

Estruturalismo e Pós-Estruturalismo: Diálogos entre Cinema e Arquitetura

Renata Latuf de Oliveira Sanchez¹

Resumo

Dentro do domínio das Artes, têm-se limites tênues entre as diferentes manifestações artísticas; arquitetura, pintura e escultura mesclam-se constantemente, há séculos. No entanto, observa-se que cada vez mais também o Cinema mostra-se elemento importante, muitas vezes relacionando-se com as outras artes, gerando diálogos surpreendentes. Procura-se, neste artigo, estabelecer relações entre Cinema e Arquitetura, sob a ótica do Estruturalismo e Pós Estruturalismo, correntes que produziram frutos promissores, tanto no primeiro quanto na segunda.

Palavras-chave: *Arquitetura; Cinema; Estruturalismo; Pós Estruturalismo.*

Estruturalismo

Na segunda metade da década de 1960 predominavam os estudos linguísticos sob a ótica do que foi chamado Estruturalismo. Um de seus principais expoentes, o linguista suíço Ferdinand Saussure, forneceu as bases para que críticos, linguistas e até mesmo profissionais de outras áreas, como o antropólogo Lévi-Strauss, utilizassem tais teorias em seus trabalhos. A principal contribuição de Saussure foi a formulação da *semiologia*, uma ciência preocupada com a sistematização dos sinais, e não apenas com o estudo das línguas. Outra contribuição importante foi sua teoria de distinção entre *langue* e *parole* – que exerceu influência nos estudos sobre Cinema e Arquitetura, objetos da análise deste texto.

¹ Estudante de Graduação do 7º semestre da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas/SP. Bolsista de Iniciação Científica FAPESP. E-mail: renata_los@hotmail.com

Segundo Saussure, *langue* seria o sistema abstrato de normas a partir do qual se manifesta a *parole*, projeção concreta daquela estrutura ideal, formada pelo conjunto hipotético de todas as *paroles* do homem. A grande fundamentação da teoria estruturalista linguística é extrair da pluralidade da fala um sistema de significação de uma linguagem, através do qual possam ser reconhecidas unidades básicas e regras que coordenem toda a formulação da *parole*. Dessa forma, uma obra literária é entendida como *parole* por ser o uso individual da *langue* (TEIXEIRA, 1998). Analogamente, em termos sucintos, o filme seria a *parole* de uma *langue* complexa denominada cinema. Baseado nas conclusões de Saussure, Christian Metz, importante teórico de Cinema, afirma que o

objetivo da cine-semiologia deveria ser o de extrair, da heterogeneidade de sentidos do cinema, seus procedimentos básicos de significação, suas regras combinatórias, com vistas a apreciar em que medida essas regras se assemelhavam aos sistemas diacríticos de dupla articulação das 'línguas naturais' (in: STAM, 2006:129).

Da mesma forma, na Arquitetura pautada no estruturalismo, cabia ao arquiteto realizar uma obra cuja compreensão estivesse totalmente inserida num conjunto de códigos utilizados regidos por uma estrutura abrangente; ou seja, a obra arquitetônica constituir-se-ia em *parole*, enquanto a Arquitetura em si seria a *langue*.

Metz também comparou a estrutura do cinema à da linguagem verbal, fazendo uma analogia em que a imagem isolada era comparada à *letra*, o plano à *palavra* e a seqüência à *frase*. A organização das seqüências, chamada por ele de sintagma, é que daria sentido à narração, da mesma forma que as ordenações das frases dariam inteligibilidade ao texto escrito. Se tal teoria for transposta à Arquitetura, ter-se-á que elementos como tipo de janela, material de revestimento, etc, seriam como as *letras*, e estas, ao constituírem uma fachada, formariam o que se chamou *palavra*; seguindo o raciocínio comparativo, tem-se que o conjunto das fachadas ao formarem o edifício como um todo constitui o que se denominou *frase*.

As obras – e podem-se incluir aí as obras de arte além das literárias –, são vistas, para o estruturalismo, como “manifestação de outra coisa para além delas próprias” (TEIXEIRA, 1998), isto é, manifestação de uma estrutura abstrata e abrangente, composta pelas normas que regem as práticas concretas e singulares. Interessa para os estruturalistas não a obra em si, mas a análise do discurso por trás dela, um discurso puramente lógico.

