

4

Desconstrução: projetos de superposição

Em uma revisão do que foi dito até agora a respeito das estratégias projetuais de Eisenman e indicando outras a serem analisadas, podemos dizer que o arquiteto - apoiado na linguística, na arte conceitual, na arte minimalista, no pensamento contemporâneo da filosofia e da matemática - tem buscado estruturas de ausências. O tema e a figuração vão desaparecendo e a consequência arquitetônica é um processo intelectualizado, sem intenções meramente utilitárias ou realistas. Um espaço virtual da forma pela forma, sem nenhuma pretensão semântica, estilística, expressionista, figurativa ou simbólica; uma arquitetura desprovida de significados a priori.

Otília Arantes¹ lembra em *Notes on Conceptual Architecture*, que Eisenman leva as possibilidades para uma arquitetura virtual aos limites. Os conceitos acionados idealizam uma arquitetura do vazio. Seus elementos, seus septos, surgem como signos existentes em função de sua decomposição interna. Sua geometria simples sofre um jogo de planos verticais dentro de uma geometria diagramática e forma com sua desconstrução, imagens desconexas e inusitadas, não havendo uma linguagem reconhecível em sua forma [*shape*]. Isto acontece num processo sucessivo de deslocamento, onde a materialização de uma obra é entendida meramente no sentido construtivo. Não está ali como representação de algo e nem remetendo a algo que não seja ela mesma.

Neste mesmo ensaio, Eisenman tenta estabelecer sua posição através de uma alusão ao movimento de arte conceitual americano visto anteriormente, cuja conceitualização é mais importante do que o objeto construído. Há assim duas modalidades de intenção em arte: a *semântica*, concernida com significado, e a *sintática*, concernida com a estrutura formal de relações. Ambas podem estar presentes num trabalho, tanto em uma manifestação física, como em uma construção mental. O movimento para uma arte conceitual é definido por uma intenção de deslocar o foco primário dos aspectos sensíveis dos objetos para os

¹ ARANTES, Otília B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EUDSP, 2000., pp.75-79.

aspectos universais dos objetos. Este aspecto conceitual primário deve ser intencional, isto é, o resultado de uma intenção a priori e, mais adiante, deve ser acessível através do objeto.

O *fato físico* torna-se assim subordinado a operações puramente conceituais, mas não de uma maneira que corresponde ao signo numa linguagem que, como Saussure diria, nos dirige meramente a um significado referencial e então depois desaparece. Ao invés disso, Eisenman deseja encerrar o abismo entre signo e referência, produzindo um outro cujas características sejam suas próprias referências, não em um sentido onomatopeico, mas em um sentido que remove o antecedente normalmente referenciado ao signo.²

Existe aqui uma distinção entre Eisenman e os formalistas motivada pela subversão da relação estrutural autorreferencial. Isto surge como consequência da utilização de um estruturalismo que agora gera significado por uma rede de relações realizadas por oposições binárias e diferenciações, não mais uma relação do objeto nele mesmo. A partir daí, munido da definição de Chomsky de estruturas de superfície como a manifestação perceptual externa das estruturas profundas fundamentais, Eisenman conclui que existe uma contingência para um estado de originalidade da estrutura, na qual pode produzir significado a partir de si próprio e assim tornar disponível um novo nível de informação. Segundo Clive Knights,

O projeto, então, propõe abrir as possibilidades de significado, explorando as estruturas profundas sintáticas inerentes, trazendo-os à superfície do trabalho arquitetônico de tal maneira que ele se apresente como fenômenos primários organizados, como uma "*previously less-than-conscious structural order*".³ Suas aspirações são para uma predisposição transcultural. Uma estrutura pré-condicionada sem significado simplesmente não se revelaria, por não ter forma e, portanto, nenhuma existência.⁴

O objeto não é o mais importante, pois é ele quem vai agora apresentar o projeto, um projeto virtual em processo, de formas inacabadas e sem ênfase na função utilitária, invertendo o sentido e a finalidade do desenho de mera

² KNIGHTS, Clive R. *The fragility of structure, the weight of interpretation: Some anomalies in the life and opinions of Eisenman and Derrida*. In: Borden, Iain; Rendell, Jane. *Intersections: Architectural Histories and Critical Theories*. UK: Routledge, 2000., p.71. [tradução nossa]

³ Ibid., p.72. Tradução: "uma ordem estrutural previamente menos-do-que-consciente"

⁴ Ibid. [tradução nossa]

ferramenta de execução, de um objeto encarnado, de um sentido determinante, de uma época, uma cultura e uma história.

O colapso dos sentidos na nova linguística estrutural se diferenciava das verdadeiras intenções puristas e construtivas de Eisenman. Enquanto Chomsky buscava alcançar uma competência linguística levando em conta estruturas universais preexistentes, Eisenman rejeitava qualquer contexto ou intencionalidade expressiva, mesmo em uma matriz subjetiva de sentido. Uma vez avaliadas as casas em série produzidas por Eisenman, pode-se concluir que se trata de outra gramática, diferente de Chomsky, uma gramática que não remete a nada, só se autorreferencia no andamento dos processos nos quais ela está inserida. Desta forma, Eisenman vai entrando em contato com o pós-estruturalismo francês, que por sua crítica ao racionalismo moderno, serve de fundamentação para o anticlassicismo do arquiteto. A linguagem é decomposta e os signos seguem à deriva, em significações oscilantes.

Segundo Diane Ghirardo⁵, Derrida, com sua teoria da desconstrução, teve uma influência sem precedentes na arquitetura, apesar de concordar em essência com os estruturalistas a respeito das fontes do significado. Seus argumentos passaram a abordar criticamente a tradição ocidental que, segundo ele, sempre funcionara de maneira tal que as bases estruturais do significado podem ser elucidadas fundamentando-se na existência de Deus, da natureza, da história ou da ciência. Isto, para ele, não se constitui como verdade, apesar dos estudos filosóficos sempre terem sido realizados com base nestas possibilidades. Sua crítica desconstrutivista propõe uma estratégia de análise serial e constante das grandes obras da tradição ocidental, focando a incoerência fundamental dos textos, em detrimento de uma ordem estabelecida e rejeitando a clara e direta relação entre os objetos e a linguagem usual. O significado, assim, seria gerado pela ausência de estabilidade na linguagem e não pela intencionalidade humana.

Clive Knights diz que no contexto do estruturalismo, Eisenman e Derrida utilizaram a instabilidade para seus próprios fins criativos e problemáticos como uma proposta de desconstrução da metafísica ocidental: a renúncia da validade da identidade transcendental e uma justaposição inativa de inúmeros termos neutralizados negaram a possibilidade de um fundamento no mundo. Num mundo

⁵ GHIRARDO, Diane. *Arquitetura Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2002., pp.26-35.

globalizado, onde a inércia tecnológica domina como um remanescente contemporâneo da filosofia ocidental, Eisenman e Derrida estão desconstruindo a linguagem a fim de atingir um domínio onde não há começo, não há limites e, fundamentalmente, uma ideia absoluta de história linear não pode ser mais concebida – uma história que só pode ser sequencial e progressiva com início, meio e fim. Há um paradoxo surgindo a cada instante e que continua nesta discussão como algo obscuro e incompreensível. Eisenman, questionando o valor da representação, substitui a condição do *modelo*, pela condição de *não modelo*. Acreditando que ao não representá-lo, estaria, assim, movendo-se para a liberdade de não representar modelo algum. Isto é, o livre representar *per se* [por si mesmo], como uma atividade pura em seu próprio direito, não exigindo nenhum incentivo externo.

A inferência é que a arquitetura tem uma realidade legítima [...] - sua condição como um meio representativo - e que sua nova tarefa é representar essa realidade. Assim, tem-se que acolher o paradoxo; tem que reconhecer sua realidade como uma mera representação, mas ao mesmo tempo nos dizer sobre o seu lado obscuro, sua realidade escondida [...]. Uma representação de si mesma, de seus próprios valores e experiência interna. A arquitetura como representação é afirmada e negada ao mesmo tempo.⁶

A ideia de desconstrução em Eisenman parte de uma nova consciência que problematiza, mais do que nega, a origem histórica dos aspectos interiores da arquitetura. Ou seja, uma consciência crítica que questiona o caráter de condição natural e irrefutável dos conteúdos racionais e programáticos tanto dos tratados arquitetônicos quanto do idealismo moderno da arquitetura. Eisenman parece não apenas gozar de uma consciência crítica em relação à arquitetura moderna, mas ainda demonstra estar direcionado à uma investida projetual, na qual assume a impossibilidade de se poder traduzir uma teoria ou proposta em uma materialidade física da arquitetura e vice-versa. Entretanto, ele confere ao texto arquitetônico uma importância ímpar na sua estratégia projetual. Se o texto não pode ser representado pela forma ou mesmo representá-la, será, no entanto, parte da leitura do que ele veio a se chamar de arquitetura *não-clássica*.

