

FOGO, VAZIO e SILÊNCIO

um banquete

GUSTAVO ROCHA-PEIXOTO



Fogo, Vazio e Silêncio



UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor

Roberto de Andrade Medronho

Vice-reitora

Cassia Curan Turci

*Coordenadora do
Fórum de Ciência
e Cultura*

Christine Ruta



Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor

Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta

Fernanda Ribeiro

Conselho editorial

Marcelo Jacques de Moraes (presidente)

Cristiane Henriques Costa

David Man Wai Zee

Debora Foguel

João Camillo Barros de Oliveira Penna

Maria Elvira Díaz-Benítez

Tania Cristina Rivera

© 2024 Gustavo Rocha-Peixoto

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

R672 Rocha-Peixoto, Gustavo
Fogo, vazio e silêncio : um banquete / Gustavo Rocha-Peixoto ;
Daniella Martins Costa (org.).– Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2024.
166 p. : il. ; 18 cm

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7108-520-6

1. Arquitetura - História. I. Costa, Daniella Martins. II. Título.

CDD: 720

Coordenação editorial

Thiago de Moraes Lins

Sonja Cavalcanti

Preparação de originais

Cecília Moreira

Revisão

Paula Halfeld

Capa, projeto gráfico e diagramação

Leonardo Arroniz

Imagem de capa

Foto do autor. Four Freedoms Park,
Nova York.

*Contratos, licenciamentos e direitos
internacionais*

Antonio Holzmeister Oswaldo Cruz

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ

Rua Lauro Müller, 5

Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160

www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ

Av. Pasteur, 250 – Palácio Universitário

Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902

vendas@editora.ufrj.br

A Editora UFRJ esforçou-se para obter todas as licenças e permissões de uso das imagens contidas nesta edição. Não houve intenção de violação de direitos autorais. Todos os direitos e créditos vão diretamente para seus legítimos proprietários.

Fogo, Vazio e Silêncio

UM BANQUETE

GUSTAVO ROCHA-PEIXOTO

DANIELLA MARTINS COSTA (org.)

 EDITORA UFRJ

,¹ **só que de outro jeito**,² isto é, quero contar a mesma história (digamos, a mesma história da arquitetura) sem necessariamente andar no trilho de uma concepção linear, retilínea do tempo. A história é uma narrativa do tempo, mas não precisa contar um tempo homogêneo e uniforme que anda em linha dura como um bonde, vindo de um passado

1 Em um livro de pretensões científico-objetivas-e-universitárias, as notas dão caráter distintivo e uma bela aparência de erudição. Pôr nota em uma vírgula poderia parecer uma ironia, se não um deboche. E o que dizer então de principiar o texto com a dita vírgula? Se isso parecer inaceitável, devo argumentar em meu socorro que Lispector (1974 [1969]), vulgarmente conhecida como Clarice Lispector, começou seu romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado há mais de meio século, com esse mesmo sinal de pontuação. Citada a fonte venerável, fico autorizado a repetir a proeza. Com a vírgula, a escritora queria indicar que seu romance não tinha propriamente um começo, mas os acontecimentos vinham narrados no fluxo contínuo da vida entrelaçada de sentimentos. A esse mesmo desiderato, acrescento outro: minha vírgula

localizado no infinito e que se dirige a um futuro também infinito no outro lado. Quero contar a mesma história como algo que está aqui presente. Não é por diversão, para fazer experimentalismo diletante, que faço assim, mas porque acho que isso é útil, que serve a entender a arquitetura e ajuda a fazer arquitetura hoje. Sim, falo de arquitetura. E digo que a

é um manifesto para que os historiadores da arquitetura gozemos da mesma liberdade de escrita dos autores de ficção. E para dizer que penso e acho que só assumindo inteiramente a história da arquitetura como uma ficção criativa posso pretender que minha escrita seja científica, objetiva e tenha validade universitária. E vejam, caros leitores, que justifiquei também esta nota como necessária – embora irônica, talvez...

2 Devo supor que todos perceberam que: “, só que de outro jeito”, frase com que inicio este capítulo, é citação da definição de “história” dada por Schopenhauer: *Eadem, sed aliter?* (*O mundo como vontade e representação*. Suplementos ao terceiro livro, n. 227). Se for assim, ignore, por obséquio, esta nota.

arquitetura é feita agora de matéria sobrevivente à passagem inexorável do tempo. Minha hipótese então pode ser esta: “Em arquitetura, a forma segue a memória”. Se preferirem em inglês, para conversar com os pragmáticos funcionalistas e seus detratores derrotistas: “Form follows reminiscence” (a forma segue a lembrança). Na verdade, eu não queria falar só em forma. Também o “segue” parece inadequado, porque sugere que uma coisa vem depois da outra, como consequência. O mais adequado seria, talvez, *Arquitetura é reação à memória*, mas do outro jeito tem mais impacto, parece um lema.

Sim, sim, falo de arquitetura, estou falando de uma história da arquitetura. Isto é um ensaio sobre a história da arquitetura! Preciso escrever isso aqui para convencer meus leitores de que isto que vem por aí é uma tese sobre a história da arquitetura. Preciso repetir isso muitas vezes para me convencer de que isto deve ser um estudo e de que trato de história da arquitetura. A primeira complicação é justificar um recorte temporal que comporte a coisa toda, desde as cavernas trogloditas à última criação de Peter Zumthor. Nenhum texto é capaz desta façanha: engolfar todas as coisas construídas desde a cabana primitiva. Mesmo o sistemático Choisy ou o infinito Bannister Fletcher tiveram de fazer suas escolhas. Puseram isso e aquilo, mas omitiram outras coisas.

