

BRENO LUIZ THADEU DA SILVA

A INCOMPLETUDE DA CONSTRUTURA:

UM ESPAÇO DA TRADUÇÃO EM ARQUITETURA

BELO HORIZONTE
ESCOLA DE ARQUITETURA DA UFMG
2007

BRENO LUIZ THADEU DA SILVA

A INCOMPLETUDE DA CONSTRUTURA:

UM ESPAÇO DA TRADUÇÃO EM ARQUITETURA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Análise e Crítica e História da Arquitetura e do Urbanismo.

Orientador:

Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão

BELO HORIZONTE
ESCOLA DE ARQUITETURA DA UFMG
2007

Dissertação defendida e aprovada, em 26 de Fevereiro de 2007, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão – Orientador

Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques

Prof. Dr. Marcelo Kraiser

Dedico e agradeço a todas as pessoas, a todas as coisas, a todos os afetos e até a todas as instituições que, quer queiram, quer não, contribuíram para a feitura deste trabalho. Aos que cavalgaram comigo e aos que ladraram. Dedico também aos que forem se utilizar deste trabalho daqui em diante para fazerem algo e, fundamentalmente, aos implicados com a construtura.

RESUMO

Este trabalho parte de uma tentativa de averiguar como o campo arquitetônico traduz elementos de outros campos para sua consistência. Por exemplo, podemos traduzir problematizações próprias ao campo das artes para a formação de uma arquitetura, seja em teoria ou obra. Nossa concepção de tradução extrapola o sentido lingüístico e volta-se aos processos de transformações por atritos mútuos pelos quais os corpos vão se formando. Assim, neste enfoque de tradução, acabamos por incidir mais nos processos de troca e formações *entre* os campos, a fim de apurarmos algumas repercussões dentro do campo da arquitetura. Quanto à forma de estruturação do trabalho, optamos pela recorrência do problema de tradução como transformação e formação, o que definiu, diversamente de capítulos seqüenciais, algumas partes que podem ser lidas independentemente. Abordamos a tradução em arquitetura por um viés de re-incidências, o que aqui chamamos de “recaídas”, isto é, lançado o problema, ele reaparece de outras formas ao longo do texto, como uma tradução da tradução. No prólogo ou parte I, anunciamos o problema da tradução como modo de construção em arquitetura a partir do texto bíblico da Torre de Babel. Na parte II, nos ocupamos em teorizar a tradução para a arquitetura, culminando no modelo de pregnância dos termos postos em tradução. Na parte III, realizamos alguns exercícios de tradução, partindo de problematizações detectadas no campo das artes que vão tangenciar os processos de transformações e formações em arquitetura. E, em nossas considerações finais, às quais preferimos denominar “penúltimas”, porque nenhum texto se encerra completamente em si, apresentamos algumas repercussões desta versão de tradução que chega numa teoria quase-literária para a arquitetura.

ABSTRACT

This work starts from an attempt to inquire how architecture can translate elements from other disciplines to make itself consistent. For example, we can translate some questions related to art into the field of architecture in order to make architecture itself. Our conception of translation is beyond the linguistic meaning and consists on the processes of transformations for mutual “attritions” through which the bodies are formed. Thus, in this approach of translation, the research happened more in the processes of exchange *between* the disciplines, in order to analyze some repercussions in architecture. About the structure of the work, as we decided for the problem of the translation as a process of transformation and formation, it defined the organization of the research in Parts, that can be readen in an independent way, differently from the sequential order of Chapters. We approach the translation in architecture through a look of “happening-again”, which we call “fallen again”, that is, once the problem is presented, it reappears in other forms throughout the text, as the translation of the translation. In the Prologue, we announce, from the biblical text of Babel, the problem of the translation as a way of construction in architecture. In Part II, we theorize translation in architecture up to defining the model of “pregnância”¹ between the terms that are being translated. In Part III, we register some exercises of translation, starting from some questions related to art that can influence the processes of transformations and formations in architecture. And, in our final part, which we preferred to call “penultimate” part, once a text is never closed to be transformed, we present some repercussions of this version of translation, which is almost a literary theory for architecture.

¹ N.T.: decidimos por manter o termo na língua original pela força semântica do mesmo em Português.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1:	<i>Grande vaca preta</i> de Lascaux.....	62
FIGURA 2:	Detalhe de signos ininteligíveis de Lascaux.....	62
FIGURA 3:	LISSITZKY. <i>Proun</i> , 1919.....	63
FIGURA 4:	LISSITZKY. <i>Proun 93</i> , 1923.....	64
FIGURA 5:	LISSITZKY. <i>ProunG7</i> , 1923.....	64
FIGURA 6:	KIAROSTAMI. <i>Fotografia s/ título</i>	67
FIGURA 7:	KIAROSTAMI. <i>Fotografia s/ título</i>	67
FIGURA 8:	Navio sendo arrastado, <i>Fitzcarraldo</i> , de Werner Herzog (1981).....	71
FIGURA 9:	Casa pegando fogo, <i>O sacrifício</i> , de Andrei Tarkovski (1985).....	75
FIGURA 10.	REMBRANDT. Auto-retrato, 1633-34.....	79
FIGURAS 11.	REMBRANDT. Auto-retrato, 1665.....	79
FIGURA 12:	CÉZANNE. A montanha de Sainte-Victoire, 1892-95.....	81
FIGURA 13:	CÉZANNE. A montanha de Sainte-Victoire, 1904-06.	81
FIGURA 14:	Casa no Aglomerado da Serra, Belo horizonte, década de 90.....	84
FIGURA 15:	Casa no Aglomerado da Serra, Belo horizonte, década de 90.....	84
FIGURA 16:	Construção no da Serra, Belo horizonte, década de 90.....	84
FIGURA 17:	Pavilhão Zwinger	88
FIGURA 18:	Biblioteca Imperial de Viena	89
FIGURA 19:	PIRANESI. <i>Carceri d'Invenzione</i>	90
FIGURA 20:	PIRANESI. <i>Carceri d'Invenzione</i> ;	90
FIGURA 21:	Capa do disco <i>Electric Ladyland</i> , The Jimi Hendrix Experience, (1968).....	93
FIGURA 22:	OITICICA. <i>Cosmococas</i>	93
FIGURA 23:	OITICICA. <i>Newyorkaises</i>	93
FIGURA 24:	Desenhos de Taccola de máquinas de Brunelleschi.	99
FIGURA 25:	Desenho de Mariano Taccola. Sistema de transporte por barco	100
FIGURA 26:	HEDJUK. <i>Vítimas</i> , planta.....	104
FIGURA 27:	HEDJUK. <i>Vítimas</i> , desenhos.....	105
FIGURA 28:	Narrativa de projeto e obra de uma sala de estudo e lazer.....	111

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
PARTE I - PRÓLOGO PARA O ESPAÇO DA TRADUÇÃO EM ARQUITETURA	
Ou num instante preciso, apalavrado em Babel, a construção tornou-se visível no horizonte infinito e, inscrita, nunca mais cessou sua aparição e sua feitura sobre tantas formas quantas poderíamos conceber	16
PARTE II - O ESPAÇO DA TRADUÇÃO EM ARQUITETURA	
Introdução por uma situação da transformação dos corpos	27
1. A tradução generalizada: a transgressão e remendo fazendo e transformando as formas no que delas foram lançadas à excentricidade	29
2. A tradução intersemiótica e a arquitetura: a exigência da materialidade e o atrito inevitável das coisas	33
3. Pregnâncias das palavras e das coisas na tradução em arquitetura: a força da forma e o que os corpos lançam para fora de si e incorporam	41
4. O arquiteto tradutor: o corpo <i>transdutor</i> de códigos, a experiência e a interpretação construtiva	48
PARTE III - EXERCÍCIOS DE TRADUÇÃO ENTRE ARQUITETURA E ALGUMAS ARTES	
Introdução por uma pregnância arquitetônica	55
1. Exercício 1: A inscrição e a origem mentida da arquitetura	56
2. Exercício 2: A arquitetura por vir	68
3. Exercício 3: A casa e a carne	76
4. Exercício 4: <i>Diabolus</i> em música e em arquitetura	85
5. Exercício 5: A escrita pública do arquiteto	95
6. Exercício 6: Quando uma arquitetura em sua feitura explicita a construção por tradução	112
PARTE IV - CONSIDERAÇÕES PENÚLTIMAS	
1. Epílogo para antes de Babel ou Antecedentes e algumas tópicas do nome próprio Arquitetura	118
2. Narrativa da casa afrontada	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128

APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

Nosso empenho indócil neste trabalho converge para tatear uma versão de “construtura” por tradução e suas implicações no campo da arquitetura.

“Construtura” é ainda um termo por definir, aquilo que ainda não sabemos como fazê-lo. Supõe-se, pelo título deste texto, que seja algo da ordem do inacabado. Esse termo aparece sucintamente no dicionário como “modo de construir”². Difere, portanto, da construção, da estrutura ou ainda da junção desses termos. Encontramos “construtura” num ensaio de Jacques Derrida sobre tradução, intitulado *Torres de Babel*³. O termo surge, logo no início de seu texto, aproximado a “modo de construir”, mas este modo é sempre relativo a uma construção inacabada, isto é, passível de ser transformada. O modo de construir, ou desconstruir, em Derrida ocorre por uma versão da tradução que abarca signos verbais e não verbais. No breve parágrafo da aparição do termo, Derrida aproxima a construtura da ordem inacabada do arquitetural, de qualquer sistema e do limite interno à qualquer formalização. O termo aparece, portanto, como um modo de construir sempre inacabado e sempre por se fazer, escreve Derrida:

“A ‘torre de Babel’ não configura apenas a multiplicidade irredutível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é uma tradução verdadeira, uma entr’expressão [entr’expression] transparente e adequada, mas também, uma ordem estrutural, uma coerência do constructum. Existe aí (traduzamos) algo como um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura [constructure]. Seria fácil e até certo ponto justificado ver-se aí a tradução de um sistema em desconstrução”.⁴

Uma ordem do inacabamento, onde a arquitetura está incompleta e exige a continuidade da construção, tende a adquirir uma dinâmica, um devir. Construtura, tradução e arquitetura: a nossa investigação perpassa esses três termos e se depara com as coincidências entre eles formando um espaço ao qual denominamos de espaço da tradução. É o próprio

² Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3.ed. Curitiba: Positivo, 2004. 2120. CD-ROM ISBN 8574724149 (enc.)

³ DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

⁴ Ibidem. p.11-12.

espaço desta narrativa e também de tantas outras. Nesse espaço, podemos dizer da morfogênese e do desenrolar da formação incompleta e inacabada, pela qual se consiste uma arquitetura. Seria este o seu modo de construir? Algo sempre inacabado, exigindo uma continuidade parcial da construção, um devir construtivo?

Alguns indícios vetorizam nossa investigação e nossa narrativa. Em busca de um modo de construir condizente com essa versão da construtura, este trabalho investe no que supomos ser a especificidade inaugural da arquitetura: suas apropriações e diálogos com outros campos de conhecimentos e de feitura. Os campos são domínios abertos onde fazemos nossas travessias e por onde começamos a construir. Os campos são espaços da tradução e do embate das formas. Supomos ser este um dos modos de fazer e de pensar arquitetura por ao menos três detecções.

A primeira delas é apontada a partir da dificuldade de se propor uma teoria da arquitetura que parta exclusivamente da arquitetura e que não tenha repercussões fora de seus limites. Quer dizer, a teoria da arquitetura tende a se atritar mais com outros campos do que com as especificidades de sua constituição. Essa situação, de modo geral, gera um distanciamento constituído de falsas polaridades, como a dissociação entre a teoria e a prática, cabendo à teoria outros tantos binarismos da arquitetura submetida às ciências humanas, enquanto a prática fica restrita ao projeto, à formulação e à análise de dados. Teoria e prática pouco convergem e, quando o fazem, o resultado apresenta-se forçado, como no caso do conceito em arquitetura. Nossa recusa à simplificação deste panorama é também a nossa recusa em aceitá-lo em sua naturalidade. Uma segunda detecção é a da insistência em diálogos da arquitetura com outros campos de conhecimento, principalmente as artes, ao longo da história. Não nos cabe aqui uma revisão deste porte, basta salientar que as proximidades com outros campos foram e são utilizadas em algum grau como recurso para se discursar sobre arquitetura e para construí-la também. A terceira detecção é a de que a arquitetura escapa à sua definição disciplinar. A arquitetura não se restringe ao trabalho feito pelo profissional arquiteto. Pessoas sem qualificação neste campo disciplinar fazem arquitetura sem a menor exigência de reconhecimento e, não obstante, muitas vezes alcançam resultados que contribuem para o campo disciplinar arquitetônico. Essa situação gera uma ambigüidade interna à especificidade disciplinar da arquitetura.

Essas três detecções, bastante gerais, que mais confundem do que elucidam o campo da arquitetura, nos conduziram para uma investigação que atravessa as polaridades do campo arquitetônico. Tal investigação surge da suposição da arquitetura que se faz consistir pelo diálogo com outros campos manifestos. Ou seja, investigamos como a matéria expressiva de algo que não seja do campo arquitetônico sirva para se produzir arquitetura. Ou, como a construtura ocorre em arquitetura por tradução de outros campos. Trata-se de uma versão parcial, um modo possível entre outros, assentado na noção de tradução e de um modo de construir inacabado. Nessa versão a arquitetura resulta de forma mais ou menos evidente da transformação de elementos de outros campos. Explicitamos, por essa transformação, que a arquitetura adquire outras especificidades que não a deixam vinculada ou restrita a esses campos. Neste trabalho de pesquisa, tentamos delinear este processo de contato que vai produzir formas arquitetônicas, sejam obras, sejam projetos, sejam textos. Esse processo de atrito gera o que nomeamos de “pregnância”, ou força da forma. Nesse sentido, aproximamos a tradução da noção de um modo de construir inacabado no qual identificamos uma especificidade arquitetônica.

Para adentrarmos no modo de construir por embate das formas, utilizamos uma noção expandida da tradução. A noção de tradução que propomos vai além concepção lingüística, sendo construída a partir de autores que ampliam a terminologia, abrangendo signos não verbais. São eles: Roman Jakobson, Walter Benjamin, Jacques Derrida e Julio Plaza. Para abordarmos a tradução em arquitetura, considerando-a diante da ação do homem construtor, recorreremos inicialmente aos modos de tradução definidos por Roman Jakobson⁵. Ele define três tipos de tradução: a intralingual, a interlingual e a intersemiótica. Na tradução intralingual, ou *reformulação*, os signos lingüísticos são interpretados por signos lingüísticos de uma mesma língua. Na segunda forma de tradução, à qual ele nomeou interlingual, os signos de uma língua são interpretados por signos de outra. É o que se chama de tradução “propriamente dita”. Existiria ainda a tradução intersemiótica, ou *transmutação*, que interpreta signos lingüísticos por meio de signos não lingüísticos. Derrida⁶ contrapõe os pressupostos de Jakobson com uma perspectiva de tradução como jogo de traduzibilidade e intraduzibilidade, o

⁵ Cf. BRANDÃO, C. *A traduzibilidade dos conceitos. Entre o visível e o dizível*. In: DOMINGUES, I. (org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II. Aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.42; DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.23; PLAZA, J. *Ao leitor* In: *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. S/ numeração de página.

⁶ Cf. DERRIDA, J. *Op.cit.* p.24-25.

que é, por exemplo, o caso dos nomes próprios ou de matérias expressivas em transformação. Essa perspectiva da tradução converge para o seu próprio movimento, o devir construtivo que não cessa de fazer e transformar as formas. Nesse sentido, a tradução intersemiótica, escapando a crítica de uma tradução inadequada ou imprópria, é tratada por Júlio Plaza⁷ não só como correspondência, mas como transformação e recurso poético, compreendido como modo de fazer ou de construir algo singularmente. A tradução intersemiótica caracteriza o espaço da tradução em arquitetura, uma vez que ela nos permite o intercâmbio de linguagens com conseqüente transformação dos termos envolvidos no procedimento construtivo. É uma tradução favorável à consistência da arquitetura a partir do atrito com outros campos. Mas teríamos que investigar ainda a ação do arquiteto. Nesse sentido, adentramos os problemas da pregnância entre o legível e o visível para a ação construtiva.

A própria confecção deste trabalho visa a aplicar o modelo de tradução entre campos, na medida em que busca a teoria da arquitetura pautada na noção de tradução como modo de construção. Essa pretensão nos leva a arriscar num campo que extrapola a metodologia científica tradicional dos moldes dissertativos. Como já afirmamos, a arquitetura transborda o domínio disciplinar e isto nos abre para investigações que, sem deixar de serem produções acadêmicas, requerem outras metodologias. Adotamos uma construção metodológica diversa do modelo dominante científico, pautado na organicidade e no evolucionismo linear, e acabamos por nos aproximar do tom ensaístico. Este trabalho se constitui a partir de retornos ao problema central, explícito desde o início. Isto é, retomamos sempre o tema central, porém sob outras formas, o que faz com que a própria consistência desta pesquisa ocorra ao longo do trajeto, por re-incidências ou, como chamaremos, “recaídas”.

O texto deste trabalho é composto por partes que podem ser lidas isoladamente, mas que mantêm uma coesão interna entre si. No prólogo ou Parte I, anunciamos o problema da tradução como modo de construção em arquitetura, a partir do texto bíblico da Torre de Babel. Partimos deste texto para averiguar o que ele lança para fora dele, isto é, para detectar o material de tradução capaz de repercutir na arquitetura. Na Parte II, nos ocupamos em teorizar a tradução tal como a encaminhamos para a arquitetura. Como se trata de uma tentativa sem referenciais seguros, ou seja, de uma tentativa não legitimada pelo campo disciplinar da arquitetura, tateamos nossa contribuição enfocando o processo de pregnância entre os campos

⁷ Cf. PLAZA, J. *Ao leitor* In: *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. S/ numeração de página.

por atrito entre as coisas e pela ação do arquiteto. A parte teórica acontece, deste modo, como uma teoria da tradução entre campos, com ênfase na formação da arquitetura e na ação do arquiteto. Na Parte III, produzimos, a partir da construção teórica, exercícios de tradução partindo de outros campos para chegar à arquitetura. Nesses exercícios, privilegiamos a própria tradução em arquitetura, o que nos leva a constatar, sob a forma de uma meta-narrativa, a especificidade deste campo de saber: suas pregnâncias com as matérias de outros campos. Na seqüência, expandimos essa meta-narrativa a aplicações nos desdobramentos da arquitetura em projeto e em objeto ou obra, utilizando um trabalho nosso numa sala de som, vídeo e trabalho, num apartamento residencial. Por fim, apresentamos nossas conclusões sob a forma de considerações penúltimas, já que não acreditamos no encerramento de um texto em si, em sua forma fechada. Apresentamos também algumas repercussões possíveis desta versão de tradução em arquitetura.

Este trabalho adquire uma proximidade com a literatura que vai se firmar como possibilidade de construção teórica para a arquitetura. Tal proximidade faz da matéria expressiva do texto, a palavra, matéria para a arquitetura no sentido da construção do próprio texto como teoria capaz de gerar desdobramentos para o campo arquitetônico. A diferença entre a arquitetura e a literatura aparece na medida em que o texto, quase literário, encaminha-se para a arquitetura e sua teoria passa a consistir-se numa forma de prática. Como veremos, assumir esta concepção desloca o problema do conceito como ponte entre a teoria e o projeto e a obra de arquitetura, para uma outra relação pautada na discursividade, com narrativas implicadas com a construtura.

Por fim, fazemos uma recomendação ao leitor, chamando-o à percepção de um texto que se faz por saltos e desvios, como um fluxo de pensamento, onde os encadeamentos não se alinham seqüencialmente, mas se remendam na forma do trabalho; onde traçamos uma linha de pensamento sem retidão e ainda sem fim. Linha de construtura babélica.

PARTE I

Prólogo para o espaço da tradução em arquitetura

PARTE I – PRÓLOGO PARA O ESPAÇO DA TRADUÇÃO EM ARQUITETURA

Ou num instante preciso, apalavrado em Babel, a construção tornou-se visível no horizonte infinito e, inscrita, nunca mais cessou sua aparição e sua feitura sobre tantas formas quantas poderíamos conceber.

Introduziremos este trabalho referenciando-o no mito hebreu da Torre de Babel. A partir dele, mostraremos algumas trilhas que orientaram nossa investigação sobre a possibilidade de formação da arquitetura por tradução entre diferentes campos. Elegemos tal mito por lermos nele a inauguração do conceito de tradução equiparado ao de construção. Nessa leitura do mito, as imagens arquitetônicas da torre e da cidade são possíveis de serem construídas no instante em que ocorre o reconhecimento da multiplicidade das linguagens pelo homem. E tal instante é o mesmo que cinde a plenitude de uma universalização, de uma só torre, de uma só cidade e de uma só linguagem. A tradução exigida a partir deste reconhecimento expande-se a quaisquer linguagens e destitui-se da pretensão de universalização, ocorrendo como um modo de construção parcial, falho, inacabado e em feitura perpétua. A partir desta versão da tradução como “construtura” inacabada, tentaremos delinear o que nomeamos de espaço da tradução em arquitetura como espaço de formação da obra (projeto, teoria, objeto) perpassando toda sua duração.

Eis o nosso pretexto. O mito da Torre de Babel, que tomamos do livro bíblico do *Gênesis*, apesar de existirem variações mais antigas na Pérsia⁸, conta a saga dos descendentes de Noé. Após errarem entre diversas regiões, chegando na terra de Sinear, os homens decidem, por vontade própria, construir uma cidade e, nela, uma torre capaz de alcançar o paraíso celeste e dar-lhes o domínio na Terra, o nome e o poder de nomear o que quisessem. Irado com a ousadia da emancipação, Deus castigou os homens com a heteroglossia: a língua deixou de ser comum e tornou impossível o entendimento entre eles, o que colocou um fim à construção da cidade e da torre e dispersou-os em todas as direções da Terra. Com o envio de setenta anjos, foram criadas setenta línguas. Daí em diante, durante a construção da torre, os homens não se entendiam, quando um pedia tijolo, recebia uma ferramenta. Passaram a se

⁸ Para o estudo das versões anteriores e da própria versão bíblica, cf. GRAVES, R; PATAI, R. *Los mitos hebreus. El libro del Génesis*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1969. p.146-151.

matar. Assim, a construção da torre cessou e os construtores se dispersaram em todas as direções formando setenta nações e fracassou-se a tentativa do governo universal pelo homem. Por intercessão do Deus, somente os filhos de Abraão mantiveram a língua dita supostamente a original: a hebraica. Por fim, um terço da torre foi tragada pela terra, um terço, destruída pelo Fogo Celeste, restando um terço que parece mais alto do que é devido a sua base larga.

O tempo mítico é instantâneo, isto é, na narrativa de Babel, a língua original, a construção da torre e da cidade, a instauração da multiplicidade de linguagens, a destruição da torre e a dispersão em todas as direções da Terra acontecem num mesmo instante, num “aí está”. Num dado momento preciso, mas que ainda somos incapazes de identificá-lo, tão logo principiada a língua original, ela é sobreposta pela multiplicidade das linguagens; tão logo principiada uma construção única, ela se encontra sobreposta por uma infinidade de construções. A língua original e a torre de Babel eram, desde um início perdido no tempo, impossíveis de se realizarem como construções únicas. Elas só aparecem como possíveis quando interditas, quando se reconhece a descontinuidade e a impossibilidade de universalização.

O mito de Babel narra a fundação da linguagem dizendo da impossibilidade de uma língua original⁹ e da evidência da descontinuidade na multiplicidade das linguagens. Como escreve Jacques Derrida, o mito de Babel “diz da linguagem a ela mesma e ao sentido”. Assim sendo, é o mito de inauguração da linguagem, do mito e da tradução¹⁰. A situação de “intraduzibilidade” de uma língua universal nos leva a expandir a proliferação das línguas para a das linguagens num lugar que está além das palavras, pois tendemos a ler uma linguagem única como incapaz de distinção e impossível de produzir afeto e sentido ou mesmo de ser expressa. Neste enfoque, desviamos a tradução de uma abordagem estritamente lingüística para expandi-la a quaisquer linguagens não verbais e apontá-la como recurso de construção no mundo. Apropriada a quaisquer linguagens, a tradução é o movimento de construção babélico, de construtura inacabada, fazendo formas e transformando formas; é o movimento de morfogênese de “segunda-mão” e de metamorfose. A este movimento chamamos de “devir

⁹A impossibilidade de universalização das línguas é confirmada pela filologia. Como coloca Rónai, os filólogos há muito abandonaram o plano de detectar uma origem comum a todas as línguas a partir das semelhanças entre as mais antigas conhecidas, pois quase nada possuem em comum. Cf. RÓNAI, P. *Babel e antibabel*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.22.

¹⁰ DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.11.

construtivo”, por configurar uma espécie de transa entre as coisas. No condizente à produção de sentido, o mito adquire suas implicações humanas. A tradução, para além de sua generalização, é algo de que o homem participa.

O mito de Babel narra o instante quando se tornou necessário ao homem traduzir e quando ele reconheceu a impossibilidade de qualquer universalização, interdito o retorno ou mesmo a existência de uma língua original comum a todos. Narra, portanto, nossa apropriação das linguagens e como nós a transformamos, construindo, entre a multiplicidade e a universalização, formações, afetos e sentido. A interdição de uma única língua marca o reconhecimento da diferença e da descontinuidade nesta Terra em que habitamos. O reconhecimento da descontinuidade é dado de fora, no caso do mito de Babel, utilizando a figura de Deus. A imagem de Deus seria a de uma exterioridade pura e, algo da ordem do sobrenatural. Isto é, essa exterioridade, que aponta a descontinuidade, é algo a princípio inumano e “inatural”, mas da qual, de algum modo, participamos. O modo pelo qual participamos é reconhecendo a interdição e, suspeitamos, transgredindo tal reconhecimento em via dupla: quando assumimos sua parcialidade destituída de uma origem e de um fim constatáveis e quando visamos a uma certa continuidade suportável, como um remendo frágil entre pedaços das coisas ou dos corpos. Talvez se aloje aí a tarefa do tradutor em nossa versão.

No mito ocorre uma estranha correspondência entre a arquitetura figurada pela cidade e pela torre com a linguagem. Essa correspondência aparece quando a interdição de uma língua única instaura a multiplicidade das línguas e, por conseguinte, a multiplicidade das construções vindouras pela dispersão dos homens por toda a Terra. Estreitando a correspondência com a arquitetura ocorre a interdição de uma cidade única e de uma torre capaz de chegar ao paraíso ou instituir o domínio de um governo universal. Por outro lado, o mito propaga a multiplicidade das construções que desde então não deixam de evidenciar a cisão da continuidade que assumem suas formas. Babel interdita, Babel inaugurada em metamorfose. A imagem arquitetônica corrobora a expansão da multiplicidade das linguagens para campos não verbais e diz de uma versão da arquitetura compactuada com um modo de construir por tradução, que é a construtura. Nesta construtura, a arquitetura se encontra em constante transformação em sua duração. Podemos etimologicamente tentar uma confirmação desta versão para arquitetura traduzindo-a sem a segurança de uma verdade filológica, absoluta ou totalitária, como constituída pela junção de dois radicais gregos: *arché* e *tektonikés*. A *arché* é

origem, princípio, fundamento, e *tektonikés* é técnica (*téchne*) que abarca a experiência e o discurso teórico sobre o seu campo de feitura, compreendido no domínio mais geral da construção. Assim, a arquitetura etimologicamente se constituiria na inauguração da coisa e do discurso, *da e por* construção, assumindo uma correspondência babélica com a disposição de uma construtura inacabada.

Se temos, como premissas, o reconhecimento da interdição da unidade pela entidade transcendental, a evidência da multiplicidade das linguagens verbais ou não verbais e a transgressão no decorrer de uma duração, é possível assim que aproximemos a tradução como modo de construção em arquitetura. Nesse enfoque, tentaremos encaminhar a arquitetura para um espaço de coincidências de sua formação que começa a fazer sentido como seu espaço da tradução.

Antes de nos precipitarmos formulando mais suspeitas, partamos do texto, o bíblico, para identificarmos o que temos dito.

“Eis os filhos de Shem / por seus clãs, por suas línguas, / nas suas terras, por seus povos. / Eis os clãs dos filhos de Noah por seu gesto, nos seus povos: / deles se cindem os povos sobre a terra, depois do dilúvio. / E é toda a terra: um só lábio de únicas palavras. / E é na sua partida do Oriente: eles encontram um canyon, / na terra de Shine’ar. / Eles aí se estabelecem. / Eles dizem, cada um a seu semelhante / “Vamos construamos os tijolos, / chamusquemo-los na chama.” / O tijolo torna-se para eles pedra, o betume, argamassa. / Eles dizem: / “Vamos, edifiquemo-nos uma cidade e uma torre. / Sua cabeça: aos céus. / Façamo-nos um nome, / que nós não sejamos dispersados sobre a face de toda a terra.” YHWH desce para ver a cidade e a torre / que edificaram os filhos dos homens. / YHWH diz: / “Sim! Um só povo, um só lábio para todos: / eis o que eles começam a fazer! / (...) Vamos! Desçam! Confundam aí seus lábios, / o homem não compreenderá mais a língua de seu próximo.” (Depois ele dissemina os Sem, e a disseminação é aqui desconstrução) “YHWH os dispersa daí sobre a face de toda a terra. / Eles cessam de edificar a cidade. / Sobre o que ele clama seu nome: Babel, Confusão, / pois aí, YHWH confunde o lábio de toda a terra, / e daí YHWH os dispersa sobre a face de toda a terra.”¹¹

Confundir “o lábio de toda a terra” é instaurar não só a multiplicidade das línguas como também, ou mesmo antes dela, a das linguagens. As linguagens abarcam os modos de expressão tanto humanos quanto os das matérias dispostas no mundo, passíveis de produzirem sentido para nós. O mito conduz ao entendimento da linguagem abrangendo quaisquer

¹¹ Utilizamos a tradução do fragmento do texto bíblico em versão mais literal realizada por Chouraqui, in: DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.16-18.

matérias e modos de expressão produtores de afeto e sentido. Por certo que a precedência de matérias expressivas à própria existência humana nos faz supor que a língua deriva da experiência de construção do homem no mundo, ou seja, da experiência com linguagens inumanas dispostas sobre a Terra. Nesse sentido, a escolha pelo sítio de Sinear indica o que vai acontecer. A cidade de Babel principiou por ser erigida na terra de Sinear onde havia um cânion. O cânion é a topografia formada de depressões, desfiladeiros e abismos, fraturando a superfície terrestre, dividindo-a. Nesta geografia da segmentariedade, os homens resolvem construir a cidade que reverbera a fratura da própria terra e sua memória geológica. A movimentação da Terra destitui-a da condição de estase inegendrada. A antecedência das linguagens está marcada sobre a Terra e a terra marcou o homem antes mesmo de ele falar. Ou, nas palavras de William Burroughs: “Eu sugiro que a palavra falada tal como a conhecemos é subsequente à palavra escrita. No princípio era a palavra e a palavra era Deus e a palavra foi carne... carne humana... no princípio da escrita.”¹². A experiência na carne, pelo contato do homem com a terra, é sua primeira escrita, mas ainda não é a escrita das palavras. Antes da construção de Babel, a carne já havia sido mais que escrita, no entanto, a palavra ainda era Deus, exterioridade pura e ainda irreconhecível.

Encontramos indicativos de uma linguagem inumana constituindo o corpo humano no mito de Babel. Nele a metonímia “língua”, que utilizamos para dizer da linguagem das palavras, é subvertida na própria amplitude do uso da metonímia “lábio”. O lábio é a dobra da formação do corpo humano de onde sai a fala e é a exterioridade do avesso da pele por onde efetuamos o contato com o outro, com o mundo, com a diferença. O lábio é uma formação de memória biológica. Do lábio dobrado como linguagem antecedente sai a língua. O impronunciável torna-se possibilidade de fala e legibilidade. Babel surge como o primeiro nome próprio e a primeira memória das palavras. YHWH, o quase-nome de Deus, fez-se pronunciável quando a exterioridade pura é reconhecida em sua descontinuidade. “Sobre o que ele clama seu nome: Bavel, Confusão”. O impronunciável converte-se em Babel, em uma confusão dada pela multiplicidade das linguagens explícitas ao homem. O nome próprio Babel instaura linguagens não verbais, mas com elas instaura também a linguagem por palavras, tal

¹² BURROUGHS, W. *A revolução electrónica*. Lisboa: Vega, 1994. p.19.

qual a utilizamos, e conseqüentemente faz surgir a memória das palavras, a *memória cruel*¹³. A linguagem das palavras surge na fratura que expõe tantas outras linguagens e internamente vai repercutir tal fratura na ausência de uma língua original e na “traduzibilidade” sempre parcial, seja numa mesma língua, seja de uma língua para outra, seja entre signos não verbais.

Babel nomeia várias coisas de fora e joga com a representação do nome. A homonímia introduz a tradução parcial (Confusão) e a intraduzibilidade de uma origem impossível (YHWH). Em primeira instância Babel é o nome clamado por Deus e, imediatamente, Confusão: “Bavel, Confusão”. Neste ponto, podemos precisar no mito o instante inaugural do reconhecimento pelo homem da multiplicidade das linguagens e da descontinuidade. Quando a imagem de Deus no mito ou quando a exterioridade do mundo se anuncia, aparecendo sob suas matérias expressivas descontínuas, é, então, que podemos nomeá-las e traduzi-las. E a construção torna-se possível. Ela acontece entre a unidade de origem perdida e a continuidade parcial. Sem origem e finalidades prefiguradas e em processo de transformação, a construção aparenta ser confusa. Daí extraímos uma leitura da tradução de Babel por Confusão. Portanto, deixemos de lado qualquer repercussão teológica ou metafísica e nos voltemos para o lugar onde podemos construir: na descontinuidade. Em tradução, Babel como confusão é um atrito parcial entre termos onde o original, Babel, e o traduzido, Confusão, passam a ter repercussão um no outro, lançando a linguagem ao infinito, com a abertura para uma construção sem fim, utilizando dos recursos de acréscimo e de transformação dos termos e mostrando o remendo e a trapaça das linguagens em suas realizações.

No mito, Babel (“Ba-” equivalendo a cidade e “-Bel”, a Deus) é o nome da cidade, da torre da cidade, do mito sobre a torre e a cidade. É o primeiro nome próprio do homem. Todos os nomes sem a precisão da língua única. Por “um só lábio”, Babel ainda não era uma cidade. Instaurado o reconhecimento da multiplicidade das linguagens, fez-se a cidade de Babel. “A cidade carregaria o nome de Deus o pai e do pai da cidade que se chama confusão”¹⁴. O verbo funda a cidade como a lei ou a interdição divina (o Deus pai), mas traz também a sua transgressão ou a poesia (o pai da cidade que se chama confusão). O verbo que principia a cidade babélica é o verbo de Deus, a unidade, o intraduzível e, ao mesmo tempo, quando se

¹³ Escreve Nietzsche: “Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício quando o homem sentiu a necessidade de criar para si uma memória (...)”. NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral. Uma polémica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.51.

¹⁴ DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.14.

inicia a construção da cidade, o verbo é o descontínuo, o fragmentado, a confusão, o passível de ser traduzido pelo homem. A torre destruída se multiplicou em progressão geométrica nas setenta cidades geradas e, destas em diante, fizeram-se as cidades mundo afora. Na medida em que a tradução é imposta, as cidades vindouras são construídas por transgressão, como reconhecimento da interdição exterior ao homem, o primeiro movimento tradutor parcial destituído de sua negatividade. Nesse sentido, as cidades são fundadas pela confusão.