⁶ KNIGHTS, Clive R. *The fragility of structure, the weight of interpretation: Some anomalies in the life and opinions of Eisenman and Derrida*. In: Borden, Iain; Rendell, Jane. *Intersections: Architectural Histories and Critical Theories*. UK: Routledge, 2000., p.71. [tradução nossa]

No texto *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*⁷, Eisenman toma como principal argumento a questão da periodização histórica. Recorrendo ao conceito de corte epistemológico⁸ de Michael Foucault, ele dirá que tal ruptura histórica ainda não ocorreu na arquitetura. Por essa razão, a arquitetura manteria assim três instâncias clássicas na disciplina: *representação, razão e história*. Na primeira, a ficção da representação está relacionada com a simulação do significado, na qual Eisenman identifica uma excessiva concentração de energias criadoras no objeto representacional; na razão, baseada no valor clássico, é atribuída a ideia de verdade, ou seja, a simulação da verdade; e a terceira relata a ficção simulada da história do movimento arquitetônico moderno como reflexo do presente e do *zeitgeist* que poderia remeter simultaneamente ao atual, ao eterno e ao universal. Assim, Eisenman, com a sua crítica ao realismo e ao funcionalismo, propaga o fim do clássico e o fim destas três ficções convencionais.

Para isso, Eisenman vai cambiar o sentido do termo episteme encontrado em Foucault, invertendo o sentido atribuído ao clássico e ao moderno. A ideia é quebrar com a estratégia de composição clássica, sua proporção e a tradição figurativa da arquitetura. Eisenman elege então uma secção na episteme dita *clássica* para uma *não-clássica*, uma vez que julga ser a instrumentalidade entre forma e função, um aspecto determinante da arquitetura *clássica* que operaria como elemento limitador para a geração de novas formas arquitetônicas. Este corte epistemológico é identificado através de uma análise crítica distinta das três ficções citadas acima: *representação, razão e história*.

Eisenman não estaria assim propondo um modelo alternativo e sim buscando uma estrutura de ausências, uma estrutura que não estaria a serviço da reconstituição de algo previamente concebido. A ideia é de uma criação arbitrária, de uma artificialidade isenta de significação, diferente da qual Baudrillard chamou de simulação. Esta outra concepção de criação seria da ordem da dissimulação.⁹ A diferença entre simulação e dissimulação é dada da seguinte forma: a simulação tentaria esconder a diferença entre o real e o imaginário, enquanto a dissimulação deixaria intocada a diferença entre a realidade e a ilusão. Ou seja, a dissimulação assume conscientemente a condição artificial da ficção, não pretendendo mais

⁷ EISENMAN, Peter. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. Publicado em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., pp. 233-252.

⁸ Ibid., p.233.

⁹ Ibid., p.241.

representar ou simular uma verdade anterior como sendo uma verdade universal. Esta dissimulação seria: o *não-clássico*. Assim, o que Eisenman está propondo é uma arquitetura como dissimulação, como não clássico, onde se mantém os simulacros aparentes entre realidade e ilusão, sem mitigá-los. Os signos, então, seriam autorreferentes e a arquitetura *tal como ela é*.

A arquitetura *não-clássica*, neste sentido, não deve ser confundida como sendo o oposto da arquitetura clássica; ela seria simplesmente diferente, de outra natureza, uma ficção autoconsciente que representa a si mesma, seus valores e experiência interna.¹⁰

A ideia de ficção de uma arquitetura *não-clássica*, de uma arquitetura ficcional, nos remete a uma noção de artificialidade, a qual Eisenman vai chamar de enxerto. A esse respeito Jacques Derrida diz:

[...] deveria explorar sistematicamente não apenas o que parece ser uma simples coincidência etimológica unindo o enxerto [graft] e a grafia [graph] [ambas do grego *graphion*: instrumento para escrever, estilete], mas também a analogia entre as formas de enxertia textual [...] não seria suficiente compor um catálogo enciclopédico de enxertos [enxerto de aproximação, [...] enxertos de emenda, enxertos em sela, enxertos em fenda, [...] enxerto em ponte, enxerto de arco, enxerto de reparo, [...] etc.]; deve-se elaborar um sistemático tratado sobre o enxerto textual. [*La dissémination*, pp.230-202]¹¹

O termo faz referência às *enxertias* textuais derridianas¹² que partem da concepção de suplemento de Jean Jacques Rousseau.¹³ Podemos dizer de forma sucinta que em Rousseau, a escritura serve apenas de suplemento à fala. Na desconstrução literária de Derrida, a ideia de suplemento destrói a presença – a presença entendida como fala; neste caso, o suplemento seria a substituição da fala pela escrita. O suplemento, em Rousseau, lida com enxertos de descrição tanto logocêntrica como antilogocêntrica; isto é, trata-se de uma teoria sistemática dos atos de fala que vai buscar na sua multiplicidade de enxertos aqueles que são inteligíveis, que progredirão dentro de uma razão lógica e disseminarão. Por sua vez, às enxertias textuais de Derrida demandam um tratado sistemático que leve

¹⁰ Ibid.

¹¹ Jaques Derrida citado em: Culler, Jonathan. *On deconstruction*. [tradução Patrícia Burrowes]

¹² Ver: DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972; ou, *La Double Séance*. Paris: Tel quel, 1971.

¹³ No livro *Gramatologia* de Derrida, há um capítulo com dois tópicos que fazem referência a questão do suplemento: [1] *Este perigoso suplemento*; [2] *Gênese e escritura do Essai sur l'origine des langues*. *Ensaio sobre a origem da língua* é o texto no qual Rousseau concebe a idéia de suplemento.

em conta justamente esta condição heterogênea do suplemento. Neste contexto, a desconstrução trabalha na identificação e análise de enxertos nos textos – pontos de conexões e tensões – a fim de revelar seu caráter heterogêneo.¹⁴

Em Eisenman, o enxerto é proposto e introduzido como estratégia projetual, como um artifício criado pelo arquiteto. O enxerto é como um lugar inventado que possui mais características de um processo do que de um objeto. Podemos entender melhor a proposta do arquiteto através do ele chamou de *twoness* [duplicidade] e de *betweeness* [condição de *estar entre*].¹⁵ Da mesma forma que Derrida identifica uma duplicidade do suplemento [logocentrismo e antilogocentrismo] a ser desconstruído, Eisenman procura gerar uma estrutura de equivalências – *twoness* – como forma de quebrar o endereçamento hierárquico encontrado nas relações binárias do projeto arquitetônico, entre forma e função; forma e sentido. Assim, a hierarquia é substituída por incerteza, criando um espaço de indecidibilidade e de excesso. O excesso seria a culminação da presença imediata, que em sua multiplicidade desmotiva o direcionamento do signo à uma única origem ou à uma razão semântica determinante. O espaço *entre* seria a condição *betweeness* do enxerto, na qual se dá o excesso. O enxerto, desta forma, seria apenas um local contingente da ação – o lugar onde se inicia um processo.

O processo, por outro lado, está ligado à ideia da arquitetura como uma escrita - ou texto. Sendo assim, ao considerar a arquitetura como escrita, devemos fazer a distinção de que ela não é um objeto arquitetônico em si, sua massa e volume; mas sim, o ato de dar forma, dando um corpo metafórico ao fazer arquitetônico. Isto demanda um outro sistema de signos para leitura da arquitetura.

O sistema adotado por Eisenman é baseado na concepção de *traço* [*trace*]¹⁶ de Derrida.¹⁷ Em Derrida, o traço é visto como algo distinto que surge daquela

¹⁴ CULLER, Jonathan. *On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press, 1982., p.134.

¹⁵ EISENMAN, Peter. *En Terror Firma: In Trails of Grotexes*. Em: *Deconstruction, Omnibus Volume*. Editado por Andrea Papadakis, Catherine Cooke e Andrew Benjamin. Londres, Academy Editions, 1989., pp.152-153.