Não dá para arrolar num livro todas as construções (Pevsner, 1982, p. 1, 7)³ de todas as terras em todos os tempos, quanto menos descrevê-las, ou ainda muito menos as interpretar. Quantas vezes repeti aos meus orientandos de graduação ao doutoramento que é preciso recortar os temas, restringir o universo de objetos, e aqui estou querendo falar de tudo...

Se não posso ser abrangente o bastante para falar de tudo, o que me resta é tratar de fragmentos. Aí uma primeira aproximação do recorte. Os assuntos vão pular de lasca em lasca. A proposta é juntar essas pecinhas soltas. Fazer um mosaico novo dos fragmentos. Mas ao fazer isso noto que esses pedaços não são pedrinhas inertes. Alguns deles são imantados, alguns têm mesmo alto poder magnético. Quando se

3 Lendo esta linha, José Barki ainda lembrou da famosa distinção entre construção e arquitetura que abre o *Panorama da arquitetura ocidental*, de Nikolaus Pevsner. Você tem razão de reclamar, Barki. Revendo o livro para remediar a omissão, deparei com o *Prefácio* que Pevsner escreveu em 1942 e reescreveu em 1960 e que faz o livro começar com três ressalvas necessárias para advertir os leitores de que eles não podem esperar *uma menção a todas as obras e a todos os arquitetos importantes*. Porque *se isso tivesse sido realizado, todo o espaço disponível teria sido preenchido apenas com nomes de arquitetos, de edifícios e com datas*. Obrigado, Barki! Obrigado, professor Pevsner!

aproximam alguns desses, eles grudam sozinhos sem precisar de cimento. Outros, entretanto, se repelem. E a cola que os há de manter juntos precisa ser bem forte a fim de contê-los. As peças imantadas justapostas geram campos de força invisíveis, provocam centelhas, descargas voltaicas, dão choque. É, então, combinado isso, que me convenço de que isto pode ser uma história da arquitetura; primeiro passo para deixar meus leitores igualmente persuadidos.

O jogo é partir o que era unido, juntar o que estava longe, aproximar pedaços distantes. Vamos jogar com as peças: justapor, sobrepor, arremessar, precipitar, fazer colidir. Depois embaralhar e começar de novo.

São **FRAGMENTOS DA ORDEM**. Esses fragmentos de arquitetura são sobrevivências de velhas arquiteturas; e de outras coisas que não são arquitetura. É verdade que os arquitetos historicistas fazem arquitetura nova com fragmentos de velhas arquiteturas, mas meu lema é de diversa densidade: digo que todos os arquitetos fazem sua arquitetura de velhas memórias. Da maioria dessas, eles nem se lembram. Não sabem que são memórias suas. Porque são sobrevivências⁴ invisíveis que eles herdaram dos meios em que cresceram suas consciências. No caos aparente de fragmentos que nos cerca haveria de se esconder uma Ordem.

E aí vem a segunda parte da hipótese. Perigosíssimo detalhamento da minha propositura. Em tudo o que fazemos há uma saudade de Ordem. Uma íntima nostalgia do Éden – sim, saudade do Paraíso perdido. Nossa vida é movida por essa lembrança inata; polarizada entre o desespero da perda e o desejo de recuperar. Depressão e imaginação são os polos opostos do mesmo ímã. É esse magneto que faz rodar o motor elétrico da criação – haja hipótese!

Essa saudade do Paraíso corresponde a um tema bastante revisitado na história da arte. No início do século XX, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1964) dedicaram estudos de grande repercussão ao tema da melancolia imaginativa. O motor inicial dessas pesquisas foi uma famosa gravura de Albrecht Dürer, *Melencolia I*, de 1514.⁵ A partir daí, navegando pela medicina da Antiguidade, pelos meandros da alquimia medieval e da filosofia do Renascimento, Klibansky, Panofsky e Saxl desenvolveram investigações de grande erudição que até hoje provocam

4 Sei que estou repetindo a palavra. É que ela tem estirpe. Para Aby Warburg, a história da arte é feita dessas *Nachleben*.

5 Cf. Panofsky (1955).

florações no domínio da história das artes plásticas. A história da arquitetura, entretanto, pouco ou nada tem enveredado por esses caminhos.

Por isso o recorte deste ensaio não pode ser temporal. Interessam-me algumas arquiteturas que contêm em si uma amostra do todo. De fato, talvez não se trate tanto de uma história **DA** arquitetura – se entendermos isso como narrativa das peripécias da arquitetura pelos tempos afora –, mas da decifração da história que está abrigada dentro de um edifício. Parece ser mais o caso de uma história **NA** arquitetura.

Sim, a história e a arquitetura têm bailado juntas há muito tempo – fazem um bom par. Mas até aqui parece que a história tem conduzido a dança. Quando pensamos na história da arquitetura, tratamos de dependurar os espaços na linha reta da história e estudá-los nos seus **CONTEXTOS**, isto é, relacionando-os com *outros espaços do mesmo tempo*. Neste ensaio-banquete proponho que a arquitetura é quem vai liderar. A regra é que vamos coscuvilhar a história que se abriga na arquitetura e falar de **HIPERTEXTOS**, quer dizer, remissão: vamos tentar relacionar o tempo dentro do espaço com *outros tempos do mesmo espaço*. Nossa história **NA** arquitetura tentará recitar as aventuras dos tempos dentro do espaço. Procuo achar sobrevivências de tempos passados,

fantasmas, *Nachleben*, como propusera Aby Warburg⁶ (2001, p. 491-492).

