

A INVENÇÃO DO ESPAÇO AUSENTE

SANTOS, EDLER OLIVEIRA. (1); ANDRADE, MANUELLA MARIANNA B. (2)

1. Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Campus A.C. Simões – Av. Lourival Melo Mota, s/n. Cidade Universitária - Maceió-Al
edler.os@hotmail.com

2. Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Campus A.C. Simões – Av. Lourival Melo Mota, s/n. Cidade Universitária - Maceió-Al
manucandrade@hotmail.com

Palavras-chave: *desconstrução*, método, liberdade criativa.

Resumo

A Invenção do Espaço Ausente intitula uma longa pesquisa que pretendeu **experimentar outro modo de concepção do espaço construído** a partir de um método de projeto livre das amarras do racionalismo e pragmatismo. O trabalho problematizou a contribuição do posicionamento teórico da *desconstrução* no discurso e no projeto arquitetônico, culminando num exercício projetual que buscou outras possibilidades. Metodologicamente, estruturou-se em **investigação e experimentação**, respectivamente desenvolvidas por uma análise de conteúdo e projetual e desenvolvimento de um processo de projeto. Deste processo, a pergunta ‘por onde começar?’ ou ‘como?’ abriram a experimentação que partiu do problema da **invenção** do projeto, questionando como o pressuposto teórico investigado poderia subsidiar o seu desenvolvimento. Na reflexão final a integração entre **estimular** a liberdade criativa do indivíduo e **limitar** até onde o processo asseguraria uma qualidade projetual foi o desafio que conduziu a experimentação, pois transpor o discurso teórico para o arquitetônico permitiu ilimitados produtos.

Abstract

The Invention of the Absent Space entitles an extensive search that intended **to try other mode of conception of the constructed space out** around from a project method free of the pragmatism and rationalism ropes. This study put in question the contribution of the *deconstruction* theoretical positioning in the speech and architectural project, culminating in an exercise that searched other possibilities. The study’s methodology was structuralized in **inquiry and experimentation**, respectively developed for a content analysis and a project analysis and development from a project process. In this process, the question ‘for where to start?’ or ‘how?’ had opened the experimentation

that issued of the project invention problem, questioning how the investigated theoretical presupposed could subsidize its development. In a final reflection the integration in between **to stimulate** the individual creative freedom and **to limit** until the process would assure a project quality was the challenge that leads the experimentation; therefore to transpose the theoretical speech to architectural speech allowed unlimited products.

Resumen

La Invención del Espacio Ausente es el título de una larga investigación que tenía la intención de **probar con otro modo de concepción del espacio construido** a partir de un método de diseño libre de las ataduras del racionalismo y el pragmatismo. El trabajo discutió la contribución de la posición teórica de la *deconstrucción* en el discurso y en el proyecto arquitectónico, que culminó en un ejercicio proyectual que buscó otras posibilidades. Punto de vista metodológico, el trabajo se estructuró en **la investigación y la experimentación**, respectivamente desarrolladas por un análisis de contenido y proyectual y el desarrollo de un proceso de proyecto. En este proceso, la pregunta "¿por dónde empezar?", o "¿cómo?" abrió la experimentación que parte del problema de la **invención** del proyecto, cuestionando cómo el presupuesto teórico de investigación podría subsidiar su desarrollo. En una reflexión final la integración entre **estimular** la libertad creativa del individuo y **limitar** hasta qué punto el proceso asegure la excelencia del diseño fue el desafío que llevó a la experimentación, ya que transponer el discurso teórico de la arquitectura permite ilimitados productos.

1. INTRODUÇÃO

“Quem sabe, não haverá, talvez, um caminho de pensamento, ainda por descobrir, que faça parte do momento da concepção da arquitetura, do momento do desejo, da invenção” (DERRIDA apud NESBITT, 2008, p. 166).

As lições do projeto orientadas pelo estricto racionalismo e pragmatismo despertaram uma inquietação e um desejo de encontrar outro modo de concepção para além dessas amarras. A busca por ‘liberdade’ no ato projetual partiu das incertezas que surgiram na passagem pela academia quanto ao modo de concepção do espaço construído. *A invenção do espaço ausente* intitula uma longa pesquisa que pretendeu **experimentar outro modo de concepção do espaço construído** a partir de um método de projeto livre das amarras do estricto racionalismo e pragmatismo. Junto a esta vontade as imagens de projetos ‘desconstrutivistas’ alimentavam a existência desta **outra possibilidade** para o projeto. Entretanto, questionou-se no que de fato consiste a *desconstrução* na arquitetura? Como os seus *indecidíveis*, trazidos do domínio abstrato das palavras, são conduzidos na materialidade concreta da arquitetura? Com isto, impulsionado por tal desejo e motivação, este trabalho problematizou a contribuição do posicionamento teórico da *desconstrução* no discurso e no

projeto arquitetônico, culminando num exercício de projeto que buscou outras possibilidades, trazendo respostas, questionamentos e desafios para o processo de projeto.

Desde o início da pesquisa, partiu-se do pressuposto que a *desconstrução* possibilitaria encontrar outro caminho para o desenvolvimento do projeto. Assim, o trabalho foi estruturado em dois momentos: **investigação e experimentação**. O primeiro momento buscou compreender o que é a *desconstrução* no universo filosófico a partir da **elaboração** de um quadro teórico-reflexivo. Conseqüentemente, foi feita uma **investigação** de como este posicionamento teórico/filosófico é transportado para a materialidade do espaço construído. Para isto, foram realizados dois procedimentos metodológicos: (1) uma análise de conteúdo de autores com produção teórica consistente acerca da *desconstrução* enquanto filosofia, junto à análise de textos de teoria da arquitetura escritos por Bernard Tschumi e Peter Eisenman, arquitetos que trabalharam com este posicionamento teórico/filosófico no seu discurso e nas suas propostas de projeto; e (2) uma análise projetual do *Parc la Villette* / Paris (de autoria de Tschumi e participação de Eisenman) através de croquis, fotografias e textos acerca da referida obra.

O segundo momento, relativo à **experimentação**, correspondeu ao desenvolvimento de um processo de projeto que incorporou o arcabouço teórico investigado anteriormente. O projeto não parte da resolução de um programa urbanístico, não pretende resolver problemas do lugar bem como não se destina a um usuário específico. Parte-se do problema da invenção do projeto e questiona como o pressuposto teórico investigado pode subsidiar o seu desenvolvimento. Neste processo observou-se que, quando não se tem um método pré-definido a pergunta ‘por onde começar?’ toma dimensões ainda maiores. E quando se induz a iniciar com ‘liberdade’ a pergunta ‘como?’ vem à tona. O relato do processo de projeto demonstrará os questionamentos que surgiram e as respostas encontradas. Porém, ressalva-se que nenhuma resposta é definitiva, pois o próprio pressuposto teórico utilizado permitiu conduzir ilimitadas tentativas de configuração espacial resultando em variadas possibilidades de (re)invenção do contexto e invenção do projeto.

2. MOMENTO DE INVESTIGAÇÃO

O período intitulado crítica pós-moderna, iniciado na década de 1960, é definido por um panorama de novas visões e posicionamentos contrários aos princípios universais difundidos pelo Movimento Moderno. Novas propostas de caráter metodológico e novas maneiras de pensar e projetar, distanciadas do método racionalista cartesiano, surgiram como alternativa a produção da arquitetura purista e do urbanismo do *zoning*. Na arquitetura abriu-se “espaço (...) para o fragmento, a contradição, a improvisação e as tensões que os acompanham” (VENTURI apud NESBITT, 2008, p. 92). A cidade começou a ser considerada “um lugar demasiado complexo (...) em que o fato e a

imaginação simplesmente têm *de se fundir*” (HARVEY, 2000, p.17). Estes novos posicionamentos contestadores apontam a inserção de outros ramos do conhecimento ou paradigmas teóricos no universo arquitetônico como a fenomenologia, a estética do sublime, o marxismo, o feminismo e a teoria lingüística. Dentro da teoria lingüística estariam situados a semiótica, o estruturalismo e o pós-estruturalismo (NESBITT, 2008). A teoria pós-estruturalista e a *desconstrução* (uma de suas expressões) foram fortemente incorporadas por arquitetos contemporâneos como Peter Eisenman e Bernard Tschumi, que buscaram um distanciamento crítico do pensamento moderno no seu discurso e projeto.