¹⁶ *Trace* é o termo original em francês usado por Derrida em *Gramatologie*. Na tradução para o inglês do *Gramatology* o termo permanece *trace*, tal qual é usado por Eisenman. No Brasil, no *Gramatologia*, *trace* foi traduzido como *rastro*. Entretanto, na tradução brasileira do texto de Eisenman *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*; *trace*, foi traduzido como *traço*. Adotamos aqui *traço* como o termo referente a concepção de *trace* tanto em Derrida como Eisenman.

condição de excesso, multiplicidade e da imediatez da presença. A imediatez é derivada daquilo que começa de um estágio intermediário, por isso não pode ser concebida pela razão. A presença *per se* implica numa marca originária no tempo; entretanto, seu contexto múltiplo e de excesso, no qual o traço aparece [se origina], não permite nenhuma associação válida ou verdadeira à uma determinação lógica. “[...] se tudo começa pelo rastro [*trace*] acima de tudo, não há rastro originário”.¹⁸ O que está em jogo – tanto em Derrida quanto em Eisenman – é a impossibilidade de um objeto ou realidade ser representado. Isto torna a arquitetura um sistema de diferenças, não podendo mais ser vista como um objeto ou uma imagem de presença isolada. Segundo Eisenman, “o traço é a manifestação visual desse sistema de diferenças, um registro do movimento [sem direção] que nos induz a ler o objeto presente como um sistema de relações, com outros movimentos prévios ou subsequentes”.¹⁹ Assim, podemos descrever traço como sendo parcial, fragmentário, uma ação em processo, uma dissimulação de sua antiga realidade. O traço ainda, em uma estratégia projetual, implicaria na quebra da hierarquia entre presente, passado e futuro, no movimento-registro de uma ação em processo contínuo - o registro da motivação - onde um objeto jamais seria temporal pré ou pós determinado.

Estas concepções de enxerto e traço serviram de base teórica para os primeiros projetos de sobreposição de Eisenman. Um exemplo deste processo é projeto para o Wexner Center – centro de artes visuais da Ohio State University. O resultado deste projeto é a sobreposição, no site do campus da universidade, de outros sites históricos da cidade de Columbus. Estas estratégias serão melhor descritas a seguir, nas análises feitas de outros três projetos importantes de desconstrução do arquiteto. Robert Somol²⁰ diz que o Wexner Center já não pode ser visto como *objetos* ou *formas* e nem mesmo como *estruturas*. Somol faz uma associação com o texto *En Terror Firma: In Trails of Grottextes*, de Eisenman, ao dizer que o projeto se parece com *things* [coisas], referindo ao aspecto informal do

¹⁷ EISENMAN, Peter. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.246.

¹⁸ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2000., p.75. [tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro – observação nossa]

¹⁹ EISENMAN, Peter. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.251. [tradução Vera Pereira]

²⁰ SOMOL, Robert E. *Dummy text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture*. In: Eisenman, Peter. *Diagram Diaries*. New York: Universe Publishing, 1999., pp.18-19.

grotesco; para ele, tais *coisas* frustrariam as análises formais e marcariam a transição do estruturalismo para a teoria do excesso de George Bataille.

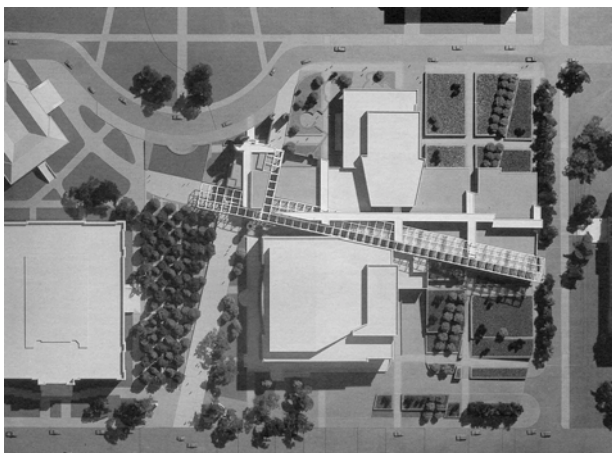


Figura 30| Wexner Center: maquete; vista da implantação



Figura 31| Wexner Center: fachada [fragmento da chaminé e do arco como traços]



Figura 32| Wexner Center: traço da forma anterior

Em seu sistema de reconhecimento através das *permanências* da interioridade arquitetônica, Eisenman aposta no processo de *estranhamento* e *deslocamento* na apreensão da realidade, apontando o processo de *dissimulação* como a única possibilidade de absorção de uma realidade que não se mostra, em nenhum de seus aspectos, apreensível como verdade.

Para Eisenman, a arquitetura não é capaz de traduzir um sentido legítimo do lugar. O lugar agora é um lugar inventado, uma ficção. Antes, a linguagem arquitetônica era capaz de gerar relações de significado com a topografia, com a tipologia circundante, com as tradições culturais, enfim, com a história, enquanto estas podiam ainda ser consideradas como *verdades*. Uma vez que nenhum destes paradigmas podem ser mais fixados como valor estável dentro desta realidade contemporânea - e isso se estende a era moderna - não caberia mais à arquitetura o compromisso com tal representação ontológica.

Nos casos em que Eisenman retira das qualidades de sua locação referências para servir de estímulo para a ação projetual, ele não está pretendendo a recuperação de um estado original de solo, de um sentido de lugar. Tais referências surgem como fragmentos que enunciam e insinuam um passado que se apresenta, não como um resgate de uma realidade perdida, mas antes, como uma ficção que disputa uma existência simultânea com a ficção do presente. Como um arqueólogo, Eisenman escava a temporalidade do presente para produzir múltiplas origens ficcionais, pois considera ser esta a única forma de romper com a ideia progressiva do tempo, fazendo do *topos* o lugar da invenção.

Derrida afirma que a única condição para que um texto não produza um único sentido é através do que ele chama de excesso, que é a capacidade de um “trabalho produzir muitos significados simultaneamente, incluindo os contraditórios, não intencionais e os indesejáveis”.²¹ Neste sentido, o trabalho de Eisenman produz uma condição de excesso fazendo com que o discurso arquitetônico seja afetado por processos estranhos à sua linguagem convencional. Ele utiliza, portanto, de princípios deslocados da natureza tradicional da disciplina para que estes, a partir do seu estado *entre*, contaminem, aduzam e distorçam o processo de conformação arquitetônica. É importante dizer que Eisenman, ao falar de referenciais deslocados, não pretende uma simples incorporação de elementos

²¹ KIPNIS, Jeff. *A matter of respect*. Japão: A+U, 1991. Kipnis cita Jacques Derrida.

externos à sua obra, e sim, discutir a possibilidade ou a impossibilidade de se afirmar a existência de padrões ou valores legítimos à prática arquitetônica.

Sua busca não é mais nos fatos urbanos existentes e visíveis, mas nas ausências, ficções ou lembranças artificiais da lógica de estruturação do espaço. Ela aponta para uma arquitetura que esteja livre da nostalgia por sistemas que tiveram um sentido no passado. Com isso, propõe que se aceite a ausência de sujeito, história, lugar e de significado, da ideia de verdade a priori.

Para Eisenman, o contexto é uma ficção, é algo como um pretexto para se exercitar o ato projetual. A arquitetura tem, acima de tudo, uma lógica geométrica; nada determina ou altera esta lógica, a não ser o objeto em si, dentro de seus movimentos de desdobramentos. A seguir iremos apresentar três projetos de Eisenman desenvolvidos a partir das questões levantadas acima: Cannaregio, IBA *Social Housing* e *Choral Works*.

4.1 Projeto do Cannaregio

Em julho de 1978, a cidade de Veneza e o Instituto Universitário di Architettura di Venezia organizou um seminário internacional para um plano de habitação popular a ser realizado na porção oeste do distrito veneziano do Cannaregio. Na época, tanto a arquitetura como todo espaço urbano do distrito estava mal conservado. Neste sentido, o seminário, através do debate, funcionaria como uma tentativa de gerar novas soluções urbanas para os centros históricos. Raimund Abraham, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernard Hoesli, Rafael Moneo, Oswald Mathias Ungers foram os arquitetos estrangeiros convidados; Aldo Rossi figurava entre os arquitetos locais – todos estes já haviam participado na Venice Biennale de 1976.

A área destinada ao estudo localiza-se nos limites noroeste da cidade de Veneza. O site faz fronteira com a estação de trem à sudoeste, com o lago de Veneza à nordeste, e com dois canais à sudeste. O projeto de Eisenman foi elaborado para ser implantado num espaço aberto no centro do site, fazendo

contraste com a densidade da área construída e com a fachada urbana compacta que incide sobre os dois canais ao longo da via de pedestres.

