

A Utilização da Imagem para discutir questões complexas de Filosofia: Representação, Crise da Representação e Desconstrução

Dirce Eleonora Nigro Solis¹

Resumo: Este texto, originalmente apresentado na II Jornada sobre Filosofia e Ensino- LLPEFIL-UERJ, trata de algumas possibilidades de utilização de imagens para a abordagem de temáticas filosóficas. Partindo da discussão sobre a representação em filosofia e a possibilidade de uma analogia com imagens, passa a analisar pelo viés da desconstrução, a crise da representação e os deslocamentos com relação aos pares binários metafísicos e logocêntricos do pensamento ocidental, tomando como exemplo a desconstrução em arquitetura e o projeto da *Love/ House* de Lars Lerup.

Palavras-Chave: Imagem Representação. Crise da representação. Desconstrução. Arquitetura.

Abstract: This text, originally presented at the II Journey of Philosophy and Teaching – LLPEFIL UERJ -, deals with some possibilities for using images for the approach of philosophical thematic. From the discussion of the representation in philosophy and the possibility of an analogy with images, now analyze the bias in the deconstruction of the representation crisis, and displacements in relation to metaphysical and logocentric binary pairs of Western thought, taking the example of the deconstruction in architecture and design of the *Love/House* by Lars Lerup.

Keywords: Image. Representation. Crisis of Representation. Deconstruction .Architecture.

A questão do ensino de filosofia em nível médio ou na graduação sempre foi colocada como desafio instigante para aqueles que se dedicam à tarefa de professor. Na relação ensino de filosofia e arte, a preocupação de muitos profissionais consiste muitas vezes em como é possível associar a discussão tão complexa da filosofia com as imagens, seja a imagem em movimento, seja a imagem cristalizada em fotografia, desenho etc.

¹ Doutora em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atuando principalmente nos seguintes temas: Desconstrução, Filosofia Francesa Contemporânea e no Pensamento de Jacques Derrida. É coordenadora do Laboratório de Licenciatura e Pesquisa sobre o Ensino de Filosofia- LLPEFIL na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

95

Muitos pensadores reconhecidos, no entanto, já se serviram de imagens provenientes das mais diversas fontes, tais como fotografia, escultura, pintura, cinema, para discutir questões filosóficas importantes. Iremos citar um ou dois exemplos, já bastante familiares para quem trabalha com filosofia, utilizados por pensadores tais como Foucault ou Deleuze. Nosso intuito aqui, entretanto, é apresentar algumas imagens tomadas da desconstrução em arquitetura (derridiana ou não) e o muito especial desenho da **Love/House** de Lars Lerup, que nos permitem a referência ao trabalho de pensadores, tais como, Derrida, Roland Barthes e Gaston Bachelard.

Antes de abordar a temática principal da desconstrução, vale lembrar que Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas* (1999) vai nos trazer o quadro de Velasquez, **Las Meninas** (cujo título remete à descendência portuguesa do pintor espanhol), para falar de todo o ciclo da representação. Não é preciso, entretanto, repetir em detalhes toda a riqueza da abordagem deste autor. (Foucault, 1999, 3-21).



Fig 1

A questão da representação é fundamental para a compreensão do conhecimento no campo filosófico. Na filosofia, mas também nas chamadas ciências da cognição, a discussão do contexto da representação veio sendo objeto de amplo debate ao longo da história do pensamento e mais especificamente da teoria do conhecimento.

Preocupação dos filósofos desde o início da filosofia sistematizada, o problema da representação foi trabalhado por inúmeros filósofos da tradição e não poderíamos deixar de mencionar Aristóteles, Francis Bacon, Descartes, David Hume, Bergson, Merleau Ponty, Rorty, mas também Deleuze e Derrida. A questão da representação foi abordada de modo interessante por Michel Foucault em sua obra acima citada onde ele discute,

e aqui só posso falar disso de modo muito sucinto, a questão da semelhança, passando pela representação clássica propriamente dita até chegar a apontar os limites da representação.

Embora isto não caracterize nenhuma novidade para os lingüistas, todas as representações, classicamente, ligam-se entre si como signos, formando uma imensa rede. Toda análise de signos é imediatamente decifração do que eles significam. Assim, em *As Palavras e as Coisas*, Foucault aponta, por exemplo, que semiologia e hermenêutica se sobrepõem na *epistémé* clássica, no século XVII, mas de forma distinta do que ocorria no século XVI. Não há mais semelhança. Ligam-se no poder próprio da representação, aquele de representar a si mesma.(Foucault,1999, 90-91).

Na idade clássica, diz Foucault, a ciência pura dos signos vale como discurso imediato do significado(1999,p.92).Daí podermos dizer com Descartes: Ser=Pensar=Representar. **Re-presentar** classicamente significa apresentar de novo. Trazer à presença novamente, só que no pensamento clássico moderno como **Idéia**, dobra do pensamento sobre si mesmo.

O peso da concepção clássica para o pensamento moderno e apontado por Foucault como chegando até nós é que “a teoria binária dos signos, a que funda, desde o século XVII, toda a ciência geral do signo, está ligada, segundo uma relação fundamental, a uma teoria geral da representação”.(Foucault,1999,92). Somente pela representação podemos estabelecer que o signo é pura e simples ligação de um significado a um significante. Classicamente “significante e significado só são ligados na medida em que um e outro são (ou foram ou podem ser) representados e que um representa atualmente o outro”. (Foucault,1999, 92).

No entanto, podemos utilizar as diversas citações (uma série de 58 quadros) que Pablo Picasso faz de **Las Meninas** de Velasquez para discutir a questão da representação da representação, como já havia pensado Foucault com relação ao **Las Meninas**, onde há a representação de um quadro dentro do quadro de Velasquez. Ou seja, o pintor (o próprio Velasquez) representado dentro da cena pintando um quadro onde ele supostamente representa o rei e a rainha da corte espanhola (Felipe IV e D. Mariana), refletidos num espelho; estratégia, aliás, utilizada por muitos artistas, pintores, escritores do pós renascimento ou do período designado como barroco. Já os quadros **As Meninas** de Picasso podem ser motivações para a discussão, não só da representação da representação ou da questão da elisão do sujeito (esta última já presente também,

seguindo a análise de Foucault, no quadro original de Velasquez), mas ainda para discutir a desconstrução deste mesmo ciclo da representação e o ultrapassamento de seus limites.