Essa é a razão por que esse texto não teve começo nem pode chegar ao fim.

Nossa saudade da Ordem sugere um ordenamento fractal da linha do tempo. Uma configuração temporal fragmentada, mas cujo fracionamento comporta uma ordem. Ou, dito de outro modo, um senso de Ordem que pode ser enxergado na articulação dos estilhaços de tempo que se apresentam à nossa imaginação. A narrativa do tempo assim assume a configuração da definição de fractal dada por Benoît Mandelbrot: “uma forma geométrica rugosa ou fragmentada que pode ser partida em pedaços, cada um dos quais é (ao menos aproximadamente) uma cópia reduzida do todo” (Mandelbrot, 2012).

Warburg, Panofsky e Mandelbrot são as referências fundamentais deste livro. Essas são as razões e os pretextos do texto a seguir, que me abre ocasião de testar as ideias que venho acalentando sobre as alternativas de narrativa da história da arquitetura e do seu ensino no âmbito da formação do arquiteto. O texto a seguir é um desdobramento

6 Cf. Georges Didi-Huberman (2010).

da conferência apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ em 2010 como parte dos requisitos do concurso público para professor titular e de pesquisas inéditas realizadas durante estágio pós-doutoral na Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos, em 2013 e 2014. Após conseguir convencer meus examinadores, cinco leitores de alta qualidade, num sinal de que poderia seguir nesse caminho, publicar este livro hoje é uma forma de abiscoitar mais leitores ao banquete que proponho...

Sumário

13 **Para encontrar o fio da meada**

por Daniella Martins Costa

23 **FOGO, VAZIO E SILÊNCIO: UM BANQUETE**

29 **I. Prometeu**

29 i. útero em chamas

32 ii. nascimento do fogo

42 iii. *in giro cor igni*

54 iv. genealogia do vazio

59 **II. Hefesto**

59 i. uma sismologia

68 ii. ainda a nobre estirpe do vazio

80 iii. heroico holocausto do vazio vivente

84 iv. cabala do muco

97 **III. Hórus, menino**

97 i. *"ditties of no tone"*

110 ii. "enteada do silêncio e lentidão"

118 iii. arqueologia do silêncio

143 iv. (festim mitológico

155 **Fontes das ilustrações**

159 **Referências**

167 **Sobre o autor e a organizadora**

Para encontrar o fio da meada

Caros leitores, antes de começar o banquete que o autor vai propor, gostaria de pedir gentilmente a sua companhia em uma tarefa nada simples: desvendar a linha de narrativa pensada para este livro por uma cabeça que guarda um emaranhado de histórias. Quem conhece o autor, o arquiteto e historiador Gustavo Rocha-Peixoto, sabe que encontrar o fio certo nesse tear pode ser uma tarefa complexa. Essa *quase autópsia* de cérebro foi uma tarefa delegada a mim pelo próprio Gustavo, que insistia que os leitores precisavam entrar na sua cabeça, ou, como ele descreve a operação, “entrar no crânio do autor”. Eu não imaginava que a minha insistência para que nós organizássemos os textos que deram origem a este volume que a Editora UFRJ nos ajuda a entregar a vocês acabaria (ou melhor, começaria) com autópsias e crânios abertos. Mas, acreditem, só depois disso será possível nos acomodar mais à vontade junto aos outros convidados desse banquete literário.

O texto ao qual vocês estão a ponto de se entregar é uma deriva sobre uma das habilidades peculiares do autor: narrar histórias. Essa forma própria nasce de fontes com estirpe, como Paul Ricœur e Santo Agostinho, para falar de tempo e memória, evocando em muitos momentos Aristóteles e sua poética, de onde vem a necessidade de um enredo, intriga, para a narrativa, Mito. Aby Warburg e Walter Benjamin são chamados a sustentar o caráter fragmentário da vida diante do ofício do narrador. Organizar, ou não, fatos em cronologia linear? Ordenamento fractal da linha do tempo tem sido cada vez mais a escolha do Gustavo para suas narrativas, usando formas fragmentadas que podem ser partidas em pedaços, e que são uma cópia reduzida do todo, um fractal, tal como definiu Benoît Mandelbrot (2012). Esses fragmentos também ecoam na obra de Proust e seu *Em busca do tempo perdido*, em que a passagem do tempo é representada em uma estrutura fragmentária, cíclica, fractal. Memórias

e reminiscências evocadas como fazem Rachel Jardim e Rodrigo Naves. Outros autores muito importantes aqui são Gombrich e Panofsky, que nos ajudam a entender a melancolia imaginativa presente no texto.

Outros textos autorais foram, de certa forma, construindo este livro, como os estudos iniciais sobre arquitetura neoclássica no Brasil, que resultaram no livro *Reflexos das Luzes na terra do Sol: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência (1808-1831)*, publicado em 2000, cuja origem foi a dissertação de mestrado de Gustavo, orientada pela professora Sandra Alvim.¹ O tema se aprofunda na tese de Doutorado, orientada pelo também historiador Afonso Carlos Marques dos Santos,² na qual Gustavo traça uma narrativa

1 Sandra Poleshuck Faria Alvim (1940-1997) foi doutora em Estética pela Sorbonne, com mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, licenciatura em História pela Universidade Santa Úrsula e em Educação Artística pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Na FAU/UFRJ, atuou como professora de Arquitetura no Brasil no Departamento de História e Teoria. Fonte: <http://www.fau.ufrj.br/2021/11/26/professora-sandra-alvim-homenageada-em-alameda-que-leva-seu-nome/>. Acesso em: 6 maio 2023.