O lugar sofreu importantes transformações ao longo dos anos. Em 1841, foi construída a ferrovia que, com a inauguração da estação de trem em 1960, acelerou o processo de industrialização no distrito do Cannaregio. Entretanto, a mudança de maior impacto foi a construção de um matadouro nos limites do site com o lago, projetado por Giuseppe Salvatori e G.B. Meduna, entre 1841 e 1843. O local era a central de distribuição de carne para todo município de Veneza. Em 1962, com o matadouro desativado, foi pensado para o lugar a construção de um novo hospital para região, tendo como arquiteto a figura de Le Corbusier. Uma proposta preliminar foi apresentada em 1964 e revisada em 1965; após a morte do arquiteto, o projeto foi ainda modificado, e em 1971, ele foi definitivamente suspenso.



Figura 33| Foto de satélite: Veneza e Cannaregio.

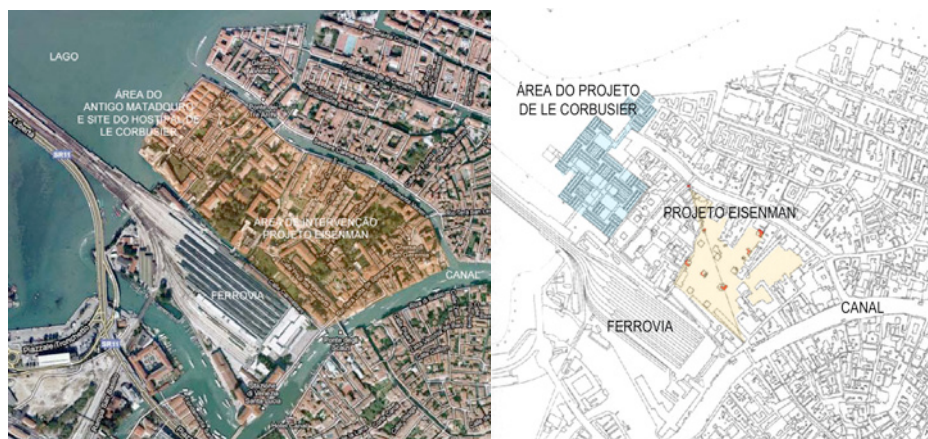


Figura 34| Site atual do Cannaregio e implantação do projeto de 1978.

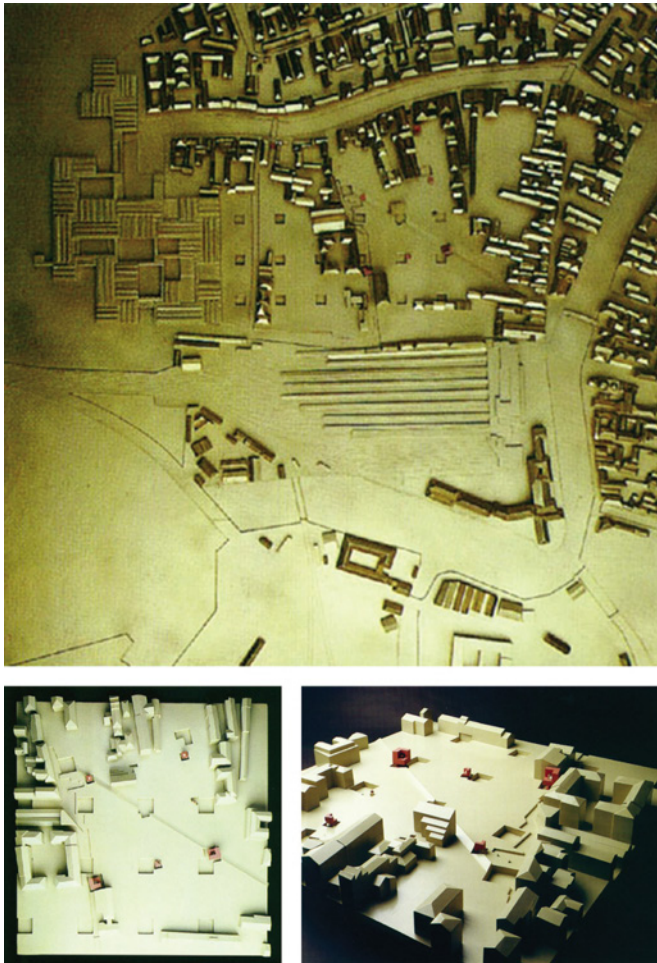


Figura 35| Cannaregio: maquete; na figura acima à esquerda observa-se o projeto de Le Corbusier.

A concepção partiu da ideia de uma arquitetura que inventa seu próprio site e programa. Uma vez reconhecido os limites de um projeto historicista, tanto em estudos quanto nos projetos para Biennale de 1976, Eisenman buscou projetar uma outra Veneza, uma que fosse fictícia, ao invés de tentar reproduzir uma Veneza existente, cuja autenticidade histórica não poderia mais ser repetida e validada no presente.

A estratégia para este projeto é descrita no texto *Three Texts for Venice* [*Três Textos para Veneza*]. Eisenman divide o ensaio em três subtextos, todos referentes à uma nostalgia implícita nos *ismos* da arquitetura – “modernismo, uma nostalgia do futuro; pós-modernismo, uma nostalgia do passado; e contextualismo, uma nostalgia do presente”.²²

²² EISENMAN, Peter. *Three Texts for Venice*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.47.

O primeiro, nomeado *o vazio do futuro* [*the emptiness of the future*], faz referência à grade do projeto de Le Corbusier para o hospital de Veneza. Esta grade foi originalmente projetada para o site do Cannaregio e se impôs como um passado fictício, algo como uma arqueologia inventada, sobre o contexto irregular de Veneza. Em vez de pensar o lugar como uma *tabula rasa* ou em uma malha contextualizada, o site está marcado com uma série de buracos no solo que atuam como ausências e vazios. Estes buracos são sites potenciais para futuras casas ou sepulturas, uma vez que incorporam o vazio da racionalidade.



Figura 36| Cannaregio: maquete – variações da House Xla.

O segundo, *o vazio do presente* [*the emptiness of the present*], trabalha com a ideia de contexto através da construção de vários objetos. Então, estes objetos funcionariam como objetos contextuais, isto é, pertenceriam ao contexto existente. Todos estes objetos que habitam a paisagem do Cannaregio são variações da House Xla [El Even Odd] - esta casa de Eisenman foi construída em Palo Alto, Califórnia, em 1978, para o historiador e crítico de arquitetura Kurt Foster. O projeto utiliza manobras formais da forma *L* a partir do cubo gerando espaços

côncavos e convexos que, segundo Rafael Moneo²³, realiza a efetiva perda de centro do objeto arquitetônico, uma decomposição já ambicionada por Eisenman desde a House VI. No projeto do Cannaregio a mesma forma da House XIa é recriada em três escalas diferentes.

O objeto menor tem cerca de 5 metros de altura. Este apresenta um aspecto utilitário por oferecer abrigo, entretanto, ele é construído de tal forma que surgem indagações do tipo: *isto é uma casa? ou é a maquete de uma casa?* Outro objeto de tamanho médio, do tamanho de uma casa, contém todo o invólucro do objeto menor, completando quase todo interior da construção de médio porte. De um ponto de vista externo a este objeto de tamanho médio, temos a impressão de estarmos vendo uma casa. Mas o fato do seu interior estar quase completamente preenchido pelo objeto menor, compromete a possibilidade de termos um espaço funcional de uma residência.

Surge então outra indagação: *como pode ser chamado este objeto?*²⁴ Eisenman afirma que se nós o considerarmos como sendo um museu, então o primeiro objeto [o menor] pode ser visto como uma maquete de casa e não uma realidade em si mesma. Antes de explicar melhor esta ideia, devemos repensar a relação da posição entre estes objetos. O objeto maior, que é duas vezes o tamanho do objeto médio, tem seu interior também quase preenchido pelo objeto médio, que por sua vez contém o objeto menor.

Então, visto do exterior, o objeto maior poderia ser considerado do tamanho de um museu. “Mas o interior, como está quase cheio de objetos de tamanho médio, não pode funcionar como museu. Como pode ser chamado este objeto? Um mausoléu para um museu?”²⁵

Estas relações sequenciais entre os objetos foram pensadas para colocar em questão a ideia de significado como um efeito da função. Os três objetos reunidos tangenciam os limites da arquitetura tanto nos termos de sua escala quanto de sua designação.²⁶ “Neste caso, o próprio ato de designar os objetos está ameaçado e alienado, a partir de uma conexão direta com sua funcionalidade. A

²³ MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo: Cosac Naif, 2008., p.157.