Na filosofia, o pós-estruturalismo é considerado como uma fase tardia do estruturalismo onde a visão objetiva da linguagem como uma estrutura dissociada dos processos interpretativos de cada indivíduo é substituída pela visão da linguagem como o discurso de cada sujeito a partir de todo o potencial interpretativo e criativo (DOSSE, 2007). Na arquitetura, as visões pós-estruturalistas correspondem a uma radical mudança na maneira de conduzir o processo de projetar, onde “os métodos de pensamento aumentam suas doses críticas” (MONTANER, 2007, p.126). O impulso estruturalista para a criação de ‘gramáticas’ e repertórios formais deu lugar ao ímpeto para a criação livre do texto arquitetônico. O pensamento do filósofo francês Jacques Derrida, intitulado *desconstrução*, pode ser considerado o principal ponto de fissura no estruturalismo (DOSSE, 2007), sendo este o cerne da investigação teórico-reflexiva.

Inicialmente a *desconstrução* é comentada através de uma metáfora na qual é afirmado que “o texto, desde sua etimologia, é um tecido, uma composição heterogênea feita de muitos fios, os quais uma vez entrelaçados implicam múltiplas camadas de leitura” (DERRIDA apud NASCIMENTO, 2004, p.15). Para desconstruí-lo seria “preciso pôr os dedos no tecido, puxando alguns de seus fios e acrescentando outros, inventando assim um novo texto” (NASCIMENTO, 2004, p.18). De imediato tal construção metafórica remete a liberdade de interpretação, enquanto idéia principal trazida pelo pensamento pós-estruturalista. Nela, o sujeito é entendido como autor do próprio discurso capaz de ler, interpretar o texto (tecido) e simultaneamente o reescrever (pôr os dedos no tecido) à sua maneira. O texto, antes de ser considerado como uma trama fechada seria uma composição aberta a infindáveis leituras e escritas originadas nas interpretações dos vários sujeitos nelas envolvidos. A partir deste posicionamento, Derrida trafega livremente nas composições textuais de outros filósofos¹, lendo, interpretando e os reescrevendo. Através de uma *cena de leitura*², ele identifica e retira os fios necessários a construção de novas composições.

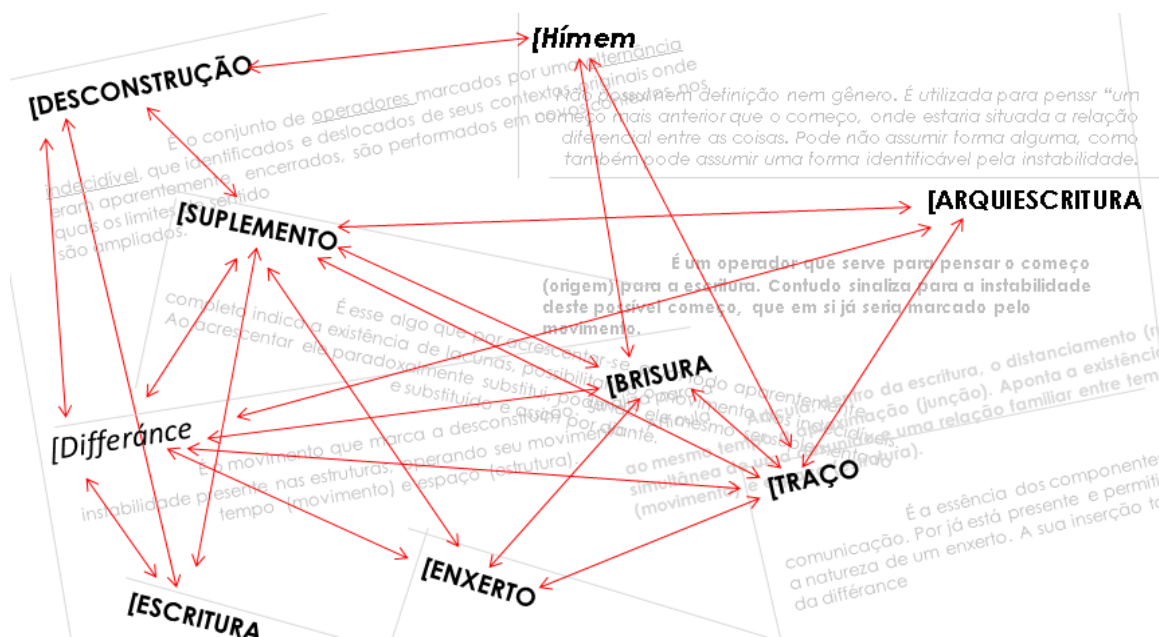


Figura 01: "O jogo dos indecidíveis" criado como compreensão inicial da *desconstrução*.
 Fonte: SANTOS, Eder Oliveira, 2010.

Denominados *indecidíveis*, os operadores textuais seriam como fios entrelaçados dentro das tramas derridianas. Os *indecidíveis* intitulados **suplemento**, **différance**, **escritura**, **arquiescritura**, **enxerto**, **traço**, **brisura** e **hímem** podem ser compreendidos como elementos híbridos interdependentes que se alinham, desalinham e se fundem numa rede intrincada que coloca em funcionamento todo processo desconstrutivo³. Neste entrelaçamento, um se deixa contaminar por todos os outros e não há domínio entre eles, nem justificativa isolada ou desvinculada das trocas que realizam (figura 01).

Na rede onde se movimentam há várias possibilidades de um começo para quem deseja percorrê-la, porém a **différance** parece envolver o conjunto de operadores, estabelecendo ligações entre eles a todo o momento. Por este motivo, a *différance* será tomada como fio condutor de enlace dos *indecidíveis* no tecido ou trama da *desconstrução*. Nas palavras de Derrida (apud CULLER, 1997, p.113) *différance* "é uma estrutura e um movimento que não pode ser concebido na base da oposição presença/ausência. (...) é o sistemático jogo de diferenças, de traços de diferenças, do espaçamento [espacement] pelo qual os elementos se relacionam uns aos outros". Ao primeiro contato, *différance* lembra diretamente diferença, contudo, nas curtas palavras de Derrida descritas anteriormente, o conceito inicial de diferença é colocado numa cadeia de outras definições, a partir da qual se constitui. Há uma fusão das idéias de estrutura, movimento e espaçamento, confrontadas com a oposição clássica entre presença/ausência onde há o positivo imperando sobre o negativo⁴. Sob a ótica de Derrida, a relação conflituosa entre um e outro deve ser desfeita e a presença não deve ser vista como o contrário, e sim como a possibilidade da ausência. O vôo da flecha é um exemplo válido para entender a ausência: "a qualquer dado momento, [a flecha] está em um ponto e nunca em

movimento. (...) Ou seja, o movimento pode estar presente apenas se o instante presente não é algo dado, mas um produto das relações entre passado e futuro” (CULLER, 1997, p.100) (figura 02).

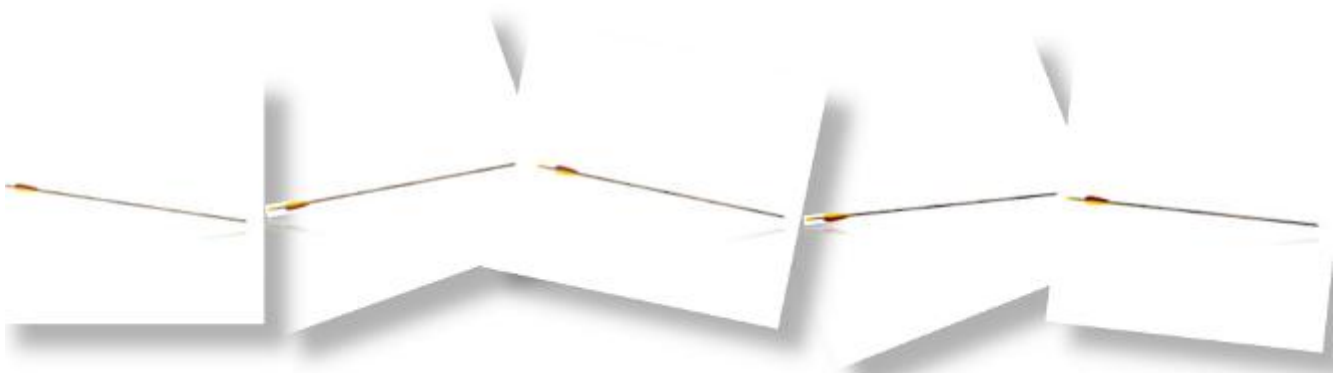


Figura 02: O vôo da flecha foi criado para reproduzir o pensamento de Jonathan Culler.
Fonte: SANTOS, Edler Oliveira, 2010.