2 Historiador graduado pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor em Ciências

sobre os primeiros frutos da Academia Imperial de Belas Artes que deu origem à tese intitulada *Arquitetos do Brasil Imperial: a arquitetura dos primeiros alunos da Academia Imperial de Belas Artes*, defendida em 2004. Também formam este texto uma carreira dedicada ao patrimônio cultural e à historiografia da arquitetura, graças à sua atuação no Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), além da colaboração em projetos expositivos, produção de resenhas e textos de historiografia da arquitetura.

Quanto a este último tópico, a coletânea *Leituras em teoria da arquitetura*, organizada em parceria com Beatriz Oliveira, Guilherme Lassance e Lais Bronstein, tornou-se uma referência para o pensamento no campo da teoria arquitetônica. Desse trabalho resultaram quatro volumes organizados com base em temas como conceitos, objetos, autoria e leituras. Trata-se de uma organização fractal de textos e autores que estimulam o pensamento e a produção em nosso

Humanas, na área de História Social, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Em 1997, tornou-se professor titular da cadeira de Teoria e Metodologia da História do IFCS. Fonte: <https://biblioteca.forum.ufrj.br/index.php/colecoes/afonso-carlos-marques-dos-santos/biografia-a-f>. Acesso em: 6 maio 2023.

campo. Outros fragmentos que também se encaixam para dar forma a este livro são os arquitetos Italo Campofiorito e Jorge Czajkowski, parceiros do autor em uma vida de estudos, pesquisas e trabalhos.

Sim! Este livro é um livro de história... mais precisamente, histórias um tanto míticas, fragmentárias, quase que organizadas em redemoinhos. Ainda assim, uma história da arquitetura, melhor dizendo, “não uma história da arquitetura, mas uma história NA arquitetura” (p. 5 desta edição). Para o autor, a arquitetura é feita de histórias, ou melhor, “é reação à memória” (p. 6). O objetivo é encontrar dentro da “matéria” mesma da arquitetura, isto é, do seu vazio, uma história que ajude aqueles que a habitam a se lembrar ou, quem sabe, a construir novas memórias.

Muitos dos meus colegas formados na Faculdade de Arquitetura da UFRJ (FAU/UFRJ) hão de confirmar que poucas pessoas contam uma história como o Gustavo. A questão para este texto de apresentação é tentar puxar os fios certos da narrativa. Fios que estão presos ao tear, ligados aos fios de outras de suas produções, ou tecidos, através da convivência no Lana, o Laboratório de Narrativas em Arquitetura, grupo que ele lidera no Proarq/FAU/UFRJ, onde se tecem fios e nós variados.

E essa narrativa é histórica ou mítica? Aristóteles, em sua *Arte poética*, afirma que o historiador e o poeta não se distinguem um do outro pela forma como escrevem, o primeiro em prosa e o outro em verso. Eles se distinguem porque “um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (Aristóteles, [s.d.], p. 14). Este texto é um desafio aristotélico! Eu não tenho a menor dúvida de que Gustavo é um arquiteto historiador, da estirpe que não cabe em uma classificação simples. Começamos pelo fato de que, para esse contador de história, a organização dos fatos em uma sequência temporal não é necessariamente a única forma de contar uma história. (Mas não se enganem, existe uma ordem no rearranjo dos fragmentos históricos.)

Para encontrar essa ordem perdida, muitas vezes precisamos parar um momento. Penso que já não lembramos como fazer isso. Como é possível parar, nos dias de hoje, quando somos atravessados a todo momento por informações, mensagens, notícias? Gustavo nos sugere um retorno à ordem, à reflexão, sair do mundo hipertextual para entrar na melancolia. E nos apresenta, já de partida, à *melancolia imaginativa*. Mas, notem bem, essa melancolia não é um estado de tristeza e depressão, como descreveu Freud em seu estudo inicial

“Luto e melancolia”³, mas um convite à imaginação, à criatividade. Como ele mesmo afirma, “depressão e imaginação são os polos opostos do mesmo ímã” (p. 7 desta edição). Esse movimento de corpos entre polos opostos, positivo e negativo, dão origem a uma corrente elétrica. Ou seja, a vida, as artes e, claro, a arquitetura precisam dessa melancolia, da pausa, do respiro, do olhar para dentro, para, assim, dar origem à imaginação. Talvez um percurso fractal, que nos conduza a pontos de alta e baixa correntes alternadamente, nos possa recolocar nos trilhos.

Essa narrativa fractal nasce de uma conexão anterior com uma outra teia, costurada a partir das investigações historiográficas que resultaram na tese defendida em 2011 em concurso público para professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro e que foi publicada, em 2013, pela editora Rio Books sob o título *Estratégia da aranha ou: da possibilidade de um ensino meta-histórico em arquitetura*. A estratégia da aranha colocou no tear os fios de uma narrativa já

3 “Luto e melancolia”, de Sigmund Freud, apareceu pela primeira vez em 1917 no *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, sendo em seguida publicado no primeiro conjunto de livros das obras metapsicológicas e nos escritos gerais sobre a teoria das neuroses de Freud, em 1918.

fragmentária e que usamos ainda nos dias atuais para iniciar os alunos do primeiro período da graduação da FAU/UFRJ no ensino de história da arquitetura e no da teoria do urbanismo. A estratégia, resultado da experiência de anos falando sobre o tema a futuros arquitetos, não se propõe entregar um conteúdo fechado aos alunos, mas os convida a experimentar a cidade como laboratório para incentivar a busca de uma correspondente escrita da história da arquitetura.

