objeto ideal para a perspectiva, e ela assumiu este sistema de representação, a visão unocular racionalista, como elemento de seu próprio vocabulário, como uma verdadeira ferramenta de trabalho, como a linguagem mais adequada para o pensamento espacial. A visualização em perspectiva condiciona a percepção visual e corporal do espaço da arquitetura mais do que a percepção da pintura. A perspectiva de um ponto de



Figura 172 – Sebastiano Serlio, cena trágica, perspectiva, séc. XVI.

fuga surgiu justamente no momento em que o paradigma teológico era substituído por um humanismo e ocorria uma retomada de valores clássicos antropocêntricos e antropomórficos – a perspectiva cristalizou esta visão de mundo.

A grande vantagem da perspectiva é permitir a representação do espaço tridimensional em duas dimensões. A ilusão de realidade gerada pelo sistema de representação unioocular e antropocêntrico criado por Brunelleschi e Alberti é tão convincente que mantém sua hegemonia desde o século XVI até os nossos dias. Através de todas as mudanças estilísticas, desde o Renascimento até o pós-modernismo, o sujeito continua ocupando o centro do pensamento arquitetônico.

Eisenman nos explica que, entretanto, outras áreas do conhecimento contemporâneo, como a filosofia, com Leibniz e Sartre e a psicanálise com Lacan, por exemplo, têm discutido os problemas da visão como forma de conhecer o mundo. O espaço barroco dificilmente pode ser representado pela perspectiva de um ponto de fuga. As gravuras de Piranesi apresentam múltiplos pontos de fuga, constituindo uma visão fragmentada. O cubismo na pintura criou uma maneira própria de fragmentar a visão, multiplicando os pontos de vista, deslocando, sobrepondo e justapondo diversas facetas dos objetos, do espaço e da luz.

O Estilo Internacional procurou sem sucesso elaborar uma versão arquitetônica do cubismo, mas não conseguiu alterar a relação entre sujeito e objeto. Eisenman indaga qual a razão por que a arquitetura não acompanha as evoluções que acontecem nas demais disciplinas e por que as questões da visão e de suas limitações nunca foram problematizadas pela arquitetura. Ao contrário, a arquitetura cristalizou a visão, sempre persistiu no conceito do sujeito entre quatro paredes.

Diferentemente das outras manifestações artísticas como a música e a pintura, há uma hierarquia na arquitetura que estrutura a própria imaginação – é a hierarquia da interioridade, do “dentro” e do “fora”. O fato de se estar dentro ou fora exige que a visão atue como organizadora da compreensão do espaço. Para Eisenman,

“enquanto a arquitetura se recusa a colocar-se o problema da visão, continuará fechada na visão clássica ou renascentista de seu discurso. Agora, o que significa para a arquitetura o enfrentamento do problema da visão? Esta pode ser definida essencialmente como um modo de se organizar o espaço e os elementos no espaço. É um modo de olhar ‘para’ e define a relação entre um sujeito e um objeto. A arquitetura



Figura 173 – A última ceia, Tintoretto, pintura, séc. XVI.

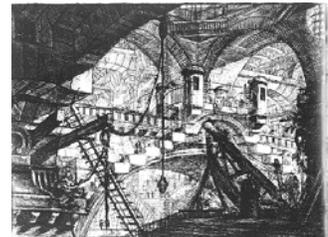


Figura 174 – Giovanni Piranesi, gravura, séc. XVIII.



Figura 175 – Georges Braque, pintura.

tradicional é estruturada de modo que qualquer posição ocupada pelo sujeito fornece os meios para a compreensão desta posição em relação a uma tipologia espacial particular, como uma rotunda, uma cruz transepta, um eixo, uma entrada. Qualquer conjunto destas condições tipológicas dispõe a arquitetura como uma tela que pode ser vista.”¹⁹⁵

Eisenman propôs então um “olhar retrospectivo”, que possa deslocar este sujeito antropocêntrico, que podemos designar eurocêntrico e possibilitar o desenvolvimento de uma separação entre o objeto e a racionalização do espaço. Uma maneira de perceber o espaço, que não esteja atrelada à estrutura classicizante, que normatiza e empobrece o potencial do olhar. Uma forma de buscar esse “olhar retrospectivo” iniciaria, através da imaginação, por uma separação entre aquilo que se vê e aquilo que se conhece. O segundo passo seria então o que Eisenman definiu como a inscrição, que permite ao sujeito desenvolver um olhar retrospectivo. Inscrever é uma maneira de catalogar os elementos da arquitetura de forma que, por exemplo, uma janela está sempre associada à ideia de janela. Não é o mesmo que a ornamentação empregada no barroco e no rococó, que na verdade obscureciam e até deturpavam a inscrição dos elementos. Os elementos de arquitetura estão associados às suas funções.

Eisenman propõe um deslocamento, uma renovação, o uso da criatividade no emprego dos elementos de arquitetura de maneira a possibilitar a expressão subjetiva. Desta forma, inscreve um discurso exterior que se torna inscrito no interior do espaço.

“A dobra” de Deleuze trouxe a ideia de continuidade entre interior e exterior, uma nova articulação entre a horizontal e a vertical, figura e fundo, conceitos que eram articulados pela visão tradicional. A ideia de dobra inclui o tempo, a curvatura é variável, não pode ser imobilizada numa representação bidimensional. A dobra contém a qualidade do ainda não visto, altera o espaço tradicional da visão.

Além disso, a dobra assinala uma mudança de um espaço efetivo para um espaço afetivo. Essa qualidade afetiva diz respeito a aspectos da forma que são mais do que razão, significado e função. Modifica a relação entre o desenho projetual e o próprio espaço. Deixa de existir uma relação de escala entre o desenho e o espaço – este espaço não pode ser desenhado.

O sujeito não pode mais conceituar a experiência do espaço da mesma maneira que fazia na grelha espacial.

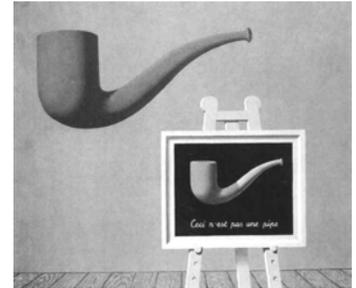


Figura 176 – Les deux mystères, 1966, René Magritte

“Mas omiti que, de um ao outro, um liame sutil, instável, ao mesmo tempo insistente e incerto, estava assinalado. E estava assinalado pela palavra ‘isto’. É preciso, portanto, admitir entre a figura e o texto toda uma série de cruzamentos; ou, antes, de um ao outro, ataques lançados, flechas atiradas contra o alvo averso, trabalhos que solapam e destroem, golpes de lança e feridas, uma batalha. Por exemplo: ‘isto’ (este desenho que vocês estão vendo, cuja forma sem dúvida reconhecem e do qual acabo de destacar os liames caligráficos) ‘não é’ (não é substancialmente ligado a... não é constituído por... não recobre a mesma matéria que...) ‘um cachimbo’ (quer dizer, esta palavra pertencente a sua linguagem, feita de sonoridades que você pode pronunciar e cujas letras que lê neste momento traduzem).” (FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 29.)

¹⁹⁵ EISENMAN, Peter, op. cit., p. 16.

“Uma vez que o ambiente se torna afetivo, inscrito com outra lógica ou com uma lógica original, onde não mais é traduzível em imaginação, então a razão se desvincula da visão. Enquanto ainda entendermos o espaço em termos de sua função, estrutura e estética – estando ainda no interior de ‘quatro paredes’ – de algum modo a razão se afastará da condição afetiva do ambiente. (...) A dobradura é apenas uma dentre talvez muitas estratégias para se deslocar a visão – deslocar a hierarquia entre interior e exterior que se apropria da visão.”¹⁹⁶

Eisenman relatou que o seu projeto da Alteka Tower iniciou com o desenho da letra “ele” simultaneamente em planta e em corte, de maneira a provocar uma mudança na relação entre a perspectiva, o projeto desenhado, e o espaço real. Não há relação de escala entre o desenho e o objeto; o desenho não segue a lógica da razão. As linhas são dobradas de acordo com uma outra lógica, como se fossem partes de uma dobra da Teoria da Catástrofe de René Thom. A inscrição ou as questões relativas ao significado e à estética do espaço perdem a importância, a percepção se desloca dando surgimento ao “olhar retrospectivo”.

Ao produzir um deslocamento da relação figura-fundo, a dobra constitui uma alternativa à malha cartesiana. O espaço contínuo-ilimitado proposto por Deleuze tem a possibilidade de superar a grelha ortogonal e o espaço configurado “entre quatro paredes”. Ao incluir a variação ou a curvatura variável, a dobra inclui o tempo na representação e este introduz a possibilidade de contemplação. É a contemplação que permite ver o que está além da representação, mas a capacidade de ver está reprimida pela visão tradicional. O “olhar retrospectivo” permite ver além da representação. A arquitetura não vai perder as suas características estéticas e funcionais, mas sua representação não pode continuar atendendo ao paradigma mecanicista em plena era digital.

¹⁹⁶ EISENMAN, Peter. op. cit., p. 17.

Diagramas, uma introdução aos projetos das Casas

Robert Somol¹⁹⁷ prefaciou o livro de Peter Eisenman, “Diagram diaries”, sob o título “As bases diagramáticas da arquitetura contemporânea”, no qual analisou o conjunto da obra do arquiteto. Ele relatou que o interesse pelas questões da representação vem desde a sua tese de Ph.D., intitulada “The formal basis of modern architecture”, defendida em 1963. Eisenman debruçou-se sobre o texto de Colin Rowe, “Matemáticas da villa ideal”¹⁹⁸, e relacionou as análises desenvolvidas por Rudolf Wittkower sobre as villas de Palladio com a comparação feita por Colin Rowe entre as casas de Le Corbusier e aquelas villas. Os dois textos são clássicos da crítica de arquitetura. Rowe tomou dois exemplares arquitetônicos, mais distantes no tempo do que no espaço, analisou as semelhanças que existem entre a Villa Rotonda de Palladio e a Villa Savoy de Le Corbusier, entre outros exemplares arquitetônicos, em especial com relação às estruturas geométricas subjacentes à organização de suas plantas e fachadas. Wittkower tomou uma série de exemplares com a mesma tipologia para evidenciar justamente o que há de comum entre eles. A abordagem de Eisenman, entretanto, procurava ir além da análise formal realizada nos textos que ele estudava.

Como foi relatado por Somol, foi o próprio Eisenman quem afirmou que sua tese foi uma resposta crítica à tese de Christopher Alexander, que também foi publicada em livro, “Notes on the synthesis of form”¹⁹⁹. Apesar de abordarem temas bem diferentes, o que estes dois trabalhos têm em comum é que ambos empregaram a ideia de diagrama para analisar as estruturas formais da arquitetura e as suas relações com funções e significados. Para ele, na segunda

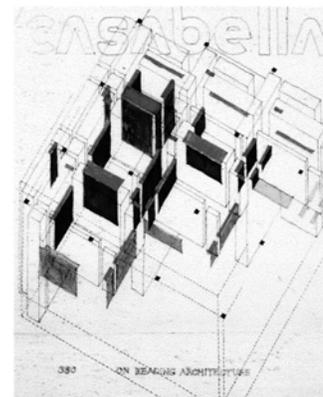


Figura 177 – Casa II – capa da revista italiana Casabella.

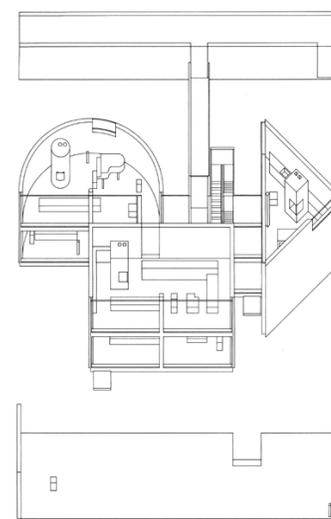


Figura 178 – John Hejduk, Casa 10.

¹⁹⁷ SOMOL, R. E.. introdução: Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture. In: EISENMAN, Peter. **Diagram diaries**. London: Thames & Hudson, 1999.

¹⁹⁸ ROWE, Colin. **Las matemáticas de la vivienda ideal**. in: Maneirismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, publicado pela primeira vez na Architectural Review, 1947. O texto discute a utilização do conceito da beleza relacionado à geometria e à proporção matemática, detendo-se na análise comparativa entre os projetos da Villa Rotonda, de Palladio e da Villa Savoy de Le Corbusier, que partiram de esquemas platônicos de uma casa ideal. A afirmativa de Le Corbusier citada no estudo de Rowe de que as matemáticas proporcionam “verdades reconfortantes” evidencia a intensa busca de uma racionalidade, que foi característica do movimento moderno da arquitetura, na primeira metade do século XX. A análise de Colin Rowe demonstrou que Palladio e Le Corbusier trabalharam sobre o mesmo modelo estrutural clássico e Eisenman reafirma isto em seus estudos.

¹⁹⁹ ALEXANDER, Christopher. **Ensayo sobre la síntesis de la forma**. Buenos Aires: Infinito, 1976.

metade do século XX, a substituição do uso do desenho pelo uso do diagrama, no processo de projeto, foi responsável por mudanças significativas na prática e no conhecimento arquitetônicos.

A manipulação do diagrama implica uma concepção pela qual a configuração formal constitui uma expressão do potencial da forma, mais do que de uma formulação teórica. A ideia de diagrama já foi utilizada na arquitetura, em diversos momentos da história, mas não de maneira tão adequada conceitualmente quanto nos últimos trinta anos do século XX. De acordo com Eisenman, o diagrama tornou-se uma questão central para a arquitetura. Uma obsessão por forma, linguagem e representação, além de programa, força e performance, fizeram com que o diagrama se tornasse a principal ferramenta da produção e do discurso arquitetônico.

Ele traz ainda o depoimento de Robert Venturi sobre a sua própria tese de doutorado, de 1950, no qual este afirmou que era um “grande diagrama”.

Indo além da maneira dicotômica de separar as expressões formais das expressões verbais, Somol nos explica que o diagrama é uma formulação entre a palavra e a forma, de tal maneira que se afasta das vanguardas modernistas e sugere um modo alternativo de repetição, privilegiando a diferença, em relação à identidade. O diagrama é um esquema performativo, e não representacional, ou seja, uma ferramenta para o virtual, não para o real. O diagrama mobiliza relações e forças e conduz a esquemas de repetição distintos daqueles que foram empregados pelo modernismo.

Para Somol,

“A história da produção arquitetônica dos últimos quarenta anos pode ser largamente caracterizada como o desejo de estabelecer uma arquitetura ao mesmo tempo autônoma e heterogênea em contraste com a construção anônima e homogênea associada à retórica do período entre guerras e da experiência pós-guerra do movimento moderno.”²⁰⁰

A associação entre autonomia e heterogeneidade, em oposição ao par identidade e multiplicidade, tem sido responsável por uma repetição sistemática das estratégias modernistas, agora em um novo contexto. Ele diferencia duas estratégias de repetição, o esquema do pós-modernismo, que emprega o conceito de modelo ou ícone e o das neovanguardas construtivas, que trabalha com a ideia



Figura 179 – Rudolf Wittkower, esquemas de análises das plantas palladianas.

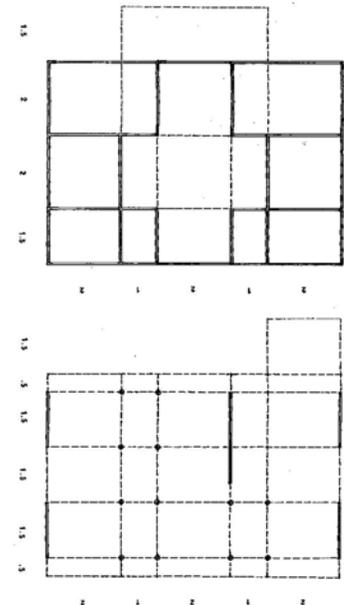


Figura 180 – Colin Rowe, diagramas analíticos de Malcontenta e de Garches

²⁰⁰ SOMOL, R. E.. Introdução: Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture. In: EISENMAN, Peter. **Diagram diaries**. London: Thames & Hudson, 1999, p. 9.

de simulacro ou fantasma. O emprego do modelo remete ao passado, enquanto a ideia de simulacro está voltada para o devir, como definiu Deleuze, que também fala sobre repetição, destruição da representação platônica e do caos criativo. Ou seja, a destruição dos modelos que é levada a cabo pelo caos criativo, coloca em movimento o simulacro, que é responsável pela destruição do platonismo ou da representação platônica.

Somol explicou que o sentido do diagrama está na definição de um esquema particular de repetição, utilizado pela vanguarda. Diferentemente da repetição tipológica, a vanguarda encara a autonomia como um esquema de auto-geração e de auto-organização da forma, um modelo que permite a emergência ou transformação sem intervenção direta do autor. Um modelo no qual o tempo tem um papel ativo na geração e na configuração da forma construída.

Ainda de acordo com Somol, já na época de seu mestrado, Eisenman intuiu que os diagramas de Rowe eram paradigmáticos, enquanto os de Alexander correspondiam a padrões e assim, não eram suficientemente diagramáticos no sentido operacional. Analisando o diagrama como estratégia de geração da forma, Eisenman teria antecipado o surgimento da própria necessidade de desenvolvimento dos softwares de modelagem de animação em 3D. Com ele, o diagrama deixou de ser apenas uma ferramenta de análise para tornar-se uma estrutura que poderia ser manipulada, em contraposição à intemporalidade de uma malha ideal.

Somol julgou que a comparação, feita por Rowe, entre a villa Malcontenta de Palladio e a villa Garches de Le Corbusier constituiu um momento de brilhantismo para a crítica de arquitetura. As relações que ele estabeleceu entre dois exemplares arquitetônicos tão distantes no tempo e no espaço e tão diferentes, só foi possível graças às suas profundas semelhanças estruturais – a diferença na semelhança foi a questão desenvolvida por Derrida – as villas só podem se diferenciar, porque são semelhantes. Se Rowe pode detectar diferenças, é porque ambas seguem uma mesma linguagem.

“Assim, enquanto as condições técnicas que permitiriam à arquitetura moderna fundar-se exclusivamente nas bases de estrutura e de espaço, já existiam havia quase cem anos, as fontes estéticas, filosóficas e intelectuais – i. e. a combinação única de cubismo, liberalismo, psicologia da gestalt e novo criticismo com uma compreensão renovada das geometrias organizacionais maneiristas – não estariam consolidadas até os anos de 1950, quando uma nova fundação disciplinar da

pedagogia e do desenho do alto moderno (ou maneirista moderno).”²⁰¹

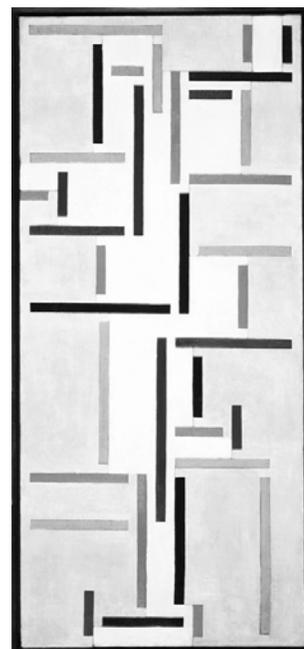
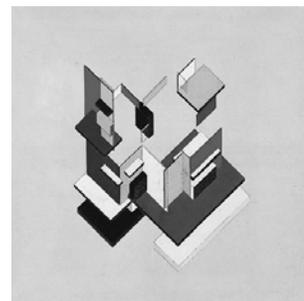
Para Somol, o colapso dos diagramas propostos por Le Corbusier e por van Doesburg, respectivamente, a estrutura dominó e a axonometria, foram filtrados por Wittkower, que definiu a questão, na origem da própria disciplina da arquitetura moderna. Definiu a existência de uma linguagem, que implica em elementos programáticos e sistemas construtivos, mas que se fundamenta em relações dialéticas entre

“centro e periferia, vertical e horizontal, dentro e fora, frontalidade e rotação, cheio e vazio, ponto e plano, etc. (...), uma lógica de contradição e ambiguidade. E é largamente às lições dos Cubismos Analítico e Sintético (e dos modelos compositivos da collage que emanou depois) que Rowe continuou a retornar à visualização pictórica da linguagem da arquitetura moderna, uma tendência visual já presente inclusive no trabalho dos Five.”²⁰²

Somol fez uma citação literal de um texto sobre os *Five architects* escrito por Rowe, no qual ele afirmou que as invenções do cubismo acarretaram mudanças estéticas que ultrapassaram as grandes revoluções do pensamento, que tiveram lugar nas primeiras décadas do século XX, e que, para ele, até aquele momento ainda não teriam sido compreendidas ou assimiladas a contento. As estratégias da collage e do cubismo possibilitaram uma flexibilização da tradição e uma reflexão sobre as relações entre forma e conteúdo e entre o todo e as partes, as tradicionais questões da composição.

Rowe e seus contemporâneos procuraram substituir a concepção modernista de espaço neutro e homogêneo pela ideia da forma, como figura contra um fundo, enquanto as neovanguardas abordaram essa forma como um símbolo ou signo, desenvolvendo uma compreensão semiótica. A forma passou a ser compreendida em seu sentido mais amplo, com sua respectiva carga de significado linguístico. Partindo do que Venturi apontara como sendo uma collage, que não visava apenas a composição, mas também suas referências icônicas.

Os desvios formais empregados por Eisenman não se referiam apenas à informação, como os de Venturi, mas ao processo formal em si mesmo, a ausência e o conceitual. Somol afirmou que, ao enfatizar o processo, as



Figuras 181,182 – Pinturas de Theo van Doesburg (1883/1931), artista neoplasticista holandês que, em 1924, escreveu o manifesto “Por uma arquitetura plástica”.

²⁰¹ SOMOL, R. E.. Introdução: Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture. In: EISENMAN, Peter. **Diagram diaries**. London: Thames & Hudson, 1999, p. 12.

²⁰² SOMOL, op. cit. p. 12 e 13.

neovanguardas sujeitaram a forma à sua função linguística, “informing, transforming and performing”.²⁰³

Desenvolvendo um trabalho iniciado por Rowe, nos anos de 1950, quando visitaram juntos as obras de Terragni, na década de 1960, Eisenman descreveu a sobreposição de duas estruturas. Enquanto a análise de Rowe era mais formalista, baseada nos preceitos modernos e em suas leituras de Le Corbusier, as bases do discurso de Eisenman eram estruturalistas. Num jogo de linguagem, o arquiteto americano modificou o enfoque do discurso a partir do formalismo russo. Ele conseguiu deslocar a estetização, que se evidenciava nos textos de críticos americanos como Clement Greenberg ou do próprio Rowe, evidenciando aspectos das vanguardas históricas. Aspectos estes que vinham sendo reprimidos pela reconstrução modernista desde o pós-guerra.

“Não apenas a história da forma foi reescrita, mas Eisenman sujeitou a ‘forma’ em si a uma perpétua revisão através de uma exaustiva sequência de operações: transformação, decomposição, enxerto, mudanças de escala, rotação, inversão, superposição, dobra, etc. E é o catálogo destes procedimentos que se torna o objeto da arquitetura, a precondição disciplinar para a abordagem diagramática. Por uma lógica extrema, Eisenman se engaja numa crítica simultânea através do cálculo (ou matemática) em sentidos alternados de ambos, o ideal geométrico de Rowe e a ‘goodness of fit’ de Christopher Alexander.”²⁰⁴

E pode-se afirmar que esta foi a grande contribuição de Eisenman para o pensamento arquitetônico contemporâneo, que trouxe consigo uma ampliação sem precedentes das possibilidades de articulações e de jogos formais, pelo emprego destas estratégias de estruturação da forma. Suas descobertas tornaram possível a manipulação livre da forma por deslocamentos, giros, duplicações e sobreposições, enxertos e dobras, e abriram caminho para a criação de estruturas de significados a partir das formas geométricas puras.

Somol afirmou que, na década de 1970, a partir da leitura da obra de Noam Chomsky sobre linguística, numa abordagem estruturalista, Eisenman definiu a profunda distinção entre Le Corbusier e Terragni, que era a mesma questão que diferenciava a sua visão da de Rowe. A arquitetura de Le Corbusier procurava transmitir significados, utilizando-se da iconografia para a criação de uma semântica

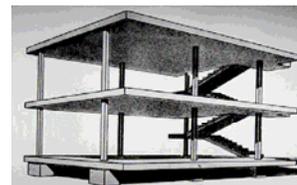


Figura 183 – Maison Domino (Domus produzidos em série), Le Corbusier, 1914.



Figura 184 – Casa Del Fascio, Giuseppe Terragni, 1932, Commo – é considerada obra símbolo do racionalismo italiano, planta quadrada e altura igual à metade da base, explorou suas qualidades geométricas e isolou os elementos estruturais e de vedação. A arquitetura fascista caracterizou-se pelo uso de linhas retas e pela ausência de ornamentação e teve grande influência na estética adotada pela arquitetura moderna.

²⁰³ SOMOL, op. cit. p. 14.

²⁰⁴ SOMOL, op. cit. p. 15.

formal, enquanto Eisenman afirmou que as estratégias empregadas por Terragni exploram a sintaxe da linguagem arquitetônica. Constituem abordagens diferentes no que se refere à percepção estética dos objetos de arquitetura, no que tange às relações conceituais que não apenas subjazem, mas que possibilitam os arranjos formais. Eisenman descobriu que, nos projetos de Terragni, há uma relação entre as duas estruturas, uma superficial e outra que é profunda e analisou-as graficamente por meio de diagramas axonométricos e de projeções de suas sucessivas transformações.

Somol salientou que o uso da perspectiva axonométrica ou paralela foi um dos sistemas de representação empregados pelas vanguardas históricas e recuperados pela geração de Eisenman e de John Hejduk, na década de 1970. A escolha do sistema de representação é significativa, porque se opõe, ou ao menos se diferencia da perspectiva cônica, que vinha sendo utilizada desde o Renascimento, com a sua possibilidade de criar a ilusão de profundidade. O humanismo buscava a representação que mais se aproximasse da visão humana, mas para conseguir este efeito tinha que recorrer a distorções, enquanto a axonometria é um desenho mensurável, uma maneira mais objetiva de representar. As análises de Rowe detinham-se alternadamente sobre as elevações sobre as plantas, enquanto a representação axonométrica permitiu a Eisenman a visualização completa e a análise gráfica, visual em um só desenho – a abordagem diagramática.

Eisenman eliminou a dicotomia entre a horizontal e a vertical através do diagrama axonométrico. Também foi através desta ferramenta representacional que ele apontou a ambiguidade gerada por duas concepções de espaço superpostas na obra de Terragni, uma aditiva, relativa ao tratamento dos planos, e outra subtrativa em relação aos volumes. Estas duas estratégias ocorriam paralelamente, sem que nenhuma delas se sobrepusesse à outra, as duas oscilavam, nenhuma era dominante. De acordo com Somol, esta duplicidade de leituras tem consequências que vão além das questões estéticas, mas apontam para a existência de uma estrutura profunda e assim evidenciam que existem limites para a linguagem arquitetônica. Assim, a preocupação de Eisenman com a forma poderia constituir um meio para desenvolver essa ferramenta de desenho que era simultaneamente analítica e sintética. Esta representação tinha o objetivo de inserir o movimento, na leitura do objeto arquitetônico, uma condição diferente da contemplação estática, que é exigida para as obras das demais

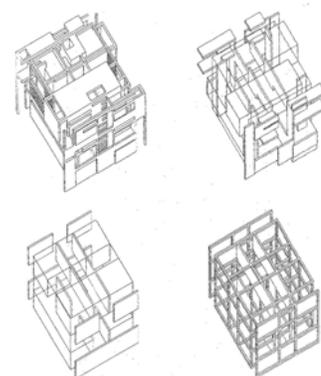


Figura 185 – Estudos axonométricos da Casa IV – A dualidade da representação torna-se evidente nas estruturas vazadas e transparentes, que enganam o olhar – é preciso fazer um esforço para focar, para que os volumes não fiquem virando constantemente do avesso – para dentro, para fora, encima, embaixo.

modalidades artísticas e assim preencher um vazio existente no programa das vanguardas históricas.

Na mesma época em que estudava as obras de Terragni, Eisenman iniciou sua série de projetos das Casas de papel, cujo desenvolvimento encaminhou-se para uma análise diagramática da arquitetura moderna e para a criação de estratégias analíticas e críticas. Os diagramas das Casas I e II, assim como os diagramas analíticos dos projetos de Terragni, evidenciaram que a obra construída constitui apenas parte do processo. Além do movimento gerado pela evolução da forma, na sucessão de diagramas, todo o processo tinha algo de cinemático, que é acentuado pela reversibilidade das formas em visão axonométrica.

Somol faz uma analogia deste fenômeno com o papel do arquiteto, que desempenha simultaneamente a função de crítico de arquitetura, e assim tem que conciliar uma posição simultaneamente interna e externa, na construção da subjetividade.

Além de transformar o objeto, o processo desloca o sujeito, tanto o cliente quanto o arquiteto, porque o signo arquitetônico desvincula-se de sua função prática. Esta questão remete à ideia de Eisenman de que a arquitetura moderna seria pouco modernista, por estar demasiadamente presa a um funcionalismo que nada mais é que uma continuação do humanismo.

Somol explicou que, para Eisenman, ao abandonar sua base formal estruturalista, icônica ou semântica e passar a se fundamentar em uma sintaxe (ou numa linguagem baseada em índices), a arquitetura estaria finalmente incorporando os insights mais significativos das vanguardas modernistas. Isto significa o abandono da centralidade clássica humanista em relação ao sujeito e a proposta de uma arquitetura como mediação abstrata ou como uma nova organização de sistemas de signos pré-existentes ou ainda, nas palavras de Eisenman, como “signos auto-referentes”²⁰⁵.

Com sua *arquitetura de papel*, ou arquitetura conceitual, Eisenman pretendeu deslocar o autor/sujeito, e o próprio objeto estático. Abandonou os aspectos materiais da construção para investigar a natureza das relações formais e estruturais e neste sentido aproximou-se do pensamento de Derrida sobre as relações e as questões do sentido, ao desafiar e contrapor conceitos. Para tanto, ele partiu do cubo como uma forma genérica, uma caixa neutra.

Para Somol, os projetos desenvolvidos por Eisenman depois do Wexner Center não podem ser enquadrados em

²⁰⁵ SOMOL, op. cit. p. 17.

uma definição técnica ou estética, são estruturas que escapam a qualquer tipo de análise formal. São trabalhos que evidenciam um deslocamento do estruturalismo, de Roland Barthes, para o materialismo de Georges Bataille.

“Nos projetos pós-vermiformes desde o Columbus Convention Center, a investigação teórica da forma, cada vez mais, se move na direção do informe, ou a condição que Eisenman e seus companheiros referiram-se como ‘forma frágil’. Para Eisenman, a arquitetura – diferentemente da escritura – deve lutar contra a sua presença literal, a qual tem sido constantemente reforçada pelos ícones da ‘forma forte’. Para articular esta condição não dialética entre presença e ausência, Eisenman colocou o termo ‘presentness’, como possibilidade para uma prática ‘frágil’, o acaso da arquitetura do evento.”²⁰⁶

De acordo com Somol, trabalhos mais recentes de Eisenman articulam conceitos de Deleuze, cruzamentos de passado e presente, com as teorias da catástrofe de René Thom. Ele passou a trabalhar numa reestruturação ativa da tipologia, na investigação do virtual, em projetos de qualidade experimental e de realidade virtual.

“É a partir deste ponto que é possível começar uma avaliação da dobra no trabalho mais recente de Eisenman, porque a dobra é precisamente um mapa do evento, uma descrição geométrica do inesperado, um diagrama do virtual.”²⁰⁷

Somol explica que a dobra é a estratégia mais eficiente e econômica para colapsar a vertical e a horizontal, um efeito que Eisenman já havia conseguido na Casa X e na *Fin d’Ou T Hou S*.

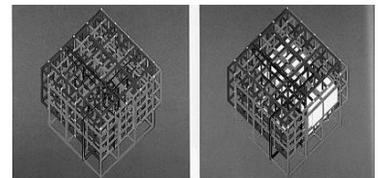


Figura 186 – Diagramas Casa VI.

“A dobra é simplesmente a distância mais curta entre duas disciplinas, dois discursos incomensuráveis. Como figura, a dobra imediatamente indexa um processo, uma atividade. Diferentemente de uma transformação secundária ou decomposição, uma forma ideal ou genérica como o cubo, a dobra é simultaneamente uma coisa e um processo. É a operação de dobrar que gera a forma, antes da qual a coisa simplesmente não existe. Neste sentido, a dobra não é apenas uma distorção ou a oposição a um tipo formal claro (a erosão do cubo), mas evidencia a repetição que produz uma coisa inteiramente nova, uma organização emergente que, na maioria das atualizações de sucesso, não é apenas rejeitada como um ideal superado.”²⁰⁸

²⁰⁶ SOMOL, op. cit. p. 19.

²⁰⁷ SOMOL, op. cit. p. 21.