Cindida a língua, cindidos os corpos. Babel também nomeia o homem, desde então confuso e construtor. Gillo Dorfles propõe uma aproximação etimológica de Babel com bárbaro e com balbuciar¹⁵. Para os gregos antigos, bárbaro era aquele que não falava o grego, “os que balbuciam o idioma não seu”. Aquele que se expressa confusamente, o que não é cidadão. Estranhamente, o que funda a cidade é expulso num segundo momento, quando da instauração da lei. A lei das cidades repercute na interdição divina, mas em outro sentido, contra a confusão e visando a uma universalização. Porém, confuso, o homem é construtor inclusive de sua língua. Descendendo da exterioridade se nomeia: Babel. E a partir daí nomeia todas as coisas descendo da tradução inaugural, de Babel, da confusão. O homem nomeia inclusive a narrativa de Babel, fazendo esta palavra possuir ainda a função de um nome comum, que significa a “origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade *como impossibilidade*”¹⁶. No extremo da intraduzibilidade efetua a poesia, a glossolalia, a palavra inventada que escapa às línguas, a palavra-sopro, a palavra mágica. Estreitando a tradução com a intraduzibilidade elevada à própria linguagem verbal, Babel se instaura como linguagem poética. E também os poetas, como quaisquer outros transgressores, não são benquistos nas cidades. Seriam expulsos para produzirem novas fundações. Haveria aí um auto-exílio?

Dada a antecedência de uma linguagem que nos é desconhecida ou obscura, por qual linguagem tentou-se construir a cidade e a torre de Babel? Os descendentes de Noé disseram: “‘Vamos construamos os tijolos, / chamusquemo-los na chama.’ O tijolo torna-se para eles pedra, o betume, argamassa”. Essa língua perdida é linguagem diversa das palavras, não se confunde com o hebraico, mas já era capaz de possibilitar a construção. Voltamo-nos à antecedência de uma tradução pré-babélica, anterior a linguagem humana, como

¹⁵ Dorfles traça sua crítica à simplificação etimológica de Babel, assim como uma leitura do mito referente à tradução, in: DORFLES, G. *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.21-27.

¹⁶ DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.21.

reconhecimento de uma exterioridade. A imagem da tradução pré-babélica é a dos materiais de construção em metamorfose. Nesse trecho do mito, Derrida suspeita da existência da tradução não verbal e escreve que “isso já se assemelha a uma tradução, a uma tradução da tradução”¹⁷, porém se esquivava de uma interpretação da transformação dos materiais. A tradução da tradução assemelha-se à própria linguagem da construção com suas especificidades, seus modos singulares de feitura. Por sua vez, a torre de Babel exhibe um não acabamento, “a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica”¹⁸. A incompletude da estrutura, evidenciada na torre, e a metamorfose dos materiais são propulsores do devir construtivo. Em devir, as formas não são sistemas fechados e, no mito, é a imagem arquitetônica, quer dizer, o seu conjunto de matérias expressivas em movimento, o que vai mostrar a abertura para a transformação das formas.

Por meio de uma linguagem pré-babélica, a arquitetura está inserida numa traduzibilidade como uma multiplicidade que ainda não conseguimos traduzir. E isso porque houve o rompimento com a língua única, quebrando a universalidade instaurada pela própria multiplicidade. A arquitetura, desde sua origem perdida, teve que assimilar em sua linguagem algo de inumano e inatural que, ao menos em parte, reconhecemos. A arquitetura, como a entendemos aqui, descende da transgressão. Pelo mito de Babel, não nos foi permitido alcançar o paraíso, mas construir reconhecendo a exterioridade entre o céu impossível e a terra cindida desde Sinear. Da cisão construímos. A arquitetura mostra a segmentação, a descontinuidade instaurada. Se considerarmos uma definição pelo modo de construir, a nossa versão da arquitetura poderia ser definida como a “arte”, entendida como modo de fazer algo, da descontinuidade. Neste sentido, a imagem da torre de Babel como primeira arquitetura seria labiríntica.

A arquitetura abre para o jogo entre a condenação de construir e o espaço de recursos ao indivíduo construtor. Nesses espaços de movimento construtivo, reconhecemos o espaço da tradução. Confirmando nosso desvencilhar-se da perspectiva lingüística da tradução e indo além das conclusões de Dorflès sobre a tradução, como uma traição evocando a memória

¹⁷DERRIDA J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.15-16.

¹⁸Ibidem. p.12.

biológica como princípio desregrado¹⁹, consideramos a lição de Babel como a condenação do homem a construir distanciando-se de uma perspectiva transcendente. É o que os homens de razão, aqueles que instauraram a lei e expulsaram os poetas, vão condenar ao longo da história do ocidente como “mania de construir”. Em nosso entendimento, a mania de construir sem finalidade de transcendência é traduzir. Construir no mundo remendando parcialmente, reconhecendo o “inacabamento” da construtura.

Nesses termos, delineamos nossa abordagem: o espaço da tradução em arquitetura refere-se ao reconhecimento da potência construtiva e à condenação do homem a construir num mundo destituído da transcendência. Consideramos a arquitetura como campo privilegiado, quase *metacampo* da tradução, aproximando-a da definição de “arte” da medida, das distâncias, da segmentariedade. Assim, investigar o espaço da tradução na arquitetura é investigar sua própria especificidade, investigar aquilo em que ela consiste, não deixando de caracterizar esse campo, bem como as avarias de seus limites, seus legíveis, ilegíveis, dizíveis e indizíveis, traçando a linha de fuga rumo ao espaço de centro impossível entre os termos disposto na exterioridade do mundo. Nesse movimento, a abertura para a comparação, a vertigem, a recaída, o ritornelo, o remendo, a trapaça.

Explicitemos os extratos principais do mito de Babel. Lemos nele a expansão das linguagens abarcando signos não verbais cujas imagens utilizadas foram arquitetônicas: a torre e a cidade. Pela interdição da unidade, da continuidade plena e da universalização, o homem reconhece a diferença, a descontinuidade, as metamorfoses. Na profusão das linguagens, a tradução surge como recurso de construtura. A imagem babélica é a da construção de cidades e torres sem fim. A construtura ocorre sempre entre uma origem impossível e um fim incompleto. Adquire um movimento de transformação, um devir construtivo no decorrer de uma duração. Imagem da multiplicidade das linguagens no mito de Babel, a arquitetura, por seu nome (*arché-tektonikés*), nome da construção inacabada, e por sua especificidade, “arte” da segmentariedade, se aproxima da tradução por seu processo de formação. Desse modo,

¹⁹ “Que coisa resta afinal do mito de Babel. Talvez apenas uma constatação de que nem sequer a mais sofisticada calculadora eletrônica será capaz de traduzir (sem ‘trair’) um trecho literário ou uma poesia de uma língua para a outra; e que a compreensão total de um idioma só é possível através de uma qualidade que não corresponde a noções gramaticais mas a uma espécie de ‘empatia’ (...) e que o conhecimento de uma língua é qualquer coisa que foge a toda a regra e até mesmo a toda sistematização, enquanto tem, mais ou menos, que ver com a organização cito-arquitetônica do nosso córtex cerebral”. DORFLES, G. *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.27.

orientamos nossa investigação para a arquitetura que é elaborada pelo processo da tradução, pelo atrito com matérias expressivas diversas do seu campo e pelo reconhecimento da incompletude que a faz consistir.

A partir dessa introdução, traçaremos na Parte II uma teoria da tradução condizente com um modo de construir em arquitetura. Para tanto, esboçamos uma teoria do espaço da tradução em arquitetura nas seguintes trilhas: primeiramente, no movimento inicial de tradução como transgressão e remendo parcial, considerada como transformação generalizada a quaisquer corpos; num segundo momento, conforme uma versão intersemiótica, que vai abordar a relação entre signos não verbais, como entre a arquitetura e algumas artes; e, enfim, entre o legível e o visível, como modelo privilegiado no processo de consistência de uma arquitetura. Na seqüência, afirmamos a ação de tradução pelo arquiteto como indissociada da sua experiência, conformando uma interpretação construtiva como uma discursividade feita teoria quase literária. Nossa suspeita é a de que a tradução em arquitetura converge para o modelo de pregnância do legível e do visível, permitindo fazer forma por atrito com outros campos, termos, corpos. Nos exercícios de tradução, que constituem a Parte III deste trabalho, enfocaremos tal modo de se fazer arquitetura tentando delinear, a partir do atrito da arquitetura com artes visíveis e legíveis, a especificidade arquitetônica, que não deixa de ser a construção incompleta. Evidenciamos, na própria trama deste texto, as implicações do visível e do legível como forma de tradução. A Parte IV é resultado de conclusões que nos levaram a “considerações penúltimas”, tomadas parciais com aberturas para construções outras.

PARTE II

O espaço da tradução em arquitetura

Eu dir-te-ei assim o que ele me disse, no seu modo:
« -Hodie, puer natus est nobis.
Tudo é sempre uma primeira vez.

Um tempo todo dado, de uma só vez, singular.
Ou para que o corpo o memorize todas as vezes que necessário se mostrar:

Um só tempo, um só corpo, uma só forma
Sem duração sem extensão sem volume.

Assim o corpo. Parte por parte, saboreado,
Ou embutido na intimidade
Do jogo de crianças, sempre novo, não encetado.

Do mesmo modo, a Forma. Uma só, em possíveis várias.

Um e uma; um e duas; dois em uma; dois e três.

Um e uma, íntimos.

Um com duas, sorormente.

Dois amantes, em uma, gostosas de suas aberturas.

Dois amantes, com três, irmanadas.

Fora do Corpo, de tudo se pode guardar: a duração, a extensão e o volume. Mas no meu, guardo singular um jogo de crianças, sem outra Lei, sem olhar de outro, sem gesto alheio».

Maria Gabriela Llansol, *Na casa de julho e agosto*.

PARTE II – O ESPAÇO DA TRADUÇÃO EM ARQUITETURA

Introdução por uma situação da transformação dos corpos

Dando seqüência à versão da tradução como transformação e modo de construção identificada no mito de Babel, vamos traçar inicialmente um modo generalizado pelo qual a tradução ocorre, fazendo um espaço por transgressão e remendo. Na seqüência, nos voltaremos para a formação do espaço da tradução em arquitetura por atrito com campos distintos. Identificamos tais atritos sob dois enfoques: o primeiro, conforme um modelo de tradução intersemiótica, que se ocupa dos nexos entre signos não verbais; o segundo está pautado nas relações entre o legível e o visível. No modelo de tradução intersemiótica, identificamos o processo de formação em arquitetura que pode prescindir de um tradutor ativo, quer dizer, privilegia-se um processo de formação entre signos não verbais que pode escapar ao determinismo da ação de um tradutor. No modo de pregnância entre o legível e o visível, o tradutor se apresenta de modo ativo por verbalização, promovendo a tradução entre signos verbais e não verbais ou fazendo alguma coisa a partir do reconhecimento do movimento intersemiótico, isto é, produzindo outras formas. Balizando esses modelos em suas operacionalidades em arquitetura, passamos à ação do arquiteto como tradutor indissociável de sua experiência, assumindo a parcialidade da sua tarefa.

Se considerarmos a traduzibilidade como possibilidade de tornar para nós legíveis e visíveis as transformações dos corpos, teríamos que ampliar a sua abrangência como recurso construtivo. O entendimento convencional de tradução vincula-se à linguagem das palavras, à linguagem verbalizada, em que se traduz de uma língua para outra. Já na Apresentação deste trabalho, indicamos as limitações desta versão de tradução, assim como anunciamos a versão da tradução que nos cabe aqui. Tal versão vale-se de uma leitura da linguagem que extrapola aquela dos signos verbais, e que gostaríamos de expandir a quaisquer formas. Podem ocorrer entre termos de linguagens distintas como, por exemplo, a que realizaremos na Parte III, entre a arquitetura e algumas artes. A tradução assume o próprio devir construtivo das linguagens verbais, ou não verbais, em atrito e que não cessam de fazer e transformar as formas. A tradução como metamorfose e morfogênese dos corpos se identifica com o movimento, com a

mudança de sentido, com a condução para além, com a passagem de um lugar para outro, com as travessias. Ela faz passar pelos corpos e os transforma na passagem.

A tradução ocorre com o mínimo de dois termos, sendo o primeiro considerado o original e o segundo considerado o traduzido. O original e o traduzido não são fixos no transcurso do tempo. Se assim fosse, somente existiria o original do instante ainda pré-babélico anterior à multiplicidade das linguagens. Não podemos considerar o original como a origem de algo num sentido unilateral, pois desde o início da tradução ocorrem trocas entre os termos. Tão logo se inicia o movimento de tradução, o original é lançado parcialmente para fora de si e destituído de sua origem. Ambos os termos são levados para um campo onde eles se despossuem e se transformam. O traduzido deixa de ser uma resposta de fidelidade ao original, como um duplo espelhado, para assumir uma heteronomia. Assim, quando começa uma tradução, um original começa a ser desapropriado. E quando elegemos um original, ele procede de algum outro. Vamos considerar como original a fonte eleita ou identificada de uma tradução, o que equivale a entender esse mesmo original como um recorte. O original, no instante do recorte, é desvinculado de uma origem, que não a imediata. Como acena a epígrafe desta Parte, o original, porta de início: “Um só tempo, um só corpo, uma só forma”. Mal foi recortado, começa sua desapropriação: “Do mesmo modo, a Forma. Uma só, em possíveis várias”. E será lançado parcialmente no espaço da tradução, onde adquirirá outras qualidades: “Fora do Corpo, de tudo se pode guardar: a duração, a extensão e o volume”.²⁰

Denominamos de espaço da tradução o campo onde ocorrem os atritos com força de transformação dos corpos. O espaço da tradução se forma pela desapropriação dos corpos, por algo que a princípio foi extraído de uma fonte e que vai gerar um campo para a formação do traduzido. Quando o traduzido se forma, ele começa a reverberar no espaço da tradução. Assim o espaço da tradução consiste num espaço de troca, de negociação e de aliança entre os termos. Ele se difere do espaço físico compreendido no entendimento euclidiano ou do espaço cotidiano. No entanto, não devemos considerá-lo numa perspectiva idealista, pois se encontra comprometido com a formação dos corpos. Aproximamos esse espaço da definição geral de espaço feita por Milton Santos: “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações”²¹. Essa definição converge para a noção de um espaço produzido. No espaço da

²⁰ LLANSOL, M. *Na casa de Julho e Agosto*. Porto: Edições Afrontamento, 1984. p.60-61.

²¹ SANTOS, M. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2004. p.21.

tradução, a fonte e o traduzido se encontram suspensos permitindo a aproximação, a tangência entre termos distintos, onde se travam as permeabilidades mútuas capazes de transformarem e de produzirem forma. Na zona de contato entre esses termos, forma-se um campo de indiscernibilidade, de não pertencimento. O espaço da tradução surge e se mantém como um sistema aberto, propulsor da transformação dos corpos. Indiciado, adentremos em suas especificidades constituintes que identificamos como a transgressão e o remendo.

1. A tradução generalizada: a transgressão e o remendo transformando as formas no que delas foi lançado à excentricidade

Retomando o mito da Torre de Babel, nele os homens foram interditados por ordem divina e não atingiram a unidade desejada. Foram condenados à heteroglossia, à descontinuidade e à construção. De início, a tradução se apresenta como uma promessa de restituição de uma unidade inexistente. Ela tenta restabelecer a união de termos distintos, no entanto, na medida desta tentativa mostra a impossibilidade da continuidade plena e da unidade. A tradução carrega a intraduzibilidade como a impossibilidade de semelhança e correspondência plena entre os termos. Ela ocorre conjuntamente com o reconhecimento da transgressão da semelhança e da origem interditada. Assim, a transgressão se aloja nos movimentos internos da tradução. A tradução nos apresenta dois movimentos definidores de sua temporalidade interna. O primeiro é aquele que lança o original, ou a fonte, parcialmente para fora de si mesmo. Movimento de transgressão de si. Como escreve o poeta William Blake, nos seus *Provérbios do Inferno*: “A cisterna contém: a fonte transborda”²². Nesse sentido, o que chamamos de original ou fonte já traz consigo a precisão de sua desapropriação, o que já indica uma mudança por dentro. O segundo se define pela relação de atrito do traduzido com a fonte à qual ambos os termos são acrescentados ou de onde ambos são esvaziados, isto é, transformados no embate dos corpos. A essa relação de acréscimo e transformação, a tradução se apresenta como uma costura parcial dessa morfologia outra que, de algum modo, se remenda a uma fonte. São movimentos de retorno, avançando. Re-

²² BLAKE, W. *O matrimônio do céu e o inferno e O livro de Tel*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.27.

incidências, re-voltas. Reçaídas²³. Retorno a uma origem como um rastro falso, uma pista modificada pelo tempo e que nos conduz a outros lugares, nos faz avançar. Esses movimentos emparelhados de retorno-avançando produzem o que nomeamos de “devir construtivo”. Não poderíamos compreender o devir construtivo sem adentrarmos a relação temporal que ele requer.

O vínculo com um passado remete a uma origem impossível, a um sem-tempo mítico pré-babélico, mas que insiste em repercutir na atualidade de uma obra. Repercute como um acontecimento, uma presentificação. O tempo na tradução perde a linearidade seqüencial para um emaranhamento que parte da fonte. O tempo dobra sobre si mesmo e se dispersa fazendo espaço numa atualidade. O que se apresenta de início é o jogo de passagem, de travessia, impulsionado por uma força que destitui parcialmente a descontinuidade de dois termos, sejam o original, ou a fonte, e o traduzido, sejam a palavra e a coisa, o visível e o legível ou dois corpos, dois seres. Tomamos o ser no sentido de uma fixação da diferença de um outro qualquer perseverando em devir. Esta *força da forma* em embate com um outro vai produzir a transgressão das formas voltadas para a transformação da fonte e para a morfogênese do traduzido.

O movimento de tradução, tal como o temos compreendido, condiz com a noção de transgressão na concepção de Georges Bataille²⁴. Essa concepção se pauta na violência elementar que lança o ser parcialmente para fora de si e da dissolução das formas constituídas, produzindo um campo de indiscernibilidade onde uma continuidade entre os seres resiste. É o que ele nomeia de erotismo. Não insistiremos neste termo, mas tampouco vamos esquecê-lo: a tradução é erótica. Esta violência elementar ocorrida por atrito dos termos é também identificada por Walter Benjamin, quando ele concebe a tradução como inadequada, violenta e estranha ao conteúdo original.²⁵ Considerando a transgressão como o movimento inicial da tradução, é por ela que se pretende uma outra continuidade parcial. É aí onde identificamos o traço da semelhança dos termos e nos desvencilhamos de uma relação mimética. A cisão primeira no mito de Babel, a descontinuidade dada pela interdição da unidade, impõe à

²³ Sarduy na epígrafe de seu livro *O barroco*, oferece a seguinte definição de “recaimento” (do francês *retombeé*): “causalidade acrônica / isomorfia não contígua, /ou / consequência de uma coisa que não se / verificou ainda, / semelhança com algo que de / momento não existe”. SARDUY, S. *O barroco*. Lisboa: Vega, (19??). p.19.

²⁴ Cf. BATAILLE, G. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

²⁵ Cf. BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Trad.: Karlheinz Bark. Cadernos do mestrado - UERJ, RJ, nº1, 1992. p. xiii.

capacidade humana o entendimento da diferença entre um e outro, que exigirá o empenho de tradução como construção. Sob este olhar, a transgressão é destituída da negatividade de um fim em si mesma para produzir o devir construtivo. Reconhecida a diferença, é preciso ainda assumir a abertura para a transformação. Na relação entre os termos, o desnudamento define a abertura para o contato, revelando a crueza e as brechas da superfície dos corpos. Como escreve Bataille: “Trata-se de introduzir no interior do mundo fundado sobre a descontinuidade toda a continuidade da qual este mundo é suscetível”²⁶. Esta continuidade suscetível é o remendo parcial entre os termos. A semelhança se encontra neste lugar de conexão parcial.

Se a interdição propiciou o reconhecimento da transgressão, transgredimos e, em alguns casos, reinventamos uma unidade. A tradução produziu uma obra singular, isto que nomeamos obra de arte ou obra poética. E fazemos poesia, e a poesia rememora a tradução. Mais uma recaída. No mundo do relacionamento das coisas, o homem dotado da palavra identifica o fenômeno, torna-se o seu vidente e, por conseguinte, adentra no empenho de tradução. Com os esforços que lhes são próprios, os poetas se ocuparam de tornar visível o movimento tradutor. Bataille aproxima a transgressão da poesia apropriando-se de Rimbaud. Escreve:

“A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, à morte, à continuidade: a poesia é a *eternidade*. *É o mar que estrada junto com o sol, unidade*”.²⁷

A obra poética leva à confusão, a Babel e a suas repercussões nas obras formadas. Instaura dentro da linguagem verbal sua transformação, mostrando a intraduzibilidade ao passo que mostra uma continuidade suportável, isto é, parcial. Ao mesmo tempo em que a matéria poética traz a sua desapropriação, lançando-se à exterioridade de si, ela mostra uma continuidade suscetível em um mundo descontínuo, que é a própria continuidade do processo tradutor. O poeta Hölderlin, em carta a Wilms, datada de 28 de setembro de 1803, trata da tradução entre línguas apontado para o sentido generalizado a que temos aludido. Como escreve Plaza, Hölderlin considera a tradução como “emenda, externalização, extrojeção (levar

²⁶ BATAILLE, G. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004. p.31.

²⁷ *Ibidem*. p.40.

pra fora e para frente significados implícitos), mas ela é também correção”²⁸. Nessa concepção, a tradução foi lançada ao infinito descrevendo o movimento de devir construtivo assumido desde a linguagem das palavras. A externalidade de uma fonte é dada pelo movimento interno da própria fonte, o que é chamado de “extrojeção”, produzindo um campo de indiscernibilidade com o traduzido. Este campo ou espaço da tradução é a zona de contato mais próxima entre os termos, da qual resulta uma emenda, como acréscimo ou “correção” da fonte, e que não deixa de alimentar novas relações entre eles. A correção, mais do que um acerto, acena para a incompletude do original e para sua constante transformação. Identificamos aqui o segundo movimento da tradução, o retorno-avanzando, a recaída que evoca a imagem do remendo dos termos inacabados. O remendo é o que Benjamin nomeia como o vínculo estreito entre o traduzido e o original. Escreve: “Este vínculo é tanto mais íntimo quando nada mais significa para o original. Pode-se chamá-lo natural e, mais propriamente vínculo de vida”²⁹. Este vínculo não está pautado na semelhança dos termos, dizendo mais de suas transformações. A tradução, deste modo, não visa à representação mimética. O próprio Benjamin aponta para a impossibilidade de uma teoria da imitação para a tradução. Assim, ela “não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica”³⁰.

A tradução encontra-se, em sua própria movimentação transformadora, comprometida com a formação e com a construção. A transformação ocorre por uma excentricidade, um lançamento para fora de si, perdendo-se o original no outro e ambos se transformando. Essa concepção generalizada da tradução corresponde à narrativa das transformações dos corpos por Ovídio. Assim começa *Metamorfoses*, de Ovídio: “Minha intenção é contar histórias sobre corpos que / Assumem diferentes formas”.³¹ As metamorfoses dos corpos em tradução, em trânsito e em transa, definem um espaço para onde se deslocam as relações de diferença e de semelhança entre os termos. As correspondências em tradução são desviadas da relação de fidelidade ou verossimilhança das formas. Esse espaço da tradução, originado fora dos termos, propicia o remendo entre eles. Assim, em nossa investigação da tradução, sua espacialização é

²⁸ Cf. PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.31.

²⁹ BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Trad.: Karlheinz Bark. Cadernos do mestrado - UERJ, RJ, nº1, 1992. p. vii.

³⁰ *Ibidem*. p. x.

³¹ Cf. OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003. p.9.

feita na exterioridade dos termos postos em desapropriação por transgressão e neste espaço é onde se situa o remendo entre eles.

Cabe, por ora, deixar explícito que o espaço da tradução é o espaço do devir. Quando dizemos das formas, dizemos de recortes estáticos, ou forjadamente estáticos, mas referenciais para nosso próprio dizer e mesmo para o ser em devir. Assim, no espaço da tradução ocorre a desapropriação, quando algo é lançado para fora dos termos possibilitando as transformações. Aceitar, simplesmente, as formas em devir nos faria inoperantes, incapazes de construir. Ocorreria algo semelhante a uma domesticação dos fluxos. Por enquanto, temos dito de formas, mas recorremos somente à poesia e ao recurso poético. Pela poesia, escapamos ao enfoque da tradução puramente verbalizada, pois a poesia é a linha de fuga de dentro da linguagem verbal para um entendimento da tradução como transformação por construção. Identificadas as constantes generalizadas da transgressão e do remendo, temos por suficiente a correspondência da tradução com a construção para passarmos à investigação do espaço da tradução em arquitetura. Para tanto será preciso uma voz grave, tão grave quanto a que ordenou a multiplicidade das linguagens. Voz capaz de evocar a gravidade para que o espaço da tradução alimente a construção na terra e não derive em idealismo e transcendências: a voz do homem que condena o homem a construir.

2. A tradução intersemiótica e a arquitetura: a exigência da materialidade e o atrito inevitável das coisas

Eis a voz do homem pré-babélico: “Vamos construamos os tijolos, / chamusquemo-los na chama.” (...) / “Vamos, edifiquemo-nos uma cidade e uma torre. / Sua cabeça: aos céus. / Façamo-nos um nome, / que nós não sejamos dispersados sobre a face de toda a terra”.³² No mito de Babel, antes de requerer a unidade, possível somente após a interdição divina, os homens almejavam construir. Quiseram edificar por conta própria uma cidade e uma torre e se nomearem. Para tanto, se voltaram para a transformação das matérias. Já dissemos no Prólogo da estranha correspondência entre a tradução e a arquitetura conforme esta exigência. Ela se mostra desde a escolha da terra cindida, o cânion de Sinear. Em seguida, a afinidade da

³² DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.16-18.

arquitetura com a tradução ocorre por suas matérias expressivas, a pedra, o barro, o betume, que na origem mítica babélica são transformados em tijolos, em argamassa, em materiais construtivos. Essas manifestações internas à formação seriam pré-babélicas, ou como acena Derrida, algo que se assemelha a “uma tradução da tradução”³³. Antes de Babel, não estava instituído o nosso entendimento da multiplicidade das linguagens. Isto é, ainda não poderíamos reconhecer as transformações enquanto movimentos de tradução. Mas quando iniciou-se a edificação da torre de Babel, no mesmo instante a construção apareceu enquanto multiplicidade. A tradução como recurso de construção nos foi imposta de fora, da exterioridade circundante identificada com um Deus nomeado de segunda-mão. Daí em diante, reconhecemos as componentes internas da tradução, que identificamos de remendo e transgressão, e a abertura das formas para a relação com a exterioridade destituída de transcendência. Podemos, inclusive, reconhecer os movimentos internos às formas como movimentos de tradução.

Da narrativa mítica e de uma noção generalizada da tradução, aportamos no modelo de tradução ocorrendo entre signos quaisquer, verbais ou não verbais, donde poderemos averiguar nossa versão de tradução para a arquitetura. Segundo os preceitos semiológicos, os signos postos em movimento - que em nossa terminologia são postos em devir construtivo - conformam as semioses. As semioses são as ações dos signos capazes de transformar signos em signos num processo seqüencial, sucessivo e ininterrupto³⁴. As semioses de termos distintos, por exemplo, signos de uma arquitetura e de uma outra arte, em relação de atrito definem a tradução intersemiótica. Conforme anunciamos na Apresentação, o termo tradução intersemiótica foi definido por Jakobson como interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais ou *transmutação*. Já dissemos igualmente da precariedade da categorização de Jakobson no quadro de uma versão ampliada da tradução como construção, conforme lemos no mito de Babel. No entanto, não nos precipitamos na desconformidade aparente do modelo de tradução intersemiótica. Também já vimos no Prólogo que, de dentro da semiologia, a tradução intersemiótica ganha outros direcionamentos, aos quais são consoantes as investidas de nossa versão da tradução em arquitetura. Em Plaza, a concepção de Jakobson da tradução de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais é alargada,

³³ DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.16.

³⁴ Tal perspectiva decorre da semiologia de Charles Peirce. Cf. PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 17.

passando a abranger a tradução de diferentes sistemas de signos não verbais entre si, além de identificá-la como ação criativa e transformadora, definindo-a como “transcrição das formas”. Sob essa concepção, a teoria da tradução intersemiótica admite a versão da tradução que temos construído.

Seguindo Plaza, priorizando o caráter de transformação, a versão da tradução intersemiótica, assim como a nossa versão generalizada, descarta a relação de fidelidade ou de mimetismo entre o original e o traduzido em suas atualidades, confirmando a orientação da semelhança e das diferenças para o que temos chamado de espaço da tradução.

“A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria a sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos”³⁵.

Como a tradução intersemiótica não visa à fidelidade, ela apresenta uma tendência a formar novos objetos imediatos que se distanciam do original. Mas o próprio original, na medida em que é desapropriado, é tomado como objeto imediato. Já dissemos acima que todo o original é um “recorte” de um original, um produto de uma eleição, uma extração.

A atualidade do objeto não significa a desconsideração da história, mas o seu deslocamento linear para convergir numa trama entre o passado, o presente e o futuro. Assim como a semelhança e a diferença, a historicidade dos termos de uma tradução desloca-se do campo dos objetos formados para a zona de contato e pregnância entre eles, para o espaço da tradução, onde se encontram desapropriados. Como veremos na categorização de Plaza, os graus de inscrição da semelhança e da historicidade nos termos de uma tradução variam. Na tradução intersemiótica, a recorrência ao passado não é para reproduzi-lo, mas para traduzi-lo. Do mesmo modo, o vínculo com o futuro, dada a abertura para a leitura e para o por vir, sustenta o devir construtivo, o que nos isenta de um eterno presente. O deslocamento da semelhança e da historicidade para o espaço da tradução condiz, como aponta Plaza, com a perspectiva de Walter Benjamin de tradução como “produto de uma construção” ou de uma “apropriação re-configuradora”, o que não deixa de ser coerente com a versão babélica. O

³⁵ PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 1.

princípio construtivo em Benjamin deriva da noção monádica, avessa a uma linearidade evolutiva e produtora de “constelações”. Escreve Plaza:

“Se Benjamin, na sua visão, enxerga a história como possibilidade, como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na brecha de uma possibilidade semelhante (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser) que se insere o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história”³⁶.

A instância monádica configura o espaço da tradução onde o passado, como o original a ser traduzido, é um campo de infinitas possibilidades ainda não atualizadas, prestes a tomarem parte numa sincronicidade que vincula o novo ao passado e ao presente, resguardando sua abertura ao futuro. A mônada é o bloco de duração de uma obra, de um corpo em tradução. Lançada no espaço da tradução, a relação mimética entre os termos assume uma perspectiva diferente da mera representação restituída aos objetos imediatos. O que retorna aos termos de uma tradução são mais do que correspondências de representatividade: são as marcas do atrito dos termos que, em suas brechas, são capazes de ativarem outras traduções. A temporalidade e a historicidade na tradução perdem a linearidade evolutiva para instituir graus de referência entre os termos, os quais não deixam de ser uma produção de memória alojada no traduzido. O original carrega consigo a marca que o vincula à história e à exterioridade do mundo. Nele está inscrita a sua traduzibilidade. Ocorre um retorno positivo babélico como instauração da legibilidade, ou seja, a identificação da exigência de tradução num original eleito.

Atentando para a presentificação, na atualidade do traduzido e na transformação do original, a tradução intersemiótica inclui além dos procedimentos de linguagem, os meios materiais para a sua manifestação. Tais meios não deixam de ser portadores de uma história impregnada com a carga do tempo, com a narrativa dos procedimentos tecnológicos e os modos de pensar de um determinado período. Conforme coloca Benjamin: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la assim deve-se retornar ao original. Pois nele está encerrada a lei de sua traduzibilidade”³⁷. A forma condiz com uma matéria expressiva suscetível de transformação. O processo de formação retoma um original, porém assim o faz como uma

³⁶ PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 4-5.

³⁷ BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Trad.: Karlheinz Bark. Cadernos do mestrado - UERJ, RJ, nº1, 1992. p.vi.

eleição de um passado que por si já é uma invenção dada pela própria irreversibilidade a uma origem. Nesse sentido, a intraduzibilidade se refere aos conteúdos próprios de uma obra fundamentalmente poética, enquanto que a tradução volta-se para a transformação e a modificação das formas. Escreve Plaza: “A tradução intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*”³⁸. Nesta versão, Plaza assume a tradução intersemiótica como referida mais às “transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos lingüísticos para não lingüísticos”³⁹. A tradução desvencilha-se dos conteúdos para priorizar as matérias expressivas como meio para a transformação dos signos ou como ponto de partida para a verbalização. Diminui-se o privilégio da palavra sobre a coisa e a dominância do verbal é contrariada, bem como se abre para a possibilidade da aderência entre o legível e o visível, sem dicotomias ou hierarquizações. A tradução aproxima-se da transformação das matérias dos corpos.

Valendo-se da identificação da lei do original que demanda a tradução, mas transpondo-a para o quadro da semiologia para investir na tradução intersemiótica entre signos não verbais, Plaza vale-se das premissas pierceanas⁴⁰ para categorizar três tipos de traduções intersemióticas. Antes, ele identifica os signos que vão fornecer a lei interna ao original, que são chamados de “legissignos”. Eles fornecem a semelhança e a continuidade na organização interna de uma mensagem. Identificados os legissignos, Plaza passa ao que a interioridade traz e recebe da superfície onde efetua o contato com o outro. Escreve: “Se o signo de lei permite a passagem de uma forma a outra, o caráter singular da forma diz respeito às passagens internas, transformações dos elementos no interior da forma”⁴¹. Temos, então, nas definições de Plaza, o intracódigo que configura as relações da linguagem conforme seus movimentos internos em interação. Esta interação repercute de algum modo o contato com o exterior. Desse modo, Plaza identifica as materializações que privilegiam o contato, a exterioridade:

³⁸ PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 67.

³⁹ *Ibidem*. p.67.

⁴⁰ Tais premissas semiológicas são extraídas de Pierce e definem as aproximações que Plaza realiza ao longo de sua obra. São fundamentais para a definição de seus modelos de tradução. Como nossa orientação volta-se para o problema da formação evidenciada pelo processo tradutório, não entramos na especificação da terminologia semiológica adotada por Plaza e passamos direto às suas conclusões por se encontrarem mais próximas do que pretendemos debater. Para o percurso semiológico pierceano realizado pelo autor. Cf. PLAZA, op.cit. p. 71-87.

⁴¹ *Ibidem* . p. 83.

“Tratam-se das poéticas essencialmente fisicalistas que enfatizam o signo, a sua materialidade e os suportes, nas quais domina a função fática da linguagem. O fático, o contato pode ser entendido como o início do início, onde predomina uma pré constelação ou uma mensagem latente, em potencial e em estados configurativos permanentes, uma pré-linguagem. Nestes casos, os procedimentos da operação tradutora têm de se erigir sob a dominância do singular”⁴².

A convergência do legissigno como intracódigo é a exigência da materialidade da obra como princípio tradutor, partindo das matérias expressivas. Na função fática, o intracódigo vai contestar o normativo do legissigno pela fragmentação própria do aspecto gerativo das linguagens. É a tendência identificada por Plaza de “contracomunicação” ou “grau zero da escritura”, referindo-se a Barthes. Em nossa terminologia, seria o aspecto de transgressão da tradução.

Neste jogo entre lei interna e contato com a exterioridade, Plaza propõe três modos de aproximação para a tradução: o primeiro é a captação da norma da forma como regra e lei estruturante; o segundo é a captação da interação de sentidos no nível do intracódigo; o terceiro, e último, é a captação da forma como qualidade sincrônica, como efeito estético entre objeto e sujeito. Essa sua abordagem prioriza as transmutações intersígnicas e acaba por gerar três matrizes para a tradução: a icônica, a indicial e a simbólica⁴³. A tradução icônica se pauta na similaridade de estruturas produzindo analogias entre objetos imediatos, entre o igual e o parecido. Nesse sentido, é uma transcriação. A tradução icônica pode ter seus termos dados de antemão, o que o autor traduz das operações artísticas como *ready-made*. Neste caso de tradução, cabe ao tradutor apontar as correspondências ou semelhanças entre as estruturas, comprometendo a originalidade e a hierarquia dos termos. A tradução indicial ocorre por uma certa continuidade entre o original e a tradução, onde o original é lançado para outro meio com transformação total ou parcial do objeto imediato. Tal tipo de tradução se caracteriza pela formação de um outro termo. Por fim, a tradução simbólica surge como transcodificação, pois opera pela contigüidade instituída externamente, seja por recurso metafórico, por símbolo, por figuras de linguagem ou por quaisquer signos que adquirem um caráter convencional e normatizador. Tal modo de tradução instaura um apriorismo que suspeitamos ser uma espécie

⁴² PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 83.