O surgimento de tal tendência na Arquitetura se dá em meio à crise do funcionalismo no século XX, grande cânone da arquitetura moderna, alvo de críticas por

movimentos artísticos que começam a entender suas limitações. É nesse período que surgem duas fortes reações à arquitetura moderna e suas aspirações em busca de outra linguagem arquitetônica: os grupos chamados “White” e “Gray”. O grupo denominado “The Whites”, formado em 1969, a partir da conferência realizada no MoMA, em NY, que compreendia arquitetos como Peter Eisenman, Michael Graves, John Hedjuk, Charles Gwathmey e Richard Meier, procurava estudar as questões mais básicas da linguagem arquitetônica, questões relacionadas a uma gramática formal. “*Quais são os limites, qualitativa e quantitativamente para o léxico de signos arquitetônicos?*”, “*o que faz certa configuração arquitetônica?*”, “*Quais formas podem ou não ser usadas? E mais importante, como essas formas devem ser articuladas?*” (GANDELSONAS, 1978, in: Hays 1998: 202) (tradução nossa). Buscavam uma arquitetura que “*transcendesse história e cultura; uma arquitetura que é uma força nela mesma, uma linguagem que fala sobre si mesma e que não comunica outras idéias que não suas próprias*” (WATSON, 2005) (tradução nossa).

O estruturalismo ecoa o pensamento moderno de diminuição do indivíduo, retratando o ser de maneira abrangente como o resultado e consequência de sistemas impessoais. Os indivíduos não originam nem controlam os códigos e convenções de sua existência social, vida mental ou experiência linguística. Como resultado de sua “negligência” pela *pessoa*, ou sujeito, o estruturalismo é amplamente considerado como anti-humanista.

***Wavelength* De Michael Snow, 1967 e *Casas Seriadas* De Peter Eisenman, 1967–1976.**

Michael Snow - considerado como “reitor do cinema estruturalista” – em sua conhecida obra *Wavelength*, de 1967, abusa das técnicas permitidas pelo aparato *câmera* para construir um objeto fílmico marcado por linearidade e estrutura relativamente simplificada, facilmente apreendida. Como afirma Randolph Jordan em estudo sobre o cinema de Michael Snow, o diretor se interessa pelo “isolamento e recombinação dos sentidos visuais e sonoros na construção de uma experiência cinematográfica mais holística”, que implica a “transcendência dessas categorias isoladas para um novo nível de interação combinada” (JORDAN, 2010: 159). Destaca-se em *Wavelength* elementos característicos do cine-estruturalismo, como a serialidade, a acumulação, a duração, a homogeneidade e a sobriedade (os termos são de MAIA, 2009). A ênfase na materialidade e na montagem são os principais traços que definem essa corrente no cinema, relegando

aspectos como a subjetividade, a narrativa clássica, noção de espaço e tempo bem definidos ou continuidade histórica e contextual.

É interessante atentar ainda no texto de Jordan para a conclusão de outro teórico de cinema, Thierry De Duve, ao afirmar que o trabalho de Snow pode “reter qualidades transcendentais da experiência enquanto elimina a noção romântico-iluminista da necessidade de um sujeito dentro dessa experiência” (JORDAN, 2010:167). O teórico comenta sobre o filme *La Région Centrale*, de 1971:

Estou aqui, sem dúvida, no centro, onde o olho da câmera está, mas meu corpo não, e, portanto, não sou eu, aqui. Não sinto que seja eu. A sensação que tenho é a de uma privação sensorial sinestésica (...) O resultado é espaço sem o aqui: a forma a priori da sensibilidade externa sem um ponto de referência interno, esse ponto que seria o sujeito, esse ponto em que posso dizer, por intuição imediata: aqui estou. Ainda posso dizer "Aqui estou", mas só pela mediação de um ato mental de reflexão. (De Duve, 1995, p.34. apud JORDAN, 2010:167)

Tal sensação de a-subjetividade é presente também em *Wavelength*. Tanto pela escassa presença de um sujeito no filme (ator) - que poderia causar um sentimento de inclusão maior em relação ao filme - mas principalmente pela ausência de qualquer heterogeneidade de elementos que sobrepostos provocassem sensações variadas no espectador, fazendo com que esse percebesse seu caráter ativo, um ponto de referência, como afirma De Duve; que permitisse que o espectador afirmasse “Aqui estou” de imediato.