Nos dois quadros **As Meninas**, abaixo exemplificados, temos os mesmos elementos presentes nos quadros de Velasquez, mas com a assinatura muito particular de Pablo Picasso: as formas, a perspectiva, a hierarquia figura e fundo desconstruídas; o quadro “original”, de Velasquez como “visão singular” de Picasso, e que nos introduzem no universo da representação como interpretação.



Fig 2



Fig 3

Assim, seguindo a idéia de Foucault, podemos utilizar o quadro **Las Meninas** de Velasquez para discutir todo o ciclo da representação que culmina na modernidade, mas podemos ao mesmo tempo tomar as várias interpretações de **Las Meninas** por Pablo Picasso para mostrar a desconstrução da idéia de representação, o significado da interpretação, a desconstrução da idéia de signo e do binômio significante/ significado, a questão do referente.

Podemos também, trazer um outro exemplo, um quadro de El Greco - **O Enterro do Conde D’Orgaz**- para discutir o significado do conceito de dobra a partir de dois planos desdobrados na figura, o alto e o baixo na estrutura e na interpretação barroca.

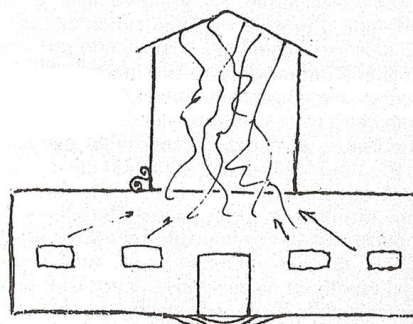


Fig 4

Lembramos ainda, o exemplo utilizado por Deleuze em *A Dobra. Leibniz e o Barroco* (1991) para discutir o conceito de dobra, o alto e o baixo na Igreja Barroca, ou então a alegoria da casa para a discussão do fora/dentro, avesso/direito etc. O exemplo abaixo, a Igreja Barroca de 1653 projetada por Borromini, a Igreja de Santa Inez (Fig 5) na Praça Navona em Roma, pode ser associado ao que Deleuze, na obra citada acima, chamou de A Casa Barroca (Deleuze, 1991, 15) e à relação que este autor faz do andar de baixo com a matéria, as forças elásticas, molas e o andar superior com a alma racional, inspirado na obra de Leibniz. Com um simples desenho (Fig 6), Deleuze (1991,15) discute, entre outros, o significado do compartimento sem janelas - a mônada leibniziana-, a analogia de algumas questões da Monadologia com o barroco. Discute também questões da estética barroca, dentre elas a luz barroca, a dobra que vai ao infinito, o alto e o baixo, o dentro e o fora, a textura no barroco.



Fig 5



— A casa barroca —
(alegoria)

Fig 6

Já a discussão contemporânea da desconstrução pertence a um momento do pensamento que implica na elucidação do que ficou conhecido como *a morte da representação*. Os

exemplos que tomaremos aqui são aqueles da arquitetura, entendida não em sua característica exclusivamente técnica, mas em sua dimensão artística. Iremos destacar, portanto, alguns objetos que nos preenchem os olhos, a sensação e a percepção, os objetos arquitetônicos.

São imagens de edificações que em sua maioria, implicam numa elucidação da questão do signo e o tratamento a ele dado pela desconstrução. Para darmos conta desta questão, entretanto, lembremos rapidamente Saussure. A compreensão do signo para a concepção clássica moderna irá possibilitar o projeto de uma semiologia geral em Saussure cujo propósito é desenvolver uma *Teoria Geral dos Signos* e que pode ser compreendida também, como um ramo da psicologia social. A língua é a base de compreensão dos problemas semiológicos e a intenção de Saussure é retirar da mesma, as leis gerais de significação e aquelas da comunicação que tenham a possibilidade de aplicação nos diversos campos da cultura. A palavra “signo” tem como objetivo exprimir idéias atribuídas a qualquer coisa, mas de forma arbitrária. Um *signo*, então, “sinaliza” (sinais de trânsito, palavras, equações, diagramas, pinturas, edificações são signos). O signo é “social por natureza” e uma das características internas da língua também é ser social. Daí a *semiologia*: “É preciso, pois, conceber uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social (...); nós a denominaremos semiologia” (Saussure, 1967,60). E a língua, como fenômeno semiológico, não existirá fora do fato social para Saussure. Às classes de *sons* e *sentidos* que constituem a língua, Saussure as nomeia respectivamente de “significante” e “significado”.

O signo é definido, então, como a associação de um significante a um significado, como o nexo entre o conceito (significado) e a imagem acústica (significante), tendo por função *representar* a coisa durante a sua ausência. Entretanto, para que o signo funcione, o que *pode estar* ausente não é o significado, mas sim o referente. Significante e significado, indissociáveis no signo, representam o referente em sua ausência, mas dele não se separam inteiramente.

A concepção de Saussure estará na mira crítica da desconstrução. Derrida reconhece que Saussure tentou libertar a lingüística das concepções metafísicas ou teológicas presentes na idéia clássica de representação. No entanto, é principalmente pelo fato de ter utilizado o conceito de signo, concebido como associação de um significado

(conceito) a um significante (imagem acústica) que Saussure ainda não se desliga da tradição metafísica que trata da representação.

Derrida irá criticar em Saussure características metafísicas implícitas na Teoria dos Signos, tais como o primado do psíquico, do som, da voz, da presença. A arbitrariedade do signo e a linearidade do significante, o contexto de diferença em Saussure, tudo isso será alvo das críticas da desconstrução derridiana. No caso da diferença, que é fundamental para o contexto não representacional da desconstrução, o que Derrida critica em Saussure é o fato dele não se desligar do campo ontológico ao afirmar que “na língua não há mais que diferenças” (Saussure, 1968, 200). O que Derrida busca é o contexto da diferença que possibilite ultrapassar a dimensão da diferença como diferença ontológica. Um outro aspecto da diferença é buscado por Derrida: a *différance*, ou melhor, aquilo que na diferença *difere* uma outra diferença.

A desconstrução irá postular a crítica à mimesis e de certo modo denuncia o momento atual como o momento crítico da idéia de representação. E é neste sentido que desconstrução e representação classicamente considerada não se afinam mais.