Depois de lançar essa primeira teia, Gustavo desenvolveu a ideia de um projeto de pesquisa pós-doutoral em 2015. O plano inicial desse ano sabático como pesquisador visitante da Universidade da Pensilvânia, na cidade da Filadélfia, era entender o sistema do ensino de história da arquitetura nas faculdades norte-americanas.

Porém, o antigo aluno do São Bento, incentivado a amar a cultura clássica pelos seus professores monges, foi capturado pelo tesouro guardado na pequena abadia de terracota, desenhada para ser a Fine Arts Library⁴ da Universidade da

4 O primeiro prédio da biblioteca da Escola de Design da Universidade da Pensilvânia foi projetado pelo arquiteto norte-americano Frank Furness. A biblioteca foi inaugurada em 7 de fevereiro de 1891. O edifício foi listado no Registro Nacional de Lugares Históricos em 1972 e foi declarado

Pensilvânia. O edifício é uma joia por si só, mas seu acervo é definitivamente o tesouro. Uma vastidão de livros capaz de deixar qualquer pesquisador estarecido e que, se isso não fosse suficiente, também inclui o acervo da Upenn Archives, onde estão guardados os trabalhos de arquitetos importantes como Robert Venturi e Denise Scott Brown, Edmund N. Bacon e Louis I. Kahn. O encontro com esse acervo terminou por redefinir radicalmente a rota de pesquisa traçada inicialmente.

A cidade da Filadélfia também teve sua parcela de culpa. A cidade do amor fraterno,⁵ ou, na tradução que o Gustavo prefere, “Fraternidade (de / no) amor”, e sua forte conexão

um marco histórico nacional em 1985. Sofreu uma grande restauração, planejada e dirigida pela firma de Venturi, Rauch e Scott Brown, entre 1987 e 1990. Em 1992, tanto o prédio quanto a biblioteca foram formalmente renomeados como Anne and Jerome Fisher Fine Arts Library para homenagear os principais doadores do projeto de restauração. Fonte: <https://old.library.upenn.edu/collections/finearts/building-history>. Acesso em: 21 fev. 2023.

5 Trata-se da tradução que normalmente se faz da palavra *Filadelfia*, inclusive no inglês, *the city of brotherly love*. Repito aqui a tradução usual apenas para provocar o Gustavo, já que, toda vez que o assunto vem à tona, ele repete que, para ter essa tradução, o nome da cidade deveria ser

com a arte, demonstrada em seus museus e coleções, impuseram um desvio da rota. De novo, temos uma questão de ordem, ou a aparente falta dela, percebida na forma de construir e expor coleções de arte de alguns norte-americanos. A Barnes Foundation, na Filadélfia, é um exemplo disso.

A Barnes Foundation é uma coleção de arte fragmentária. A própria fundação define sua coleção como *única*. Idealizada por Albert C. Barnes (1872-1951), grande industrial que, ao longo de três décadas, começando em 1922, colecionou pinturas impressionistas, pós-impressionistas e modernas, incluindo obras de Renoir, Cézanne, Matisse e Picasso, a coleção não deixa de fora máscaras e tecidos africanos, joias nativas americanas, antiguidades gregas e trabalhos decorativos em metal, como maçanetas, por exemplo. Tudo isso é exibido lado a lado, em ordem não linear, deliberadamente provocativa, reforçando a filosofia de Barnes, que entendia que pessoas, como as artes, não devem ser separadas.⁶

Adelfofilia, “cidade do amor fraterno”. *Filadelfia* deve ser traduzida como “fraternidade (de ou no) amor”.

6 Cf. <https://www.barnesfoundation.org/about>. Acesso em: 21 fev. 2023.

Então, se para apreciar a arte eu não necessariamente preciso organizar tudo em ordem cronológica, o recorte da história também não precisa ser temporal. Da mesma forma, o ensaio aqui apresentado propõe uma outra possibilidade para a narrativa da história da arquitetura e do seu ensino para a formação do arquiteto. E Gustavo, claro, tem seus estratagemas para nos convencer a fazer o percurso com ele. Ele começa nos acomodando ao redor da mesa para um “banquete” ou um simpósio. Não um simpósio como entendemos hoje, mas, se voltarmos à raiz da palavra, a expressão *sym-
-posion* pode ser traduzida como “beber juntos”, ou seja, uma noite de conversa ao redor do fogo e regada a vinho, em um espaço onde provocações são comandadas pelo álcool e interrompidas apenas pelo sono.

Acho que a essa altura entendemos que o texto não se submete ao tempo. Exatamente por isso é possível proporcionar, em nossa imaginação, o encontro de convidados muito peculiares. Gustavo vai “beber” da fonte clássica para sua narrativa, herança derivada do ensino recebido no Colégio de São Bento. Dessa relação resultam também as referências judaico-cristãs que vemos permeadas no texto. São como espectros que saem das paredes, sobrevivências, *Nachleben*, que, como afirmava Aby Warburg, são a origem da história

da arte. Logo nos depararemos com essas sobrevivências na abertura da primeira parte deste livro, onde, em uma epígrafe retirada do diálogo platônico que encontramos em *O banquete*, em tradução tendenciosa, como afirma o próprio autor, Fedro relata como Hesíodo narra o nascimento de Eros. Mas, segundo a tradução de Gustavo, partindo do Caos, passando ao vazio, pelo seio amplo da Terra, lugar de tudo o que é eterno, nasce... não Eros, mas o Amor. E o Amor é..