²⁴ EISENMANN, Peter. *Cannaregio Town Square, Venice, 1978*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., pp.14-15. [tradução nossa]

²⁵ Ibid.

²⁶ EISENMANN, Peter. *Three Texts for Venice*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.48.

ficção criada atua como uma sinalização e uma crítica das definições institucionalizadas existentes”.²⁷

O terceiro vazio, *o vazio do passado* [*the emptiness of the past*], consiste em uma linha diagonal traçada no terreno. Esta se estabelece um eixo topológico de simetria para os objetos e um corte na superfície física da terra. Por onde esta diagonal passa, a superfície do terreno é ligeiramente escavada, marcando-a como se fosse a parte descascada da pele de um corpo, sugerindo um outro nível, algo *interior* [*inside*] que jamais deve ser suprimido ou submergido abaixo da racionalidade de um eixo.²⁸ Eisenman faz menção a Giordano Bruno, um frade dominicano italiano, além de alquimista, que foi enviado a Veneza em 1600, por solicitação de um Nobre. Ele foi preso e queimado pela inquisição por praticar a arte da memória. O uso da referência à Bruno também está relacionada com a crença dos alquimistas de que, através da intervenção mística, transformariam lixo em ouro - por isso a maquete do Cannaregio é dourada. O ouro de Veneza simbolizaria o misticismo dos alquimistas. Os objetos teriam a cor vermelha designando o sangue e o martírio de Bruno.

Os três vazios do Cannaregio aparecem como ficções criadas por Eisenman e exercem sua função crítica à definições já institucionalizadas. Isto é, o arquiteto está, por uma estratégia de sobreposição de camadas históricas, tentando desconstruir a hierarquia e o espaço de poder.

Agora [em 1980], os projetos aparentemente racionais para Veneza têm envolvido a memória. Todas as três memórias - futuro, presente e passado - têm a sua sombra, a perda da memória. Talvez nós devêssemos agora aprender como esquecer.²⁹

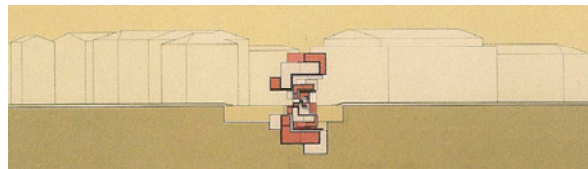


Figura 37| Cannaregio: corte

²⁷ EISENMANN, Peter. *Cannaregio Town Square, Venice, 1978*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., pp.14-15. [tradução nossa]

²⁸ EISENMAN, Peter. *Three Texts for Venice*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.48.

²⁹ Ibid., p.50. [tradução nossa]

4.2

IBA: Social Housing



Figura 38| IBA: fachada.

Em setembro de 1980, Eisenman, na época sócio do *Eisenman & Robertson Architects*, foi convidado pela corporação da *Internationale Bauausstellung Berlin 1984* [Exposição Internacional da Construção de Berlim 1984] para participar de uma competição restrita à área do *Kochstrasse* e *Friedrichstrasse* ao sul da cidade, no perímetro do seu desenvolvimento, no distrito de Friedrichstadt.

Eisenman, como estratégia para este projeto do IBA *Social Housing*, partiu de uma problematização do espaço histórico de Berlim. Segundo o arquiteto, a história não é contínua.³⁰ Ela é composta de fins e começos, de presenças e ausências. A presença seria o momento dinâmico vital da história, sendo retroalimentada através do movimento interno de seu próprio tempo. A ausência consiste de momentos em que “o organismo propulsor está morto, os vazios entre um período da história e o próximo. Estes são preenchidos pela memória. Onde termina a história, começa a memória”.³¹

Tal manifestação de um *memory-void* [vazio da memória] pode ser encontrada nas cidades europeias do pós-guerra. Este fator indica uma crise para a história das cidades, ou seja, um problema tanto histórico em si, como também uma questão a ser resolvida pela arquitetura. Berlim “oferece uma continuidade e

³⁰ EISENMAN, Peter. *The City of Artificial Excavation*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.73. [tradução nossa]

³¹ Ibid. [tradução nossa]

o fim da história do Iluminismo”.³² Por ter sido devastada por duas guerras mundiais, nos anos de sua reconstrução a cidade começou a perder sua identidade. A atitude pós-moderna procurou isolar e preservar fragmentos da antiga estrutura urbana e congelar o tempo. Esta atitude reduziu a história a uma forma de nostalgia, refletindo uma ansiedade rumo ao presente. Neste sentido, Berlim oferece também uma alternativa a este processo por ser um objeto único: “o lugar do vazio histórico”.³³

O muro que cerca a cidade é um organismo que se automutila e faz de Berlim quase uma cidade museu, gerando um fragmento essencial de “uma parte petrificada de algo velho e um pedaço de vida de alguma coisa *outra* [...] a presença de seu antigo eu, nada mais é do que a memória de sua própria história interrompida”.³⁴

O lugar de maior significância e de maior transformação está, segundo o arquiteto, condensado na interseção da *Friedrichstrasse* e o muro de Berlim. Este foi o local escolhido para a competição. Eisenman viu neste site uma condição anômala na qual *Friedrichstrasse* era o único lugar dentro da área cercada pelo muro de Berlim que era incompleta. Nos mapas da região do século VIII, já se podia identificar tal condição anômala e prever uma possibilidade futura de algum outro padrão de fixação. De fato, nos finais dos séculos XVIII e XIX, o local se tornou o lugar onde ocorreram as duas próximas fases do desenvolvimento de Berlim. Estes foram caracterizados por dois modelos urbanos tipologicamente diferentes:

[...] o primeiro, um menor, é uma malha quadrada realizada em um apertado bloco volumétrico com pátio central; o segundo, um maior, alongado, de malha retangular definido pelas fachadas de rua dos edifícios com espaços abertos contínuos por trás delas. Assim, no final do século XIX e início do século XX, uma profunda reformulação ocorreu. A área foi reconstruída como um eixo da atividade comercial, tendo *Friedrichstrasse* como o maior conector norte-sul.³⁵

³² EISENMAN, Peter. *Berlin Housing*. In: *Extra Edition: Peter Eisenman*. Japan: A+U Architecture and Urbanism, 1988., p.28. [tradução nossa]

³³ EISENMAN, Peter. *The City of Artificial Excavation*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.73. [tradução nossa]

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., p.74. [tradução nossa]

Em 1945, o bombardeio das forças aliadas à Berlim deixou *Friedrichstadt* em ruínas, quebrando abruptamente sua cadeia histórica. Restaram três edifícios no local, os quais com suas paredes maculadas, lembravam seu começo e seu fim. Em 1961, ergue-se o muro de Berlim o qual “abateu o anjo da história para sempre: a cidade foi decisivamente separada de seu passado e de si mesma. Deixou de funcionar como a capital do Iluminismo na Alemanha e aquela parte de sua história foi transformada inteiramente em memória. [...] O local da competição é o lugar daquela memória”.³⁶

Esta memória, segundo Eisenman, seria de uma natureza ambivalente: uma que se refere a algo que uma vez existiu e prosperou; e a outra, um congelamento [o arquiteto usa o termo embalsamento]³⁷ de alguma coisa existente no presente. O *Checkpoint Charlie*³⁸ no muro de Berlim apresenta uma dupla condição de divisão e conexão; exclusão e inclusão. Esta dupla condição nos leva tanto a esquecer quanto lembrar. Todo aparato de engenharia e barricadas presentes neste ritual de passagem, tanto alude à antiga Alemanha como nega a sua continuidade.

É a partir desta dualidade que Eisenman vai propor uma arquitetura “para memorizar um lugar e negar a eficácia daquela memória”.³⁹ Para isto, ele traçou uma dupla estratégia. A primeira foi investigar e revelar as memórias específicas da história particular do site. A segunda foi reconhecer que a identidade de Berlim tem sido abalada pela história moderna, se tornando o cruzamento de todos lugares e lugar nenhum.

Isto levou Eisenman à uma ideia de antimemória. Esta seria diferente de uma memória sentimental ou nostálgica, uma vez que não implica na procura de um passado. A antimemória seria ainda distinta de um mero esquecimento, “porque usa o ato de esquecimento, a redução do antigo padrão, para chegar na sua própria estrutura ou ordem”.⁴⁰ Ou seja, é na lacuna e no vazio do esquecimento que o arquiteto vai estruturar e sobrepor os fragmentos de uma história local. Poderíamos chamar este processo de antimemória, na medida em que a reunião de partes incompletas de uma história, ao invés de definir,

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Posto militar na fronteira da Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental. O nome *Checkpoint Charlie* foi dado pelas forças Aliadas.