Fica-se estático perante a película, cuja sequência de imagens apresenta pouca mudança, a não ser pelos efeitos de zoom in, zoom out, mudança de cores, aparecimento/desaparecimento de uma figura humana, gradação no tom da trilha sonora (que permanece constante, com apenas algumas variações de tom, de acordo com a mudança da imagem). Não há de fato um envolvimento humanista com o objeto fílmico, estando esse antes pautado em objeto que sujeito, materialidade que espiritualidade.

Tal aspecto é de fato típico da noção moderna de distanciamento do indivíduo, noção essa que se manifesta na Arquitetura também, como pode ser visto nas *Casas Seriadas* de Peter Eisenman, de 1967 a 1976, nomeadas por algarismos romanos (Casa I, II, III, IV, VI e X). A própria nomenclatura conferida às casas implica em distanciamento da arquitetura de um sujeito. Ao contrário de nomes de clientes, por exemplo, dá-se um nome genérico para um resultado derivado de experimentações, e não de um programa definido exclusiva e unicamente para um indivíduo.

Eisenman aplica na Arquitetura princípios estruturalistas de forma análoga a que Snow os aplica no Cinema. O arquiteto, utilizando o cubo como forma base, divide, fragmenta, subtrai partes, altera diagonais, aplica torções, obtendo espaços geométricos, nem sempre condizentes com o programa arquitetônico de residências individuais. Da mesma forma, Snow aplica técnicas inerentes à câmera para alterar a forma de seu filme (entre elas o zoom, já mencionado anteriormente). O importante da comparação entre os dois artistas (um arquiteto, outro cineasta) é reconhecer uma mesma maneira de pensar a construção de seu objeto (arquitetônico / fílmico), através de parâmetros estruturalistas, estando os dois mais preocupados em experimentações que em formações de sentido e sensibilidade por parte de um espectador. As casas de Eisenman apresentavam, em geral, problemas de conforto e funcionamento, já que eram projetadas com o principal objetivo de servir a um propósito abstrato geométrico, uma “estética pura”, um objeto quase virtual, que negligenciava os principais elementos de um projeto: seu usuário e suas necessidades humanas. A questão do deleite e do prazer de uma obra é relegada do plano do receptor para o plano do realizador – importa antes o prazer do artista perante sua obra, suas intenções.

Nas palavras de Eisenman, “Procuro formas de conceitualizar o espaço, que coloquem o indivíduo numa relação deslocada, porque elas não incluirão referências iconográficas e as formas tradicionais de organização” (EISENMAN in: LOCKE, R., 2004). Tal afirmação se relaciona com a afirmação de De Duve sobre o filme de Snow, no sentido em que exibem com clareza o distanciamento do sujeito perante o objeto em questão, a ausência de um contexto em que se possa ser inserido, uma a-historiedade (marcada pela ausência de *referências iconográficas* que menciona Eisenman, ou o *ponto de referência interno* que menciona de Duve) e uma falta de aspectos subjetivos que possam ser apreendidos pelo receptor/usuário para sua formação de sentido do objeto.

Para o projeto da Casa II, Eisenman explica em seu artigo na Cardboard Architecture:

the implied planes formed by the columns and beams cut through the volumes in such a way as to create a condition in space where the actual space can be read as layered. The layering produces an opposition between the actual geometry and an implied geometry; between real space which is negative or void and implied volume which is positive or solid (EISENMAN, 1975).

Tal conceituação pode ser observada nas imagens abaixo, que retratam a ideia estruturalista de Eisenman: na Figura 1, à esquerda, um estudo da *Casa del Fascio*, de Terragni, a mostra como uma sequência de planos a formar o volume e espaço, um “layered space”. Da mesma forma, o filme de Michael Snow pode ser entendido como um espaço seriado, pela combinação de planos linearmente colocados em sequência, que formam o todo, planos logicamente posicionados e construídos, assim como a arquitetura de Terragni, sob a análise de Eisenman. A Casa II, cuja perspectiva é mostrada à direita, na Figura 1, deriva de operações geométricas com a forma base – o cubo. As casas seriadas de Eisenman partem da mesma concepção formal: transformações possíveis a partir de um mesmo elemento: o cubo. Lembrando a teoria linguística de Saussure, Eisenman explora a *langue* (que abarca operações geométricas padronizadas – um conjunto de regras) para constituir sua *parole*, o produto final de sua exploração, que o define como arquiteto, como indivíduo usuário e operador de tais códigos.