A desconstrução postula-se como diferente de um simples estilo ou tendência. Tampouco é movimento. A filosofia, a partir de Derrida, utiliza o termo *desconstrução*, ampliando possibilidades de compreensão e abrindo um campo novo para o desenvolvimento do pensamento. Não se caracterizando nunca como um estilo estético entre outros, nem tampouco como tendência nas artes em geral, a desconstrução se impôs como sendo da ordem do acontecimento, ou melhor, é aquilo que acontece no pensamento e nas artes em qualquer momento histórico. Ela teve origem na crítica literária e acabou por qualificar certo pensamento filosófico, ético-político, artístico contemporâneo, mas como já falamos, ela não é para Derrida nem análise, nem crítica, nem método de interpretação literária. Não é bula de leitura, mas mesmo assim, não há como descartar a possibilidade desconstrutora como procedimental.

Inspirados na fenomenologia, Derrida e outros filósofos franceses atuaram no sentido de, considerando as questões propostas por ela, inverter, ampliar o problema do sentido, do corpo e dos fenômenos trabalhados pelas filosofias tradicionais ainda como questões ontológico-estéticas. Foi colocada em xeque por eles, a filosofia da consciência, ou como entende Derrida foi desconstruída a por ele denominada *metafísica da presença*. Segundo Derrida a história da cultura ocidental englobaria as

formas de manifestação da presença sendo que a hegemonia de uma dessas formas iria caracterizar os diferentes períodos históricos. Daí Derrida falar em *metafísica da presença*: “presença da coisa ao olhar como eidos, presença como substância/essência/existência (ousia), presença temporal como ponta (stigmé) do agora ou do instante (nyn), presença a si do cogito, consciência, subjetividade, co-presença do outro e de si, intersubjetividade como fenômeno intencional do ego etc (Derrida, 1973, 23).

Apenas compreendendo a força do pensamento fenomenológico na filosofia francesa das décadas de 40 a 60 é que podemos entender Derrida e seu pensamento. À fenomenologia e suas questões, Derrida dedica muitos de seus ensaios que poderíamos chamar desconstrutores de tudo o que representou para o pensamento ocidental a metafísica da presença. Entre eles *A Voz e o Fenômeno* (1967), *O Poço e a Pirâmide*, *A Mitologia Branca* (*Marges de la Philosophie*, 1972), *A Palavra Soprada* (*L'Écriture et la Différence*, 1967), *La Dissémination* (1972) e tantos outros que evidenciam uma filosofia que busca inspiração no ser sensível.

Mostrando a utilização metafórica na composição metafísica da filosofia desde Platão, as diversas utilizações heliotrópicas da filosofia, as metáforas para a luz, a sombra, uma espécie de *fotologos* platônico, em *A Mitologia Branca* (Derrida, 1972 (b)), a presença do ser é traduzida pela linguagem filosófica em geral e para o campo mais específico de nosso interesse, pela linguagem estética. A metáfora como exercendo um papel fundamental nas filosofias situa a questão do ser e da linguagem como fenômeno estético. A metáfora segundo Derrida possibilita o deslocamento desconstrutor do ser sobre os entes e o encetamento da história pela filosofia. Considerando a metáfora em *Force et Signification* (Derrida, *L'Écriture et la Différence*, (1967(b))), a desconstrução quer afastar toda e qualquer preocupação com a *origem*, presente nas filosofias do fundamento e da transcendência.

Inverter e deslocar o sentido, desestabilizar a estética ainda presa ao contexto ontológico, tal é a tarefa desconstrutora. Em *Marges da Filosofia* (Derrida, (s.d), 11) Derrida utiliza a expressão “timpanizar a filosofia”, isto é, servir-se da condição de metaforicidade do texto filosófico, considerando o contexto do jogo de diferenças (*différance*), como maneira de deslocar o sentido já sempre determinado em função da

presença. Esse exercício desconstrutor estará presente em toda a consideração da criação artística e mais especificamente na criação do objeto arquitetônico.

Arquitetura da desconstrução e desconstrução em arquitetura

A partir dessas considerações, irei apresentar o que podemos designar como uma espécie de **arquitetura da desconstrução** e como esta questão da desconstrução foi desenvolvida, chamando a atenção para o seu campo estético. O exemplo que escolhi foi o dos objetos arquitetônicos. Uma arquitetura da desconstrução significa explorar de forma analógica como é erigido o edifício da desconstrução a partir de Jacques Derrida, e de um ponto de vista crítico à desconstrução como este mesmo edifício pode ser deslocado ou desmontado.

Devemos sempre insistir que desconstrução é diferente de destruição ou demolição. A arquitetura da desconstrução revela que ela possui um viés de fragilidade produzido pela ambivalência e pela aporia que, entretanto, constituir-se-á em sua força. A desconstrução é afirmativa e é um acontecimento que desloca certezas, desloca o logocentrismo, desloca o fundamento, sempre presentes na tradição do pensamento ocidental, desloca em direção a algo que ainda não é decisório e não se coloca como dado, pronto e acabado. A desconstrução possibilita o desestabilizar de noções como verdade, identidade, sentido, valores tradicionais vinculados à questão da existência e também noções como fundação, suporte, estrutura, com relação ao objeto arquitetônico.

A proposta de uma arquitetura da desconstrução pode parecer um paradoxo, se arquitetônica estiver sempre ligada ao ordenamento, à hierarquização, à sistematização de pares binários do pensamento. Entretanto, o que busco enfatizar é que há toda uma arquitetura da desconstrução presente a partir da crítica ao logocentrismo, à teoria dos signos saussureana, com a colocação por Derrida dos operadores da desconstrução para falar de seu procedimento de inversão ou deslocamento: escritura, *différance* com **a**, rastro, hímen etc. São quase- conceitos na visão de Derrida, na medida em que “conceitos” representam a metafísica da presença e a hierarquização tradicional.

Ressaltamos que sob este prisma, há então, **Modelos e Figuras Arquiteturais** que anteriormente à desconstrução já estariam presentes no texto filosófico desde as primeiras épocas. Podemos lembrar as inúmeras referências na filosofia a formas arquiteturais e a metáforas arquiteturais. Por exemplo, *logos*, *arké* e *ratio* são todos

maneiras de localizar o solo (*Grund*), o solo estável e seguro. Em Platão, no Timeu há a referência ao edifício cósmico. A arquitetura do cosmos e o demiurgo exercendo o papel de primeiro arquiteto do universo. Em Descartes, o edifício da razão ou da filosofia; Em Kant, a edificação da razão e do conhecimento na Crítica da Razão Pura. Em Heidegger, a referência à construção do edifício da metafísica ocidental e a sua desconstrução (*Destruktion*). A metafísica, dirá Wigley, torna-se a partir de Heidegger “uma espécie de construção inadequada, um pensamento inadequado sobre a edificação” (Wigley, 1997, 39).