⁴³ *Ibidem*. p. 89-94.

de “anti-espaço” da tradução, pois define um campo onde os termos estão desapropriados de antemão, e não por atrito.

O primeiro problema com o qual nos deparamos, para a aplicação das categorias de tradução feitas por Plaza à arquitetura, é a diferença entre os modelos utilizados pelo autor e as obras de arquitetura. Plaza aplica suas categorias a objetos simples, em textos poéticos e em imagens de certo rigor formal e dinâmico, o que facilita a identificação dos signos, evidenciando as passagens por decomposição das estruturas. Quando aplicadas a objetos complexos, como ao filme *O encouraçado Potekin*, predomina o holísmo⁴⁴, traçando um plano simbólico capaz de absorver, numa estrutura prévia de interligação, as transformações de uma operação tradutora. Assim, o autor converge para uma totalidade insuportável aos corpos, diferindo da versão da tradução generalizada, como a identificamos acima. Talvez seja a insistência no enquadramento semiológico que impeça a própria versão de transcrição das formas afastada do holísmo. Na premissa de Benjamin, tradução como uma forma, Derrida lê a insistência na identificação da lei do original, que requer a tradução, em que a estrutura desta demanda passa a ser formulada pela forma.⁴⁵ No entanto, em sua leitura, extrai as teses de que a tradução não é recepção, comunicação nem representação⁴⁶. Essas três negativas atacam a semiologia comprometida com tais correspondências. De certo modo, a semiologia compactua com a domesticação dos fluxos à medida de sua dissecação, propondo algumas categorias de antemão e uma totalidade *a priori*, como convergência da tradução. Teríamos que considerar ainda que, na nossa versão da tradução, as relações de semelhança e contigüidade estão fora dos termos, se encontram na ampliação do sistema, no espaço da tradução.

A multiplicidade da arquitetura, babélica desde sua fundamentação, passa pela tradução intersemiótica como transformação de seus processos construtivos materiais, de suas técnicas e de suas matérias expressivas. É a exigência de materialidade no processo de tradução como transformação. Outra contribuição da tradução intersemiótica é o caráter fático, de contato, que identificamos como atrito entre termos, a violência elementar para qualquer formação. A eleição de modelos de tradução com suas respectivas ilustrações em arquitetura não satisfaz nossa investigação rumo a Babel, à instauração da multiplicidade, à nomeação por meio do

⁴⁴ Cf. *Parte II: Oficinas de signos : traduções intersemióticas e leituras*. In: PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 89-94.

⁴⁵ Cf. DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.36.

⁴⁶ *Ibidem*. p.33-35.

atrito com a exterioridade do mundo. A arquitetura se forma por sistemas complexos e abertos, que não caberiam em tais categorias. Tomar parcialmente os signos arquitetônicos, numa estrutura entendida em sua totalidade como somatório das partes, não satisfaz a tradução como desapropriação parcial, pois aquilo que é desapropriado se mostra como acréscimo, como outra coisa, explicitando a abertura do sistema da obra arquitetônica. A abertura perpassa desde as traduções internas à obra de arquitetura, seja, por exemplo, na passagem do projeto ao objeto, seja no tempo de duração da obra, que constantemente se modifica por condicionantes externos e internos.

Notamos que o direcionamento desta pesquisa leva a tornar visível, a requerer a visibilidade para o processo tradutor como construção, mais do que identificar modos de tradução categorizáveis. Se aparentemente a categorização da tradução intersemiótica, tal qual propõe Plaza, não daria conta de uma versão de tradução como construção, por sua vez, seu raciocínio parece convergir para tal versão. As fissuras semiológicas nos possibilitaram o entendimento da tradução como transformação dos corpos e a exigência da materialidade, a partir de seus movimentos internos e do atrito com outros termos, lançando-os parcialmente à exterioridade. Como a tradução intersemiótica nos auxilia de modo a sistematizar as operações de transformação e de relação entre as formas, caberia ainda verificar uma sistemática capaz de dar conta do princípio tradutor que demanda a verbalização sem formações binárias. Seria uma sistemática aberta avessa a categorizações apriorísticas. Teríamos que investigar um modelo para verbalização condizente com a tradução, mas que, diversamente da tradução intersemiótica, não derivasse em categorias e fosse capaz da abrangência transdisciplinar da arquitetura. Até então temos priorizado em nossa investigação a tradução como movimento de transgressão e remendo entre os termos. Teríamos, então, que considerar ainda o reconhecimento da multiplicidade como recurso da ação tradutora. A tradução, para além de dois termos, sob o enfoque da ação de um tradutor, tende a demandar algum modo de verbalização, seja do visto, do escrito, do falado ou do pensado. Nesse enfoque, o espaço da tradução também estaria comprometido, desde sua formação, com as relações entre o que nos é visível e o que nos é legível. Em nosso percurso babélico, suspeitamos ser neste atrito da palavra com a coisa, destituindo-os de um binarismo, configurando um antecedente e um propulsor da tradução, onde se ampliam e se mantêm abertos os sistemas, onde ocorre a tradução em arquitetura no modo que a requeremos.

3-Pregnâncias das palavras e das coisas na tradução em arquitetura: a força da forma e o que os corpos lançam para fora de si e incorporam

Mais uma vez recorrendo ao mito de Babel, nele a linguagem única que permitiu a construção da torre como língua universal, pressuposta de um entendimento pleno entre os homens, fica extensiva a qualquer linguagem. Nesse entendimento pleno, a linguagem dos construtores era uma só, também diluída na língua universal. Como se todas as coisas tivessem nomes próprios. Extraímos do mito a suposição de que existiria uma aderência entre o legível e o visível, entre a língua universal e a torre ou qualquer construção ou imagem. Imagens são tidas aqui como matérias expressivas. Se os tijolos já dizem da tradução como transformação do barro, tal transformação ocorre pelo fogo, a matéria sublime, a figura do conhecimento prometido, primeira aproximação da transgressão dos homens. Na versão mítica, somente depois de Babel, com a interdição divina, instaura-se a multiplicidade das linguagens e tal multiplicidade ocorre com a cisão parcial entre visível e legível. A partir de então, diferenciou-se, em termos de linguagens, o que os homens viam. Separa-se o visível do legível, a palavra da coisa. Os homens foram condenados ao penúltimo verbo, uma vez que sempre ocorrerá um outro depois. Foram condenados a traduzir e a construir. Os nomes dados de fora, do contato com o mundo, deixam de ser próprios, ao passo que são possíveis de serem apropriados e renomeados. E os homens puderam, então, dizer o que viam sob representação da língua. Substituíram o fogo pela escrita, como registro do conhecimento por conta própria, ou seja, do conhecimento duvidoso. O verbo deixa de ser *logos* para forjar a racionalidade e a poesia em suas tentativas suportáveis de conciliação do visível com o legível.

Instaurada a traduzibilidade, inaugura-se a representação entre o visível e o legível, mas inaugura-se também a necessidade de uma continuidade suportável entre eles. A tradução fica, deste modo, implicada nas relações internas dos termos, isto é, no quanto eles se impregnam no atrito mútuo. E ainda temos o terceiro termo que é formado, a resultante de uma interpretação que vai produzir uma representação do processo tradutório, privilegiando ora o visível, ora o legível. Sobre a interpretação trataremos na próxima sub-parte. Como temos visto, em tradução a representação é falha, pois escapa à imitação e à semelhança enquanto é lançada para fora do domínio dos corpos, lançada ao espaço da tradução. Nossa suspeita é a de que a pregnância do visível e do legível ocorre na desapropriação dos corpos, como também

no retorno aos corpos de algo oriundo do espaço da tradução. Feito o movimento de recaída, os corpos são desapropriados parcialmente: o que lançam para fora de si se aloja no espaço da tradução ao mesmo tempo que incorporam elementos exteriores. É nesta incorporação que existe a possibilidade da aderência entre palavra e coisa em suas parcialidades. A representação deixa de ser uma relação de semelhança entre os termos e passa a servir de recurso para mostrar as aparências que esses termos assumem em suas atualidades incorporadas. A representação desloca-se para as figuras tanto do traduzido quanto do original, ou seja, são tornadas apropriadas para cada termo. A figura, como conjunto das matérias expressivas de um corpo, é diferente da representação visando à imitação, pois esta não consegue abarcar toda a pluralidade dada pelo jogo entre visível e legível ao qual a figura se abre. Derrida identifica este jogo no mito de Babel, escrevendo que “ele não forma uma *figura* em meio a outras” e, na seqüência, que “ele também fala da necessidade de figuração”⁴⁷.

Até aqui, a pregnância do visível com o legível foi identificada como a força da forma no movimento tradutor que não se compromete com a imitação. Caberia na seqüência um estreitamento dessas pregnâncias, enfocando o texto e a obra, ainda de modo geral, para depois passarmos à arquitetura. Calabrese identifica, nas correntes estéticas contemporâneas, linhas de pensamentos sobre a relação entre o legível e o visível que visam a ler uma obra a partir da textualização do visível numa relação complementar, o que de certo modo se orienta para as pregnâncias, em detrimento de uma hierarquização que privilegia a palavra.⁴⁸ Para produzirmos sentido, averiguando as pregnâncias entre o visível e o legível, ou mesmo para traduzirmos as formas não verbais, torna-se necessário, em alguma medida, a tradução desse sentido em sistemas verbais: é a língua sobre a multiplicidade das linguagens. Uma obra visível não é uma língua verbal e faz-se preciso adentrarmos no espaço epistemológico da obra, o *isso* que ela significa e o *como* ela significa. Esse espaço, conforme Calabrese, é o da linguagem verbalizada, por ela ser capaz de nos fornecer coerência para a representação. Ela fornece similaridade e contigüidade, forjadas para um entendimento mínimo, oferece regras

⁴⁷ DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 11.

⁴⁸ Insistindo no lugar de aproximação entre o visível e o legível como recurso construtivo, tradutor, de transformação e de morfogênese, e não simplesmente de caráter analítico, nos voltamos para as interpretações distintas dos artistas pelos filósofos. É Calabrese que vai apontar para tais intérpretes, como Serres, Deleuze, Foucault, Derrida, Damisch, mas poderíamos citar também os artistas pensadores como, por exemplo, Hélio Oiticica nas artes plásticas, Hedjuk, na arquitetura, ou mesmo Bataille, na literatura, cada qual em seus esforços para tratar da traduzibilidade e das pregnâncias do legível e do visível. Para um estudo das linhas de pensamento dos filósofos: cf. CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p.176-182.

para o jogo da traduzibilidade. A escrita passa a ser funcional na medida em que serve para textualizar a obra. A textualização é uma forma de representação parcial diferente do que a obra figura, mas também diferente de uma correspondência mimética. Assim, o próprio texto ganha uma autonomia, converte-se em texto-objeto onde existe uma simultaneidade de textos possíveis. A intertextualidade produzida compactua com a relativização da semelhança e, por conseguinte, com a relação mimética na leitura de uma obra. As descrições de uma pintura, por exemplo, são simplesmente verbalizações que mostram, entre outras coisas, a multiplicidade de leituras possíveis. O texto fica sempre esburacado, falho, fraturado e cheio de promessas de tradução. Nessa versão do texto, ocorre uma certa recuperação do primado da palavra, a sua precedência para a análise de uma obra sem, no entanto, a definição de uma superioridade, de uma hierarquização ou de um binarismo sobre o visível.

Tanto o visível como o legível, desde dentro e em suas relações de contato, são lançados ao espaço da tradução, delineando uma “contextura”. Definimos contextura como a fundação de uma origem imediata voltada para a construção dos corpos em atrito. É diferente da relação de semelhança que visa ao retorno a uma origem, num passado reconhecível. A contextura define o recorte eleito, o entrecruzamento do visível com o legível, a abertura de uma obra a suas transformações. Textualizada, a obra não é entendida como sistema fechado, “mas como momento constitutivo de um sistema, o qual é dado pela relação entre a obra, a leitura (em sentido lingüístico) que se faz dela e o texto (verbal) que enuncia a própria obra”⁴⁹. Como o visível não está encerrado em si mesmo, é lançado a uma exterioridade, ou espaço de tradução. Porém, a obra ao ser lançada, o é parcialmente, como fragmento, para serem traçados níveis referenciais que fazem parte do sistema maior que abarca a articulação entre legível e visível. Sob o enfoque das pregnâncias do legível e do visível, ler uma obra significa escrevê-la, assim como escrever não deixa de ser uma operação de vidência.

Passemos às repercussões das pregnâncias entre legível e visível numa forma de tradução em arquitetura. A obra de arquitetura, compreendendo um objeto quase acabado, inicia-se no jogo entre imagem e verbalização. A verbalização assume uma autonomia da imagem no conceito. Em arquitetura, a textualização da obra fica evidente no conceito. Quando lançada ao leitor qualquer, a exigência do conceito surge como uma espécie de

⁴⁹ . CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 177.

justificativa, pautada na intenção do autor, algumas vezes assumindo o apriorismo da idéia geradora e outras, apenas descrevendo a obra a posteriori. No entanto, quando falamos de conceito em arquitetura, falamos de quê? Somente da necessidade de explicação para legitimação da obra na linguagem das palavras antes ou depois de um objeto? Da formulação de uma idéia que expressa os conteúdos íntimos da obra? Ou, ainda, de quaisquer apreciações, julgamentos, avaliações ou opiniões sobre a obra? Talvez, em nossa abordagem das pregnâncias, o conceito em arquitetura assuma o lugar da legibilidade, conferindo visibilidade à obra, ou seja, o conceito se encontra, desde sua própria feitura, aderido à feitura da obra de arquitetura. Nesse sentido, ele não se encontra nem antes nem depois, mas dentro da própria obra. Seria ele extraído das entrelinhas do projeto?

Nas definições de dicionário, os conceitos são representações das coisas e, nessa acepção, eles fornecem a legibilidade das idéias das coisas. As idéias compreendem tudo o que é apreendido das coisas pelo pensamento, são os objetos do pensamento ou as representações⁵⁰. Em tais concepções, idéia e conceito são muito próximos e quase sinônimos. Se o conceito é representação da coisa, o projeto de arquitetura poderia ser entendido como conceito não verbal da obra construída. Mas duvidamos da primazia dos dados não verbais sobre os verbais em arquitetura. O que parece ocorrer é um atrito entre os termos, entre os dados visíveis e legíveis na produção da obra (texto, projeto ou objeto). Contrário a uma noção de separação do legível e do visível, o conceito surge como meio da linguagem para compreendermos uma construtura e, como se vincula à feitura da obra, fica vinculado à ação. Sobre o conceito, Brandão salienta que “seu valor de potência está justamente em sua capacidade de transmutar-se em ação construtiva, inserir-se no mundo e modificar a existência e a história dos homens”⁵¹. Ou seja, o conceito se modifica agindo sobre os corpos, formando-os e transformando-os. Ocorre tradução no processo de transformação dos termos, quando o conceito traz consigo sua desapropriação. Nesse sentido, corresponde à leitura do conceito como criação filosófica, assumindo seu caráter de virtualidade potente prestes a uma atualização parcial. Sua atualização ocorre em outro campo, de modo que os discursos sobre os conceitos são

⁵⁰ Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3.ed. Curitiba: Positivo, 2004. 2120. CD-ROM ISBN 8574724149 (enc.).

⁵¹ BRANDÃO, C. *Linguagem e arquitetura: o problema do conceito*. Mimeografado. Interpretar Arquitetura, Belo Horizonte, v.1., n.1, nov. 2000. p. 3. Disponível em: <www.arq.ufmg.br/ia>.

exteriores à filosofia.⁵² Quando se utiliza um conceito em arquitetura, produz-se um discurso sobre ele que o encaminha para o atrito com o visível. O atrito com o visível vai fornecer a discursividade ao conceito, seu vínculo com a ação, pois, até então, se encontrava dado como uma abstração, como algo próprio à filosofia. A discursividade de um conceito já é uma tradução. Como discurso, o conceito faz um objeto dizível, textualizando-o, ao passo que a imagem atualiza as múltiplas potências significantes do conceito. Mais uma vez convergimos para uma abordagem avessa a hierarquias e dicotomias, nos interessando a força da forma dada pela pregnância entre visível e legível.

Se considerarmos a autonomia da representação nas obras, muitas imagens valem por si mesmas em relação a outras, como forma de tradução isenta de imitação. No caso do texto, se tomarmos o conceito em sua fundação filosófica, temos que a discursividade é um modo de tradução auto-referente, em que o conceito, por si, já dialoga com a imagem do texto, representando-se. Mas o conceito não é alheio ao mundo, pois se representa na medida em que se relaciona com outro campo. Na passagem do conceito às coisas, ocorrem transformações mútuas, “(...) ocorre uma transmutação ou um acréscimo de ser, gerado pela própria opacidade da linguagem, cuja espessura se adere como carne, letra ou imagem àquilo que ressoa no pensamento e nos signos verbais”.⁵³ O que passaria despercebidamente como algo inerente à arquitetura, a exemplo dos conceitos, é revertido em nossa argumentação a nomes comuns fornecidos pela filosofia. Esses nomes comuns, quando apropriados, tornam-se nomes próprios, como palavras poéticas, e passam a ter sentido pela discursividade em um campo alheio, como o da arquitetura. A discursividade compactua, portanto, com a tradução. Seria o caso de averiguarmos uma discursividade do conceito condizente com a tradução por pregnância do legível com o visível. Comparando com o campo do visível, que possui a maior abertura à traduzibilidade na obra de arte, talvez seja no recurso poético que ocorra, de modo mais evidente, a traduzibilidade do conceito tal como temos requerido. A poesia não representa os significados de antemão e tampouco se compromete com uma verdade, ela produz sentido e sensação, à medida da atualização do texto. Como Babel, o primeiro nome mítico, os nomes próprios carregam a sua intraduzibilidade. Aproximam-se da poesia, do recurso literário, da

⁵² A este respeito cf. MAGNAVITA, P. *O lugar do conceito arquitetura*. In: 2º Seminário Arquitetura e Conceito. Belo Horizonte: NPGAU. Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. CD-ROM.

⁵³ BRANDÃO, C. *A traduzibilidade dos conceitos. Entre o visível e o dizível*. In: DOMINGUES, I. (org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II. Aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.44.

tropologia, das glossolalias, ou seja, possuem mais do que um poder explicativo ou enunciativo. Tal como a poesia, a discursividade sobre os conceitos possui poder de afeto. Fazem as pessoas repercutirem a ação sobre outras formas. Parece que trabalhamos com nomes próprios de coisas que estão se atualizando e escapando à propriedade do nome. A discursividade do conceito em arquitetura o equipara às narrativas ficcionais?

O recurso das figuras de linguagem no conceito vai contribuir para a sua tomada parcial e para as permeabilidades entre projeto e objeto construído. Brandão propõe a metáfora como meio privilegiado para manifestar a tradução em arquitetura⁵⁴. Compreende a metáfora, dada sua pluralidade de sentido, como um núcleo para a hermenêutica que permite os atritos entre a palavra e a coisa. Ao invés de perguntar sobre o ser das coisas, a metáfora pergunta pelo que está entre elas, explicitando suas distâncias, marcando suas diferenças. Tal concepção da metáfora remonta às definições clássicas, mais do que às lingüísticas. Nelas as metáforas são vinculadas à revelação e à transformação.⁵⁵ A metáfora estaria, deste modo, alojada no espaço da tradução.

Assumindo um método de inversão, em que os conceitos derivam de imagens e as imagens de conceitos, a metáfora perde seu caráter puramente textual e adquire a disposição para não descrever realidades, mas fomentar realidades possíveis. Se “(...) o conceito persegue a essência de uma ‘realidade em si’, a metáfora torna visível uma ‘realidade entre si’ ou uma outra possível”⁵⁶. Os conceitos como metáforas não esgotam o real, mas alcançam o patamar literário e, deste modo, acrescentam algo ao real, conferem sentido à realidade pela discursividade. Porém, não havendo a supressão parcial das distâncias, ou a pregnância entre palavra e coisa, a tradução não aparece. O movimento deixa de ser gerador e auto referente da potência construtiva, deslocando-se para o campo metafórico, que passa a ser objetivado. Aí o conceito aparece em sua superioridade. A metáfora é a abertura limitada a certas significâncias e seu risco é o da formação de um campo alheio à aderência entre palavra e coisa. A metáfora, nesse sentido, é epifórica⁵⁷, conduzindo à extensão ou à superação do significado prévio.

⁵⁴ BRANDÃO, C. *A traduzibilidade dos conceitos. Entre o visível e o dizível*. In: DOMINGUES, I. (org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II. Aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.46.

⁵⁵ “Em Heródoto, a metáfora desviava a ação correta de transferir algo de um lugar para outro. Em Aristóteles, metáfora é a capacidade de ver o similar e de tornar óbvio e imediato o que se esconde. Em Cícero, metáfora é *translatio e quae mutatio*, trazer a luz relações que podem ser descobertas em vários fenômenos através da imaginação”. Ibidem. p.54.

⁵⁶ Ibidem. p.49.

⁵⁷ Sobre a metáfora diafórica e a epifórica, cf. Ibidem. p.47-48.

A metáfora surge como espécie de tropo (desvio), devir semântico utilizado como estratégia da tradução. Seria preciso traçarmos uma tropologia, estudo dos desvios, mais do que do uma topologia, estudo dos lugares predeterminados para ocorrer a tradução. Já dissemos que o espaço da tradução é produzido na tradução. Talvez, mais do que a metáfora, a literatura, ou seja, a obra por si, seja portadora da potência tradutória. A metáfora é sempre parcial, diferindo-se do símbolo, que define uma totalidade prévia. Mais do que o acréscimo de ser, ela é o acréscimo do que ainda não está lançado às palavras e às coisas. Ao exigir um método capaz de aproximar a coisa e o conceito, percebemos que a tradução é escrita no escuro, imprevisível. A metáfora apresenta suas facilidades, no entanto, não garante o devir tradutório como movimento construtivo de transformação. O que nela transparece é a falha necessária para a sobrevivência do conceito na discursividade, onde só persistem os termos penúltimos. A metáfora somente pode adquirir aí um lugar privilegiado quando atua no limite do próprio conceito, o que, por sua vez, a destitui de sua característica metafórica, tornando-a um quase conceito, uma discursividade, uma narrativa.

Finalmente, podemos concluir que não temos trabalhado com a formação de conceitos, mas com a discursividade sobre os conceitos. De fato, ao longo deste texto, ocorre uma profusão de nomes que, mais do que requererem o título de conceitos, são nomes comuns tornados próprios para participarem de uma discursividade sobre o conceito de tradução desapropriado desde o Prólogo. Assim, aceitando o lugar do conceito, contribuimos para as narrativas, no campo de uma teoria da arquitetura, partindo do entendimento do próprio conceito como forma em devir construtivo, quer dizer, abarcando o projeto, o objeto, suas textualizações e seus processos de morfogênese e de transformações.

Dada a orientação da relação entre visível e legível na tradução em arquitetura, o conceito aparelha-se ao discurso com propriedades literárias, aproxima-se do texto poético. Em nossa tentativa de extrair as premissas para a traduzibilidade entre texto e arquitetura, tanto a palavra encarnada no conceito quanto a coisa como projeto e objeto arquitetônicos, são passíveis de interpretação mútua e de transformação. Nesse sentido, o texto em arquitetura converge para uma quase literatura, pois, apesar das semelhanças formais os comprometimentos do texto, vinculam-se à arquitetura e não à literatura. Em nossa versão da tradução, qual seria a escrita do arquiteto?

4. O arquiteto tradutor: o corpo transdutor de códigos, a experiência e a interpretação construtiva

Pelo encaminhamento de nossa investigação sobre uma versão da tradução em arquitetura por pregnância entre legíveis e visíveis, a ação do arquiteto como tradutor direciona-se para um modo de construir, que denominamos de construtura. Temos insistido na transformação dos corpos e indicamos alguns agentes transformadores dentro da tradução. Já dissemos da antecedência da linguagem e, de certo modo, da tradução, ao reconhecimento humano. Este modo de tradução, o reconhecemos como uma construção qualquer. Talvez seja esta a linguagem pré-babélica original e talvez seja neste empenho de aderência entre visível e legível que retomamos uma linguagem pré-babélica sobre outras formas. Nessa orientação, para fazermos arquitetura pautada no reconhecimento das formações por tradução, teríamos que nos valer das experiências singulares capazes de nos proporcionarem o reconhecimento das potências construtivas. A partir daí, poderíamos agir ou traduzir como uma interpretação parcial que diz da sua própria construção por tradução e que seja potente no sentido de propiciar traduções outras. Num panorama da construção que extrapola a ação humana, como se daria a função do tradutor, do homem que promove transformações sobre a Terra e em si mesmo? E o arquiteto com isso?

Escreve Benjamin sobre a tarefa do tradutor: “Esta consiste em encontrar, na língua para a qual se traduz, aquela intenção da qual é nela despertado o eco do original”.⁵⁸ Expandimos a língua para a multiplicidade das linguagens. A ressonância do original pode ser lida como a exterioridade à qual esse original é lançado, por meio de sua desapropriação parcial, para fora do campo até então pertencente a sua linguagem, ou, como temos escrito, para o espaço da tradução. A intenção é a de construção. O tradutor, deixando de ser reconciliador, não passa de um construtor. Traduzindo, o agente se forma e se transforma. O tradutor é aquele que vê e que lê. Como vidente, ele vai fazer o recorte, a eleição do que será traduzido. O espaço delimitado pelo seu olho é o horizonte, na concepção grega o horizonte é

⁵⁸ BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Trad.: Karlheinz Bark. Cadernos do mestrado - UERJ, RJ, nº1, 1992. p.xiv

“o que delimita”⁵⁹. O horizonte como limite imaginário é inalcançável, define o espaço para avançar, para agir, para traduzir. No passo desta exterioridade dada pelo horizonte, as imagens são formadas dentro do olho e passam a ser lidas de dentro do corpo. Estranha inumanidade da linguagem na qual, de dentro do próprio corpo do homem, a imagem se encontra entranhada, construindo um corpo pré-babélico de “um só lábio” outro, produzindo uma memória biológica prestes a ser traduzida em memória das palavras. Aqui, no âmbito da experiência singular, o corpo surge como tradutor.

O arquiteto como tradutor reconhece seu corpo como “transdutor de códigos”. Na investigação da experiência singular, José Gil considera o corpo “transdutor de códigos” como uma “infralíngua”, por sua capacidade de tradução⁶⁰. Traduzindo, o corpo singulariza-se, diferenciado do corpo próprio, pois o corpo singular encontra-se vinculado ao outro, à exterioridade do mundo que lhe confere a singularização, isto é, encontra-se num espaço de tradução. “Deve-se entender a infralíngua como o resultado de um processo de incorporação (*embodiment*) da linguagem verbal, ou melhor da sua inscrição-sedimentação no corpo e nos seus órgãos. Nesta inscrição perde-se a maior parte das articulações verbais, a gramática simplifica-se, reduz-se, é absorvida pelos movimentos corporais, o léxico desaparece”⁶¹. O corpo singular como uma infralíngua é portador e produtor de uma linguagem pré-babélica, desde sua constituição, construindo uma memória biológica e transgredindo o corpo próprio. Porém, a infralíngua não existe antes da linguagem verbal se constituir e o problema da origem impossível de ser definida é uma repercussão do mito de Babel entre a traduzibilidade e a intraduzibilidade.

“A infralíngua (e assim, toda a linguagem dita pré-verbal) não existe antes da linguagem verbal se constituir. É –lhe concomitante, constrói-se ao mesmo tempo em que vai elaborando a própria fala; e, sendo deste modo *post-pré-verbal*, é, no entanto, genuinamente pré- ou não –verbal, pois a incorporação da linguagem implica a perda real das propriedades verbais e a emergência, na fala, de conteúdos semânticos ‘confusos’, ‘contraditórios’ que marcam a presença do corpo nas operações lingüísticas. É enquanto não verbal que se constitui como pós-verbal (tal como todas as linguagens ‘pré-verbais’) que a infralíngua oferece ao pensamento e à linguagem, mais que uma matriz (por exemplo, de oposições lógico-empíricas primárias, esquerda\direita, interior\

⁵⁹ Cf. BOLLNOW, O. *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969. p.74.

⁶⁰ Sobre a infralíngua e as noções de corpo singular e corpo próprio ver GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d’água, 1997. p.44-47.

⁶¹ *Ibidem*. p.46.

exterior), um procedimento geral para pensar o mundo, quer dizer, para que o mundo sensível, variável, caótico adquira ordem e sentido”.⁶²

Com a emergência de conteúdos semânticos confusos, babélicos, ocorre o atrito das linguagens postas em tradução. Desloca-se o questionamento sobre a linguagem ou sobre as relações binárias, para a potência desta linguagem voltada ao pensamento e à ação do homem, o que significa voltar-nos para a construção no mundo. A interpretação construtiva deriva deste reconhecimento e tenta, na medida de sua abertura e contrariando qualquer dogmatismo, funcionar meramente como recurso de construção. Quer dizer que a interpretação não passa de mais um recorte do mundo prestes a transbordar. Cheio de corpo, o arquiteto fica meio sem nome, torna-se impróprio, confuso; como corpo singular ele faz-se construtor portador de uma língua pré-babélica por meio da pregnância do visível com o legível. Deste modo, o arquiteto como tradutor faz de seu corpo um corpo transgressor, transdutor de códigos, produzindo outras formas de ler e de ver o mundo. Constituído o corpo do arquiteto tradutor, em formações de linguagens pré-babélicas, como ocorre a reversão da verbalização do processo construtivo? Perde-se o vínculo com a ação? Talvez o recurso hermenêutico venha a convergir para a dinâmica do corpo produzindo linguagem numa abordagem verbal.

Feita uma eleição, o tradutor vai ler a imagem, seja verbal ou não, textualiza a imagem, lança a imagem à exterioridade do mundo. A textualização vai fornecer a transformação do visível em legível. Porém, o legível como exterioridade traz consigo um componente de visibilidade sempre aberto a outras leituras. Assim ocorre o dever construtivo como a própria abertura do mundo à interpretação⁶³. A interpretação encontra-se indissociada da experiência e da ação. Ela própria, enquanto é feita, já é uma construção. A tradução como interpretação construtiva conduz à ação. “A tradução pode nos servir para passar do dizível e do visível para a ação, é esta a tarefa que se abre para pensar a razão prática dentro da lógica de equivalência do tradutor”⁶⁴. A ação é decorrente da compreensão do processo tradutório. A tradução, nestes termos, desvincula-se da verossimilhança para privilegiar a construção.

Num mundo onde domina o legível que faz ver, a tradução não deixa de combater a subordinação da palavra à coisa. Neste combate, entra em cena a hermenêutica como modo de

⁶² GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'água, 1997. p.47.

⁶³ Para fundamento da hermenêutica voltada à arquitetura, cf. BRANDÃO, C. *Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura*. *Topos*, Belo Horizonte, V.1, N.1, p.113-123, julh/dez. 1999.

⁶⁴ BRANDÃO, C. *A traduzibilidade dos conceitos. Entre o visível e o dizível*. In: DOMINGUES, I. (org.). *Conhecimento e transdisciplinareidade II. Aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.80.

interpretação a partir do texto, mas que lê a obra como um texto. Será que a textualização, quando desmancha a hierarquia entre o visível e o legível, repercute na atualização de uma escritura pré-babélica? Se assim for, confirmamos nossa suspeita quanto ao recurso literário e ao uso das figuras de linguagem em tradução. Suspeita compartilhada por Benjamin, quando ele situa a tradução entre a criação literária e a teoria⁶⁵. A noção de interpretação construtiva dá margem não somente ao intercâmbio entre conceito e imagem, mas principalmente ao intercâmbio entre teoria e prática da arquitetura, na mesma medida em que desmancha as hierarquias que as dissocia. A teoria é vista como uma prática, indissociada do que tem sido considerado como a prática em arquitetura, isto é, a construção do objeto e a projeção. Além do mais, a própria interpretação aparece como fundação teórica a partir da obra de arquitetura. A discursividade sobre o conceito, como apontamos acima, indicava a apropriação da arquitetura da produção filosófica. Mas, como discurso próprio, fez-se uma teoria da arquitetura. Como já requeremos acima, tal teoria compactua com a literatura, com as narrativas ficcionais, mas não é literatura, pois vincula-se em demasia à coisa arquitetônica, à tensão e ao atrito capazes de produzir e transformar as formas arquitetônicas. Os meios se assemelham, no entanto, os desdobramentos são outros.

O tradutor parte do que já está dado, pré-existente, de uma realidade em construção. Traduz como intérprete ativo, experimentador, e não como autor de originais. Afasta-se de uma perspectiva autoral ou subjetivista como fundante do traduzido. Benjamin, no início de *A tarefa do tradutor*, escreve que não se traduz para comunicar nem para servir ao leitor e que um texto não precisa de um tradutor adequado, ou seja, o autor fica num segundo plano. Ele parte fundamentalmente da obra e, no caso do original, de sua forma.⁶⁶ Tais preceitos se identificam com a hermenêutica de Paul Ricoeur⁶⁷. Em sua hermenêutica, parte-se da textualização da obra e do compromisso com a ação. A tarefa hermenêutica consiste em discernir a *coisa do texto* e não deve remeter à psicologia do autor nem a qualquer congenialidade com o leitor. Igualmente devemos nos afastar do historicismo em que o contexto determina ou resguarda o sentido do texto. A textualização pode ser de qualquer coisa, porém, para a tradução como interpretação construtiva, ela é convertida em linguagem

⁶⁵ BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Trad.: Karlheinz Bark. Cadernos do mestrado - UERJ, RJ, nº1, 1992. p.xvi.

⁶⁶ Ibidem. p.v- vi.

⁶⁷ Cf. RICOEUR; Paul. *Do texto à acção*. Ensaio de hermenêutica II. Porto: Res (19??).

das palavras como meio de produzir ação. Agir é operar uma mudança no mundo. A ação humana é, em muitos aspectos, um “quase-texto”, sendo externada de modo comparável à escrita. Neste cruzamento da idéia de inscrição com a ação, o resultado da inscrição, o registro, opera alguma transformação no mundo. A ação se destaca do autor, adquire autonomia no registro, na marca ou na assinatura, que é comparável à inscrição do texto. A esta transformação, dada pela ação de inscrição e pelo registro no mundo, denominamos de construção. Na interpretação do texto, não podemos nos deter na imanência de seus ‘códigos’. Teríamos que explicitar o mundo que o texto projeta para fora de si e, portanto, afirmar o seu vínculo com a ação.

Passado pelo corpo como transdutor de códigos e pelas premissas hermenêuticas, a ação do arquiteto tradutor se alastra na construção de qualquer coisa desde sua própria formação. Por seu corpo feito corpo singular, traduz transformando o mundo e habitando o espaço da tradução. Como intérprete das forças ou pregnâncias, pelas quais uma obra é feita, o arquiteto se distancia da ação e a submete a uma confrontação de pontos de vista diferentes, numa textualização feita teoria. Nesse sentido de apropriação, o texto escrito ainda possui primazia na tarefa hermenêutica, dada a irrestrição ao acesso de quem saiba ler. O público seria este leitor qualquer e qualquer coisa possível de se traduzir e de singularizar seu corpo. Isento da dominância da subjetividade, tanto da sua como da dos outros, o arquiteto tradutor não parte do pressuposto de atender aos desejos dos outros. Ele parte da construção e volta-se prioritariamente à própria formação da obra (texto, projeto, objeto) de arquitetura. Como intérprete construtivo, o arquiteto seria capaz de propor como teoria para a arquitetura o entendimento daquilo que ele faz, ou seja, o entendimento da construção onde a própria teoria, como texto coisificado, seria também uma construção. A textualização como verbalização serviria para a retomada da ação construtiva, a sua e a dos outros. O arquiteto tradutor traz, nesse sentido, um projeto poético e político, na medida em que se volta para a formação seja das matéria expressivas, seja do outro ou de si mesmo. Sua inscrição como uma linguagem pré-babélica ou conforme Gil, como uma “infralíngua”, vincula-se a feitura de corpos singulares e a uma hermenêutica voltada à ação, ambas convergindo para a construção.