Na Figura 2, tem-se uma fotografia da Casa II, em que se pode ver uma parte do suposto cubo dividido que se projeta para o exterior, quase como em um efeito de zoom provocado por uma câmera em um filme. A estrutura da casa se mostra nos pilares e recortes dos planos, da mesma forma como a estrutura do filme se mostra por sua montagem, com seus cortes e planos.

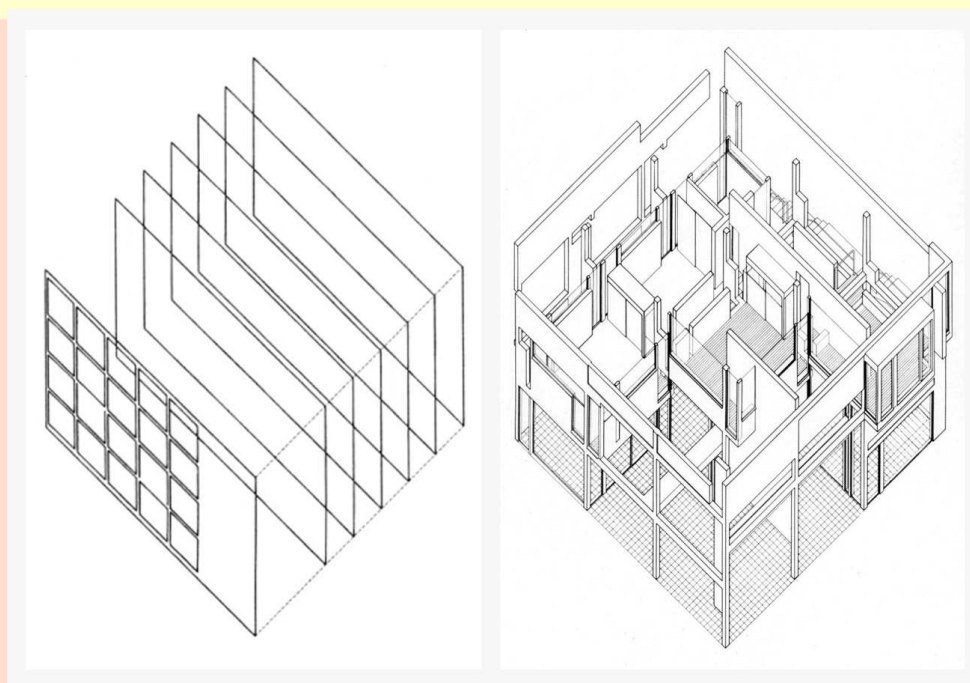


Figura 1: À esquerda, análise de Eisenman sobre a Casa del Fascio, de Terragni, como planos axonométricos. À direita, perspectiva axonométrica da Casa II, de Peter Eisenman. Fonte da imagem: <<http://architecturality.wordpress.com/tag/transparency>>



Figura 2: Casa II, de Peter Eisenman. Fonte da imagem: <http://www.sugarbushvt.com/html/peter_eisenman_house_ii.html>

Pós Estruturalismo

O pós-estruturalismo teve suas origens históricas de longo prazo não apenas na filosofia europeia, mas também em uma série de acontecimentos que abalaram a confiança na modernidade europeia, como o Holocausto e a desintegração dos últimos impérios europeus no pós-guerra. (RAMOS, 2005:402.) A noção de ordem predominante da modernidade começava a ser abalada, em diversos campos, dentre eles a Arquitetura, a Arte, o Cinema.

Na arquitetura, o debate entre os grupos White e Gray (mencionado anteriormente) era intenso, e paralelamente aos White, com Peter Eisenman como um dos principais expoentes, surgiu o “The Grays”, em 1973, com um trabalho publicado na importante revista Architectural Forum. Eram parte desse grupo Robert Stern, Jaquelin Robertson, Charles Moore, Giurgola e Alan Greenberg. Sua ideologia é embasada na teoria e prática de Robert Venturi, cuja publicação “Complexity and Contradiction in Architecture”, de 1966, argumentava contra a pureza, simplicidade e clareza do modernismo. Estavam interessados em uma arquitetura mais complexa, histórica e cultural, “baseada na riqueza e ambigüidade da experiência moderna”. Ou seja, ao contrário de Eisenman e dos White, mais preocupados com uma sistematização da linguagem formal da arquitetura, Venturi e

os Grays consideravam história, contexto, aspectos sociais e culturais em seus projetos, incorporando uma visão que se pode chamar de pós-estruturalista.