²⁰⁸ SOMOL, op. cit. p. 21.

O trabalho recente de Eisenman procura desenvolver uma instrumentalização da dobra como estratégia, uma técnica que possa integrar o repertório da produção arquitetônica e que veio solucionar uma série de incompatibilidades de suas duas fases anteriores. Na primeira, na série de Casas, ele manipulava a estrutura interna, enquanto na segunda fase, arqueológica, os projetos eram resultados de pressões externas históricas e contextuais.

A dobra então surge como uma possibilidade de negociação entre as forças internas, estruturais, e as externas, conceituais. Além disto, a dobra permite o desenvolvimento de efeitos figurativos, que eram impossíveis nas Casas, e seções complexas, que não poderiam acontecer nos trabalhos arqueológicos.

A estratégia da dobra diminuiu a rigidez da organização hierárquica e homogênea, sem abandonar completamente a disciplina e o rigor geométrico. Somol explica que, como a dobra constitui um aspecto da topologia, uma matemática alternativa, ela surgiu como uma possibilidade de superar, não apenas o formalismo da matemática clássica de Rowe, mas também a crença no funcionalismo da análise de Alexander.

Para Peter Eisenman, a prática de projetos não deve estar atrelada a nenhuma ideologia em especial e o arquiteto deve se manter fora das questões ideológicas e de poder. Os objetos teóricos criados por Eisenman deslocam os aspectos funcionais, icônicos e físicos da arquitetura e sua crítica fundamenta-se nas questões da representação. O trabalho de Eisenman é sobre o registro gráfico do pensamento e a dobra estende os limites da representação ao infinito. Na dobra, é o avesso que não tem limite. O espaço se dobra e se desdobra – cada vez mais fundo e sem sair da superfície. A dobra é um abismo.

O texto de Somol revelou um panorama do conjunto da obra de Eisenman e retracou o caminho desde os seus estudos das ideias de Rowe e Alexander.



Figura 287 – Casa VI.

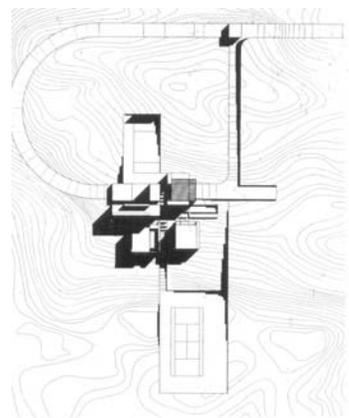


Figura 288 – Casa X.

Projetos experimentais: as Casas de papel

Em 1993, o Museu de Arte de São Paulo, MASP, apresentou a exposição intitulada “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman”. A proposta do museu era abordar as diversas manifestações de expressão e de produção artística e cultural da sociedade.

No catálogo da exposição²⁰⁹, foram publicados vários textos, fotos e desenhos dos projetos das *Casas de Papel*, além de uma entrevista com o arquiteto. Ele demonstrou coerência com as ideias expostas em artigos publicados sobre as questões da arquitetura e da representação. Explicou posições críticas que aparecem na maioria de seus textos e que se manifestam em seus projetos. Para ele, a arquitetura contemporânea ainda não encontrou processos de representação compatíveis com as mudanças de paradigmas realizadas nas demais formas de expressão artística e cultural, a partir dos recursos tecnológicos e do pensamento filosófico, surgidos ao longo do século XX. Como as questões tecnológicas da construção já estão resolvidas e superadas, a arquitetura contemporânea não tem mais o compromisso de representar formalmente o conceito de estabilidade. Além disso, a arquitetura nunca foi uma arte mimética, no sentido de imitar formas da natureza. Assim sendo, a questão que movia o pensamento e os processos de projeto de Eisenman era: o que a arquitetura deveria realmente representar?

Nos projetos experimentais das Casas, Eisenman fez uma arquitetura autoalusiva, como são as demais formas de expressão artística contemporâneas. Uma arquitetura, que reflete sobre as suas especificidades; uma filosofia visual, que discute as questões do espaço e do habitar. Uma arquitetura que inaugura uma linguagem para falar de arquitetura. Uma arquitetura que é a sua própria representação e o seu próprio tema.

No entanto, Eisenman não se comprometia com questões que são decisivas, nos dias atuais, como, por exemplo, a sustentabilidade, que podem inviabilizar a continuidade da própria sobrevivência, da preservação da vida no planeta. Além disso, ele negava a importância do papel social da arquitetura, como se fosse possível fazer uma arquitetura apolítica.

²⁰⁹ EISENMAN, Peter et alli. **Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman**. Tradução Paula Mousinho. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, mai., jun. de 1993.

Ao ser questionado sobre o problema da grande população de cidadãos sem-teto, em Nova Iorque, a posição de Eisenman era reacionária e inconsequente. Afirmou que

“A arquitetura não tem nada a ver com o problema dos sem-teto. Não cabe ao arquiteto, a não ser enquanto cidadão da humanidade, dizer: ‘eu sou contra a existência dos sem-teto.’ Não se trata de um problema para a arquitetura, porque esta é uma questão em primeiro lugar da política e da economia.”²¹⁰

É evidente que a arquitetura sozinha não pode resolver a questão dos sem-teto nem os demais problemas sociais, mas um arquiteto não pode afirmar que não tem nada a ver com isto, que não é um problema para a arquitetura. A arquitetura tem um compromisso com as questões sociais e tem importantes contribuições a dar para solucionar os problemas dos desabrigados. Um arquiteto consciente do seu papel social e político não pode deixar de pensar e agir como um “cidadão da humanidade”, para usar as palavras de Eisenman. Como uma disciplina ligada às ciências sociais e às estruturas de poder, a arquitetura tem o dever de participar desta discussão, não pode omitir-se de dar propostas e de sugerir soluções. E ele continua:

“Eu sou um arquiteto marginalizado na sociedade da cidade de Nova Iorque. Eu nunca construí nesta cidade e nunca fui solicitado a construir nesta cidade (...) Tenho construído em todas as partes do mundo (...) Neste sentido, me sinto como um estrangeiro, eu mesmo uma espécie de ‘sem-teto’ nesta cidade. (...) Nós poderíamos estar considerando a possibilidade de existência de estruturas nômades ou de estruturas para pessoas que optam pelo nomadismo e que não desejem viver num lar no sentido burguês do termo.”²¹¹

A resposta de Eisenman revela uma falta de sensibilidade total para com as questões sociais do habitar, que justifica a denominação deste trabalho de “arquitetura frívola”.

Segundo afirmação de Otília Arantes, o que confere materialidade à arquitetura, além do concreto armado, são os “constrangimentos da economia e da política”²¹². As declarações do arquiteto justificam as críticas de que sua arquitetura é elitista e distanciada da realidade. Críticas estas

²¹⁰ EISENMAN, Peter, entrevista a SEVCENKO, Nicolau, in: EISENMAN, Peter et alli. **Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman**. Tradução Paula Mousinho. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, mai., jun. de 1993, p. 39.

²¹¹ EISENMAN, op. cit., p. 40.

²¹² ARANTES, Otília. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: EDUSP, 1995, p.

que não correspondem, ao pensamento da desconstrução, que este sim assume o seu compromisso com as questões humanas e sociais, da hospitalidade, do acolhimento, do abrigo, da inclusão, da aceitação do outro.

A filósofa paulista, Otília Arantes, analisou a arquitetura contemporânea, em “O lugar da arquitetura depois dos modernos”²¹³ e um dos textos deste livro, “Margens da arquitetura”, foi publicado também no catálogo da exposição. Neste artigo, ela descreveu uma outra exposição intitulada “Les Immatériaux”, ocorrida no Beaubourg, em 1985, oito anos antes, sob a curadoria de Jean-François Lyotard. A exposição apresentava os projetos das Casas II, X e 11a, em desenhos axonométricos e maquetes, acompanhados de textos manifestos de Eisenman, entre outros objetos.

O relato elaborado por Arantes sobre a exposição organizada por Lyotard resume a maioria dos temas abordados no presente trabalho, no recorte apresentado pelo filósofo francês. Tratava-se de uma antimostra, na qual o público tinha a oportunidade de vivenciar questões do pensamento contemporâneo, visualizando conceitos sobre quebras de paradigmas científicos de matéria e energia, bem como quebras de conceitos estéticos e de padrões culturais. Os conceitos de matéria e energia se abrem para dar espaço cada vez maior à informação, à mensagem. A informação vale mais que a realidade, o fato só tem valor quando se torna mensagem. Na filosofia, imagens, traços e rastros abrem espaço a uma sensação de estranhamento.

A afirmativa de Derrida de que “não há nada fora do texto”, repetida diversas vezes ao longo desta tese, insere-se neste contexto. Desenho é texto e contexto e o texto desenha uma imagem de arquitetura.

A intenção dos projetos era subverter as certezas do Movimento Moderno e da própria arquitetura como instituição. O edifício construído não é o resultado do projeto, nas propostas das Casas. Propostas de uma arquitetura, cuja intenção era representar a si mesma, que era a representação do desenho, aproximaram Eisenman do pensamento dos filósofos pós-estruturalistas franceses. Configuraram uma arquitetura auto-alusiva.

Arantes analisou os projetos das Casas, à luz dos depoimentos do próprio Eisenman e do pensamento da desconstrução em filosofia.

²¹³ ARANTES, Otília B. F. **Margens da arquitetura**. in: ARANTES, Otília. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: EDUSP, 1995.

Nas décadas de 60 e 70, Eisenman estudou a linguística de Noam Chomsky e teve participações nas Bienais de Veneza, escreveu sobre arte conceitual, ou antiarte, sobre uma arquitetura do vazio, e propôs exercícios criativos que utilizavam elementos do acaso e do aleatório. Enfatizava a prioridade do processo sobre o produto, um processo infinito, uma sequência de desenhos que se desdobram e da qual o edifício é apenas uma faceta.

As questões da representação estavam presentes em Foucault, Magritte, Velasquez, Picasso, Derrida, Borges, enquanto Eisenman desenhava “casas o mais longe possível da realidade”, nas palavras de Arantes.

“Como resultado – se é que se pode falar assim –, ao contrário de volumes fechados, uma arquitetura em abismo, labiríntica (na mesma época, a nova crítica literária francesa reinventava Borges), espaços inconclusos, formas sem função, quando muito destinadas a provocar no observador um sentimento de estranheza.”²¹⁴

Nos projetos experimentais das décadas de 60 a 80, Eisenman desenhou pensamentos que tinham muito em comum com a filosofia da desconstrução, em traços que podem ser lidos nas *Casas de papel*. Em parceria com Derrida, construiu pensamento de uma arquitetura desconstrutivista. O estudo das Casas e dos textos de Eisenman, juntamente com a filosofia da desconstrução, constituem portas de entrada para a construção do pensamento de uma filosofia da representação contemporânea de arquitetura.

A complexidade das articulações espaciais dos projetos das Casas exige que a sua representação seja realizada por meio de corte em perspectiva axonométrica. São seções em projeção paralela que apresentam uma síntese visual das suas múltiplas possibilidades de visualização. Mas tal simplificação não é suficiente para facilitar a sua leitura.



Figura 189 – Jacques Derrida e Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1985.

²¹⁴ ARANTES, Otilia. B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 80.

A visão de Eisenman sobre as Casas

No livro “Diagram diaries”²¹⁵, de 1999, por meio de uma revisão analítica e crítica de sua obra, Peter Eisenman descreveu o desenvolvimento de seu pensamento em arquitetura. Ao longo deste texto, desenham-se linhas que se desdobram através de mais de 30 anos de pesquisa, de pensamento visual, de reflexões filosóficas e de expressão artística em arquitetura. Neste texto, o arquiteto explicitou as relações entre a sua maneira de pensar arquitetura e o pensamento do filósofo Jacques Derrida, com que trabalhou na década de 1980.

De acordo com Eisenman, apesar de que a maioria dos autores considera que o diagrama sempre existiu, para muitos estudiosos, este conceito surgiu na análise das villas palladianas desenvolvida por Wittkower, na década de 1940. Nine-square é a expressão empregada para definir este esquema e a sua tradução seria o quadrado nove por nove, dos projetos de Palladio. A trajetória do diagrama prosseguiu com o emprego do nine-square pela academia americana, nas décadas de 1950 e 1960, em oposição ao funcionalismo Bauhaus dominante em Harvard nos anos 40 e ao parti, em voga na Costa Leste, nos 60. Por constituir um diagrama da arquitetura clássica, o parti incorporou as características de simetria, hierarquia, poché etc. A maneira como a escola da Bauhaus empregou o diagrama eliminou estes elementos clássicos e assim eliminou também a abstração geométrica do nine-square.

Para Eisenman, um diagrama é como um símbolo taquigráfico, um ideograma e não precisa necessariamente ser abstrato. Os diagramas têm sido empregados em arquitetura com objetivos analíticos ou generativos. Constituem um sistema de representação diferente do esboço ou da planta. Um diagrama procura evidenciar estruturas latentes de organização. O diagrama desempenha um papel no processo de geração ou de desenvolvimento do projeto, como um sistema de representação, mas, diferentemente dos demais sistemas, o diagrama é um gerador, um intermediário entre o objeto real (o edifício) e o que Eisenman denominou a “interioridade da arquitetura”. Ele tem uma maneira peculiar de empregar o diagrama.

²¹⁵ EISENMAN, Peter. **Diagram diaries**. London: Thames & Hudson, 1999.

Os diagramas elaborados por Wittkower sobre as villas de Palladio explicam o funcionamento, mas não mostram de que maneira estes projetos foram gerados. Eisenman refere a sua preocupação com o processo de geração do projeto, não com o seu esquema estrutural depois de pronto. Palladio, assim como Serlio, seguia esquemas geométricos, que não eram desenhados, mas que podem ser deduzidos a partir das notações métricas que ficaram registradas nas plantas. Eisenman afirmou que eles teriam seguido um diagrama implícito.

Em muitos desenhos antigos da arquitetura gótica e da renascentista, podem ser percebidas linhas invisíveis executadas por uma ponta seca, que configuram um diagrama implícito. Para Eisenman,

“Existe então uma história de uma arquitetura de traços, de linhas invisíveis e de diagramas, que apenas se tornam visíveis através de determinadas estratégias. Estas linhas são o traço de uma condição intermediária (ou seja, o diagrama) que existe entre o que pode ser chamado de anterioridade e de interioridade da arquitetura; a acumulação desta história, assim como a do projeto que pode existir está marcada nos traços e no edifício construído.”²¹⁶

A interioridade da arquitetura é definida por essas sobreposições de linhas e pelo traçado de linhas por dentro de outras linhas. Além de ser um meio para representar e explicar o projeto, o diagrama funciona como intermediário, no processo de projeto, no espaço e no tempo reais. O Modulor de Le Corbusier, por exemplo, constitui um diagrama invisível, porque é um elemento de medida e de escala que está presente ao longo de todo o processo de projeto e que condiciona a sua geometria. Mas Le Corbusier considera a planta como geradora, e não o diagrama. Eisenman apontou outros exemplos de diagramas que, como o Modulor, apresentam formas específicas, como é o caso da geometria subjacente que pode ser percebida na ornamentação dos capitéis das colunas da arquitetura clássica. Certas formas irregulares existentes nos chateaux do século XVI, no Vale do Loire possuem uma geometria que indica a utilização de diagramas para o seu desenho. O diagrama constitui uma etapa intermediária no processo de projeto, entre a geometria pura e a forma final.

Ele identificou uma tendência mais recente, que seria alimentada pelo uso do computador, em reação à compreensão do diagrama como ferramenta essencial de

²¹⁶ EISENMAN, op. cit., p. 28.

projeto. Propõe uma nova concepção baseada na interpretação de Deleuze sobre a obra de Foucault que define o diagrama como “uma série de forças maquinais” e em alucinações cibernéticas. Numa postura crítica que vai de encontro não apenas aos fundamentos geométricos dos diagramas, mas também a toda a história da arquitetura, as ideias de Deleuze questionaram a relação do diagrama com a anterioridade e com a interioridade da arquitetura.

Eisenman afirma que também é de Deleuze a ideia da diferença entre diagrama e estrutura. Há uma ideia clássica em arquitetura, de que o diagrama expressa uma crença na estrutura como algo hierárquico, estático e com uma origem definida – para ele, o diagrama é um esquema de relações entre forças. O diagrama é responsável pela formação de sistemas físicos em constante desequilíbrio. Os diagramas que tratam de distribuição, seriação e formalização seriam mecanismos estruturais porque responsáveis pelo surgimento da estrutura e da crença na estruturação como princípio subjacente de organização. O mecanismo projetual do diagrama é responsável pela sobreposição de layers de organização que modificam as relações entre figura e fundo.

“Se a estrutura é vista como uma ordenação vertical ou hierárquica das partes constituintes, o diagrama deve ser horizontal e vertical, ao mesmo tempo como estrutura e como algo que resiste.”²¹⁷

Eisenman fez referência a Somol que, assim como Deleuze, situou a ideia de diagrama na arquitetura. Ele identificou o diagrama com o *nine-square*, o *Panóptico*, o *Dom-ino*, o *arranha-céu*, o *dick*, o *decorated shed*, a dobra entre outros esquemas. O problema deste enfoque situa-se nas questões específicas da arquitetura: a submissão da arquitetura à metafísica da presença; a condição do signo em arquitetura; a necessária relação da arquitetura com o sujeito que deseja.

O pensamento de Foucault sobre os arquivos, como registros da história e a arqueologia do saber, como estudo científico dos arquivos materiais é invocado por Eisenman, para dar conta da materialidade que é inerente à anterioridade e à interioridade da arquitetura.

As reflexões filosóficas e as conexões com o pensamento de Derrida aparecem ao longo de todo este texto de Eisenman, quando ele reflete sobre a dimensão da

²¹⁷ EISENMAN, op. cit., p. 29.

arquitetura como linguagem e procura desvendar as articulações conceituais subjacentes às estruturas formais.

A ideia de Derrida sobre a escritura como abertura da pura presença, que traz à tona a memória reprimida, também atua na interioridade da arquitetura. Eisenman afirma que, assim como os demais discursos, a arquitetura contém uma

(...) “representação interior alternativa e deve ser vista então como caso especial porque privilegia a presença. Se Derrida está correto, existe uma forma de representação já dada na interioridade da arquitetura (...) Esta forma reprimida de representação não é apenas interior à arquitetura, mas também anterior a ela. É uma representação em arquitetura que também poderia ser chamada de escritura. De que maneira, essa escritura entra no diagrama é uma questão crítica da arquitetura.”²¹⁸

Textos e listas de anotações são esquemas mnemônicos, são estratégias para preservar a memória. No caso da arquitetura, anotações escritas também podem ser utilizadas no processo de projeto, mas o registro da planta é o esquema mnemônico literal.

“A planta é uma condição finita da escritura, mas os traços da escrita sugerem muitas plantas. A ideia do traço é importante para qualquer conceito de diagrama, porque, diferentemente da planta, traços não são nem presenças estruturais nem signos motivados. Ao contrário, sugerem relações potenciais que podem ao mesmo tempo gerar e emergir de figuras inarticuladas reprimidas previamente. Mas os traços em si mesmos não são geradores, transformadores nem mesmo críticos. É necessário um mecanismo diagramático que permita simultaneamente a preservação e o apagamento e que possa simultaneamente abrir a repressão para a possibilidade de gerar figuras arquitetônicas alternativas que contenham esses traços.”

Eisenman resume o pensamento de Derrida em “A escritura e a diferença”, sobre o bloco mágico descrito por Freud:

“Mas há também uma temporalidade envolvida no processo do diagrama. Derrida diz que o Mystic Pad inclui na sua estrutura o que Kant descreveu como as três modalidades do tempo: permanência, sucessão e simultaneidade. O diagrama, como uma almofada de carimbo, contém a simultaneidade da aparência na sua superfície relativa às linhas negras do layer de cima assim como os entalhes da cera: o segundo aspecto do tempo do diagrama é a sucessão...”²¹⁹

²¹⁸ EISENMAN, op. cit., p. 32.

²¹⁹ EISENMAN, op. cit., p. 32.

O diagrama não deixa de ser desenho, na medida em que deixa marcas, registros, traços, que representam sua condição de pensamento espacial.

O trabalho de Eisenman sobre os diagramas consiste em uma análise do próprio discurso da arquitetura, ou da arquitetura como discurso, em oposição às abordagens tradicionais que costumam analisar os seus aspectos externos, como as condições históricas, políticas e sociais. Ele investiga a possibilidade da arquitetura de manifestar-se a si mesma através do edifício construído. A análise do esquema diagramático é parte do processo que procura abrir a arquitetura ao seu próprio discurso e conduz a reflexões filosóficas que se relacionam com o pensamento de Jacques Derrida.

Evidentemente, os fatores externos condicionam a arquitetura de maneira mais palpável que as suas questões internas, mas a arquitetura, agindo criticamente, tem um compromisso de romper com o *zeitgeist*, ou seja, de modificar o lugar, de maneira crítica.

O conhecimento acumulado historicamente constitui o que Eisenman designou como a anterioridade da arquitetura e dá significado ao seu discurso. Por exemplo, um programa de computação gráfica pode produzir ilustrações ou imagens que se assemelham a imagens arquitetônicas, mas ele não tem conhecimento sobre a história da arquitetura. E se estas questões anteriores ou estes elementos da história não são levados em conta no processo de projeto, então não há crítica, porque não há comentário sobre a retórica existente.

As condições interiores à arquitetura devem poder ser lidas de alguma maneira no objeto físico, porque o processo por meio do qual a arquitetura é gerada deixa marcas no seu produto final. Um diagrama é concebido por uma série de energias que desenham a interioridade e a anterioridade da arquitetura como potencial para gerar novas configurações. É o diagrama que subjaz à estrutura que transmite estas características.

Eisenman fez uma revisão da história da representação e do pensamento em arquitetura desde o século I, quando o tratado de Vitruvio estabeleceu de que maneira a arquitetura deveria ser. Assinalou que, no período Gótico, a figura do arquiteto como autor do projeto desapareceu, já que as construções das catedrais atravessavam séculos. Com a introdução da representação em perspectiva, no Renascimento, ocorreram mudanças significativas com relação à representação – a representação em perspectiva introduziu o olhar do outro, no pensamento arquitetônico. Alberti introduziu a questão da anterioridade

por meio do uso de elementos da história no projeto. Brunelleschi acrescentou a interioridade por meio do emprego de recursos da matemática, na construção da perspectiva. A partir deste momento, a visibilidade e o visível passaram a ser inseparáveis do processo de projeto de arquitetura, como se essa maneira de visualização fosse “natural”. “A sedimentação do visível é apenas uma das muitas convenções que o diagrama questiona e procura deslocar.”²²⁰

Eisenman afirmou sua crença em que a arquitetura pode ser representada de outras maneiras, que não pelo visível. Ele exemplifica com igrejas planejadas por Brunelleschi que exploram relações espaciais que criam ilusões de profundidade ou de planura por meio da articulação entre estes espaços e entre seus elementos. Estes exemplos podem ser analisados com o auxílio de diagramas e evidenciam a crença do século XV numa possibilidade de materializar uma representação objetiva da visão.

A representação renascentista da visão em perspectiva acarretava determinadas concepções de tempo e espaço, que continham em si a crença em uma estrutura. A corrente filosófica pós-estruturalista questionou, além da estrutura, também a visão condicionada por estes conceitos e o diagrama, ao mesmo tempo em que a invoca, serve como ferramenta para questionar esta visão sedimentada.

As representações constantes nos livros de Palladio não são cópias das obras construídas, elas foram redesenhadas pelo arquiteto, aos setenta anos, a partir dos conceitos desenvolvidos ao longo de toda uma vida de trabalho e contêm correções. O tratado de Palladio constituiu, mais do que uma compilação de suas obras construídas, uma sistematização dos tipos, elementos e esquemas compositivos que eram utilizados no período. Ou seja, depois de quinhentos anos, a anterioridade da arquitetura de Palladio continua a fazer parte do repertório de tipologias arquitetônicas contemporâneas. Estes livros influenciaram toda a história da arquitetura moderna, desde as villas na Europa e nos EUA, até os primeiros trabalhos de Le Corbusier.

Para Eisenman,

“estes desenhos são registros do pensamento sobre o espaço e sobre a relação do homem com este espaço. (...) Não são apenas plantas e fachadas de edifícios construídos, são sim

²²⁰ EISENMAN, op. cit., p. 39.

abstrações destes edifícios (...). Estes desenhos estavam envolvidos com o início da representação arquitetônica, com algo mais que o simples registro do fato em si, ou o registro da representação do fato.”²²¹

Os desenhos dos tratados de Palladio são representações em segundo grau, são diagramas que contêm um certo nível de crítica. Diagramas e tipos são diferentes processos de abstração. No tipo, a abstração constitui a redução do objeto a uma norma, enquanto no diagrama a abstração pode gerar uma outra coisa. A questão da presença está envolvida na representação do diagrama, porque, como uma representação em segundo grau, envolve sempre uma atitude crítica.

De acordo com Eisenman, as tipologias criadas por Palladio foram utilizadas até meados do século XIX, quando entraram em vigor os cânones da Beaux Arts e o Tratado de Durand, que foi adotado até 1968. Walter Gropius, na Bauhaus, introduziu um novo esquema de diagrama, que não privilegiava a anterioridade, apesar de que continha a preocupação com o *Zeitgeist*. Tanto a manutenção desta continuidade, quanto a insistência em repetir as formas do passado são apenas maneiras diferentes de negar o presente.

As manifestações críticas do pós-guerra eram estruturalistas, mas a partir de 1968, estas estruturas passaram a ser vistas como repressoras. Para Eisenman, existe uma ideologia subjacente à estrutura dos diagramas científicos como, por exemplo, os de Brunelleschi, Alberti ou de Leonardo. Estes esquemas de análise não são neutros, pelo contrário, trazem consigo suas ideologias e crenças próprias. Os diagramas analíticos incorporam uma anterioridade, que representa em si seu sistema de valor ou ideologia, ao mesmo tempo em que questiona.

Eisenman afirmou que, apesar de recomendar um jogo livre com os signos lingüísticos, Derrida raramente atribuiu valor aos atributos físicos destes signos. Ao longo da história, a função estrutural dos elementos de arquitetura era inseparável do seu significado, por exemplo, uma coluna tinha o significado de sustentação, e isso tinha implicações na sua materialidade, na sua forma e nas suas dimensões. A ideia de Eisenman era usar o diagrama como uma maneira de subtrair a forma, que é um aspecto da interioridade da arquitetura, isolando-a das questões programáticas. Um dispositivo para deslocar a forma em relação às questões de

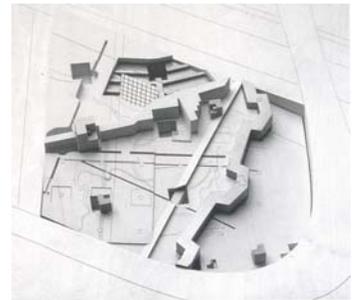


Figura 236 – La Villette, maquete.

²²¹ EISENMAN, op. cit., p. 41.

função, significado e estética, sem que houvesse uma necessidade de negar estas questões.

Quando Eisenman deslocou e girou a grelha estrutural da casa, ele provocou um giro do conceito. Deu início a processos de deslocamentos e torções que continuam se desdobrando até os dias atuais e que vão seguir se dobrando, girando, torcendo, deformando, desconstruindo conceitos e incorporando estruturas formais. Os projetos das Houses, juntamente com as análises, reflexões e os textos escritos por Eisenman constituem transposições de muitas das ideias de Derrida sobre a linguagem e sobre as estruturas simbólicas.

Para Eisenman, atualmente, a arquitetura moderna está a tal ponto assimilada, que representa naturalmente o capital e a globalização. Com isso, ela perdeu o seu poder de crítica. O modernismo, que inicialmente tinha uma ideologia Marxista, tornou-se atualmente um veículo para a absorção desta ideologia pelo capital global. Na opinião do arquiteto, a própria possibilidade deste capital global hoje é uma expressão do fracasso do modernismo. Na sua tentativa de manifestar o *Zeitgeist*, a arquitetura moderna perdeu a possibilidade de deslocamento e de presença, e assim também a sua capacidade de ser diagramática.

O uso dos diagramas na obra de Eisenman apareceu já na sua tese de Ph.D., em 1963, quando ele abordou as relações entre as análises desenvolvidas por Rudolf Wittkower sobre as villas de Palladio e a comparação feita por Colin Rowe entre as casas de Le Corbusier e aquelas villas. Eisenman, procurou ir além da análise formal realizada nos textos que estudava. Ele levantou a possibilidade de uma abertura da interioridade formal da arquitetura para questões de conceito, de crítica e, talvez, para diagramar uma instabilidade preexistente nesta interioridade.

No estudo dos diagramas, Eisenman procurou, em vão, apreender o irrepresentável. Seu esforço foi no sentido de dar forma ao pensamento além da representação, da construção, da arquitetura. O trabalho teórico realizado para este fim tem um valor muito grande, mas o invisível permanecerá invisível. As dobras da matéria dão conta de explicar muitos processos, mas não podem ser levadas ao pé da letra.

Ele afirmou que, na época não tinha consciência da diferença que havia entre os seus diagramas e os de Wittkower e Rowe, mas sim da diferença entre estes e os diagramas de análises estéticas de Heinrich Wölfflin, Paul Frankl, e também dos diagramas da Bauhaus. A revisão crítica de sua obra levou Eisenman a afirmar então que os

diagramas analíticos elaborados por Rowe e Wittkower articularam os princípios formais da arquitetura, que vieram a se tornar pontos de partida para o reexame formal realizado em sua própria obra.

Questões funcionais, estéticas, sociais, metáforas de máquinas, entre outras justificativas têm sido usadas, no ponto de vista de Eisenman, como meros pretextos para uma auto-expressão. Por meio do emprego do diagrama, ele propôs uma maneira mais racional de pensar a lógica do processo de projeto de arquitetura.

“Tal lógica não seria encontrada na forma em si, mas sim num processo diagramático que tenha o potencial de abrir a diferença entre a relação forma/conteúdo na arquitetura e em outras disciplinas, em particular outras disciplinas plásticas, pintura e escultura. Enquanto os diagramas de pintura, de escultura e de arquitetura são sempre vistos como sendo similares ao seu conteúdo, o meu uso do diagrama propõe que haja uma diferença crítica entre eles. Esta diferença seria considerada como a única relação em arquitetura entre a sua instrumentalidade e sua iconicidade, entre a função e o significado da arquitetura, e por último entre o signo e o seu significado. Este foi o fundamento do meu trabalho, no que se definiu como a interioridade singular da arquitetura.”²²²

Eisenman afirmou que, apesar de recomendar um jogo livre com os signos lingüísticos, Derrida raramente atribuiu valor aos atributos físicos destes signos. Ao longo da história, a função estrutural dos elementos de arquitetura era inseparável do seu significado, por exemplo, uma coluna tinha o significado de sustentação, e isso tinha implicações na sua materialidade, na sua forma e nas suas dimensões. A ideia de Eisenman era usar o diagrama como uma maneira de subtrair a forma, que é um aspecto da interioridade da arquitetura, isolando-a das questões programáticas. Um dispositivo para deslocar a forma em relação às questões de função, significado e estética, sem que houvesse uma necessidade de negar estas questões.

Este deslocamento crítico que Eisenman propôs na sua tese de doutorado, foi desenvolvido posteriormente, em seus estudos sobre a obra de Terragni. O uso do diagrama neste trabalho definia duas concepções distintas do “formal”. Primeiro, diferenciou o formal do estético, em segundo lugar, o formal deveria ser compreendido como algo distinto do elenco estável de formas estabelecidas pela interioridade da arquitetura. Estas sutilezas surgiram quando ele elaborava a sua tese de Ph.D., mas ele relatou que, naquela época,

²²² EISENMAN, Peter, op. cit., p. 50.

ainda não tinha clareza destes conceitos. Os diagramas elaborados e redesenhados inúmeras vezes desde os anos 60 constituem um registro gráfico, um documento do desenvolvimento do pensamento de Eisenman sobre a interioridade da arquitetura.

Os projetos das *Casas* são esquemas gráficos, que representam experiências, tentativas de materializar o pensamento arquitetônico. São registros de pensamento e de filosofia de análise de processos de projeto. Uma arquitetura de traços.