No movimento da flecha, o instante presente só teria sentido a partir da relação com o que acabou de acontecer e com o que se aproxima. É *como se* a presença, através desta cadeia de referências nunca pudesse ser alcançada por completo. Pode-se dizer que é delineada uma nova relação entre tempo e espaço, onde o tempo presente ou a presença deixa de ser visto como algo genuíno e passa a ser vista como produto de ausências à medida que evoca os *vestígios* deixados no passado ou encontrados no futuro, mas, essencialmente espaçados.

Constituindo-se como um produto de ausências, a presença mantém uma estreita dependência com algo que está fora dela e que condiciona sua existência. Nesta perspectiva, as ausências deixam **traços, rastros** ou **vestígios** da presença de algo, tecendo uma cadeia interminável de remissões onde só existe “presente sem presença, (...) simulado pelo traço-presente” (WOLFREYS, 2009, p. 22). O *traço* define a presença de uma ausência movimentando-se, num constante devir, em direção a outro algo que nunca se encontra presente por completo. O *traço* deve ser entendido como a própria essência dos caracteres transmitidos no processo de comunicação.

O constante devir dos *rastros* ou *vestígios* é colocado em ação através do **enxerto**. À medida que o *enxerto* é introduzido, tramas distintas são combinadas e novas tramas e contextos são traçados. Assumindo a forma de recortes textuais o *enxerto* apresenta-se como uma ferramenta de inserção de um discurso em outro, podendo ser definido como “a própria figura da intervenção” (CULLER, 1997, p.162). Ao executar o movimento ou deslocamento de *traços*, a enxertia textual pode ser descrita como um processo fecundo de disseminação de novos produtos a partir de produtos existentes.

Quando *enxertos* são transferidos, adicionados e agrupados restam marcas de uma intervenção percebida como os *rastros* do outro contexto que foi suplementado. Os fios retirados de um texto e inseridos em outro aparecem como *traços* que *suplementam* um contexto existente na direção de um novo contexto. Partindo desta compreensão o **suplemento** aparece como a causa e o efeito do processo da enxertia textual. Quando é adicionado a algo de aparente completude ou inteireza, o *suplemento* “é adicionado de modo a completar, e a compensar uma lacuna no que deveria ser completo em si mesmo” (CULLER, 1997, p.119); lacunas que são deixadas por presenças de ausências.

Sob este ângulo de visão, qualquer trama textual é marcada por uma relação de aproximação e distanciamento, de ruptura e junção entre contextos entrelaçados, aparecendo nem completo nem vazio, nem presente nem ausente. Tal relação determina e condiciona a *escritura* desde a sua origem e pode ser definida como uma **brisura**: a junção e ao mesmo tempo “ruptura, diferença, espaçamento e aquilo que possibilita (...) [algo] se representar (...) embora nunca como presente ou presença” (WOLFREYS, 2009, p. 103).

A **escritura**, assim como os demais *indecidíveis*, é constituída a partir desta relação dúbia ou aporética entre presença e ausência. De certa forma a *escritura* é o espaço onde se atam e desatam todos os demais *indecidíveis* e no qual o começo de **um** se faz a partir dos *vestígios* de **todos** os outros. Assim, a idéia de um começo ou origem pura e indiferenciada se torna impossível diante desta condição permanente de *rastro* deixado pelo outro. Se houvesse um começo para a *escritura* este seria definido como uma **arquiescritura**, um começo sem unidade, uma *arché* (essência ou origem) “marcada, estruturada, por algum traço, que, apesar disso, não é anterior ou exterior a essa estrutura” (WOLFREYS, 2009, p. 107) e, no entanto a constitui.

Do mesmo modo que não há uma origem precisa, o caminho aberto pelos *rastros* não leva a qualquer lugar definido. Assim, a *escritura* é traçada a partir de desvios de qualquer forma de linearidade, superando a idéia de um começo e de um final previsíveis. Situada **entre** o bem e o mal, entre o positivo e o negativo, entre o início e o fim, a *escritura* se constitui na impossibilidade de optar por um dos pólos contrários. Este lugar do entre é definido como um **hímeme** “uma fusão que anula os **contrários** e também a diferença entre eles (...). [o hímen] é também uma membrana, (...) precisamente o que os mantém separados” (CULLER, 1997, p.166). Assim como os demais *indecidíveis*, o *hímeme* é uma figura que funde e ao mesmo tempo separa os contrários constituindo-se a partir desta ambivalência ou alternância *indecidível*.

Após estas considerações pode-se dizer que a *différance* como os demais *indecidíveis*, contém os *traços* da presença de todos os outros, impedindo que a *presença* seja um atributo. A presença

começa a ser vista sob outro ângulo de visão como a possibilidade da ausência. Este entendimento é um dos fatores decifrados que não sintetiza a *desconstrução*, mas aponta caminhos para entendê-la.

Julian Wolfreys (2009), ao esclarece a *desconstrução*, inicia afirmando ser uma falácia dizer que a *desconstrução* determina e identifica metodologicamente o que Derrida faz. Na decifração da palavra, Wolfreys (2009, p.47), constantemente citando Derrida, destaca duas questões: primeiro a reflexividade que pertence a *desconstrução* demonstrando que esta “é anunciada, ou é vislumbrada se anunciando como aquilo que acontece ou ocorre sem a presença operativa de uma subjetividade”. E em segundo, o entendimento do termo *desconstrução*, conhecido pela primeira vez em 1882, onde este “ilumina o fundamento, abre para a possibilidade de mudar a estrutura, a instituição, o discurso ou maquinaria organizada do pensamento e hábito”.

Para Derrida, perturbar a lógica e tornar *indecidível* o significado unívoco da *presença* ou *origem* no pensamento ocidental é sua tarefa filosófica. Assim, a *desconstrução* é aquilo que já existe na estruturalidade da estrutura, “é aquilo que perturba a, e está em excesso na, serenidade e autoconfiança da plena e simples identidade enquanto tal” (WOLFREYS, 2009, p.51). Ou seja, a *desconstrução* é mais um dos *indecidíveis*, “usados em ocasiões diferentes, em contextos diferentes e diferenciadores, sem que termo algum assuma um valor absoluto de uso sobre qualquer um dos outros” (WOLFREYS, 2009, p.49). É inviável encontrar um contorno final para a *desconstrução*, podendo ainda ser perguntado: “onde ela começa? A resposta (...) é: ela não começa nem termina” (WOLFREYS, 2009, p.82).

2.1. O Parc la Villette, Bernard Tschumi e Peter Eisenman

Apreendido o universo teórico-filosófico, o projeto do *Parc la Villette* (Paris), de autoria de Bernard Tschumi e com participação de Peter Eisenman e Derrida para a criação de um dos jardins que comporia o parque, é objeto de investigação decorrente do explícito envolvimento dos dois arquitetos com a teoria de Derrida. Ao ‘adentrar’ o *Parc la Villette*, foram tecidas especulações acerca da materialização dos *indecidíveis* enquanto operadores textuais no espaço construído. Vale afirmar que se o projeto de Tschumi é de fato uma arquitetura ‘desconstrutivista’ então contém traços de uma *indecidibilidade*. Sendo assim, onde estão o *suplemento*, a *différance*, a *escritura*, a *arquiescritura*, o *enxerto*, o *traço*, a *brisura*, o *hímen* e a *desconstrução*? Quais deles e de que forma foram materializados? Tschumi e Eisenman produziram, no projeto do parque, um texto de ausências?

Há nas imagens do projeto do *Parc la Villette* duas lógicas de ordenação visivelmente opostas que produzem um contraste marcante: primeiramente, uma regularidade desponta através da seqüência de pontos vermelhos igualmente espaçados entre si, dispostos na mesma orientação de dois eixos

marcados também de vermelho. Opondo-se há uma irregularidade acentuada por linhas inquietas dispostas aleatoriamente no plano inteiro (figura 03).



Figura 03: Perspectiva ilustrativa do *Parc la Villette*.
Fonte: www.tschumi.com.

A marcação destas linearidades e sinuosidades resulta no contraste entre a regularidade e a irregularidade percebidas primeiramente. Na medida em que Tschumi não opta por apenas um dos pólos contrários, não suprimindo um a favor do outro, ele estabelece uma aporia, tornando evidente a relação de diferença entre eles.

Porém, é interessante perceber como Tschumi ilumina uma mudança ao perturbar a lógica como a regularidade, tema constante do discurso teórico da arquitetura, foi instituído no pensamento arquitetônico a partir das *folies*. As *folies* são a aporia dentro da regularidade. Elas são o elemento que produz uma regularidade (ordem e ritmo) que não se apreende pela repetição de um elemento, mas sim pela dispersão de fragmentos geométricos a partir do elemento cúbico central (figura 04).