Heidegger o percebeu, mas apenas a desconstrução de Derrida irá mostrar, que a subversão das hierarquias estruturais originais, evidencia que não há solo estável. O *Grund* dando lugar ao *Abgrund*. E a fenda, aquilo que quebra e pode levar à ruína um edifício, se revela, então, não como fraqueza, mas como força estrutural.

Para delimitar o campo da discussão em que os textos da desconstrução – os de Derrida, podem estar articulados com a Arquitetura enquanto arte, consideramos, então, a noção de solo inseguro, instável, o solo da desconstrução. Pensamos em como é possível a desconstrução no trabalho da Arquitetura.

A exposição realizada no MOMA de Nova York em 1988, denominada impropriamente *desconstrutivista*, num primeiro momento foi caracterizada como oposição ao construtivismo russo na arte e na arquitetura. Foi organizada por Phillip Johnson e Mark Wigley recebendo primeiro o nome de “Violated Perfection” (Perfeição Violada). Esta exposição deu visibilidade às obras de arquitetos que discutiam a questão da forma e as possibilidades de sua transformação em arquitetura e indiretamente apenas tinham aspectos da “desconstrução” proposta por Jacques Derrida, mas não havia uma transposição direta. Ali foram expostos projetos de sete autores: A casa de Santa Monica de Frank Gehry; Borda Urbana de Daniel Libeskind, de Eisenman o projeto do Biocentro da Universidade de Frankfurt; Rem Koolhaas, dois projetos; Zaha Hadid- The Peak- Hong Kong, o escritório Coop Himmelblau com 03 projetos; e Bernard Tschumi com o La Villette.

A casa de Gehry construída por ele em Santa Mônica (Fig. 7), arquiteto que segundo sua própria fala “gosta de brincar à beira do desastre”, desconstrói o binômio significante/significado, as noções de frente e fundos, figura e fundo, desconstrói a forma e as partes com relação à função. Exemplo de desconstrução não derridiana, no

entanto, ela não consegue deslocar a noção de habitabilidade e de conforto. Não desconstrói a idéia de lugar. Mas ao olhar do passante parece um eterno canteiro de obras. Isto a ponto dos vizinhos do condomínio de alto luxo em que ela está situada, quererem se mudar para que seus imóveis não desvalorizassem.



Fig 7

Idealizado pelo arquiteto Vlado Milunic' em cooperação com Frank Gehry, o edifício Nationale-Nederlanden em Praga foi construído entre 1994 e 96, num espaço vazio no qual havia um antigo prédio destruído em 1945 durante o bombardeio da cidade. Foi pensado para ser um centro cultural. No entanto, o que ele passa a abrigar é um conjunto de escritórios de firmas multinacionais. Conhecido como Casa Dançante e apelidado de Ginger and Fred (Fig 8), homenagem a Ginger Rogers e Fred Astaire, nele podemos observar uma desconstrução da forma, mas sem destruir, entretanto, a idéia de fundação. A solidez do edifício é bem cuidada e impede que ele desabe. Há elementos desconstruídos nele, mas isto também não caracteriza a desconstrução tal como concebida em Derrida.



Fig 8

As figuras 9 e 10 são respectivamente o conjunto habitacional projetado para Hong Kong pela arquiteta de origem iraquiana Zaha Hadid e as sandálias Melissa que acompanham o movimento de suas obras arquitetônicas . E embora não tivessem sido inspirados diretamente em Derrida, há elementos desconstruídos em ambos os projetos.

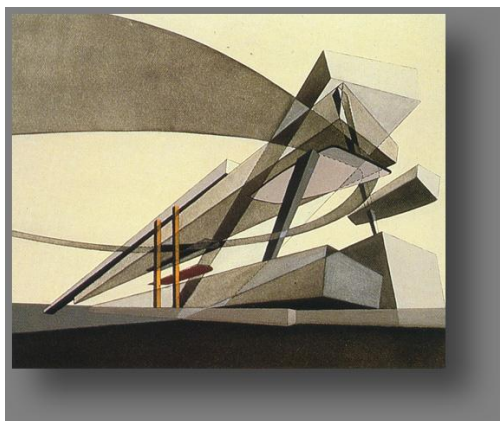


Fig 9



Fig 10

Um escritório de arquitetura em Viena, uma cooperativa de arquitetos, o Coop Himmelblau apresentou três projetos por ocasião da exposição *Arquitetura Descostrutivista* em 1988. Ele já trazia a experiência da reforma de um telhado para um escritório na Falkstrasse 6, em Viena, datado de 1985 (Fig 11) , onde podemos perceber uma série formas e elementos arquiteturais desconstruídos.

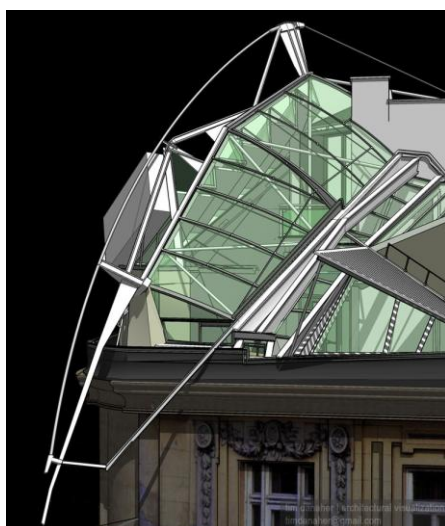


Fig 11

Os projetos que compreendem as figuras 7 a 11 são exemplos de desconstrução em arquitetura, mas que são distintas da desconstrução derridiana. O que foi denominado impropriamente de arquitetura descostrutivista, inclusive com justificativas de

tentativas de uma nova resposta ao construtivismo russo, não são obras diretamente inspiradas em Derrida. Mas todas elas desestabilizam os pares conceituais binários que caracterizam ainda um arquitetura ligada à metafísica da presença: figura/fundo; forma/conteúdo; forma /função; interior/exterior;dentro/fora. Há um deslocamento constante em todas as obras apresentadas na exposição do MOMA de 1988, da idéia de representação e da relação significante/significado. Então podemos falar, mesmo não sendo desconstrução derridiana, em estética da desconstrução no que diz respeito a essas obras.