Voltemos ao *Banquete*! O livro escrito na maturidade da obra de Platão (2018, p. 25) inaugura o gênero literário dos grandes banquetes. Mas não se trata de imitar o estilo, o que importa aqui são os convidados para o banquete. Os convidados bebem juntos, e vocês devem imaginar o que acontece quando reunimos alguns arquitetos, pintores, escultores e músicos para beber, não é? A conversa segue noite adentro, exatamente como descreve Platão em seu banquete. Os personagens, “composto de pessoas que – no mais dos casos – não se conheceram pessoalmente, que nunca conversaram” (p. 140 desta edição) e que nem sequer são de um mesmo tempo, aqui se juntam para uma conversa animada pelo vinho. A conversa, trama construída pela narrativa do autor, começa por demonstrar que a arquitetura é feita de três elementos... fogo, vazio e silêncio.

Um outro texto importante inspira a tessitura dessa nova teia. É *Ulisses*, mas não o grego fantasiado por Homero em sua *Odisseia*, mas o de James Joyce. Como Joyce, Gustavo leva seus convidados por um percurso marcado pelas horas. Em Joyce, a trama se passa no intervalo de um dia inteiro em Dublin e seus arredores. Aqui, as conversas acontecem ao redor do fogo, na presença de grandes autores da história da arte e da arquitetura que vão de Vitruvius a Peter Zumthor, de Vermeer a Yves Klein, passando pela teoria musical de J. Cage e pela poesia de J. Keats, de quem, com certa ousadia, o traquina se sentiu obrigado a traduzir, à luz de uma dezena de traduções que foram adaptadas com escolhas tendenciosas de termos que melhor atendiam às necessidades do texto.

Assim, Gustavo já nos introduz nas primeiras horas do banquete ao coro dos leitores. Ali, bem acomodados, vamos seguindo os convidados com suas falas e pensamentos organizados em três atos, exatamente como faz Joyce em seu *Ulisses*. Cada um desses três atos é dedicado a um personagem, símbolo dos elementos que representam: o fogo, o vazio e o silêncio. Prometeu, Hefesto e Hórus-menino.

Começamos pelo fogo, que é muito significativo para inícios. Vitruvius descreve em seu *Tratado de arquitetura* como o encontro, a reunião e a civilidade entre os homens começam

graças à sua relação com esse elemento natural (Vitruvius, 2007, p. 112), o que a mitologia grega e romana já afirmava. O fogo é o início, inclusive, da civilização. Apesar de a palavra “fogo” aparecer uma vez no título, temos dois tipos de fogos presentes.

O primeiro fogo, e a primeira parte do livro, é guardado por Prometeu, o Titã que, segundo a mitologia grega, não só cria os homens, mas também rouba o fogo dos deuses e o entrega aos homens para que eles possam produzir. É um fogo civilizatório, controlado, exatamente como afirma Vitruvius. Como o fogo que costumávamos ter em casa, para cozinhar ou aquecer, e que vem desaparecendo dos nossos lares. O calor transforma nossas casas em úteros onde somos gestados e abrigados. Gustavo vai então tecendo as relações entre arquitetura e fogo (energia) desde Vitruvius e Leon Battista Alberti até Frank Lloyd Wright, Louis Kahn, Reyner Banham, Luis Fernández-Galiano e Peter Zumthor.

Mas, por surrupiar o fogo dos deuses, Prometeu é condenado e acorrentado no alto do Cáucaso. Quem o conduz para cumprir sua pena é o próprio deus do fogo, Hefesto. Assim, a segunda parte do livro traz um segundo tipo de fogo. Hefesto, o deus do fogo, da metalurgia e do trabalho, é um deus coxo, deformado, que vive e trabalha no meio do vulcão. É o deus

Vulcano dos Romanos. O fogo dessa segunda parte não está domado. É um fogo em erupção, que sai do útero da Terra, avassalador. Essa é uma das características que nos fazem poder afirmar que a Terra é um planeta vivo, tem fogo dentro! Mas as erupções dos vulcões, exatamente como aconteceu com o Vesúvio, vão preenchendo o vazio, são materializadas *do espaço* (p. 162 desta edição). Assim, podemos observar alguns vulcões em erupção, convidados por Gustavo, como Jackson Pollock e Mark Rothko, produtores de uma arte que pode ser lida como espaço arquitetônico, que Gustavo chama de “arquiteturações”. Outros convidados ilustres também carregam esse fogo indômito, materializador do espaço no vazio, como F. Lloyd Wright, Louis Kahn. Yves Klein, John Cage e Keats. Esse segundo fogo acaba nos ajudando a entender o vazio, no sentido do espaço arquitetônico. E alguns desses convidados, porém, acabam derivando a narrativa do vazio para o silêncio.