³⁹ EISENMAN, Peter. *The City of Artificial Excavation*. Em: Bédard, Jean-François [Org.]. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.74. [tradução nossa]

⁴⁰ Ibid.

obscurece a realidade do passado. “Um passado que na verdade processa a realidade presente em nenhum lugar”.⁴¹ Por outro lado, a memória obscurece a realidade presente negando a existência do muro, uma vez que se tenta resgatar algum lugar no passado. Deste modo, memória e antimemória trabalham como opostos que geram um objeto suspenso, um fragmento, um lugar que não é passado nem futuro. Neste lugar, *que não é lugar*, Eisenman acredita que a arquitetura encontra seu próprio tempo.

Este objeto suspenso seria no projeto, o reflexo de um processo de escavação artificial; isto é, no processo de sobreposição e substituição do desenho das grades históricas. A terra se converte em um sítio arqueológico. A ferramenta mais importante para cavar foi a projeção Mercator⁴², uma malha adaptada do mapa do globo terrestre do século XVII, que se converte em um meio de acesso ao artefato arqueológico, a implementação da antimemória. “Em certo sentido, esta malha une Berlim ao mundo”.⁴³

A malha Mercator descobre, em um nível mais baixo da escavação, a marca da parede ausente da cidade do século XVIII, assim como as paredes de fundação de Berlim do século XIX. Eisenman alerta que estas paredes não são as paredes reais que existiram no local; elas seriam uma reconstrução artificial.⁴⁴ O muro da cidade ausente do século XVIII, as paredes de fundação do século XIX, os remanescentes da malha do século XX e o muro de Berlim, formam um nexo de paredes em diferentes níveis que se convertem em um *datum* complexo de memória.



Figura 39| IBA: fachada.

⁴¹ Ibid.

⁴² O nome do mapa faz referência à Gerard De Kremer, conhecido pelo nome latinizado de Gerardus Mercator [1512–94], geógrafo e cartógrafo flamengo, criador do termo Atlas. Seu Atlas reúne uma série de mapas criticados por seu método de projeção. Este método de projeção distorcia as áreas representadas, gerando uma imagem ideologizada do mundo.

⁴³ EISENMAN, Peter. *Berlin Housing*. In: *Extra Edition: Peter Eisenman*. Japan: A+U Architecture and Urbanism, 1988., p.28. [tradução nossa]

⁴⁴ Ibid., p.29.

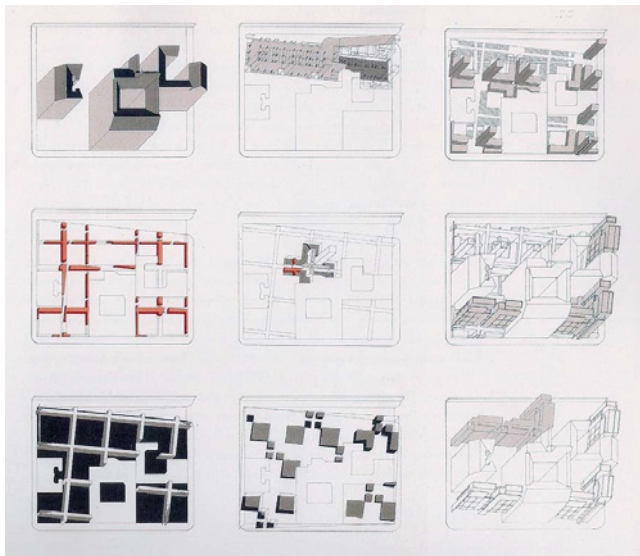


Figura 40| IBA: Estudos diagramáticos de ocupação na quadra.

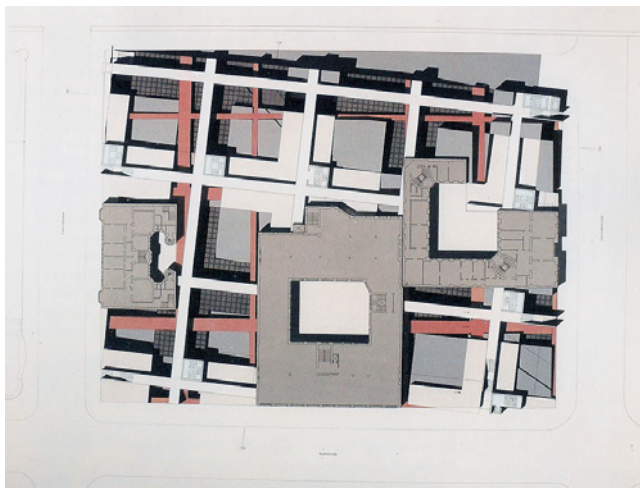


Figura 41| IBA: planta de sobreposição das malhas históricas.

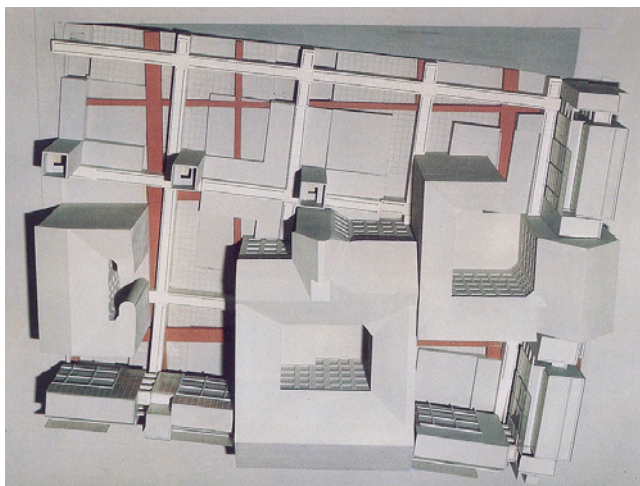


Figura 42| IBA: maquete da quadra com sobreposição das malhas no terreno.

A projeção do mapa construído à mesma altura que o muro de Berlim está superposta às paredes históricas. As paredes artificiais, assim, começam a rasurar a presença das paredes históricas tornando-as inacessíveis, fazendo com que o terreno se torne profundamente erodido. A planta está desconectada tanto vertical quanto horizontalmente da cidade existente; arquitetonicamente, sua inclinação gera uma outra condição de bloqueio e divisão. A separação horizontal do site de seu entorno deixa uma cicatriz permanente que se traduz num espaço vazio entre o lugar e o muro. “As escavações verticais do lugar revelam a velha malha de Berlim. Isto pode ser observado passando pela projeção Mercator. Os muros da malha se convertem em um novo *datum* horizontal: o sujeito caminha agora sobre os muros e não sobre o solo”.⁴⁵ A mesma estrutura que marca o solo está também projetada sobre as elevações dos edifícios, fazendo com que os planos e as elevações se refiram mutuamente.

O site pode ser visto como um lugar de atividade e reflexão. Suas formas não recordam o passado, não revalidam o presente e nem aspiram o futuro; são artefatos simbólicos, suspensos no momento arqueológico presente.⁴⁶



Figura 43| IBA: fachadas

⁴⁵ Ibid. [tradução nossa]

⁴⁶ Ibid.

4.3

Chora L Work: La Villette

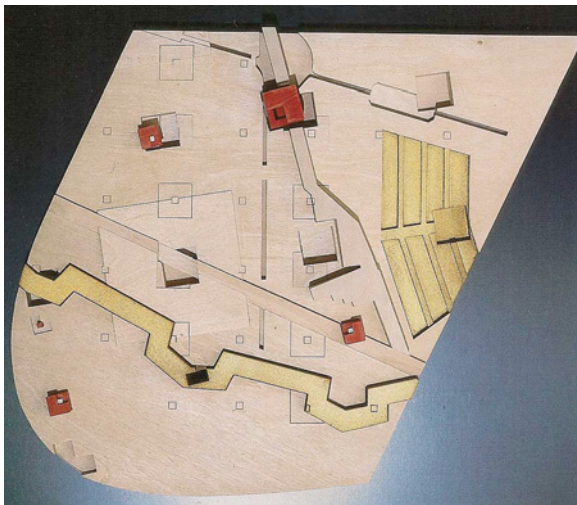


Figura 44| Choral Work: maquete.