Na década de 1960, o modelo saussuriano e sua semiótica começaram a sofrer ataques, especialmente pela “desconstrução” de Jacques Derrida. O pós-estruturalismo apresenta em comum com o Estruturalismo o fato de se pautar no papel constitutivo e determinante da linguagem, além do “pressuposto de que a significação é fundada na diferença”. No entanto, difere-se daquele ao rejeitar o “‘sonho de cientificidade’ do estruturalismo, seu desejo de estabilização do jogo das diferenças no interior de um sistema-mestre abrangente” (STAM, 2006:202).

Apesar de ser dito que Peter Eisenman é influenciado pelo desconstrucionismo derridiano, pode-se considerar o arquiteto antes como estruturalista por negligenciar aspectos de contextualização do indivíduo em suas obras. É esse também o principal ponto que diverge no cinema a produção estruturalista da pós-estruturalista.

Robert Stam, teórico de cinema, afirma que a desconstrução representa um ceticismo em relação à

construção de uma metalinguagem abrangente, tendo em vista que os signos da própria metalinguagem também se encontram, eles mesmos, sujeitos ao deslizamento e à indeterminação, uma vez que os signos, instáveis como são, movem-se incessantemente em uma proliferação de alusões que transitam, de texto a texto, em um movimento de espiral (STAM, 2006:203)

A diferença entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo está na estabilidade, na dinâmica: enquanto o primeiro se interessava por estruturas estáticas e homeostáticas, o segundo buscava os momentos de ruptura e mudança.

No cinema, trata-se, portanto, de um filme que esteja aberto às interpretações várias do espectador, cuja estrutura não transmita um significado fixo, inflexível, mas um conjunto de informações que permita que o espectador forme o *seu* entendimento.

Na arquitetura, o que se segue ao estruturalismo é uma visão plenamente pós-moderna da arquitetura, evocando elementos tradicionais com elementos novos, exercendo uma confluência de teorias e estilos, culminando numa obra heterogênea e complexa – como afirmava o arquiteto Robert Venturi, do “e” e não do “ou”. Uma arquitetura que pudesse ser múltipla, cujos códigos fossem organizados de maneira mais livre, não mais por uma série de regras formuladas.

A teoria do *Culturalismo*, que exerceu grande influência no cinema pós-estruturalista parece estar relacionada ao que o grupo Gray pregava em seu discurso. Em contraste com os estruturalistas, os partidários do culturalismo afirmavam que mecanismos culturais mais difusos determinam as funções sociais e psíquicas do cinema (BORDWELL, in: RAMOS, 2005:35). No cerne da questão estava então a variedade de formas como os espectadores interpretam e reelaboram os significados dos filmes, deslocando suas preocupações do texto fílmico em si para as possibilidades de seus usos dentro de culturas e contextos históricos específicos (SILVA, 2010). Analogamente, na arquitetura, as funções sociais e psíquicas também passavam a ter importância. Interessava aos arquitetos organizar os elementos arquitetônicos de forma a produzir algo que estivesse inserido em determinada sociedade, com traços de uma cultura e de uma história.

No cinema, o pós-estruturalismo promoveu a desestabilização do sentido textual, rompendo com a ideia anterior de que a análise por si só já seria suficiente para compreender na totalidade o sentido de um filme, ao expor suas estruturas e códigos. Paralelamente, na arquitetura, o que se segue ao estruturalismo das casas seriadas de Eisenman é um aparente desejo de inserir aspectos históricos nas estruturas antes rígidas, como se vê, por exemplo, no edifício de Michael Graves, o *Portland Building*, de 1980.

Na obra de Graves, percebe-se ainda o mesmo elemento ordenador da volumetria que regia as casas de Eisenman, o cubo; no entanto, já se nota um distanciamento da frieza formal daquelas – em que o ornamento era relegado em favor da clareza estrutural – na busca de uma “humanização” do cubo, com fachadas apresentando elementos decorativos, teoricamente não necessários para a compreensão da estrutura do objeto; entendendo-se aí não somente a estrutura concreta de pilares e vigas, por exemplo, mas a estrutura abstrata, com códigos que regem a formulação do espaço/volume criado.