O que elas têm em comum com a desconstrução, além da *des-hierarquização* dos pares binários caros ao pensamento clássico ocidental em geral, é a quebra das relações familiares como a noção de abrigo associada imediatamente acolhimento, proteção , cuidado. Há toda uma fragmentação da forma presente nestes objetos arquitetônicos e este é um viés da desconstrução. Derrida aponta que estes pares sempre presentes no pensamento ocidental aparecem em determinados momentos des- hierarquizados tal como os pares da metafísica ocidental ser/aparência; essência/aparência; significante/significado com relação aos signos.

A proposta que mais se aproxima da desconstrução derridiana, entretanto, é a de Bernard Tschumi, de origem suíça, seguida de uma experiência do arquiteto de origem canadense Peter Eisenman (Projeto da Guardiola House (1988), em Santa Maria del Mar, perto de Cadix na costa espanhola) e com quem Derrida, a convite de Tschumi, estabeleceu uma parceria para pensar um projeto de jardim para o Parque de La Villette em Paris (1982). Inspirado no *Timeu* de Platão e em seu conceito de *khora* , Derrida escreve *Khôra* (Derrida,1993) , o que possibilitou o escrito *Chora L Works* para o parque na parceria com Eisenman e a discussão de alguns elementos arquitetônicos que se encaixavam nas questões propostas pela desconstrução.

Khôra

Khôra é um texto de Jacques Derrida que irá apontar uma significativa aporia no *Timeu* de Platão . Derrida analisa principalmente o *texto* platônico enquanto apresenta a questão do espaço de configuração do cosmos, do espaçamento, dos lugares políticos e de “uma política dos lugares”.

Timeu, em Platão, é possivelmente um pitagórico proveniente de Locres (Itália) e que desenvolverá o tema da *physis* em toda a sua extensão. O *Timeu*, diálogo, nomeia *Khôra*

(χωρα) a uma espécie de receptáculo sensível, falando muito impropriamente, mas que preexiste ao cosmos. *Khôra*, *trítton genos*, nem masculino, nem feminino, seria aproximativamente a “espacialidade” em Platão.

Para responder à questão: Como é possível que as idéias inteligíveis ajam sobre *Khôra*, para que do Caos surja o Cosmos?, Platão introduz a existência de um deus artífice, uma espécie de arquiteto do universo, o *Demiurgo*, que ao mesmo tempo em que pensa e quer (projeta), é capaz de instituir um jogo (ele brinca, é travesso) com o intuito de plasmar o Cosmos. Inspirando-se nos modelos perfeitos do Mundo das Idéias, o *Demiurgo* irá fazer gerar, tomando como referencial *Khôra*, o cosmo físico. A imagem mítica seria que o *Demiurgo* torceria várias vezes os braços de Khi (χ), constituindo-se, então, os círculos concêntricos do universo. *Khôra* é a “espacialidade” possível para que o *Demiurgo* possa modelar e ordenar a matéria à semelhança das formas e dos números, tendo, portanto, como função principal separar, dispersar, distinguir, e com isto multiplicar tudo o que existe no mundo sensível.

Os arquitetos da desconstrução irão analisar o texto *Khôra* de Derrida e inspirados nele, irão pensar a des-hierarquização dos principais binômios arquiteturais: forma / função; conteúdo / forma; estrutura / ornamento; figura / abstração; virtual / real; interior / exterior; aberto / fechado; público / ; etc. e também, a relação significante/significado e a desconstrução da função tradicional de habitação, moradia, abrigo, na edificação. O texto *Khôra* inspira os arquitetos a pensarem a desconstrução, mas principalmente a repensar dois elementos-base da construção arquitetônica e do projeto urbanístico; fundação (ou fundamento) e o espaço.

O que está em questão em arquitetura é a modificação de um modo fundamental ou padrão de ver e compreender a arquitetura. Noções como simetria, proporção, harmonia, síntese serão também desestabilizadas. O sentido será deslocado ao serem des-hierarquizados os pares binários ligados à composição arquitetural. Para os arquitetos da desconstrução trata-se da possibilidade de trabalhar com extensa gama de significantes (arquiteturais) que remetem a outros significantes. Neste sentido há uma apropriação da discussão derridiana sobre o significante e a textualidade.

A famosa máxima de Vitruvius, estabelecendo que em arquitetura devem ser considerados dois aspectos: “aquilo que é significado e aquilo que significa” fórmula da representação arquitetônica, será desconstruída: a arquitetura possui uma dimensão simbólica e que até as concepções arquitetônicas recentes, jamais havia sido questionada em seus propósitos logocêntricos. Com a desconstrução, esta mesma

dimensão vê-se pela primeira vez abalada. A desconstrução em arquitetura não consegue suprimir a significação ou a função. Ela apenas mostra que a relação significante / significado, forma / função aparece num primeiro momento invertida e num segundo momento (quase concomitantemente), deslocada.

A partir da leitura de *Khôra*, o livro de Derrida, os arquitetos, principalmente Bernard Tschumi e Peter Eisenman, iniciam uma história de colaboração entre filosofia e arquitetura, os *Chora L Works*, que tratam da relação entre textos filosóficos e projetos arquitetônicos.

Derrida e Peter Eisenman desenvolvem, então, *Khôra* como uma *especialização*, noção tão ou mais ambígua que *pharmakon* (droga, remédio, veneno, cosmético) segundo Eisenman. Outros significantes também estão presentes: *Khôra*, “*Chora*” lembra “*choral*” (coral ou música) e mesmo coreografia. Com o L, choral “torna-se mais líquido ou mais aéreo”, no dizer de Derrida (1991 (a), 9). O trabalho se torna musical, vocal, coreográfico, uma “arquitetura para muitas vozes, um presente tão precioso quanto aquele petrificado, o coral do mar (corail)” (1991 (a), 9).

A partir daí, as aporias do abrigo e da hospitalidade, envolvendo o familiar (heimlich) e ao mesmo tempo estranho (umheimlich), o acolhimento do hóspede e a hostilidade (hospes e hostis/hostilis, com o mesmo radical), o decidível e o indecidível, a desconstrutibilidade e a indeseconstrutibilidade e outros temas caros à desconstrução e presentes na arquitetura, puderam ser considerados no trabalho da dupla Derrida e Eisenman.