Choral Work Parc de La Villette, Paris França, 1988 - O concurso para o Parc de la Villette foi organizado pelo governo francês em 1982. O parque está localizado à nordeste de Paris, numa extensão de 125 acres [aproximadamente 50 hectares ou 500.000 m²]. Durante o século XIX, até início dos anos 1970, ele era ocupado por um *abbatoir* [matadouro]. A ideia do ministro da cultura francês e do *Établissement Public du Parc de La Villette* foi organizar uma competição para um “parque urbano para o século XXI”, que tivesse um programa complexo de instalações culturais e de entretenimento, abrangendo cinemas ao ar livre, restaurantes, galerias de arte, música e oficinas de pintura, playgrounds, vídeos e jogos eletrônicos, assim como *jardins de invenção cultural*, ao invés de um lugar da recreação natural.⁴⁷ Em março de 1983, o suíço Bernard Tschumi foi convocado para ser o arquiteto coordenador do parque. Ele construiria os edifícios principais e coordenaria as intervenções dos outros arquitetos. Como parte deste programa, em maio de 1985, o gerente de projeto François Barré, a *Comission de la Politique Artistique* e Tschumi convidaram Eisenman para colaborar com Jacques Derrida no projeto do Jardim. Após 5 anos, a construção do projeto estava atrasada e em 1990 foi suspensa.

Antes de prosseguirmos com o projeto *Chora L Works*, é necessário um

⁴⁷ TSCHUMI, Bernard. *Tschumi*. Edited by Giovanni Damiani. London: Thames & Hudson, 2003., p.42.

breve esclarecimento a respeito da malha do projeto de Tschumi para La Villette, uma vez que ela faz parte do projeto de Eisenman e Derrida. Tschumi criou vários pontos dentro de um sistema de coordenadas, com intervalos de 120 metros, chamados *Folies*. Cada uma delas consiste em um cubo de 10 metros. A repetição rigorosa da base 10 x 10 da *Folie* constrói uma grade vermelha que marca todo o site. As *Folies* obedecem às coordenadas de uma estrutura maior, um sistema ortogonal de circulação, que marca o local no formato de uma cruz. Isto é, duas linhas da retícula *Folie* concordam com este eixo de circulação cruciforme.⁴⁸ Esta foi uma estratégia programática de Tschumi para facilitar e incentivar o acesso às *Folies*, visando o desenvolvimento das atividades do parque.

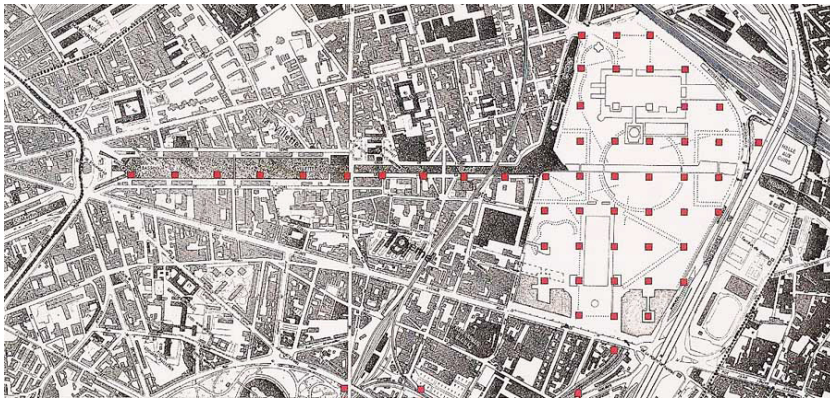


Figura 45| Parc La Villet [Tschumi]: Implantação, *Folies* em vermelho.

Sobre esta grade, Tschumi sobrepôs uma série de passeios [*promenades*] lineares, superfícies geométricas e uma faixa sinuosa de jardins chamadas de *promenade cinématique*. Esta dispersão facilitou a intervenção dos outros arquitetos. Três sites ao longo da *promenade cinématique* foram originalmente atribuídos à equipe de Eisenman e Derrida, que desenvolveram três projetos distintos para o lugar. Um projeto final foi proposto para o primeiro site, o qual havia sido reconfigurado em março de 1986, devido as modificações feitas para a *promenade cinématique*. A especificação técnica para o site exigiu um jardim de pedra e água sem qualquer vegetação e sem elementos verticais acima de 1.2 metros.⁴⁹ Segundo Derrida, este seria "um jardim muito estranho, uma vez que

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ BÉDARD, Jean-François. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.190.

não se admite qualquer vegetação, apenas líquidos e sólidos, água e minerais".⁵⁰

A concepção de Eisenman para o projeto foi uma tentativa de deslocar a ideia de metáfora e metonímia, de modo que as condições de tempo, lugar e a escala real fossem substituídos por outras análogas. Assim, o lugar seria o lugar real mas também um outro, com outro tempo e escala; seria ainda a sua própria presença que surge através de um jogo de superposições.

Foram criadas analogias entre: a La Villette de 1867, quando o *abattoir* ocupava o parque; Paris de 1848, antes do *abattoir*, quando as paredes da cidade ocupavam o site; e Paris no tempo do projeto de La Villette de Bernard Tschumi. Foram ainda superpostos a estes, os diferentes tempos do projeto do Cannaregio, que também tinha um *abattoir* e a *barreira* do canal.⁵¹

A concepção de Eisenman que o levou a esta sobreposição de lugares distintos foi inspirada na noção Derrida⁵² de *Khôra* [χωρα] encontrada no Timeu de Platão. *Khôra*, em Platão, através da figura do Timeu, denota uma ideia de *espaço* ou *espacialidade*; seria como um receptáculo sensível pré-existente ao cosmo. Compreendida dessa forma, como este receptáculo vazio ou cavidade abissal e infinita, *Khôra* é a espacialidade contingente, na qual o Demiurgo [o arquiteto, Deus artífice criado por Platão] modela e ordena a matéria à semelhança das formas. O arquiteto de Platão projetará o cosmos inspirado nos modelos perfeitos do mundo das ideias e *Khôra* estabelecerá a dispersão, a distinção e a diferenciação entre os aspectos físicos do mundo sensível. Está implícito nesta ideia de Platão uma condição binária nas relações dos elementos que compõe o cosmos.

Derrida irá buscar a desconstrução destas distinções binárias, analisando mais a *textualidade* da escrita do Timeu de Platão e menos seu conteúdo filosófico. Surgem, a partir desta análise, ambivalências e heterogeneidades que apontam para uma transgressão e desconstrução da arquitetura platônica, isto é, a desconstrução de um ideal lógico formal.

A partir disso, Eisenman e Derrida trabalharam com uma noção ambígua de espacialização, numa desconstrução análoga à *fita de Moebius*, na qual as

⁵⁰ DERRIDA, Jaques. *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*. Em: *Psyché: inventions de l'autre 2*. Paris: Galilée, 1987., pp. 496-497. [tradução nossa]

⁵¹ EISENMAN, Peter. *Choral Work / Parc de La Villette, Paris, France, 1986 - Present*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., p.136.

⁵² EISENMAN, Peter. *Chora L Works*. New York: The Monacelli Press, 1997., pp.15-32.

binariedades referentes à arquitetura tais como, cheio/vazio, interior/exterior e publico/privado são problematizadas quando postas em um mesmo plano hierárquico. Esta espacialização desconstrutora poderia ser entendida como um espaço intermediário, um intervalo *entre* realidades materiais ou arquitetônicas. Este *entre* do *Khôra*, embora seja um lugar, não é da ordem do *topos*; é um *atopos*, uma *atopia* dentro do *topos*. Esta qualidade de *estar entre* é a mesma que estar em algum lugar e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum.⁵³

A respeito do projeto e deste *lugar que não é lugar*, Derrida diz que ele e Eisenman não fizeram um jardim propriamente, e sim um lugar ainda sem nome com aspectos do *Khôra*. Foi justamente a partir desta característica que Eisenman intuiu o nome *Choral Work*, por carregar esta falta de referência à uma origem e à um centro.⁵⁴ Quando Derrida ressaltou a destreza verbal de Eisenman e seu extremo prazer no uso de palavras ambíguas, Eisenman por sua vez, encorajou seu parceiro a tentar desenhar.⁵⁵

Como resultado, Derrida sugeriu inserir no projeto algo “nem vertical, nem horizontal, uma estrutura sólida que se assemelharia imediatamente à uma trama, um crivo ou grade [*grid*] e a um instrumento musical de cordas, piano, harpa, lira?: cordas, instrumentos de cordas, corda vocal, etc”.⁵⁶ Segundo Jean-Louis Cohen, embora o desenho de Derrida inscreva o crivo em todo site, o impacto espacial é fraco e o instrumento acaba se acomodando dentro do sistema anterior, ao invés de se tornar algo que promovesse sua crise. Entretanto, Eisenman facilmente assimilou o potencial verbal desta contribuição, usando a oportunidade para inserir a lira dentro de um sistema de camadas que tem um papel determinante na concepção do projeto. Este artifício foi utilizado com o intuito de rasurar o signo de cada elemento sobreposto, e a subsequente leitura deste entrecruzamento ocorre como em um palimpsesto, que surge do discurso de Eisenman e Derrida.