Por fim, a falsa dicotomia entre teoria e prática encontrar-se-ia desfeita. A teoria como construção é uma prática. Voltar-nos para uma teoria da arquitetura por tradução deveria considerar suas distâncias e suas proximidades da literatura. Afirmamos acima as diferenças da

literatura e de uma teoria da arquitetura quanto a seus desdobramentos. A arquitetura, dado seu vínculo direto com a ação na geração da obra arquitetônica, que não deixa de ser inscrição, estreitaria ainda mais seu vínculo com o texto literário sem, no entanto, confundir-se totalmente com ele. No texto verbalizado, o arquiteto se volta à discursividade que confere consistência à arquitetura, que lhe confere seu nome nas implicações capazes de afetarem e de produzirem sentido e ação. Assim, sua teoria seria quase-literatura. E, sobre a tradução, diria dela fazendo-a por construtura.

PARTE III

Exercícios de tradução entre arquitetura e algumas artes

Há um excesso horrível no movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento.

Georges Bataille

PARTE III – EXERCÍCIOS DE TRADUÇÃO ENTRE ARQUITETURA E ALGUMAS ARTES

Introdução por uma pregnância arquitetônica

Conforme a teorização que traçamos até aqui, a tradução em arquitetura, como modo de construir, acontece por pregnâncias, por atritos entre as coisas. Nesse sentido, trata-se de seus processos de formação. Quanto à sua instrumentalização para a ação do arquiteto, distinguimos uma pregnância específica: o atrito entre o legível e o visível, de onde produzimos uma discursividade que compactue com a tradução. O visível corresponde às formas em atrito, o legível corresponde a uma textualização comprometida com o reconhecimento e a produção de tais atritos. Define-se, assim, uma textualização pactuando com a ação, ou uma teoria vinculada à prática. Já dissemos acima que o exercício teórico é uma prática, mas insistimos na sua cumplicidade com a ação. Identificamos ao menos duas possibilidades de exercitar a tradução em arquitetura: como produção teórica, partindo da textualização “atritante” entre legível e visível, e como uma narrativa quase literária do processo de formação da arquitetura por meio pregnâncias com outras coisas. Trataremos dessas duas identificações nesta parte. Como produção teórica, partindo da textualização atritante entre legível e visível, formulamos uma discursividade sobre a própria tradução em arquitetura, a partir de seu atrito com algumas artes. Como uma narrativa quase literária do processo de formação, realizamos uma narrativa da formação de uma arquitetura indo do processo de projeção à obra quase acabada.

O contexto das artes nos permite uma distância dos conceitos a priori e ainda possui um certo descrédito epistemológico, o que a folga das exigências disciplinares, favorecendo seu prestamento a traduções em outros campos. Partir de uma obra de arte significa partir de um campo que não reivindica uma antecedência de realidade a ser verificada, o que quer dizer que a arte não é uma verificação nos moldes científicos, tendendo mais à discursividade a partir dela mesma. Optamos por uma trajetória que passa pelas artes tradicionais como a pintura, o cinema, a literatura, a música que, contrapostas a conceitos desapropriados, nos permitem delinear uma teoria da tradução em arquitetura (Exercícios 1 a 5).

Em nossa abordagem do processo de formação de uma arquitetura por tradução (Exercício 6), optamos por narrar a feitura de uma construção da qual participamos. Trata-se de um acréscimo, no interior de um apartamento, para servir como sala de estudo e lazer. Este

exemplo foi escolhido porque parte de uma arquitetura que já existia, já estava dada, o que afirma nossa posição de incompletude da construtura, fazendo-nos valer da tradução, por meio de textos e de imagens, na concepção do projeto. Também porque neste projeto tivemos a experiência do processo de produção arquitetônica até a execução da obra, donde poderemos dizer do arquiteto como experimentador-intérprete construtor.

Na construção dos Exercícios de 1 a 5, identificamos um ou mais conceitos a partir de obras de arte específicas e confrontamos tais conceitos com uma obra de arquitetura ou com o próprio campo da arquitetura como espaço da tradução. No Exercício 6, narramos o processo pontuando os recursos de tradução, assumindo um caráter mais descritivo do que demonstrativo. Conforme vimos na Parte II, realizamos discursividades sobre conceitos desapropriados de seu campo originário, que seria o filosófico. Assim, não produzimos conceitos, mas discursividades, narrativas como formas de pensamento tradutor, alternando entre a poesia e a teoria. Mostramos também a proximidade da teoria com a literatura, no sentido de suas construções internas, bem como suas diferenças quanto a seus desdobramentos. No caso da arquitetura, a teoria indissociada da prática diz da construção. Sem pretendemos delinear uma teoria generalizada para a arquitetura, tentaremos nestes exercícios principiar pela noção de construção em arquitetura por tradução. Partimos da discursividade, isto é, da desapropriação dos conceitos lançados entre o campo da arte e o da arquitetura, produzindo um espaço da tradução, na tentativa de colocar em exercício a versão de tradução como interpretação construtiva. Não definimos um método exclusivo de tradução ou de interpretação, mas especulações textualizadas. Tomadas parciais de obras feitas narrativas em que a arquitetura é babélica, produto de uma construtura.

1. Exercício 1: A inscrição e a origem mentida da arquitetura⁶⁸

Deparamo-nos com o problema da origem – *arché*, entendida mais no sentido de fundamentação de algo, do que de início ou princípio – toda vez em que iniciamos um projeto de arquitetura. O ato inaugural de um projeto é a abertura para a possibilidade de se construir

⁶⁸ Todos os exercícios desta parte foram utilizados como material para as aulas ministradas por mim na disciplina optativa “Arquitetura e outros saberes” e na disciplina “História da arte, da arquitetura e das cidades II”, na Escola de Arquitetura da UFMG, no ano de 2006.

uma obra. Não raro, o discurso sobre a origem em arquitetura se confunde com a recuperação de um caráter simbólico ou com uma busca arquetípica. Reconhecemos que, desde os tempos mais remotos, as formas simbólicas são recorrentes e que o símbolo extrapola a forma surgindo como designador das mesmas⁶⁹. Extrapolando a forma, o símbolo condiciona de antemão a morfogênese e serve de explicação *a posteriori*, ou seja, captura o devir da obra numa delimitação de estrutura prévia e supra-sensível. Nesse sentido, nos eximimos de aceitar o caráter simbólico como prefigurador de uma obra ainda por fazer. Pensar a origem (*arché*) também não se refere exatamente a uma transposição literal de uma obra do passado para o presente, mas se dirige para uma fundamentação técnica, que não desconsidera o passado, para orientarmos ou justificarmos nossas opções e ações de agora em diante. Deste modo, uma origem afasta-se da mimese e não pode ser simplificada, por exemplo, na recorrência à ‘cabana primitiva’ ou à caverna.⁷⁰

Situando uma origem da arquitetura fora da perspectiva dominante simbólica ou mimético-formal, assumimos a origem como algo eleito no entre dois, à qual nomeamos de o “grau zero” da inscrição arquitetônica. Sarduy cita Pierce dizendo de uma certa continuidade suportável dos corpos em transformação, de um vínculo de indiscernibilidade temporal e física. “Não é possível aceder o que existia *antes* pela simples operação analítica que consiste em retirar ao que existiu *depois*, porque o *antes* que então se determina não é mais do que um antes deste *depois*, não passa de uma especificação imaginária deste *depois*”⁷¹. O recurso à especificação imaginária como origem eleita nos leva ao principiar da construção ficcional. A ficção nos exime de partir de uma referencialidade formal exterior à própria constituição da obra.

Considerando nossas múltiplas percepções da obra de arte, Dorfles afirma que a arte é um gênero “que diz respeito exclusivamente aos ‘valores’ e não às asserções, ou àqueles elementos ‘verídicos’ próprios do discurso científico e lógico”⁷². Este seu caráter de inverdade ou de ambigüidade, como prefere Dorfles, em nada restringe a contribuição da arte na formulação de conceitos. Diz ainda:

⁶⁹ Conforme CASSIER apud DORFLES: “Os símbolos não podem ser reduzidos a meros sinais; os sinais são operadores, os símbolos são designadores”. In: DORFLES, G. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.p.25.

⁷⁰ Cf. RYKWERT, J. *A casa de adão no paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁷¹ Citação em nota de Sarduy do estudo sobre Pierce in: *Scilicet*, 4. p.56. In: SARDUY, S. *O barroco*. Lisboa: Vega, [s.d.].p.137.

⁷² DORFLES, op.cit. p.29.

“Se com o termo ‘ambigüidade’ nos referimos a uma condição de certeza involuntária, a uma condição de suspensão e de espera, de imprecisão, mas também de plurissignificação, talvez poderemos admitir que tal ambigüidade seja considerada como um fator de criação e de fruição estética”⁷³.

Propõe uma leitura técnica das obras de arte, “no sentido geral de construção”, contraposta à simbólica. E é à arquitetura que Dorfles recorre para expressar sua idéia de construção:

“Exatamente a arquitetura nos ensina que o homem sentiu e sente um impulso constante que o leva a construir algo. Construir é por si só, criar, dar vida a um domínio, distinto do domínio natural, que seja vivo por suas características humanas essencialmente técnicas e de nenhum modo simbólicas”⁷⁴.

Este domínio inatural é “criado” pelo homem, no entanto, a criação está fundamentada na técnica e não no gênio autoral.

Feitas essas considerações, para orientarem nossa posição ficcional, podemos traçar nosso plano no qual abordamos a origem da arquitetura no registro inicial de qualquer obra, num campo ainda de incertezas. Nossa origem, privilegiando o aspecto artístico, seria assumidamente mentida⁷⁵ e, como problema técnico, vincular-se-ia a nossa idéia de arquitetura como inscrição. A inscrição resulta de um gesto construtivo. Recorrendo novamente à citação de Pierce feita por Sarduy: “Tudo o que se pode dizer é que ‘o *antes* não é senão um *depois* riscado; e que é mesmo esta inscrição do *antes* sobre o modo deste risco que caracteriza, que funda o *depois* enquanto tal””. E conclui: “O antes e o depois encontram-se assim significados através de três níveis: nada germinal/ traço exclusivo/ repetição infinita do traço”⁷⁶. As ferramentas, os riscos no corpo, a dança e os desenhos nas cavernas dos homens primitivos já seriam inscrições, “esses depois riscados”, e os primeiros indícios da inscrição arquitetônica vindoura, visto serem gestos construtivos, “traços exclusivos” voltados à exterioridade no

⁷³ DORFLES, G. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.29.

⁷⁴ Ibidem. p.36.

⁷⁵ Temos, ao menos desde Nietzsche, o anúncio da potência do falso nas artes contra uma certa idéia de homem nos seguintes termos: “(...) a arte, na qual precisamente a *mentira* se santifica, a *vontade de ilusão* tem boa consciência a seu favor, opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético (...)”. NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral. Uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p.141. Tal posicionamento só vem a confirmar o privilégio que conferimos às artes no exercício da tradução e da transgressão de si.

⁷⁶ Continuação da citação e comentário em nota de Sarduy, do estudo sobre Pierce in: *Scilicet*, 4. p.56. In: SARDUY, S. *O barroco*. Lisboa: Vega, [s.d.].p.137-138.

mundo, ao acréscimo à realidade e à repetição. Primeiras memórias cruéis sem ainda verbalizar. Definimos, portanto, nossa investigação como um trabalho ficcional em que a arquitetura será lida como um texto, mas nossa leitura só adquirirá alguma validade se orientada para a construção da realidade. Cabe a tal ficção acrescentar uma realidade⁷⁷.

Numa transposição da teoria do *Steady State*, sobre a origem do universo para a prática literária, Sarduy define a matéria a partir de nada:

“(...) matéria cujo sentido seria justamente a sua exibição no presente, sem marca de origem; ou como marca de origem a partir de nada. Matéria que não seria sequer o produto de uma diferença, cuja marca, por se revelar como pura entropia anacrônica, não deixa de ser, apesar de tudo, fundadora”.⁷⁸

Continua abaixo: “Matéria não teológica cuja presença é puramente atômica, sopro inalterável e sem rupturas (...)”⁷⁹. Matéria não teológica, pois prescinde da mimese, do símbolo, do ponto central, da semente, do verbo, do sujeito e que, por sua vez, é descentrada, sem princípio e sem fim. “(...) matéria que se cria e se destrói, mas sempre em toda a parte; sem origem assinalável nem anulação global, em direção e a partir de nada (...)”⁸⁰. A nossa versão da origem da arquitetura que “tende para o zero” corresponde à transposição de Sarduy e, por tradução, essa operação do remendo, vamos tentar traçar as implicações desta origem como potência construtiva.

Partindo de nada, elegemos a pré-história como origem de uma ficção sobre a origem da arquitetura. Na pré-história ficcional, assumimos a nossa incapacidade de situar o pensamento ancestral bem como a falta de uma história nos moldes oficiais. Por certo, esta convicção verte a história ao presente, na medida em que desmancha o apoio hierárquico da versão arquetípica-simbólica e o respaldo disciplinar. Arriscando nossa concepção de origem em uma pré-história ficcional, achamos alguns indícios da primeira inscrição arquitetônica no sítio arqueológico da gruta de Lascaux, na França, datado de cerca de 15.000 anos atrás. Nas paredes da gruta existem diversas representações naturalísticas com pinturas rupestres de

⁷⁷ Se referindo a Ballard, autor da ficção científica *Crash*, diz Bruzzi: “Com suas catástrofes e mutações enigmáticas, Ballard revoluciona o universo da ficção científica contemporânea. É dele a frase que admitimos como fórmula da pós-utopia enquanto exigência de reconstituição do lugar: ‘A ficção já está aí. A tarefa do escritor é inventar o real’. A do arquiteto, com mais ênfase”. In: BRUZZI, H. Do visível ao tangível. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.p.65

⁷⁸ SARDUY, S. op. cit. p.91.

⁷⁹ Ibidem. p.91.

⁸⁰ Ibidem. p.91.

animais e de figuras humanas, abstrações de plantas e ferramentas, características do final do período paleolítico. A interpretação mais aceita dessas pinturas naturalísticas sustentam a intenção mágica do pensamento primitivo, que asseguraria, com o alvejamento das imagens, a morte correspondente dos animais reais. É o caso, por exemplo, do posicionamento de Hauser. Segundo ele, “quando um artista paleolítico pintava um animal na rocha, produzia um animal real”, onde “o desenho era, ao mesmo tempo, a representação e a coisa representada, o desejo e a realização do desejo”⁸¹. Talvez essas figuras ancestrais sejam os primeiros indícios de pregnância do visível e do legível, bem como da inauguração do reconhecimento de uma cisão entre eles. Avesso a simplificações da morte e da interpretação da intencionalidade da representação primitiva, Bataille⁸² concebe suas idéias de erotismo e religião fundadas na transgressão da interdição. Assim, interpreta as pinturas, à luz de sua teoria, como registro de um sentimento religioso, dado pela transgressão do interdito da morte, acarretando reconhecimento e perdição de si mesmo rumo a uma vontade de continuidade suportável num outro qualquer. Numa visão do homem inseparável do erotismo e da religiosidade, da transgressão e da interdição, do prazer e do terror, Bataille discorda da posição tradicional dos historiadores, ao dizer que os primeiros caçadores, para além da concretização imediata de seu desejo de obtenção de alimento, já significavam a “ambigüidade religiosa da vida”, na qual se explicita “o caráter sagrado dos animais na morte que lhes é dada”⁸³. Diz sobre as imagens das cavernas:

“As imagens das cavernas teriam tido por objetivo figurar o momento em que o animal aparecia e sua morte se tornava necessária e, ao mesmo tempo, condenável, o que revela a ambigüidade religiosa da vida; da vida que o homem angustiado recusa, no entanto a realiza na maravilhosa superação de sua recusa”⁸⁴.

É impossível para nós precisar os significados exatos das grafias para o homem primitivo, mas tanto a perspectiva histórica dada pela objetividade da sobrevivência imediata,

⁸¹ Cf. HAUSER, A. *A história social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes:1998, p.4-5.

⁸² Bataille fundamenta seu pensamento, expresso em literatura e em ensaios, na idéia de transgressão voltada para suas investigações, seja da religião, do erotismo ou da economia. A transgressão marca o reconhecimento da diferença e a vontade de continuidade. A este respeito, nos remetemos às próprias obras de Bataille citadas em nossa bibliografia e ao ensaio de Foucault. Cf. FOUCAULT, M. *Prefácio à Transgressão*. In: *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. V.3. São Paulo: Forense, 2001. p.28-46.

⁸³ BATAILLE, G. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.p.116.

⁸⁴ *Ibidem*. p.116-117.

quanto a concepção religiosa de Bataille de significação individual de reconhecimento da morte, convergem na produção de sentido que, desde então, passa a ser registrada na inscrição que perdura no tempo, sinal de uma consciência que rememora. Podemos inferir igualmente que se tratava de uma técnica que já impunha sobre a terra ao menos o desejo de domínio. No momento em que se escreve sobre algo, já há traços de representação. Assim, as inscrições feitas nas cavernas não poderiam ser colocadas somente como uma produção espontânea e imediatista, mas como resultado da memória da experiência acumulada sobre o corpo do homem. Tal acúmulo implica algum grau de consciência da duração, circunstancial ou talvez religiosa, voltada à perseverança do homem e à construção de outras formas no mundo. Deste modo, a inscrição rupestre, “escrita feita para não morrer”, seria produto da consciência selvagem, registro da *memória cruel* do encontro entre homem e meio exterior e de sua necessidade de estabelecer domínios próprios à perseverança de seu ser. Talvez, desde os primeiros projetos do homem, já estariam presentes os sentimentos erótico e religioso. Inaugura-se uma tradução não verbal. Conforme nossa leitura do mito da Torre de Babel, seria uma tradução pré-babélica.

Mas o que nos chama a atenção em Lascaux, no quadro de representação naturalística, é a presença de alguns signos ininteligíveis. Tais signos encontram-se na galeria da nave. Eles possuem a forma retangular e são divididos internamente definindo grelhas. Na parede esquerda da nave temos uma das figuras mais recentes da gruta: *a grande vaca preta*. Abaixo dela, próximos a suas patas traseiras, foram pintados três retângulos em forma de ladrilhos. São composições complexas, subdivididas em seis retângulos menores e cada retângulo inscrito na grelha é colorido em tons azulados, vermelhos e ocres (FIG. 1 e 2). Conforme Bataille⁸⁵, são expressões de pensamentos análogos à escrita rudimentar e cabe a nós somente interpretá-los sem maiores pretensões de angariar a “verdade” que movia nossos ancestrais a efetivarem tais inscrições. Dentre as mais diversas interpretações que esses signos suscitam, há aquela que remonta a representações das cabanas primitivas feitas de ramagens. Na gruta de La Mouthe, em Eyzies, também na França, encontra-se uma representação semelhante a uma cabana. Essa interpretação das imagens como formas tectônicas, rendeu a designação de “tectiformes” aos signos. Outra interpretação toma essas imagens como brasões das tribos,

⁸⁵ Cf. BATAILLE, G. *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Albert Skira, 1955.

comparando-os a certos brasões de tribos africanas ainda existentes⁸⁶. São interpretações que priorizam, respectivamente, o aspecto mimético-formal e o aspecto simbólico.



FIG. 1: *Grande vaca preta de Lascaux.*
FONTE: BATAILLE, 1955. p.90.



FIG. 2: Detalhe de signos ininteligíveis de Lascaux.
FONTE: BATAILLE, 1955. p.90.

Numa análise da obra, voltando-nos ao que a própria pintura permite explorar, nos deparamos com a abstração geométrica e com a inscrição arquitetônica. A geometria etimologicamente significa medição da terra. Nesse sentido, tais grelhas não deixam de ser um princípio de medição, de mediação entre o homem e o mundo circundante, assim como expressa genericamente um desejo de compreensão e de domínio deste mundo. Aproximamos a geometria da definição feita por Dorfles da arquitetura como a arte da medida⁸⁷. Tomamos,

⁸⁶ BATAILLE, G. *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art.* Genève: Albert Skira, 1955. p. 91, 102, 103.

⁸⁷ DORFLES, *O devir das artes.* São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.102.

portanto, não o sentido estrito da representação da cabana conforme um pensamento ancestral inatingível ou, muito menos, um brasão. O indício que nos resta aponta para o desejo construtivo e para algum modo de compreensão do mundo, em que a abstração seria o excedente que caracteriza a construção por meio da transgressão como princípio mnemônico do homem que reconhece algum traço da sua diferença vivendo em coletividade.

Em nossa concepção de um “grau zero” da inscrição arquitetônica, ou o “nada germinal”, estipulamos o gesto inicial, ou o “traço exclusivo”, que se mistura à especulação mental, à vontade construtiva e ao qual se sobrepõe o silêncio gerador, restando o registro da crueldade com possibilidade de “repetição infinita do traço”. Esses primeiros “traços exclusivos” do projeto dificilmente seriam inteligíveis. Somente com o desenvolvimento da concepção originária o projeto *encarna*, vai tomando sua forma. E assim também procede com a construção: inscrições que ainda vão se adequar a diversos graus de legibilidade, rumo ao diálogo com o devir construtivo, no sentido da técnica exigida por tal arquitetura. Tomemos alguns croquis de arquitetos como simples investigações construtivas, sem *maneirismos*, antes de representarem e se converterem em “desenho de arquiteto”, e teremos signos que, isentos do desenvolvimento do projeto, nos parecem ininteligíveis. Esses desenhos se aproximam de concepções diagramáticas e, mais do que elementos expressivos autorais, fazem reverberar a vontade construtiva. Isto é, potencializam a obra, fazem exercer sua continuidade e, por isso, podemos conferir-lhes um caráter transgressor, entendida esta transgressão como o movimento rumo à continuidade que nunca se faz plena, alimentando outras formações. Como uma origem num “entre dois” de uma construtura incompleta.

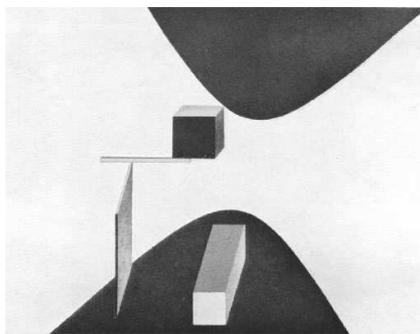


FIG. 3: *Proun*, 1919.

FONTE: [www.dekunst.net/ 54+.html](http://www.dekunst.net/54+.html) . Acessado em: 05/02/2006.



FIG. 4 e 5 (da esquerda para a direita): *Proun 93*, 1923 e *ProunG7*, 1923.
 FONTE: www.u.arizona.edu/~kimmehea/696/pw696.html. Acessado em: 05/02/2006.

Conforme coloca Merleau-Ponty⁸⁸, não existe progresso em arte e um problema tratado na imemorialidade dos tempos pode muito bem ser retomado em outras épocas. Sistematizando os desenhos ininteligíveis, o arquiteto e artista El Lissitzky desenvolveu, no início da década de 20, no século XX, trabalhos aos quais nomeou de *Proun*, sigla de *desenhos para a implantação do novo*. Segundo o próprio autor, *Proun* são “um estado intermediário entre a pintura e a arquitetura”.⁸⁹ São desenhos com figuras geométricas em espécies de perspectivas que não definem um ponto de vista privilegiado. Alguns deles foram intitulados com referências arquitetônicas, como cidade ou ponte. Leia-se cidade ou ponte qualquer, pois ainda precedem às especificações contextuais. No *Proun* também não se definiam os materiais e as funções. Como coloca Leon, em sua análise do texto *Proun*, de Lissitzky, escrito em 1920: “É a relação entre os materiais, suas possibilidades combinatórias e sua manipulação, o que interessava ao artista construtivista e não suas exigências como material concreto (...)”⁹⁰. Ou seja, o que interessa aqui é figurar a própria potência construtiva em artifício, como índice do por vir. O que interessa aqui é a tradução da tradução ocorrendo nos processos de transformação dos materiais. O próprio Lissitzky preconiza uma potência construtiva quando afirma: “nossa obra não é uma filosofia nem um sistema para conhecimento da natureza; é um limite da natureza e como tal pode ser objeto de conhecimento”⁹¹. Identificamos em Lissitzky

⁸⁸ Cf. MEARLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dívida de Cézanne*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p.45-46.

⁸⁹ A&V. Monografias de arquitectura y vivienda. N°29, Madrid, 1991. p.62.

⁹⁰ LEON, J. *La máquina inútil. Recursos compositivos del Constructivismo*. In: A&V. Monografias de arquitectura y vivienda. N°29, Madrid, 1991 p.24 t.a. (tradução do autor).

⁹¹ LISSITZKY, El. *La reconstrucion de la arquitectura en russia y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1970. p.123. t.a.

o arquiteto implicado com as forças que movem a construção, que já são expressas sob outros meios, com outras técnicas, como em Lascaux.

Essa coisa desnaturada em transformação vai se desdobrar na obra de arquitetura? Se em seu início a arquitetura pode ser muitas coisas, estaria ela à mercê do acaso? Se os múltiplos condicionantes ainda estão presentes com força suficiente para cercear o acaso, o que temos, por sua vez, em Lascaux ou em Lissitzky, são imagens construtivas definidas pela regularidade geométrica. Esses quase projetos anunciam a necessidade de terra, o plano opaco que suporta a gravidade do mundo. É nela que persistimos construindo, desdobramos os signos ininteligíveis da arte repercutindo no devir construtivo. Isentos da inocência da mimese da natureza, aceitamos que a inscrição deixa espaço para ser traduzida, para gerar desdobramentos e neles poder deixar a caverna, deixar o abrigo da estranha dúvida entre natureza e cultura que já se resolvia nas imagens e se reafirmará no exterior, na superfície em que realizamos outras obras. Para afirmar a exterioridade e o desdobramento da potência construtiva para a arquitetura, partindo do reconhecimento da cisão entre natureza e cultura, passemos a duas imagens potentes: o sítio arqueológico de Barão de Cocais em Minas Gerais e as fotografias de Abbas Kiarostami.

Nem todas as inscrições rupestres eram realizadas nas profundidades das cavernas, em locais pouco acessíveis, o que dessacraliza o caráter mágico e imediatista, e as estreita à significação territorial. O sítio arqueológico de Pedra Pintada, em Barão de Cocais, Minas Gerais, é um exemplo de grafias feitas em espaços externos. Está localizado na Serra da Conceição, numa altitude de 1250 metros acima do nível do mar, no cume de um vale, sendo datado do fim do neolítico, há cerca de 10 mil anos⁹². Neste sítio se encontram inscrições com representações naturalistas e esquemáticas de animais e figuras humanas em cerca de 100 metros de extensão (escala reduzida, se comparada às grutas de Altamira e Lascaux), sobre uma formação rochosa de aproximadamente 10 metros de altura. As pinturas rupestres de Cocais não possuem a escala próxima da real, como em diversas representações de Lascaux, sendo as imagens executadas em escalas bem menores. Do local é possível abarcar visualmente uma grande extensão de terra. A abrangência do campo visual implica o sentimento de domínio do vale, construção cultural de uma natureza distanciada e de algum

⁹² Informações extraídas de panfleto distribuído no próprio sítio arqueológico de Pedra Pintada e de conversas com os guias locais, em visita realizada pelo autor, em abril de 2005.

modo domesticada: a quase realização da “paisagem”. É neste instante que se evidencia o artifício sobre a natureza e a fundação da paisagem, do francês *pays-aux-yeux*, que traduzimos por “região abarcada pela visão”. Os signos de Pedra Pintada são mais inteligíveis que aqueles nas patas da *Grande Vaca Preta* de Lascaux ou que os *Proun* de Lissitzky. O projeto aqui vai tomando configurações de uma linguagem que expressa a cisão parcial elementar entre natureza e cultura, entre visível e legível, entre um e outro qualquer. Não há mais necessidade do interior das cavernas, as inscrições na rocha, de onde se avista uma grande extensão de terra, efetuam a territorialização inevitável. Estranho sentimento de domínio. Operação sinestésica, voz-fala, mão-grafia, olho-apreciador. Naquele período, o homem já fazia de toda a extensão do vale seu território, e a escrita sobre a rocha foi feita para confirmar eu domínio. Instaurava-se um sistema de representação territorial: “*teatro da crueldade* que implica a tripla independência da voz articulada, da mão gráfica e do olho apreciador”⁹³. A paisagem dominada pela voz e pelo olho é inscrita na rocha, efetivando não só um território, mas uma memória pela qual o homem ia transformando a região em *sua casa*, local do qual vai se lembrar para retornar.

“(…) trata-se de dar uma memória ao homem; e o homem, que constituiu por uma faculdade ativa de esquecimento, por um recalçamento da memória biológica, deve arranjar uma *outra* memória, que seja coletiva, uma memória de palavras e já não de coisas, uma memória de signos e já não de efeitos. É um sistema da crueldade, um alfabeto terrível, esta organização que traça signos no próprio corpo (...)”⁹⁴.

Com o alfabeto terrível sobrepondo a memória biológica, a arquitetura está prestes a se instituir por nomeação. Este alfabeto nos permitirá definir as medidas, as distâncias, os hábitos, nomear o habitat e sempre ter para onde ir.

O problema primitivo de reconhecimento da diferença posterior a uma força gerativa é retomado nas fotografias de Abbas Kiarostami⁹⁵. Diferentemente de Cocais, onde a paisagem era ainda firmada, em suas fotografias tudo já é paisagem. São leituras do existente, das

⁹³Referência direta a NIETZSCHE. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, s.d. [1995], p.196.

⁹⁴DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, s.d. [1995]. p.149.

⁹⁵KIAROSTAMI, A. *O real, cara e coroa*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004. Para uma leitura pitoresca das fotografias de Kiarostami Cf. ISHAGHPOUR, Youssef. In: KIAROSTAMI, A. op.cit.

inscrições nas redondezas de Teerã, conformadas pelo homem e sobrepostas à natureza. Diferem do pitoresco como janela ou recorte privilegiado para visão contemplativa. A fotografia de Kiarostami, para além do enquadramento subjetivo do artista, representa a materialidade de um espaço remoto que foi marcado pelo homem: são imagens quase sempre desertas, mas detectam-se, nas grafias sobre a terra, marcas de estradas, indícios da presença humana que mapeou a região, alterou a natureza e que provavelmente ainda passa por ali. Nesse sentido, a paisagem, enquanto construção cultural de uma natureza, é desmascarada pela própria exposição da cultura. Já não há mais contemplação de uma natureza distanciada, mas exposição dos registros da cultura, explicitação da exterioridade da imagem que possui autonomia e pela qual só resta ao sujeito se calar, pois se converte em mero participante de algo que lhe escapa. Estabelece-se, deste modo, um olhar igualmente autônomo do sujeito. Mais do que destinadas à contemplação, as imagens são proposições que remontam ao habitar incitando à apropriação pela explicitação da exterioridade silenciosa das inscrições aderidas à paisagem. Aqui a inscrição geométrica (de “medição da terra”) deixa a verticalidade da rocha, como em Pedra Pintada, e faz-se na própria horizontalidade da superfície da terra. É o chão preparado artificialmente para a colheita, são os caminhos que o homem faz para pode ir de um lugar ao outro. E nestes cruzamentos já se evidencia, ao fundo, uma casa: um outro momento da inscrição arquitetônica.

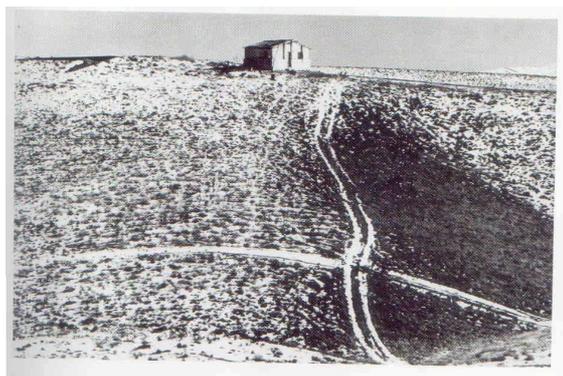
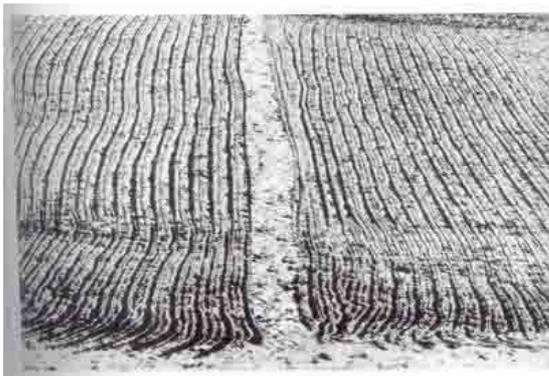


FIG. 6 e FIG. 7 (da esquerda para a direita): Fotografias s/ títulos.
FONTE: KIAROSTAMI, 2004. S/ numeração de página.

2. Exercício 2: A arquitetura por vir

Quando um navio naufraga, acomoda-se no fundo devagar; as vigas, os mastros, o cordame, são levados pelas correntes. No leito oceânico da morte, o casco vazado adorna-se de jóias; sem remorso, a vida anatômica recomeça. O que foi navio transforma-se no indestrutível sem nome.

Henry Miller, *Sexus*.

Os riscos na paisagem indiciaram a casa, esta parte da obra que mais reconhecemos como arquitetura. Antes de chegarmos à identificação deste objeto parcial, tentaremos detectar o devir construtivo no empenho de se realizar arquitetura e na atualização de seu por vir. Considerando a repercussão do movimento na forma, instauramos o problema da abertura da obra para sua transformação numa duração. A obra de arquitetura possui um bloco de duração que abarca dos primórdios da concepção projetiva aos últimos estilhaços de suas ruínas. Dado seu longo transcurso temporal, que costuma ultrapassar a expectativa de vida do homem, e o privilégio que se atribui a seu entendimento como objeto construído, tendemos a acreditar na estaticidade da arquitetura e definí-la como arte do espaço. Preferimos compreendê-la como arte da medida, explicitando as distâncias, sendo por ela e nela que nos situamos em referência ao outro e que agimos construindo no mundo. Nesse sentido, uma abordagem da duração em arquitetura convergiria para marcar as passagens no movimento do processo de conformação da obra, alargada esta para antes e depois do objeto construído. Admitindo a concepção da totalidade da obra, poderíamos igualmente analisar a arquitetura nessas outras partes, como fragmentos de um todo⁹⁶. Assim, admitimos sua abertura à transformação explícita em sua duração.

Um corte cinematográfico. A constituição de um filme define-se pela sucessão de quadros fixos, num tempo regular, projetados sobre um écran. A sucessão das imagens em movimento, abarcando do início ao final de um filme, estabelece um bloco de duração fechado que é o próprio filme. Podemos extrair dele fragmentos e considerá-los como rupturas de sua totalidade. Em tais rupturas, antevemos brechas para o exercício da tradução entre linguagens. O cinema difere da arquitetura, pois explícita, em sua própria conformação, o entendimento de

⁹⁶ Investigando o todo e as partes, Calabreses partindo da etimologia de fragmento como quebra, caracteriza-os pela ruptura da linha de fronteira do todo que exige a re-construção e não possui traços de enunciação que o ligariam a um sujeito prévio. Cf. CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins fontes, 1988. p.85-89.

sua totalidade coincidindo com sua duração, enquanto a arquitetura explicita a abertura em sua duração, com suas matérias expressivas dispostas à transformação. Confrontando os modelos de sistemas fechados e abertos⁹⁷, recorreremos à leitura que Deleuze⁹⁸ faz da concepção de todo por Bergson. Escreve: “A conclusão de Bergson é muito diferente: se o todo não é passível de ser dado é porque ele é o Aberto e porque lhe cabe mudar incessantemente ou fazer surgir algo novo; em suma: durar”. E continua, “de tal modo que toda a vez que nos encontramos diante de uma duração, ou numa duração, poderemos concluir pela existência de um todo que muda, e que é aberto em alguma parte”⁹⁹. A versão de totalidade não se confunde com uma holística ou com o uno, mas com totalidades disto ou daquilo ou totalidade de sistemas. O todo como um aberto está sempre a ser feito e define a mutabilidade dos sistemas, sua transformação cujo movimento faz a ligação ou o remendo entre as partes. Reportando-nos à análise das partes, já não podemos aceitar sua imobilidade e, deste modo, encaminharíamos nossos esforços para apontar no movimento transformador sua abertura¹⁰⁰. E a abertura não deixa de ser abertura para a tradução entendida como “ir além de”, como transformação. No quadro de nossas definições, remeteríamos a duração como evidência da aparição do devir construtivo. A totalidade da obra de arquitetura estaria aberta ao seu por vir e exigiria, portanto, a tradução entendida como este movimento de transgressão, de “ir além de si”.