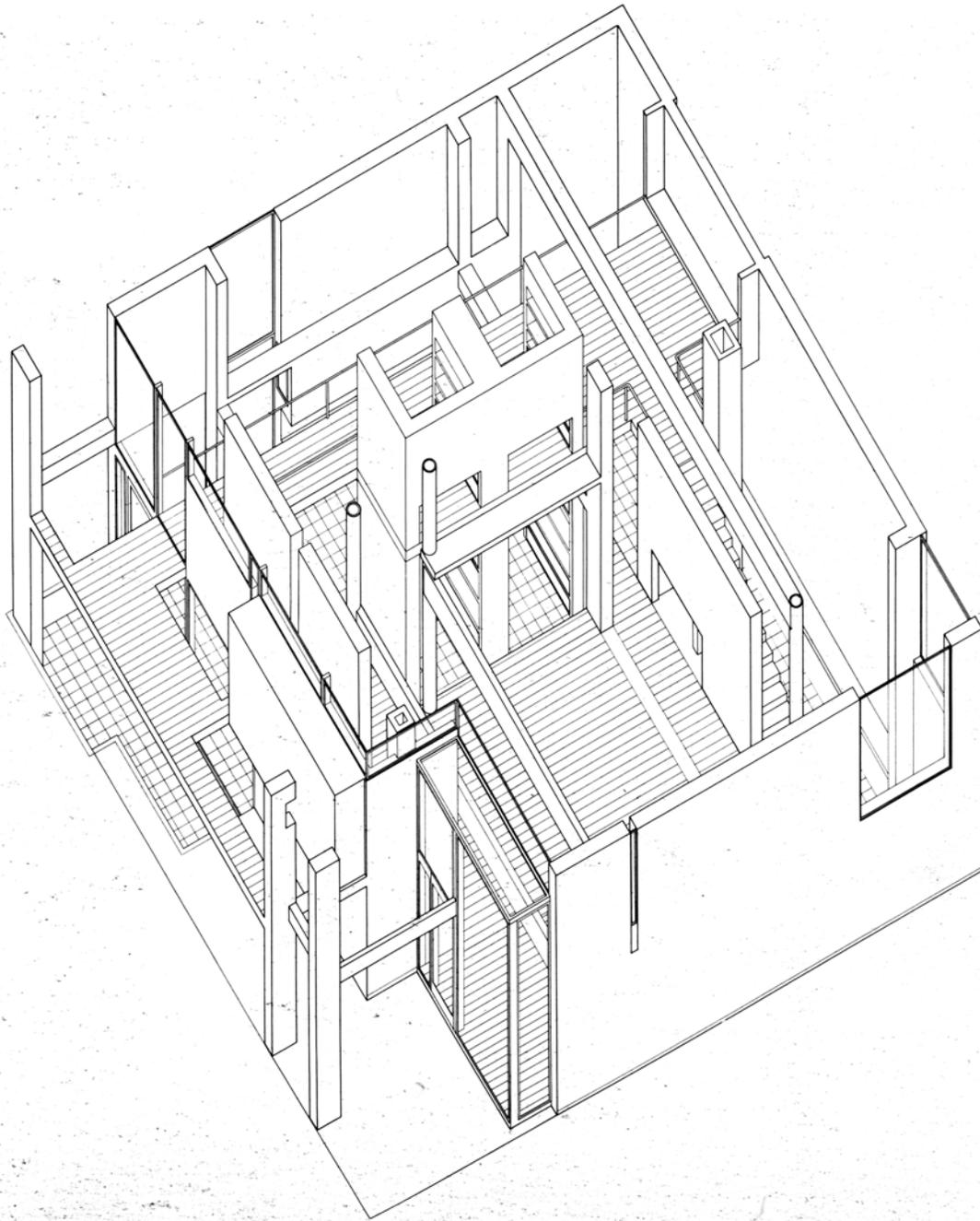


Figura 191 – Casa I, Barenholtz, 1967-8, Princeton, New Jersey.

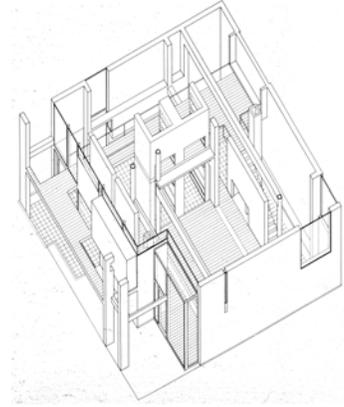
A Casa I e os Parangolés

A Casa I é solta dentro do terreno e o acesso se dá pelo canto. É um volume geométrico puro que sofreu algumas modificações, mas não perdeu sua referência fundamental à forma de um cubo. A complexidade da articulação espacial soma-se à duplicação de elementos estruturais e de vedação e à variedade das formas das aberturas. As formas dos espaços internos, assim como a materialidade de seu acabamento, não indicam qualquer relação com sua função nem com o seu caráter de casa, de lugar para viver. É uma casa vazia, é uma casa da casa, a casa dos elementos de arquitetura e dos elementos estruturais.

De acordo com Arantes, a Casa I foi construída como um modelo em tamanho natural, no qual os elementos estruturais são signos da estrutura. Pilares e vigas não têm função estrutural e esta condição é realçada pela falta de uma coluna no pavimento térreo.

Para Pippo Ciorra²⁰⁸, na Casa I, Eisenman partiu da figura geométrica, da forma pura do cubo, representado em perspectiva axonométrica, na linha do pensamento platônico. O cubo, ou seja, uma forma geométrica abstrata, com medidas iguais para cada uma das três dimensões, representa o espaço idealizado incorpóreo, a ideia, a essência do espaço arquitetônico, a construção da Casa, que o arquiteto desconstrói. Esta forma foi o ponto de partida para os exercícios de projeto que constituem a arquitetura de papel. Como exercícios de composição, as Casas têm um caráter de transcendência, de ideia, modelo, protótipo, diagrama ou esquema espacial, simulacro, imitação ou sombra de uma casa real, concreta, sensível.

Os projetos das Casas I e II são análises gráficas e construídas da relação entre a interioridade da arquitetura e a forma construída por meio do diagrama. Eisenman queria mostrar com estes estudos que a lógica do diagrama era a mesma da interioridade da arquitetura, ou seja, queria que o diagrama fosse capaz de representar uma lógica análoga à da interioridade da arquitetura. Eram modelos lingüísticos, diferentemente dos diagramas apresentados na tese, que eram mais históricos. Estes diagramas expressavam uma redução na articulação da materialidade dos objetos construídos, traziam em si uma ideia de presença. “O



Figuras 191, 192, 193 – Casa I.

²⁰⁸ CIORRA, Pippo. **Peter Eisenman: opere e progetti**. Milano: Electra, 2000, p. 32.

diagrama fica marcado e pode ser lido no objeto construído.”²⁰⁹

O projeto da Casa I iniciou em 1966 e a numeração da série de Casas (I, II, III, IV...) teve o objetivo de criar um distanciamento do cliente, do autor, da função e da própria intenção arquitetônica. Não é uma casa, é um museu de brinquedos anexo a uma casa em Princetown, New Jersey. Como não existe uma tipologia consagrada para esse programa, Eisenman iniciou os estudos procurando criar diagramas.

“Estes diagramas iniciais foram usados para penetrar e encontrar novos diagramas. Uma vez que eles eram encontrados, era possível voltar a trabalhar para explicar o diagrama em termos de uma geometria básica supostamente latente na ideia de interioridade da arquitetura. (...) O diagrama é uma tentativa de relacionar uma ideia de interioridade arquitetônica de maneira que ela ficasse marcada no projeto atual.”²¹⁰

Uma tentativa de descobrir uma lógica racional que pudesse prescindir da decisão do arquiteto por uma alternativa estética ou funcional.

Os estudos diagramáticos sobre a Casa del Faccio de Terragni eram tentativas de explicar racionalmente a compreensão intuitiva de Eisenman de que as explicações correntes, como metafísica, fascista, modernista etc. não davam conta das articulações estruturais, funcionais, estéticas ou simbólicas do objeto arquitetônico.

“Por exemplo, um dos diagramas da Casa I marcava no chão na entrada um vestígio de uma coluna que não existia. Isto assinalava uma referência no espaço atual de uma condição interior não formada. Esta marca, que não tinha nada a ver com função ou estética, introduziu a ideia de ausência de presença palpável na arquitetura na forma de um diagrama.”²¹¹

Além de usar o diagrama, a Casa I também introduziu um questionamento sobre a materialidade da estrutura como expressão. Eisenman afirmou que as vigas e colunas estão ali, mas não estão sustentando nada, sua função é apenas simbólica ou icônica.

A Casa I é habitada por um casal que trabalha em turnos diferentes, e por isso vive em quartos separados, o que ocasiona um programa diferente do tradicional. Tem 260 m² distribuídos em dois pavimentos. A planta é quadrada e

²⁰⁹ EISENMAN, Peter. **Diagram diaries**. London: Thames & Hudson, 1999, p. 54.

²¹⁰ EISENMAN, Peter, op. cit., p. 54.

²¹¹ EISENMAN, op. cit., p. 56, 57.

dividida em três módulos em cada uma das três direções ortogonais, duas horizontais e uma vertical. O esquema da planta remete a uma composição palladiana, na distribuição dos espaços internos, mas a localização do acesso em um ângulo rompe com a possibilidade de simetria. As formas e localizações das aberturas também evidenciam uma intenção de evitar qualquer possibilidade de relações de simetria. De acordo com Ciorra, o projeto foi concebido como uma estratificação de planos e de significados. Estabelece um jogo de tamanhos, numa progressão que permite perceber as variações de escala que acontecem no edifício.

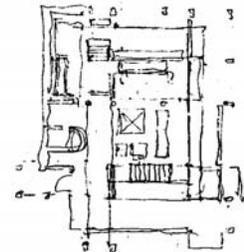
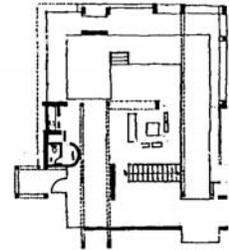
Dentro da geometria regular da planta, percebem-se, na representação em perspectiva axonométrica, elementos de formas e de dimensões muito diferenciadas, como colunas de seção circular ou retangular, nichos e vazios verticais. Os vãos de algumas aberturas têm a dominância da dimensão vertical como seteiras de castelos medievais, outras são retangulares e outras ainda quadradas.

Também chamada de pavilhão Barenholz, a estética pura da Casa I lembra as composições neoplásticas de Mondrian.

Rafael Moneo²¹² destacou a ausência de materialidade, como indicação da autonomia dada aos elementos estruturais e aos elementos de arquitetura. A falta de detalhes de acabamento entre os diferentes materiais faz com que as paredes, pisos e forros sejam percebidos como planos abstratos. As colunas são interseções entre estes planos e as aberturas são vazios. A estrutura é a forma e a intenção desta forma é a de representar a si mesma.

As características de imaterialidade e de autonomia dos elementos estruturais permitem que este projeto seja lido como uma “gramatologia da arquitetura”. É uma arquitetura que reflete sobre si mesma, afasta-se das questões específicas da arquitetura para abordar a dimensão da linguagem. É uma arquitetura que é a representação do desenho e que neutraliza as identidades e as diferenças entre os elementos que a compõem.

Nos projetos das Casas, Eisenman desconstruiu o cubo ideal, mas manteve o seu conceito formal. Os diagramas são abstratos, objetos conceituais e imateriais, mas mesmo depois dos sucessivos processos de transformação, o cubo permanece perceptível. Mesmo modificado, não perde a sua identidade geométrica, sua forma. A comparação com manifestações de outras



Figuras 194, 195 – Casa I.

²¹² MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Tradução de Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

expressões artísticas estabelece parâmetros de análise para a compreensão dos projetos das Casas.

No mesmo período em que Eisenman iniciava o trabalho das Casas, nas décadas de 60 e 70, o artista plástico brasileiro Hélio Oiticica criava estruturas espaciais cujas formas têm algo em comum com os diagramas do arquiteto. Com uma diferença substancial, que é a materialidade, as estruturas dos penetráveis, módulos e parangolés têm dobras, cor, textura, vida. As superfícies dos volumes são ricas em estímulos perceptivos e em significados, são poéticas.

Em “Estética da ginga”²¹³, Paola Jacques analisou as relações do corpo com o espaço, por meio dos conceitos deleuzianos de fragmento, labirinto e rizoma, e relacionou a estética da favela com a obra de Hélio Oiticica. Estes conceitos relacionam-se por meio da ideia de movimento e foram desenvolvidos na obra de Deleuze, fundamentados em Nietzsche, Heidegger, Bergson, entre outros pensadores.

O conceito de fragmento foi estudado por esta autora aplicado ao processo de construção das favelas, que foi utilizado por Oiticica, nos labirintos e parangolés. Esta comparação parece forçada, porque traça um paralelo entre a precariedade, que é inerente ao processo de construção do abrigo improvisado pela pobreza e pela falta de opções de escolha, e a leveza do processo de criação artística. Se se pode encontrar relações entre os barracos da favela e as obras de Oiticica, estas se situam num nível estético. A precariedade dos labirintos construídos pelo artista com materiais toscos é intencional, é arbitrária. Oiticica recriou artificialmente espaços que são apenas aparentemente caóticos, simples e pobres. São espaços que procuram recriar o improvisado caótico, a materialidade de texturas rústicas e cores vivas e propõem releituras dos aglomerados de barracos instáveis e molambentos.

Mas os parangolés não se aproximam da essência destes lugares, porque a favela é um produto da necessidade e do desespero. A favela é a falta, é a carência total de recursos, é o abandono, a pobreza, é construída com restos, destroços, refugos, enquanto o labirinto de Oiticica é excesso. A representação da pobreza, na criação artística, é luxo. O parangolé é uma fantasia, como o branco que pinta o rosto de preto.

²¹³ JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.
(<http://www.heliooiticica.com.br/home/home.php>) (acesso 24/09/2008)

Tal comparação só pode ser compreendida em seu contexto, nas décadas de 1960 e 70, como denúncia, ou como poesia romântica, e foi muito cantada nos sambas tradicionais da cultura nacional. No século XXI, este romantismo fica deslocado, não tem mais lugar.

Quando Jacques menciona o abrigo, o fragmento se impõe como evidência do processo de construção e de desconstrução. Construído com restos, com pedaços de materiais encontrados, este abrigo está em contínuo processo de reconstrução, à medida que o seu proprietário encontra novos materiais, ou que os antigos vão se decompondo pela ação do tempo sobre a sua precariedade ou pela ação das intempéries. Também vão recebendo acréscimos e melhoramentos, à medida que as condições de vida dos seus moradores permitem. Dessa forma, a mudança e o movimento são características marcantes das construções habitáveis das favelas. Não há projeto de construção nem das ampliações, há improviso, acaso, criatividade, precariedade e pobreza.

O mesmo processo de construção espontânea das Casas vale para o conjunto da favela, os caminhos e os espaços comuns surgem espontaneamente, a partir da mesma necessidade, passagens, acessos, saídas, chegadas, portas e janelas, espaços de convivência e de controle, visibilidade. A arquitetura do acaso é a bricolage.

A relação que Jacques desenvolve com Hélio Oiticica torna-se mais interessante, quando introduz a questão da dança, do movimento. A descoberta da Escola de Samba da Mangueira revelou a face dionisíaca do artista. Por meio da dança, Oiticica descobriu o corpo, o ritmo, e as dimensões do movimento dadas pelo ritmo. A citação de depoimento de Oiticica “quando a bateria de Mangueira começava a tocar, era como se me fosse dada a ordem para começar a viver”²¹⁴ é extremamente significativa e revela o quanto o envolvimento do artista com a dança é visceral. A dança abre uma dimensão irresistível de vida.

Espaço e movimento são ideias interdependentes e assim, a autora define a favela como um “espaço-movimento”. Para ela, a ideia da favela só pode ser concebida nesta relação, na qual o ator é o corpo. A vida se manifesta por meio deste ator que percorre e modifica constantemente a estrutura formal do espaço. O espaço da favela é vivo, cambiante, sempre inacabado. É o espaço do provisório e expõe a estrutura do seu processo de constante construção e desconstrução. A estrutura e a significação



Hélio Oiticica - Grande Núcleo (Grand Nucleus), (comprising N3, N4 and N6) - 1960-66, Oil and resin on wood fiberboard, Overall dimensions 6.7 x 9.75 m © Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro



Figuras 196, 197, 198 – Trabalhos de Hélio Oiticica.

²¹⁴ OITICICA apud JACQUES op. cit. p.28.

desta construção, ou sua anatomia são constituídas pela sua própria materialidade, pelo seu corpo, sua matéria, sua textura. Sua cor é resultante desta mistura. Os contrastes e efeitos resultantes refletem encontros casuais, aleatórios, nos quais as coisas expressam suas vontades próprias. Fragmentos, cacos, collages. A aleatoriedade é parte essencial do processo de construção.

As intervenções urbanísticas nestes espaços criados livremente pelos seus próprios moradores devem privilegiar os seus processos de construção, com especial atenção à questão da preservação de suas identidades. Ao intervir nas configurações destes espaços urbanos, o que deve ser respeitado e preservado são a sua espontaneidade, sua honestidade sua interioridade, sua hospitalidade. Ou seja, o projeto de intervenção urbana deve respeitar a vida. Paola Jacques designa esta atividade profissional com o termo arquiteto-urbano, um profissional que interfere no existente respeitando os fluxos naturais espontâneos e organiza o movimento. Gestos projetuais sutis e conservadores preservam e estimulam as manifestações da vida.

Assim como o artista contemporâneo propôs uma participação ativa do observador na obra de arte, transformando o espectador em ator, Jacques propõe uma postura do arquiteto, como um agenciador que respeita o movimento natural da vida. A rua não tem que ser reta e o traçado viário não tem que ser geométrico, o modelo não precisa ser externo, o desenho não deve ser imposto de fora para dentro, deve emergir da configuração da vida da sociedade e expressar espacialmente a estrutura da comunidade.

Dessa forma, o trabalho do arquiteto perde o seu caráter de autoria, de criação artística e de expressão pessoal, para tornar-se uma expressão coletiva, uma criação do grupo de pessoas que habita a cidade. O arquiteto passa a exercer uma orientação discreta sobre e a partir da vontade das pessoas que vivem o lugar, orientando e ordenando intervenções pontuais, que visam atender simultaneamente às necessidades individuais e às da comunidade. Esta proposta exemplifica e explica o pensamento filosófico de Derrida, de que o dentro está fora e o fora está dentro.

E o caso da favela é um caso específico, um caso limite, extremo, de uma orientação que deve atingir ao urbanismo em geral. A alteridade deve ser preservada em todos os níveis, porque ela é sinônimo de vida. O projeto não precisa ser uma cirurgia imposta sobre a realidade, pelo contrário, pode ser constituído por pequenas intervenções pontuais, que não alteram a configuração espontânea que é



Figuras 199, 200, 201 –
Trabalhos de Helio Oiticica.

reflexo do fluxo natural da vivência do espaço, apenas acomodam as condições de adaptação entre os diversos elementos e condicionantes que tomam parte no urbano.

São os não-arquitetos que fazem a cidade, valorizando a alteridade, a diversidade e os espaços entre o dentro e o fora, os limites.

O trabalho de Paola Jacques estabeleceu um contraponto à frieza e à abstração das *Casas de Eisenman*. Apesar de terem diferenças profundas de sentidos e de conceitos em relação às obras de Oiticica, assim como a materialidade das favelas se traduz em instabilidade, precariedade, acaso, criatividade, cor e textura, que as diferenciam radicalmente das *Casas*. O trabalho de Eisenman é tão racional, frio e calculado, que se torna morto e apagado, se comparado com os parangolés e às favelas. As *Casas* se tornam castelos de cartas, caixas vazias e sem vida, cidades fantasma, em contraposição com a pulsação viva, cambiante e colorida dos labirintos de Helio Oiticica.

A comparação entre as *Casas de Eisenman* e os trabalhos de Oiticica evidencia a oposição entre as *Casas* e a vida, a arquitetura viva, a construção verdadeira, espontânea, honesta onde as pessoas podem habitar. Construções feitas por pessoas para pessoas. Lugares, onde a vida pode se dar.

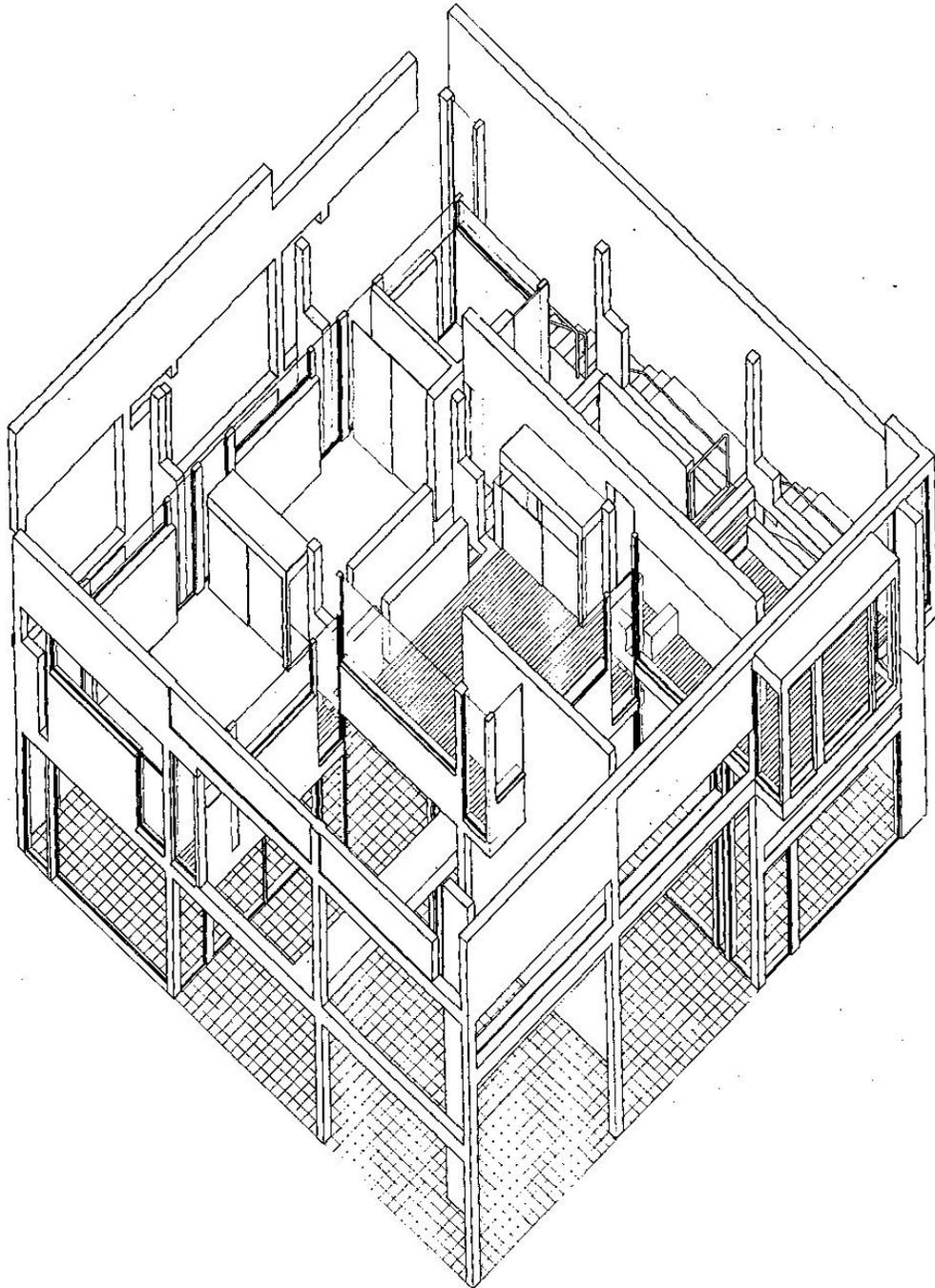


Figura 202 – Casa II, família Falk, Hardwick, Vermont (1969-70).

A Casa II e as Folies

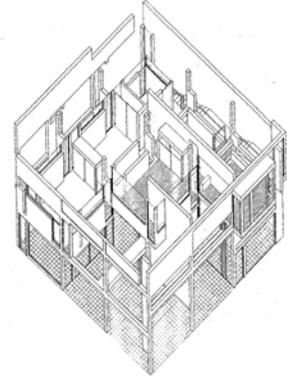
Na Casa II, elaborada entre 1969 e 1970, os diagramas começaram a discutir o que ele denominou auto-referencialidade, por meio da duplicação do sistema estrutural. Apenas os pilares ou apenas as paredes seriam suficientes para a sustentação, assim os elementos estruturais poderiam se alternar nas funções icônicas, sem referir-se a estruturas externas, mas a sua internalidade. O arquiteto afirmou que, nos diagramas da Casa II o signo auto-referente ficou definido como a diferença entre o signo icônico e o signo como índice.

Eisenman explicou que o diagrama vem sendo utilizado tradicionalmente como um símbolo icônico, ou seja, fazendo referência a algo que está fora dele, como uma metáfora. Neste caso, os diagramas são compostos de uma série de signos indexais, um sistema de diferenças que apresenta poucos significados metafóricos ou icônicos, mas que compõem diferentes sistemas formais.

Em arquitetura, os diagramas tendem a ser compreendidos em relação à forma e ao significado, e em especial com as questões de abrigo, de guardar coisas, de proteção, além de resistir às leis da gravidade. Por essa razão, normalmente, paredes e colunas são lidos como elementos da construção e não como signos. Eisenman se questionou se o público leigo vai ler esses elementos como signos da construção ou se como construção mesmo, baseado na conhecida afirmativa de Walter Benjamin de que o observador da arquitetura é sempre um observador desatento.

“A ideia de diagrama desenvolvida aqui propôs que a arquitetura poderia existir como simultaneamente integrando construção e também, em certo nível, como um índice, ou seja, como a possibilidade de agir como uma outra condição do signo, que não se relaciona com sua função, significado ou sua estética.”²¹⁵

Assim, Eisenman procurou desenvolver uma arquitetura livre do compromisso com a representação dos significados objetivos de sua presença, forma, função, construção e estética, para representar a si mesma, sua interioridade.



Figuras 203, 204, 205 – Casa II

²¹⁵ EISENMAN, op. cit., p. 65.

“Na Casa II, o objeto construído torna-se o diagrama do processo. O objeto e o diagrama são ambos um e outro: a casa real opera simultaneamente como diagrama. (...) Assim, a duplicação dos sistemas estruturais, as colunas e paredes não são mais entidades formais ou estruturais. Em vez disso, como entidades formais, elas também marcam uma ausência, a presença da interioridade mediada através do diagrama.”²¹⁶

Para Moneo, a Casa II, de 1969, é a melhor obra deste conjunto. Tem aproximadamente 180 m² e está localizada no ponto mais alto de um terreno de 40 hectares, de onde se descortina uma ampla paisagem para três das quatro fachadas. É a casa de um casal de estudantes.

Ciorra descreveu as aberturas da Casa II como enquadramentos de diferentes pontos de vista, que restringem e direcionam a percepção da casa do interior para o exterior ou do exterior para o interior, por meio de séries de colunas e de paredes. Colunas e paredes são elementos de caráter mais linguístico que estrutural, como um texto sobre espaço e forma. O sentido da Casa I estava na estratificação e na sucessão dos planos, nas suas possíveis relações perceptivas e formais e não nos sistemas redundantes de elementos portantes e de vedação da casa.

A importância das fachadas está na revelação dos significados do projeto para o exterior. Para Ciorra, a Casa II é constituída por uma progressão do exterior em direção ao interior. Não há um plano de fachada, uma superfície do volume do edifício que evidencie elementos da disposição interna. O volume é resultante desta série de planos que se sucedem no espaço.

De acordo com Arantes, a Casa II foi construída para ser a representação do modelo em tamanho natural, que é a Casa I e foi revestida com uma massa branca e lisa para parecer uma maquete.

Para Moneo, “a Casa II foi o resultado de agitar o cubo”.²¹⁷

Na Casa II, por exemplo, são registrados diversos traços, ou vestígios de colunas e de sistemas de paredes, que interferem na leitura do projeto. O evento do objeto é ativado pela criação de uma malha espacial, que gera uma objetivação da estrutura, assim como Eisenman preocupa-se com o estudo da linguagem, e não com a linguagem em si mesma. Esta maneira de abordar a estrutura, como uma malha ativa que gera o surgimento do objeto reaparecerá em



Figuras 206, 207, 208, 209 – Folies do Parc de la Villete.

²¹⁶ EISENMAN, op. cit., p. 69.

²¹⁷ MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Tradução de Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 1540.

trabalhos bem posteriores, como o Aronoff Center ou o Rebstockpark e vai manifestar-se na organização da dobra.

De acordo com a visão de Somol, ao longo de toda a série das Casas, Eisenman desenvolveu uma profunda crítica à arquitetura moderna, desconstruiu seus valores e princípios fundamentais, subvertendo a lógica clássico-humanista do diagrama palladiano. Numa crítica à concepção maneirista-moderna da forma, esquematizada por Rowe, como relação entre espaço e estrutura, desenvolveu uma compreensão de tempo e movimento.

O objeto final se opõe à sequência de desenhos, que é potencialmente interminável. Para Somol,

“Compreendidos como movimento da ambiguidade para a indecidibilidade ou de uma oposição binária de micromultiplicidades, os trabalhos mais recentes de Eisenman insistem numa superfície de leitura que questiona a possibilidade da incorporação de significado e parece operar apenas como uma infundável corrente de conjunções – e, e, e... uma coisa depois da outra.”²¹⁸

As *folies* do Parc de la Villette, de Bernard Tschumi, foram construídas 20 anos depois da Casa I. Seus programas são muito mais livres, mas trabalham também com variações a partir do cubo. Já a sua materialidade, a cor vermelha intensa e brilhante, em contraste com o verde do gramado clama por vida e vibração. Não têm a intenção de questionar os elementos de arquitetura especificamente, mas faz isto de uma maneira livre e descomprometida.

E as *folies* são os exemplos intermediários, entre a dureza sem vida das Casas de Eisenman, e a espontaneidade total dos penetráveis de Oiticica. São elementos livres, leves e soltos, dentro de um imenso gramado e seu objetivo é a contemplação, o jogo, o lazer. A cor e a estética formal provocam o estranhamento, fazem pensar, atraem o olhar. Seu nome remete à loucura.

²¹⁸ SOMOL, op. cit. p. 18.

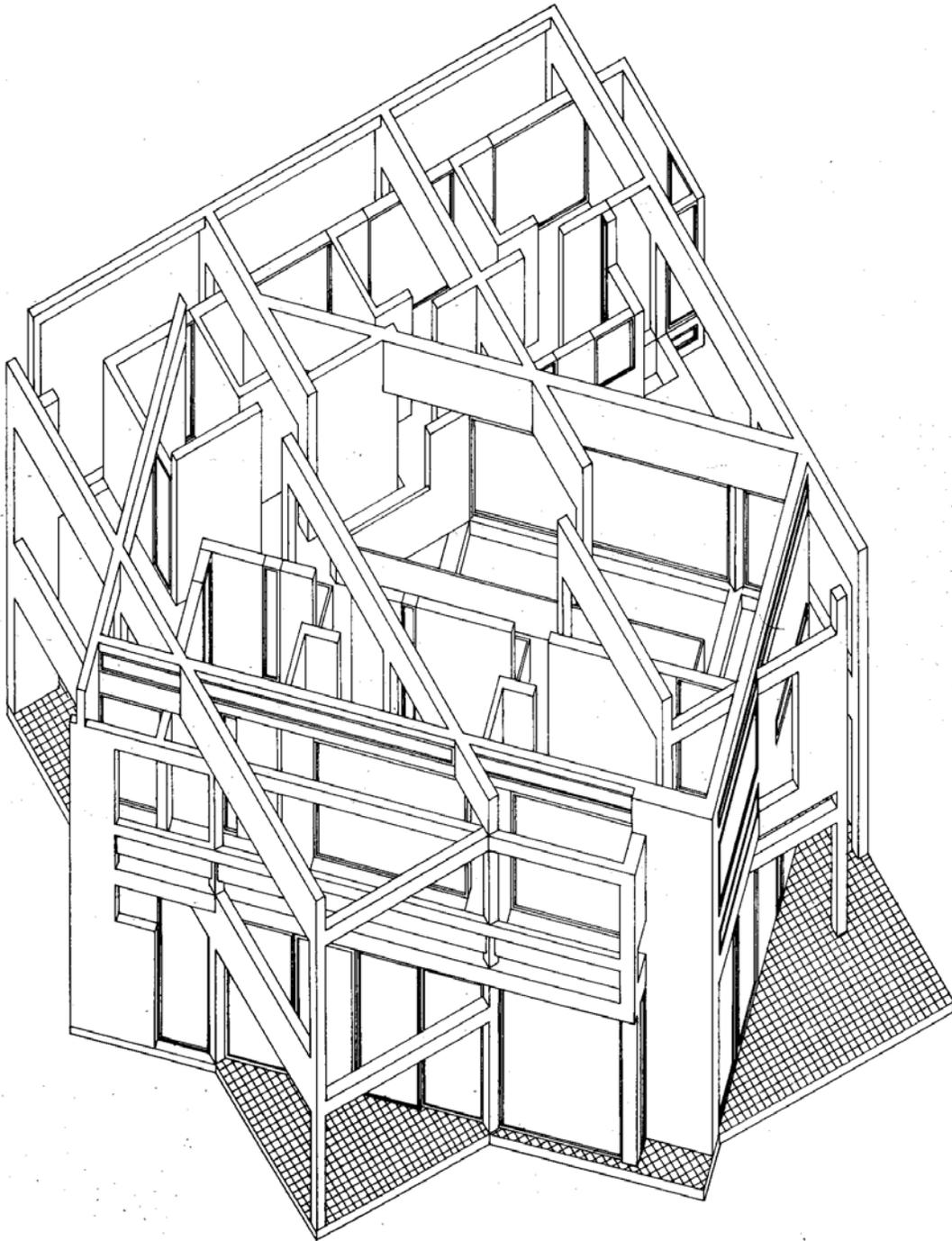


Figura 210 – Casa III – família Miler, Lakeville, Connecticut (1969-71).