A última parte do livro é guardada por Hórus-menino, a personificação do deus Sol para os egípcios. Representado na forma infantil, faz menção ao nascimento e à vitória da luz sobre as trevas diariamente. Algumas de suas representações mostram o pequeno deus com um dedo na boca, o que os gregos acabam interpretando como um sinal de silêncio. O deus

Sol fica à espreita, aguardando o banquete que se aproxima do fim. Nesse ponto, quase todos os convidados já falaram. O silêncio quase paira na sala, a noite vai avançada. Mas não é um silêncio calmo, como afirma Louis Kahn na conferência proferida em 1969 e intitulada “Silêncio e Luz”; é um silêncio materializado na relação entre luz e matéria. Como vemos na poesia de Keats, no contraste entre a obra de Rothko e Kahn, e na sinfonia silenciosa de Cage. *Sinfonia silenciosa?* Acho que ele mesmo vai ter que explicar...

Nesse momento da alta madrugada, em que parece que as trevas vão tomar silenciosamente o banquete, o deus Sol observa a todos os convidados, alguns cansados, outros apenas sob efeito do vinho. Quando menos se espera, sorratamente surge a luz, a aurora ilumina o espaço e novamente encoraja o fogo. E assim, como faz a humanidade desde tempos imemoriais, recomeçamos, trazendo dentro de nós esse fogo, fagulha divina do amor.

Bom banquete!

Daniella Martins Costa
Rio de Janeiro, 6 de maio de 2023

Fogo, vazio e silêncio: um banquete

Convidados principais

Peter Zumthor

Arquiteto suíço (1943-)

Claude Lévi-Strauss

Antropólogo francês (1908-2009)

Marcus Vitruvius Polio

Arquiteto e escritor romano (~75 a.C. – ~15 a.C.)

Gaston Bachelard

Filósofo francês (1884-1962)

Leon Battista Alberti

Humanista e arquiteto genovês (1404-1472)

Yves Klein

Artista plástico francês (1928-1962)

Giuseppe Fiorelli

Arqueólogo italiano (1823-1896)

Johannes Vermeer

Pintor holandês (1632-1675)

Jackson Pollock

Pintor norte-americano (1912-1956)

Mark Rothko

Pintor norte-americano (1903-1970)

Frank Lloyd Wright

Arquiteto norte-americano (1867-1959)

Louis Isadore Kahn

Arquiteto norte-americano (1901-1974)

John Cage

Compositor norte-americano (1912-1992)

John Keats

Poeta inglês (1795-1821)

O coro dos leitores



*O for a Muse of fire, that would ascend
The brightest heaven of invention*

[...]

*...But pardon, and gentles all,
The flat unraised spirits that have dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object...*

[...]

*Turning the accomplishment of many years
Into an hour-glass: for the which supply,
Admit me Chorus to this history;
Who prologue-like your humble patience pray,
Gently to hear, kindly to judge, our play.*

William Shakespeare
(*Henry V*, Prólogo)

Gentis leitores,

No prólogo de *Henrique V* que transcrevi atrás desta página, Shakespeare pedia de seu público um bondoso julgamento. De vocês eu também espero igual paciência e boa vontade. Como ele, quero igualmente juntar os tempos tantos da história da arquitetura. Vou falar de cavernas e cabanas, construções dos tempos ancestrais e coisas tais. Quero espiar a despercebida intimidade de uma moça que cochila; observar corpos que não são; arremessar preciosos potes de cerâmica grega contra muros de pedra; descer pelas crateras ativas e extintas de vulcões sagrados. Farei essas e mais outras barbaridades para demonstrar a temerária proposição de que arquitetura pode ser feita destes três materiais: fogo, vazio e silêncio; de que melancolia é boa técnica construtiva. Por isso imito o poeta antigo ao invocar os charmes da Musa do Fogo para que me ajudem a levá-los em jornada ao céu brilhante da invenção! E, como ele, espero deixá-los encantados e que, por artes de tal feitiço, cedam-me a imaginação que cobiço.

Começemos.

I. PROMETEU

*Primeiro veio o Vazio;
em seguida o seio amplo da Terra,
assento eterno de tudo o que é.
E então o Amor...*

Hesíodo,
citado por Fedro durante *O banquete* de Platão (178b)
(tradução livre e tendenciosa)

i. útero em chamas

[4 horas da madrugada]

Fomos trazidos a um lugar longínquo da terra, solitário e vazio, para olhar agora a primal Bruder Klaus Kapelle, construída por Peter Zumthor (nascido em 1943), em plena idade do fogo.

O ano é 2007. Zumthor, que ainda não recebera o prêmio Pritzker, estava trabalhando na extensão do museu Kolumba, em Colônia, na Alemanha, quando foi procurado pelo casal de prósperos fazendeiros Herman-Joseph e Trudel Scheidtweiler. Eles pediam que ele projetasse uma capela dedicada ao Bruder Klaus num canto da sua propriedade, um vinhedo em um lugar-nenhum perto de Wachendorf, próximo a Mechernich, a uns 50 quilômetros de Colônia e não longe da fronteira da Bélgica.

No princípio era uma cabana de troncos: Zumthor dispôs 112 finos caules de árvores fincados no solo. Formavam uma tenda. Comparada com as imagens de cabanas de troncos entre tribos contemporâneas (Guidone, 1975, p. 15 e s.), reconhecemos facilmente uma habitação rústica naquilo que seria – digamos – a fôrma de concreto – para a capela campal em honra de São Nicolau de Flüe (1417-1487), padroeiro católico da Suíça e dos camponeses alemães.