A retícula regular “do discurso teórico arquitetônico” é perturbada pelas *folies* que a compõem. Esta retícula, por sua vez, é fruto do processo criativo das *folies*, originadas da forma cúbica que, depois de explodida, foram combinadas de diversas maneiras de modo que os arranjos espaciais resultantes dialogam entre si pela cor vermelha (figura 05).

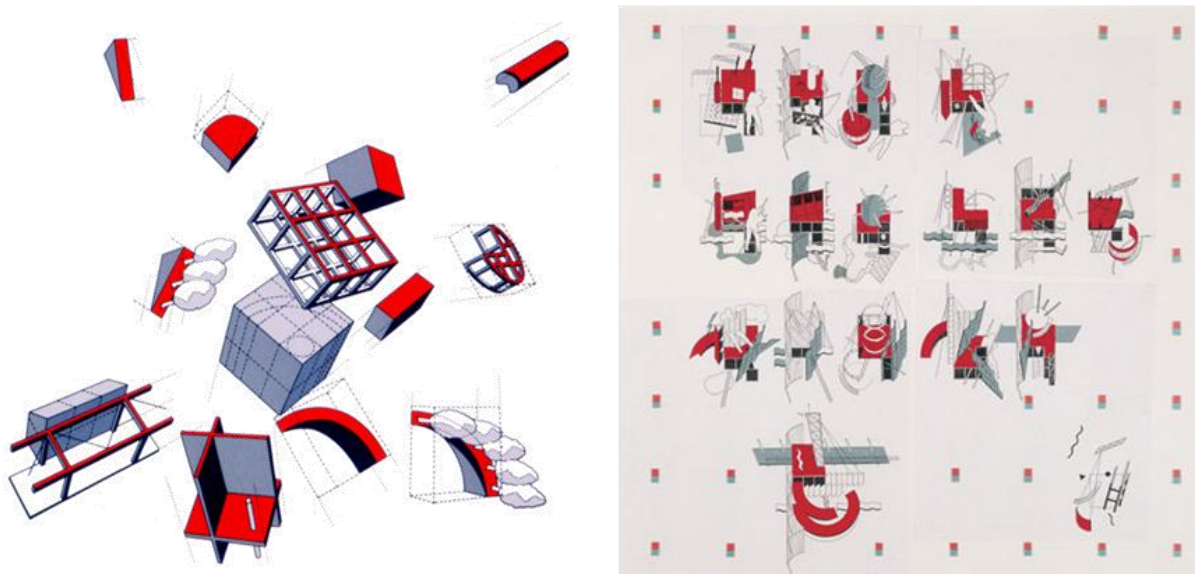


Figura 04: Explosão e combinação de fragmentos originados de um cubo.
 Fonte: www.tschumi.com e elearning.amres.ac.rs.

Com isto, é a partir do elemento cubo, presente no discurso teórico da arquitetura (do iluminismo ao modernismo), que Tschumi identifica na arquitetura “a natureza ‘intrínseca’ daquilo que é considerado ser o elemento desconstructivo que existe já antes de qualquer leitor” (WOLFREYS, 2009, p.48). Assim, partindo do cubo (ou da ‘desconstrução’ do cubo), Tschumi expõe a presença ou origem mantida na teoria da arquitetura “como imãs organizacionais, [onde] ‘[a] função desse centro não era somente orientar, balançar, e organizar a estrutura [...], mas acima de tudo tornar claro que o princípio organizador da estrutura limitaria o que nós podemos chamar de jogo da estrutura” (DERRIDA apud WOLFREYS, 2009, p.51). Isto é, jogo dos *indecidíveis*.

O *indecidível* da *desconstrução* emerge com o cubo explorado por Tschumi através de livres manipulações, que possibilitam alcançar arranjos com contornos cada vez mais indefinidos transmitindo o aspecto incompleto invariavelmente percebido. As operações como a dissociação, a superposição e a combinação, entre outras estratégias empregadas na concepção das *folies*, “desencadeiam forças dinâmicas capazes de se expandir para todo o sistema arquitetônico, explodindo os seus limites” (TSCHUMI, 2008, p.191). Porém, mesmo diante da imprecisão dos contornos das *folies*, a sugestão cúbica não é perdida e assim os demais *indecidíveis* se apresentam.

Grades ortogonais, escadas, rampas, treliças espaciais e volumes cilíndricos entre outros, repetem-se a partir de variadas configurações, dando a impressão de combinações feitas ao acaso. Quando qualquer um destes elementos geométricos é visto repetido em lugares distintos, em configurações variadas, eles remetem a algo (outro elemento) que está fora deles e do qual se aproximam e se distanciam, simultaneamente. Essa dupla ligação de aproximação e ao mesmo tempo

distanciamento, de ruptura e junção, entre as *folies* marcam uma **brisura**. Tais ligações estabelecidas pelas transformações formais realizadas por Tschumi tornam impossível uma resposta definitiva ao seguinte questionamento: qual então seria a origem, o lugar exato de onde o primeiro elemento similar a outros teria sido originado? É *como se* o lugar da origem, sugerido pelo cubo, encontrado em diversos lugares e ao mesmo tempo em lugar nenhum, houvesse apenas os **traços** ou **rastros** de uma presença, no qual um elemento contém todos os outros e evoca a presença de uma ausência (figura 05).



Figura 05: Disposição das *folies* no *Parc la Villette* (Paris).
Fonte: Arquivo pessoal, ago. 2011.

Além das ligações entre as *folies*, Tschumi ao sobrepor a retícula das *folies* ao sítio provoca outra trama entre estas e as construções antigas existentes no terreno destinadas ao parque. Quando as *folies* são inseridas no sítio **suplementam** um contexto existente na direção de um novo contexto (figura 06). Os elementos antigos, mantidos e incorporados, são como fios de um velho tecido (re)inventado. A ligação (de aproximação e distanciamento) de *folie* a *folie*, e *folies* às construções antigas, resultam no movimento da **différance** no espaço e no tempo, onde tempos distintos dividem o mesmo espaço, por sua vez diferenciado e diferido pelos **traços** de outros espaços no tempo.



Figura 06: Folies no *Parc la Villette* - Paris.
 Fonte: Arquivo pessoal, ago. 2011.

Por fim, há duas ações distintas e interligadas de Tschumi com o discurso derridiano. A primeira ação é compreendida pelas *folies* enquanto *indecidível* da *desconstrução*. Percebe-se que Tschumi não parte da arquitetura como texto, matéria já existente, mas sim de uma figura (cubo) constante na teoria da arquitetura, podendo ser este identificado como elemento que estrutura e tenciona o discurso teórico arquitetônico. As *folies* enquanto discurso (processo criativo) e matéria (objeto edificado) desponta como reflexão, crítica e proposta à arquitetura (teoria e prática). A segunda ação consiste na transição metafórica do discurso de Derrida para a arquitetura ao apreender a arquitetura como texto composto por sobreposições de tempos históricos identificados pelos registros físicos que permanecem. Esta segunda ação coincide com o posicionamento de Eisenman no jardim não construído.

2.2. O jardim não construído

Projetado por Peter Eisenman com participação de Derrida, o jardim não construído se apresenta apenas como processo criativo. Diferente do desenho de Tschumi, no qual foram percebidas duas lógicas de ordenação, o esboço do jardim não construído não foi apreendido de uma única vez. O olhar se perdeu diante da profusão de linhas e figuras superpostas. Nem mesmo quando finalizada a proposta as camadas utilizadas foram facilmente mensuráveis (figura 07). Se no plano geral do *La Villette*, a distinção entre três camadas – pontos, linhas e superfície - é nítida, no jardim não construído não se torna claro quantas camadas o compõe, tampouco uma distinção precisa entre sistemas bem definidos. A quantidade de formas e sua disposição conferem um caráter complexo ao desenho.