Podemos rever o cinema como sistema fechado. Sua abertura, para além do fim do filme, é o que ele lança para fora dele, repercutindo no traço infinito da memória. No entanto, apesar desta brecha no sistema, não vamos nos ater aos problemas da receptividade dos leitores. Para reconhecermos a abertura e a respectiva atualização do devir construtivo, nos exemplos cinematográficos, recorreremos a fragmentos de narrativas sobre a construção arquitetônica. Define-se, assim, uma meta-narrativa, cuja abertura é dupla: a do fragmento

⁹⁷ Utilizamos o termo sistema como “todo” relacionado com a “parte”, conforme Calabrese: “temos a dialética ‘sistema’/‘elemento’ se tornarmos pertinentes o nosso par segundo a idéia de *con-sistência*, isto é, de funcionamento do todo e de suas partes”. CALBRESE, O. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins fontes, 1988. p.83-84. Na medida em que a arquitetura está sendo entendida abrangendo o empenho construtivo, a obra construída e suas metamorfoses até a extinção, consideramo-la como um sistema dos quais esses termos seriam elementos.

⁹⁸ Cf. DELUZE, G. *Cinema I A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.p.13-21.

⁹⁹ Ibidem. p.19.

¹⁰⁰ “Podemos considerar os objetos ou partes de um conjunto como cortes imóveis: mas o movimento se estabelece entre esses cortes e reporta os objetos ou partes à duração de um todo que muda, ele exprime portanto a mudança do todo com relação aos objetos e é, ele mesmo, um corte móvel da duração. Somos agora capazes de compreender a tese tão profunda do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*: 1) não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis da duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento”. DELUZE, op.cit. p.21.

cinematográfico e a da arquitetura por vir. Tentaremos desenvolver o empenho construtivo, a partir da imagem cinematográfica, dizendo do entendimento de duração em arquitetura. Nossa aproximação entre cinema e arquitetura tenta, portanto, convergir esses dois campos por meio dos conceitos de duração e abertura. Enfocaremos o empenho construtivo onde já está presente o pré-texto, o projeto, e onde já se manifesta a vontade de atualização do projeto rumo a uma maior conformação da obra. Trata-se do tanto que o projeto já participa de uma totalidade e de uma abertura enquanto a obra vai consistindo. Para tanto, extraímos fragmentos de dois filmes: no primeiro, *Fitzcarraldo* (1981), de Werner Herzog, tomamos um início de construção antes do objeto arquitetônico; no segundo exemplo, *O sacrifício* (1985), de Andrei Tarkovski, abordamos o fim de um objeto arquitetônico. Em ambos fragmentos, há indícios da abertura ao por vir da arquitetura como repercussão de uma construtura. Privilegiando os fragmentos para que não funcionem como sistemas à parte, situaremos os filmes referenciando a totalidade de seus sistemas “fechados”.

O filme *Fitzcarraldo* começa com um plano da floresta amazônica com a seguinte legenda: “Os indígenas chamam este país de *Cayahuari Yacu*, ‘a terra onde Deus não terminou a criação’. Eles acreditam que somente quando o homem for extinto Deus voltará para terminar o seu trabalho”. Prelúdio nietzschiano de superação do homem, em que superar não é deixar para trás, mas ir além. A criação inacabada explicita o problema da duração como abertura para a construção. No filme, Fitzcarraldo é um estrangeiro falido durante o ciclo da borracha em fins do século XIX e que deseja construir um teatro de ópera na cidade de Iquitos, na Amazônia peruana, para levar a obra de Verdi e a voz de Caruso à população local. Na tentativa de conseguir recursos para a construção, lança-se no desbravamento da última região possível de exploração de borracha. A região é de difícil acesso e para alcançá-la traça um plano de arrastar seu navio, de dimensões e peso consideráveis, sobre um morro, transpondo-o de um rio ao outro. Tarefa complicada que levaria alguns meses e que conta com a colaboração de uma tribo indígena. Porém, ao chegar no outro rio, os índios fazem uma festa de “sacrifício para acalmar o rio”: cortam a âncora do navio e ele deriva no caminho oposto a seu destino. Com o aparente fracasso da expedição, Fitzcarraldo volta a Iquitos, vende o que sobrou de seu navio e com o dinheiro traz à cidade uma companhia de ópera que estava nas redondezas e realiza um espetáculo no próprio barco, numa chegada semi-triunfante. Extraímos dois

fragmentos de *Fitzcarraldo*: a transposição do navio entre os rios e a ópera realizada no navio na chegada à Iquitos (FIG. 8).



FIG. 8: Navio sendo arrastado, cena do filme *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog (1981).

FONTE: Cartaz do filme *Fitzcarraldo* © Werner Herzog Film Filmproduktion and Anchor Bay Entertainment, Inc., disponível no site: <http://www.moviegoods.com>, acessado em junho de 2005.

Que tipo de espaço almeja Fitzcarraldo? Fitzcarraldo anseia construir um teatro para ópera. Desde o início do séc. XIX, a ópera, união de música, drama e espetáculo, deslocou-se dos meios aristocráticos europeus para os grandes teatros de platéias populares. Passam a ser construídos teatros capazes de comportar o público crescente, inclusive nas colônias, como é o caso, por exemplo, do Teatro de Manaus. Paul Virilio refere-se a estes espaços como espaços do entretenimento e da alienação do público. Espaços da passividade, os quais compara contemporaneamente à experiência narcotizante da viagem de avião, ao não-lugar por excelência, dizendo:

“...a Ópera de hoje é o Boeing 747, nova sala de projeção na qual se tenta compensar a monotonia da viagem com o atrativo das imagens, (...) a mercê do qual o mundo sobrevoado perde todo o interesse, ao ponto em que o conforto inerente ao avião supersônico imponha sua ocultação total, e talvez exija no futuro a extinção das luzes e a narcose dos passageiros”.¹⁰¹

Mas para os nativos de Iquitos, Verdi é uma experiência original. A ópera na selva sobrepõe um espaço estranho e inadequado pela distância cultural. Talvez aí a narcose seria mais

¹⁰¹ VIRILIO. P. apud, MONTANER, J. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento do sec.XX*. Barcelona Gustavo Gilli, 1998. p.48. t.a.

alucinante, com a produção de outros modos de pensamento definidos pela imaginação, do que propriamente alienante. Essa nossa primeira aproximação da loucura que perpassa todo o empenho de Fitzcarraldo vai de encontro à motivação do imaginário explicitando a distância cultural, sobrepondo espaços sem, no entanto, instituí-los.

O movimento para a construção da ópera oscila entre um sentido utópico e um heterotópico¹⁰². O empenho prepotente de Fitzcarraldo delineia uma utopia, no entanto, na medida em que será, de alguma forma, atualizada, como desvio do objeto arquitetônico sobrepondo lugares, ocorre a instauração das heterotopias. A utopia está expressa no desejo de construir uma ópera para Iquitos. Já os meios para a construção da ópera e a sua quase realização definem heterotopias. Arrastar o navio pelo morro para levá-lo ao outro rio atualiza a utopia rumo à construção. Estabelece uma heterotopia deslocando o meio do movimento do navio, que passa da água para a terra. Nos dizeres de Foucault, o navio é a heterotopia por excelência, é “um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar”¹⁰³. Notamos uma orientação para a subversão de qualquer modo de confinamento espacial, inclusive os traduzidos nas heterotopias. Mas, se tomarmos o navio fora de uma metáfora do pensamento e o mar como o campo ilimitado, temos, por sua vez, um espaço de confinamento do qual não se pode sair. No espaço infinito do mar o homem estaria condenado igualmente ao confinamento no navio. Num sentido positivo, são metáforas do pensamento¹⁰⁴.

O navio de Fitzcarraldo também não deriva para o infinito das possibilidades do mar, mas, ao contrário, subverte o modelo da “heterotopia por excelência” quando arrastado pela terra. A deriva, por conta do sacrifício feito pelos índios, vai conduzir o empenho construtivo à formação distinta do objeto arquitetônico. A apresentação da ópera no retorno do navio a

¹⁰² Conforme o Foucault de *Outros espaços*, alguns posicionamentos característicos dos espaços atuais “tem a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontrem por eles designadas, refletidas ou pensadas”. Distingue estes espaços em utopias, “posicionamentos sem lugar real” e heterotopias, na qual os “posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. FOUCAULT, M. *Outros espaços*. In: *Ditos e escritos*. V.3. São Paulo: Forense, 2001. p.414-415.

¹⁰³ Ibidem. p.421-422.

¹⁰⁴ A este respeito, dizem Deleuze e Guattari: “Não só existem estranhas viagens numa cidade, existem viagens num mesmo lugar (...)”. p.189. Assim, “pensar é viajar”, e a distinção das viagens são “os modos de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. Viajar de modo liso ou estriado assim como pensar...” p.190. DELEUZE, G; GUATTARI, F. *1440- O liso e o estriado*. In: *Mil Platôs V.5*. São Paulo: Ed.34, 2002.

IQUITOS assenta uma heterotopia na qual o “lugar sem lugar” é sobreposto por um outro “lugar sem lugar” dado pela música, que dura um tempo e se esvai no espaço. As imagens de Herzog são potentes para dizer do desvio e da sobreposição de espaços. Em sua duração, há a sobreposição do “lugar sem lugar”, daquilo que é quase objeto arquitetônico mas que já participa da duração de uma arquitetura. A heterotopia aqui vem *antes* do objeto, quando foi preciso transpor o rio para construir; mas vem também *durante* a instauração do objeto, mais na realização da ópera que no barco como suporte para ela ocorrer. A arquitetura configura aqui um acontecimento ou um acontecimento quase configura uma arquitetura? A funcionalização do barco para atender à ópera não faz, por si, arquitetura. Ou seja, não podemos isolar o abrigo do empenho construtivo que atualiza sua duração.

Deparamos-nos ainda com a passagem da monumentalidade heróica como meio do sublime, exemplificada na travessia do barco e no desejo de levar música à selva pela construção da ópera, para o resultado final da fragilidade do espetáculo da ópera, ocorrendo uma única vez, e precariamente, no barco. “Fitzcarraldo se oferece, como último espetáculo, uma *troupe* medíocre que canta para um público minguado e um leitãozinho preto”.¹⁰⁵ Como já dissemos, o fracasso é somente aparente. Apesar da construção da Grande Ópera de IQUITOS não se consumir, ou seja, a arquitetura em sua modalidade tectônica não ser efetivada, podemos afirmar que as heterotopias realizadas implicam o espessamento da arquitetura, conformando suas propriedades antes mesmo de se definir como objeto instituído. Nesse sentido, as heterotopias são apropriadas e passam a *encarnar* a arquitetura por vir: seja no lugar arrastado pela terra, seja no território sonoro fundado pela música. Anunciam a fundação de um lugar onde ele ainda não existe, preparando o adensamento do espaço para a arquitetura por vir. De certa forma, os fragmentos retornam à utopia com relação ao objeto arquitetônico, onde a duração da obra foi exteriorizada, lançada para uma atualização futura.

Outro corte. Como nos mostra *Fitzcarraldo*, às vezes as obras não passam sua objetividade. Mas, e se tentarmos o posicionamento inverso, no qual a obra de arquitetura se faz consistir quando evidencia a sua duração, isto é, quando marca seu próprio fim, como na totalidade cinematográfica? No filme de Andrei Tarkovski, *O Sacrifício* (1985), como parte do cumprimento de sua promessa para salvar o mundo de um fim eminente decorrente de uma

¹⁰⁵ Sobre as idéias do grande e do pequeno em Herzog, Cf. DELEUZE, G. *Cinema I A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 228-230.

terceira guerra mundial iniciada, Alexander, numa circunstância ritual, coloca música japonesa no som em seu quarto, veste um quimono, desce ao primeiro pavimento pela escada disposta na janela deste cômodo, reúne os móveis na sala, retira das proximidades da casa o carro de seu amigo. Incendeia sua casa. Com a casa em chamas, foge do homem e, na sua fuga, acaba por entrar voluntariamente numa ambulância. Nosso fragmento: a casa pegando fogo (FIG. 9). Novamente a heterotopia a partir do desvio do lugar destituído e da sobreposição deste lugar por ao menos dois, mas em sentido negativo: os restos da construção e a casa psiquiátrica à qual encaminham Alexander. A casa isolada numa bela paisagem era o sítio ideal onde Alexander passou grande parte da vida, acolhido das adversidades do mundo com sua família. Apesar do medo e da loucura, seu sacrifício é antagônico ao ideal ascético do sacrifício na moral judaico-cristã, que se trata de uma fraqueza diante da pletora da vida. Seu sacrifício se afirma, ao contrário, enquanto refinamento da tragédia em sua potência catastrófica como alternativa à inércia, ao embrutecimento e à insanidade do homem contemporâneo. “A destruição é o melhor meio de negar uma relação utilitária entre o homem e o animal ou a planta”¹⁰⁶. O sacrifício culminando na queima da casa reabilita uma espécie de *potlatch*¹⁰⁷. É neste gesto de desperdício de riqueza que se posiciona o doador. O donatário seria a própria humanidade, passiva diante do mundo.

Para o cineasta, o espaço no qual suas personagens habitam torna-se “um ponto de contraste característico e raro em relação aos conceitos utilitaristas de nossa experiência, uma área onde a realidade – eu diria – está presente de forma extremamente forte”.¹⁰⁸ Ou seja, o que move o filme é uma vontade construtiva. Na filmagem da casa queimando, a câmera estava sem película, sendo preciso refazer a casa para completar o filme. A repetição da cena da casa queimando marca a ressurreição da obra: se antes ela se tornou impossível, atingindo o centro onde não mais existiria, num gesto de generosidade ou de dádiva, Tarkovski leva ao término sua construção. A casa requeimada, marca da repetição, lança, para fora da obra, seu fim. Não há mais lugar para onde ir. Cessou a idéia do por vir, nos termos em que temos

¹⁰⁶ BATAILLE, G. *A parte maldita. A noção de despesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p.94.

¹⁰⁷ Partindo do estudo de Macel Mauss dos índios norte-americanos, Bataille traça uma teoria do *potlatch*: “O *potlatch* é como um comércio, um meio de circulação de riquezas, mas exclui o regateio. É, via de regra, a dádiva solene de riquezas consideráveis, oferecida por um chefe a seu rival a fim de humilhar, desafiar, obrigar. O donatário deve apagar a humilhação e rebater o desafio (...) ele deve retribuir com usura. A dádiva não é a única forma de *potlatch*: um rival é desafiado por uma destruição solene de riquezas”. BATAILLE, G. *Ibidem*. p.104-105.

¹⁰⁸ TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo Martins Fontes, 1998. p. 261

insistido, como potência construtiva e como impossível diante de sua separação da vida. Paramos na morte. Não nos cabe mais avançar. Se a ficção em Herzog espelha a realidade¹⁰⁹, em Tarkovski, a ficção coincide com o fim da realidade. O fim aparente da duração é catastrófico ou coincidente com a morte, mas deixa a abertura ao por vir. Há uma suspensão dos acontecimentos. O filho de Alexander, que estava mudo, ao fim do filme resolve falar e pergunta: por que no início era o verbo? A pergunta retorna com a casa queimada, a construção é interminável, lançada ao infinito. Haveria sobrevida da obra?



FIG. 9: Casa pegando fogo, cena do filme *O sacrifício*, de Andrei Tarkovski (1985).

FONTE: Lars-Olof Löthwall and the Swedish Film Institute, disponível no site:

http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/ThePhotos/lars-olof_gallery-c.html, em junho de 2005.

Tomamos três fragmentos do cinema como recortes da duração arquitetônica: a ranhura da terra na travessia do barco; o sopro se evadindo no espaço na ópera como construção de curta duração e a casa pegando fogo. Em termos de imagem cinematográfica, reconhecemos suas partes na totalidade das obras e quanto a suas narrativas, dizem do empenho construtivo e da abertura para uma arquitetura por vir. Parece-nos que a sobreposição de espaços, as heterotopias, evidenciam a duração num fragmento da obra, num instante privilegiado qualquer. As heterotopias são espécies de espaços da tradução. Atravessamos os campos entre

¹⁰⁹ Na concretização do filme, três anos de trabalho na floresta amazônica, ocorreram vários problemas: acidente de avião, chuvas constantes, ataques de índios, uma guerra fronteiriça perto das locações, o abandono das filmagens por alguns atores, a morte de um índio durante a realização da cena colossal de transporte do barco de um rio ao outro. Filmagem na qual ficção e realidade se interpenetram: “O filme se pretende um retrato da loucura, da prepotência e do desperdício. Mas sua própria realização é um retrato do que pretende retratar”. LYRA, M. *A obsessão foi sua marca*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/dossie/index.shtml>. Acessado em: 19/04/2005. Sobre os problemas de execução do filme, Cf. *Burdens of Dreams* (1982), documentário, do diretor americano Les Blanks, que acompanhou a filmagem de *Fitzcarraldo*.

ficção e realidade para trazer à tona os limites frágeis que insistem em desvalorizar um destes campos em favor do outro. Mostramos a instituição arquitetônica durando desde seu pormenor como recorte heterotópico. A arquitetura se caracteriza pela sua duração que a permite abrir-se ao por vir, seja numa tomada fragmentada ou numa totalidade. Esta sua forma de se fazer consistir nos leva a considerar equivocadas as pretensões de uma arquitetura nomeada de efêmera. Assim como o entendimento da perenidade não condiz com um caráter estático, mas com a própria evidência do devir construtivo atualizando a duração. O que notamos, por fim, é que a arquitetura é feita para durar, e não para ser efêmera ou perene. É feita para consistir, ainda que alguns segundos, e, por meio de suas aberturas, nos lança para construções futuras, para traduções outras. A duração conduz sua *encarnação*, que assume no modo tectônico sua correspondência mais evidente. Fragmento de consistência privilegiado, aqui ainda inominável.

3. Exercício 3: A casa e a carne

O limite exterior de um corpo ou de uma obra¹¹⁰ marca a passagem para sua *encarnação*. Neles a potência construtiva está prestes a se atualizar, aderir ao mundo. É a morfogênese que a princípio nos lança deste limite. Trazendo à superfície e atritando com a exterioridade que nos envolve, a carne sedimenta e institui uma memória biológica. A carne é essa espessura irrigada, vital, traçando o limite entre um corpo e um outro qualquer dispostos sobre a Terra. E onde se marcam as diferenças e são feitos os contatos entre um e outro. A carne vai sendo inscrita, sulcada no decorrer do tempo destituindo o corpo fixo, pré-figurado ou corpo próprio. Se na sua espessura opaca se inscreve por acúmulos e esvaziamentos, espécie de escarificação, podemos dizer de um modelo de escrita que ainda dispensa as palavras. É inegável que a carne se corrompe, mas se ela morre pela inscrição é a morte tornada própria, é o corpo singularizado como carne contrário a aquele do ideal acético, do martírio, da dor. Pequena morte como termo final da duração de uma experiência de perdição e como abertura para outra, conforme ao movimento da tradução, tal como o temos compreendido. É sempre o penúltimo termo que faz a carne consistir.

¹¹⁰ Conforme temos encaminhado este trabalho, nosso entendimento de obra é o de um sistema dinâmico, um conjunto de duração que abarca o objeto construído estável mas não se confunde somente com ele.

Bollnow¹¹¹ trata da encarnação aproximando a casa e o corpo a partir do habitar. “Habitar em algo significa estar encarnado em algo”¹¹². Este estado de aderência é também o de espacialização. Assim, podemos dizer do corpo como um espaço próprio em relação ao espaço exterior a se apropriar. É porque estamos encarnados que nos situamos e construímos no mundo. A zona de contato entre o espaço próprio do corpo e o espaço exterior conjuga o que o corpo traz à superfície e o que o afeta da exterioridade do mundo. Ao se construir, o corpo é também construído e, na medida em que é construído, singulariza-se. A encarnação não é somente uma especificidade humana. Sobre uma arquitetura, enfocamos, mais do que o corpo habitante encarnado na casa, a aderência passiva, enfocamos a casa como corpo *encarnate* próprio ao seu devir construtivo. O movimento tradutor em arquitetura exige essa encarnação ativa por forças humanas ou não humanas. Para abordarmos a encarnação na arquitetura, por tradução, recorreremos às pinturas. As pinturas, por seu movimento de encarnação, se fazem consistir por meio de sobreposições de camadas de tintas. Camadas que ora se misturam, ora se sobrepõem e que, quando o quadro se encontra feito, ainda repercutem nas múltiplas leituras como carne penúltima.

É essa carne penúltima que Rembrandt nos evidencia em seus auto-retratos. Iniciados desde sua juventude, Rembrandt segue ao longo de sua vida pintando inúmeros auto-retratos que expressam os blocos de duração constituintes de sua existência. Nos quadros de sua juventude, Rembrandt “está enamorado do fausto”¹¹³. Porém, apesar da suntuosidade das roupas e dos brilhos das jóias, desde essa época já se interessava pelos rostos marcados pelo tempo. O fausto que o acompanha na juventude será transferido aos poucos, lentamente, para seu âmago. A exuberância passa a migrar para as matérias mais humildes, numa tentativa de valorização de uma certa essencialidade constituinte da matéria. Tal essencialidade por certo não é transcendente, mas imanente, designando o que faz formar. Este enfoque nos aproxima do espaço da tradução, da potência construtiva. São, assim, os rostos que anunciam a pleora como aquilo que anima qualquer vida. É a própria subversão da idéia do princípio de necessidade que regeria a vida. “Essa operação conduzida lentamente e talvez obscuramente, lhe ensinará que cada rosto vale por si e remete – ou conduz – a uma identidade humana que

¹¹¹ Cf. BOLLNOW, O. *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969. p.253-260.

¹¹² Ibidem. p. 257.

¹¹³ Cf. GENET, J. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p.18

corresponde a uma outra”.¹¹⁴ O reconhecimento da exuberância como resultante da força gerativa leva-o a quebrar as hierarquias das coisas, como o privilégio do corpo humano sobre os objetos. “Este esforço lhe possibilita desfazer-se de tudo o que poderia reconduzir a uma visão diferenciada, descontínua, hierarquizada do mundo: uma mão vale um rosto, um rosto um canto de mesa, um canto de mesa um bastão, um bastão uma mão, uma mão uma manga (...)”.¹¹⁵ Seus retratos perdem a nitidez dos contornos e parecem sempre a mesma figura. Desta concepção de acúmulo, advém o interesse de Rembrandt em retratar pessoas velhas e em retratar a mesma pessoa em vários períodos da vida. Assim, seus auto-retratos não são manifestações narcísicas. Eles fazem do seu corpo, desapropriado e singularizado, o corpo próprio da pintura, como uma espécie de espelho de dupla face marcando a aderência do pintor na obra. A formação de ambos na única coincidência que os assemelha tenuemente por ocorrência do devir construtivo.

Georg Simmel¹¹⁶, em seu ensaio sobre Rembrandt, adota uma concepção da vida que abandona as categorias de “todo” e “parte” para evidenciá-la como uma sucessão de momentos qualitativos, concepção bergsoniana que destitui a primazia de um “eu puro” ou de uma “alma”. Escreve:

“Cada instante da vida é a vida inteira cujo constante fluir – o qual é precisamente sua forma incomparável – alcança sua realidade tão somente no ponto mais alto da onda que a eleva; cada momento atual está determinado pelo curso inteiro da vida anterior; é o resultado de todos os momentos passados e, já por isso, o presente atual da vida é a forma em que a vida inteira do sujeito é real”.¹¹⁷

Essa concepção de vida, conduzida aos auto-retratos de Rembrandt, faz de cada pintura um sistema que acumula todas as anteriores, só que de modo não progressivo, ao passo que deixa a abertura para o por vir da obra, para os retratos que virão. Definimos uma continuidade não-linear, o que em termos pictóricos nos conduz a ir além da literalidade barroca, presente nas linhas movimentadas de seus desenhos e gravuras, para chegar ao movimento que concentra a vida no instante da, pintura na sobreposição das massas, na própria encarnação da pintura na

¹¹⁴ GENET, J. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p.27.

¹¹⁵ *Ibidem*. p.30.

¹¹⁶ Cf. SIMMEL, G. *Rembrandt. ensayo de filosofia del arte*. Buenos Aires: Editorial nova, 1950.

¹¹⁷ *Ibidem*. p.12. Sobre a relação de todo e parte como constituintes de sistemas abertos, já tratamos no exercício 2.

feitura da carne retratada. Suas pinturas são carregadas de massa, os detalhes são “borroscadas” de tinta. Assim, Simmel define o problema pictórico de Rembrandt como “a representação de uma totalidade humana da vida, porém como problema realmente pictórico, e não psicológico, metafísico ou anedótico”.¹¹⁸ Cada um de seus retratos é único em expressar a totalidade de uma vida. Não se trata, portanto, de acúmulos de retratos para verificar uma duração. A obra é onde se acumula a vida, e a vida não é um acúmulo de obras. A obra presentifica a vida como unidade indecomponível, sem ser outra coisa. O curso vital em Rembrandt define a forma aberta de suas pinturas, produto da estratificação dos momentos passados no presente que manifesta a vitalidade, da vida em devir. As pinturas de Rembrandt possuem o movimento interno, a pequena morte e o movimento do vir a ser do fenômeno material, cujo extremo faz-se submersão no momento de fecundação, em si unitário e tão encoberto ou obscuro como a vida mesma. “(...) Rembrandt parece haver acrescentado ao fenômeno sensível uma vida em que a total potencialidade de sua origem se realiza em devir. Porém esta se desenvolve desde dentro”.¹¹⁹ Eis o problema de trazer à superfície a potência construtiva e fazer obra.



FIG. 10: REMBRANDT. Auto-retratos, 1633-34
 FONTE: Coleção de Arte. *Rembrandt*. 1997. fig.15.



FIG. 11: REMBRANDT. Auto-retrato, 1665.
 FONTE: SIMMEL, G. 1950. p.223.

¹¹⁸ SIMMEL, G. *Rembrandt. ensayo de filosofia del arte*. Buenos Aires: Editorial nova, 1950. p.20.

¹¹⁹ *Ibidem*. p.62.

Se evidenciamos os ‘signos ininteligíveis’ no Exercício 1, com sua falta de organização, de funcionalidade, de hierarquia, sem partes definidoras ou submissas ao todo, assumimos sua descendência artística e sua ocupação desde o início, com a potência construtiva, esse movimento que anima a matéria e remonta à origem impossível, e a uma outra atual e a outras tantas por virem. Os métodos, sejam teleológicos ou mecanicistas, que se valem das partes para alcançar o todo não conseguem chegar à unidade da obra, a sua inteireza. Por isso, a obra não pode ser compreendida como somatório das partes nem como unidade estática, pois, como disse Simmel, não existe nenhuma ‘parte’ completa¹²⁰. Rembrandt constitui o corpo próprio da pintura recorrendo a seu corpo. Sobre seu último auto-retrato diz Genet: “Uma firme bondade”.¹²¹ Poderíamos dizer uma firme vontade construtiva. Apreendida a lição de Rembrandt do corpo humano como corpo singularizado, a inumanidade como cerne da potência construtiva, nos voltamos para evidenciar uma inaturalidade semelhante nas pinturas de Cézanne, para extrairmos suas repercussões para a encarnação.

Em resposta à juventude, Cézanne resolve falar sobre arte, mas falar brevemente, visto não ser afeito ao enredamento da escrita e menos ainda à teorização de seus processos e pensamentos sobre arte. Das conversas e correspondências com Émile Bernard, distinguimos o seguinte fragmento que caracteriza bem sua posição frente à teoria e principalmente frente à sua prática de pintor. Pergunta Bernard:

“-Mas em que se baseia a sua ótica, Mestre?

-Na natureza.

-O que quer dizer com essa palavra? Trata-se da nossa natureza ou da natureza em si?

-Trata-se de ambas.”¹²²

O *para quem* de sua pintura ele sabia, tratava-se de produzir a partir da natureza e deste modo fazer natureza. Fazer natureza é valer-se do artifício, é forjar uma natureza que não é natural encaminhando-a ao espaço da tradução, colocando-a em devir construtivo. O *para quem* é duvidoso: quem é esse ao qual a obra anuncia e que já a espera? Esse que também é natureza, ambas? Esse que seria capaz de reconhecer o pintor e, assim, cessar sua dúvida quanto ao por vir do vazio fundado na pintura e de onde emerge uma inatureza disposta ao

¹²⁰ SIMMEL, G. *Rembrandt. ensayo de filosofia del arte*. Buenos Aires: Editorial nova, 1950. p.26.

¹²¹ GENET, J. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.17.

¹²² CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.p.10.

conhecimento como acréscimo no mundo. Enfocando essa dúvida crucial de Cézanne, nos eximimos do psicologismo, que se pauta na constante fraqueza humana do pintor e que confere a sua obra um sentido negativo ditado pelas perturbações de sua vida. A vida é indissociável da obra para qualquer um que dela participe, porém não é sua determinante direta no sentido de a obra ser uma resposta evidente a suas vicissitudes. Mas não abandonemos a fraqueza do homem, pois, ao refutarmos as facilidades do psicologismo, nos deparamos com um outro sentido de sua fraqueza: a destruição da imagem do homem como sujeito soberano de todo o conhecimento. A fraqueza do pintor era não ser dono de si, era ser “o homem que não existe”, como escreve a Gasquet¹²³. E, destituído da imagem do homem, sua fraqueza o leva a produzir a partir da natureza entendida como exterioridade do mundo.

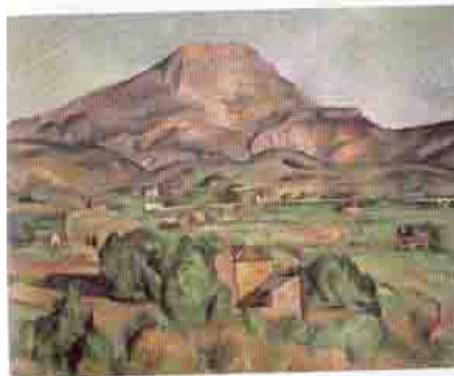


FIG. 12: CÉZANNE. A montanha de Sainte-Victoire, 1892-95.
FONTE: MEARLEAU-PONTY, Maurice. 2004. p.56.



FIG. 13: CÉZANNÉ. A montanha de Sainte-Victoire, 1904-06.
FONTE: BRION, M. 1973. p.66.

¹²³ CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.14.

As pinturas de Cézanne não corroboram qualquer drama pessoal e elas nos oferecem a dúvida do fraco e a realidade do artifício. Como coloca Merleau-Ponty, “sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro”¹²⁴. A realidade imediata é o acontecimento pictórico em que se voltar à natureza foi o método de exterioridade de si pelo qual o pintor funda um lugar primordial. Nesse lugar ainda não se dissociam alma e corpo, pensamento e visão. “Não estabelece um corte entre o ‘sentido’ e a ‘inteligência’, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências”¹²⁵. A própria obra explicita o inumano e o inatural da natureza, basta olharmos seus personagens que são objetos coisificados. Cézanne afirmava que se deveria pintar uma pessoa como um objeto ou fruta. As pinturas de paisagem são destituídas da referência humana, não havendo qualquer familiaridade quanto ao povoamento, como cidades, vilarejos, casas, construções ou figuras humanas. “A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre a qual o homem se instala”¹²⁶. Na própria natureza enquadrada, as paisagens são imóveis. Tal imobilidade remete ao lugar que, como vimos, é inumano e ao mesmo tempo é onde o homem se instala, sem ainda se firmar, sem se nomear, sem pensar sobre si. “O artista é aquele que fixa e torna acessível ao mais ‘humano’ dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo”¹²⁷.

A pintura de Cézanne é construída, sua encarnação é tectônica, chegando a demorar alguns anos em sua confecção. Caracterizada pelo jogo de estabilidades, de geometrização, de cores definidoras da espessura material, de densidade indestrutível e se utilizando de distorções perspectivas, confere um sentido mais objetivo que subjetivo ao princípio de representação das coisas. No período identificado por Marcel Brion como construtivo, compreendido entre os anos de 1878 a 1895, Cézanne amadurece sua fórmula incansavelmente repetida de que “na natureza tudo se reconduz à esfera, ao cilindro e ao cubo”¹²⁸. Fruto de sua visão sintética, a estruturação geométrica interna da natureza remete à idéia clássica de mimese da *natureza*

¹²⁴ MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p.127.

¹²⁵ Ibidem. p.132.

¹²⁶ Ibidem. p.134.

¹²⁷ Ibidem. p.128.

¹²⁸ BRION, M. *Cézanne. Os impressionistas*. São Paulo: Editora Três, 1973. p.36.

naturante. No entanto, nos parece ser a potência construtiva o próprio princípio do pintor, e não o respaldo às leis universais que regem a natureza. A esfera é o espaço da criação do movimento que engendra e seu desdobramento é o cilindro que passa à estaticidade do cubo. Eis, por um lado, o que podemos ler em sua vertente construtiva: explicitar o espaço original de uma criação, a esfera em seus movimentos e sua estaticidade feita em cubos que constituem a pintura e possibilitam o encontro com uma origem a quem quiser ver. Os brancos que deixa nas telas em sua fase final configuram espaços receptíveis, zonas em que as cores próximas vibram, explicitam o vazio no qual a natureza se engendra. Conferem, como coloca Brion, “(...) o poder de dar uma vida à matéria inerte, a genialidade de sugerir respiração e movimento ao objeto imóvel, a presença do sobrenatural na aparência quase banal das coisas, o anunciar e o avizinhar-se de uma alucinante ultra-realidade”¹²⁹.

Pela via da natureza, o olhar para o mundo, assim como Rembrandt, pela via do retrato, o olhar para o homem, ambos aproximam-se da evidência arquitetônica encarnando um devir. Ambos narram a inumanidade e a inaturalidade do movimento construtivo, narram a precedência da linguagem da feitura das formas à ação humana, mas narram para o homem. Fazem-nos reconhecer a carne como formação de uma memória biológica inumana e inatural.

Adentremos numa forma ambígua de encarnação como passagem da inumanidade e da inaturalidade, identificadas na pintura, para a arquitetura. Há um tipo reverso ao desperdício em arquitetura, mas que tampouco poderia ser categorizado no gradiente da necessidade determinista: são as habitações feitas de “restos”, que conformam as favelas, aglomerações comuns nos países pobres, mas são também as habitações construídas com melhores recursos pelos próprios moradores em bairros periféricos. Encarnam desde dentro. Desvencilhamo-nos de fornecer ou não o título de arquitetura a essas edificações, até porque ainda não tratamos de arquitetura no sentido que esta adquire a partir da idade moderna, com a soberania do arquiteto autor. E temos dito demais sobre a precedência da construção para detectá-la somente em exemplos arquitetônicos legitimados. Nem vamos nos empenhar numa apologia a esse tipo de construção, que por sinal adquire variantes infundáveis conforme as disponibilidades e os desejos dos proprietários construtores. O que nos interessa aqui é a aproximação da carne do habitante com a da casa. Se falamos da inumanidade da construção cabe vislumbrar o homem como construtor, sua inumanidade enquanto constrói, entrando em devir e fazendo de sua casa

¹²⁹ BRION, M. *Cézanne. Os impressionistas*. São Paulo: Editora Três, 1973. p.63.

a sua carne. Geralmente essas habitações são realizadas pelos próprios moradores, total ou parcialmente, valendo-se dos recursos disponíveis. No caso das favelas, os recursos iniciais são precários, como restos de construção ou mesmo papelão. A inaturalidade é dada no artifício do acúmulo que faz uma casa. No decorrer do tempo, tais habitações vão se consolidando, trocam-se os materiais efêmeros por alguns mais duradouros e as espacialidades vão se conformando. Este movimento construtivo coincide explicitamente com a vida do morador.



FIG. 14, FIG. 15 e FIG. 16 (*de cima para baixo e da esquerda para a direita*): três momentos de encarnação no Aglomerado da Serra em Belo horizonte no início da década de 90.

FONTE: arquivos do autor.