⁵³ EISENMAN, Peter. *Blue Line Text*. Em: *Inside Out*. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.237.

⁵⁴ DERRIDA, Jaques. *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*. Em: *Psyché: inventions de l'autre 2*. Paris: Galilée, 1987., pp.496-497. [tradução nossa]

⁵⁵ COHEN, Jean-Louis. *The Architect in the Philosopher's Garden Eisenman at La Villette*. Em: Bérard, Jean-François. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.224.

⁵⁶ DERRIDA, Jaques. *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., p.120.

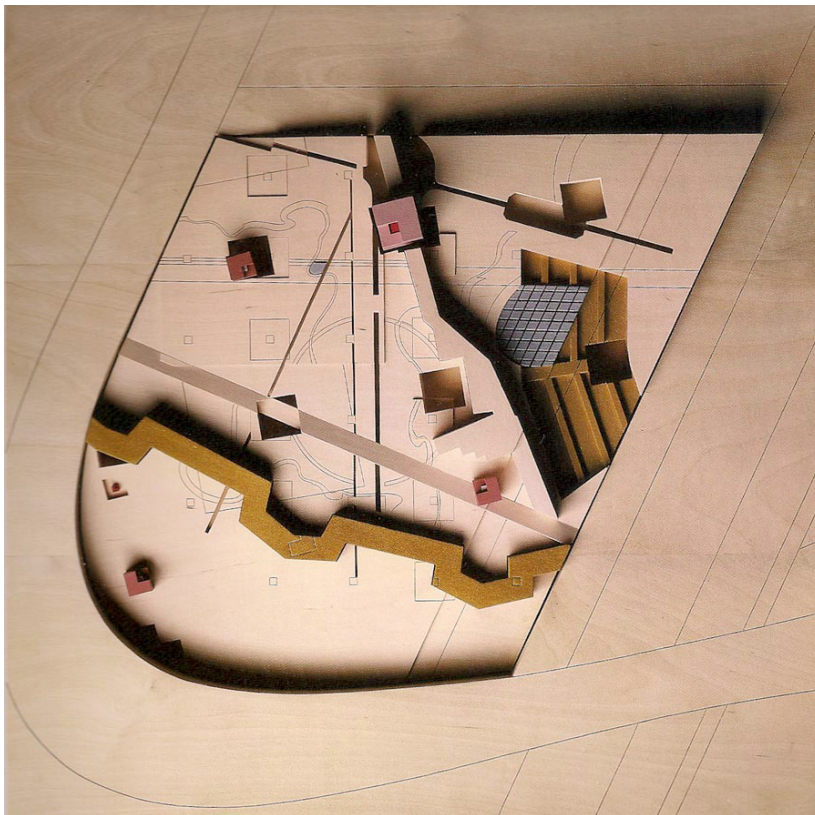


Figura 46| Choral Work: maquete; o objeto cinza é derivado da lira de Derrida.

O palimpsesto consiste em traços de uma inscrição anterior em uma superfície plana. Cohen seria cético a este conceito aplicado as camadas criadas para La Villette, uma vez que o que encontramos em um palimpsesto são “traços permanentemente legíveis do texto anterior”.⁵⁷ O projeto, assim, não poderia ser comparado a um pergaminho coberto por sucessivas inscrições, principalmente por que as operações de *scaling* [espaçamento] e deslocamento aniquilariam esta possibilidade. O que podemos refletir a partir destas colocações é até que ponto Eisenman e Derrida se apropriam, rasuram e deslocam o signo, seja ele o *Khôra*, o palimpsesto ou os elementos referenciais dispostos em camadas no site. Podemos intuir algo a esse respeito voltando à descrição do projeto.

⁵⁷ COHEN, Jean-Louis. *The Architect in the Philosopher's Garden Eisenman at La Villette*. Em: Bérard, Jean-François. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.225.



Figura 47| Choral Work: *scaling* e sobreposição da grade do Cannaregio sobre o site.

A interpretação do *Khôra* de Derrida levou Eisenman a criar um processo chamado *scaling* [espaçamento]. A partir dele, foi identificadas relações entre o site de La Villette, o projeto do Cannaregio e o projeto para La Villette de Tschumi. O arquiteto explica este processo da seguinte forma⁵⁸: a grade de La Villette, se mudarmos sua escala, irá coincidir com a malha do Cannaregio na razão de 2 para 1. Desta forma, outras relações se revelam possíveis à leitura, uma vez que temos no projeto do Cannaregio, o registro de uma escala compatível com a do projeto de Tschumi. A exemplo disto observa-se que o eixo principal da retícula de La Villette está a 90° norte em relação ao eixo da malha do Cannaregio e, cada eixo desse corta, em um movimento análogo, um dos quadrados do projeto. Outra analogia é a sobreposição da relação *abbatoir*/canal realizada em cada site. Assim, “de canal à canal, de *abattoir* para *abattoir*, de malha à malha, de Tschumi para Eisenman, estas relações começam a criar um espaço análogo”.⁵⁹

⁵⁸ EISENMAN, Peter. *Choral Work / Parc de La Villette, Paris, France, 1986 - Present*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., p.136.

⁵⁹ EISENMAN, Peter. *La Villette*. Em: Bérard, Jean-François. *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal: Canadian Center for Architecture e Rizzoli International Publications, 1994., p.187.

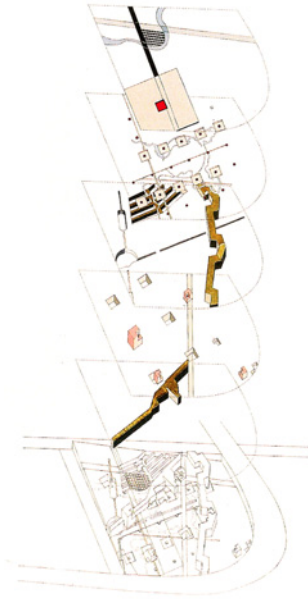


Figura 48| Choral Work: desenho de sobreposição das grades históricas.

O uso dos aspectos análogos, postos em diferentes escalas, obedecem a algumas razões estabelecidas na concepção do projeto. Uma seria subverter a noção paradigmática de escala humana, ou seja, acabar com a ideia de que o corpo humano é a fonte de referência absoluta para a determinação da escala. A segunda seria abalar o valor da coisa em si, isto é, desestabilizar a imunidade que um objeto específico adquire dentro de uma escala específica.

Eisenman compara este processo com a análise dos sonhos de Freud, que consiste em condensação e deslocamento. No caso deste projeto, o deslocamento é a realização de mudança de escala e a condensação seria a superposição. Desta forma, é a partir de materiais adensados por superposicionamento e de escalas deslocadas, que novas analogias tornam-se possíveis. A mudança de escala, chamada *scaling*, implica em outros aspectos, tais como a mudança de tempo e dos rios, que reverberam não apenas na escala, mas também no tempo, resultando em analogias similares porém não iguais. “É como se fossem reflexões infinitas em um espelho imperfeito. Esta analogia busca o deslocamento entre as arquiteturas. Deve existir a arquitetura e a antiarquitetura e não uma ou outra. Desta forma, este projeto é sobre a metáfora a metonímia e também não é. É um corte entre elas. É a *diferença entre elas* que se estava buscando”.⁶⁰

⁶⁰ EISEMNAN, Peter. *Choral Work / Parc de La Villette, Paris, France, 1986 - Present*. Em: Extra Edition Peter Eisenman. Japan: A+U Architecture and Urbanism Magazine, 1988., p.137. [tradução nossa]

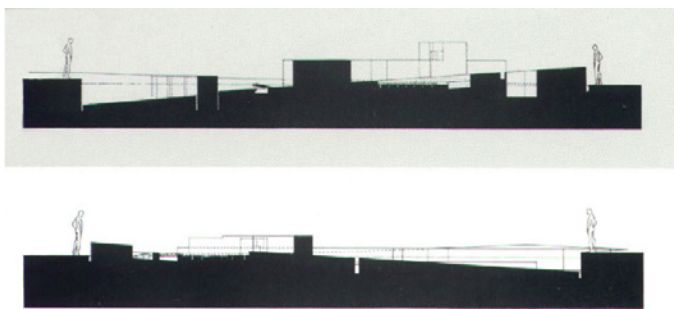


Figura 49| Choral Work: cortes.