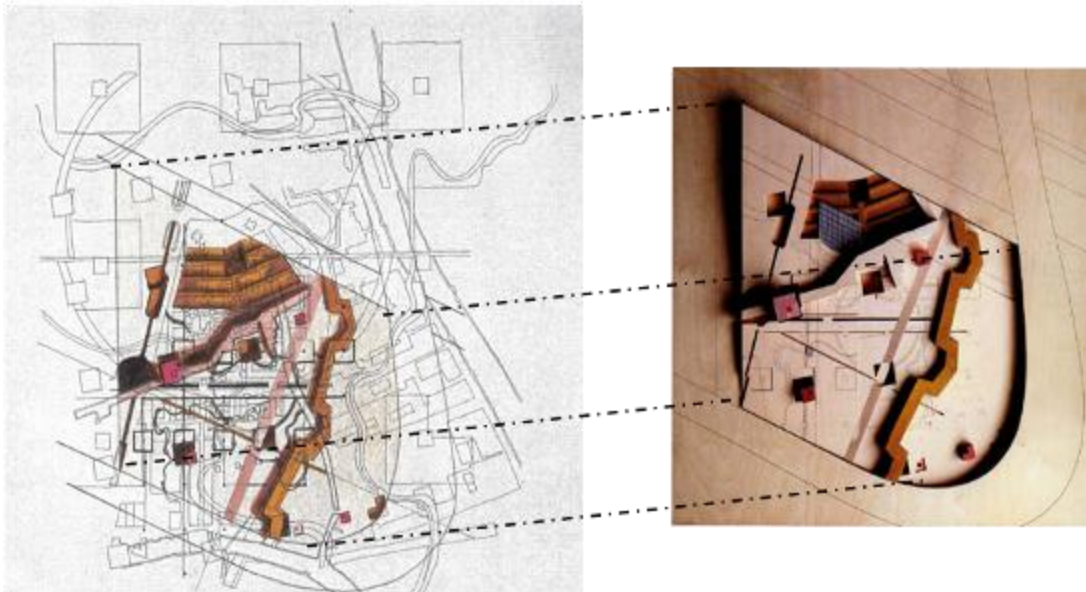


Figura 07: Esboço inicial e maquete final do jardim para o *Parc la Villette*.
Fonte: *Cities of Artificial Excavation*, 1994, (adaptado).

Esta 'indefinição', esta não compreensão do que é o que, é fruto da contribuição de Derrida no projeto do jardim pela figura *Chora* (no *Timeu* de Platão). *Chora* é discutido como um lugar, um receptáculo, que não pode ser descrito como sensível nem inteligível, mas algo que não pode ser representado ou materializado como espaço, que só pode ser sonhado, *como se*, uma ficção. O processo projetual para Eisenman era pura criação, enquanto Derrida buscava constantemente trazer para a realidade arquitetônica o desafio *Chora*, ou seja, o fato deste não poder ser representado arquitetonicamente e, ao mesmo tempo, possibilitar ao visitante pensar/imaginar a arquitetura. Nesta relação duplamente contraditória e paradoxal, Derrida e Eisenman pensaram o jardim a partir de uma oscilação entre diferentes textos, um lugar dentro de outro lugar, nunca encerrado (KIPNIS; LEESER, 1997).

Chora regeu a discussão filosófica e arquitetônica, enquanto Eisenman se aventurou no universo das palavras, Derrida percorreu o universo do desenho (COHEN, 1994), e o jardim não construído emergiu como um grupo de figuras geométricas compostas por uma retícula estrita, bem como um grupo de linhas sinuosas e fragmentos de linhas semelhantes aos encontrados no projeto do *La Villette*. As demais figuras, que aparecem como inéditas, denunciam a formação do jardim a partir de outros conteúdos existentes. Esta profusão de imagens, originada de discussões e tentativas de materializar o imaterial (*chora*), é regida também por anteriores práticas projetuais de Eisenman, utilizando estratégias denominadas por escala, escavação e palimpsesto⁵. A essência de Derrida, ou seja, “o ato de ler a desconstrução como um empreendimento a ser executado” (WOLFREYS, 2009, p.48) compartilha a regência do *chora* na proposta do jardim. E, surpreendentemente, este se mantém na não existência real do jardim.

De fato, as camadas que compõem o jardim não construído só são compreendidas após a leitura do discurso explicativo sobre a obra. Sem este, seria muito difícil compreender o palimpsesto proposto do sítio do *La Villette* e da região do Cannaregio (Veneza) – sem nenhuma intervenção – e do projeto de Tschumi para o *Parc* e o projeto de Eisenman para o Cannaregio. Conteúdos distintos permutados constroem uma *escritura*. As camadas inscritas por Eisenman foram deslocadas no espaço e no tempo para criar presenças de ausências. A *escritura* do jardim é *suplementada* pelo projeto de Tschumi para o parque, assim como é um *enxerto* acrescido ao texto do parque escrito por Tschumi, fazendo explodir o movimento de *traços*, da *differánce*, para criar um novo contexto.

Apesar de utilizarem as superposições como estratégia de projeto, entre Tschumi e Eisenman não há procedimentos fixos que poderiam resultar em um método de trabalho. O entendimento da arquitetura como um texto é evidente entre os dois. Entretanto, os *indecidíveis* são articulados distintamente na construção de *escrituras* igualmente díspares. Enquanto Tschumi inventa seu conteúdo de partida (o cubo) Eisenman parte de conteúdos existentes. Os produtos são imprevisíveis e frutos de uma total arbitrariedade na ação dentro do processo projetual, porém antecedidos por uma complexa reflexão teórica. Apesar das divergências uma questão permaneceu invariável: de nada adiantaria tentar compreender esse algo chamado *desconstrução* no espaço construído sem passar pelo entendimento do **processo**.

Os *indecidíveis*, independente do domínio abstrato ou concreto, tornam possível a construção ilimitada de narrativas a partir do gesto arbitrário de cada indivíduo envolvido. Após a investigação compreendeu-se que não há um método de projeto intitulado *desconstrução*. O espaço criado não possui um resultado previsível. Por conseguinte, não há um repertório formal que defina um projeto como ‘desconstrutivista’, ou seja, projetos que tendem a distorção de formas e instabilidade visual por muitos autores considerados ‘desconstrutivistas’, não necessariamente partem do entendimento

teórico/filosófico da *desconstrução*. O entendimento da *desconstrução* só é percebido olhando para o desenvolvimento do projeto. O processo torna-se mais significativo que o produto final. Apesar da arbitrariedade no processo, os *rastros* deixados pelos *indecidíveis* fazem a ausência uma constante. O jogo livre (e *indecidível*) faz da **invenção** um caminho para o projeto.

3. MOMENTO DE EXPERIMENTAÇÃO

O momento de experimentação deparou-se com o abismo da incerteza, medo do desconhecido e da angústia criada pelo incerto tanto pela ocasião de liberdade do método pragmático acadêmico quanto pela não existência de um método destrutivo. Assim, a pergunta que se fazia era por onde começar? Partindo da aporia que o abismo transmitia e com a reflexão teórica antevista, o olhar individual do sujeito envolvido implicou numa total arbitrariedade no processo criativo, assim como constatado nos exemplos antes apresentados.

O ato de experimentar (ensaiar, tentar, praticar) que permitiria ilimitadas tentativas de configuração espacial orquestradas pela pura criatividade, contraditoriamente, se iniciou com uma ação pragmática de definição do limite geográfico da intervenção. Entre a dúvida e a certeza a escolha do recorte para leitura foi o primeiro ato do processo. O entendimento do recorte escolhido como uma construção textual – *escritura* – formada pelo acúmulo de *vestígios* temporais no contexto urbano permitiu identificar, interpretar e reinventar os textos dos bairros Centro, Farol e Jaraguá da cidade de Maceió. Admitindo a existência de “um caminho que não tem que ser descoberto, mas inventado” (DERRIDA apud NESBITT, 2008, p.167), o processo (desenho) iniciou-se com o domínio da metáfora do texto transposto para a arquitetura e a cidade numa ação imediata, identificando e articulando os *indecidíveis* a partir de duas materialidades distintas: o texto literário e espaço construído da cidade.

O texto literário (livros e imagens sobre os bairros escolhidos) instigou, a partir da espacialidade descrita por palavras, a livre imaginação a desenhar com linhas intuitivas os *vestígios* da formação inicial da cidade, antes existentes no bairro Centro. Encontrar os *vestígios* que foram apagados e defini-los como uma ausência no texto construído da cidade foi o mote para a invenção do espaço ausente. Estes desenhos que conduziram o segundo ato do processo projetual é fruto de uma *ficção*, ou seja, de uma possibilidade imaginada *entre* o **controle** (do senhor de engenho sobre os servos) e o **descontrole** (a tentativa de romper este controle pelos servos) (figura 08). Esta *aporia ficcional* determinante no processo de projeto é o avesso do método pragmático balizado por amarras que conduzem a uma única direção, a um fim definido. O rompimento com o pragmatismo abre inúmeras possibilidades a seguir, que não se pode definir aonde irão parar. O entendimento do ato projetual como um **processo** contínuo permite que este contenha os *rastros* das ações do próprio processo ativando o movimento interminável da *differance*.