No avesso ao desperdício, a casa vai se consolidando, mas sem perder o movimento interno, este sim exuberante, nomadismo no mesmo lugar. Para além dos casos extremos de acúmulo e esvaziamento, de implicação do habitante e de resquícios autobiográficos, o fenômeno de encarnação da casa vai gerar a habitabilidade. Nesse sentido, a casa e o corpo habitante consistem em mútua encarnação. Neste percurso, identificamos o processo de encarnação de um corpo como algo inumano e inatural, ocorrendo entre as formas instituídas e por um movimento de tradução ao qual tentamos reconhecer.

4. Exercício 4: *Diabolus* em música e em arquitetura

Depois de ele assim ter falado, contemplei o Anjo, que estendeu os braços, envolvendo a língua de fogo, & foi consumido e ascendeu como Elias.

NOTA: Este Anjo, que agora se tornou um Demônio, é meu amigo íntimo, muitas vezes lemos juntos a Bíblia em seu sentido infernal ou diabólico, que o mundo há de possuir, caso se comporte bem.

Possuo também A Bíblia do Inferno, que o mundo há de possuir, quer queira, quer não.

Uma só Lei para o Leão & Boi é Opressão.

William Blake, *O matrimônio do céu e do inferno*.

Até então, nossos exercícios de tradução se orientaram para o entendimento da obra de arquitetura sob aspectos como a origem, a duração e a encarnação. Neste exercício tentaremos avançar na relação da arquitetura com outras linguagens, atentando às desapropriações que ocorrem na tradução. Trataremos do que é lançado para fora dos campos, estabelecendo uma zona imprópria, e como se produz um sistema de transgressão por tradução que nomeamos de barroco¹³⁰. Optamos por exercitar a tradução entre música e arquitetura dada a recorrência, desde os primeiros escritos sobre arquitetura, da tentativa de aproxima-la de tais campos por semelhança estrutural. Em Vitruvius, a *venustas* se define pelas relações com o corpo humano e com a música¹³¹. Os gregos clássicos, apesar de não admitirem nenhuma confusão em matéria de estética, utilizavam a mesma terminologia para a música e para a arquitetura. Associavam ambas de acordo com analogias estruturais e compositivas resumidas em harmonia, ritmo e proporção, estabelecendo equivalências entre os seguintes aspectos: entre os intervalos musicais, que são acordes consonantes ou dissonantes de duas notas, e a razão em arquitetura, que são de duas longitudes, superfícies, etc; entre os acordes musicais, que são combinações de três ou mais notas, e a proporção em arquitetura; entre a harmonia musical, que é a euritmia

¹³⁰ Não entendemos o barroco como um estilo histórico, como contraposto ao clássico no sentido formalista, como tendência recorrente na história da arte nem como vinculado a sistemas políticos ou religiosos. Entendemos o barroco como um sistema de transgressão. Aproximamo-lo de nossa concepção de tradução, onde “ir além de si” equivale a transgredir. Termo ambíguo que, entendido como sistema, afasta a gratuidade de uma ruptura vazia e sem propósito com a qual tem sido associada a noção de transgressão. Assim, nosso intento em adotar tal terminologia é o de abrir para outras formas de interpretação e de transformação no mundo contemporâneo. Nesse sentido, nos alinhamos às obras de: BATAILLE, G. *A parte maldita. A noção de despesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975; CALBRESE, O. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.; DORFLES, G. *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes, 1988; SARDUY, S. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979. SARDUY, S. *O barroco*. Lisboa: Vega, (!9??).

¹³¹ Cf. Livro terceiro e quinto In: VITRÚVIO, M. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.

melódica, e a simetria arquitetônica¹³². Se, de acordo com as regras estruturais e compositivas, são estabelecidas semelhanças entre a arquitetura e a música, enquanto suas formações e suas matérias expressivas, marcamos diferenciações por suas especificidades. As manifestações dessas obras, no transcurso do tempo, definem os movimentos característicos a suas formações. Enquanto a música se forma ou se espacializa prioritariamente num período de tempo transcorrido, a arquitetura, ao se espacializar, sofre a ação do tempo transcorrido entre o projeto e seu termo final. O movimento da primeira é interno ao tempo, mas na segunda o tempo é uma das componentes ativas para sua transformação. Deste modo, não confirmamos a arquitetura como a arte do privilégio do espaço¹³³ e, tampouco, a música como a arte do tempo. Assumidas as diferenças, contrariando as tentativas de reconciliações formais que subjagam as propriedades de ambas em favor de uma unidade simbólica transcendente, utilizamos da brecha na música nomeada de *diabolus in musica* para conduzir nosso exercício sobre desapropriações dos campos e sobre o surgimento do espaço da tradução.

A noção de harmonia dada pelos acordes, do latim *consensus*, acordo entre partes, fundamenta a aproximação entre música e arquitetura. Essa unidade era atingida por seu caráter simbólico. O *symbolon*, na sua raiz grega, é “o que joga unindo” ou “junta ajuntando”, indicando a ação de unificar¹³⁴. Quando se fugia ao cânone, ocorrendo a cisão da harmonia no período medieval, nomeavam a passagem musical de *diabolus in musica*. O termo *diabolus* em latim pode ser traduzido como o que fratura, “o que joga separando” e remonta ainda ao *daimon* da tradição grega. Para os gregos, o *daimon* era uma espécie de gênio, espírito intermediário entre os homens e os deuses. No entanto, a imagem do diabo, tal como pode ainda ser concebido, se cristaliza na idade média. Ele passa a ser representado tomando de empréstimo a imagem de Pã, deus da natureza nos mitos pagãos greco-romanos. Adquire dois chifres, pernas de cabra, rabo com seta na ponta, hirsutez, lascívia, para instaurar o pânico, o medo de Pã: medo da natureza, do seu movimento de vitalidade. Valendo-se desta concepção, o termo *diabolus in musica*, ou “diabo em música”, foi usado na idade média para nomear o trítone, um intervalo de três tons inteiros (por exemplo: fá-si; dó-fá sustenido), difícil de ser

¹³² Cf. GHYKA, M. *El numero de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. I los ritmos*. Buenos Aires: Poseidón, 1968. p.145-146.

¹³³ Desde o nosso primeiro exercício de tradução tratamos da arquitetura como arte das distâncias marcando o intervalo de espaço e tempo entre corpos.

¹³⁴ Cf. WISNIK, J. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.82-83. Cf. DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p.47.

tratado harmônica ou melodicamente na música modal desse período¹³⁵. O trítono divide a oitava, intervalo estável, ao meio e é igual a sua própria inversão. Assim, este intervalo provoca uma forte instabilidade e exerce uma força de atração sobre outros sons.¹³⁶ A ausência de uma afinidade natural e a instabilidade eram inadmissíveis no modelo melódico modal da música de então. Assim como coloca Wisnik, o trítono se opõe à oitava “como o *símbolo* se opõe (etimologicamente) ao *diabo* (isto é, ao *diabolus*)”¹³⁷.

É com assimilação do *diabolus* que a música tonal se desenvolve, utilizando da escala tonal para resolver as tensões evidenciadas na máxima potência pelo trítono. Ou seja, a música tonal utiliza como recurso “as propriedades esquizantes do *diabolus*” para resolvê-las recuperando as propriedades simbólicas como a tonalidade da peça. A tônica aparece como nota central em uma peça. Ainda está quase tudo centralizado e unificado pelo símbolo. Com as fugas de J.S. Bach (1665-1750), marca-se a passagem da música medieval modal para a música tonal de caráter melódico e harmônico, permitindo explorar a polifonia além de grandes formações, em peças para instrumentos solo.

“Assim como o pensamento melódico está investido de harmonia, o pensamento monódico está investido da polifonia, e a polifonia apresenta um grau acabado de resolução harmônica. Isso quase permite dizer que o ‘momento’ de J.S. Bach, a oportunidade dada pelo encontro de seu gênio individual com o estado histórico da linguagem (já maduro, mas não saturado) é o momento da música total (não fosse o fato de que ‘falta’ nele a dimensão construtiva do pulso, recalcada pela cultura ocidental)...”¹³⁸.

O *diabolus* fica então domesticado e, como veremos adiante, vai retornar com suas propriedades fraturantes a partir da música atonal, em início do século XX, e ainda de um modo menos dicotômico, priorizando a dimensão conflitiva do pulso em certa música, a partir de meados do século XX: o rock.

Começemos a nossa desapropriação. Em fins do século XVII, período de início da carreira de Bach, a música e a arquitetura repercutiam mutuamente em definições curiosas, como as que consideravam a arquitetura barroca como música petrificada e a música barroca

¹³⁵ SADIE, S. Dicionário Groove de Música. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p.266.

¹³⁶ “A oitava é um intervalo estável, de relação 1\2 sendo igual à sua própria inversão. Já o trítono, divide a oitava ao meio, é também igual à sua própria inversão (fá/si é um intervalo do tamanho de si/fá) e instável, baseado na relação 32/45 (pulsos melódicos de relações complexas, que só coincidem depois de ciclos longos)”. WISNIK, J. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.82.

¹³⁷ Ibidem. p.82-83.

¹³⁸ Ibidem. p.132.

como arquitetura fluida¹³⁹. Esse tipo de comparação é somente uma variante do predomínio do pensamento teológico visando a uma unidade transcendente dada pela centralidade tonal dominante. Bastaria uma simples comparação para desestimular essas correspondências, confrontando a música e a arquitetura, como escreve Rueb:

“Em 1723-24, quando compunha a Paixão segundo São João, foram concluídos em Dresden o Pavilhão Zwinger e em Viena a Biblioteca Imperial. Em 1747, quando tocou na corte de Frederico II em Potsdam, o castelo Sans Souci encontrava-se em construção. (...) Contudo seria temerário demais afirmar que, precisamente por isso, haveria uma relação de parentesco ou mesmo relações causais entre a arquitetura de castelos e de palácios e a arquitetura da música de Bach conforme se costuma afirmar com certa freqüência”¹⁴⁰

Assim como as músicas sacras reverberavam a retórica da igreja, as músicas profanas de Bach, feitas para serem executadas nos salões, tomavam parte no contexto cultural da época. Nesse sentido, poderíamos traçar características comuns à música e à arquitetura num plano geral do estilo histórico barroco. Mas, ainda assim, fica patente neste tipo de comparação a destituição das matérias expressivas de cada campo para serem equilibrados num plano transcendente e centralizado, onde a carência de matéria permite a apropriação simbólica das características do outro campo. Ocorre uma tradução simbólica desvincilhada da retomada construtiva, da produção do devir e da transformação. Estranhamente, é durante o período barroco que vai aparecer a elipse como um outro centro, um pólo diabólico, descentralizador.



FIG. 17: Pavilhão Zwinger.

FONTE: supergrass.densitron.net/diary6/dresden/D62.htm; miki-sophia.blogspot.com Acessados em janeiro de 2006

¹³⁹ Cf. RUEB, F. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p.52.

¹⁴⁰ Ibidem. p.154.



FIG. 18: Biblioteca Imperial de Viena.

FONTE: supergrass.densitron.net/diary6/dresden/D62.htm; acessados em janeiro de 2006.

Desde a Idade Média, o diabo manifesta seu poder, sobrepujando inclusive a providência divina, donde seu caráter de intermediário: é o diabo que faz a ponte entre o homem e Deus. Como escreve Rueb: “nas cantatas sacras de Bach, o demônio briga e luta pelos homens, nos homens e contra os homens”¹⁴¹. As representações demoníacas permitem aos artistas um maior uso da imaginação do que as representações divinas. São mais sedutoras, ostensivas, dispendiosas, terrestres, antagônicas, como pólo vital e mundano contraposto ao além-mundo divino. O diabo manifesta o poder. Essa idéia repercute no *Fausto* de Goethe, em que Fausto, numa ânsia de poder, pactua com Mefistófeles, o diabo em pessoa. As primeiras versões do Fausto, de fins do século XVI, coincidem com o uso do trítono na música, ocorrendo em inícios do século XVII. Reafirmando o empenho de Bach, o *Fausto* marca a passagem da música modal para a tonal. O fausto e o trítono marcam a passagem do poder da ordem sagrada para o poder da burguesia. Nesta ordem emergente, o trítono será não somente incorporado a, mas resolvido na harmonia tonal. É a redenção do Fausto que não aparece nas primeiras versões constituindo este novo final positivo de centro único, em que os anjos, na disputa de Fausto morto, seduzem Mefistófeles e o carregam, culminando num coro epifânico ascensional.

“A solução goethiana, em sua ambivalência, pode ser interpretada em paralelo com a música: se o *Fausto* é hegeliano, beethoveniano, tonal, a resolução e a volta à concordância se impõe. (...) Mas essa resolução consiste

¹⁴¹ RUEB, F. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.205.

justamente na apropriação angelical dos poderes mefistotélicos do trítono (...),¹⁴².

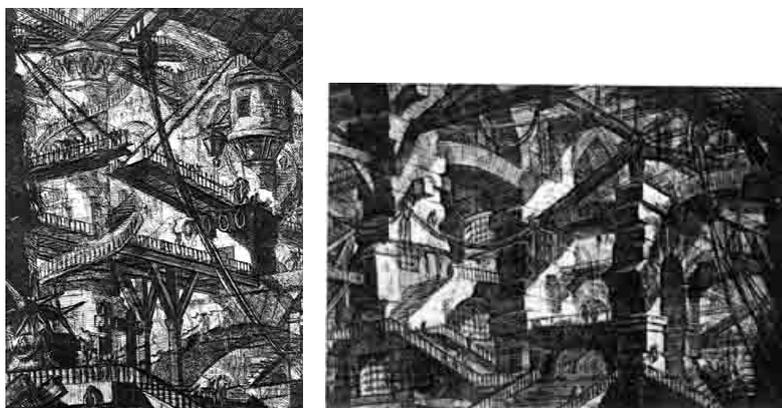


FIG. 19 e FIG. 20: PIRANESI. Gravuras, *Carceri d'Invenzione*.
FONTE: *Ouvres choisies de J.B. Piranesi*. Paris: 1913. Sem numeração de pranchas.

Há uma espécie de Fausto vencido e carregado ao inferno por Mefistófeles, nas gravuras de Piranesi, denominadas de *Carceri d'Invenzione*, impressas em 1750. Quer dizer, ocorre uma descentralidade e uma segmentação, contrárias à centralidade e à unidade do final redentor do Fausto. Como indica o título, trata-se de gravuras de prisões inventadas. Essas imagens apresentam pátios de enorme amplitude, atravessados por pontes e arcos, comunicados por escadas, misturando elementos de tortura carcerária com elementos da arquitetura clássica, em específico, da arquitetura romana. Apesar de Piranesi ter se dedicado ao estudo da arquitetura clássica em outras publicações, no *carceri* não há o empenho ao detalhamento e à verossimilhança dos ornamentos. É um local do fantástico, de caráter enigmático, fechado em si mesmo e imerso em alusões labirínticas. Nessa paisagem funesta e colossal, os prisioneiros perambulam sem restrições de acesso. As pequenas figuras são representadas em desequilíbrio e, retorcidas, vagam sem saber seu destino. O caráter labiríntico do *carceri* é inaugural, pois não configura as inúmeras possibilidades de percurso enquanto riqueza do possível e se mostra como impossibilidade de objetivação em uma arquitetura. Nesse sentido, não há possibilidade de construção por percurso, as figuras estão condenadas, não precisam de celas, o confinamento é labiríntico. Por outro lado, a construção é infinita na medida em que não possui nem início nem fim identificáveis. A prisão como

¹⁴² WISNIK, J. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.147.

origem não deixa de dizer do crescimento segmentar da arquitetura, mas não podemos tomar tal crescimento como uma constante no objeto construído. As alusões aos labirintos estariam privilegiadamente nos espaços do projeto, da utopia e do por vir das obras. Assim seriam consideradas como imagens potentes a serem atualizadas sob formas mais permissivas ao objeto arquitetônico. Esta perspectiva de segmentação, de excesso, de acúmulo é condizente à encarnação como a trabalhamos no exercício anterior.

A inversão simbólica com o conseqüente predomínio do *diabolus* na música se firma no início do século XX, com o atonalismo ou a pantonalidade. Com a sistematização realizada por Schoenberg, Wisnik salienta a dominância do *diabolus*: “e pode-se dizer de fato que chegamos com o sistema de doze tons a um estado de *tritonização* generalizada”¹⁴³. O dodecafonismo coincide com a retomada do motivo fáustico nesse mesmo período. Tal retomada alinha-se, ao contrário do século XVII, num momento de crise burguesa, com guerras mundiais. As vanguardas artísticas recorriam a um programam político de transformação social. De certa forma recorriam à transgressão, só que nem sempre de modo sistêmico. Sem contestar as causas do aparente fracasso das vanguardas, fica o fato do distanciamento da arte contemporânea, que acabou por se cercar a seu campo, tornando-se matéria para especialistas. Comumente escutamos discursos reacionários apelando à arte do passado como forma inteligível e superior à atual. Ao passo que, desde então, não podemos mais separar nitidamente os campos erudito e popular. O *diabolus* ficou oscilando entre o seu confinamento no modelo tonal dominado pelas mídias de massa, “cultura do pânico”, e sua vitória parcial atonal adquirindo um pequeno séqüito destituído da transgressão. Dissemina-se, em ambos os pólos, a ruptura pela ruptura e a busca desenfreada pela novidade. A correspondência da domesticação do *diabolus* na arquitetura recentíssima ocorre, por exemplo, em algumas transposições conceituais das teorias de redes ou de rizoma, em transposições formalistas de métodos científicos ou em apropriações formalistas das vanguardas. Nesses procedimentos de tradução, substitui-se a ordem clássica por uma complexificação descomprometida com a transgressão. Poderíamos, diante deste breve panorama um tanto *duro*, tentar uma correspondência arquitetônica com o *diabolus* na perspectiva de um sistema de transgressão?

¹⁴³ WISNIK, J. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.143.

Retomemos a música. Se o atonalismo e seus sucessores no campo erudito não vingaram para além de seu restrito campo, a dita música popular, menos própria na dicotomia *símbolo-diabolus*, vai se apropriar de outro modo do contexto de predomínio da tritonização. Consideremos um breve percurso até o *rock*, seguindo uma linhagem que passa pelo *blues* e pelo *jazz*. O *blues* surge no Sul dos Estados Unidos da América, em fins do século XVIII, derivado das cantigas dos negros enquanto cultivavam a terra. A música é o dado imaterial, de difícil captura pelos senhores das terras. Expatriados e escravizados em número de cerca de 10 milhões, a música foi um meio de resistirem a essa condição, perpetuando a herança cultural africana que remonta aos *griots*¹⁴⁴ e assimilando elementos da cultura americana. Esta música viril e revolucionária¹⁴⁵ caracteriza-se pela mescla entre o sagrado e o profano, como nas músicas da irmã Rosetta Tharpe ou os famosos pactos com o diabo na encruzilhada, cantados e feitos por músicos, como o atribuído a Robert Johnson. Chegado à cidade no final do século XIX, o blues passa a retratar os estilos de vida desregrados – sexo, drogas, álcool – das subculturas urbanas¹⁴⁶. No contexto urbano, o blues toma outras formas e podemos arriscar que uma dessas formas foi sendo apropriada e convertida no jazz. Sem nos estendermos na definição do que é o jazz, consideramo-lo, assim como o blues, como derivado do encontro dos recursos da música africana e anglo-americana¹⁴⁷. No jazz o trítone ganha primazia e popularidade. É o refinamento do dilema revolucionário do negro. Ainda pendendo entre o sagrado e o profano, como é o caso de Duke Ellington ou de John Coltrane, o jazz caracteriza-se pela fratura da própria música. Obra sempre inconclusa, sempre a ser refeita onde o que importa não é a reprodução, mas o próprio ato de tocar e reconstruir a música no improvisado. O jazz é labiríntico. A falta do ritmo, “dimensão construtiva do pulso”, salientada acima por

¹⁴⁴ Griots eram os cantores e instrumentistas da África do Sul que tocavam instrumentos de corda caseiros “repetindo uma série de figuras rítmicas, com um tom suave e apagado das cordas, proporcionando um acompanhamento leve e apressado à profunda ressonância de sua voz”. In: *Mestres do Blues*. Rio de Janeiro: Altaya, 1995. p.1.

¹⁴⁵ Como identifica Genet: “(...) nas músicas africanas, que mais tarde se transformaram no jazz, eles passavam palavras de ordem de fugas e revoltas. Quando cantavam, de manhã ou à noite, segundo ritmos variados e leves das frases muito claras para eles, que chamavam para a reunião perto de um rio para atravessá-lo e fugir em direção ao norte, é certo que eles escolhiam vozes – de mulheres ou de homens – carnisais, quentes, eroticamente quentes, capazes de ‘chamar’ com a mesma autoridade que os machos no cio: o objetivo era a fuga, o socorro a outros negros marrons, o fogo, a guerra. Mas o chamado era feito por uma voz na qual os negros reconheciam promessas de casamento”. GENET, J. *Um cativo apaixonado*. São Paulo: Arx, 2003. p.310.

¹⁴⁶ Músicas de subculturas surgem no mesmo período em outras localidades, como o tango na Argentina, o fado em Portugal, a *rebetica* dos gregos e o samba no Brasil. *Mestres do Blues*, op.cit. p.141.

¹⁴⁷ Sobre os problemas de se definir o jazz caracterizando-o no somatório da enculturação e da aculturação, cf. MASSIN, J; MASSIN, B. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 1065-1070.

Wisnik, está aí resolvida, pois é o ritmo que vai definir o plano para o improvisado. Nele ainda predomina o tonalismo, mas nem sempre bem resolvido.

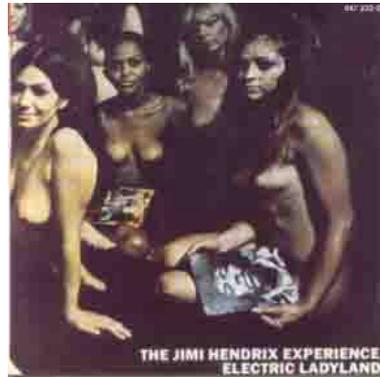


FIG. 21: Capa do disco Electric Ladyland, The Jimi Hendrix Experience, 1968.

FONTE: Arquivo do autor



FIG. 22 e 23 (da esquerda para a direita): Cosmococas e Newyorkaises

FONTE: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho> . Acessado em janeiro de 2006.

Neste breve percurso chegamos, ao *rock*, e consideramos Jimi Hendrix um dos herdeiros do devir revolucionário que atravessa o *blues* e o *jazz*. Categorizado como roqueiro, ele destitui a necessidade iniciática do blues e do jazz, música dos negros revolucionários, mas sem deixar de explicitar o erotismo, a religiosidade e a própria exuberância, características de sua música aberta a qualquer um. Comparando o *samba* e o *rock*, Hélio Oiticica¹⁴⁸ vê uma relação semelhante, considerando o *rock* destituído de iniciação e voltado para a libertação

¹⁴⁸ Utilizamos a carta de Hélio Oiticica escrita para Augusto de Campos em março de 1974, período em que residia em Nova Iorque. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Acessado em janeiro de 2006.

individual quando escreve: “o rock, não, qualquer pessoa, o inglês conseguir dançar, qualquer pessoa! é corpo, é a descoberta do corpo! é a desligação total da terra, é a descoberta do corpo porque ele esqueceu a terra (...)”¹⁴⁹. Desconfiamos da falta de iniciação no rock, talvez no sentido da exigência irrestrita de descondicionamento do corpo, e antevemos um projeto ético na estética do *rock* e do próprio Oiticica. O corpo descondicionado, ao esquecer da terra, se coloca em perigo no espaço. É este o espaço de risco de indiscernibilidade com que Hendrix nomeou um de seus discos e seu estúdio: *Electric Ladyland*. A terra da mulher elétrica é o nome poético para o espaço da tradução. Nela se afirma a transgressão dos campos. Reafirmamos nossa dúvida em outros termos: será possível fincar a arquitetura na terra da mulher elétrica? Parece que não. Seria possível uma atualização diabólica em arquitetura? Parece que sim.

Na seqüência da carta que falava do *rock*, Oiticica apresenta as *Cosmococa*, trabalho em parceria com Neville de Almeida. Oiticica o define como um “programa em progresso”, feito para as pessoas experimentarem em casa ou em público. Feito para qualquer um e visando à experiência para descondicionamento do corpo. Aproxima-se do efeito do rock. As trilhas sonoras das *Cosmococas* são de Hendrix, Rolling Stones, Cage, entre outros, e a obra dispõe ainda de projeções de slides, rastros de cocaína sobre imagens do livro *Notations*, de John Cage, da Marilyn Monroe, da capa do disco *War Heroes*, de Jimi Hendrix, ou da foto de Bruñel. Se esta obra volta-se à experiência do corpo sem terra, vagância na terra da mulher elétrica, encontramos na mesma época as propostas de Oiticica para inserções quase-arquitetônicas em Nova Iorque e em São Paulo, espécies de *penetráveis* a que o artista nomeou de *Newyorkaises, subterranean tropicalian projects*. São projetos: maquetes e desenhos para uma quase arquitetura labiríntica. Aqui retomamos o labirinto: o apogeu da complexidade segmentar arquitetônica e o lugar da perdição dos corpos pelo excesso das possibilidades de experiências. Fora da vagância do sem terra, a arquitetura labiríntica proposta por Oiticica se instala no subterrâneo, nas profundezas da terra, na imagem da morada do *diabolus*. Restituímos a origem maldita da arquitetura, sua segmentação excessiva se encontra nos primórdios da obra, como em Piranesi, no lugar do projeto e da utopia atualizáveis sob outras formas. Portam a marca de uma exterioridade. A descida às profundezas implica também alguma restituição à superfície da terra. Conjunção da experiência labiríntica com a instalação

¹⁴⁹. Carta de Hélio Oiticica escrita para Augusto de Campos em março de 1974. p.4. Mantemos a grafia do Hélio. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Acessado em janeiro de 2006.

nas profundezas da terra, lugar do excesso da experiência e da matéria apta a restituir a própria constituição vital: *Electric Ladyland, diabolus em arquitetura* a transbordar na superfície da terra.

Do que temos orientado nossas investigações para o reconhecimento deste lugar diabólico da arquitetura, extraímos a necessidade da formação individual. De outro modo deixamos em aberto a manifestação do objeto arquitetônico consoante a um sistema de transgressão. Tratamos aqui dos excessos de um mundo barroco de terceira ordem: onde o que une (símbolo) e o que segmenta (*diabolo*) trabalham sobrepondo-se, instituindo um sistema como um himeneu do céu e do inferno, um sistema de transgressão. A precisão de um pacto mefistotélico desalinhado com o poder aponta para o homem *barroco* ao qual confundimos com a formação do construtor. Como escreve Sarduy:

“ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada numa administração avarenta dos bens; ameaçá-la, julgá-la, parodiá-la no seu próprio centro e fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, o suporte simbólico da sociedade e garantia de seu funcionamento através da comunicação”¹⁵⁰.

Ser barroco é construir um sistema de transgressão, sistema de prevalência ética em que a ciência do movimento vital, com sua abertura, não permite a conformação de um modelo determinante do por vir. Sistema de projeto e de utopia atualizáveis sob outras formas, ou seja, traduzíveis. A formação do construtor passa por este exercício de *corpo sem terra no campo da mulher elétrica*. Onde a transgressão é o reconhecimento da plethora, do excesso, do *diabolo* na inauguração de uma construção. Mas não devemos confundir o excedente, a parte maldita, com um fim em si. Devemos, sim, torná-lo reconhecimento da vitalidade, e é por isso que insistimos no devir construtivo, inseparável da exigência de atualização do que foi escrito.

5.Exercício 5 : A escrita pública do arquiteto

Trataremos neste exercício de delinear o que nomeamos de escrita pública do arquiteto, correspondente a sua ação política na manifestação do projeto e do objeto construído feitos

¹⁵⁰ SARDUY, S. *O barroco*. Lisboa: Vega, [s.d.],p.137-138. p. 93.

coisas pública por meio da atualização de uma inscrição. Tomemos um entendimento inicial da escrita como marca que, de certo modo, tenta “eternizar” e “fazer lembrar” uma ação, um acontecimento, uma obra. Várias atividades humanas são projetadas indo da decisão de fazer algo à fixação da ação. A fixação é a inscrição, a coincidência da ação e do projeto. Assim, por exemplo, um projeto da escrita com palavras condensa o livro. A escrita, apesar de se configurar como uma fixação, quando lançada ao mundo público repercute nas infinitas possibilidades de leitura e de interação desse outro qualquer tido por leitor, freguês, usuário, cliente, cidadão, etc. Deste modo, a escrita em arquitetura se refere à inscrição memorial que se faz obra, condizente com o projeto e com o objeto arquitetônico, em sua dinâmica com um público. A escrita traz ainda o problema da relação entre a palavra e a coisa, o legível e o visível, a *res* e a *verba*. Ao longo da idade moderna, foi perdida a *conjuntura* que aproximava a palavra e a coisa. Suspeitamos que a conjuntura seja o domínio público singularizado e que algumas manifestações da arte, a partir da idade contemporânea, explicitam esta noção.

Desvencilhando de uma semelhança à palavra, seja nos termos de suas matérias expressivas, seja na tentativa de transposições literais, como no caso da semiologia aplicada à arquitetura, consideramos a literatura a partir do século XIX, combatente de uma certa forma de pensar e de agir no domínio público, o que teria uma correspondência na arquitetura, mais tardiamente re-aproximada do texto. Essa re-aproximação é distanciada de uma dicotomia entre palavra e coisa, forma e conteúdo, signo e significante, volta-se para o atrito e para a aderência entre elas, com privilégio às matérias expressivas em formação. Tal perspectiva encaminha-as para as singularidades, seja em suas formações, seja na orientação da formação pública. O combate ocorre com as armas de seus campos contra a dominância ora ideológica, ora utópica recorrente sempre que se tenta definir um público. O livro e o projeto de arquitetura assumem o sentido de utopia a ser realizada em sua parcialidade dada a sua abertura a outras morfologias e a possibilidade de ação a qualquer um que saiba ler. Ambos exigem a atualização numa ação posterior adquirindo uma função de mover o outro. Daí a precisão de publicar como modo de manifestação no mundo e daí igualmente os riscos de uma imposição no plano das ideologias. Nos exercícios anteriores, nos posicionamos quanto à utopia como este “lugar sem lugar” utilizado como recurso imaginativo para construir outras coisas que não a própria utopia. A estratégia de apropriação da utopia condiz com a capacidade

inventiva ou com o engenho na escrita e no projeto voltados para deixar passar as intensidades da potência construtiva.

O projeto em arquitetura resulta de ação imaginativa, mas igualmente de uma confrontação com uma atualidade do mundo exigente de uma imagem a se manifestar como obra. Introduce-se no plano de ação derivado de como coincidimos a história, recorrendo as tradições do passado, a atualização no presente e a abertura a seus desdobramentos futuros. O percurso do projeto à obra evidencia o imaginário como a tensão entre ideologia e utopia, uma vez que atrita o imaginário com o mundo público. Com a instituição da arquitetura enquanto *ars liberalis* estabelecida a partir do Renascimento, aproximamos o projeto do verbo, da palavra indicativa da ação. Se a palavra é o elemento de integração que funda a cidade, como é escrito em Cícero ou como encontramos na noção de discurso integrativo, em Paul Ricoeur¹⁵¹, o projeto estaria na base do verbo. O projeto se vincula a um programa de desenvolvimento da escrita voltada à ação. Assim, um projeto em arquitetura estaria associado a um projeto de cidade e a um projeto de povo. Caberia a nós investigar os pontos manifestos que fazem do projeto consoante à lei, em sua aproximação ideológica, ou à arte em sua aproximação utópica. Encaminhamo-nos para uma análise sempre parcial e de difícil generalização como, por exemplo, no estabelecimento de um método de projeto, mas que serve para fomentar outros modos de ação do arquiteto com o público, como uma orientação de sua própria formação.

Concentrando a ação política do arquiteto em seu próprio campo profissional, o da teoria, do ensino, do projeto e da construção arquitetônica, investigaremos os termos de um predomínio da inventividade capaz de não se fixar nos domínios utópicos ou ideológicos. Supomos ser o recurso à inventividade do arquiteto, ou sua capacidade de tradução, o modo para se construir no mundo, burlando os riscos negativos da utopia e da ideologia. Tal modo define as premissas de um sistema de transgressão capaz de reinventar o público, de se auto-criticar e de não se acomodar nas suas determinações. Daí nos desvencilharmos de uma metodologia generalizada de projeto. Consideramos a transgressão como a própria evidência tradutora fazendo, no caso da arquitetura, a passagem do pré-objeto para uma morfologia outra, uma objetivação feita obra que, por sua vez, lançada ao mundo público, não se encontra imune às transformações vindouras. Teceremos uma crítica à dissociação das palavras e das

¹⁵¹ Cf. *A ideologia e a utopia: duas expressões do imaginário social*. In: RICOEUR, P. *Do texto a acção. Ensaio de hermenêutica II*. Porto: RÉIS, [s.d.]. p.373-385.

coisas para fundamentarmos a ação do arquiteto condizente com nosso sistema de transgressão no mundo atual. Neste percurso não-linear e tampouco causal, nos concentramos na análise de projetos das máquinas de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e do *Vítimas*, de John Hejduk (1929-2000), conforme o predomínio que assumem como escrita pública no plano ideológico ou utópico, seguindo as definições destes termos segundo Paul Ricoeur¹⁵². O engenho do arquiteto contemporâneo é diferente do engenho do arquiteto renascentista. Não seria o caso de evocarmos uma linearidade, mas o entendimento de respostas no plano ideológico e utópico em conjunturas diferentes. Na seqüência, nos voltamos para um entendimento do público pautado na relação do escritor com o público conforme expõe Maurice Blanchot¹⁵³ e indicamos as premissas para a escrita pública do arquiteto privilegiando em sua ação a inventividade como capacidade de tradução, desvencilhando-se dos riscos utópicos ou ideológicos.

Ricoeur define três níveis de funcionamento em sentido oposto para a ideologia e a utopia, definindo o imaginário duplo pelo qual nos situamos na história. Teríamos inicialmente que destituir o entendimento pejorativo desses termos que afastam a utopia da realização e confundem a ideologia com um processo de distorções e dissimulações pelas quais legitimamos um certo poder e um determinado estado das coisas. A ideologia passa, então, do nível da dissimulação como falsificação negativa para o da legitimação como justificativa dessa dissimulação feita verdade. Para Ricoeur, a função retórica utilizada para a universalização ou a naturalização serve para fornecer essas idéias “pseudo-universais”. No entanto, escreve: “não se pode conceber, sem dúvida, uma sociedade que não se projete e não se dê uma representação de si mesma sem recorrer a esta retórica do discurso público (...)”¹⁵⁴. A mistura do discurso com a ação, própria da retórica, serve tanto à função integrativa de um grupo social quanto à ideologia posta a serviço da legitimação de um poder que recorre à autoridade. Entra em cena o ditador como aquele que se apropria do discurso de identidade para subjugar um grupo social. Assumindo a impossibilidade de se definir o “grau zero” do qual decorre o fenômeno social da autoridade, Ricoeur estabelece um nível de ideologia no qual se encontra sua função integrativa. Recorre às ritualizações dos acontecimentos

¹⁵² Cf. *A ideologia e a utopia: duas expressões do imaginário social*. In: RICOEUR, P. *Do texto a ação. Ensaio de hermenêutica II*. Porto: RÉS, [s.d.]p.373-385

¹⁵³ Cf. *O poder e a glória*. In: BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.360-3

¹⁵⁴ Cf. RICOEUR, op.cit. p.377.

fundadores de determinada identidade social, como, por exemplo, a Declaração de Independência norte-americana, a tomada da Bastilha ou a Revolução de Outubro. A ideologia serve, então, para ligar a memória coletiva produzindo a crença e a coesão de determinado grupo. Eis a escrita pública reverberando. “É difícil manter o fervor da origem; depressa, a convenção, a ritualização, a esquematização se misturam com a crença, contribuindo, assim, para uma espécie de domesticação da recordação”¹⁵⁵. A função de integração se prolonga na de legitimação e na de dissimulação. Tratamos em nosso primeiro exercício¹⁵⁶, o da origem inventada, o aspecto positivo de tal origem coincidir com a manifestação construtiva. É quando o projeto em arquitetura assumiria o mito de fundação como a re-atualização do próprio devir construtivo. Se o mito de fundação for tomado como re-atualização construtiva, será sempre revisada a ideologia como dissimulação para legitimação das relações de poder. Então, o projeto e o objeto seriam manifestações integrativas auto-criticáveis. Não conseguiríamos precisar o exagero em tomar cada projeto como uma repercussão da função integrativa e da passagem à legitimação e à dissimulação num crescendo de dominação. Conduzimos o projeto para análise no quadro das relações de poder.