Talvez seja importante ressaltar que o pós-estruturalismo não significa uma ruptura absoluta com o estruturalismo, nem uma sequência no espaço temporal que provoca a extinção do movimento surgido anteriormente. As duas teorias são, antes, produto de um pensamento de época similar, que foi se desenvolvendo e sofrendo mudanças com o acréscimo de outras teorias em voga como a psicanálise, o feminismo, o queer, etc. Assim, Grays e White não são antagônicos, mas sim resultado de uma discussão sobre o pós-moderno na Arquitetura; da mesma forma que não existiram filmes estruturalistas para depois surgirem os pós-estruturalistas – as duas formas coexistiram nas décadas de 60 e 70, e ambas foram marcantes da Teoria de Cinema em geral.

Méditerranée De Jean-Daniel Pollet, 1963 E *Casa Vanna Venturi* De Robert Venturi, 1964

A *Casa Vanna Venturi*, de Robert Venturi, de 1964, está inserida no contexto pós-moderno arquitetônico e apresenta características importantes em seu discurso, relacionadas à heterogeneidade proclamada pelo pós estruturalismo. Venturi, que influenciou o Grupo Gray, acreditava no valor histórico para a arquitetura, devendo esta estar “baseada na riqueza e ambigüidade da experiência moderna”. Para a residência de sua mãe, em Filadélfia, EUA, Venturi utiliza elementos tipicamente modernos como a janela em fita de Corbusier e a simplicidade formal lado a lado com elementos vernaculares americanos, como a pequena janela posicionada ao lado esquerdo na fachada principal, como é visto na figura abaixo.



Figura 3: Casa Vanna Venturi, de Robert Venturi, 1964. Fonte da imagem: <http://homepages.mty.itesm.mx/al780176/>

O pós-estruturalismo pregava recombinar os códigos de forma a conferir sentido, através de diversas associações e pluralidades que pudessem conferir um significado diverso dependendo ainda do contexto histórico e cultural em que tal objeto fosse inserido e visualizado. Como afirmou Christian Metz, o texto (e aqui podemos substituir “texto” por “obra arquitetônica”) não se tratava da soma de seus códigos operativos como em uma lista, mas sim a associação entre eles mesmos, a substituição desses por outros, a

combinação e mutação de tais códigos ao longo do sistema. É exatamente isso que se vê na *Casa Vanna Venturi*, uma combinação e mutação dos códigos:

A janela cortada, a chaminé, a janela em fita, a grande janela guilhotina, a moldura cimbrada, a verga de concreto são lidos como componentes fragmentários em uma alegoria na qual seus significados originais são alterados em um novo contexto” (OWENS apud FRIEDMAN, 1998)

Ao contrário do pensamento estruturalista na arquitetura, que acompanhava os preceitos do modernismo de redução do papel do indivíduo, percebe-se nessa casa de Venturi o desejo de evocar elementos pertencentes à memória de uma sociedade americana, portanto parte de um contexto cultural e social bem definido.

Venturi utilizou em seu projeto as mais diversas fontes possíveis: o volume vertical da chaminé foi influenciado por Michelangelo, a simetria da forma geral, com as duas partes laterais de cobertura inclinada e uma abertura central é do Nyhphaeum da Villa Barbaro, de Palladio. Tal cobertura inclinada é derivada do tradicional *Shingle* americano. A divisão binária da fachada é ainda referência ao arquiteto modernista Luigi Moretti, o que mostra que há de fato uma grande mistura de elementos tanto tradicionais quanto modernos na residência (COLIN, 2010).

O filme *Méditerranée*, de 1963, faz parte do cinema vanguardista dos anos 1960. Nele, as sequências de imagens aparecem sem relação lógica aparente entre elas; no entanto, através da subjetividade e, principalmente, da Memória, o indivíduo consegue encaixá-las em uma lógica que varia de interpretação a interpretação, dependendo do contexto histórico, sócio e cultural que tal espectador está inserido.

Da mesma forma, a *Casa Vanna Venturi* parece mostrar diferentes códigos enumerados lado a lado que incitam a percepção do observador da arquitetura. Uma formação de sentido muito além da necessidade de sistematização de uma estrutura, mas sim uma associação livre de pequenas partes em busca de um conjunto diferenciado e aberto a novos olhares e possibilidades.