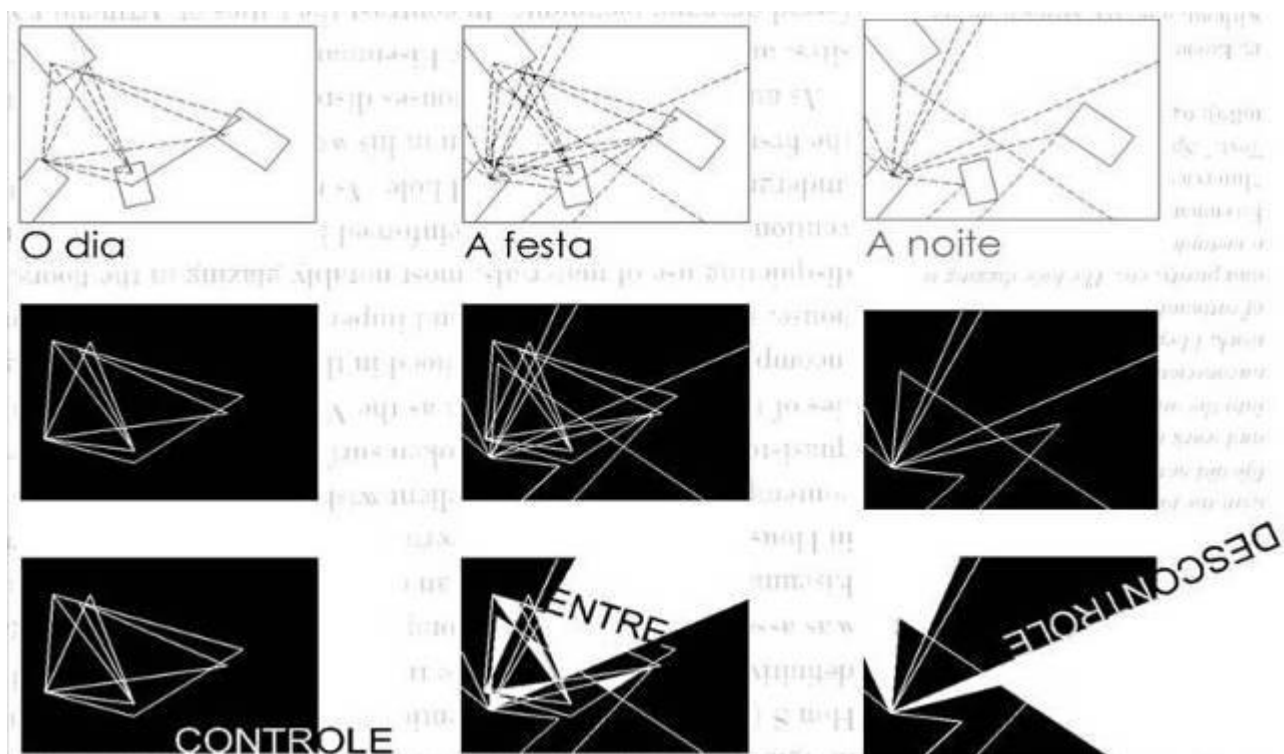


Figura 08: Entre o controle e o descontrole.
 Fonte: SANTOS, Edler Oliveira, 2010.

A passagem do desenho ficcional da literatura para o espaço real da cidade configura o terceiro ato projetual, através da imersão do sujeito no espaço real. Nesta ação, o sujeito se inseriu na *escritura* da cidade e buscou identificar no contexto, os *traços*, os *rastros* e os *enxertos* que materializam o movimento da *différance* na cidade (figura 09). Na passagem pelo recorte escolhido, o olhar apreendeu ruínas de casas, armazéns abandonados, trilhos, identificados e interpretados como *vestígios* de tempos distintos inscritos no mesmo espaço físico. Estes elementos identificados e registrados em fotografia foram desenhados, combinados e recombinaados, até surgir uma composição de contornos indefinidos e sugestão multidimensional que registra uma relação dúbia e aporética entre o novo e o antigo. Este terceiro ato foi um processo longo, reflexivo e criativo, onde a noção de presença da ausência orquestrou as operações gráficas elaboradas, através de conjugações e dissociações que, curiosamente, foram representadas 'dentro' de uma malha cartesiana para em seguida explodirem como fragmentos de passagens do espaço ausente (figuras 10 a 12). As abstrações, fruto destas operações gráficas, teceram infinitas possibilidades de configurações espaciais.



Figura 09: Uma situação de passagem pelos fragmentos.
 Fonte: SANTOS, Edler Oliveira, 2010.



Figura 10: Parte do processo de conjugação e dissociação de fragmentos.
 Fonte: SANTOS, Edler Oliveira, 2010.

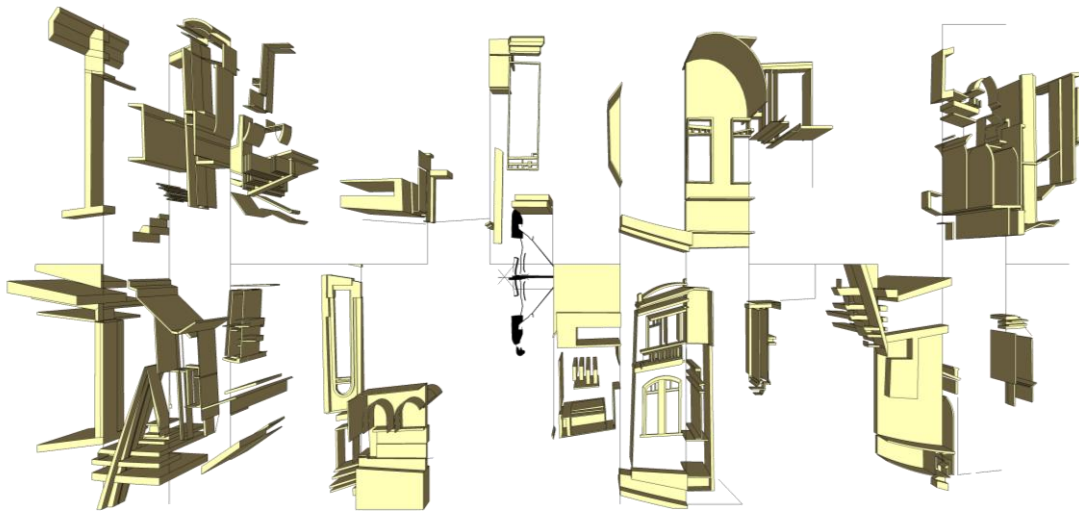


Figura 11: Composição de fragmentos.
Fonte: SANTOS, Eder Oliveira, 2010.