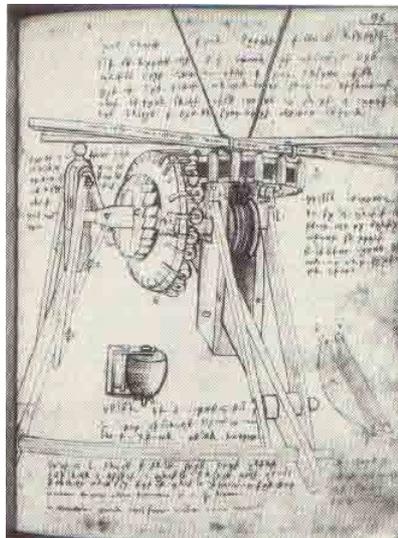


FIG. 24: Desenhos de Taccola das máquinas de Brunelleschi.
FONTE: PRAGER e SCAGLIA. 1970. p.68.

¹⁵⁵ RICOEUR, P. *Do texto a acção. Ensaio de hermenêutica II*. Porto: RÉ S, [s.d.]. p.379-378.

¹⁵⁶ Cf. Exercício 1: *A inscrição e a origem mentida da arquitetura*.

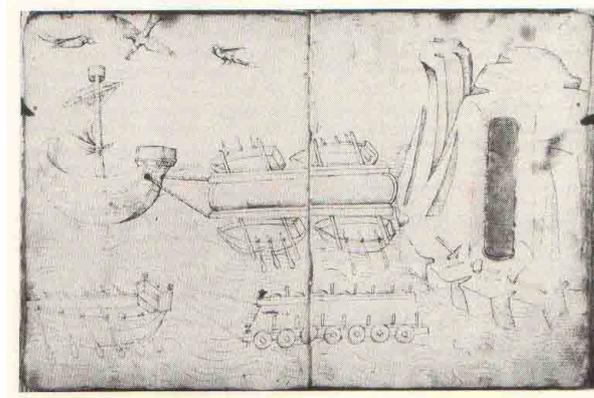


FIG. 25: Desenho de Taccola do sistema de transporte por barco de Brunelleschi.
 FONTE: PRAGER e SCAGLIA. 1970. p.128.

Tomemos os exemplos de projetos das máquinas engenhosas de Brunelleschi no caderno de notas de Buonaccorso Ghiberti (1451-1516), denominado de *Zibaldone*. Em seu caderno, são apresentados desenhos de guindastes com modelos diversos de maquinarias usadas na construção de edificações, alguns deles com descrições textuais codificadas. (FIGURA 24). No século XV, Brunelleschi utiliza do projeto dessas máquinas como recurso de novas soluções tecnológicas. Por exemplo, vejamos o caso mais recorrente da cúpula de *Santa Maria Del Fiore* em Florença. Neste período a arquitetura se instituía enquanto *ars liberalis* ao passo que a escrita estabelecia seu primado como modelo de interpretação do mundo. O projeto e a escrita encontram-se voltados para uma interpretação do mundo onde não existia distinção entre o que se vê e o que se lê, onde, como coloca Foucault, “o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito”¹⁵⁷. Assim a palavra e o projeto se instituem como uma invenção de mundo¹⁵⁸, possibilitando a Brunelleschi desenvolver uma escrita de projeto: a perspectiva. Entendido, neste contexto, o recurso de representação da perspectiva, volta-se à aderência entre o legível e o visível para se construir no mundo. As perspectivas das máquinas de Brunelleschi no *Zibaldone* exigem sua feitura no mundo. O arquiteto se compromete com o mundo público como seu inventor¹⁵⁹. Assumindo a palavra e o projeto como meio de

¹⁵⁷ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.54.

¹⁵⁸ “A palavra do humanista não ‘copia’, mas ‘inventa’ diversos mundos, tal como ele inventou, estrategicamente, a Antiguidade Clássica”. BRANDÃO, C. *Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p.127.

¹⁵⁹ É nesse anseio que temos a primeira gramática da língua vulgar italiana realizada por Alberti, assim como seu tratado de arquitetura no qual a *litterae* possui a privilégio sobre o desenho visando o entendimento comum. Cf. BRANDÃO, C. *Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p.203-204.

construção do mundo, temos que ambos são igualmente indicativos da ação, sendo utilizados como meio de mover as pessoas. Porém, a tarefa interpretativa não se fundava na produção de uma verdade absoluta, mas no retorno à verdade original impossível, aquela da aderência plena da palavra e a coisa. Essa busca da origem vai gerar a autonomia da palavra e do projeto, deslocando o plano da ação a uma subordinação ao plano intelectual.

O modo interpretativo por semelhança do Renascimento direciona-se à função integrativa, em que a escrita se endereça a uma escrita primeira, ainda que sem atingi-la¹⁶⁰, ao mesmo tempo em que se volta à formação do cidadão. O problema decorrente de tal modo de saber é que acaba-se por interpretar interpretações, conduzindo por um lado à coisa do texto e ao esquecimento das obras no mundo e, por outro lado, as obras no mundo assumem paulatinamente uma negatividade ideológica na medida do esquecimento da função integrativa e predomínio da legitimação e da dissimulação. O próprio Renascimento já nos mostra esta tensão que vai dissociar o projeto da obra, como no caso do projeto de navio de Brunelleschi nomeado de *Il Badalone*¹⁶¹. Tal navio fazia parte de um sistema de transporte de carga, para levar materiais de construção de regiões de extração para os canteiros de obras na cidade de Florença. O arquiteto inventa o navio para facilitar a construção arquitetônica, o que nos permite aproximá-lo do empenho construtivo. Porém, Brunelleschi requisitou a patente de seu projeto em 1421, junto ao governo de Florença, para monopolizar o transporte de cargas pelos rios nos domínios do Estado florentino. Esta foi uma das primeiras patentes requeridas no mundo. No pedido da patente, menciona-se a invenção de uma máquina ou de um tipo de navio que facilita o transporte de cargas a um custo menor. No entanto, a forma, os detalhes construtivos e os mecanismos do navio nos são desconhecidos, bem como a data precisa do invento. Provavelmente foi feito entre 1415, período em que trabalhava em Pisa, e 1421, data do requerimento da patente. Como mostram os desenhos de Mariano Taccola, uma das inovações são as estruturas rolantes para carga e descarga das colunas (FIG. 25). A engenhosidade do arquiteto é dissimulada visando o monopólio comercial. O engenhoso projeto de transporte fica secundário frente ao interesse econômico de monopólio. O navio de Brunelleschi desvencilha o projeto do objeto servindo para a legitimação do poder de Florença.

¹⁶⁰ “Fala-se sobre o fundo de uma escrita que se incorpora ao mundo; fala-se infinitamente sobre ela, e cada um de seus signos torna-se, por sua vez, escrita para novos discursos; mas cada discurso se endereça a essa primeira escrita, cujo retorno ao mesmo tempo promete e desvia”. FOUCAULT, op.cit. p. 57.

¹⁶¹ Cf. PRAGER, F, SCAGLIA, G. *Brunelleschi. Studies of his technology and inventions*. Cambridge, London: MIT press, 1970. p.111-123.

Nenhum arquiteto se exime das relações de poder e sua inventividade pode se voltar tanto para a subversão quando para a afirmação de certas ideologias, pode se alinhar tanto ao caráter integrativo quanto ao da dissimulação negativa. Quando a obra é lançada ao público, não existem garantias quanto ao emprego posterior da inventividade, já que as infundáveis apropriações estão igualmente submetidas às relações de poder.

O entrecruzamento infinito entre a palavra e a coisa, no início da idade moderna, acaba por conferir à linguagem uma autonomia enquanto coisa. Na idade moderna, o projeto se desvencilha da obra, na medida em que a linguagem vai perdendo seu primado. Como coloca Foucault, as premissas hermenêuticas do século XVI foram fundadas no sistema ternário: significante, significado e “conjuntura”. O sistema ternário foi herdado da Antiguidade Clássica e no Renascimento ocorreu o agrupamento de seus termos na “semelhança”. No século XVII, ocorre a passagem do sistema ternário para o sistema binário fundamentado na correspondência do significante-significado.

“E isso ocorre de duas maneiras: seja porque as figuras que oscilavam indefinidamente entre um e três termos vão ser fixados numa forma binária que as tornará estáveis; seja porque a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, não achará mais seu espaço senão nos signos representativos”¹⁶²

Transfere-se o percurso de retorno à origem para o imediatismo do presente da significação, passagem do que *significava* para o que *significa*. “Mas por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso”¹⁶³. Com essa suspensão, o projeto ganha autonomia da historicidade que o vinculava à obra e à ação no mundo público. Em arquitetura este problema se evidencia no distanciamento entre projeto e obra. O projeto passa de quase-objeto a objeto encerrado em si, perdendo sua virtualidade potente. Desvencilhado da obra, o projeto passa a ser encarado como processo autônomo, como ciclo produtivo completo restrito pelos interesses sócio-econômicos, reduzindo a positividade utópica e ampliando a dissimulação ideológica.

¹⁶² FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.59.

¹⁶³ *Ibidem*. p. 59.

Conforme anunciamos acima, a dissociação da palavra e da coisa vai conduzir a uma reação na literatura¹⁶⁴ e, posteriormente, na arquitetura. Para tentarmos entender o posicionamento reativo do arquiteto no contexto contemporâneo, caberia, antes, explorarmos o par complementar na formação do imaginário, o que Ricoeur reconhece na utopia. O senso comum confere à utopia o estatuto do não realizável. Contrária à ideologia que conserva um grupo social, a utopia projeta, lança para fora da realidade simulada. Daí vem sua primeira característica que é a de definir um “lugar sem lugar” ou um “algures que é um nenhures”. É aí que a utopia prescreve a sua realidade pondo a realidade “mais real” ou a realidade cotidiana em questão. “A utopia é um exercício de imaginação para pensar um ‘modo diferente de ser’ do social”¹⁶⁵. Possui a função de minar a ordem social, donde suas múltiplas formas e seus conteúdos contraditórios, para propor uma outra forma do exercício do poder. Aqui emparelhamos utopia e ideologia. “Exatamente no momento em que a utopia gera poderes, ela anuncia tiranias futuras que correm o risco de serem piores do que as que ele deseja abater”¹⁶⁶. Tal risco ocorre pela dissociação da utopia dos meios práticos para sua realização, o que a leva a contaminar-se com a realidade, com o que se encontra disponível numa determinada época. A utopia passa, então, da função legitimadora para a dissimuladora, mas, ao contrário da ideologia, atua numa “lógica louca do tudo ou nada”, impositora do perfeccionismo, da pureza e da ordem ou, de seus contrários, da imperfeição, da impureza e da desordem. Porém, Ricoeur prefere ater-se ao caráter positivo das utopias que é a abertura para o possível. O imaginário se encontra sob tensão entre a integração e a subversão, entre o interdito e a transgressão. “Parece que só nos apoderamos do poder criador da imaginação numa relação crítica com estas duas figuras de falsa consciência”¹⁶⁷. Assim, a ideologia e a utopia se encontram como polaridades complementares de nossa apropriação imaginativa. O jogo entre esses dois pólos resguarda os riscos de serem tomados em suas totalidades negativas. A utopia adquire seu caráter transgressor quando ocorrem certas rupturas, como atualizações parciais sob outras morfologias. Talvez seja o que Foucault¹⁶⁸ anuncia como heterotopias, estas obras na realidade que se lançam incessantemente ora à ideologia caracterizada nas suas propriedades de

¹⁶⁴Tratamos aqui de uma certa literatura a partir do século XIX combatendo uma imagem dominante do homem. A este respeito Cf. FOUCAULT, M. *opcit.* p.60.

¹⁶⁵ RICOEUR, P. *Do texto a acção. Ensaio de hermenêutica II*. Porto: RÉ, [s.d.]. p.381.

¹⁶⁶ *Ibidem.* p.383.

¹⁶⁷ *Ibidem.* p.384.

¹⁶⁸ Cf. FOUCAULT, M. *Outros espaços*. In: *Ditos e escritos*. V.3. São Paulo: Forense, 2001. p.414, 415.

confinamento, ora para as utopias subvertidas na sua própria transformação. Mas aqui já avançamos para o objeto construído em arquitetura. Tratemos antes do projeto como atualização parcial utópica exemplificada pelo projeto *Vítimas*, do arquiteto John Hejduk.

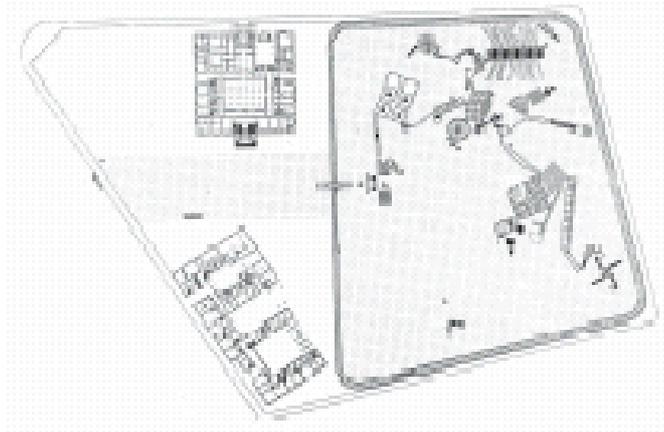


FIG. 26: HEDJUK. *Vítimas* Planta
FONTE: HEJDUK, 1993. Sem numeração de página.

Hejduk projeta *Vítimas*, em 1983, para o concurso de um parque em Berlim. A proposta é composta por 67 estruturas sendo atribuídos nome, número e personagem a cada uma delas, segundo suas funções específicas dentro do conjunto. Consta também um diário que abarca o período de 128 dias. *Vítimas* foi apresentado na forma de um catálogo e posteriormente foi publicado como livro¹⁶⁹ (FIG. 26 e 27). Seus desenhos arquitetônicos assemelham-se a máquinas de distintas funcionalidades. São máquinas abstratas que estabelecem uma atualização inventiva, diferente daquelas de Brunelleschi, que são funcionais. Diferindo da repercussão da ação centrada na integração social, como em Brunelleschi, ou do mero indicativo de execução, como ocorre atualmente, o projeto de Hejduk abre para a ação inventiva do público com a representação do projeto feito como texto¹⁷⁰. Por certo, não podemos considerar este projeto como utópico, pois foi proposto para ser realizado. Os moldes da realização favorecem o tipo de apropriação do projeto em sua parcialidade utópica. Hejduk concebe o projeto como um sistema aberto apresentando três possibilidades: “Uma

¹⁶⁹ Cf. HEJDUK, J. *Victimas*. Murcia: COAAT, 1993.

¹⁷⁰ A este respeito Cf. BORENSTEIN, L; *John Hejduk em Berlim*. In: Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo. eesc-usp. n°2, 2003. Disponível em: http://www.eesc.usp.br/sap/revista_risco/Risco1-pdf/art4_risco1.pdf44. Acessado em: janeiro de 2006.

possibilidade é que as 67 estruturas possam ser construídas em dois períodos de 30 anos, uma outra possibilidade é que nenhuma delas se construa. Uma terceira possibilidade seria que somente algumas fossem construídas. A decisão depende da Cidade e dos Cidadãos de Berlim”¹⁷¹.



Figura 27. Vítimas – John Hejduk
© John Hejduk, 1993

FIG. 27: HEDJUK. Vítimas, desenhos.
FONTE: HEJDUK, 1993. Sem numeração de página.

Juntamente com a abertura às possibilidades do desdobramento morfológico do parque, o arquiteto expande a decisão até para a conformação da obra pelo cidadão, que entendemos como público, este leitor qualquer prestes a uma atualização do que foi lido agindo sobre outras formas. Neste sentido, aproximamos a forma do livro a um projeto. O livro, assim como a arquitetura, é uma coisa pública, se encontra aberto a qualquer um que saiba ler. Em arquitetura, saber ler é habitar essa arquitetura, encarná-la. Ela se aproxima do texto ficcional numa conjuntura ou contextura outra àquela que privilegia a dominância de valores

¹⁷¹HEDJUK apud BORENSTEIN, L; PASSARO, A. *Leituras berlinesas de John Hejduk e Daniel Libeskind*. In: 2º Seminário Arquitetura e Conceito. Belo Horizonte: NPGAU. Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. CD-ROM. p.3.

clássicos¹⁷² com seus riscos ideológicos ou utópicos. Tal contextura privilegia a poesia e a literatura como linguagens, pois elas se alinham no combate implícito, em suas próprias formas de expressão, à ideologia e à utopia e privilegiam o imaginário voltado à ação traçando uma discursividade. O texto ficcional nos remete a origem inventada da arquitetura como fonte para o próprio devir construtivo. *Vítimas* se funda, assim, nas possibilidades da própria origem da obra. O recurso ao diário desloca a memória da linearidade histórica para afirmar o problema da projeção possível ao autor, tecendo sua própria ficção, bem como para evidenciar a tessitura da história por vir, de responsabilidade dos que a atualizarão, no caso os próprios habitantes da cidade. O recurso ao diário é colocado por Blanchot como necessidade de manter uma relação consigo frente à “potência neutra” da obra, trata-se de um memorial.

“De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que é quando não escreve, quando vive a sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever.”¹⁷³

Lembrar de si mesmo é, antes de mais nada, reconhecer uma memória biológica, redescobrir o corpo construtor pela suspensão dada na exterioridade da escrita. O corpo fica sem terra. A generosidade de Hejduk é igualmente a necessidade de reconhecimento do artista comprometido com o público. O arquiteto exige do cidadão a sua própria escrita, a abertura para a escritura do diário do cidadão. É, então, uma forma pedagógica, a de fazer do cidadão, este qualquer um, um construtor. O público é singularizado. A escrita é lançada ao movimento incessante da própria vida, utilizando a projeção como recurso de nos abirmos aos possíveis, de escrevermos nossa própria história e de não sermos meramente “filhos de nosso tempo”. É o que Blanchot reconhece na escrita diária:

“Talvez o que é escrito já não seja mais do que insinceridade, talvez seja dito sem a preocupação com o verdadeiro, mas é dito com a salvaguarda do evento, pertence aos negócios, aos incidentes, ao comércio do mundo, a um presente ativo, a uma duração talvez inteiramente nula e insignificante, mas

¹⁷² A este respeito Cf. BORENSTEIN, L; PASSARO, A. *Leituras berlinesas de John Hejduk e Daniel Libeskind*. In: 2º Seminário Arquitetura e Conceito. Belo Horizonte: NPGAU. Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. CD-ROM.

¹⁷³ BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.19.

ao mesmo tempo sem retorno, trabalho daquilo que se ultrapassa e avança para amanhã- definitivamente.”¹⁷⁴

Ocorre uma nova aliança do projeto com o objeto construído, em arquitetura, decorrente da aproximação da palavra, da coisa e da ação fortalecida desde o imaginário, construindo uma narrativa quase-literária. É a retomada da conjuntura com o primado da escrita aderida à imagem. Chegamos, em nossos exercícios, à precisão de mostrar o que temos chamado de escrita pública do arquiteto condizente com sua ação política e poética.

Tanto uma arquitetura quanto um livro estão colocados no mundo para o uso de um público qualquer. Manifestar uma obra acompanha uma tentativa de eternizá-la tornando-a pública. O autor recorre ao jogo entre a definição e a indefinição para fazer a obra e colocá-la no mundo. “É contra a fala indefinida e incessante, sem começo e sem fim, contra ela mas também com sua ajuda que o autor se exprime”¹⁷⁵. O público é o leitor qualquer, o outro indeterminado, do qual ninguém faz parte, ao passo que todos a ele pertencem. A esta concepção Blanchot agrega a suspeita do poder em relação ao ato de tornar público. “É que esse ato faz existir o público, o qual sempre indeterminado, escapa às mais firmes determinações políticas”¹⁷⁶. Voltando-se ao público, o autor, seja o arquiteto ou o escritor, depara-se com a indeterminação, a anterioridade de sua obra. Eis a recorrência da indeterminação para tentar alcançar o lugar originário, anterior à própria integração, rumor anterior à linguagem. Blanchot diz que nesta busca o autor “orienta-se para uma fala que não será de ninguém e que ninguém ouvirá, pois ela se dirige sempre a outra pessoa, despertando naquele que a acolhe, sempre um outro e sempre à espera de outra coisa”¹⁷⁷. Expandimos tal concepção para o arquiteto: como autor, ele se lança à exterioridade do mundo em busca do próprio motivo da sua obra. Para tanto a realiza, a publica.

“Mas a necessidade de ser publicado – isto é, de atingir a existência exterior, a abertura para fora, a divulgação-dissolução de que nossas cidades são o lugar – pertence à obra, como uma lembrança do movimento do qual vem, que ela deve prolongar incessantemente, que ela gostaria, entretanto, de ultrapassar radicalmente e a qual dá um fim, de fato, por um instante, cada vez que é obra”¹⁷⁸.

¹⁷⁴ BLANCHOT, M. M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.20.

¹⁷⁵ *Ibidem*. p.362.

¹⁷⁶ *Ibidem*. p.361.

¹⁷⁷ *Ibidem*. p.366-367.

¹⁷⁸ *Ibidem*. p.363.

É para entrar no devir construtivo e pra fazer obra que o autor requer o público, mais do que a aparência do interesse comum¹⁷⁹. O interesse comum se encontra no plano ideológico, efetivamente ele não existe em face do público. O autor sai do risco da autoridade, de se converter num ditador. O autor busca um público, nesse sentido, para continuar construindo e para se desmanchar enquanto autor. Busca o público para buscar a própria gênese da obra, o indeterminado, mas também para manifestá-la e colocá-la em atrito com o outro qualquer.

Avançamos ainda para a arquitetura como escrita ficcional, o que não é convertê-la em livro. Trata-se, sim, como no livro, de evidenciar o caráter público que exige a traduzibilidade, como transgressão às suas morfologias para outras formas, repercutindo o devir construtivo em sua aproximação com a vida. Supomos ser o lugar primeiro da teoria o de indicar a traduzibilidade como recurso para a ação humana, mais do que o de definir tal ação. Assim, privilegiamos a palavra poética que renova por si os conteúdos que levam à ação, aproximando-a da positividade utópica, da abertura aos possíveis e da atualização, afastando-se da negatividade da dissimulação ideológica. Quando da atualização do projeto, a utopia se converte em narrativa ficcional. O recurso literário aplicado à projeção formula uma historicidade diferente da linearidade causal dos fatos ou do apriorismo histórico como definidor da obra, para assumir uma concepção mais bergsoniana de concentração de toda uma vida num dado instante. Em termos de representação, deixamos a mimese ou mesmo ampliamos seu entendimento para, no próprio projeto, mostrar o devir construtivo. Para tanto, forjaríamos uma tensão entre imagem, texto e desenho técnico, desvencilhando-nos de uma hierarquização *a priori*. Instaure-se uma espécie de *cut-up*, como fez Burroughs na literatura, no entanto, sem requerer a conformação de um método. O recurso imaginativo coincide o arquiteto, o público, o freguês. Em tal aliança, mover o outro é produzir imaginação com potência de atualização sobre outras formas. O público participaria, na própria feitura da narrativa, como ator e nestes termos se converteria na singularidade de um freguês e talvez no

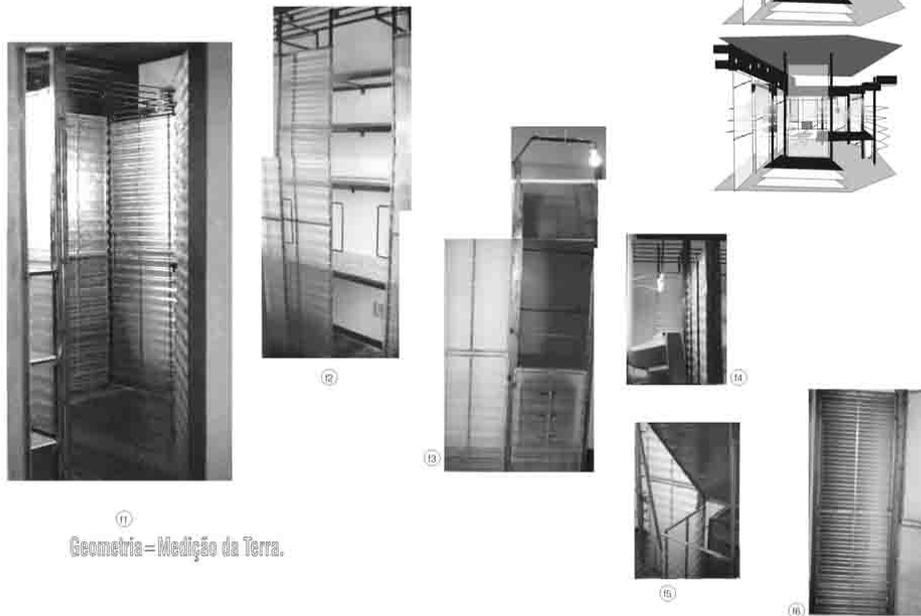
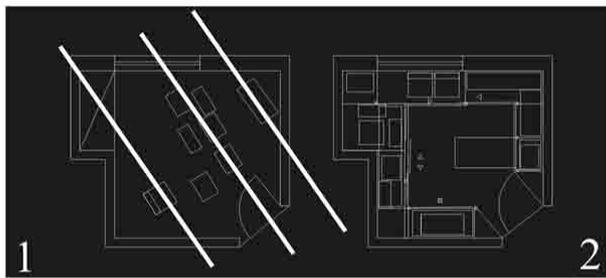
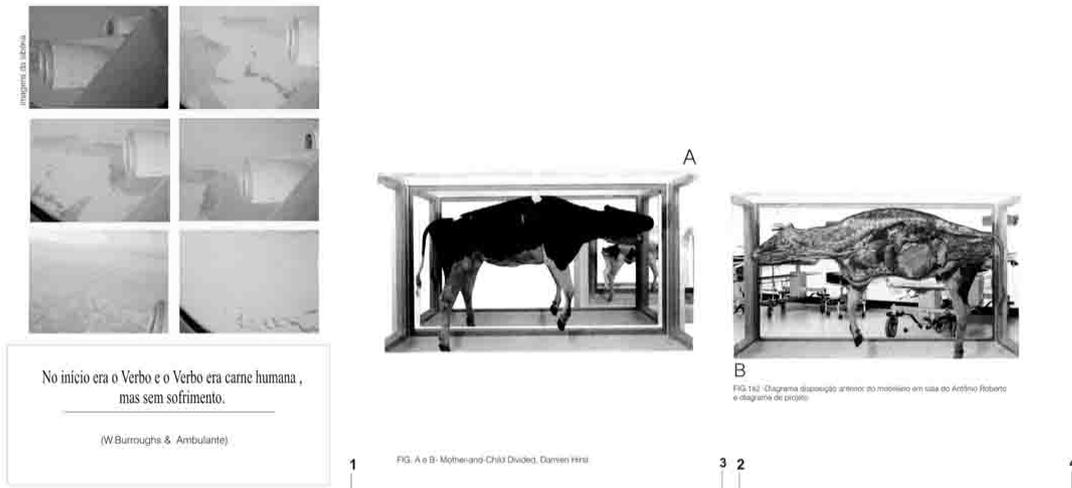
¹⁷⁹ “Pode-se dizer que, quando um escritor cuida hoje de política, com um entusiasmo que desagrada os especialistas, ainda não cuida de política, mas da relação nova, mal percebida, que a obra e a linguagem literárias gostariam de despertar, no contato com a presença pública. É por isso que, falando de política, já é de outra coisa que ele fala: de ética; falando de ética, é de ontologia; de ontologia é de poesia; falando enfim de literatura, ‘sua única paixão’, ele o faz para voltar à política, ‘sua única paixão’”. BLANCHOT, M. M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.365.

próprio construtor. A escrita como a formalização feita obra, competiria ao arquiteto. Como tal, seria lançada ao público e, assim, seria possível de ser transformada.

Ainda não conseguiríamos afirmar se com essa estratégia diminuimos os riscos ideológicos ou utópicos. Talvez ocorra apenas um deslocamento, mas este deslocamento pode fragilizar a dominância desses termos. Ocorre uma refuncionalização da legitimidade e da dissimulação, o que corresponde à subversão da ideologia. O público vai legitimar a feitura da obra, na medida em que se confunde com sua origem impossível. E é dissimulando a origem que chegamos à possibilidade narrativa do projeto. Desta conjunção extraímos uma historicidade que parte de uma situação da obra vinculada à exterioridade pública, que é sua manifestação no mundo, a seu passado, no mínimo o mais imediato, e a seus possíveis “por virem”. O campo da construção joga com uma indeterminação dupla constituinte da historicidade de uma obra: a do público como proximidade da origem e a do por vir como desdobramento da obra diante de um público. Uma historicidade que parta da obra é o que a singulariza, o que vai lhe fornecer data e nome.

A ficção, como propomos, alinha-se contra uma prefiguração à obra, seja de um passado, seja de um futuro. Contra a hiper-realidade, contra algo já dado do futuro no presente, fazendo do público qualquer uma amorfia. Para construirmos essa ficção partindo da própria feitura da obra, isenta das determinações *a priori* de um passado e não antecipatória do futuro, precisamos de agentes. A ação, no sentido de uma formação poética do indivíduo, conduziria à própria restituição poética no mundo. O que temos defendido é o primado da formação humana na arte como contraponto à formação moral. Há sempre saltos nas relações de poder. A passagem de uma autoridade para outra ocorre por uma ruptura, uma transgressão que de fato funciona como um hiato que não podemos prescrever, mas, tão somente, descrever após o acontecido. Do mesmo modo que não nos compete prescrever ou demonstrar os fluxos, os acontecimentos, o “aí está” que igualmente ocorre por saltos. Nossa tarefa não é dissecar as passagens para tentarmos um sistema fechado capaz de reproduzi-las por um método de projeto. Em nossa concepção de sistema de transgressão, propomos o reconhecimento da tradução, evidenciamos sua aparição como recurso de construção no mundo e, deste modo, contribuimos para que desde o próprio reconhecimento já exista a possibilidade de sua manifestação. A tradução não se presta a produzir métodos, não há repetíveis sem já serem outras coisas. Trata-se, portanto, de não dissimular ou domesticar os fluxos, de recorrer ao

público, de voltar ao mundo para continuar construindo nele e transformando-o. E nos transformando. Talvez esta transformação aconteça em sua parcialidade, considerando a importância pública, e não dentro de um programa coletivo, feito de cima para baixo feito de ditados, mas quando o indivíduo se desvencilha da primazia do privado e passa a se importar mais com as diferenças no mundo. Ao invés do interesse público ser o individual, o individual será público. Movimento circular que implica a retomada de uma origem inventada, da aderência da palavra à coisa e do desaparecimento do autor. Voltamo-nos para a formação de tradutores, de transgressores, capazes de investir com “suas” obras contra as legitimações ideológicas, contra o engessamento e o autoritarismo das utopias, contra as ditaduras. Este indivíduo público, imperceptível, sem glória, sem poder, sem ascetismo, o homem construtor, o arquiteto como escritor público.



11 Geometria = Medição da Terra.

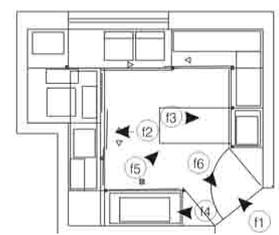


FIG.28: Narrativa de projeto e obra de uma sala de estudo e lazer. FONTE: arquivo do autor.

6. Exercício 6: Quando uma arquitetura em sua feitura explicita a construção por tradução

Temos insistido na tradução como modo de construção em arquitetura, pautado no reconhecimento da transformação e da incompletude de sua situação atual. Nos exercícios anteriores, delineamos uma teoria sobre a formação arquitetônica por tradução, tomando aspectos que extraímos a partir do atrito com algumas artes. Este modo de ler a arquitetura converge, mais do que para a interpretação, para a experiência, na medida em que mostra o que tem duração, o que encarna, o que faz consistir uma arquitetura. Mas ainda não adentramos nas repercussões da tradução na produção de uma obra de arquitetura. Para dizer de tais repercussões, nos valemos de uma obra que realizamos. Trata-se de uma sala de apartamento utilizada para estudo, trabalho e lazer do proprietário¹⁸⁰. Este exemplo nos servirá para focar as contribuições de nossa versão da tradução para outros modos de projetar em arquitetura. Em específico, para o que denominamos de construções-narrativas. A FIG. 28 mostra uma das construções narrativas resultantes do processo de produção arquitetônica da obra em questão. Antes de iniciarmos nossa leitura da obra, caberia uma ressalva. A obra não corresponde a uma relação causal, como produto de uma sistematização prévia sobre tradução em arquitetura. Foi realizada no ano de 2004, isto é, há cerca de um ano antes deste trabalho, e não foi produto de um pensamento anterior sobre tradução, porém, em sua estrutura se encontra mais ou menos explícito o recurso da tradução tal como temos desenvolvido. Deste modo, o que propomos neste exercício é uma leitura do processo de construção desta obra sob a baliza da tradução, e não uma legitimação quanto à eficiência do método.

Logo nos atritos iniciais, nosso freguês, o proprietário do apartamento, pôs à mostra seu problema: a organização de alguns pertences junto a um espaço multiuso, onde pudesse escutar música, ler livros, assistir à televisão e trabalhar, ministrando aulas de idiomas. Nosso freguês apareceu sem qualquer imagem prévia e indisposto a aceitar qualquer coisa como uma mudança ditada pelos acontecimentos. Deparamo-nos com a ausência uma imagem prefigurada. Isso nos conduziu a inventar uma narrativa como meio de partir do nada instalado na circunstância dada: um apartamento, uma contextura, um problema, a imagem ausente. O

¹⁸⁰ Este trabalho foi realizado pelo escritório *Ambulante\ Construções*, composto por mim e Louise Ganz.

público ficou concentrado no indivíduo indeterminado, sem exigências e sem particularidades. Através de imagens e textos, formamos a mescla que se converteria no projeto, compondo o público qualquer que, à medida de nossas investidas, passou à singularizar-se, ainda que ficcionalmente. No projeto tais imagens e textos constituíam narrativas. Fundamos uma história: a do primeiro homem civilizado. História, e não estória, pois as coisas se fizeram consistir num plano de realidades.

Sem imagem equivale a sem matéria e sem memória. Apesar de nosso freguês morar em seu apartamento há mais de cinco anos ele, estava praticamente vazio. De desorganização e vestígio, persistiam apenas alguns velhos livros jogados no canto de um quarto de despejo. Na sala que se foi conformando enquanto espaço capaz de organizar toda a bagunça que não existia, aparelhos eletroeletrônicos eram dispostos transversalmente em relação as paredes e colocados sobre os caixotes de papelão que serviram para empacotá-los. Tinha também uma velha cadeira perpendicular aos equipamentos e um armário embutido, sem o qual ganharíamos algum espaço. No mais, paredes brancas, piso de tábua corrida e iluminação central do teto de um apartamento convencional. Tudo limpo.

Diante de poucas imagens oferecidas pelo nosso freguês e pelo espaço que habitava, começamos nosso plano anterior ao projeto. Sem uma intenção precisa, mas nos valendo das intensidades produzidas no atrito com nosso freguês e com uma construção prévia, configurada por seu apartamento, recorreremos a imagens e textos que lançávamos para ele. Seleccionamos algumas imagens e textos capazes de se integrarem à história do primeiro civilizado. Algumas delas se encontram na narrativa da FIG. 28. São imagens como as do avião da Sibéria, no limite entre a natureza se formando nas geleiras e a cultura entrevista na asa do avião, e as do trabalho do artista Damien Hirst, em que em duas caixas de formol se encontra uma vaca seccionada ao meio, indicando uma perenidade na conservação dos corpos, uma crueza da carne e uma geometria precisa, mas não reguladora. E ainda há as imagens dos circuitos eletrônicos, das margens do rio Nilo e de algumas referências do antigo Egito. Imagens precisas e desorientadas. Além das imagens, trabalhamos alguns textos, como fragmentos do conto “Pele de Urso”, de Grimm, e da “Ética”, de Espinosa. Quanto aos recursos gráficos de projeto usamos, programas de informática que possibilitam um desenho sem rigor. Esse desenho surge como indício, e não como dado a ser reproduzido. A história foi traduzida em narrativas como desenvolvimento do projeto. O modo de tessitura do projeto, feito por textos e

imagens, extrapola o desenho técnico. Nesta lógica falha, o desenho técnico ficou comprometido na confecção da peça, gerando uma outra coisa. As brechas, as lacunas permitem as folgas capazes de gerar transformações na passagem do projeto ao objeto construído. As imagens utilizadas são fragmentárias, recortes parciais de uma arquitetura que exige experimentação.