Outro aspecto relevante apontado por Derrida é que a desconstrução não sendo um estilo nas artes em geral e muito menos na arquitetura, é aquilo que *acontece*, um *acontecimento* como processo de desestabilização dos ícones sólidos do pensamento ocidental tradicional e como processo de inversão dos pares binários hierarquizados quanto ao seu valor (o que vale mais para a tradição é o belo em oposição ao feio, o bom em oposição ao mal, o verdadeiro em relação ao falso e ao simulacro). Derrida irá apontar que o acontecimento desconstrução evidencia a inversão, mesmo que momentânea, desses valores seja na literatura, na filosofia ou nas artes em geral e no caso específico de nosso exemplo, na arquitetura. O outro momento da desconstrução, mas que pode ser simultaneidade é o deslocamento, deslocamento para algo novo, inusitado, inesperado, um *por vir* que não indica um futuro, mas algo que se impõe como *possibilidade do possível*. Derrida em seu trabalho irá gradativamente abandonar

este procedimento como “dois momentos”, sem negá-los, entretanto, mas isso é irrelevante para o contexto da estética arquitetônica onde ele cabe muito bem ainda.

É importante ressaltar também que o que a desconstrução discute é o *texto* ou a *textualidade* de cada expressão de pensamento seja ela artística, filosófica ou cultural. Assim, interessa a Derrida o texto arquitetônico, por exemplo, como um objeto artístico, vivo, em pulsação. Interessa a ele o texto da psicanálise de Freud, o texto da filosofia hegeliana, o texto heideggeriano, o texto mallarmeano e assim por diante. No caso do objeto arquitetônico, ele pode ser estudado como um texto, mas não pode ser reduzido a um texto, pois há vários campos do saber em jogo, a sustentabilidade da edificação, a técnica empregada, a questão artística, os elementos sociológicos e políticos envolvidos, e simultaneamente texto, textualidade, acontecimento, discurso. Portanto, a conhecida acusação a Derrida, a partir de sua famosa afirmação na *Gramatologia* (Derrida, 1973, 119) de que “não há nada fora do texto”, não deve ser entendida como “só existem textos”, ou então como expulsão do sentido, pois só restariam significantes que remetem a outros significantes... Derrida se defende desta acusação dizendo que cada texto é nele mesmo um contexto e então que ele poderia também admitir que só existem contextos e tudo voltaria à estaca inicial: não há texto sem contexto ou vice-versa. Esta, no entanto, é uma longa discussão que não há como desenvolver aqui.

A idéia de um *trítton genos* (terceiro gênero), tal como Khôra de Platão, possibilita à desconstrução não só a inversão e o deslocamento dos pares binários tradicionais caros à arquitetura, mas também a exposição de dobras, fissuras, rachaduras que podem exploradas como forma e como texto. As funções são reversíveis e podem ser substituídas. Vide as *Folies* de Tschumi (Fig 12 e 13) que no Parque de La Villette podem servir de mirantes, restaurantes, ambulatórios, sanitários, escolinha de jardinagem etc. Derrida observa que Tschumi não diz “a loucura”, mas sim “loucuras”, *folies*, folhas, lembrando muito mais delírios e diversão. Pontos de referência através do La Villette, as *Folies*, pensadas dentro do contexto do acontecimento, são pontos de desconstrução no projeto do parque. Ilustram a disjunção e a dissociação entre usos, formas e valores sociais. Possuindo todas elas a mesma dimensão (10x10x10 m), pontos colocados na grelha (grid/grille) num sistema de 120 metros de intervalo e revestidas de esmalte cor vermelho vivo, são cubos que podem ser desconstruídos, rearranjados de modo diferente, pela adição de outros elementos (um ou dois volumes cilíndricos ou triangulares, degraus, rampas etc) denotando uma possibilidade imensa de



diversificação. Uma possibilidade estética de transarquitetura. São pontos de ancoramento.

O Projeto do Parc de La Villette é o exemplo de desconstrução mais próximo das idéias de Derrida. As *Folies* de Tschumi no parque, as 26 folies, constituem experimentos desconstrutivos (tentativa de desconstrução do construtivismo russo) que desafiam as relações binárias com seus pórticos, jardins, escadas, varandas etc. Há também um projeto parceria de Eisenman e Derrida, um projeto de jardim no La Villette (ao todo são 11 jardins temáticos), uma espacialização que desdobra as idéias contidas em *Khôra* de Derrida, o seu texto sobre *Timeu* de Platão. É um projeto de um jardim sem vegetação, apenas com pedras e água. O projeto era tão inusitado, sem falar no fato de ser extremamente caro, que levou alguém do ministério da cultura francês a afirmar que Derrida e Eisenman queriam sim, mas era escrever um livro. No texto de Derrida, inserido em *Chora L Works*, “Por que Peter Eisenman escreve livros tão bons” (Derrida,1991(c)), paráfrase ao título de Nietzsche sobre Wagner, Derrida irá considerar Eisenman como arquiteto anti wagneriano, e irá discutir os significados das palavras para um arquiteto e suas possibilidades desconstrutoras .



Fig 12

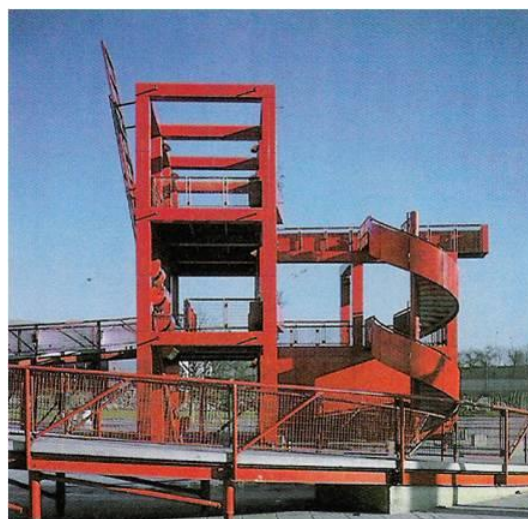


Fig 13

Como desconstrução difere de demolição, podemos tomar como exemplo a integração da *Folie* de Tschumi (Fig 14) com o prédio tradicional já existente no local.



Fig 14

“A forma foi contaminada”, dirá Wigley (1997, 52). A desconstrução modifica as relações entre a forma e o seu contexto e entre o dentro e o fora possibilitando mudanças conceituais em todos os elementos arquitetônicos. As formas aparecem, então, partidas, dobradas, rasgadas. São deslocados e não destruídos todos os condicionantes projetuais com a flexibilização do par forma/ função. A declaração clássica de Tschumi, “a forma segue a fantasia” (Tschumi, 1976) serve para os propósitos exploratórios estéticos da desconstrução e é um deslocamento do famoso princípio do modernismo em arquitetura “a forma segue a função”, o que já havia sido contestado pelo pós modernismo na afirmativa de Peter Blake “a forma segue o fiasco”. Os ideais clássicos e modernos de beleza e funcionalidade se vêem abalados com a desconstrução. A fundação é deslocada, mas não destruída. A estrutura, o contexto, a forma são desestabilizados em sua noção tradicional, a função segue a deflexão.