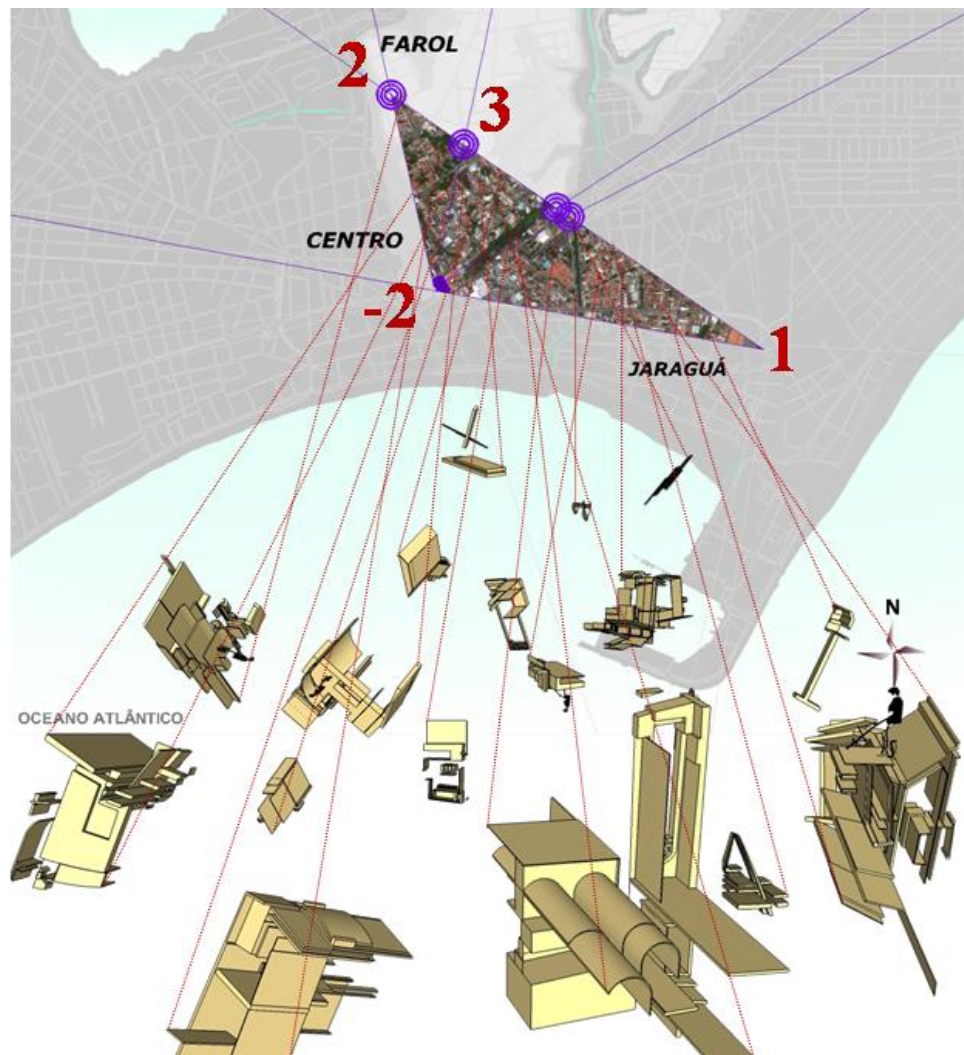


Figura 12: Explosão de fragmentos.
Fonte: SANTOS, Eder Oliveira, 2010.

Sem contornos precisos e sem uma definição, os fragmentos foram inseridos no contexto de onde foram retirados como a própria afirmação da aporia já existente (figura 13). As variadas configurações implicaram numa seleção arbitrária de quais fragmentos seriam implantados, nunca levando a algo definitivo (figura 14). Na medida em que foram *enxertados*, os fragmentos de passagens, de portas, de janelas, de rampas e de escadas perderam seu sentido original e se tornaram nada mais que *traços* ou *rastros* abertos a tantas interpretações quantos forem os tipos de sujeitos que escolhem passar por eles.



Figura 13: Fragmentos de passagens.
Fonte: SANTOS, Edler Oliveira, 2010.

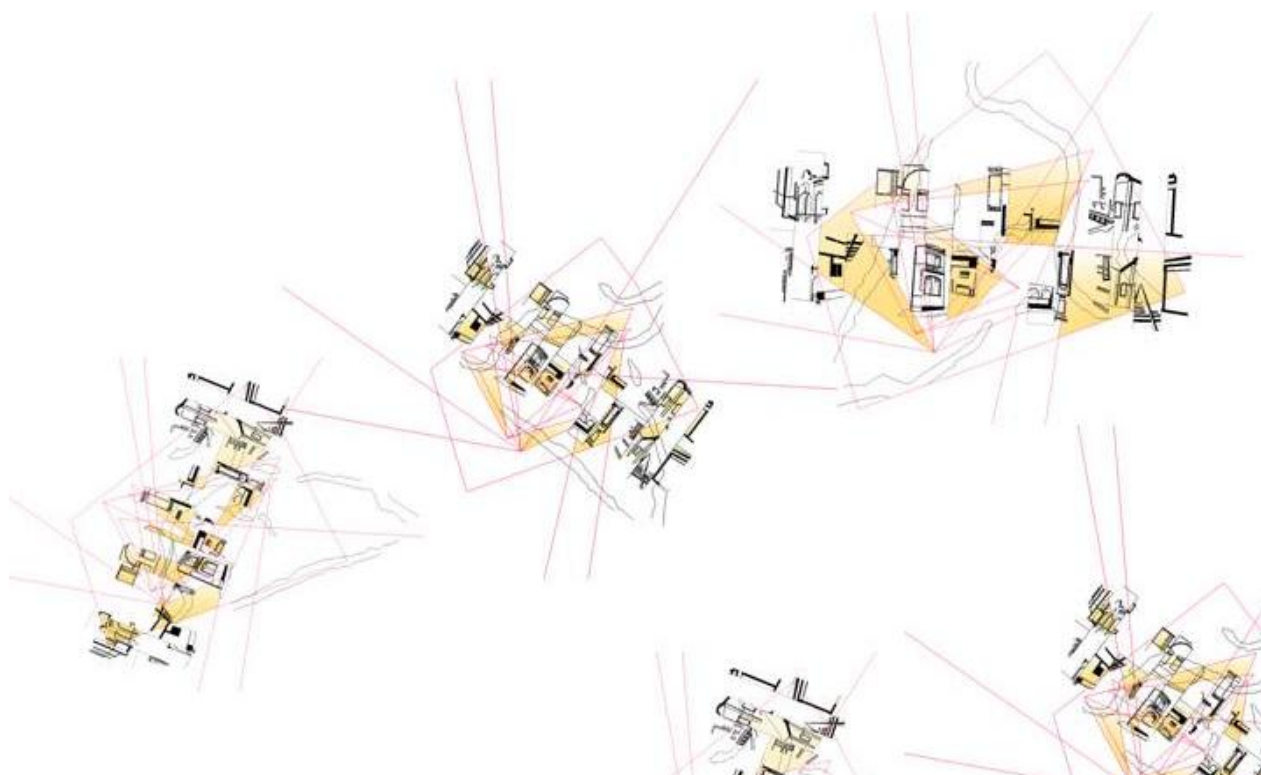


Figura 14: Possíveis configurações para um espaço vazio dentro da área de intervenção.
Fonte: SANTOS, Edler Oliveira, 2010.

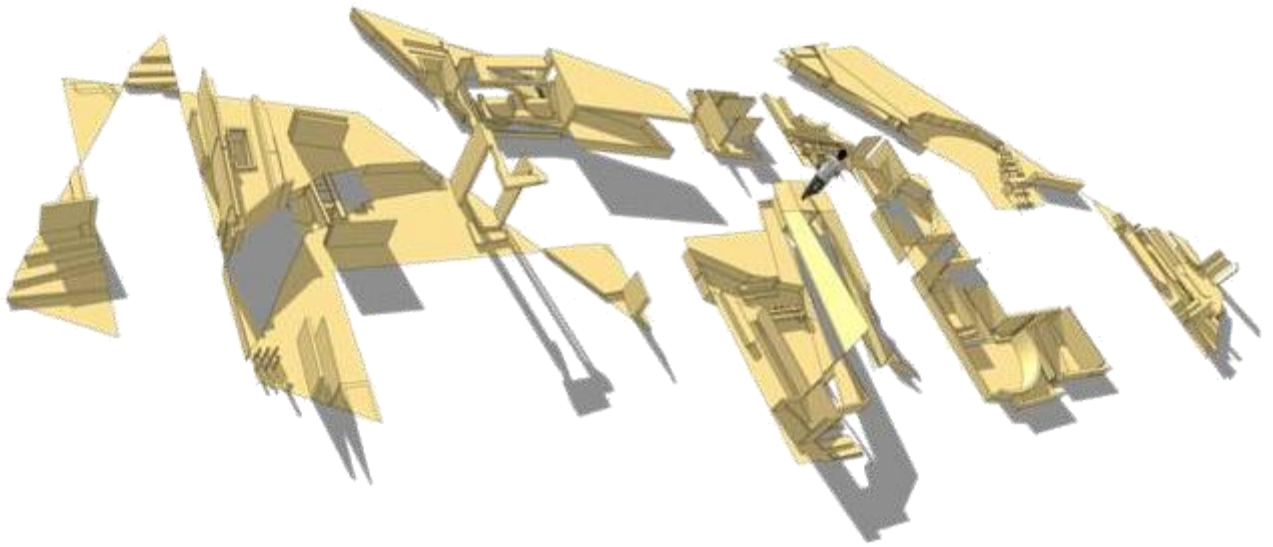


Figura 15: Imersão no espaço ausente – um vazio dentro da área de intervenção.
Fonte: SANTOS, Edler Oliveira, 2010.