A espacialidade proposta reduz a área circulável, que media 2,74m X 2,79m, para 1,70m x 1,70m. Foram chumbados suportes metálicos nas paredes e no chão que serviam para suportar as prateleiras e as portas com aberturas diversas cobertas por uma pele de telha translúcida. Definimos com justeza onde cada coisa aportaria: os equipamentos eletrônicos, os livros, os discos, as fitas, os objetos de trabalho e outros que tendiam a ocupar sempre o mesmo espaço. A passagem ao objeto construído feita por camadas é dada pela imprecisão. O projeto não foi detalhado ao extremo, mas tão somente para entendimento do serralheiro. A execução com soluções complexas, como trilhos sobrepostos verticalmente, foram se adaptando ao espaço da sala. Quanto à encarnação da obra, está já se anunciava desde o projeto como construção narrativa. Insistimos na multiplicidade de formação que o processo gerou. O objeto arquitetônico, no sentido restrito, foi consistindo no período de montagem que durou cerca de vinte dias. O processo de encarnação da obra ocorre internamente, guiado pelos recursos disponíveis em sua feitura. Na execução ocorreram diversos remendos: nas peças de ferro dos trilhos que foram cortadas e ressoldadas para se adequarem ao espaço; em toda a parte elétrica que foi descentralizada em luzes fluorescentes em cada parede e num apêndice para iluminar a mesa retrátil de acrílico vermelho para trabalho; nos encaixes do armário existente, que foi desmanchado para abrigar uma das portas de correr e caixas de plástico para objetos aleatórios; nas peças de borracha fixas na parede para não marcá-las; nos retoques de tinta do teto pintado de marrom. Obviamente não tratamos do remendo em tradução de modo tão literal. Nosso entendimento de remendo seria mais condizente ao assumirmos a parcialidade da obra que realizamos no quadro mais amplo de um apartamento, mas desde os pormenores.

Se o determinismo formal dado pela estrutura chumbada e pela disposição prefixada dos elementos no projeto podem indicar um certo ditado do que deve ser feito ou de como deve ser utilizado, alinhamos tal resposta como a própria necessidade de fixar a obra, recurso de engenhosidade, para manifestá-la no mundo. Como uma pregnância. Tal fixação não garante

um uso pré-estabelecido. Aqui caberia uma revisão da noção de flexibilidade como solução para a participação criativa. A participação ocorre mais por embate entre os corpos, entre os diferentes, com aberturas para incorporação dos pedaços formados, do que por uma produção de continuidade plena entre os dois. Muito menos encontra-se alojada na noção de educação do outro como domesticação para adentrar um campo de possibilidades sufocadas como pleno entendedor.

Extraímos algumas conclusões entre o modo como traduzimos no processo de produção desta obra e nossa teorização. A primeira é a de que o original ou a fonte se mantêm como referência, mas logo deixam brechas para a formação de outras coisas. O que a fonte, no caso, os textos e as imagens que utilizamos, lança para fora dela nos possibilita produzir outras coisas, no caso, narrativas escritas, projeto, objeto de arquitetura e, inclusive, este texto. É desfeita a necessidade de um conceito. O conceito não passa de mais um dado definido nos entres das narrativas. Converte-se em discursividade amparada mais na ficção do que numa pretensão de verdade sobre o que fizemos. Mas ficção comprometida com a formação, com a concretude no mundo. Daí investirmos na formação do personagem do primeiro civilizado e na fundação de sua civilização como origem mentida, feita uma sala o seu domínio. Poderíamos ser questionados quanto ao personagem que fomos formando, mas não foi um personagem passivo. Por certo, não formamos mais poetas do que pessoas abertas a outras imagens e a outras formas de manifestação no mundo, capazes de agirem no domínio da coisa pública. Se eles agirão ou como eles agirão, não nos cabe responder. Não nos compete domesticar os fluxos, inserir os agentes num quadro demonstrativo. Nossa tarefa de escrita é mais descritiva e propositiva do que demonstrativa de um método ou de um modelo de ação. Espécie de reatualização, fomento de construção.

O que temos delineado na leitura do processo de construção desta sala é um sistema de transgressão, não somente da metodologia de projeto, mas da própria relação do arquiteto e do freguês com a obra. A autoria não foi coletiva: ela é duvidosa. Podemos, a partir deste exemplo, insistir no reconhecimento da incompletude da construtura e da abertura da obra para transformações, numa arquitetura voltada para os interstícios, para as brechas, o que sai da pureza e da integridade de uma obra, de início e fim prescritos, o que sai do controle do arquiteto. Ao terminarmos nossa tarefa, deixamos uma arquitetura incompleta, ainda apta a outras metamorfoses por atrito com outros habitantes. A encarnação suportavelmente continua.

Nosso cliente, como o primeiro civilizado, ao final de nossa parte, nos disse algo que, deslocado do contexto de livros de auto-ajuda, faz sentido neste processo de tradução como construção. Disse: “você me fizeram aprender a lidar com o erro”. O erro aqui é tão simplesmente certos momentos de formação da obra que explicitam suas aberturas a outras transformações. Como habitante da sala, ele terá que lidar com o erro. Vemos ainda, neste exemplo de arquitetura, uma expansão dentre tantas imagináveis para o campo de atuação do arquiteto. Onde, em suas abordagens, o arquiteto se faz errado, transgressor e tradutor.

Em algumas errâncias, encontramos nosso cliente na rua e ele sempre diz que nos convidará para construirmos uma outra sala de seu apartamento ao qual, desde nossa pequena incisão parcial, não mais voltamos.

PARTE IV

Considerações penúltimas

PARTE IV – CONSIDERAÇÕES PENÚLTIMAS

1. Epílogo para antes de Babel ou Antecedentes e algumas tópicas do nome próprio Arquitetura

As moradas têm nomes próprios e são inspiradas.

Gilles Deleuze e Felix Guattari

Antes de Babel, do mito sem tempo determinável de seu acontecimento, poderia ser agora. Assim sendo, reclamamos a atualidade do mito da construção e faremos uma narrativa arranjando alguns desdobramentos que, por tradução, nos permitem nomear uma arquitetura. Nosso plano ou pretexto que foi consistindo feito este texto ao qual fez-se livro, é uma tessitura confusa, babélica. Texto onde os conceitos perdem o privilégio hierárquico para participarem, juntamente com as imagens, de formações discursivas. Onde Babel é nome de deus, da cidade, da torre, do mito, do homem, da confusão. Onde a tradução é transgressão, remendo, erotismo, intersemiose, construção, infralíngua, recaída. Onde todo o verbo ser persevera em devir, e a tradução só se define enquanto é feita. E se traduz quando os termos, seja a fonte ou o traduzido, são desapropriados parcialmente e lançados ao espaço formado, desde suas brechas identificadas, como suas aberturas às diferenças e à exterioridade. No espaço da tradução produz-se uma espécie de linguagem hieroglífica em que as imagens e as palavras se impregnam por menos de um instante e que serão atualizadas sob outras formas no retorno ou no remendo dos termos, assim como na produção de outros termos. Deste modo, o espaço da tradução se apresenta em sua virtualidade como potência de formação que restitui um espaço pré-babélico de outras formas. Alcançar o pré-babélico não é um retrocesso, mas ir de encontro às coincidências entre o legível e o visível, às pregnâncias, produzindo novas formas de linguagens verbais ou não-verbais. O espaço da tradução confunde-se com o germinal de qualquer construção e foi deste modo que o aproximamos da arquitetura.

Nos termos de uma tradução generalizada, a arquitetura foi um pretexto, um projeto e uma aparição do texto da torre no mito de Babel. Poderíamos estender nossa investigação sobre quaisquer objetos produtos de uma construção, feita ou não pelo homem. A arquitetura se apresenta como um campo favorável pelos seguintes motivos: primeiro, ela é uma atividade na qual o homem participa intensamente e temos dito do vínculo da tradução como instrumentalização da ação humana; segundo, o campo arquitetônico demanda uma discursividade em forma de verbalização como produção teórica, o que vai favorecer as

investidas no sentido de um sistema de tradução; e, por fim, a arquitetura se confunde com a própria construção. Talvez seja por essa identificação que o texto de Babel vai se utilizar de imagens arquitetônicas, como a torre e a cidade, para dizer de uma construção, mesmo antes de esta poder ser reconhecida pelo homem. E ela é reconhecida pela imagem das setenta cidades formadas juntamente com a multiplicidade das linguagens. Indiciada, daí em diante seu espaço de formação é o da tradução. Este espaço possui a sua própria arquitetura, ainda nome comum, que diz do sistema construtivo por desconstrução, por desapropriação, por transgressão de um original desde dentro, desde fora. Mas dele a arquitetura adquire seu nome próprio expresso no mito como “Torre-Babel”, construção confusa, casa construída pelos homens para habitar o deus da tradução que impôs aos homens a transgressão e a interdição da continuidade. Quer dizer, o homem, de certo modo, se condena a traduzir em seu embate com a exterioridade e com a diferença do mundo. O espaço exterior da tradução é ao mesmo tempo remendo entre seus termos. Conforma uma zona de limiar onde a quase-continuidade, a pregnância entre o visível e o legível e a transformação dos corpos em seu duplo sentido de interioridade e exterioridade, ocorrem como um acontecimento, um aí está do movimento construtivo. Devir construtivo, movimento do espaço da tradução que atrai as semelhanças e as diferenças, coloca-as em atrito e faz outra coisa. Termos, acúmulos e esvaziamentos em suas consistências.

Antes de Babel, a arquitetura não podia ser nomeada, no entanto, o “grau zero” da construção foi já dado. *Steady State*. A terra estase inegendrada. Os movimentos dos asteróides indo de encontro à terra que irrompia de dentro. A carne cósmica violada. Deste encontro, a suspeita de William Burroughs de que a palavra é um vírus extra-terrestre quase confirmado¹⁸¹. Os homens condenados que exigem construir foram contaminados: na pré-história os homens que lascaram a pedra, na pré-babel os homens que chamuscaram o barro, e, ao longo da história, os artistas, os arquitetos, mas também estes construtores quaisquer, sem o impacto da precedência disciplinar. A construção como passível de ser traduzida se encontra sempre incompleta, aparece como um sistema aberto. A tradução como modo de construtura, isto é, como um modo de construir, é sempre parcial, se encontra entre dois, é, por sua vez, incompleta. Lançados ao espaço da tradução, os termos são desapropriados parcialmente,

¹⁸¹ Cf. CORREA, H. *A escrita insuportável*. In: BRANCO, L; BRANDÃO, R. (org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p.172-173.

estabelece-se uma zona de indiscernibilidade que não possui nem princípio nem fim, zona de “entredade” de onde retorna aos termos algo que vai parcialmente remenda-los conforme uma continuidade suportável.

Para dizermos do espaço de tradução em arquitetura, foi preciso colocá-lo em movimento no próprio texto, foi preciso traduzi-lo. A tradução proporcionou a fundação de um espaço da tradução em arquitetura como uma zona entre o interior e o exterior do campo arquitetônico, como uma zona de limiar de seu corpo. Situar a zona de limiar seria uma tarefa pré-babélica, como fundação de um espaço deslocado de um tempo mítico circular ou de um cronológico e linear. A esse respeito, os exercícios na Parte III acenam para a consistência de uma arquitetura, para o fenômeno de sua formação que passa pela inscrição cuja determinação da origem nos escapa e, quando dela falamos, isso não passa de uma eleição isenta de qualquer pretensão de uma verdade soberana. A inscrição marca a diferença, permite o reconhecimento da descontinuidade. Esta inscrição confunde-se com a escritura babélica. Foi pelo mito da Torre de Babel que recorreremos a um primeiro esboço para a teorização quase literária da tradução em arquitetura. Partimos do texto e passamos ao que ele nos lança para fora dele, que identificamos como a instauração da construção. A inscrição ou a escritura arquitetônica lança tanto o texto como a coisa para além deles, como que impelidos por um projeto de remendo e anunciando o por vir. Neste movimento de desapropriação, de tradução, a arquitetura ganha um corpo e um nome. Seu corpo em construção, ainda não sendo um corpo próprio, mas um corpo singular que adquire sua interioridade pela zona de limiar com o fora. Quer dizer que a arquitetura vai se encarnando à medida de sua abertura ao atrito com agentes externos humanos, ou não, que a transformam. Nesse sentido, como corpo singular, a arquitetura é segmentariedade pura cuja imagem correspondente seria a do labirinto, onde ela não cessa de explicitar as distâncias, atritar com a exterioridade e fazer espaços. Labirinto em obra. Tão logo vai adquirindo consistência, será nomeada, reconhecida por arquitetura e possuirá tantas medidas flutuantes, como medidas, extensão, volume, texturas. Se toda escrita evoca uma memória, a arquitetura toma parte no sistema de crueldade? Ou é a outra memória que ela evoca, a memória biológica, a encarnação? Ou a mineral que traz em seus farelos a linguagem?

Nos exercícios da Parte III, tentamos estabelecer um modo de tradução que dissesse da própria tradução em arquitetura como meio de sua formação por transformação. Traçamos as

premissas de um sistema de tradução para a arquitetura entendido como sistema de transgressão, conforme definimos na Parte II, em seu sentido de desapropriação parcial dos termos postos em atrito. Tais premissas partem da atualidade de uma obra, que pode ser projeto ou texto de arquitetura, valendo-se do recurso ficcional para identificar um ponto de partida atual para uma discursividade. À medida que ela vai se fazendo consistir, a arquitetura mostra sua duração como um bloco de transformação aberto a sua extrapolação, o que, em termos de formação de uma arquitetura, equivale a uma atualização que indicia o por vir da obra. A obra se constitui num movimento que ocorre de dentro e de fora, mas que possui a exterioridade, a diferença como propulsor. É este o fenômeno inumano e inatural de encarnação da obra, pois se situa entre qualquer humanidade e naturalidade. Ocorre a segmentação inevitável do processo construtivo, movimento diabólico que numa origem mentida remete à imagem labiríntica e não deixa de constituir a obra em toda a rigidez das paredes, pisos e cobertura que a segmentam e nos proporcionam as referências para as distâncias. Escreve René Char: “Suprimir o distanciamento mata”¹⁸². Neste momento a arquitetura se configura como arte das distâncias. A parte maldita da arquitetura é o excesso que a desapropria, definindo um sistema de transgressão, um sistema barroco de terceira.

Utilizamo-nos de uma aproximação literária para confeccionarmos nosso texto. Tal recurso faz com que o trabalho assumira um estatuto de narrativa ficcional comprometida com a formação. Por isso, dela extraímos o nome próprio da arquitetura por meio da restituição poética como reconhecimento da incompletude da construtora. Neste ponto identificamos as premissas para uma teoria da arquitetura pautada na literatura. No entanto, como temos afirmado, a diferença da literatura e da teoria da arquitetura quase literária estaria dada pelos seus desdobramentos voltados para a investigação arquitetônica, para formas de pensamentos voltados à ação construtiva. Esta quase literatura seria capaz de dizer da construção a partir de uma construção textual. A teoria arquitetônica como quase literatura estaria comprometida com a ação. Talvez ela ocorra por um movimento interpretativo comprometido com a construção e indissociável da experiência do construtor.

O princípio arquitetônico é inatural na medida em que não participa da continuidade ou da unidade, e como inatural é construção por sobreposição a uma ordem natural. Como o princípio é inumano e, por isso, instaura-se uma diferença, o homem poderá reconhecê-lo,

¹⁸² Cf. VIRILIO, P. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 2002.

participando, assim, da construção no mundo. Passa a exigir a terra, o outro, e esta exigência passa por seu corpo. A partir daqui, esboçamos o arquiteto como tradutor em seu empenho construtivo. Destituído de um corpo próprio, faz seu corpo singularizar-se como um “transductor de signos”. Faz carne do verbo e arquiteta. Forma sua subjetividade de fora de si. O arquiteto tradutor não é. Ele constrói. Quer dizer, ele adquire o nome daquilo que ele faz. Enquanto faz, o arquiteto se faz construtor. Construtor de qualquer coisa que ele consiga realizar por imagens, por textos, por projetos, por objetos, por tudo a ser extraído e lançado ao mundo. O arquiteto prescinde das garantias diplomáticas. Em seu fazer-se, ele exige o atrito com os outros e, então, tudo o que faz é inacabado, tão inacabado como sua formação. O outro costuma assumir a forma do cliente, do freguês, mas é também todas as coisas que convergem para a construção. É também, ele mesmo que se desconhece fora de si, se construindo. Não lhe interessa definir as hierarquias das importâncias de antemão. De princípio as coisas se equiparam em valoração. Seu vigor é participar da construção. Aí se difere do escritor, do pintor, dos artistas e da infinidade dos profissionais liberais, que vão reclamar sua obra e dizer que também se transformam enquanto as realizam. Mas o arquiteto, talvez como ninguém, ele está implicado com isso. Ele dá forma sem domesticar a transformação e arrisca sua autoria. A construção é sua perdição. Se as transformações são incessantes, para ele é impossível entregar uma obra acabada. Mas é exigência entregar uma obra habitável que, por ruído grave e prolongado, exige outras transformações ou que exige ser habitada por tantos outros. Portanto, não há como ele ou os outros se esquivarem da matéria e das gostosas aberturas convidativas da construção. Forçado duplamente, de dentro e de fora, a construir e a se construir, o arquiteto se faz cativo de e apaixonado por sua tarefa. E sua tarefa é errante. Descobre os corpos amorosos como narrativas de suas metamorfoses. Não cessa de requisitar a matéria e toda a gravidade e tesura do mundo. Cheio de horror ao vazio da continuidade, maravilhado diante do transbordamento do mundo. Constrói para tentar atravessar um abismo intransponível e, nesta tentativa, evidencia-se a impossibilidade de qualquer universalidade. A construção não cessa sua aparição. E por estar tão próxima à instauração da multiplicidade da linguagem como causa e efeito da condenação de construir, a arquitetura carrega em seu nome a origem da construção.

Parece-nos, pois, que extrapolamos o campo disciplinar da arquitetura. No entanto, extrapolamos este campo por ela, traçando uma meta-narrativa da construção. A arquitetura

talvez por ausência de uma teoria própria, quer dizer, fundada sobre a discursividade da obra de arquitetura, possibilita o trânsito entre campos de saber. Poderíamos, então, tentar atritar elementos de outros campos para outros modos de se fazer uma arquitetura, como uma espécie de tradução que poderia resultar em outra coisa diversa da arquitetura. Parece que miramos sempre outra coisa quando propomos nosso sistema de tradução para a arquitetura. Por outro lado, a quase literatura como modo de se tecer uma discursividade para a teoria da arquitetura nos encaminha para algo externo a seu campo, à instrumentalização que privilegiaria a obra no sentido de uma construção. Esta teoria não precisa ser conceituada. A arquitetura permite um sistema de transgressão que lemos para além do mito de babel por sua indissociação da construção. Os impactos de um sistema de transgressão sobre a disciplina arquitetônica nos são, por ora, imprevisíveis, mas certamente alteram os modos de se ensinar e de se fazer teoria e prática na disciplina e talvez convertam a arquitetura para uma indisciplina.

Este trabalho encontra-se permeado de avarias, de brechas, de falhas, que, de outro modo, não nos permitiram traçar este texto. Quer dizer, produziríamos um sistema fechado, uma teoria de avaliação universal, científica e não entenderíamos a construção como falha, no sentido de sua abertura à tradução, à produção de outras coisas, disposta a assumir outras formas, a se transformar. Aquilo que este texto deixa de lacunas é a validade de nosso sistema de tradução para a formação da obra de arquitetura. Os exercícios de tradução que fizemos dizem de uma teoria da construção e apontam para a possibilidade de se instrumentalizar a tradução de modo direto na produção de uma obra. Seria o caso, por exemplo, de, partindo de textos literários, chegarmos, e isso sem muita linearidade, a um objeto arquitetônico e daí em diante.

Trabalhamos no sentido de uma espécie de ontologia sem transcendências da arquitetura, porém, este *ser* é nomeado de fora, das suas relações com outros campos, da amplitude de seu sistema compreendido em sua abertura. Traçamos uma ontologia no sentido de averiguar este ser, de lhe conferir um nome. E este nome dado de fora vem do processo construtivo sempre incompleto: é a incompletude da construtura que nomeia nossa versão de arquitetura. Podemos, então, afirmar a correspondência da arquitetura com a tradução, porque a arquitetura precede o nome próprio. Enquanto vivida é intraduzível, mostra suas transformações recorrentemente e não deixa de requerer uma continuidade suportável. Parece-

nos, então, que a arquitetura sempre será nomeada depois da construção. As construções de múltiplas Torres de Babel parecem não ter fim.

Para não encerrarmos nossas investigações incompletas, recorremos ao empenho literário dizendo do apagamento da fala arquitetônica para dar lugar ao poeta. Teoria como quase literatura que pode ser lida como anexo: parcialidade lançada para fora deste trabalho, esboço penúltimo. Dizem que as conclusões são as partes poéticas, mais livres do trabalho acadêmico. Pois, que a conclusão da conclusão seja:

2. Narrativa da casa afrontada

Sem o retalho do verbo, a pedra lascada. A precedência da cantoria e dos movimentos intraterrestres, os bétilos sabe-se lá de onde, o sol deixando de babar. Cantaria. A razão.

Vistoria da palma-da-mão e das pontas-dos-dedos. São as mulheres as portadoras, com toda a razão, que entendem da casa, do amor, dos filhos. Enredam-se com as palavras e os poetas figurais femininos as fazem ex-musas: e Hölderlin já sabia, por isso ao pó quase voltou. Quase-molécula. Na arquitetura, a origem, partícula mínima do original do qual partiram todas as formas, as traduções infinitas, este empenho construtivo, nos é impossível chamá-lo antes das pedras feitas tijolos cozidos e do betume feito argamassa. Mas chamamo-la porque desritualizada esta mítica diz da impossibilidade de qualquer origem que não se faça aqui e agora ou quando a pregnância era lábio ainda antes do raio irado instaurador das linguagens. Mentira ao espelho enviada por setenta anjos tuberculosos, os melancólicos de Dürer catadores dos restos solares. Pedras de cada texto que podiam uma frase, se esfarelaram.

Como as antigas imagens das sereias habitantes celestes e cantoras do poder balbuciar, convertidas em metades peixes. As pedras, então, silenciaram. Espirros dos deuses. Pedras lançadas no lago com o ruído externo e longo: extenso e não pára de reverberar.

Podíamos forçar a arquitetura a falar?

Diante da afirmação da palavra como um vírus extra-terrestre, a insistência perturbante de Burroughs, Hélia Correa – são as mulheres que entendem da casa –, recuando até antes da metáfora, aponta com os dedos e acusa as pedras. Diz ao portar a mnemônica de Delfos: “Vejo o sol, ainda fresco, ainda molhado pelo seu nascimento, sacudindo os pedaços mais

soltos de seu pêlo que vêm despenhar-se contra o chão. E esses meteoritos são as pedras que trouxeram com elas a linguagem”¹⁸³. Ela ainda identifica em Artaud, os Bétilos, Pedras de Bel feita de resto solares: “São fagulhas carbonizadas do fogo celeste. Seguir a sua história é regressar a origem do mundo criado”¹⁸⁴.

A linguagem veio do céu, da ira divina, essa exterioridade das coisas, marca da diferença. Bétilos viraram pó e dispersaram a razão pelo mundo. A língua veio também do sexo da terra. Movimento sem ordem de seu interior. É também a pedra do exílio do grego, homens que requeriam a razão. Poetas. Antecedentes das maravilhas do mundo antigo, o sol e a memória mineral. Narrar esta memória é trazer a própria formação da terra, os restos solares, o vírus sabe-se lá de onde adaptado às formações vindouras intra-terrestres. Em suma, o verbo é carne isenta de sua origem particular.

Será ainda a arquitetura capaz de trazer em sua matéria meteorítica ou intra-uterina o vírus da palavra? Um silvo débil emite o nome próprio intraduzível da arquitetura?

A loucura de Hölderlin, ataque das palavras pelas paredes da casa, como reescreve Maria Gabriela Llansol, são as mulheres cheias de razão da casa. A loucura de Hölderlin adivinhada pela casa, pelo olhar:

“_____ Hölderlin sentou-se silencioso à minha frente que sou casa – não disse nada – mas eu conhecia quais eram seus verdadeiros pensamentos pela inconstância de seu olhar; olhar
Que me era dirigido, longa e baixa,
Que terminava nas paredes, e principiava nas janelas”¹⁸⁵.

Olhar de pregnância à palavra, primeira já suspeita da casa da suspeita daquilo que Hölderlin sabia que a nomearia e a forçaria a falar a contragosto. Os poetas também têm lá seu entendimento da casa. Razão feminina. A casa não suspeitava de sua presença poética. Resmungava: “pensa para si ignorando que ouço e vejo”¹⁸⁶.

Ignorância da sua fala? A casa fala de suas matérias próprias, fala de seus poros onde ainda se alojam as poeiras capazes de contaminar as cabeças desavisadas. Mas Hölderlin não estava desavisado e suspeitava o bastante para querer se livrar dos espelhos.

¹⁸³ Cf. CORREA, H. *A escrita insuportável*. In: BRANCO, L; BRANDÃO, R. (org.). op.cit. p.175.

¹⁸⁴ Ibidem. p.176.

¹⁸⁵ LLANSOL, M. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares, (19? ?). s/ numeração de página.

¹⁸⁶ Ibidem. s/ numeração de página.

“Não suporta que haja espelhos na casa pôs-se a fazer aparecer, verbalmente, figuras luminosas sobre a sua própria espádua, e deixou-se ir vagando sobre mim apertando o cabelo sobre a nuca”.¹⁸⁷

A memória da própria casa diz mais da memória biológica do que da narrativa histórica de seus habitantes. O Egito construiu suas pirâmides. Seu olhar “região-abarcada-pelo-olhar”, *paisagem*, primeira cisão do domínio, recaída que o despossuíra da palavra. A casa passava a falar para ele ouvir, tinha direção em seu retrocesso. “(...) tudo principiava pelo som – o som de fazer o último poema”.¹⁸⁸ Sombras e barulhos pela casa, fumaça e os corpos se perdendo. Hölderlin acertou em sua suspeita e com o balbuciar avante pré-babélico, com as palavras sopro enfrentava a pretensa incomunicabilidade da casa. Silenciava e grunhia.

“Por que se perdeu?”, perguntou Joshua.

“Diz-me, Hölderlin, como se diz, na tua língua, distante como a palma da mão?”

“Uuu”, repondia-lhe.

“Repete, Hölderlin, eu nunca sentira arrependimento por partir, nem remorsos por ficar”.

“Iii”.

“Diz-me, Hölderlin, a tua razão de partir não foi o amor?”

“Ooo.”¹⁸⁹

Ressonâncias particulares, partículas de pedras da Síria que a Europa insistiu em pilhar sem entender bem o que a aguardava depois do século XVIII. Morreram por apego à poesia.

Nosso legado, que vocês não de querer, vem da margem da incomunicabilidade. Não categorizamos e muito menos precisamos a loucura. Acreditamos na possessão. Mais fácil a crença das palavras a balbuciar, a balbúrdia, o inferno dos outros, as versões do otimismo.

A casa solta vagas obscenas. Obsta a paisagem dela mesma, o motivo poético. Pedra lascada contaminada, pó esparramado feito pólen sobre os olhos desavisados. Desde então, têm sido feitos desenhos, condenação circular da construção em não progredir. O pó da pedra escoou pelos dois rios que circundavam o mundo: civilizou-o. Do raio para o rio para a cerca. Os pássaros cantores deixaram de ser confundidos com as sereias que passaram a habitar as águas onde os raios de sol não as acometem. Estourada e vôo.

¹⁸⁷ LLANSOL, M. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares, (19? ?). s/ numeração de página.

¹⁸⁸ Ibidem. s/ numeração de página.

¹⁸⁹ Ibidem. s/ numeração de página.

Passeio no campo das mulheres elétricas, multiplicidade. A todas amou e ainda hoje lhe escrevem cartas.

Paredes da casa escutando *Eletricladyland*. Agora a casa vai ter que escutar. Hölderlin vai ensurdecê-la ou endoidá-la, fazendo-a ouvir a circulação do ar e do sangue de seu próprio corpo. Sua pele branco sobre parede creme, em pequenos trechos arrebatada. A pintura onde parei ou o que eu fui depois de mim. Acúmulos nos cantos, cantos de pilhas e pilhas de papéis, objetos n+1. Suportes de cadeira e lustres inúteis a adornar, cristaleira de quadro de avisos, calendários de borracharia. Tantas quase-paisagens mudas. Tudo sedimentando como pó cansado de voar e nada fenomenológico. No entanto, sexos em seus tamanhos naturais passam por ali, paredes escutando *Eletricladyland*. Não adianta tapar os ouvidos se até o ônibus passando de madrugada te faz vibrar, esta frequência que te arrasta e te desvela como causa segunda da palavra. Passado a limpo? Preto sobre branco.

Infiltração pela cobertura. Casa úmida calada, loucura compartilhada e dissoluta, Hölderlin restituído a uma lucidez estranha da pedra balbuciante. Visível cantura. Passeio na terra da mulher elétrica, mas não sem risco. A coisa crua, a pregnância é a força da forma. E Hölderlin nomeou a arquitetura e, desde então, ela se calou. Chamou-a Bavel minha amada. Preferiu ficar por lá, juramentando o que os outros confundiam com balbuciar. Já não podia, quase-feminil, cheio de razão; já não podia, quase-molécula, identificando o canto do pó. Preferiu ficar perturbando a casa enlouquecendo-a por atrito. Virilmente, de tanto torturar a casa, ela se calou para agora nunca falar. As pedras silenciaram e a mnemotecnica foi invertida. E virilmente violando, deixou de ser poeta. A arquitetura passou a parir poetas e a guardar livros. De Hölderlins Eusébius regressados do exílio com seus próprios nomes narradores de uma memória mineral que já não entendemos e que vez em quando nos arrebatava.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A&V. Monografias de arquitectura y vivienda. N°29, Madrid, 1991.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita. A noção de despesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Albert Skira, 1955.
- _____. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad: Karlheinz Bark. Cadernos do mestrado- UERJ, R.J., nº1, p.i-xxii, 1992.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLAKE, William. *O matrimônio do céu e o inferno e O livro de Tel*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: 1987.
- BORENSTEIN, L, *John Hejduk em Berlim*. In: *Risco*. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo. São Paulo: EESC-USP, nº2, 2003. Disponível em: http://www.eesc.usp.br/sap/revista_risco/Risco1-pdf/art4_risco1.pdf44. Acessado em: janeiro de 2006.
- BORENSTEIN, L; PASSARO, A. *Leituras berlinesas de John Hejduk e Daniel Libeskind*. In: SEMINÁRIO ARQUITETURA E CONCEITO, 2. Belo Horizonte: Núcleo de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura da UFMG. 2005. CD-ROM.
- BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BOLLNOW, Otto F. *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A traduzibilidade dos conceitos. Entre o visível e o dizível*. In: DOMINGUES, Ivan. (org.). *Conhecimento e transdisciplinariedade II. Aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *A letra da arquitetura e a arquitetura da letra*. SEMINÁRIO ARQUITETURA E CONCEITO, 1, 2003, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Núcleo de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura da UFMG. 2003.
- _____. *Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura*. *Topos*, Belo Horizonte, V.1, N.1, p.113-123, julh/dez. 1999.
- _____. *Linguagem e arquitetura: o problema do conceito*. *Interpretar Arquitetura*, Belo Horizonte, v.1., n.1, nov. 2000. Disponível em: <www.arq.ufmg.br/ia>.

- _____. *Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BRETT, Guy. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte; Paris: Jeu de Paume : Reunion des musees nationaux, 1992.
- BRION, Marcel. *Cézanne*. São Paulo: Editora Três, 1973. (Biblioteca de arte. Os impressionistas; 8).
- BRUZZI, Hygina. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.
- BURROUGHS, William. *A revolução electrónica*. Lisboa: Vega, 1994.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
_____. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAUQUELIN, Anne. *Cinévilles*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- CHIPP, Herschel Brownine. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano v1*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
- COLEÇÃO de Arte. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
_____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
_____. *Cinema I A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim,
_____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia v.1,v.2,v.3,v.4,v.5* São Paulo: Editora 34, 2002.
- DOMINGUES, Ivan. (org.). *Conhecimento e transdisciplinabilidade II. Aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
_____. *O dever das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3.ed. Curitiba: Positivo, 2004. 2120. CD-ROM ISBN 8574724149 (enc.)
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. V.3. São Paulo: Forense, 2001.
_____. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins fontes, 1997.

- GENET, Jean. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
 _____. *Um cativo apaixonado*. São Paulo: Arx, 2003.
- GHYKA, Matila. *El numero de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. I los ritmos*. Buenos Aires: Poseidón, 1968.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'água, 1997.
- GOMBRICH, Ernest. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993
- GRAVES, Robert; PATAI, Raphael. *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1969.
- GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAUSER, Arnold. *A história social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes:1998.
- HEJDUK, John. *Victimas*. Murcia: COAAT, 1993.
- HISSA, Cássio. *A mobilidade das fronteiras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.) *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KIAROSTAMI, Abbas. *O real, cara e coroa*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *O cotidiano no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.
 _____. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1995.
- LÈVY, Piere. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LISSITZKY, El. *La reconstrucion de la arquitectura en russia y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1970.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de Julho e Agosto*. Porto: Edições Afrontamento, 1984.
 _____. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares, (19??).
- MAGNAVITA, Pasqualino Romano. *O lugar do conceito arquitetura*. SEMINÁRIO ARQUITETURA E CONCEITO, 2, 2005, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Núcleo de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura da UFMG. CD-ROM.
- MASSIN, J; MASSIN, B. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MEARLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. A dúvida de Cézanne*. Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- MESTRES do Blues. Barcelona: Altaya, 1996. 60 v.
- MILLER, Henry. *Sexus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MONTANER, Joseph Maria. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento do sec.XX*. Barcelona Gustavo Gilli, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral. Uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ONFRAY, Michel. *A política do rebelde. Tratado de resistência e insubmissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.
- PARTSCH, Susanna. *Paul Klee, 1879-1940*. Colônia: Taschen, 1993.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRAGER, F; SCAGLIA, G. *Brunelleschi. Studies of his technology and inventions*. Cambridge, London: MIT press, 1970.
- RICKEY, George. *O construtivismo. Origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- RICOEUR, Paul. *Do texto à acção. Ensaio de hermenêutica II*. Porto: Res (19??).
- RYKWERT, Joseph. *A casa de adão no paraíso: a idéia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RÓNAI, Paulo. *Babel & Antibabel ou O problema das linguas universais*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Do contrato social; Ensaio sobre a origem das língua ; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as ciências e as artes*. São Paulo: Nova Cultural, 1997 2 v. (Os pensadores)
- RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Groove de Música. Edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço*. São Paulo: Unesp, 2002.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *O barroco*. Lisboa: Vega, (19??).
- SIMMEL, George. *Rembrandt. Ensaio de filosofia del arte*. Buenos Aires: Editorial nova, 1950.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo Martins Fontes, 1998.

THOM, René. *Parábolas e catástrofes: entrevista sobre matemática, ciência e filosofia*. Lisboa: 1985.

THOMBERG, Joseph Muntañola. *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
_____. *Topogénesis uno: ensayo sobre el corpo y la arquitectura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1979.

WILTON-ELY, John. *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings. 1st ed.* San Francisco: Alan Wofsy, 1994.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VAZ, OSCAR DE VIANNA; BRANDÃO, CARLOS ANTÔNIO LEITE; UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *A pedra e a lei*. 2005. enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 2002.

VITRÚVIO. *Da arquitetura* 2. ed. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2002.

Sites:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Acessado em janeiro de 2006.