A Casa III e a Love House

Prosseguindo com a numeração, a *Casa III* continua a investigação espacial sobre as relações forma-significado em arquitetura. Neste projeto, surge o processo de rotação de um bloco em relação ao outro, num ângulo de quarenta e cinco graus.

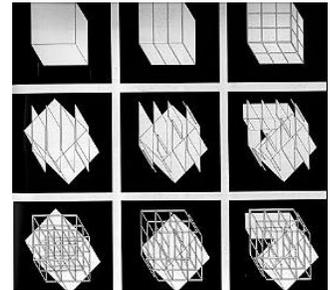
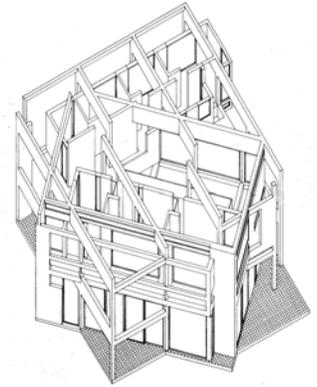
A *Casa III* também é de 1969 e desenvolve as ideias das duas casas anteriores, na medida em que procura quebrar as hierarquias tradicionais de percepção do objeto real, de modo que os diagramas podem ser lidos mais facilmente que os próprios edifícios. Nas *Casas I, II e III*, Eisenman estabeleceu que os conteúdos formais e geométricos constituem o cerne da interioridade da arquitetura.

Na descrição de Ciorra, esta *Casa* foi criada com a ideia de que o seu proprietário sinta-se como um intruso. Entrar neste espaço é destruir a sua estrutura e sua unidade. O interior funciona ora como fundo, ora como figura, de maneira a provocar a postura ativa do habitante. O arquiteto pretendeu dar corpo a uma estrutura formal perceptível por meio de um caráter virtual e de significados pré-definidos. O sentimento de exclusão gera um processo participativo, no qual o usuário tem poder de decisão dentro do projeto, definindo paredes, mobiliário, pontos de iluminação, excluindo então o arquiteto do processo de decisões.

Nas palavras de Ciorra,

“Neste gênero particular de processo criativo, a partir de um sistema dado, o projeto não produz uma decoração (do interior), mas se torna um procedimento que permite a aproximação de soluções internas à própria capacidade de compreender um espaço criado pelo homem.”²¹⁹

De acordo com Ciorra, o processo de investigação sobre as relações entre forma e significado amadureceu e manifestou-se de maneira cada vez mais consistente a cada projeto da série. O modo como as relações formais foram definindo e caracterizando o espaço fizeram parte do quadro de referência cultural específico que condicionou o estabelecimento dos significados e da interpretação semântica. Os aspectos culturais estão ligados à interpretação e as relações naturais da forma têm um sentido universal na compreensão de suas relações internas. O



Figuras 211, 212, 213, 214 –
Casa III.

²¹⁹ CIORRA, op. cit., p. 32.

processo de pesquisa pressupõe uma aceitação da separação entre o contexto cultural e o ambiente físico.

Ciorra relatou que, nesta casa, o objetivo era o de criar um ambiente semanticamente e culturalmente definido, o mais neutro possível. Sendo assim, o tema foi concebido de acordo com uma estrutura conceitual que lhe conferiu prioridade sobre a compreensão usual e sobre a percepção do significado do espaço arquitetônico.

Os desenhos de Eisenman formam um texto, que reflete sobre as possibilidades de significação da estrutura da Casa, como linguagem. Tais reflexões encontram paralelo com a "Gramatologia" de Derrida, na análise das relações entre a fala e a escritura. A partir da linguística, Derrida afirmou que a linguagem escrita, que constitui uma representação da fala, mas estes papéis têm sido invertidos. Como escritura transcendeu o seu objetivo original, a fala passou a ser compreendida como a representação da escrita. O filósofo discutiu sobre a anterioridade cronológica entre a fala e a escrita. Derrida enumerou diversas metáforas da natureza como escritura, na história da filosofia.

Quando Derrida falou sobre a ciência da escritura, como uma ciência da ciência, estava investigando as suas origens lógicas e filosóficas. Para ele, a escritura é "signo de signo" e analisou o pensamento de Saussure.

Como se viu no capítulo anterior, a linguística separa a palavra em três elementos, o significado, o significante e a sua representação escrita. Esta última não tem relação com os dois primeiros elementos, e por isto é exterior ao signo. A palavra escrita constitui o 'fora'. Os projetos das Casas de Eisenman revelam os questionamentos semelhantes aos de Derrida, ao relacionarem o desenho com a forma construída. Os desenhos das Casas interrogam sobre as relações e as diferenças entre o objeto e sua representação.

Derrida retomou as críticas de Saussure e Rousseau, para quem a separação entre fala e escritura, que está de acordo com um pensamento dicotômico que exclui, opõe pares de opostos, externo / interno, imagem / realidade, representação / presença.

Peter Eisenman trouxe para dentro do campo da arquitetura, os questionamentos de Derrida sobre linguagem, escritura, linguística, gramatologia, ou seja, pensamentos sobre a estrutura do pensamento, da comunicação, que repercutem sobre a estrutura das relações sociais. Para o filósofo, a origem da separação entre corpo e alma vem da separação entre fala e escritura. A escritura é a matéria sensível, o fora, a representação exterior e não é neutra. O

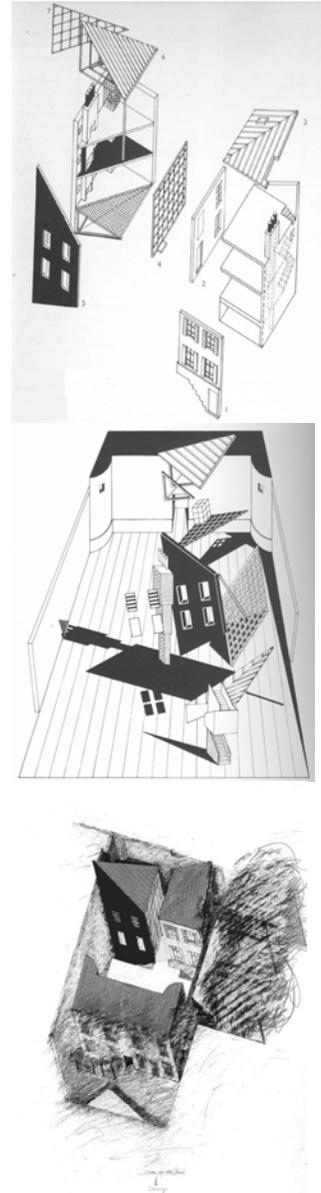
arquiteto reinterpretou esta dicotomia, nas relações entre a arquitetura e sua representação.

Assim como Derrida afirmou sobre a relação entre a fala e a escritura, os diagramas invertem a relação natural entre o desenho e a obra construída. Como a escritura, o desenho é instrumento do pensamento, não é mera representação da linguagem, ela estrutura e possibilita a articulação do pensamento. O desenho confere materialidade ao pensamento visual, como ferramenta do processo de projeto, em arquitetura. A contribuição dos desenhos dos projetos experimentais das *Casas de papel* de Peter Eisenman, foi que eles tornaram visíveis os processos de criação.

Em um texto inédito, Fernando Fuão analisou o projeto de Lars Lerup, a “Love house”²²⁰, sob o aspecto da desconstrução, à luz de conceitos de Derrida e Barthes, no qual enfatiza aspectos importantes para o estudo da representação em arquitetura em seus aspectos retóricos e poéticos. Este projeto é teórico, conceitual, já que não tem a intenção nem possibilidade de ser construído.

O arquiteto Lars Lerup empregou o desenho como ferramenta de pensamento e de criação para propostas que especulam sobre o significado do objeto de arquitetura. A *Love House* representa uma articulação entre texto e forma, por meio da qual Lerup desconstruiu o texto de Roland Barthes, “Fragmentos de um discurso amoroso”²²¹, num encontro entre filosofia, literatura, desenho e arquitetura. Assim, transformou metáforas amorosas em espaços e em conexões arquitetônicas. De acordo com Fuão, os desenhos de Lerup, representações diretas de ideias, são usados como recurso didático, no ensino de arquitetura.

A *Love House* situa-se ao fundo de um quarteirão de Paris, num pátio, ao final de uma série de pátios e o projeto foi encomendado como a ampliação da casa de uma senhora (her house), para que ela receba o seu amante. A proposta do arquiteto, ao invés de construir um prolongamento do existente, foi criar um novo edifício, um novo corpo (his house). A nova casa seria usada apenas quando o amante



Figuras 215, 216, 217 – *Love house*, Lars Lerup.

²²⁰ FUÃO, Fernando Freitas. **Dibujo e idea, dibujo y proyecto:** “Love House”, un proyecto de Lars Lerup. trabalho inédito, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona da Universidad Politécnica de Cataluña, doutorado, orientador prof. Manuel Baquero Briz, 1988. Mais informações sobre o projeto de Love House, veja-se em:

http://www.saplei.eesc.usp.br/sap645_repositorio/2006/priscila_storti/arquitetosinsight/index.htm;
http://www.saplei.eesc.usp.br/sap645_repositorio/2006/joao/Arquitetos%20Insight/maquete_eletronica.htm (acesso em 27/ago/2008).

²²¹ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

estivesse presente, seria a casa da noite, a casa do mistério. As duas casas dialogam e se relacionam como consciente e inconsciente, dois edifícios, num mesmo terreno. Inspirada na relação entre consciente e inconsciente, a casa dele é como uma sombra da casa dela. Lerup parece ter-se inspirado também no clima de misterioso das pinturas de De Chiricco, para representar o amante como uma sombra.

Lerup parece trabalhar com o desejo, permite que o poético penetre no projeto, pelo exercício do prazer de desenhar. E a dimensão poética se instaura por toda a organização compositiva do projeto.

A casa integra uma série de cinco projetos intitulada "Assaults on the single family-house", que contemplam a retórica da desconstrução e o sublime do habitar. São projetos que se caracterizam por seqüências de operações de transformação realizadas sobre os objetos. Na "Villa Prima Facie", fez tabula rasa de todas as convenções de uso, deixando apenas uma cama como vestígio de uso familiar. Na "No family house", todo o projeto está desestruturado e os rituais de todos os dias foram perversamente desvirtuados, como um corrimão que não acompanha a escada, escadas que não levam a lugar nenhum, ou portas sem função. De acordo com Fuão, é uma arquitetura lúdica, irreverente, dadá, é implícita, sutil, inteligente e elaborada por meio de jogos mentais.

Uma das fachadas da *Love House* é envidraçada, como um véu do pré-consciente, que divide a consciência em duas partes, um elemento que simultaneamente une e separa o consciente do inconsciente. A fachada oposta, ao contrário, é pintada de negro, é obscura e intensifica a ideia da sombra do amante. A *Love House* só tem metade do telhado e sua cumeeira tem o sentido contrário à da casa dela e a diagonal da cumeeira personaliza a casa dele.

A proposta da *Love House* é ser um anti-arquétipo, especialmente, se for analisada a partir do livro de Bachelard, "A poética do espaço" pela sucessão de desconstruções e inversões conceituais e formais que ela apresenta.

Fuão descreveu a *Love House* como um corpo, cuja verticalidade é assegurada pela oposição entre o sótão e o porão. Esta dimensão vertical é cortada pela viga em diagonal e metade do porão está enterrada. De acordo com Bachelard, o porão é o ser obscuro da casa, que tem poderes subterrâneos. O porão é a loucura enterrada, o drama emparedado, onde vivem os ratos, onde os seres se movem mais lentamente, menos vivos e mais misteriosos.



Figura 218 – De Chiricco, pintura

O que está na parte superior, ao contrário, remete a conotações de indiferença, distanciamento, privacidade e retiro. É um depósito de recordações, mesmo que seja inacessível.

Estes arquétipos são recriados por Lerup, mas são irônica e estranhamente inacessíveis fisicamente. Ele nos explica que a sua importância está em sua simples existência, nos mitos que os habitam, são espaços para a fantasia, para a imaginação.

A escada é o elemento de ligação, de interconexão entre as profundezas do porão e o céu, mesmo que sua forma seja pouco convencional.

De acordo com Fuão, Lerup não criou os espaços funcionais tradicionais; sua proposta é constituída por recantos onde o homem pode se esconder, proteger, imaginar, ficar na solidão, atividades que estão na origem do que seja um quarto ou do que seja uma casa. Para os sonhadores de cantos, de ângulos e de buracos, nada está vazio, a dialética do cheio e do vazio só corresponde a duas irrealidades geométricas. A função de habitar estabelece a comunicação entre o cheio e o vazio.

Lerup desconstruiu o arquétipo da casa e transformou metáforas em desenhos, ou em realidade desenhada. Para Fuão, na *Love house*, tudo é anormal, sem sentido, irreal, surreal, pelo poder da metáfora, enquanto que, ao mesmo tempo, toda a casa é normal, consciente, lógica e racional. Neste sentido, apresenta afinidade com as Casas, que também propuseram questionamentos espaciais, funcionais e formais por meio de desenhos.

Uma casa é feliz, há fogo na lareira, calor no coração da casa, o lugar do respeito e do erótico, a fumaça é expelida por quatro chaminés. Águas circulam por toda a casa, há uma ducha logo na entrada. De acordo com Fuão, na *Love House*, todo o aspecto funcional está deslocado para o inconsciente, para a libido, para o riso dionisíaco, para o prazer da narrativa barthesiana.

Fuão relacionou o trabalho de Lars Lerup com o pensamento de Derrida sobre a desconstrução, que aborda as relações que se estabelecem entre o escritor e o leitor, entre o pintor e o espectador. Ele nos explica que a desconstrução fundamenta-se na psicologia e o estruturalismo e tem o objetivo de desmistificar o texto e a imagem.

A retórica de Lerup é a transformação, a desconstrução, da mesma forma como Eisenman executou com as desconstruções geométricas de sua série de Casas. Lerup desconstruiu os mitos contidos nos objetos. As

desconstruções operadas por Lerup têm a intenção de remover os mitos depositados nos objetos arquitetônicos, nos arquétipos e nos estereótipos, sem destruir seus significados.

Seus desenhos possuem um alto valor estético-artístico, são retóricos, poéticos e comunicativos ao mesmo tempo. Para Fuão, foram feitos para perceber, para vivenciar o próprio ato da escritura desenhada, do texto, da narrativa. Trata-se de representações perceptivas fenomenológicas que se estabelecem em detrimento do funcional ingênuo e comportamentalista. O nível funcional, na *Love House*, está deslocado para a função do prazer, para a decomposição e vivência dos mitos que ainda persistem.

Lerup utilizou-se de todos os sistemas de representação disponíveis e os que tinham as melhores condições de veicular suas ideias, sistemas bidimensionais, tridimensionais (perspectivas), maquetes e textos. No nível semântico, a cor desempenha um papel decisivo, definindo a oposição entre ela e ele, o feminino e o masculino. A fachada preta representa a sombra do amante. No interior, as paredes e a metade do piso são pretos e, no primeiro piso, é tudo branco, uma forma de uso radical da cor, que expõe as oposições, os simbolismos e acentua as diferenças. Um desenho é mais que uma sombra, mais que uma reunião de linhas, mais que uma resignação às convenções. É um meio de comunicação, mas é também a representação de um modo de fazer e de antecipar um mundo possível.

Para Fuão, o desenho de arquitetura, que constitui uma arquitetura desenhada, exerce um papel importante como mediador entre as ideias estéticas novas e a construção de edifícios. Desconsiderar esta função do desenho seria empobrecer e desvalorizar o sentido da arquitetura e a influência dos desenhos poéticos na criação de espaços construídos. Ao longo da história, na pintura renascentista, por exemplo, edifícios semi-inventados por pintores influenciaram as arquiteturas dos séculos posteriores, muito mais que edifícios construídos naquele período.

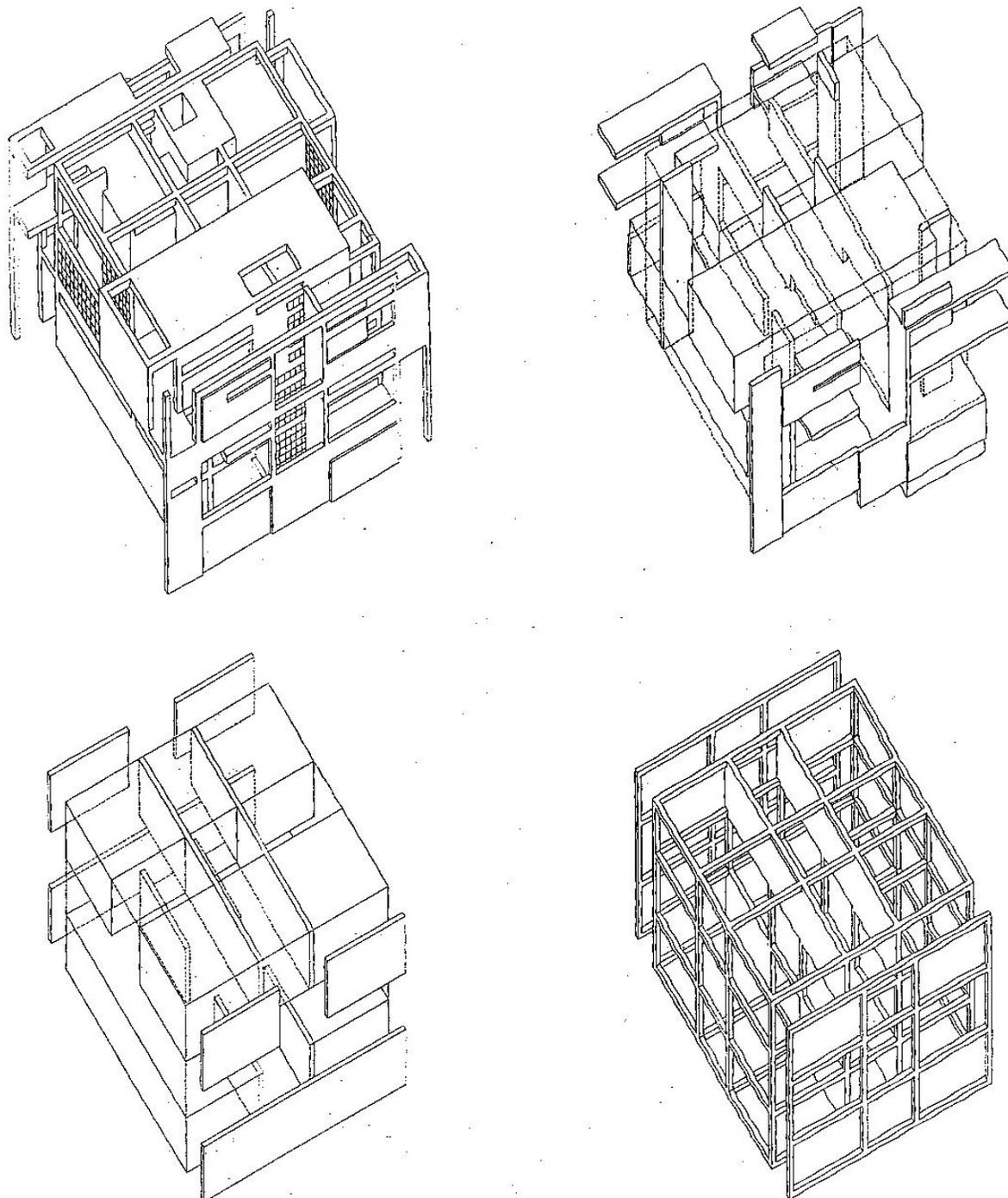


Figura 219 – Casa IV, Falls Village, Connecticut, 1971

Casa IV

A *Casa IV*, de 1971, foi o primeiro projeto puramente diagramático, as séries de diagramas abordam, além da hierarquia dos elementos construtivos, também a sua materialidade. A necessidade de materialidade também é uma condição da interioridade da arquitetura, está ligada ao significado da parede, que é bem distinto do sentido de plano – assim, a materialidade da arquitetura diferencia-se do que seria uma materialidade em pintura ou escultura.

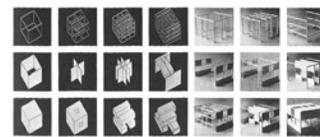
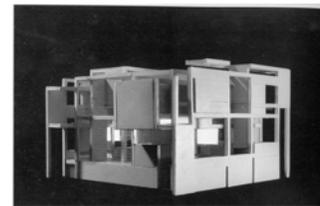
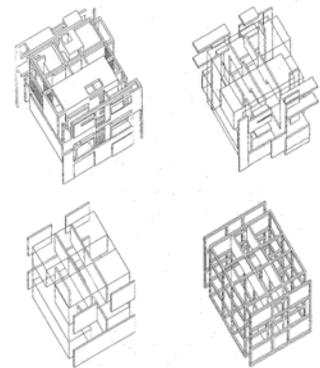
“Os diagramas da *Casa IV* propõem um sistema de signos que se refere a esta condição mais primitiva da arquitetura, distinguindo-a da simples equação de geometria mais função e significado. Estas duas condições do diagrama, função e significado, devem ser diferenciadas de uma terceira condição do objeto arquitetônico, a qual chamei, naquela época, de ‘presentness’. (...) As condições de ‘presentness’, como condições do tempo arquitetônico ou arquitetura como condição do ato estão presentes no diagrama visto como signo indéxico.”²²²

Os diagramas representam as várias etapas do desenvolvimento do processo de projeto, no qual o produto não é conhecido antes do final. Dessa maneira, os diagramas incluem uma dimensão de tempo e podem ser compreendidos como uma espécie de narrativa.

De acordo com a psicologia da forma da Gestalt, uma tendência natural da visão é organizar o caos, mas o processo dos diagramas tem a intenção de se opor, ou, ao menos, minimizar esta tendência, sua lógica não é visível.

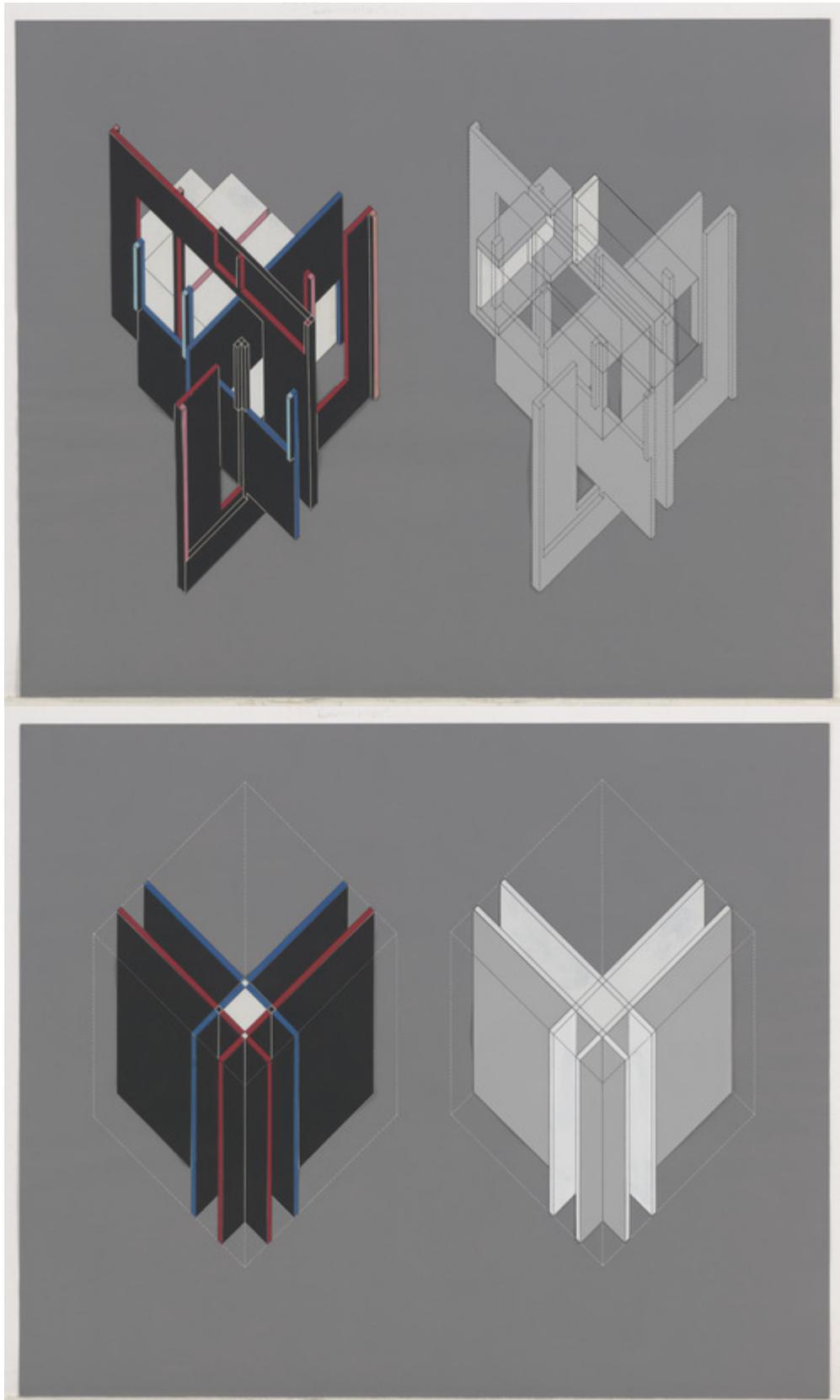
A proposta da *Casa IV* foi estabelecer um conjunto de regras fixas de transformação capaz de gerar um edifício. Este esforço demonstrou o elevado grau de complexidade da proposta. Todo o conhecimento existente sobre a natureza das relações espaciais não é suficiente para codificar uma arquitetura ou mesmo produzir este conjunto.

A *Casa IV* não foi construída e os desenhos de seus diagramas são mais complexos que os anteriores, evidenciando especulações sobre o que Moneo explicou como o núcleo da estrutura do cubo.



Figuras 220, 221, 222, 223 – *Casa IV* diagramas e maquete.

²²² EISENMAN, op. cit., p. 73.



Figuras 224, 225 – Casa VI – família Franck, Cornwall, Connecticut (1972-75).

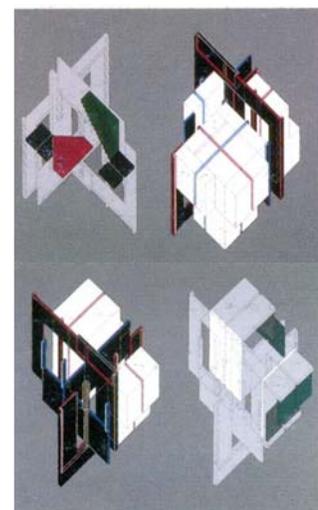
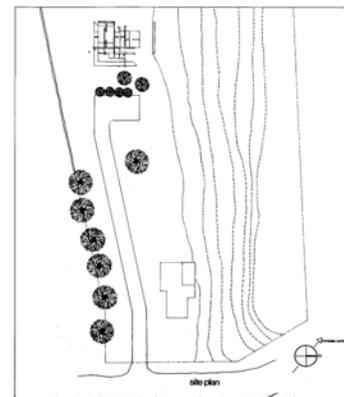
A Casa VI e os desenhos de Daniel Libeskind

Ainda dentro da série, a Casa VI é uma casa de fim de semana, com 180 m², situada numa zona agrícola. Projetada para um fotógrafo e sua mulher, a casa é uma espécie de atelier e seria usada como cenário ou fundo abstrato para retratos e para fotos de naturezas-mortas. Ciorra relatou que Eisenman procurou criar “um ambiente alegre e sensual cheio de constantes mudanças de luz, sombra, cor e estrutura (...) personagem de uma série de retratos vivos quotidianos.”²²³

Ciorra citou o depoimento de Gandelsonas, que afirmou que na série das Casas, encontram-se signos/formas que não remetem um ao outro, mas sim a outra forma. Tradicionalmente, o signo é uma entidade dual que relaciona uma forma a um significado, ou uma expressão a um conteúdo. Para ele, os signos que se encontram nas Casas I a IV são realmente sinais, entidades singulares que se tornam signos em relação a outros sinais. Na Casa VI, um novo conceito soma-se à ideia da sucessão de planos verticais. Nesta casa, a estrutura espacial tem um caráter dual que combina a noção de justaposição dos planos com a ideia mais tradicional de centralidade. As percepções de sequência espacial e as regras de organização central são simultâneas.

Os desenhos da Casa VI têm sido reproduzidos em diversas publicações de arquitetura e representam o projeto como uma série de diagramas em transformação. Os planos que cortam o cubo são destacados e realçados pelo contraste no uso do preto e do branco contra um fundo cinza. Os diagramas da Casa VI são tomados pela representação de toda a série.

De acordo com Somol, especialmente na Casa VI, as fachadas perderam a função de planos verticais responsáveis pela transparência fenomenal, elas foram empurradas para o interior de tal forma que a periferia atravessa o próprio centro da estrutura. Esta casa está solta no espaço, não tem encima nem embaixo, nem dentro nem fora. Não existe frontalidade das plantas e fachadas que viabilize análises como as que foram elaboradas por Rowe e Slutzky, baseadas em elementos pictóricos. Esta frontalidade dá lugar à sensação de movimento provocada pela



Figuras 226, 227, 228 – Casa VI – família Franck, Cornwall, Connecticut (1972-75). Fonte: CIORRA, Pippo. **Peter Eisenman: opere e progetti.** Milão: Electra, 2000, p. 48.

²²³ CIORRA, op. cit., p. 48.

axonometria, o que introduz a variável tempo, uma dimensão temporal na representação.

Moneo afirmou que, na *Casa VI*, Eisenman tinha estabelecido uma sintaxe própria de elementos e de articulações formais, através da manipulação da forma do cubo. Sua intenção com relação à abstração do objeto é explícita e manifestou-se no desentendimento entre o arquiteto e o dono da casa. Eisenman sentiu-se ferido, porque a casa fora desnaturalizada pela decoração publicada em revista. O arquiteto não aceitou a existência de vida, no interior daquele espaço. A preocupação formal e filosófica transcendeu o sentido real do uso do objeto arquitetônico. As *Casas IV, V e VIII* não foram construídas.

A residência do Sr. Aronof tem aproximadamente 730 m² e está situada em uma área arborizada, ao lado de um country club, com piscina e quadra esportiva. O projeto aproveitou o desnível do terreno, de modo a dividir a casa em quatro quadrantes, estratégia que reduziu a escala de seus elementos. Estas quatro partes foram tratadas como elementos individuais e autônomos, renunciando a uma unidade compositiva.

O projeto da *Casa VI*, que foi desenvolvido de 1972 a 1975, desenvolve a ideia de uma visualização quadro por quadro de um filme, mas com uma visão acumulada, como se fossem várias etapas superpostas. O uso da cor está presente neste projeto, porque a sua co-temporalidade não poderia ser representada em preto e branco.

O branco empregado nas casas anteriores tinha a intenção de representar uma imaterialidade que fazia com que o objeto construído fosse o seu próprio diagrama tridimensional em escala 1:1. A *Casa VI* não era mais a representação de um processo, mas sim era o processo em si mesmo. Sua representação marcou a mudança da geometria euclidiana para uma geometria topológica e esta mudança deveria ser percebida na vivência do espaço da casa, e não apenas no diagrama. A *Casa* se desenvolve ao longo de um eixo topológico diagonal que vai do ângulo superior do fundo até o canto inferior da frente e este eixo é marcado por dois lances de escada pintados respectivamente de verde e de vermelho. O cinza neutro, resultante da mistura do verde com o vermelho, é a cor do eixo topológico da casa e o branco e o preto constituem os dois polos opostos.

As posições das escadas são assimétricas pela geometria euclidiana, mas são simétricas pela geometria topológica, ou seja, em relação ao eixo diagonal. Quando este fato é percebido, a casa perde a orientação, não tem

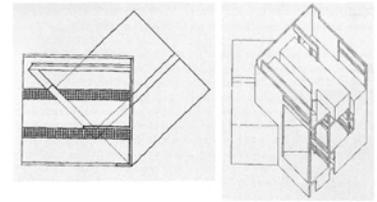


Figura 229 – Casa V, 1972

mais lado de cima nem de baixo, ou seja, perde qualquer possibilidade de relacionamento com um terreno.

Na Casa IV, o espaço era organizado de acordo com a geometria euclidiana, mas ele já não tinha sentido dentro das coordenadas euclidianas. A compreensão do espaço necessitava da geometria topológica. A casa não tinha fachadas, suas superfícies eram espelhadas invertidas uma em relação à outra. Deslocar-se de um lado para outro dentro da casa, por meio dos layers conceituais, era como se mover de cima para baixo. Ou seja: a casa estava de cabeça para baixo topologicamente e também do lado avesso; a casa questiona o dentro e o fora o em cima e o em baixo.