A partir do desenho de Derrida em carta enviada a Eisenman em maio de 1986, dando a idéia de uma grelha (grille/grid) ou um crivo (Fig. 15), surge a tentativa de aproximar os escritos derridianos e a desconstrução em arquitetura. Na parceria com Eisenman para o jardim do La Villette, Derrida propõe a forma de um objeto metálico dourado, pois há a referência ao ouro no Timeu de Platão quando este fala de *khora*. Além disso, poderia ser pensado um objeto/lugar semelhante a um instrumento musical de cordas tal como um piano, harpa ou lira e possibilitando abrigar um coral, daí o Choral Works, projeto para o jardim. O trabalho de Derrida com Eisenman consiste numa espacialização das idéias do livro *Khora* de Derrida e chamado por eles de Chora **L**, o **L** indicando uma sonoridade mais líquida e mais área, o **L** indicando na arquitetura o espaço mais fluído e

menos estável. Nisto se resume a parceria do filósofo e do arquiteto para o parque. O projeto de Tschumi para o La Villette, no entanto, não significa uma transposição tal e qual das idéias de Derrida, apenas algumas aproximações e analogias muitas vezes longínquas.

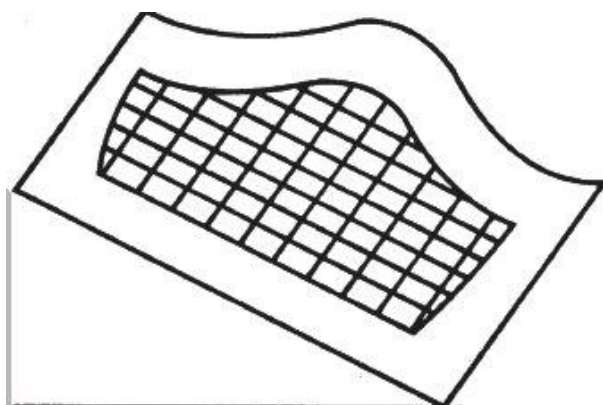


Fig15

Considere-se ainda que o projeto do Parque La Villette, uma vez que desconstrução não é destruição, conserva vários elementos e edificações que já estavam anteriormente no local (prédios do antigo matadouro de Paris), além de atividades culturais, científicas e artísticas tradicionais de dois pólos culturais ocidentais universais, a cidade das ciências e da indústria e a cidade da música. O La Villette termina por incorporar uma série manifestações hierárquicas do logocentrismo, o que é o avesso da desconstrução.

O exemplo da Love/ House

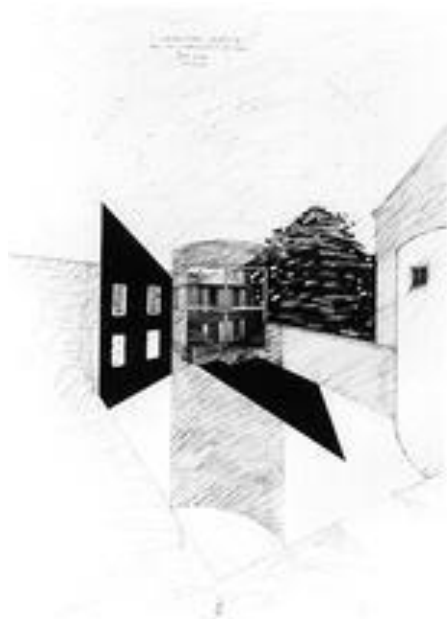


Fig 16



Love /House (Fig 16) é um dos cinco projetos do arquiteto californiano Lars Lerup contido no conhecido *Assaults on the single-family house*, um trabalho inspirado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes. O arquiteto brasileiro Fernando Fuão possui belíssimo trabalho a respeito da **Love/ House** (1988) que intercala a discussão técnica da Arquitetura com a dimensão filosófica da desconstrução. Neste projeto podemos observar elementos desconstruídos e críticos da idéia de representação. Mas pode-se fazer um paralelo, também, com as questões levantadas por Barthes sobre o discurso amoroso e com a casa da *Poética do Espaço* em Bachelard. Lars Lerup, ele próprio, desconstrói o texto dos *Fragmentos* de Barthes e utiliza as metáforas amorosas deste autor para estabelecer relações com o espaço e as conexões arquitetônicas. Os textos fragmentados do discurso amoroso, a escritura, tal como a entende Derrida, é convertida em fragmento –figura ou fragmento-arquitetura. Mais ou menos como diz Barthes, o que se faz com a linguagem, não se faz com o corpo, ou então o que se oculta através da linguagem, é dito pelo corpo. Os signos verbais calam, mascaram, trocam gato por lebre (Barthes, 1977,54).

A **Love/House** deveria estar situada- mas jamais foi construída- no fundo de um quarteirão em Paris, num pátio ao final de uma série de pátios. Teria sido encomendada a Lars Lerup por uma senhora como uma ampliação de sua própria casa (**her house**) com o intuito de receber o seu amante quando este viesse visitá-la. Lerup a concebeu, então, como um outro corpo, o corpo do amante. A casa dele (**his house**) seria a casa do prazer e da espera pelo amante, a casa do encontro noturno.

O lugar da espera se converte no lugar da prática dos encontros corporais. Lerup recria a **casa dele**, a partir da sombra do corpo da **casa dela** - inversão e deslocamento ali se manifestam num processo de des-hierarquiização tão caro à desconstrução. Ela é também a **casa do desejo**, aquela que constitui a relação consciente e inconsciente, separados que estão pelo corte, por uma pequena distância necessária à projeção (uma espécie de cenografia da espera).

Com a figura da **Love/ House** podemos discutir também a análise poética de Bachelard sobre a casa na *Poética do Espaço*. Como cita Fuão (1992, La Love House): “Se tivéssemos de ser o arquiteto da casa onírica hesitaríamos entre a casa de três e a de quatro pisos. A casa de três, a mais simples com referência à altura essencial, tem um porão, um pavimento térreo e o sótão. A casa de quatro pisos tem um andar entre o pavimento térreo e o sótão. Um andar a mais, um segundo andar, e os sonhos se



confundem. Na casa onírica, a toponálise só sabe contar até três ou quatro”(Bachelard,(s d),35).