Sua inserção nos percursos permitiu modificar o contexto, inventando um novo texto, destinado a novas possibilidades de interação. Intencionalmente os fragmentos foram *enxertados* em trechos distanciados fisicamente no território. Ao passar por estes, caberia ao sujeito perceber e estabelecer associações pelos *traços* e *vestígios* deixados nos caminhos, optando por interagir e não interagir. Espalhar os fragmentos nas referidas partes da cidade foi uma forma de inscrever os *rastros* do próprio processo. Deste modo, o espaço ausente não assume uma forma definitiva e é feito destes fragmentos que estão em mais de um lugar e ao mesmo tempo em lugar nenhum, definidos como *traços* que marcam a presença de uma ausência (figura 15).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar e a intervenção na escrita da cidade não possuíam uma utilidade prévia, finalidade prática ou programa previamente definido. Isto não é uma defesa ao abandono do programa. Porém, abdicar da idéia de um início previamente definido e da vontade em atingir um contorno definitivo permitiu demorar no processo e fazer explodir o potencial inventivo. Indo além de um fazer estritamente pragmático, a desconstrução do processo de projetar não se apresenta como uma verdade incontestável, e sim como uma possibilidade para testar e expandir limites. O processo criado e vivenciado demonstrou que o pressuposto teórico deu suporte ao desenvolvimento do projeto, sem amarrá-lo a uma metodologia. Projetou-se a partir do desconhecido e não de procedimentos que delimitam etapas estanques no processo. A liberdade criativa estimulada pelo uso de diferentes técnicas permitiu chegar a mais de um resultado possível. A estratégia projetual desenvolvida não constitui um método de trabalho formado por regras específicas que podem ser utilizadas sempre que

se deseja obter um determinado produto. O processo percorreria outros caminhos num contexto diferente, pois este é ilimitado e a sua invenção pode variar de acordo com a interpretação do indivíduo.

A teoria conhecida como desconstrutivista permitiu articular os conflitos ou *aporias* a favor da invenção do espaço, porém sem dominá-lo completamente, deixando que este crie situações espaciais imprevisíveis. Num processo *indecidível* entre o controle e o descontrole, a partir de emendas e rupturas contínuas, o espaço gerado não possuiu um produto 'final' previsível. O ordenamento, indeterminação e conflitos nele implicados só podem ser compreendidos pela descrição do processo. Sem uma origem e um fim, o projeto partiu de *vestígios* e não transgrediu esta condição. Durante o processo, o pragmatismo tomou de assalto algumas ações efetuadas, assim como o entendimento da metáfora da arquitetura da cidade como texto foi emprestada das análises do *La Villette* e do jardim não construído. Inconscientemente, as transições metafóricas identificadas no jardim de Eisenman foram incorporadas, muito provavelmente quando o medo do abismo se fazia marcante.

Reconhecida as interferências, o sujeito do experimento construiu sua autenticidade no terceiro ato projetual, no momento de imersão no espaço construído e nas operações gráficas elaboradas. Neste momento houve um híbrido entre o conhecimento apreendido da análise das *folies* e a capacidade inventiva do sujeito do experimento. Não há no experimento, algo que legitime um real 'empreendimento da *desconstrução*' como alcançou Tschumi com o cubo. Entretanto, o processo construído alcança o objetivo de experimentar outro modo de concepção do espaço até então preso aos moldes estabelecidos na academia.

A junção entre o entendimento do discurso desconstrutivo e a capacidade individual do sujeito de transpor este entendimento para o discurso arquitetônico se deu a partir da **invenção**. Assim, na reflexão sobre o processo criativo percebeu-se que a invenção do projeto deriva por um lado da leitura do mundo a própria volta e por outro lado, da astúcia do sujeito de, num certo momento, desconhecer a interferência da sua própria percepção do mundo. O pressuposto teórico se efetivou na ação projetual de forma a corroborar com a criatividade a partir de estímulos apreendidos na própria teoria e percebidos materialmente pela análise de outras obras arquitetônicas. Este domínio antecessor à ação projetual foi imprescindível para o desenvolvimento do processo de projeto, pois permitiu visualizar o processo reflexivo de outros arquitetos desmistificando o que de fato caracteriza uma arquitetura 'desconstrutivista' – o processo. Entretanto, foi no momento da invenção, no infinito de possibilidades de configurações espaciais originando os fragmentos de passagens *enxertados* nos vazios urbanos e ao longo dos percursos existentes dentro do recorte escolhido, que se configurou uma *aporia* entre **estimular** e **limitar**. Estas questões tiveram que se alinhar durante o momento de

experimentação: **estimular**, respeitando a liberdade criativa do indivíduo e **limitar**, definindo, dentro de um exercício reflexivo, até onde o processo asseguraria uma qualidade projetual. A integração entre estas duas questões foi o principal desafio que se apresentou já que o pressuposto teórico utilizado conduziu a ilimitados produtos espaciais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Manuella Marianna. **Entre a crítica e a admiração**: considerações sobre o discurso poético de Peter Eisenman. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3839>, acessado em 11/09/2011.
- BÉDARD, Jean-Francois. **Cities of Artificial Excavation**. [S.l.]: Rizzoli, 1994.
- COHEN, Jean-Louis. The Architect in the Philosopher's Garden: Eisenman at La Villette. In: BÉDARD, Jean-Francois. **Cities of Artificial Excavation**. [S.l.]: Rizzoli, 1994.
- CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record : Rosa dos Tempos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. Uma arquitetura onde o desejo pode morar. In: NESBITT, Kate (org). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: COSACNAIFY, 2008.
- DOSSE, François. **História do estruturalismo**: O campo do signo. Vol. 1. São Paulo: Edusc, 2007.
- _____. **História do estruturalismo**: O canto do cisne. Vol. 2. São Paulo: Edusc, 2007.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo C. **Jaques Derrida Primeiros passos**: da linguagem à escritura. *Mente cérebro e filosofia*. São Paulo, n.12, p.48-57, 2008.
- _____. **Às margens**: a propósito de Derrida. São Paulo: Loyola, 2002.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna** Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2000.
- KIPNIS, Jeffrey; LEESER, Thomas (editor). **Chora L works**: Jacques Derrida and Peter Eisenman. New York, Monacelli Press, 1997.
- MONTANER, Josef Maria. **Arquitetura e crítica**. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gil, 2007.
- _____. **Depois do movimento moderno**: arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gil, 2001.
- NASCIMENTO, Evandro. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo, CosacNaify, 2008.
- SANTOS, Edler Oliveira. **A invenção do espaço ausente**. Maceió, 2010. 102p. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas.
- TSCHUMI, Bernard. Introdução: Notas para uma teoria da disjunção arquitetônica. In: NESBITT, Kate (org). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: COSACNAIFY, 2008.
- VENTURI, Robert. Complexidade e contradição em arquitetura. Trechos selecionados de um livro em preparação. In: NESBITT, Kate (org). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: COSACNAIFY, 2008.

¹ Jacques Derrida articula textos de outros filósofos consagrados tais como: Rousseau, Saussure e Lévi-Strauss em *Gramatologia* (1967); Freud e Lévi-Strauss em *A escritura e a Diferença* (1967); Platão e Mallarmé em *A Disseminação* (1972); Heidegger, Hegel e Austin em *Margens* (1972), dentre uma obra de quase 70 livros. Ele ganhou espaço no cenário intelectual em fins da década de 1960 e “quando morreu em 2004, (...) foi saudado pelo jornal francês *Le Monde* como o ‘filósofo francês mais comentado em todo o mundo’” (DUQUE-ESTRADA, 2008, p.53).

² A *cena de leitura* seria a expressão mais coerente para definir como Jacques Derrida constrói o seu trabalho. Ela ultrapassa o entendimento da função da leitura como simples interpretação para o entendimento da leitura como “função em certo sentido ‘pragmática’, (...) como prática de um sujeito que escreve, agencia valores, desloca sentidos, redimensiona estruturas” (NASCIMENTO, 2004, p. 14).

³ Diversos *indecidíveis* como *phármakon*, *chora* entre outros, são encontrados nos textos assinados por Jacques Derrida. Dentro desse amplo conjunto, *suplemento*, *différance*, *escritura*, *arqui-escritura*, *enxerto*, *traço*, *brisura* e *hímem* foram investigados, neste trabalho, pela freqüência com são abordados pelos autores que discorrem sobre o tema em questão.

⁴ Derrida contesta a relação conflituosa existente nos pares conceituais como mente/corpo, razão/sensibilidade, sujeito/objeto, filosofia/arquitetura etc. onde um dos termos é considerado superior ao outro de modo impositivo. Por meio desta hierarquia, é definida uma correspondência opositiva e ao mesmo tempo negativa, na qual o segundo termo ocupa um lugar marginal diante primeiro termo. Tais oposições, a despeito de qualquer naturalidade seriam imposições estratégicas articuladas para justificar o pensamento denominado logocêntrico (WOLFREYS, 2009).

⁵ O discurso teórico de Eisenman manipula as idéias de Derrida, transpondo sua lógica a favor de uma poética construída com metáforas derridianas a favor de sua prática arquitetônica (ANDRADE, 2011).