“A Casa VI tornou-se um caleidoscópio de diagramas mais que o resultado de uma seqüência generativa. (...) a Casa VI foi o fim de um processo particular. Todas as casas anteriores eram transformações generativas de uma origem geométrica pura. Depois da Casa VI, iniciou-se uma outra ideia de processo diagramático. Foi o processo de suspensão, que tomava algo existente e tornava palpável através do processo que foi chamado na época de decomposição.”²²⁴

Libeskind foi um dos arquitetos participantes da exposição Arquitetura Desconstrutivista, organizada por Philip Johnson e Mark Wigley, no MoMA, em 1988 e seus desenhos das séries, “*Micromegas: the architecture of endspace*”, de 1979, e “*Chamberworks: architectural meditations on the themes from Hieraclitus*”²²⁵ realizados em 1983 são interessantes objetos de análise para a compreensão das relações entre desconstrução e representação. A profusão de linhas e de símbolos apresentadas nestes desenhos evidenciam a força de sua inspiração em trabalhos artistas que vão de Piranesi a Kandinsky, pensadores como Voltaire e Kafka, e de suas relações com música, religião e psicologia, além de demonstrarem profundos questionamentos filosóficos.

Para Jeffrey Kipnis²²⁶, fragmentação e unidade são os modos mais contrastantes que aparecem nas linguagens compositivas da arquitetura e também da pintura do século XX, e constituem um par dialético clássico. Afirma que levou algum tempo para compreender que não havia nada para ser rompido, nenhum espaço virtual, nenhum assunto, nenhuma subestrutura, nenhuma geometria. As linhas não podiam ser quebradas, constituíam uma área fora da unidade e da

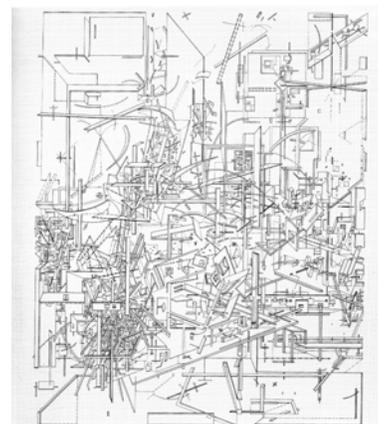


Figura 230 – Daniel Libeskind, Little Universe.

²²⁴ EISENMAN, op. cit., p. 81.

²²⁵ LIBESKIND, Daniel. **The space of encounter**. New York: Universe, 2000.

²²⁶ KIPNIS, Jeffrey. prefácio LIBESKIND, Daniel. **The space of encounter**. New York: Universe, 2000.

fragmentação. Os *Chamberworks* não se movem em direção à unidade, nem são sujeitos à fragmentação, e assim esta teria sido a maior conquista desta série.

“A área fora da unidade e da fragmentação, a lógica além do mesmo e do diferente, um diagrama organizacional entre a congruência e a collage. Algum outro tópico comanda nossa atenção hoje? Na ciência, no pensamento político e na arte, exploramos ecologias complexas, que relacionam vastas diversidades em estruturas coerentes e fluidas. Evans, em 1984, ainda não possuía o aparato conceitual para compreender todas as conseqüências de sua intuição. O fato de que ele tenha dado tamanho salto testemunha sua coragem e seu talento. *Chamberworks* tirou-o do precipício.”²²⁷

Kipnis afirmou, como uma provocação para reflexão, que o *Chamberworks* de Libeskind materializou a história da linha reta, como conceito fundador da geometria, da proporção, da medida e da ordem. A partir da linha reta, tornou-se possível o horizonte, os limites, a vertical e toda a cultura ocidental, incluindo Freud, Darwin, Hegel e Marx. Ao debruçar-se sobre a história das ideias, em “A origem da geometria”, Edmund Husserl estabeleceu que a linha reta e a geometria que a sucedeu são conceitos-chave para que se compreenda o que é a idealização – e essa idealização está clara em *Chamberworks*.

Como conceito platônico, a ideia da linha reta parece preceder a própria história, parece ser um conceito anterior ao próprio tempo. Mas Husserl provou que este conceito teve um início, que ele situou no antigo Egito, e podemos perceber que não pode mais ser aceito como sendo verdade absoluta. Os pitagóricos intuíram e Euclides generalizou os postulados da geometria. Brunelleschi descobriu a perspectiva pictórica, uma aplicação da linha reta para criar relações com o horizonte que provoca a sensação de infinito e imita a visão humana. Descartes concebeu uma equação algébrica para descrever o conceito de linha reta infinita. Newton partiu da álgebra e da geometria para estabelecer a lei da inércia, que afirma que um corpo em movimento tende a permanecer em movimento em linha reta, a menos que sofra a ação de uma outra força. Como a lei da gravidade deveria atuar sempre sobre todos os corpos, em todo o universo, nada poderia estar livre de forças externas. Sendo assim, “a linha reta do movimento newtoniano constitui uma abstração transcendental”²²⁸.

²²⁷ Op. cit. p. 12.

²²⁸ LIBESKIND, Daniel. **The space of encounter**. New York: Universe, 2000, p. 13.

A história é uma sucessão de rupturas e de descontinuidades, assim, Picasso e Braque descobriram o potencial da linha para incorporar o tempo juntamente com o espaço, enquanto Einstein descobriu que a linha reta e infinita de Newton é curva, ao mesmo tempo em que é reta, porque todo o universo é curvo – uma descoberta que foi deduzida a partir da aplicação do teorema de Pitágoras. Todas essas ideias levam a crer que a linha reta não é uma verdade absoluta nem eterna.

Ao referir-se ao seu processo de trabalho, Libeskind afirmou que abandonou os termos “forma” e “programa” para engajar-se no público e no político, que no seu entendimento são os verdadeiros domínios da arquitetura e, dessa maneira, confere uma nova dimensão à dinâmica da construção. Celebra a transformação de desenhos em edifícios.

Em “*Chamberworks*: meditações arquitetônicas sobre os temas de Heráclito” (28 desenhos, 1983, “unoriginal signs”), Libeskind desenvolveu questões de arquitetura, filosofia e representação, temas recorrentes entre os arquitetos desconstrutivistas, principalmente em Peter Eisenman. Além de Heráclito, também estudou os textos de Nietzsche à procura de uma estrutura que subjaze à arquitetura – “As verdades que estão encerradas no espaço são aquelas que estão inscritas sobre a carne.”²²⁹

“A arquitetura não está dentro nem fora. Não é nem suposição, nem fato físico. Não tem história e não segue destino. O que emerge em experiências diferenciadas é a arquitetura como um índice de relação entre o que foi e o que será. Arquitetura como realidade não existente é um símbolo que, no processo de consciência, deixa marcas de hieróglifos no espaço e no tempo que atingem profundidades equivalentes de não originalidade.”²³⁰

Desenhos como os *Micromegas* seguem uma antiga tradição, assim como as pautas musicais, de ordem, de matemática, e mesmo de ritmo – constituem, de certa forma, meios musicais. E música relaciona-se com a ideia de *musa*, que é invocada em todos os meios artísticos. Libeskind afirmou que a natureza discursiva da arquitetura é expressa por meio de sua geometria, assim como a linguagem falada utiliza as vogais e as consoantes, como uma espécie de música ancestral. Assim sendo, a própria realidade está imersa em música. Outro aspecto que enfatiza essas

²²⁹ LIBESKIND, Daniel, op. cit., 2000, p. 49.

²³⁰ LIBESKIND, Daniel, op. cit., p. 50.

relações é que o ouvido, o mesmo órgão da audição, é também o responsável pela percepção espacial, ou seja, pela sensação de equilíbrio e de orientação do ser humano.

Outra questão que ele menciona, que desta vez diferencia as duas linguagens artísticas é o fato de que a música, assim como a arquitetura, é produzida por instrumentos, mas, no edifício construído, os instrumentos não se fazem presentes, como ocorre na música.

O trabalho de 1979, "*Micromegas: The Architecture of Endspace*" é composto por uma série de desenhos. Para Libeskind, os desenhos de arquitetura assumiram identidade de signos, na modernidade. Os desenhos desta série representam acumulações de elementos de arquitetura, que são sistematicamente desorganizados e misturados, de maneira a provocar, arranhar ou mesmo tocar os limites da representação. Os elementos de arquitetura aparecem soltos, descontínuos, fraturados, sobrepostos de maneiras incoerentes e desenhados simultaneamente a partir de diferentes pontos de vista e por distintos sistemas de representação em diferentes escalas e proporções, interpõem sólidos geométricos entre pilares e vigas. A intenção parece ser de representar um não espaço, ou não representar nenhum espaço – criam um jogo entre a representação de planos e a ilusão de perspectiva ou profundidade.

Tais desenhos são imagens do que foi descrito por Márcia Tiburi como "o mundo da natureza que escapa à representação"²³¹, estão além dos limites da representação.

Como as dos demais arquitetos da desconstrução, a obra de Libeskind debruça-se sobre as questões da representação e sobre as suas repercussões estéticas e filosóficas, desenvolvidas a partir das leituras de Nietzsche e de Heidegger e dos contemporâneos Deleuze e Derrida.

Os *Micromegas* representam acumulações de elementos gráficos e remetem esteticamente aos trabalhos realizados nos anos 60, ou seja, dez anos antes, por Arman, artista do grupo francês *Novos realistas*. As obras deste artista reuniam uma grande quantidade de objetos semelhantes em um recipiente ou numa caixa que funcionava como uma espécie de vitrine e eram intitulados *acumulações* – assim como os desenhos de Libeskind reúnem e expõem uma acumulação de representações gráficas de elementos de arquitetura.

²³¹ TIBURI, Márcia. **Filosofia cinza**: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos, 2004, p. 181.

Os desenhos de Libeskind reúnem elementos de arquitetura representados em perspectivas montadas por lógicas distintas e tomadas a partir de diferentes pontos de vista. Essa soma ou sobreposição de pontos de vista, juntamente com o acúmulo de objetos e sua disposição intrincada causam uma sensação de estranhamento, dificultam a percepção e a própria compreensão do objeto. Não representam um espaço, não indicam nem orientam o sentido da visão. Representam a si mesmos, representam a representação de arquitetura por meio do acúmulo de objetos, fragmentos ou elementos, sem hierarquia ou diferenciação. E especulam seus limites.

Esse acúmulo também remete à pintura gestual de Jackson Pollock. A técnica do *dripping*, empregada por Pollock na *action painting*, nas décadas de 1940/50, consistia em deixar a tinta escorrer e pingar sobre uma tela colocada diretamente sobre o plano horizontal do piso, a partir de movimentos e deslocamentos do corpo inteiro, em gestos amplos. Os desenhos de Libeskind podem ser comparados com uma acumulação de pinceladas, de tintas e de cor.

Nos desenhos de Libeskind, como nas pinturas de Pollock, uma vez superada a primeira impressão, provocada pelo excesso, pela repetição compulsiva do gesto e pela sobreposição das marcas, a soma ou acumulação de tantos detalhes compõe uma fina textura, uma estrutura tátil, uma intrincada rede de elementos, cujas perspectivas anulam-se ou neutralizam-se umas às outras.

Nos *Micromegas*, esta acumulação de fragmentos cria mundos minúsculos, espaços labirínticos, ruínas que causam vertigem e desorientam o observador. A espontaneidade e o frescor do gesto conferem expressividade aos desenhos. E, se o observador estiver à procura de um sentido, não vai encontrá-lo, porque o sentido não está ali, não é visível.

Estes desenhos remetem a mudanças de paradigmas e assim evocam, de maneira visual, conceitual e perceptiva, princípios da arquitetura desconstrutivista, como a aceitação de uma organização aparentemente caótica, a inclusão das diferenças, a multiplicidade, o inesperado, elementos de geometrias não euclidianas, o ângulos diferentes do ângulo reto, a desorientação e a fragmentação.

Os *Micromegas* remetem então à estrutura do labirinto, uma metáfora que aparece em obras de inúmeros artistas ao longo da história da arte, não apenas nas artes visuais, mas também na literatura e nas demais modalidades artísticas. No livro “Maneirismo: o mundo como labirinto”²³²,



Figura 231 – Jackson Pollock, pintura

²³² HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Gustav Hocke relacionou a arte do período barroco com o surrealismo, e enumerou e analisou uma infinidade de exemplos de obras de arte, nas quais a metáfora do labirinto está associada à metáfora do espelho.

No período do Renascimento, o espelho funcionava como uma espécie de olho auxiliar, era um instrumento para apreender a realidade, era utilizado pelos artistas, como ferramenta de trabalho. No período do barroco, ou maneirismo, os artistas abandonaram os cânones clássicos e passaram a empregar distorções e deformações expressivas, e dessa forma aproximaram-se dos modernos pintores surrealistas por abordarem temas relacionados a fantasias inconscientes.

Hocke afirmou que Leonardo da Vinci tinha o projeto de construir um labirinto de espelhos, um verdadeiro aparelho de desorientação. Muitos artistas dessa época, a partir de Francesco Mazzola, “Il Parmigianino” usaram imagens geradas por espelhos curvos com a intenção de deformar, de distorcer, que foram característicos do período barroco. O caso extremo de deformação era o uso da anamorfose, quando o artista criava um jogo com o olhar do observador e provocava um estranhamento, uma sensação inquietante, indefinida, situada entre a percepção e a ilusão.

Um dos exemplos mais conhecidos deste efeito é a pintura “Os embaixadores”, de Hans Holbein, de 1533. Nesta tela, a representação de uma caveira é tão exageradamente deformada que se torna quase invisível aos olhos do observador. Mas, quando esta caveira passa a ser percebida, modifica todo o sentido da obra, como se fosse um espectro, um elemento pertencente a uma outra dimensão. A caveira está simultaneamente fora da pintura e dentro da pintura.

Assim como os elementos de arquitetura representados nos *Micromega*, a caveira, no quadro de Holbein, está solta, como que flutuando, ao mesmo tempo dentro e fora do espaço da representação. Sua presença é como uma assombração a provocar uma inquietante estranheza. Como a *unheimlich*, que foi descrita e analisada por Sigmund Freud²³³, como uma visão que provoca uma sensação inquietante, porque entra em contato direto com o mundo interno do observador. Uma percepção que evoca imagens que estão gravadas no inconsciente e que, se não fossem evocadas pela obra de arte, só seriam acessíveis por meio da visita ao mundo dos sonhos.



Figura 232 – Hans Holbein, Os embaixadores.

²³³ FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

Os *Micromegas* parecem ter sido gerados pelo labirinto de espelhos, a máquina de ilusões idealizada por Leonardo da Vinci, no século XVI. Como se fossem lembranças do futuro, são ruínas digitais, representações de mundos impossíveis, labirintos multidimensionais formados pela acumulação, pela sobreposição e multiplicação de elementos estruturais de arquitetura. Pilares e vigas, que são deslocados e girados nos projetos imaginários de Peter Eisenman, aqui são derramados sobre a superfície da representação – e deixam de ser estrutura para se tornarem pura forma, desenho, linhas quase imateriais, quase sem espessura.

Uma profusão de linhas cheias e tracejadas, sobrepostas em cruzamentos em todas as direções, todas de espessura muito fina. Pilares, vigas, vãos, paredes, planos, signos, sinais, marcas, sólidos geométricos, elementos retos e curvos acumulam-se de maneira aparentemente caótica, desordenada. Sem variar de espessura, uma profusão de linhas acumula-se em algumas áreas e torna-se rarefeita em outras.

Os ângulos com que os elementos se encontram são os mais variados. São retos, agudos ou obtusos. Mas as direções horizontal e vertical dominam a estrutura formal dos desenhos e definem sua hierarquia dominante na composição. Os objetos representados se sobrepõem sem se cortar, não se articulam no espaço, cruzam-se simplesmente no plano da representação. Remetem a elementos de arquitetura, mas não a uma projeção desta arquitetura no mundo material. Não podem nem têm a intenção de ser construídos, ou de sair do papel – não saem do papel, ao contrário, mergulham profundamente, entram fundo, na carne da representação.

Alguns desenhos apresentam uma predominância da dimensão vertical, enquanto em outros é a dimensão horizontal que é explorada até o seu limite. Constituídos de sobreposições de linhas fragmentadas, quebradas, que são giradas e torcidas, ou mesmo torturadas, a forma linear de alguns desenhos faz lembrar um tipo de escritura indecifrável, como uma construção visual, como uma arquitetura que procura a estrutura do sentido da palavra escrita.

As sucessivas rupturas realizadas pelas vanguardas da arte moderna foram, progressivamente, desconstruindo o olhar e preparando o surgimento de uma nova subjetividade, de uma nova sensibilidade que hoje é capaz de conviver com as mais diversas manifestações e estilos.



Figura 233 – Daniel Libeskind, *Micromegas, Maldoror's Equation*. Fonte: LIBESKIND, Daniel. **The space of encounter**. New York: Universe, 2000, p. 86.

Como os trabalhos dos *Novos Realistas* franceses, da década de 60, esses desenhos representam uma visão ligada a um método rigoroso de apropriação do espaço, e tiveram profunda influência sobre a arquitetura. A revolução dos padrões, que foi decorrente do dadaísmo e da arte pop, abriu caminho para a arte minimal, para o hiper-realismo, e para o pós-modernismo. O novo realismo manifestou-se na estética do objeto, na assemblage, na arte cinética, nos *environnements* e na *land art*, entre outras formas de expressão, mas a sua contribuição mais importante para a história da arte foi a superação dos gêneros artísticos tradicionais.

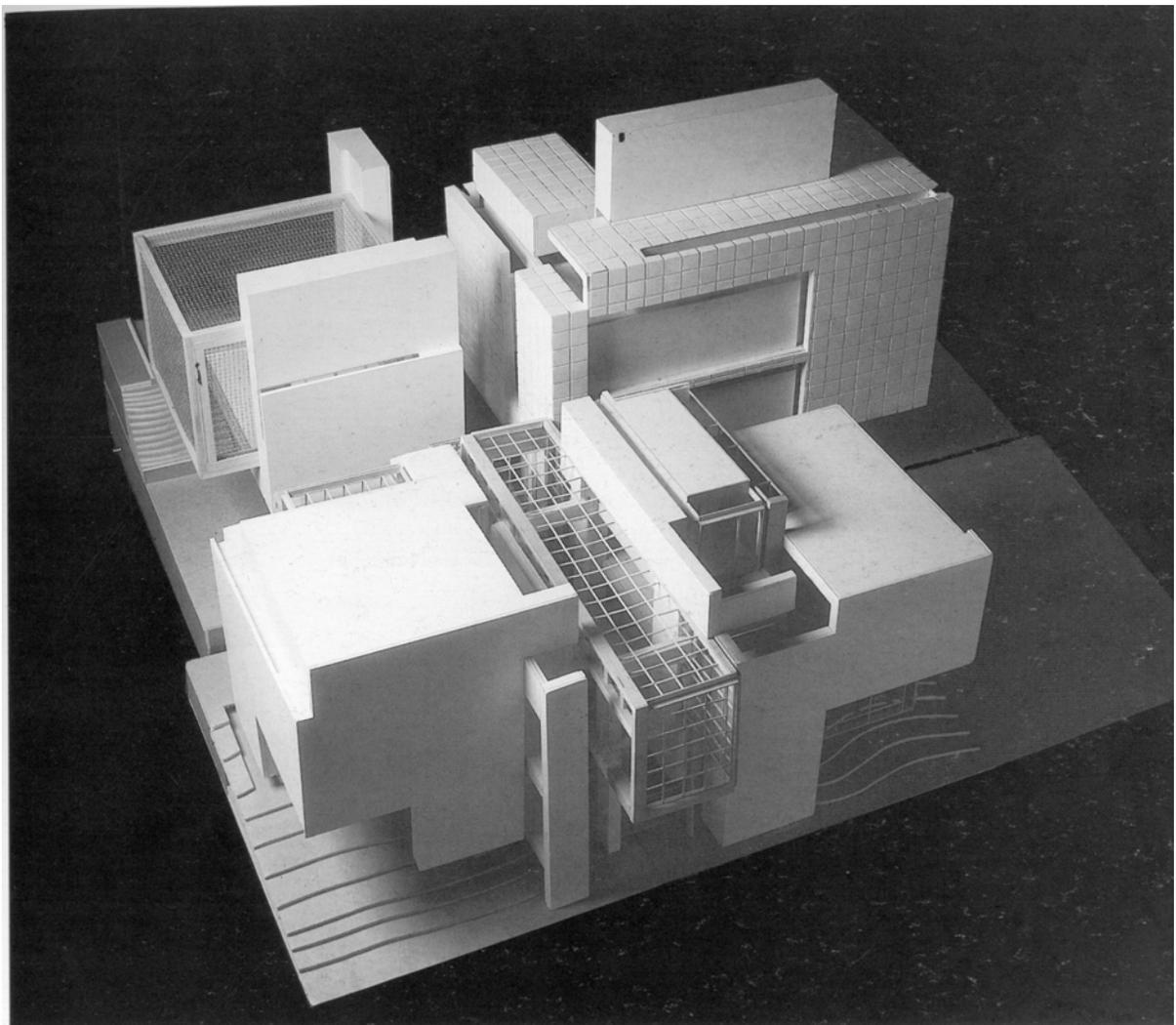


Figura 234 – Casa X – família Aronoff, Bloomfield Hills, Michigan, projeto (1975).

A Casa X e O maior amor do mundo

A abordagem por meio dos diagramas sofreu modificações significativas no projeto da Casa X, que foi desenvolvido entre 1975 e 78. Este projeto não partiu de uma forma geométrica pura, embora se pareça com isto. A origem está em “uma condição difusa de tempo e espaço, que não é nem holística, nem hierárquica, nem estável, mas constantemente flutuante.”²³⁴ A partir das ideias desenvolvidas na Casa VI de um espaço topológico, os diagramas da Casa X partiram de duas origens incompletas, o cubo e o ponto, ambos com um quadrante faltando.

O trabalho diagramático com a Casa X envolveu a representação de um objeto entre um ponto de vista único e vários pontos de vista, e também de acordo com uma geometria entre topológica e euclidiana. Foram feitos também diagramas do interior, além dos de exterior, por meio de cortes em quadrantes.

“Na Casa X, os índices diagramáticos não podiam mais ser representados em uma relação um para um do que constituía a natureza da sua interioridade instável. Por exemplo, quando a geometria da interioridade era euclidiana, ela podia aparecer representada em uma folha plana de papel em uma relação de um para um. Então, os diagramas começaram a se movimentar de ícones desta interioridade euclidiana, tornando-se índices de uma geometria topológica, desenhada como euclidiana devido às limitações dos métodos de desenho existentes.”²³⁵

Pippo Ciorra citou as palavras de Eisenman, que afirmou que a Casa X é fortemente marcada pela ideia de ruptura, mas emprega uma estratégia bem distinta do pós-modernismo. Adota uma postura ideológica, que é negada pelo repertório visual do pós-moderno.

O concurso de projetos para um espaço público em Veneza, Canaregio, partiu da ideia de uma arquitetura capaz de inventar o seu próprio lugar, seu sítio e seu programa. Na impossibilidade de criar um objeto semelhante ou ao menos parecido com a arquitetura de Veneza, Eisenman criou uma ficção. Utilizou a malha desenhada por Le Corbusier, em seu projeto para o Hospital, de 1940 e a sobrepôs ao terreno destinado ao concurso. Esta grelha simbolizou, como uma metáfora, o progressivo afastamento do homem em seu

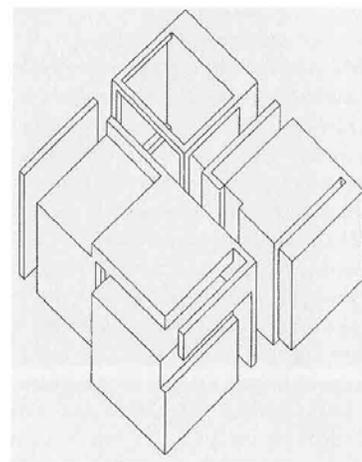
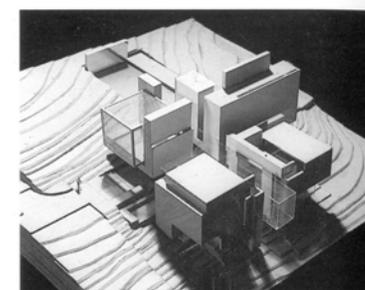
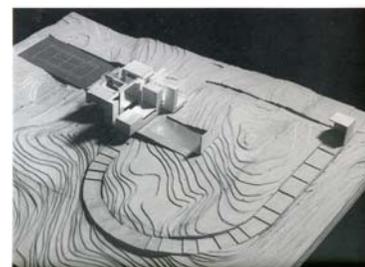


Figura 235 – Casa VIII, 1975.



Figuras 236, 237 – Casa X – família Aronoff, Bloomfield Hills, Michigan, projeto (1975). Fonte: CIORRA, Pippo. **Peter Eisenman: opere e progetti**. Milão: Electra, 2000, p. 52.

²³⁴ EISENMAN, op. cit., p. 83.

²³⁵ EISENMAN, op. cit., p. 88.

papel unificador e de medida central do universo. Neste projeto, a arquitetura procura ser a medida de si mesma.

O projeto é uma variação do projeto precedente, a Casa X, reproduzido em diferentes escalas. O menor objeto construído é tão pequeno, que provoca a dúvida se ele é uma casa ou o modelo de uma casa. O projeto intermediário pode ser uma casa, mas contém, em seu interior, o projeto menor. Tanto pode ser uma casa como um museu da casa. O projeto maior tem o dobro do tamanho do intermediário. Esta sequência de relações de medidas e proporções colocam a discussão do significado e da função. Esta paisagem imaginária e metafísica contrasta vivamente com a paisagem da cidade de Veneza.

O filme “O maior amor do mundo”²³⁶, de Cacá Diegues, revela uma arquitetura da cidade, das relações sociais em uma abordagem sensível e poética. A ambientação cenográfica do filme apresenta uma estética do lixo, uma soma de todas as concepções estéticas possíveis e faz um contraponto com a brancura das *Casas de papel*. Mostra a “poesia das favelas” do Rio, que foi tantas vezes cantada em samba, caracterizando a realidade do Brasil. A lente sensível do filme atravessa a cidade, da Zona Sul até a Baixada Fluminense, por meio do personagem que cruza todos os mundos, atravessa todas as fronteiras sociais, econômicas e culturais na perseguição do maior amor do mundo. O pesquisador rico e famoso, homenageado em seção solene pelo presidente da República, encontra a beleza do amor e da vida, encontra a amizade, descobre as possibilidades de relação, no meio da podridão e da sujeira, em meio à espontaneidade da arquitetura da favela. O filme mostra que não há espaço sem arquitetura – não há nada fora da arquitetura, como Derrida afirmou “não há nada fora do texto”. Mostra uma arquitetura que não tem arquitetos, não tem projeto, porque é puro projeto, é pura vida.

Questionamentos sobre o sentido da arquitetura são tema constante de reflexões e de discussões na academia, nas classes das universidades, nos gabinetes dos pesquisadores. Derrida faz pensar, lembra que “não há nada fora do texto” da arquitetura, ou seja, que a arquitetura compreende o espaço das relações humanas, e que não pode ficar de fora, alheia às questões políticas e sociais.

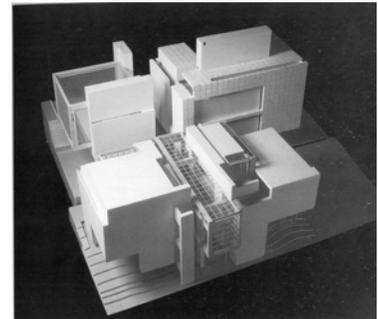


Figura 238, 239 – esquema dos planos e maquete da Casa X.

²³⁶ MUNDO o maior amor do. Direção e Roteiro: Carlos Diegues. Produção: Renata Almeida Magalhães. Intérpretes: José Wilker, Sergio Britto, Lea Garcia, Thais Araújo, Marco Ricca, Deborah Evelyn, Sérgio Malheiros, Clara Carvalho, Anna Sophia, Max Fercondini, Stepan Nercessian, Hugo Carvana e Silvio Guindane. Trilha sonora: Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, 2006.

A arquitetura da favela debruça-se sobre um rio, no qual joga os seus esgotos e seus lixos, todos os refugos. Até mesmo os corpos dos seus mortos são jogados naquelas águas escuras e lentas. As casas são precárias, são abrigos muito pobres, lugares nos quais as pessoas se identificam, lugares com identidade. As ruas são passagens e também são lugares de encontro e de convivência. Nestes lugares muito pobres e sujos a vida transborda, a energia tem forma, as pessoas crescem e constituem identidades. O filme é de um realismo violento e surpreendente, o acúmulo de sacos de lixo forma uma textura homogênea que sugere os cheiros que caracterizam tais lugares.

Todos os lugares, todos os territórios são revelados no filme, palpantes de vida, sem folclore, sem fantasia e sem máscara. Antônio jr. não pertence àquele lugar, é um forasteiro, praticamente um estrangeiro, mas a mulher abre a porta, oferece sua hospitalidade. Fuão nos recorda que o estrangeiro em Levinas e em Derrida tem o sofrimento estampado no rosto e é excluído, por sua diferença. Aos poucos, vai sendo tocado pela hospitalidade, e se entrega, vive o amor como o maior bem do mundo, que lhe fora negado por toda a vida.

Para Derrida, a língua materna é um lar que o homem carrega consigo constantemente. A língua é a possibilidade de comunicação com o outro e consigo mesmo, é a possibilidade de representar, é onde o cidadão tem a sensação de estar em sua casa, de ser acolhido em hospitalidade. É a língua que nomeia as coisas do mundo. As tecnologias de informação permitem que o homem se comunique constantemente por meio do recurso da linguagem, pelo telefone celular e pela internet, e assim carregue sua casa consigo para onde for.

Em “A representação de Matias”²³⁷, trabalho apresentado no Sigradi, em 2007, Fuão utilizou a personagem do catador de lixo como metáfora para descrever os limites da representação em suas dimensões políticas, sociais, estéticas e morais. Estabeleceu os fios que teceram as relações entre todos os conceitos envolvidos no presente trabalho e nos permitiu avançar na sua compreensão e elaboração. Matias reúne em sua personalidade as figuras de representante, de representado e por isso torna-se um mensageiro do futuro ou do presente. A mensagem confunde-se com seu próprio meio, o corpo confunde-se com sua própria imagem.



Figura 240 – Cenas do filme “O maior amor do mundo”, de Cacá Diegues.

²³⁷ ref.: http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2007_af105.content.pdf (Acesso em 17/01/2009)

Matias representa o que não pode ser representado, o que não tem representação, o que não tem número, não tem identidade, nem papel. Representa a própria exclusão. Ele é a exclusão.

Sem documento, sem fotografia, no entanto, ele desenha, desenha a planta, o projeto. Projeta uma nova realidade. Matias sonha um mundo melhor, com melhores condições sociais, de trabalho e de vida. E se deixa desenhando, posa para um desenho que fixará o seu rosto numa folha de papel. Por meio do desenho do professor, o catador ensinou sua visão de mundo, de trabalho, de produção e de organização social.

O excluído sonha, faz projetos, planos que povoam o seu imaginário, sua vida interior. Ao representar, ele confere visibilidade, dá o textemunho de sua visão de mundo, como se visse a vida de fora – Matias vê o mundo de uma janela. Mas o seu ponto de vista está do lado de fora. A janela da representação de Matias é o oposto da representação em perspectiva, que colocava o homem no centro do mundo. O desenho em perspectiva, o ponto de fuga, foi o meio encontrado pelo artista de fugir para dentro da tela, o meio de penetrar no mundo ilusório da representação. Por meio da perspectiva cônica, o artista, pintor ou arquiteto, penetrou no infinito representado, entrou para dentro do plano infinito da representação. O homem escondeu-se durante os últimos quatro séculos dentro de uma tela que hoje se desmancha.

Ao mesmo tempo em que a perspectiva exigiu o afastamento entre os objetos representados e o distanciamento do ponto de vista do observador, ela também abriu espaço e convidou o espectador a penetrar o seu mundo. A perspectiva materializou a janela, abriu caminho através do buraco, uma dobra, infinitas dobras para dentro do suporte da representação. O seu mundo ilusório exerce uma atração irresistível, que se prolonga ao infinito para dentro e que absorve a virtualidade do espaço digital.

O cinema prolongou esta dinâmica de inclusão, sugou definitivamente a alma do observador e a colocou no centro da cena e a televisão trouxe este efeito em escala reduzida para todas as salas, para todas as casas. Muitas casas pobres podem prescindir de móveis, mas não ficam sem a TV. A televisão é o centro da vida familiar e é ela quem dita os padrões de comportamento, de relacionamento e de moral.