Ainda seguindo a inspiração bachelardiana, Fuão acrescenta em seu trabalho que a **Love/ House**, imaginada por Lerup como um corpo vertical disposto em torno de uma centralidade , tem a verticalidade assegurada pelas polaridades do sótão e do porão (Bachelard (s d),30). Opõe-se a racionalidade sempre clara do telhado, à irracionalidade do porão, o ser obscuro da casa, que participa das potências subterrâneas. No sótão lugar dos ratos, e camundongos que fogem quando o dono da casa chega, há a experiência do dia apagando os medos da noite, racionaliza-se mais facilmente os medos. No porão, lugar dos seres mais lentos, mais misteriosos, diz Bachelard, lembrando Jung, há escuridão dia e noite (Bachelard,(s d),31). O arquiteto Fernando Fuão, lembra , então, que a **Love /House** recria os arquétipos junguianos do porão e do sótão. Lerup os faz inabitáveis do ponto de vista do cotidiano.

O que acabamos de ilustrar denota, então, que não apenas as áreas de saber como a arte e a arquitetura se apropriam constantemente de noções e temáticas filosóficas para melhor esclarecer o seu trabalho , como também podemos explorar múltiplas possibilidades de utilizar imagens para discutir temáticas e problemas filosóficos.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston (s.d.).*A Poética do Espaço*.trad. Antonio Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal.Rio de Janeiro:Livraria Eldorado Ltda.

BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: du Seuil.

DELEUZE, Gilles(1991). *A dobra. Leibniz e o barroco*.trad Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus.

DERRIDA, Jacques (1962). *Edmund Husserl, L'Origine dela Géométrie*, Trad. e introd. por J. D. Paris: P.U.F.

_____ (1967 (a)). *De la Grammatologie*, Paris: Minuit. Trad. Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. *Gramatologia* (1973). São Paulo: Perspectiva.

_____ (1967 (b)). *L'Écriture et la Différence*. Paris: Seuil. Trad. M. Beatriz M. N. da Silva *.Escritura e Diferença* (1973). São Paulo: Ed. Perspectiva.

_____ (1967 (c)). *La Voix et le Phénomène. Introduction au Problème du Signe dans la Phénoménologie de Husserl*. Paris: P.U.F. Trad. Lucy Magalhães. *A Voz e o Fenômeno: Introdução ao Problema do Signo na Fenomenologia de Husserl* . (1994). Rio de Janeiro: J. Zahar.

_____ (1972 (a)). *La Dissémination*. Paris: Seuil.

_____ (1972 (b)). *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit. Trad. Joaquim Costa e Antonio Magalhães. *Margens da Filosofia*. [S.D.]. Porto: Ed. Rés .

_____ (1987 (a)). *Cinquante-deux. Aphorismes pour un Avant: – Propos – In: Psyché*. Paris:



Galilée.

_____ (1987 (b)). et alli. *Mésure pour mesure: Architecture et Philosophie. Cahiers du CCI.* Centre Georges Pompidou. Paris.

_____ (1991 (a)). *Chora L Works.* (com Peter Eisenman). London: Architectural Association, The Monacelli Press, ed. Jeffrey Kipnis e ThomasLeeser.

_____ (1991 (b)). *Circunfession.* In: Bennington, G e Derrida, J. Jacques Derrida. Paris: ed. Du Seuil .Trad. Port. Anamaria Skinner. *Circunfessão* (1996). Rio de Janeiro: Zahar.

_____ (1991 (c)). Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres, in *Chora L Works* (1991), p. 173-179).

_____ (1993). *Khôra.* Paris: Ed. Galilée. Trad.Nícia Bonatti. *Khôra*(1995) Campinas: Papyrus

EISENMAN, Peter (2006). “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.* Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naif, p232-252.

EISENMAN, Peter et alli (1993 (a)). *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman.* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo. Assis Chateaubriand, maio-junho. Catálogo da exposição. Trad. Paula Mousinho.

FOUCAULT, Michel. (1999). *As Palavras e as Coisas.* trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

FUÃO, Fernando Freitas(1988) *Dibujo e Idea, dibujo y proyecto: “Love House”, um proyecto de Lars Lerup.* Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona da Universidad politécnica de Cataluña, doutorado, orientador prof. Manuel Baquero Briz.

_____ (1992). *Arquitectura Collage.* Tese de doutorado em arquitetura. Escuela Tecnica Superior d’Arquitectura de Barcelona. Barcelona, 1992.

SAUSSURE, F. (1972). *Cours de Linguistique Générale.* Paris: Payot. (trad. Esp. Amado Alonso. *Curso de Linguística General.* (1967) . 6ª ed. Buenos Aires: Ed. Losada S.A.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. *Desconstrução e Arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida.* (2009). Rio de Janeiro: Ed UAPÊ.

TSCHUMI, Bernard. (1976). *Joyce’s Garden. Theoretical Project based on Joyce’s. Finnegan’s Wake:* exhibited at the Centre Pompidou. Paris, 1980.

_____ (1996). *Architecture and Disjunction.* Cambridge, Mass: MIT Press

WIGLEY, Mark. (1997). *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt.* Cambridge: Mass, MIT Press.

_____ (1988). *Arquitetura Desconstrutivista.* Apresentação da exposição Arquitetura Desconstrutivista. New York. Trad André Stolarski.




www.srec.azores.gov.pt (acesso em 4/01/210) Fig 1

www.maisonpicasso.tripod.com (acesso em 3/08/2010) Fig 2

www.searchit.online.fr (acesso em 3/09/2010) Fig 3

www.oglobo.globo.com (acesso em 3/09/210) Fig 4

www.efe.blogspot.com/2006/10/barroco-3.html (acesso em 3/09/2010) Fig 5

-
-  www.vitruvius.com.br (acesso em 04/01/2010)- Fig 7
-  www.ignezferraz.com.br/mainpotfolio04.asp?pg – (acesso em 04/01/2010)- Fig 8
-  www.architect.com/news/article.php?id+38215_0_24_0_C -(aces.04/01/2010)-Fig 9
- www.coutorture.com/date/2008/07/09- (acesso em 04/01/2010)- Fig 10
- www.vizarch.blogspot.com/2006/10/falkerstrasse.coop -(acesso em 04/01/2010)-Fig 11
- www.villette.com/fr/parc_villette- (acesso em 04/01/2010)- Figs 12,13, 15
- www.hydra.humanities.uci.edu/Derrida/coll.html- (acesso em 04/01/2010)-Fig 14
- www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/76 -(acesso em 3/09/2010)- Fig16.