Selecionemos a sequência inicial de *Méditerranée*, em que aparecem várias imagens (sem esquecer-se da trilha sonora que realiza também papel importante nessa associação de códigos para a formação de sentido): primeiramente o mar, com o som do vento e, de repente, uma música mais grave; depois, uma escultura egípcia que parece estabelecer relação com o espectador do modo como é filmada; em seguida, as pirâmides do Egito, logo seguidas das ruínas da Grécia (quando o som é mudado também); depois

uma máquina que retira uma peça de um grande forno, com o rosto de uma pessoa carbonizada aparecendo logo no plano seguinte, para depois vir uma escultura em madeira de um rosto egípcio; e o mar. Não há hierarquização dos planos de imagens, todas tem a mesma importância. Igualmente se vê tal caráter na arquitetura de Venturi: elementos tradicionais e modernos coexistem com igual relevância para o todo.

Na obra de Pollet, está evidente o papel do receptor: é ele que, com sua subjetividade, irá colocar um significado para tal associação de imagens. Ao contrário do que acontecia no filme de Michael Snow, cuja sequência de imagens não suscitava no espectador qualquer interação subjetiva. A obra de Peter Eisenman se volta para si mesma, é uma força na medida em que contempla os princípios estruturantes que seu arquiteto define para o conjunto. A casa de Venturi constitui-se em uma arquitetura que se abre, tanto às lembranças que evoca por seus mais diversos referenciais (sendo talvez o mais facilmente apreensível pela sociedade americana o *shingle*), quanto ao fato de ser feita de maneira bastante preocupada com um programa para o cliente, e não apenas nos aspectos de uma gramática formal.

Nota-se tanto na obra de Pollet quanto na obra de Venturi a associação de elementos do passado e do presente, que compõem o espaço multivalente de “jogo”, um campo indeterminado de deslizamentos e substituições, característico da noção de *linguagem* em Derrida. É esse jogo que traz uma poética para as duas obras, não mais rígida e estática, mas mais variada e dinâmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLIN, Silvio. *A Casa Vanna Venturi*. Coisas da Arquitetura. out/2010. Disponível em: <http://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2010/10/18/a-casa-vanna-venturi/> Acesso em: 13/11/2011

EISENMAN, Peter. *Cardboard Architecture: House II, Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier* (New York: Oxford University Press, 1975) op. cit: <http://architecturality.wordpress.com/tag/transparency/> Acesso em 13/11/2011

GANDELSONAS, Mario. *From Structure to Subject. The Formation of an Architectural Language*. p.201-223. 1978. *Oppositions Reader: Selected Readings From A Journal For Ideas And Criticism In Architecture, 1973-1984*. Michael Hays (org). Princeton Architectural Press, 1998. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=HstEw-QiqDgC&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em: junho/2011.

JORDAN, Randolph. *Transcendendo A Fragmentação Da Experiência: O Acousmètre No Ar Nos Filmes De Michael Snow*. In: *Arte & Ensaios, Revista do PPGAV/E B A/U F R J*. nº 2 1. pp 159-177. Dez/2010. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e21:a_e_21_14.randolph_jordan.pdf Acesso em 13/11/2011

LOCKE, Robert. *Interview with Peter Eisenman*. In: *Archinect*. 27/07/2004. <http://archinect.com/features/article/4618/peter-eisenman-liberal-views-have-never-built-anything-of-any-value> Acesso em: 12/11/2011

MAIA, Carla. *Olhar pela janela*. In: *Revista Cinética* - maio/2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/chantalkaka.htm> Acesso em: 13/11/2011

OWENS, Craig. "The allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" Apud FRIEDMAN, Alice T. "It' a Wise Child: The Vanna Venturi House". *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*. Nova Iorque. Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998.

RAMOS, F. P. *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica vol.1* São Paulo: SENAC, 2005

SILVA, J. O. *História, Narrativa, Cinema: Percursos Epistemológicos E Diálogos Possíveis*. In: *dEsEnrEdoS*, ano II, número 5, Teresina/PI, abril maio junho 2010. Disponível em: http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/05_artigo_-_cinema_-_jose_luis_de_oliveira_e_silva.pdf

STAM, R. *Introdução à Teoria do Cinema*. São Paulo: Papirus, 2006.

TEIXEIRA, Ivan. *Estruturalismo*, in: Fortuna Crítica, nº 4. Revista CULT - out/98. Disponível em: http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult_fortunacritica_4.pdf Acesso em: 12/11/2011.

WATSON, Nadia. *The Whites Vs The Grays: Re-Examining The 1970s Avant-Garde*. Fabrications: Vol 15, No 1, Julho 2005. Disponível em: <http://espace.library.uq.edu.au/eserv/UQ:135721/n15_1_055_Watson.pdf> Acesso em: abril 2011.