As flechas da visão que um dia feriram a superfície da representação, deixando que a luz jorrasse a partir das feridas de São Sebastião, como afirmou Fuão, em sua tese sobre a collage, hoje são jogadas a partir da tela da TV e

atingem em cheio o espectador, ferindo-o profundamente, assim como toda a sociedade e a cultura.

Os corpos fragmentados voltam a se reunir sob novas formas e seguindo os mesmos princípios da collage, que buscam se completar por meio do estabelecimento de outras ligações. Novas estruturas e relações fundadas no amor e no encontro de subjetividades dão surgimento a outras infinitas possibilidades de representação. O sujeito encontra o seu espaço no universo da representação, ao penetrar este espaço com sua subjetividade. O observador se identifica e se reconhece, se vê refletido nas imagens, como se foram espelhos. As imagens abrem espaço para a chegada, acolhem, são hospitaleiras de almas, são olhares que se abrem ao outro. E é por isso que as imagens atraem o olhar, hipnotizam, encarceram a visão em sua moldura. Capturam o olhar e por meio dele a alma.

A representação técnica de arquitetura, ao contrário das demais imagens criadas pelo homem, nega o corpo, fecha-se à imaginação, fecha o caminho de entrada, é hermética, não admite a entrada do outro e assim materializa ou dá forma à exclusão. O desenho técnico de arquitetura é constituído de medidas geradas por instrumentos cada vez mais sofisticados. É transformado em números por programas de computação gráfica, e assim afasta-se cada vez mais do humano, fecha suas portas à imaginação e à fantasia, expulsa o habitante do seu espaço.

No site, www.fernandofuao.arq.br/, estão publicados diversos trabalhos e artigos de Fernando Fuão²³⁸, que tratam de temas fundamentados em uma leitura crítica da obra de Derrida. São textos que abordam conceitos pertinentes à desconstrução, como collage, representação, ética e suas relações com a estética. Enfocam várias dimensões de como o ser humano se coloca em representação diante do universo fragmentado da contemporaneidade.

Em texto inédito sobre a “Interioridade da arquitetura”, Fuão invocou a expressão utilizada por Eisenman, unindo o seu sentido ao pensamento da hospitalidade e da alteridade, desenvolvida por Derrida, a partir de Levinas. Fuão interpreta o sentido da hospitalidade, como o papel da relação, o lugar assim é Khôra, espaço de relação, de encontro, o espaço da aceitação das diferenças. Nem dentro nem fora, nas bordas, na dobra, no sentido sem sentido de um espaço que é fora do tempo. Um espaço que o homem carrega consigo, o espaço do corpo. A casa seria como que uma dimensão

²³⁸ Entre estes textos, estão “A representação de Matias”, “A interioridade da arquitetura”, “As bordas do tempo” e “A viagem ao fim do mundo”.

inanimada do corpo, se a arquitetura não tivesse vida, se a arquitetura não fosse sinônimo de vida. Ele sugere uma arquitetura espontânea, como uma arquitetura não convencional, uma arquitetura outra.

Fuão procurou em vão encontrar relações entre as ideias apresentadas por Eisenman sobre o que ele denominou interioridade em arquitetura e o pensamento de Derrida sobre a hospitalidade, mas as questões abordadas pelos dois são bem distintas. Eisenman referiu-se à história dos traços e aos grafismos usados nos desenhos de arquitetura e não ao espaço interior. O arquiteto americano não estava interessado nas relações sociais que o espaço da arquitetura acolhe em seu interior. Derrida referiu-se às políticas dos lugares, às relações e à vida, ao espaço de relação.

O desenvolvimento das palavras de Derrida, elaborado por Fuão, conduz a uma hospitalidade ilimitada, incondicional, que não impõe regras e não exige nada em troca. Ele invoca a hospitalidade do amor, por meio da entrega, como o lugar, que não exige retribuição. Para ele, o lugar oferece uma hospitalidade espontânea, sem retribuição. E o lugar é o que funda a hospitalidade é o que não pede nada em troca a não ser a presença do que chega, é o amor.

Na interioridade da arquitetura, Fuão percebeu que a *desconstrução*, com a sua compreensão da hospitalidade, aproximou-se da psicanálise e abriu portas e janelas para a relação amorosa. Derrida nos explicou que os limites diferenciam o dentro e o fora e segregam o outro, o excluído, separam os que têm direitos daqueles que não têm nada, nem lugar.

As fronteiras são criações humanas, são traços criados pelo poder, as linhas que marcam os limites da geografia têm origem na geometria e são meios de controle e de dominação política representados nos mapas. As fronteiras fragmentam a continuidade da vida.

O desejo, a vida mora na relação amorosa, no espaço de compartilhar, no amor, no perder-se no outro, na confusão dos limites e bordas, nas fronteiras, no encontro de solidões no fim do mundo, onde a necessidade é tão grande que a falta se torna abismo onde a dor perde a forma e o medo muda de cor e a gente nasce de novo, cresce e se torna gente.

Casa El Even Odd

A Casa seguinte sai da numeração intencionalmente e o seu nome faz um trocadilho com o que poderia ser o número XI. A *Casa El Even Odd* (1980) é uma variação do projeto da *Casa X*. Foi desenvolvida em 1980 e o “el” se refere à letra “ele”, forma que apareceu na *Casa X*, e junto com o *Even* forma o número onze, que possui significados cabalísticos. O projeto iniciou a partir de uma maquete axonométrica da *Casa X*, que constitui já um ponto de partida provocativo para o desenvolvimento de jogos de representação. Visto de um determinado ângulo, este modelo dá a impressão de ser uma maquete “correta”, e isto abre uma série de possibilidades de relações. Os diagramas também trabalham sobre relações entre diferentes sistemas de representação, praticamente misturando projeções ortogonais e axonométricas. O objeto é auto-reflexivo, então “ele não existe apenas como objeto, mas também como a sua própria representação.”²³⁹

Para Eisenman, o comentário feito sobre o deslocamento de uma arquitetura que imitava a natureza para uma que se refere a si mesma provoca um deslocamento da questão do habitar e da interioridade da arquitetura, que tradicionalmente apresentava uma relação estável entre forma e função. Para ele, é esta estabilidade que permite que se modifiquem as tipologias do habitar. Ao desestabilizar esta relação, a arquitetura pode se tornar, além de signo do habitar, também signo de algo mais. A casa ou habitação é o lugar da memória, então ela representa o signo da nostalgia do habitar.

No conjunto, pode-se perceber que houve um deslocamento da interioridade da arquitetura da ideia de casa como um símbolo do habitar para uma casa que é um símbolo de si mesma.

Moneo explica que é a partir do final da década de 1970, que Eisenman começa a escrever e a fundamentar as suas propostas, com base em leituras de teóricos como Foucault, Lacan, Deleuze e Derrida. É a partir deste momento, mais especificamente da *Casa 11a*, que é de 1978, que as suas preocupações com a estrutura da linguagem arquitetônica adquirem consistência. É também na década de 1980 que surge a ideia de transformar a desconstrução em um novo *ismo*, reunindo o grupo de arquitetos que participou da já citada exposição de 1988.

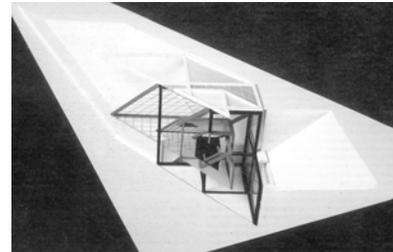


Figura 241 – Casa El even odd (1980)

²³⁹ EISENMAN, op. cit., p. 90.

“A experiência adquirida na manipulação sintática das linguagens faz com que os novos projetos mantenham a complexidade plástica de sua obra prévia, mas o que parece de fato interessar ao arquiteto é o que as obras dizem, o que elas contam; a capacidade de expressar mediante metáforas formais certeiras, o conteúdo ideológico da arquitetura.”²⁴⁰

Casa Fin d'Ou T Hou S

De acordo com Ciorra, o projeto da *Fin d'Ou T Hou S* partiu da compreensão de que o mundo não poderia mais ser compreendido em relação a algum absoluto codificado pelo homem. Esta condição anula a possibilidade e o significado de qualquer conceito ou valor objetivo e faz com que o racionalismo tradicional pareça arbitrário. O projeto arquitetônico deve ser interiorizado, e o processo de criação passa ter valor maior do que o produto final.

Eisenman desconstruiu o processo de projeto, realizando uma filosofia desenhada sobre o projeto. Inverteu conceitos de tal forma que as causas ou requisitos programáticos passam a ser vistos como produtos da arquitetura. A casa *Fin d'Ou T Hou S* não é uma arquitetura racional, inverteu o sentido habitual dos termos para refletir sobre outras possibilidades de sentidos. O contexto é arbitrário e a proposta implica um sistema próprio de valores e até mesmo, uma lógica própria. O processo de decomposição é simultaneamente estável em termos topológicos, e instável em termos da geometria euclidiana. Nas palavras de Ciorra,

“Eisenman propôs a forma de “L” como um objeto de transição suspenso entre a instabilidade clássica e uma ordem outra. O ponto de partida para a *Fin d'Ou T Hou S* é uma origem artificial que consiste em dois “L”s por uma simetria topológica. Em termos de espaço clássico ou euclidiano, as duas formas aludem à possibilidade de que a menos possa expandir-se e completar o quadrante que falta na maior. Neste caso, a figura resultante seria um cubo virtual.”²⁴¹

Para o professor do curso de arquitetura da Louisiana Tech University, William T. Willoughby, a arquitetura, assim como toda a cultura contemporânea, desde a arte até a cultura popular, está impregnada da filosofia de Nietzsche. E ele afirma:

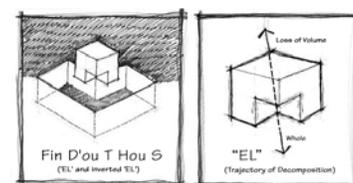


Figura 242 – Croqui esquemático da *Fin d'ou T Hou S*.

²⁴⁰ MONEO, op. cit., p. 158.

²⁴¹ CIORRA, op. cit., p. 72.

“Arquitetura é mais do que construção, assim como literatura é mais do que jornalismo. A arquitetura distende o domínio das ideias com a intenção de representar tais ideias na forma construída. A arquitetura procura expressar as atitudes humanas e enfatiza-las, e, como qualquer outra forma de arte, ela também depende da filosofia para ter uma direção.”²⁴²

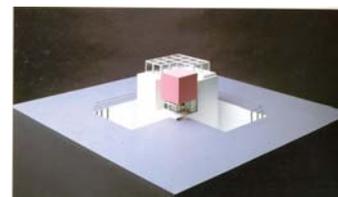
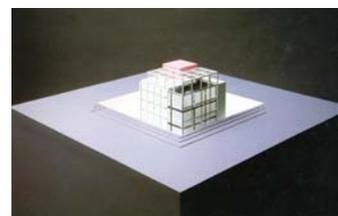
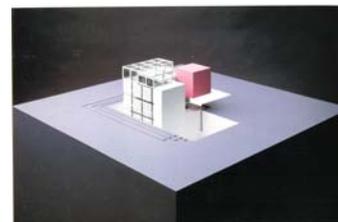
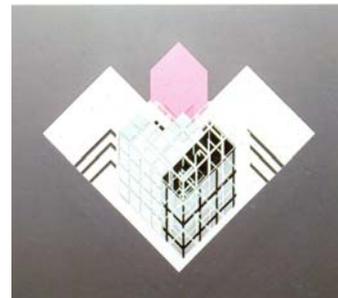
Analisa as obras mais significativas da última fase da filosofia de Nietzsche e traça paralelos com a arquitetura de Eisenman, em especial com projeto teórico que é a *Fin D’ou T Hou S*. Aborda “O nascimento da tragédia”, de 1872, onde o filósofo criticou a cultura da época, ao expressar o desejo de compreender a vida como decepção e ilusão. O impulso da ciência contemporânea no sentido de compreender teria a intenção de aliviar os conflitos da existência, mas esta lógica científica teria limites inevitáveis.

Apesar de ser vista popularmente como sendo uma filosofia negativista, na verdade, a filosofia de Nietzsche enaltece a vida.

Para Willoughby, existem poucas dúvidas sobre a influência de Nietzsche sobre a obra de Peter Eisenman. Consciente ou inconscientemente, a influência sobre o trabalho de Eisenman como arquiteto é a forma como ele expressa as sensibilidades do seu tempo. Ele busca afastar a arquitetura de suas inspirações tradicionais e estende-las, ampliando seus limites e as possibilidades de compreensão da arquitetura.

Eisenman reconhece que a arquitetura relaciona-se intrinsecamente com a necessidade fundamental de abrigo, mas que esta função tem implicações não apenas físicas mas também metafísicas. O aspecto físico da arquitetura obviamente necessita ser construído, ter uma realidade material. Assim, construir refere-se à condição de presença. Willoughby afirmou ainda que, para Eisenman, arquitetura, diferentemente de construção, reside na área da crítica. A arquitetura é simultaneamente criação e crítica. O seu processo arquitetônico é autocrítico, um objeto que expressa simultaneamente sua presença e sua ausência.

O próprio nome do projeto, *Fin D’ou T Hou S*, contém alusões à ausência de uma verdade singular; podem existir muitas interpretações para este nome: *find out house* (encontrar a casa, Inglês), *find doubt house* (encontrar dúvidas sobre a casa, Inglês), fim de onde (Francês), fim de cobertura (Francês), ou ainda fim de agosto (Francês).



Figuras 243, 244, 245, 246 – *Fin d’Ou T Hou S* (1983). Fonte: CIORRA, Pippo. **Peter Eisenman: opere e progetti**. Milão: Electra, 2000, p. 72.

²⁴² WILLOUGHBY, William T. **Founding Nietzsche in the Fin D’ou T Hou S**. disponível em: <http://architronic.saed.kent.edu/v2n3/v2n3.05.html#ref4a> (acesso em 03/fev/2005).

A casa *Fin D'ou T Hou S* é um objeto cujo significado baseia-se no processo. Ao questionar a sua própria composição, ela se decompõe para se recriar logo adiante. A questão da origem inicia com a forma de "L", que é uma forma geométrica instável. Se compreendermos o eixo diagonal, a forma completa será um cubo, mas, se fizermos o movimento oposto, a forma do "L" perde o volume. O "L" é uma forma instável porque não se pode determinar se sua origem é um processo de adição ou de subtração. Todo o exercício de Eisenman inicia com um ponto de origem instável.

No objeto resultante, dois "L", um dentro do outro, dialogam entre si; o objeto baseia-se no seu próprio processo. Willoughby citou a descrição feita por Eisenman:

"Assim, suspenso entre a substância e a efemeridade, a condição do objeto é parte presença, parte ausência. É um objeto em processo que não se sabe onde começa e onde termina, existindo no presente da ausência e da presença, suspenso entre a razão e a ilusão, entre a arte e a loucura."²⁴³

Pode-se sugerir que Eisenman tenha desejado criar um objeto que expressasse uma disfunção de orientação: um objeto que existiria fora do significado e da significação e que procurasse internamente em si mesmo por um significado externo à metafísica.

Ainda de acordo com Willoughby, a arquitetura de Eisenman parece um produto do niilismo, pela supressão da realização, pelo estranhamento em relação a uma verdade absoluta, e pelo paralelismo com os temas dos últimos trabalhos de Nietzsche. A arquitetura de Eisenman vai de encontro à objetividade (a razão como fim e como meio) através da criação de um objeto que é fruto do seu próprio processo. O arquiteto expressou uma espécie de fascinação por um processo de desenho que nega o compromisso com qualquer meta, na medida em que não se relaciona com o futuro.

Para este autor, Eisenman desenvolveu uma arquitetura esvaziada de qualquer significado consistente. Ela é produto de um processo de descentralização; ou seja, o conhecimento total da perda da verdade comum resulta na superimposição de verdades substitutas que se desconstróem constante e consistentemente. Sua arquitetura resulta no registro deste processo crítico.

Parece que a arquitetura de Eisenman constitui um puro processo de vir a ser, já que seu único objetivo é se

²⁴³ EISENMAN, apud WILLOUGHBY, op. cit.

auto-analisar constante e criticamente. Assim como Nietzsche colocou todo o valor na ação da vida preenchida pelo desejo de poder, Eisenman expressou isto em sua arquitetura. O valor ou o significado de sua arquitetura projeta-se internamente no procedimento de decomposição. De acordo com Willoughby, o pensamento nietzschiano está implícito nos questionamentos de Eisenman sobre o processo arquitetônico, por meio de um questionamento que se manifesta na sua arquitetura.

Casa Guardiola

Na descrição, da *Casa Guardiola* (1988), feita por Ciorra, a questão do lugar é citada como elemento central do projeto. A pesquisa é o significado do lugar, ou seja, a relação entre o homem e o ambiente, e como este ambiente reage às transformações dos conceitos mais amplos do conhecimento. Dois elementos são considerados nesta discussão, na modernidade, o estabelecimento do predomínio da tecnologia sobre a natureza; e a revelação da irracionalidade do pensamento tradicional, já que a lógica contém o ilógico em seu interior.

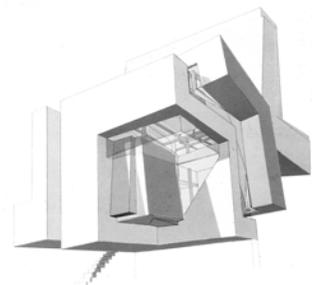
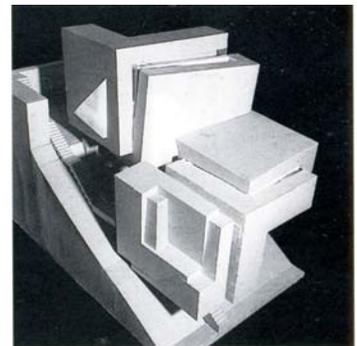
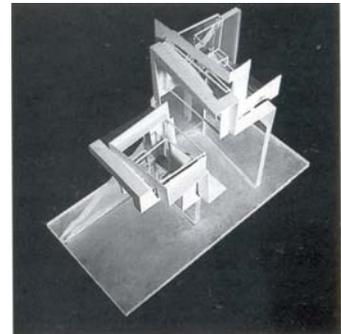
Em arquitetura, estes problemas revelam-se em questões como as relações entre tipo e morfologia, ou entre figura e fundo, ou ainda perímetro e objeto.

A relação com o estudo do *Timeo*, de Platão, e a definição de *Khôra* como receptáculo já foi discutida, no capítulo anterior, sobre o pensamento de Derrida. É a ideia de algo entre o lugar e o objeto, entre continente e conteúdo. A *Khôra* é como areia sobre a praia, que não é objeto nem lugar. É o traço, a marca dos movimentos da água, uma marca que se desfaz e se refaz, se renova a cada onda. Não é lugar, nem objeto, não ocupa nem é ocupado, é as duas coisas ao mesmo tempo.

A *Casa Guardiola* pode ser vista como um receptáculo, uma representação de um lugar / projeto, composto simultaneamente por elementos da lógica e da irracionalidade. Para Ciorra, a casa é como o arabesco, algo entre o natural e o racional, entre a lógica e o caos, ela é ao mesmo tempo estrutura e figura, rompe esta relação de oposição. Formas semelhantes ao “L” interpenetram-se sempre entrelaçando-se em três planos diferentes. O significado flutuante da *Guardiola* encontra ressonância nos materiais empregados que revelam uma organização diferente da tradicional interior-exterior, não contém nem é contido. É como se fosse construída de uma substância que muda de forma continuamente.

Para Otilia Arantes, os procedimentos de deslocamento empregados na *Casa Guardiola*, como torções, rotações, vestígios e marcas dos moldes foram deixados para criar uma sensação de incerteza.

Para Moneo, a *Casa Guardiola*, de 1988, inaugurou um outro momento na obra de Eisenman, voltado a novas preocupações. Neste projeto, ele recusou a ideia de abrigo e



Figuras 247, 248, 249 – *Casa Guardiola* – Cadice, Puerto de Santa Maria, Espanha, projeto (1988). Fonte: CIORRA, Pippo. **Peter Eisenman: opere e progetti**. Milão: Electra, 2000, p. 120.

introduziu os planos oblíquos e uma concepção de volume que não se limita mais à elevação da planta.

Casa 11a

De acordo com Arantes, as Casas I e II abordavam o tema do signo, enquanto as Casas VI e X tratam mais especificamente as questões da temporalidade e da auto-representatividade. Já Casa 11a provoca uma sensação de estranhamento ao representar três momentos do processo de representação.

O tema das Casas de Eisenman é a arquitetura, em suas múltiplas dimensões, uma arquitetura que é signo de sua própria aparição. Alguns trabalhos anteriores de outros arquitetos, como Terragni e Le Corbusier apresentam características semelhantes, como diagramas auto-reflexivos.

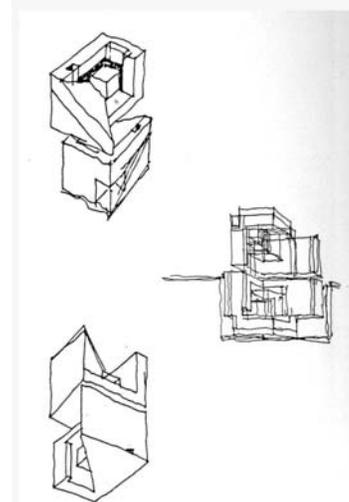
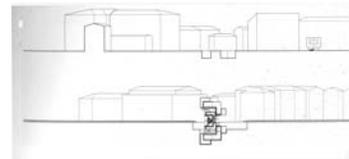
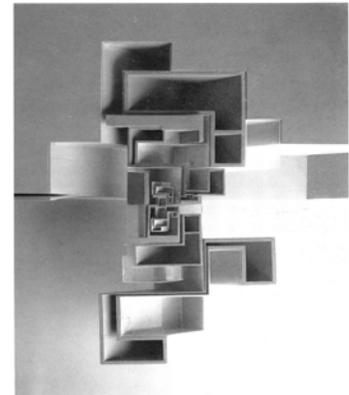
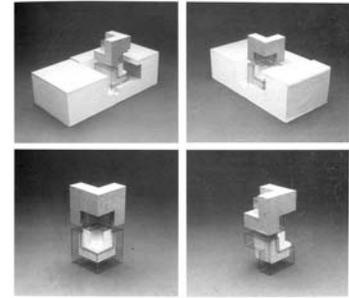
O modernismo em arquitetura teria uma tendência natural a este tipo de abstração, assim como ocorreu nas demais modalidades de expressão artística. No entanto, na produção arquitetônica, esta abstração foi abafada pela necessidade funcional. Tanto os arquitetos tradicionais como os de vanguarda mantinham-se presos a conceitos clássicos herdados do humanismo Renascentista, conforme Eisenman afirmou em “O fim do clássico...”

Nestes trabalhos, o arquiteto estava sintonizado com as demais manifestações artísticas e filosóficas, com os mais diversos ramos da expressão, da literatura e da poesia à pintura e à música. Arantes evocou as relações com Derrida, que propôs o *significante vazio*, para denominar esta arquitetura como *frívola*, sem significado, assumindo uma expressão que foi empregada pelo filósofo dentro de um contexto maior. Isoladamente, esta expressão torna-se muito forte ou exagerada para representar o que é a arquitetura das Casas.

Ao denominar este trabalho como *Arquitetura frívola*, Eisenman esvaziou o seu conteúdo. A auto-referencialidade não é uma futilidade, não corresponde ao vazio, mas sim a uma reflexão consciente e pertinente ao seu momento histórico.

A limitação destes estudos foi que o arquiteto não fundou este trabalho em uma posição política. Eisenman não percebeu e não incluiu o *outro*, no espaço da sua arquitetura.

Arantes referiu-se aos projetos das Casas como a um “grau zero da arquitetura”, citando o texto de Roland Barthes.



Figuras 250, 251, 252 – Casa 11a reproduzida em diversas escalas, Cannaregio.

Citando também a crítica literária de Blanchot, refere este trabalho como uma arquitetura crítica, na qual

“Eisenman constrói como o filósofo desconstrucionista filósofa, com o mesmo direito à contradição performativa de quem se arrisca a uma crítica totalizante.”²⁴⁴

A desconstrução, no projeto de arquitetura é a inclusão da diferença, a supressão das categorias de classificação, é a ruptura com os padrões clássicos, com os critérios tradicionais de projeto e a valorização do processo.

Arantes apontou que, como na filosofia da desconstrução, o processo de projeto de Eisenman

“exige a quebra dos pares hierárquicos e antitéticos – modelo / obra, forma / função, horizontal / vertical, interior / exterior, figura / fundo etc. A desconstrução arquitetônica há de ser assim uma estratégia (*fingimos estar fazendo a arquitetura que de fato estamos fazendo*) que permita circular *entre* estas categorias: *griddings, scalings, tracings, foldings* são palavras de ordem destinadas justamente a abrir essa região intermediária (*edge, blue line*) a *margem* mesma da arquitetura.”²⁴⁵

Diferente das demais manifestações da arquitetura desconstrutivista, esta arquitetura é atópica, não considera a relação com o lugar, volta-se sobre si mesma e sua consistência funda-se na auto-referencialidade, na presença.

Arantes referiu também a utilização por Eisenman do pensamento de Deleuze, em “A dobra”, como possibilidade de neutralizar a dicotomia entre dentro e fora. Na dobra não há dentro nem fora, mas surgem outras possibilidades *entre*. Eisenman se opôs ao espaço moderno, confinado à representação em perspectiva renascentista, enquanto Deleuze contrapôs o espaço barroco. Esta relação com o modo de visualização em perspectiva acarreta uma limitação do pensamento também aos princípios e valores do humanismo clássico.

Choral Works, o projeto para o jardim, no *Parc de la Villette*, elaborado com a colaboração de Jacques Derrida e integrado ao projeto de Bernard Tschumi, já foi abordado no capítulo anterior sobre a desconstrução. É um estudo sobre os tempos, passado, presente e futuro, que interroga-se sobre a representação em arquitetura, ao substituir o tempo atual, propondo analogias de lugar e de escala. O sítio, no projeto, contém alusões à história do local, evoca a



Figura 253 – Parc de la Villette (1986).

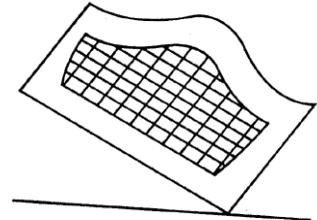


Figura 254 – Esboço de Derrida para Chora L Works



Figura 255 – Partenon, 480/323 a.C.



Figura 256 – Casa Del Fascio, Terragni, 1934.



Figura 257 – Habitação coletiva, IBA, Berlin, 1981.

²⁴⁴ ARANTES, Otilia. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 85.

²⁴⁵ ARANTES, op. cit., p. 86.

configuração e suas condições, quando era ocupado por um matadouro, em 1867, um outro momento, na Paris de 1848, quando o lugar era coberto pelos muros da cidade. Evoca por fim a Paris contemporânea, da época do projeto de Bernard Tschumi. Imagens do projeto do Cannaregio, de 1978, em Veneza, combinam-se com o desenho do parque. De acordo com Ciorra, “o sítio contém a sua própria presença, assim como a ausência da própria presença (o passado e o futuro) numa série de sobreposições.” As mudanças de escala e a alternância com elementos do projeto do Cannaregio, aportam relações que não comparecem nos processos tradicionais de projeto. “A ambígua natureza do tempo e do lugar que resulta desta operação sugere uma arquitetura que não existe apenas no presente, mas que reverbera, sugerindo uma série de referências sempre crescentes.”²⁴⁶

Arantes referiu este projeto como uma tradução da carta de Derrida a Eisenman sobre a qual este desenhou uma lira e que Eisenman redesenhou em diversas escalas e posições. Pelo processo de deslocamento, os dois criaram uma metonímia *en abime*, numa definição dada por Derrida.

Numa interpretação original do Khôra de Platão, que se refere ao lugar como um receptáculo ou recipiente, Eisenman criou relações ambíguas do objeto com a natureza. Para ele, Khôra é receptáculo, como uma areia da praia, que não é nem objeto, nem lugar, apenas registra marcas efêmeras, das ondas do mar, dos pés que caminham pela praia... A areia da praia é a margem, a borda, é o espaço, lugar entre o dentro e o fora, é móvel, cambiante.

Não há dúvida de que o que está em jogo é uma maneira muito diferente e especial de abordar a relação com o lugar, através de narrativas históricas e literárias. Inspirado no Timeu de Platão, Eisenman introduziu uma abordagem literária da questão do lugar, que leva em conta a história e o imaginário, no processo de projeto de arquitetura.

Eisenman e seus comentadores fazem referências explícitas a Terragni, porém, há uma forte relação entre os projetos das Casas e a estrutura espacial do templo grego. A arquitetura racionalista de Terragni explorou os elementos construtivos estruturais, levando aos limites suas referências aos significados formais da arquitetura enquanto proteção, segurança e estabilidade, esvaziando-os de referências.

A Casa Del Faccio chegou a ser tomada como exemplo de uma arquitetura fascista, mas a representação política que se seguiu substituiu o estilo racionalista pela

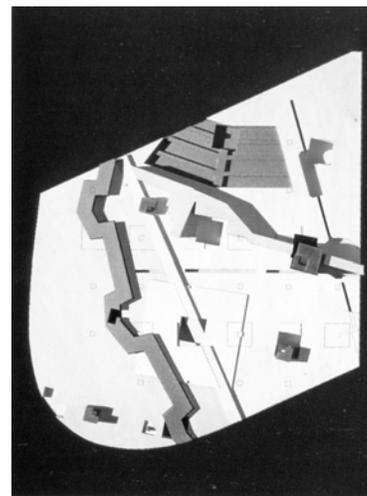


Figura 258 – Parc de la Villette, maquete.

Fonte: CIORRA, Pippo. **Peter Eisenman: opere e progetti.** Milão: Electra, 2000, p. 102.

²⁴⁶ CIORRA, op. cit., p 102.

monumentalidade, pela imponência e pelo caráter formal da linguagem neoclássica.

Bruno Zevi²⁴⁷ apontou as obras da Grécia antiga, construídas ao longo de sete séculos, como edifícios sem espaço interno. Para ele, o Partenon é uma escultura em escala humana.

O arquiteto espanhol Rafael Moneo²⁴⁸ analisou cada uma das Casas e assinalou a sua validade como exercícios de criação formal que refletiam sobre as novas concepções da ciência, a partir da relatividade e da psicanálise e enfatizando as modificações ocorridas a partir do movimento moderno.

Integra os trabalhos teóricos escritos pelo arquiteto com o seu processo de criação, por meio de sua visão da história da arquitetura. Moneo analisou as diferentes estratégias de projeto adotadas nos esquemas compositivos desde os palácios venezianos, e outros exemplares significativos da história. Esta retrospectiva conduziu à preferência de Eisenman pela obra de Terragni.

Moneo explicou também o desenvolvimento dos projetos posteriores de Eisenman, que não abordaremos neste trabalho, quando o processo de desconstrução é substituído, no pensamento do arquiteto, por um processo de decomposição, cujos exemplos são os projetos do Cannaregio e do edifício de habitação coletiva, IBA, Berlin.

No projeto do Cannaregio, Eisenman retomou a preocupação com o lugar, que não estava presente até a Casa X. Ele criou uma relação virtual com um projeto não construído de Le Corbusier para o lugar.

No projeto Romeu e Julieta, em Verona, ele introduziu o processo de scaling, e consagrou importância fundamental ao leitor do projeto, como um texto arquitetônico, levando aos limites as estratégias da análise literária desconstrutivista.

Moneo definiu a obra de Eisenman como “um brilhante exercício acadêmico de aplicação, na arquitetura, dos conceitos e critérios utilizados pelos críticos literários desconstrutivistas.” Explicou alguns conceitos importantes para a compreensão do livro que comentaremos a seguir, “o diagrama é para a arquitetura gerada pelo computador o que o ‘partido’ foi para a arquitetura gerada pelos critérios de composição acadêmicos.”²⁴⁹ E assim, ele indica uma aplicação significativa das ideias de Eisenman e dos seus



Figura 259 – Moving Arows and other errors Romeu e Julieta.

²⁴⁷ ZEVI, Bruno. **Saber ver la arquitectura**. Barcelona: Poseidon, 1976.

²⁴⁸ MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Tradução de Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

²⁴⁹ MONEO, op. cit., p. 180, 181.

registros em diagramas, de uma arquitetura como processo para o desenvolvimento das metodologias de projeto na arquitetura contemporânea. Expõe a importância do diagrama, no processo e na crítica, no pensamento da arquitetura.

A *Fin d'Ou T Hous*, que já é um projeto de 1983, trouxe novas rupturas, foi a primeira casa que Eisenman afirmou que é uma escritura. "A casa é sobre uma noção de escritura como index."²⁵⁰ Os diagramas desta casa são intencionalmente incoerentes e evidenciam, de uma nova maneira, o mesmo processo de decomposição que já fora explorado na *Casa X*.

Para Eisenman, o processo de escrever este livro foi uma oportunidade de fazer uma análise retrospectiva do conjunto de seu trabalho até aquele momento. Ele constatou as mudanças ocorridas desde os primeiros diagramas que realizou para sua tese de Ph.D., quando ele não tinha ideia da potencialidade destes esquemas de representação como instrumento de pesquisa e de pensamento visual e das operações mentais que eles poderiam desencadear. O uso do diagrama acarretou mudanças na relação entre o autor e o objeto, porque o processo tornou-se mais autônomo, mais distante da auto-expressão, tornou-se menos subjetivo.

(...) "a geometria não se transforma simplesmente de um diagrama para se tornar arquitetura. Arquitetura é alguma coisa mais do que geometria: as paredes têm espessura, e o espaço tem densidade. Assim, o valor colocado em qualquer geometria – euclidiana ou topológica – como condição anterior de interioridade será sempre uma contingência da interioridade da arquitetura. (...) Mas porque a arquitetura sempre se baseia na geometria, o valor do universo formal como materialização da arquitetura ainda está presente."²⁵¹

Eisenman passou então a introduzir nos diagramas elementos estranhos à interioridade da arquitetura, com a intenção de deslocar a importância da geometria no processo de projeto. Introduziu diagramas relacionados a textos, a história ou passado, ao sítio, que acarretam relações do projeto com outros valores. Incorporam textos de uma maneira que é apenas aparentemente arbitrária ou aleatória. São diagramas motivados, que incorporam discursos que podem ser mais ou menos arbitrários, uma retórica que sedimenta a anterioridade da arquitetura. Para ele, este tipo

²⁵⁰ EISENMAN, op. cit., p. 92, 93.

²⁵¹ EISENMAN, op. cit., p. 170, 171.

de relação deve existir, mesmo que de forma não intencional ou inconsciente.

O projeto Cannaregio em Veneza foi o primeiro a abordar a questão da anterioridade, na forma de um texto externo ao projeto, ao mesmo tempo em que utilizou o terreno como um dado conceitual. O diagrama constitui um prolongamento da malha criada pelo projeto não construído de Le Corbusier do Hospital de Veneza.

Eisenman estava procurando uma maneira de modificar o processo de projeto que deslocasse o pensamento em direção ao sentimento, ou seja, da cabeça para o corpo.

Ao mesmo tempo em que foi o primeiro projeto a utilizar o seu nome próprio, ao invés de um número, foi também o primeiro a empregar uma referência tão forte à exterioridade. Empregou a figura matemática da cinta de Möebius, que continuou a ser explorada em projetos posteriores. Neste projeto, o terreno foi utilizado de maneira conceitual e artificial, como se fosse uma superfície topológica, e não, como costuma ser, como um dado euclidiano.

Um eixo topológico atravessa o terreno em diagonal e sua superfície dobra-se ao longo deste eixo, como se fosse uma folha de borracha, de maneira a articular esse terreno como se não fosse um chão, mas sim uma superfície imaterial.

O prolongamento da malha euclidiana proposta por Le Corbusier gerou o jogo de cheios e vazios que ganharam expressão na superfície topológica criada por Eisenman.

Nesta época, Eisenman recebeu o encargo do projeto da casa de Kurt Forster, que era professor na Stanford University. Esta casa veio a dar origem ao projeto da Casa 11a. O *briefing* peculiar deste projeto merece ser reproduzido aqui:

“Eu quero uma casa, que quando eu estiver dentro, eu me sinta como se eu estivesse olhando o mundo de fora e que quando eu estiver fora da casa, eu me sinta dentro da casa.”²⁵²

A solução adotada foi a criação de um grande espaço vazio e inacessível no centro da casa. Para Eisenman, esse espaço seria, num nível conceitual, o mais interno e simultaneamente o mais externo, por sua condição totalmente inacessível. O sujeito poderia circundar a casa,



Figura 261, 262 – Wexner Center, Ohio, 1989

²⁵² FORSTER, Kurt, descrição psicológica da casa. Apud EISENMAN, op. cit., p. 175.

entrar e sair, subir e descer, mas jamais poderia penetrar aquele espaço vazio.

Esta condição ambígua de dentro e fora levou ao emprego da ideia da cinta de Möbius, na qual cada lado é alternadamente dentro e fora. A casa está semi-enterrada, e a parte que fica no subsolo é a parte habitável, enquanto a parte que está acima do nível do terreno é onde está o vazio inacessível. Assim à contradição dentro fora, soma-se a contradição em cima embaixo da terra.

A partir deste projeto, o Cannaregio housing foi reelaborado e recebeu a implantação de elementos que eram versões da Casa 11a, encaixadas umas dentro das outras como as Babushkas russas. Assim, as versões do mesmo desenho em diferentes escalas foram anulando progressivamente as relações entre forma e função.

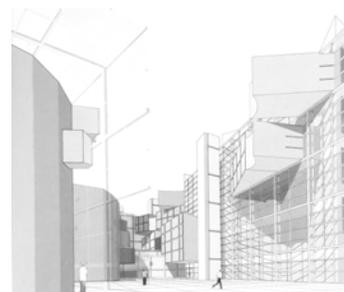
O IBA Housing, também chamado "The City of Artificial Excavation" foi projetado sobre uma Berlin imaginária criada por uma sobreposição de mapas de distintos períodos históricos. Situado próximo ao muro de três metros de altura que dividia a cidade de Berlin, o projeto considerava o nível de toda a cidade a partir desta altura de três metros, de maneira a evitar a interferência daquela barreira visual. A sobreposição dos mapas jogava com os cheios e vazios dos edifícios e dos espaços urbanos de maneira a reverter as relações entre figura e fundo, onde os vazios passavam a fazer o papel de figura, enquanto as massas construídas desempenhavam a função de fundo.

O Wexner Center, de 1981/1985, introduziu novas mudanças no processo dos diagramas, já desde o seu programa que apresentava uma intrincada e complexa série de funções, cujo diagrama formal já era complicado desde o princípio. Este projeto também empregou escavações artificiais, ou seja, a criação diagramática de um terreno imaginário e o processo de scaling, ou seja, a utilização de diferentes escalas sobrepostas. A sobreposição tem o objetivo de procurar desvendar significados que possam estar ocultos nos mapas.

Os diagramas procuraram representar a sobreposição entre o traçado do terreno e o do estado de Ohio. Uma sobreposição foi criada no século XIX, quando Thomas Jefferson enviou topógrafos para medirem o que viria a ser o território noroeste dos EUA, a partir do sul até o norte, ao mesmo tempo em que topógrafos de Connecticut mediam desde o norte até o sul. As duas medições encontraram-se em Ohio, mas como havia uma diferença entre as leituras do Norte magnético dos dois grupos de topógrafos, neste encontro, teve origem uma linha imaginária chamada até



Figura 264 – Rebstockpark Frankfurt



Figuras 265, 266 – Biocentrum

hoje Miami Trace. Nesta linha, muitas estradas norte-sul fazem um ângulo de noventa graus no sentido leste-oeste e a seguir viram novamente noventa graus no sentido norte-sul para encontrarem a sua continuação. Eisenman procurou representar essa sobreposição de ângulos e de medidas no desenho do Wexner Center.

Também no terreno do campus da universidade existem diferenças de medidas que foram realçadas no projeto, quando normalmente este tipo de dado seria disfarçado.

Estes três projetos, Cannaregio, Berlin IBA Housing e Wexner, trabalham com leituras e invenções sobre os seus respectivos sítios, em termos de eixos, grelhas, etc., mas exploram apenas duas dimensões. Nos três projetos que se seguiram, Romeu e Julieta, Long Beach e La Villette, Eisenman aprofundou as questões relativas ao sítio, completando a série “Escavações artificiais”. A grande diferença foi que, nestes últimos, ele ultrapassou os limites de possibilidades formais de representação para abordar questões imanentes, mas invisíveis. A partir destes trabalhos, não é mais possível estabelecer relações formais entre forma e função, e novos significados passaram a ser produzidos.

Eisenman introduziu o uso de metáforas literárias, depois que passou a trabalhar em colaboração direta com Derrida. A antiga lenda de Romeu e Julieta possui diferentes versões e existem em Verona edifícios que são atribuídos a um e a outro, assim como a cenas das lendas sobre os amantes. O projeto do jardim de Romeu e Julieta é constituído por diagramas dos castelos e sítios, que sobrepostos adquirem novos significados e geram novas leituras do drama.

O projeto do Frankfurt Biocentrum, de 1985, partiu do Romeu e Julieta, e procurou representar a forma das cadeias de DNA em sua arquitetura.

O projeto do jardim de La Villette, desenvolvido em parceria com Jacques Derrida, em 1986, partiu do texto de Platão, *Khôra*. Ao sobrepor o projeto do Cannaregio ao sítio destinado ao jardim, Eisenman e Derrida procuraram criar um amálgama entre os dois como ponto de partida. Como se as marcas de “Khôra” e de Cannaregio ficassem impressas sob este novo projeto, como registros do processo.

O projeto da *Casa Guardiola*, também de 1988, tomou como ponto de partida o desenho de *La Villette* e os diagramas da *Casa X*. Mesmo que seja uma decisão arbitrária, o simples fato de tomar um projeto como ponto de partida para outro gera um contingente de relações

iminentes, porque remete a uma anterioridade e a uma interioridade da arquitetura. Este projeto deu abertura para a utilização da ideia dos interstícios dos espaços dobrados e sugeriu distinções entre geometria e arquitetura e entre presença e ausência. Introduziu conceitos *between*, entre presença e ausência. Aqui também são introduzidos elementos que posteriormente são retirados, deixando marcas, traços, impressões. Mas, assim como as pegadas são marcas deixadas pelos pés na areia, também estes pés levam consigo grãos de areia, como marcas de sua passagem.

Os espaços intersticiais são definidos entre estas marcas e pegadas, na interioridade da arquitetura e revelam os processos de desenho, de pensamento, de criação, espaços entre espaços.

No projeto do plano geral do Rebstockpark, Eisenman procurou agir sobre os interstícios temporais entre o velho e o novo, como o novo se relaciona com o antigo, ou com o existente. Daí surgiram dois novos conceitos, o do enxerto e o da dobra.

O enxerto é um processo similar à collage, que constitui um tipo particular de montagem. O processo da collage caracteriza-se pela fragmentação e pelas naturezas diferenciadas dos elementos que a compõem e os seus limites são articulados. O enxerto envolve variações temporais, como o corte de um filme, que cria conexões entre eventos distintos, procura estabelecer relações e elimina os limites, cria um amálgama entre o velho e o novo, e no projeto do Rebstockpark é agenciado pela dobra.

“A dobra é diferente da superimposição, porque a superimposição preserva a simultaneidade entre a figura e o fundo, enquanto a dobra pressupõe uma profundidade suave, sem fundo. O trabalho da dobra originou-se dos diagramas da teoria da catástrofe, de René Thom. (...) A superfície dobrada não se parece com o velho, mas procura fazer uma transição suave, uma figura *between*, entre o velho e o novo. O sitio torna-se a articulação de todas as condições iminentes reprimidas. Ela não destrói o existente, ao contrário, estabelece uma nova direção. Desta maneira, a dobra conferiu uma nova dimensão ao limite.”²⁵³

As técnicas de *morphing*, desenvolvidas por computador nos diagramas do projeto do Tours Arts Center, continuaram a ideia do limite como uma transição suave. A forma do edifício constitui uma transição entre os edifícios limítrofes, que datam respectivamente dos séculos XVIII e



Figura 267 – Proposta de Peter Eisenman para o concurso do World Trade Center.

²⁵³ EISENMAN, op. cit., p. 201.

XIX. Este processo foi empregado também no projeto da Igreja para o ano 2000, de 1996 e para a Biblioteca de L'IHUEI, de 1997. Uma das principais questões destes projetos era de que a forma não correspondesse à função, nem icônica nem funcionalmente. “A biblioteca, como a igreja, parecem ter irrompido do chão.”²⁵⁴ São objetos sem forma, como um balão cheio de água ou de areia, moles e pulsantes. Dinâmicos, com movimentos livres.

Ao deslocar e girar a grelha estrutural da casa, Eisenman provocou um giro do conceito. Deu início a processos de deslocamentos e torções que continuam se desdobrando até os dias atuais e que vão seguir se dobrando, girando, torcendo, deformando, desconstruindo conceitos e incorporando estruturas formais. Os projetos das Casas, juntamente com as análises, reflexões e os textos escritos por Eisenman constituem transposições de muitas das ideias de Derrida sobre a linguagem e sobre as estruturas simbólicas para o campo da arquitetura.



Figura 268 – Monumento às vítimas do Holocausto, Berlin, 2005

²⁵⁴ EISENMAN, op. cit., p. 205.

Desconstruindo as Casas

O arquiteto Peter Eisenman trabalhou com as ideias do filósofo Jacques Derrida, e os trabalhos de ambos evidenciaram que, para assumir uma postura autêntica, é preciso desmascarar a ilusão e a falsidade das verdades que têm sido tomadas como senso comum pela tradição ocidental e que fundamentam todo o pensamento e o conhecimento científico.

Os projetos das Casas de Eisenman privilegiaram o processo de criação artística, em detrimento da própria habitabilidade. As que chegaram a ser construídas são desconfortáveis, são construções desarranjadas.

Nos projetos das *Casas de papel*, as formas da arquitetura e de seus elementos, como pisos, portas, janelas etc. revelam dimensões políticas, sociais, culturais, econômicas, psicológicas, artísticas, expressivas, ou seja, dimensões humanas. A arquitetura materializa, dá corpo a todos estes aspectos e constrói ou desconstrói o sentido e a expressão da vida, ao atualizar constantemente os seus significados. Estes significados indicam a existência de algo além da forma, atrás do espelho, a existência de algo que representa o espaço das relações sociais, da vida, da hospitalidade. Estar em casa, no ninho, *estar dentro da toca* envolve a relação do homem com o lugar e com o outro.

Com o auxílio da filosofia, os desenhos do arquiteto exploraram os sentidos do espaço, com seus cheios e vazios, e com seus significados. As diretrizes conceituais de projeto têm a possibilidade de unificar, justificar e estabelecer a coerência entre a forma total em cada um dos detalhes do edifício. Nada é arbitrário, espaço, articulação formal e material, estrutura, cada parede, e cada elemento de projeto tem uma razão para estar em seu lugar, e de determinada maneira.

Os projetos conceituais de Eisenman são jogos formais, exercícios conceituais sobre a estrutura espacial habitada, são espacialização do pensamento ou pensamento da espacialidade. Filosofia construída ou desenhada.

Os desenhos das *Casas de papel* de Peter Eisenman exploraram conceitos. Constituem a visualização de um pensamento, do questionamento das formas tradicionais. São construções conceituais, que pervertem a forma para que novos conceitos possam emergir. Porém, a conclusão é que Eisenman pegou a contramão da desconstrução, ao radicalizar e criar edifícios com uma estética da fratura, como

que quebrados, com planos inclinados em ângulos inusitados, e que exibem torções e deslocamentos.

Pode-se pensar a interioridade e a hospitalidade, como o que habita o espaço da arquitetura. Se pensarmos a interioridade como o que está dentro, no interior da estrutura arquitetônica, a interioridade seria então a dimensão humana, a vida, a hospitalidade, a convivência, a relação social. No entanto, não foi este o sentido dado por Eisenman. O arquiteto americano não se ocupou das questões relativas às relações humanas e sociais dentro da arquitetura. Em nenhum momento do seu texto, aparece referência a alguma questão social, como aceitação, inclusão, abrigo, aconchego. Ele faz referência ao objeto arquitetônico como um artefato físico, com dimensões geométricas e com relações espaciais, e nunca preenche este espaço com o calor humano.

Ele estabelece relações entre os conceitos de estrutura profunda e de auto-referencialidade e o conceito de diferença, de Derrida e esta ideia sim pode ser desenvolvida. A estrutura profunda é o que organiza a arquitetura, mas que não se restringe ao aspecto formal, nem ao aspecto funcional, não tem uma objetividade, é o aleatório. Como a auto-referencialidade, diz respeito à vida própria do objeto de arquitetura, como “A vida das formas” de Henry Focillon²⁵³. A vida das coisas.

Eisenman questionou, desconstruiu, detonou, desmontou todos os conceitos possíveis de estrutura, forma, construção, linguagem, composição, ética e estética de projeto, dentro, fora, encima, embaixo, tempo, espaço, deslocamento, articulação, relações de geometria. Os projetos das Casas constituíram o espaço e o tempo adequados para representar questões irrepresentáveis, ou invisíveis da arquitetura. Assim, ele fez a arquitetura falar, articular um texto crítico em relação ao espaço construído.

A pureza e a abstração geométrica, aliadas ao acabamento branco e liso, fizeram com que as Casas fossem simultaneamente construções e representações de si mesmas.

Peter Eisenman escreveu textos importantes, utilizando os pensamentos de Nietzsche e de Heidegger e aplicando metáforas desconstrutivistas, mas a arquitetura que nasceu deste pensamento não teve consistência nem densidade filosófica para se sustentar, porque o que sustenta a arquitetura não é a filosofia. A arquitetura precisa da filosofia e a arquitetura desconstrutivista tentou criar uma

²⁵³ FOCILLON, Henri. **Vida de las formas e Elogio de la mano**. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

estética desconstrutivista, mas esqueceu-se da ética e da política.

Propôs algumas estratégias, como ênfase no processo, a dobra, o evento, para aproximar-se do pensamento da desconstrução. A obra do arquiteto abriu possibilidades de pensamento para estabelecer relações entre arquitetura e filosofia. Sua personalidade inquieta, curiosa, polêmica e criativa não se acomoda numa fórmula, num estilo ou linguagem, graças a sua postura crítica, investigativa e provocadora. Ele propõe uma filosofia da não acomodação.

A arquitetura desconstrutivista apropriou-se indevidamente do termo utilizado pela filosofia. A desconstrução é a representação do desejo. *A arquitetura onde o desejo possa morar*, da qual nos falou Derrida, é o projeto, é toda a arquitetura. A desconstrução em arquitetura trabalhou sobre a proposta de uma retórica formal, enquanto o pensamento desconstrutivista não é retórico, mas sim poético. A arquitetura necessita da filosofia para pensar o espaço das relações humanas, da convivência, da hospitalidade e da representação, da expressão e do perdão, um espaço de aceitação das diferenças, um espaço de sonho e de vida, de respeito e de amor.

O valor destes esquemas gráficos, que são projetos experimentais das *Casas*, está em sua postura investigativa, enquanto pesquisa. Foram tentativas de materializar, de dar uma forma visível a um pensamento filosófico, que possui um alto grau de abstração. Parece que Eisenman quis extrapolar a filosofia e a arquitetura para provar a possibilidade de configurar visualmente estes diagramas. Mas ao contrário, o que ficou registrado por sua obsessão pelo diagrama foi um desenho frio e inexpressivo, que não dá conta de um espaço para se viver. Uma arquitetura de traços, uma arquitetura sem vida.

Eisenman desenhou uma arquitetura onde nenhum desejo pode morar – contrapondo-se às palavras de Derrida. Porque o que funda a arquitetura não são os traços. O que funda a arquitetura é a vida, é a hospitalidade, é o humano. Acredito que Eisenman leu tanta filosofia, que acabou por ultrapassar os seus limites, e chegou a desenhar uma filosofia, mas é uma filosofia sem corpo, sem vida uma filosofia morta. Assim como o que funda a filosofia é a troca, a relação, o pensamento, a vida – filosofia é pensamento, filosofar é pensar. A arquitetura espacializa a vida, constrói espaços para vida, espaços para morar, habitar, para pensar e sonhar.

Para Peter Eisenman, a prática de projetos não deve estar atrelada a nenhuma ideologia em especial e o arquiteto deve manter-se fora das questões ideológicas e de poder. Os objetos teóricos criados por Eisenman deslocam os aspectos funcionais, icônicos e físicos da arquitetura e sua crítica fundamenta-se nas questões da representação. O trabalho de Eisenman é sobre o registro gráfico do pensamento. A dobra estende os limites da representação ao infinito. Na dobra, é o avesso que não tem limite. O espaço se dobra e se desdobra – cada vez mais fundo e sem sair da superfície. A dobra é um abismo.

Alguns dos projetos de Eisenman, especialmente as *Casas*, espacializaram analogias metafóricas desconstrutivistas. Foram projetos experimentais, que especularam sobre os conceitos de estrutura, espaço, forma e elementos de arquitetura. A filosofia possui estratégias de pensamento que são utilizadas como ferramentas conceituais para o desenvolvimento do pensamento arquitetônico. O desenho desconstrói, reconstrói, estrutura, desvela e revela, conceitua, expõe e transpõe.

A importância desse estudo recai sobre os fundamentos teóricos da metodologia de projeto, que privilegiam os processos de questionamentos, de definição de conceitos e de estabelecimento de parâmetros de projeto. A aplicação prática deste reside na sistematização da reflexão conceitual em arquitetura, porque a etapa de conceituação é a principal fundamentação do projeto. Cada edifício é único e o projeto tem um compromisso com as especificidades do seu conceito, do seu contexto, do seu habitante, sem restringir-se a fórmulas ou formas pré-estabelecidas pela tradição, por tipologias ou pelo hábito. A arquitetura da desconstrução é inclusiva, aceita, acata o novo, o velho e a mistura, junta, soma, acrescenta e também divide.

Os projetos das *Casas* relacionam-se com o pensamento da *desconstrução*, como estudos formais, funcionais e estruturais. Nestes projetos, o arquiteto revelou preocupações com as mesmas questões que foram desenvolvidas por Derrida, na Gramatologia, e utiliza os diagramas como representação do processo de projeto, como linguagem gráfica, como representação do pensamento. Para Eisenman, a conceituação dos elementos de arquitetura relaciona sua forma e significado com as questões de abrigo, proteção, e também com a resistência à lei da gravidade. Por essa razão, normalmente, paredes e colunas são lidas como elementos da construção e não como signos.

O trabalho de Eisenman sobre a interioridade consiste em uma análise do próprio discurso da arquitetura, em oposição às abordagens tradicionais que costumam analisar os seus aspectos externos, como as condições históricas, políticas e sociais. Investiga a possibilidade da arquitetura de manifestar-se a si mesma através do edifício construído. A análise do esquema diagramático é parte do processo que procura abrir a arquitetura ao seu próprio discurso.

Especialmente nos projetos em estudo, Eisenman utilizou o desenho como ferramenta para discutir o conceito de projeto em arquitetura. Esta tese procurou reunir fragmentos, e expor a estrutura do seu pensamento e explicitar os processos de criação que deram origem a uma arquitetura composta por torções, giros, inflexões, estratégias alternativas de composição. Suas obras desenhadas, construídas e escritas expandiram os limites da representação em arquitetura, abriram possibilidades para o pensamento e para ir além.

A arquitetura comum, das construções cotidianas, emprega os modelos ou tipos consagrados com o objetivo de obter economia e rendimento funcional, de acordo com as especificidades de cada contexto urbano, histórico, social e cultural. Os estudos realizados apontaram caminhos para a compreensão de como as diretrizes de projeto podem agir sobre a construção do pensamento arquitetônico. A arquitetura pode traduzir conceitos estéticos em formas espaciais, fundamentadas na teoria crítica e em princípios filosóficos.

Derrida traduziu a arquitetura de Eisenman para uma escala humana, demasiadamente humana. A contribuição de seu pensamento para a arquitetura está registrada no intenso diálogo que se estabeleceu entre arquitetura e filosofia por meio destes dois representantes.

Com o mote da desconstrução, Eisenman debruçou-se sobre a arquitetura, ou a arquitetura voltou-se sobre si mesma para discutir o seu processo de criação. Eisenman utilizou o desenho como ferramenta de projeto para discutir o conceito. E transpôs este conceito para a desconstrução da arquitetura. O pensamento age por conta própria e constrói sua estrutura. Materializa e dá corpo ao pensamento, cola fragmentos e expõe estruturas.

A obra de Derrida dividiu-se em dois momentos bem distintos, e Eisenman compareceu apenas no primeiro. Na primeira etapa, por meio do estudo das linguagens e da crítica literária, em diálogo com a tradição filosófica, abordou o desmonte da representação, juntamente com os demais filósofos pós-estruturalistas, Michel Foucault, Gilles Deleuze

Roland Barthes. Num segundo momento, a partir da década de 1990, depois da experiência com a arquitetura, por meio da parceria com Eisenman e Tschumi em *La Villette*, Derrida voltou-se para questões éticas e políticas. Empregando os recursos desenvolvidos na primeira etapa, escreveu então sobre outros temas como a democracia, sobre a alteridade e o problema dos excluídos, sobre a hospitalidade e o perdão.

Enquanto isso, Eisenman voltou-se para questões que envolvem outras relações com a representação, com o emprego de tecnologias digitais, e de técnicas mais sofisticadas.

O estudo dos projetos experimentais de Peter Eisenman, ou *Casas de papel*, como estamos denominando aqui, são ensaios de uma procura por uma arquitetura literalmente transparente, nua, sem disfarces. É um trabalho que busca o sentido da arquitetura, na superfície construída, na estrutura e nas paredes, na distribuição dos espaços e no pensamento do espaço habitado. É uma arquitetura que se liberta de todo o ornamento e que descortina a sua paisagem interior.



Figura 269 – Aquarela n. 8.

Considerações finais

A partir do final da década de 1960, as sérias críticas às estratégias radicais do modernismo exigiam uma ruptura. A *desconstrução* foi um dos caminhos para o desenvolvimento de possibilidades alternativas, de uma arquitetura capaz de expressar novas concepções de espaço, dentro da pluralidade das representações da cultura contemporânea.

A *arquitetura desconstrutivista* foi uma tentativa de construir pensamento com tijolos, de transformar ideias em coisas, filosofia em espaço construído. Foi formada por propostas radicais que procuraram empregar conceitos metafóricos em realidades construídas, mas apenas os trabalhos de exceção foram capazes de transcender, em qualidade para atingir estes objetivos. Apenas o toque artístico de gênio é capaz de dar vida às pedras.

O pensamento de Derrida forneceu instrumentos conceituais para a compreensão da cultura e da arte contemporânea. As verdades consagradas pelo pensamento ocidental, ou o *logocentrismo* fundamentam-se em conceitos arbitrários, que formam pares opostos. A desconstrução abriu brechas, para ir além das dicotomias entre belo e feio, entre o bem e o mal, são os intervalos, as dobras, os espaços residuais, espaços entre. Não é necessário destruir para reconstruir, é possível aproveitar a estrutura e a infraestrutura existentes e ocupar os intervalos, cantos, recantos e integrar as diferenças.

A dobra aceita, recebe as pré-existências e desdobra-se nos intervalos, nos espaços intersticiais, que para o modernismo poderiam ser considerados como *cantos mortos*. A *desconstrução*, na dobra, revela a dimensão infinita do espaço interior, como no caso dos fractais. A dobra sempre pode se desdobrar e se redobrar ainda mais, nunca termina, a dobra vai ao infinito. Para dentro.

A *arquitetura desconstrutivista* foi uma arquitetura crítica, que explorou, ultrapassou, transgrediu os limites da forma construída. Especulou até que ponto seria possível torturar a forma, torcer, girar, fragmentar e ainda assim criar lugares para a vida, abrigos capazes de promover a hospitalidade, capazes de acolher as diferenças e incluir o humano. A sociedade exige da arquitetura a construção de espaços habitáveis que integrem as diversas formas de vida, na casa, na cidade e no planeta.

A desconstrução criticou os fundamentos da cultura ocidental, expôs as estratégias que tinham a função de iludir,

de criar falsas certezas. Para Derrida, apenas a arte pode dar uma resposta à vida. A arte, nas diversas formas de expressão, como arquitetura, cinema, música escapa simultaneamente aos conceitos metafísicos de verdade e à tirania da ilusão. As manifestações artísticas criam seus próprios planos de ilusão. Mas a arte não tem a pretensão de enganar, nem de ser absoluta, ou definitiva. No espaço da arte, a ilusão é recurso de linguagem, a ilusão é vivenciada pelo espectador, que se deixa levar pela emoção, sem perder a consciência de que as imagens artísticas constituem visões parciais, versões pessoais.

Derrida trouxe o seu enfoque pessoal, para a filosofia, aproximou a filosofia da vida, da arquitetura e da arte, e a arquitetura foi buscar nesta filosofia uma fundamentação para a *desconstrução*.

A filosofia, ao longo da história do pensamento ocidental, tem evocado metaforicamente as imagens de elementos de arquitetura para definir suas bases conceituais. A metáfora está na origem da própria linguagem falada e é na ambiguidade destas figuras de linguagem, que reside grande parte da beleza e da poesia, que perpassa o discurso filosófico e o discurso da crítica de arquitetura.

Historicamente, a arquitetura tem fundamentado o seu pensamento na filosofia, e não apenas na estética, mas numa concepção mais abrangente de um modo de operar com a realidade, uma maneira de construir um mundo. Da mesma forma, a filosofia sempre empregou metáforas arquitetônicas, ou seja, utilizou imagens de elementos de arquitetura – por exemplo, espaço, passagem, caminho, abertura, porta, janela, pilar, fundação, estrutura, cobertura, telhado, abrigo, ponte, a lista é enorme – como metáforas para estruturar seu pensamento.

A materialidade e a estrutura da arquitetura funcionam como suporte, como apoio ou visualização para o desenvolvimento do pensamento filosófico. A construção materializa, dá corpo às relações entre o pensamento e o espaço, entre o edifício conceitual e a vida que o habita. A filosofia, então, mora no edifício do pensamento, ao mesmo tempo em que constrói o seu espaço. As ideias podem ser empilhadas, arranjadas como se fossem tijolos, as palavras abrem caminhos e deixam marcas, rastros.

As questões construtivas fazem parte da estrutura do pensamento arquitetônico, porém os demais aspectos não podem ser negligenciados. Arquitetura é também pensamento, arte e linguagem. É estética, materialidade e funcionalidade inseridas em um contexto social. Arquitetura é tudo isso e é muito mais, é percepção e vivência do espaço,

é espaço de relação e de convivência social, é espaço de representação social e política.

Projetar é *desconstruir*. Projetar arquitetura é fazer poesia com o espaço. É dar forma ao lugar, onde as pessoas interagem, onde a vida acontece. O desenho de projeto não é retórico, é poético.

O estudo da obra de Derrida evidenciou a inadequação do rótulo ou da classificação de uma determinada arquitetura como “*desconstrutivista*”, a partir da exposição, realizada no MoMA, em 1988. É verdade que o arquiteto Bernard Tschumi chamou o filósofo para participar no projeto do *Parc de la Villete* e que este desenvolveu uma parceria com Peter Eisenman. Os arquitetos, muitas vezes, são portadores dos pensamentos mais avançados de seu tempo e, naquele momento, encontraram eco na *desconstrução*.

No entanto, o emprego da expressão *Arquitetura desconstrutivista* é um jogo de linguagem, é uma metáfora, que explora uma certa ambiguidade, a aparente contradição entre construir e destruir. *Desconstrução* não é o oposto de construção, arquitetura não é apenas construção e nem toda a construção é arquitetura, mas a construção é parte da arquitetura. Construção é fundamento da arquitetura, mas esta não pode limitar-se ao ângulo reto. As torções, os giros, as inflexões e sobreposições, estratégias introduzidas pela *arquitetura desconstrutivista*, vêm ganhando um crescente número de aplicações, em projetos que já não têm a preocupação com a temática da *desconstrução*.

Este trabalho propôs uma leitura da desconstrução, livre dos preconceitos, sugeridos pelo aspecto negativo desta expressão. Desconstruir significa repensar, construir por lógicas outras, construir a partir da lógica da honestidade, ao invés de perseguir uma verdade idealizada, abstrata e inatingível. Uma idealização da verdade perpassa todo o pensamento ocidental dos últimos 20 séculos, desde Platão. Ao marcar a diferença entre honestidade e verdade, a desconstrução propôs uma superação das dicotomias, uma revisão dos limites.

O emprego de estratégias de composição mais livres e abstratas abre caminhos para soluções criativas e inovadoras, sem a necessidade de construir edifícios que pareçam estar desabando, como os de Eisenman, Libeskind, Zaha, Gehry. Mas o papel das vanguardas, frequentemente é radicalizar, forçar expressões contundentes, para abrir caminho e assim dar espaço para a criação de soluções alternativas.

O novo olhar assusta e provoca reações

contraditórias, mas a *desconstrução* é inclusiva, não se fecha numa estética específica, ou numa classificação rígida. Ao contrário, abre novos campos de ação, sugere possibilidades de estratégias, de montagem, de pensamento, de reflexão e de compreensão. O rótulo, sim, impõe limitações, restrições – dentro ou fora, sim ou não.

A *desconstrução*, como conceituação e como estratégia de pensamento arquitetônico, é parte do processo tradicional de projeto. O projeto como proposta, desenho, desígnio, tem o compromisso de desmontar as categorias tradicionais, os preconceitos ou as ideias preconcebidas para criar uma forma arquitetônica adequada ao seu contexto e às suas necessidades estruturais, arquitetônicas e conceituais. A boa arquitetura é aquela que sai do texto, da linearidade do pensamento determinista. Uma casa é uma caixa, um abrigo, que implica a possibilidade de utilização de determinados equipamentos, que deve atender a determinados requisitos de construção e adaptação às condições climáticas, ao sítio geográfico e ao contexto urbano e cuja forma inevitavelmente irá representar conceitos estéticos. A pesquisa e o processo de estruturação do programa de necessidades passam necessariamente por uma *desconstrução* de ideias preconcebidas, ao analisar conceitos e condicionantes de projeto para produzir e construir novas realidades.

A contribuição da *desconstrução* está na compreensão do papel das linguagens e dos processos de criação artística. Suas obras desenhadas, construídas e escritas abriram possibilidades para o pensamento e para a representação em arquitetura. Futurismo, dadaísmo, surrealismo, collage constituíram manifestações artísticas que tiveram importantes papéis no desencadeamento de processos que permitiram a expansão dos limites da representação. Processos estes que são irreversíveis, nos desenvolvimentos artísticos e culturais e que constituem a expressão viva da fragmentação da cultura contemporânea. O papel da arte é justamente transgredir, desacomodar, provocar, fazer pensar, usar a percepção para captar e representar o contemporâneo.

A *desconstrução* atualizou a representação contemporânea e possibilitou sua tradução em imagens. Aboliu rótulos, como moderno, pós-moderno, desconstrutivista, preconceitos que imobilizavam o pensamento, porque a percepção é construída pela soma destes fragmentos, trechos, leituras, relatos, depoimentos, que desnudam uma arquitetura do pensamento.

O estudo da desconstrução revelou que a arte e os processos de criação artística são elementos chave para a

compreensão e para o desenvolvimento do pensamento filosófico, no contexto da cultura contemporânea. A obra de arte é portadora de sentido e revela conceitos além da representação e, por esta razão, as obras de arte fizeram-se presentes ao longo de todo este trabalho.

A escritura de Derrida assimilou elementos da filosofia, literatura, psicanálise e poesia, para resgatar o pensamento, a humanidade e a liberdade de expressão, num todo denso e coerente, repleto de citações aos filósofos clássicos. O seu pensamento estabelecia um diálogo constante com Platão e, através dele, com toda a tradição da metafísica ocidental, cujas bases assentam-se sobre os clássicos gregos. Da mesma forma, os projetos experimentais de Peter Eisenman dialogam com a história da arquitetura moderna que, por sua vez, também se apoiou no classicismo. Os textos e os desenhos estudados e analisados complementam-se reciprocamente, discutem entre si.

A desconstrução conduziu Derrida, em seus últimos anos, ao pensamento do perdão, da inclusão e da hospitalidade. A hospitalidade propõe a aceitação das diferenças, a revisão dos limites, das bordas, margens ou fronteiras e a possibilidade de habitar estes limites.

Derrida desconstruiu a linearidade do pensamento, com um texto que pairava no limite entre um monólogo e um diálogo, levantava questões, perguntas que ele mesmo iria discutir, como se encarnasse o papel de um interlocutor imaginário. Um diálogo solitário, num ritmo e numa forma próprios de pensamento, que avança, recua e circunda, cercando as ideias por todos os lados, dobrando-as sobre si mesmas. Em suas conferências publicadas, na ausência de um interlocutor real, o filósofo criava uma espécie de diálogo virtual, questionava o seu próprio pensamento.

Em muitos momentos, o pensamento de Derrida tem sido mal interpretado, acusado de ter decretado a ausência do sentido. Mas em realidade, ele afirma que as verdades não são absolutas e os conceitos podem ser compreendidos sem os seus opostos, sem oposições extremas e dicotômicas. Derrida não conseguiu e nem mesmo pretendeu anular o significado, apenas o compreendeu sob nova ótica.

Derrida propôs uma estratégia de pensamento livre das dicotomias maniqueístas impostas pela metafísica. A desconstrução não se prende às obsessões tradicionais pela verdade e pela origem das coisas. É uma estratégia de pensamento que permite interpretação em termos de relações, sentidos, poesia e configurações, sem as amarras dos significados e das verdades absolutas. O seu compromisso é com os valores humanos, é a honestidade e

a liberdade de pensamento. A desconstrução não busca a verdade, nem exige coerência, não segue teorias, não se prende a significados ou conceitos definitivos.

A estratégia desconstrutivista procura as exceções e expõe as diferenças e variações, ao invés de tentar dissimular-las, trabalha com casos marginais e aspectos que podem parecer ambíguos. A desconstrução põe em evidência as falhas na construção metafísica do mundo.

Ao contrário das estratégias da estética tradicional, a desconstrução não busca a unidade e a harmonia, mas sim, realça as ambiguidades, as incoerências, as duplicidades, as falhas, a fragmentação, evidencia as contradições, expõe rachaduras, fendas, espaços através dos quais se podem encontrar elementos escondidos, realidades subjacentes. A desconstrução explora falhas e fissuras, coloca as diferenças em destaque, acentua a instabilidade do sistema e acarreta sucessões de novos deslocamentos.

Os textos de Derrida exploraram as diferentes leituras, as bordas imprecisas do sentido, até atingir o limite da poesia. A proposta era provocar, fazer pensar, desafiar – não aceitar nada como pronto, como a verdade ou a beleza. O fundamento da compreensão tradicional foi removido, abolindo as identidades de sentido, que ele provou serem reconfortantes, mas falsas.

A palavra *desconstrução*, assim como *arquitetura*, dá origem a possibilidades poéticas, metáforas, ambiguidades e a possibilidades de criar, transcendendo o senso comum.

A trajetória de Derrida evidenciou que as questões estéticas conduzem inevitavelmente a questões éticas e políticas. Fez uma crítica ao logocentrismo, ao opor-se aos pares de oposições dicotômicos e às idealizações românticas. Criticou a tradição da cultura ocidental fundamentada no contexto histórico, social, político e econômico europeu, que vinha sendo compreendida como verdade absoluta e estendida indiscriminadamente por toda civilização ocidental. Um modelo que se mostrou inoperante. Cumpriu um papel em seu momento, mas não pode ser considerado como absoluto. O filme não termina bem, e o futuro não é previsível, nada é certo e nem garantido e a liberdade é assustadora. Nem todos possuem uma estrutura histórica e cultural que fundamente um final feliz.

Para além das dicotomias entre bem e mal, feio e bonito, certo e errado, a desconstrução instala-se nos interstícios, nos espaços entre a estrutura e a infraestrutura. A desconstrução é o fim do romantismo, o filme não termina com... “e foram felizes para sempre”... Não tem rei, nem castelo, nem príncipe encantado – nunca houve,

especialmente nos países periféricos. A desconstrução é o fim da ilusão, e por isso representa-se numa concepção de vida real, fragmentada, múltipla e multifacetada.

O pensamento dicotômico é limitador da percepção do ambiente, seja ele natural ou construído. A própria concepção tradicional das relações entre cultura e natureza fundamenta-se em conceitos que reforçam as ilusões. Derrida afirmou que tais falsidades dão origem a falsos confortos e para nos libertarmos destas ilusões, ele propõe a desconstrução dos pares de oposições, a partir da reflexão sobre as relações entre o edifício e a natureza, ou entre a cultura e natureza. O ambiente construído constitui uma das representações mais importantes da cultura.

A desconstrução em arquitetura analisou o espaço construído como uma materialização desta cultura e assim constituiu um mecanismo para evidenciar as fissuras entre a cultura e a natureza.

Derrida não é retórico, apesar da estrutura formal de seu discurso dar margem a esta categorização, o seu pensamento é poético, no sentido de que cria estratégias de construção de um pensamento liberto de ilusões e de preconceitos. Assim sendo, a desconstrução abre infinitas possibilidades e meios para a criação artística.

Os projetos das *Casas de papel*, assim como algumas obras da *arquitetura desconstrutivista*, exploraram mecanismos semelhantes àqueles empregados no discurso de Derrida. Manipularam a alternância entre dentro e fora, estrutura e vedação, forma e função, especularam sobre o sentido dos elementos de arquitetura e sobre os conceitos de espaço. Forçaram os limites da inteligibilidade das paredes e pisos, vigas e colunas.

A *Arquitetura desconstrutivista* tratou as questões da representação, a partir da negação das oposições. Explorou as relações entre dentro e fora, acima e embaixo, frente e fundos, estrutura e ornamento, público e privado, revelando categorias intermediárias, interstícios, sobras que não se encaixam nas relações de oposição, que extrapolam limites, os espaços entre, espaços alternativos.

As sucessivas rupturas realizadas pelas vanguardas da arte moderna *desconstruíram* progressivamente o olhar e prepararam o surgimento de uma nova subjetividade, de uma nova sensibilidade que hoje é capaz de conviver com as mais diversas manifestações e estilos. Somados a estas rupturas, o aperfeiçoamento técnico, a generalização da utilização da fotografia e suas aplicações no cinema e nas mídias digitais, o telefone celular, a internet desempenham importantes papéis, no encaminhamento de um processo

que resultou no questionamento dos *limites da representação*.

Os diagramas das *Casas de papel* de Eisenman são representações da representação, descrevem a si mesmos, discursam sobre a sua própria essência. A partir do emprego de elementos da representação convencional de arquitetura, a sua linguagem propõe imaginários, inventa labirintos, cria mundos novos e mágicos, desafia e abre caminhos para a compreensão dos limites da representação.

Estas relações dão espaço à ideia de colocar infinitas possibilidades no centro, valorizam a expressão, a ilusão, deixando de lado, por um momento, a lógica, o logos, a razão.

Se arquitetura é a síntese formal entre elementos que resolvem os problemas relativos a programa, lugar e construção, então a arquitetura que foi designada como *desconstrutivista* negou aspectos que não poderiam ser negligenciados, para abordar a arquitetura apenas na dimensão do formal. Negligenciou a materialidade construtiva, o espaço da cidade e a funcionalidade, como se fosse possível uma arquitetura como forma, sem conteúdo.

O desenho (desejo) acumula e sintetiza funções de descrever, estudar, decompor, analisar, projetar, sonhar, iludir... O desenho desempenha um papel ativo no processo de conhecer, de ver, descobrir e entender detalhes e articulações estruturais dos processos visuais e construtivos. Desenhar é pensar com um lápis na mão, com o corpo. Na linguagem verbal, a necessidade de nomear as coisas perturba a percepção, a possibilidade de descobrir e de conhecer livremente, porque, para representar as coisas por palavras, é preciso encaixá-las em conceitos, definições. Ao nomear, lança-se mão de categorias estabelecidas, encaixar em classificações, dar nome. O desenho abre possibilidades de interpretações e leituras, ao transformar uma folha de papel num mundo de possibilidades de representações, sonhos e ilusões.

Ao tentar vender uma imagem, a exposição *Deconstructivist Architecture* exacerbou, explorou uma retórica da desconstrução que não corresponde ao pensamento filosófico que lhe emprestou o nome. A *arquitetura do espetáculo* tem sido utilizada como recurso de marketing cultural, com objetivos econômicos e políticos. Tem tido sucesso em alguns casos, nos quais as estratégias de marketing turístico associam-se a empreendimentos culturais com projetos consistentes.

A cultura contemporânea impõe sérias exigências com relação à arquitetura. A desconstrução viabilizou a aplicação

de práticas formais acrobáticas que, aliadas às potencialidades das tecnologias avançadas, propiciaram o surgimento de edifícios escultóricos. Arquiteturas espetaculares são construídas como estratégias de desenho urbano, e sua imagem é empregada para gerar crescimento econômico, político e social. No entanto, esta arquitetura do espetáculo apenas pode ser criada para objetos de exceção, é adequada apenas a alguns exemplares especiais, com objetivos bem definidos.

O caso paradigmático, em que esta estratégia teve pleno êxito, foi o do Museu Guggenheim de Bilbao. Aquela cidade ao norte da Espanha vinha sofrendo um processo de degradação e decadência, com a falência das indústrias metalúrgicas e com sérios problemas políticos. A construção do museu foi parte de um investimento maciço em infraestrutura urbana e turística, com a implantação do metrô, a despoluição e urbanização da orla do Rio Nervión e a construção do aeroporto.

A arquitetura entrou em cena para criar objetos que tivessem expressividade para representar o espírito das mudanças radicais que se operavam então. Os arquitetos que realizaram os projetos tinham que atender ao desafio de criar uma nova imagem para a cidade, com objetivo de atrair o turismo e movimentar a economia, para que todo o processo de revitalização tivesse sucesso.

A estética *desconstrutivista* do Museu de Bilbao é pertinente e adequada, dentro deste contexto. O edifício tornou-se um símbolo das inovações, é parte importante da identidade cultural da cidade e obteve convênio com a Fundação Guggenheim. O novo exemplar arquitetônico ganhou força e destaque pelo contraste com a estrutura antiga, que foi restaurada e renovada. Em arquitetura, cada situação deve ser analisada em suas especificidades. Cada edifício deve incorporar as peculiaridades para que sua arquitetura seja uma representação de quem irá habitá-la.

Exemplares arquitetônicos espetaculares não podem ser tomados como modelos, ou como novas tipologias arquitetônicas. A arquitetura deve utilizar os recursos da tecnologia para a criação de condições de vida dignas, em um ambiente sustentável.

Na primeira metade do século XX, os movimentos modernos fracassaram, no projeto de uma arquitetura que fosse capaz de mudar o mundo. A leitura da desconstrução, nos textos deixados por Derrida, mostra que é possível criar uma arquitetura para representar o mundo e o homem, com respeito e com honestidade. A desconstrução é um modo de ler e de interpretar o mundo e de se fazer representar.

Ao escapar do pensamento dicotômico, a desconstrução ampliou a liberdade de criação, sem perder de vista a honestidade para com os princípios da hospitalidade que norteiam o pensamento do espaço e o projeto de arquitetura.

A desconstrução permitiu uma maior liberdade no uso dos recursos gráficos que fez uma diferença significativa na representação do projeto, ao mesmo tempo em que aproximou ainda mais a arquitetura das artes visuais.

Como lembrou Dirce Solis, a desconstrução ultrapassa os limites entre filosofia e arte. Na conclusão de sua tese, ela afirmou que a desconstrução dá suporte à arquitetura, como estratégia de pensamento e de entendimento. A filósofa abordou a arquitetura de uma maneira ampla, a partir das estratégias da desconstrução. Propôs a aplicação de diretrizes de projeto e o uso de materiais construtivos e fontes de energia alternativas, para promover a inclusão social através da arquitetura. Recordou que, para Derrida, o direito à cidadania e à moradia, os direitos humanos, assim como o pensamento marxista e o lacaniano são discursos indesejáveis.

A ideia deste trabalho foi desnudar a estrutura do pensamento para compreender como se constrói uma linguagem em arquitetura que dê conta das necessidades do homem contemporâneo. Propôs uma arquitetura que desenha um espaço para a liberdade, para a vida e para a arte, nem fechada nem aberta, nem grande nem pequena, nem feia nem bonita, nem reta nem torta. A partir do pensamento de Derrida, propõe uma arquitetura nem verdadeira e nem falsa, mas sim honesta.

A hospitalidade, a inclusão e as demais formas de relação social podem ser lidas no texto da casa e da cidade. A sociedade e o território têm dimensões arquitetônicas, que se configuram na forma de apropriação do espaço. O que funda a arquitetura não são os tijolos, o que funda a arquitetura é o amor, é a hospitalidade. Senão no sentido concreto, ao menos no imaginário... O imaginário é constitutivo do sentido nos projetos e nas construções da arquitetura e da cidade, do espaço urbano, do que configura um lugar, um ambiente e não se restringe à materialidade dos objetos que o compõem, mas envolve também as articulações e as relações que se estabelecem e que incluem, além do espaço, do tempo, os afetos, a história...

Não há, então, uma arquitetura desconstrutivista. A desconstrução é um processo de ler a arquitetura, de fazer arquitetura e de viver esta arquitetura. E a filosofia é um modo de se relacionar com a realidade.

Derrida apontou a arte como solução, e assim transcendeu a *desconstrução*, a filosofia e a arquitetura para falar da vida. Reencontrou o sentido, porque a arquitetura e a filosofia devem estar a serviço da vida. Arquitetura e filosofia só têm sentido se forem ferramentas para enriquecer a qualidade de vida, no planeta, no país, na cidade, na casa...

Derrida falou de filosofia sem nunca deixar de lado a poesia. A contribuição da *desconstrução* é a abordagem, ou a visão do artista, de dentro da arquitetura, uma perspectiva estética, e, portanto filosófica, da representação, no pensamento contemporâneo. Apontou para uma arquitetura que aceite e integre as diferenças. Uma arquitetura do acolhimento, da reflexão e da convivência, que não é bela, nem feia. Uma arquitetura nem forte nem fraca, mas sim sustentável. Nem boa nem má, mas eficiente.



Figura 270 – aquarela n. 8

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Christopher. **Ensayo sobre la síntesis de la forma**. Buenos Aires: Infinito, 1976.
- ARANTES, Otília B. F. **Margens da arquitetura**. In: EISENMAN, Peter et alli. **Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman**. Tradução Paula Mousinho. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, mai., jun. de 1993.
- ARANTES, Otília. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACKER, Geoffrey H. **Análisis de la forma**. México: Gustavo Gili, 1998.
- BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BENNINGTON, Geoffrey, DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.
- CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CARPO, Mario, Delhumeau, GWENAËL, Potié, PHILIPPE, Beaucé, PATRICK. Mesa redonda. **l'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris, número 349, novembro, dezembro de 2003, p 94-97.
- CARPO, Mario. L'architecture a l'ère du pli. **l'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris, número 349, novembro, dezembro de 2003, p. 98-103.
- CARSON, David and BLACKWELL, Lewis. **The end of print: the graphic design of David Carson**. San Francisco: Chronicle Books, 1995.
- CEJKA, Jean. **Tendencias de la arquitectura contemporanea**. Mexico: Gustavo Gili, 1995.
- CIORRA, Pippo. **Peter Eisenman: opere e progetti**. Milão: Electra, 2000.
- COBB, Henry. First bank tower: a note on the architects of folding. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 94-96, mar., abr. 1993.
- COLQUHOUN, Alan. Pós-modernismo e estruturalismo: um olhar retrospectivo. In: **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. tradução Christiano Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- COSTA NETO, Achylles. A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi. 2003. Dissertação (mestrado em arquitetura) PROPARG Faculdade de Arquitetura UFRGS, Porto Alegre, 2003.
- COSTA, Flávia Nacif da. **A identidade de um novo corpo e o corpo mutante da arquitetura: as próteses como mediação sensorio-espacial na experiência arquitetônica**. 2007, Dissertação (mestrado em arquitetura) PROPARG Faculdade de Arquitetura UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- DAIX, Pierre. **Picasso criador: sua vida íntima e sua obra**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- DAVIDSON, Peter and BATES, Donald L. Architecture after geometry, **Architectural Design Profile, Architectural Design**, v. 67, n. 5/6, Londres, n. 127, 1997, p. 7-11.

- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 5 v. (Coleção Trans)
- DELEUZE, Gilles. The fold: Leibniz and the baroque. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 16-21, mar., abr. 1993.
- DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Tradução: Fábio Landa com a colaboração de Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional**. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Edición digital de Derrida en castellano. www.jacquesderrida.com.ar/ (acesso em 28/jan/2009).
- DERRIDA, Jacques. **Envío**. in: GÓMEZ, Patricio Peñalver **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. Tradução para o espanhol: Patricio Peñalver Gómez. Barcelona: Paidós, 1989.
- DERRIDA, Jacques. The truth in painting. **Art & design**. The new modernism: deconstructionist tendencies in art. v. 4, n. 3/4, London, 1988, p. 19-25.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. Fifty-two aphorisms for a foreword. In: PAPADAKIS, Andreas, COOKE Catherine, BENJAMIN, Andrew. **Deconstruction**. Academy Editions, p. 67-69, REFERÊNCIA INCOMPLETA!!!!
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Tradução Nícia Adan Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Tradução: Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DORFMAN, Beatriz Regina. Arquitetura na era da dobra. **Ágora**. Vol. 8, n.1 e 2, dez. jan. 2002, p. 347-357.
- DORFMAN, Beatriz Regina. **Beaubourg e Bilbao: o poder da imagem na sociedade do espetáculo**. 2003. Dissertação (mestrado em arquitetura) PROPAR Faculdade de Arquitetura UFRGS, Porto Alegre, 2003.
- DORFMAN, Beatriz Regina. Limites da representação. In: KOTHER, Maria Beatriz Medeiros, FERREIRA, Mario dos Santos e BREGATTO, Paulo Ricardo (org.) **Arquitetura & urbanismo: posturas, tendências & reflexões**. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.
- DUFOURMANTELLE, Anne. **Convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- EISENMAN, Peter, DERRIDA, Jacques. **Chora L works**. New York: The Monacelli Press, 1997. Debate realizado no lançamento do livro, publicado em: SPEAKS,

- Michael (rev) Columbia University, Avery Hall New York New York. 10027, Newline online, spring 1998.
- EISENMAN, Peter. **Diagram diaries**. London: Thames & Hudson, 1999.
- EISENMAN, Peter. Eisenman Amnesie. Architecture and Urbanism, Extra Edition, August, 1988.
- EISENMAN, Peter. Folding in time: the singularity of Rebstock. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 22-25, mar., abr. 1993.
- EISENMAN, Peter. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. in: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 232-252.
- EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica. **Óculum**. Campinas, n. 3, mar. 1993, p. 14-21. Publicado novamente em: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- EISENMAN, Peter et alli. **Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na obra de Peter Eisenman**. Tradução Paula Mousinho. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, mai., jun. de 1993.
- FELDMAN, Shoshana. **Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar**. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. Traduções: Cláudia Valladão de Mattos. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.
- FUÃO, Fernando Freitas **Dibujo e idea, dibujo y proyecto: "Love House", un proyecto de Lars Lerup**. trabalho inédito, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona da Universidad Politécnica de Cataluña, doutorado, orientador prof. Manuel Baquero Briz, 1988.
- FUÃO, Fernando Freitas. **Arquitectura Collage**. 1992. Tese (doutorado em arquitetura) Escuela Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Barcelona, 1992.
- FUÃO, Fernando. **A representação de Matias**. www.fernandofuao.arq.br/ (acesso 14/11/2008)
- FUÃO, Fernando. **As bordas do tempo II: repetição e diferença**. www.fernandofuao.arq.br/ (acesso 14/11/2008)
- FUÃO, Fernando. **As bordas do tempo: a collage em Antonio Negri**. www.fernandofuao.arq.br/ (acesso 14/11/2008)
- FUÃO, Fernando. **Cidades fantasma**. www.fernandofuao.arq.br/ (acesso 14/11/2008)

- FUÃO, Fernando. **Folhas de arquitetura**. www.fernandofuao.arq.br/ (acesso 14/11/2008)
- FUÃO, Fernando. **O sentido do espaço: em que sentido? Em que sentido?** www.fernandofuao.arq.br/ (acesso 14/11/2008)
- FUÃO, Fernando. **Viagem ao fim do mundo**. www.fernandofuao.arq.br/ (acesso 14/11/2008)
- GRAVINA, Maria Alice. **Os ambientes da geometria dinâmica e o pensamento hipotético-dedutivo**. Tese de doutorado. Pós-graduação em Informática da Educação UFRGS, Porto Alegre, 2001.
- GREENE, Brian. **O universo elegante: supercordas, dimensões ocultas e a busca de uma teoria definitiva**. Tradução José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HABERMAS, Jurgen.
- HEIDEGGER, Martin. **Building, dwelling, thinking**. in: LEACH, Neil. **Rethinking architecture: a reader in cultural theory**. Bristol: Routledge, 1997.
- HOBERMAN, Chuck. **Unfolding architecture**. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 56-59, mar., abr. 1993.
- HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HUSSERL, Edmund. **l'origine de la geometrie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a ,arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.
- JÁUREGUI, Jorge Mario e VIDAL, Eduardo. **O intangível em psicanálise e arquitetura**. *Arquitexto* n. 025.03, www.vitruvius.com.br/arquitextos, acesso em 14/nov/2004.
- JÁUREGUI, Jorge Mario. **Política habitacional e tensão social**. *A U* ano 19, n. 126, p. 62-66, setembro, 2004.
- JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- JENCKS, Charles. **The architecture of the jumping universe**. New York: Academy Editions, 1997.
- JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture**. London: Academy Editions, 1981.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- JOHNSON, Philip. **Deconstructivist Architecture**. New York: MoMA, 1988 – catálogo da exposição, prefácio.
- JUEL-CHRISTIANSEN, Carsten. **The anhalter folding**. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 38-39, mar., abr. 1993.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KATINSKY, Júlio Roberto. **Renascença: estudos periféricos**. São Paulo: FAUUSP, 2002.
- KIPNIS, Jeffrey. **Towards a new architecture**. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 40-49, mar., abr. 1993.
- KIPNIS, Jeffrey, LEESER, Thomas (ed.). **Chora L works: Jacques Derrida and Peter Eisenman**. New York: The Monacelli Press, 1997.

- KRAUS, Eva. Plaidoyer pour un archisculpture (1966). **I'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris, número 349, p. 58-63, novembro, dezembro de 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. **Optical unconscious**. MIT Press, 1994.
- LEACH, Neil. **Rethinking architecture: a reader in cultural theory**. Bristol: Routledge, 1997.
- LEESER, Thomas. In VER(re*)T.ego. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 74-77, mar., abr. 1993.
- LESSING, G. E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEWIN, Roger. **Complexidade: a vida no limite do caos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIBESKIND, Daniel. **The space of encounter**. New York: Universe, 2000.
- LYNN, Greg. Architectural curviness: the folded, the pliant and the supple. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 8-15, mar., abr. 1993.
- LYNN, Greg. Entrevista: O espaço dinâmico. P.104-109, **I'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris, número 349, novembro, dezembro de 2003. **Architectural Design Profile**, "Folding architecture", Londres, n. 102, 1993.
- LYNN, Greg. Stranded Sears Tower. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 82-85, mar., abr. 1993.
- MAHFUZ, Andrea Soler Machado. **Dois palácios e uma praça: a inserção do Palácio da Justiça e do Palácio Farroupilha na Praça da Matriz em Porto Alegre**. 1996. Dissertação (mestrado em arquitetura). Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 1996.
- MANDELBROT, Benoît. **Objetos fractais**. Lisboa, Gradiva, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Tradução de Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno**. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada**. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. **Las formas Del siglo XX**. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- MUGERAUER, Robert. **Derrida e depois**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica: 1965-1995**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 199-217.
- MUNDO o maior amor do. Direção e Roteiro: Carlos Diegues. Produção: Renata Almeida Magalhães. Intérpretes: José Wilker, Sergio Britto, Lea Garcia, Thais Araújo, Marco Ricca, Deborah Evelyn, Sérgio Malheiros, Clara Carvalho, Anna Sophia, Max Fercondini, Stepan Nercessian, Hugo Carvana e Silvio Guindane. Trilha sonora: Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, 2006.
- MUNTAÑOLA, Josep. **Poética e arquitectura: uma lectura de la arquitectura postmoderna**. Barcelona: Anagrama, 1981.

- NEGRI, Antonio. **Kairòs, alma Venus, multidão**: nove lições ensinadas a mim mesmo. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica: 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. Traduções: Cláudia Valladão de Mattos. São Paulo: Escuta, 2000.
- NETTO, José Teixeira Coelho. **Moderno pós-moderno**: modos & versões. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo – Como tornar-se o que se é** (1888). In: **Coleção Os pensadores, Nietzsche**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova cultural, 1999, p. 409-424.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius loci**: towards a phenomenology of architecture. New York: Rizzoli, 1984.
- NORRIS, Christopher and BENJAMIN, Andrew. **What is deconstruction?**. London: Academy Editions, 1988.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. Complexidade. Workshop em Porto Alegre, em 7 e 8 de outubro de 2006.
- ORCIUOLI, Affonso, Arquiteturas non-standard, **Arquitetura & Urbanismo**, São Paulo, fevereiro de 2004, p. 51-55.
- OYARZUN, Fernando Perez, MORI, Alejandro Aravena, CHALA, Jose Quintanilla. **Los hechos de la arquitectura**. Santiago do Chile: PUC Chile, 1999.
- PACZOWSKI, Bohdan. Instruments de la création, **l'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris, número 349, novembro, dezembro de 2003. p. 90-93.
- PAESE, Celma. **Caminhando**: o caminhar e a cidade. 2006. Dissertação (mestrado em arquitetura). Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAPADAKIS, Andreas, COOKE Catherine, BENJAMIN, Andrew. **Deconstruction**. Academy Editions, REFERÊNCIA INCOMPLETA!!!!
- PERRELLA, Stephen. Computer imaging: morphing and architectural representation. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 90, mar., abr. 1993.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Porto Alegre: Autentica, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- PONS, Joan Puebla. Neovanguardias y representación arquitectónica: la expresión inovadora del proyecto contemporáneo. Barcelona, UPC, 2002.
- POWELL, Kenneth. Unfolding folding. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 6-7, mar., abr. 1993.
- RAJCHMAN, John. Out of the fold. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 60-63, mar., abr. 1993.
- ROBINSON, Claire. The material fold. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 64-65, mar., abr. 1993.
- ROWE, Collin. **Las matemáticas de la vivienda ideal**. in: **Maneirismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, publicado pela primeira vez na Architectural Review, 1947.

- RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. Tradução: Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo, Martins Fontes: 1992.
- SANTINI, Giovana. **Vila do Chocolate**: encontros da collage na arquitetura. 2007. Dissertação (mestrado em arquitetura). Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- SERRES, Michel. **As origens da geometria**. Tradução: Ana Simões e Maria da Graça Pinhão. Lisboa: Terramar, 1997.
- SILVA, Gladys Neves da. **Arquitetura & collage**: um catálogo de obras relevantes do século XX. 2005. Dissertação (mestrado em arquitetura). Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. **Arquitetura da desconstrução e desconstrução em arquitetura**: uma abordagem a partir de Jacques Derrida. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002.
- SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Arquitetura da desconstrução e hospitalidade: uma abordagem a partir de Jacques Derrida. **Revista de Filosofia SEAF**, Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas. Rio de Janeiro, Ano IV, n. 4, p. 109-133, nov. 2004.
- SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Jacques Derrida e a ética da hospitalidade. **Revista de Filosofia SEAF**, Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas. Rio de Janeiro, Ano V, n. 5, p. 64-78, nov. 2005.
- SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Democracia por vir e a política da filosofia a partir de Derrida. **Revista de Filosofia SEAF**, Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas. Rio de Janeiro, Ano VI, n. 6, p. 13-33, nov. 2007.
- SOMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitectura**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- SONZOGNI, Valentina. Frederick Kiesler et la Maison sans fin. **l'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris, número 349, novembro, dezembro de 2003. p. 48-57.
- STEWART, Ian. **Será que Deus joga dados?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- STJERNFELT, Frederik. The points of space. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 36-37, mar., abr. 1993.
- TAFURI, Manfredo. **Projeto e utopia**: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo. Lisboa : Presença, 1985.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa : Presença, 1988.
- TIBURI, Márcia. Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- VALERY, Paul. **Primeira aula do curso de poética**. In: VALERY, Paul. **Variedades**. Iluminuras, 2007, p. 179-192.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WALTER, Ingo F. (ed.) **Pablo Picasso**. Cologne: Tasken, 1994.
- WIGLEY, Mark. **Deconstructivist Architecture**. New York: MoMA, 1988 – catálogo da exposição.
- WIGLEY, Mark. **The architecture of deconstruction: Derrida's haunt**. Cambridge: MIT Press, 2002.

- WILLOUGHBY, William T. **Founding Nietzsche in the Fin D'ou T Hou S.** disponível em: <http://architronic.saed.kent.edu/v2n3/v2n3.05.html#ref4a> (acesso em 03/fev/2005).
- WITTKOWER, Rudolf. *Architectural principles in the age of humanism*, 1949.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- www.basilisk.com/R/renw_d_novlty_symmetry_576.html (acesso em 30/abril/2004).
- www.centrepompidou.fr/archinonstandard (acesso em 01/05/2004).
- www.eisenmanarchitects.com/ (acesso em 23/11/2008).
- www.estantevirtual.com.br/ (acesso em 19/11/2008).
- www.fernandofuao.arq.br/ (acesso em 19/11/2008).
- www.heliooitica.com.br/home/home.php (acesso 24/09/2008)
- www.jacquesderrida.com.ar/ (acesso em 19/11/2008).
- www.saplei.eesc.usp.br/sap645_repositorio/2006/priscila_storti/arquitetosinsight/index.htm;
- www.saplei.eesc.usp.br/sap645_repositorio/2006/joao/Arquitetos%20Insight/maquete_eletronica.htm (acesso em 27/ago/2008).
- www.unica.edu/esarg/geneticarq acesso em 29/02/2004.
- www.vitruvius.com.br/ (acesso em 19/11/2008).
- www.vitruvius.com.br/entrevista/tschumi/tschumi_4.asp
- YOH, Shoei. Prefectura gymnasium. **Architectural Design**. New York, v. 63, n. 3-4, p. 78-83, mar., abr. 1993.
- ZEVI, Bruno. **Saber ver la arquitectura**. Barcelona: Poseidon, 1976.