2. Cabana na Lapônia
(norte da Finlândia).



3. Aldeia Yanomami
(Amazônia brasileira).



O santo, carinhosamente conhecido como Bruder Klaus, foi, ele mesmo, camponês e líder político em Obwalden, na Suíça, até completar 50 anos. Em 1467 retirou-se da vida pública e passou os últimos vinte anos de sua existência sobre a Terra em uma pequena ermida com uma cela e uma capela, alimentando-se de pequenos pedaços de pão e peras secas. Em sua alcova abriam-se duas janelas. Por uma ele via o céu, da outra olhava o mundo donde vinham os homens que buscavam se aconselhar.

Depois de erguer a “cabana primitiva” de troncos, Zumthor, o casal Scheidtweiler e os camponeses de Mechernich deitaram 24 camadas de concreto batido manualmente. Cada uma tinha 50 centímetros de espessura.

Todo dia, durante 24 dias, um novo leito foi lançado até formar um prisma, sólido de planta pentagonal irregular que recobriu quase inteiramente a estrutura de troncos, deixando apenas uma pequena ponta para fora do concreto, no alto, a qual formava uma pequena abertura.

Criava-se assim uma torre maciça, único elemento construído na paisagem vazia até onde a vista alcança. É como uma velha estrutura fora do tempo. Um remanescente pré-românico de antiga espiritualidade; poderoso assombro de uma civilização fora do tempo. A forma de torre está relacionada

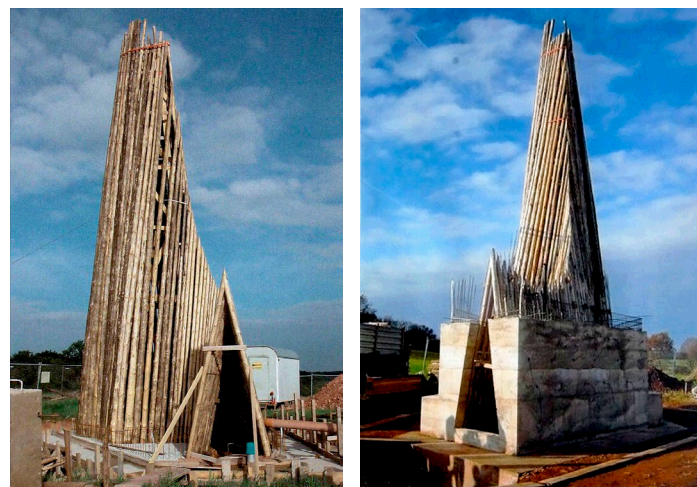
com a narrativa de uma visão mística do santo homenageado. Ele contou ter visto, aos 16 anos de idade, uma torre alta onde ele haveria de viver em união mística com Deus (Von Flue, 1488 *apud* Banz, [s.d.]).

Terminada a concretagem manual e completada a cura do cimento, Zumthor ateou fogo à cabana de madeira. O fogo ardeu dentro do bloco prismático por vários dias. A pequena abertura superior serviu de chaminé ardente, convertendo a torre em um vulcão artificial. As vísceras da capela seriam, assim, formadas pelo espaço resultante da queima dos troncos. O “negativo” da cabana ficou eternizado nas paredes carbonizadas da caverna de pedra artificial.

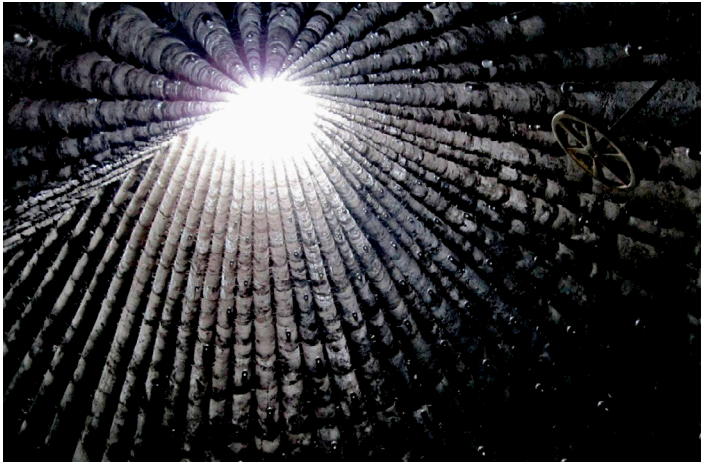
A torre é, então, também, a abstração geométrica de um monte. E o espaço interno de formato conoide reproduz uma caverna sob o morro, ou melhor, um hipogeu – análogo àquele sob a reconstituição do monte Panagitsa, em Micenas, que Heirich Schliemann batizou de Túmulo do Atreu, mausoléu subterrâneo de configuração uterina. Olhando o túmulo miceniano, invoco a postulação freudiana de que a casa é um sucedâneo das entranhas maternas (Freud, 1971, p. 35-39), pois na capela de Mechernich o espaço interno explicita outra visão do santo em que ele se achou ainda no ventre materno e, lá de dentro, divisou uma estrela que iluminava

o mundo inteiro. Ele interpretou esse vislumbre como um chamado para a vida eremítica.

O interior da capela tem duas aberturas: uma porta triangular (como o hipogeu miceniano) e um óculo voltado para o alto – “a boca do vulcão” (como a gola na cúpula do Panteão de Roma). Por essas fendas o peregrino contempla o céu e vê o mundo. Mirando para a luz do alto, as marcas vazias de onde estavam os troncos carbonizados parecem raios daquela estrela luminosa que penetraram o útero onde se



4-5. Peter Zumthor, Bruder Klaus Kapelle. A forma de concreto de troncos roliços.



viu o adolescente Nicolau. O espaço interno é sombrio, mal banhado pela luz externa e ainda rebaixado pelos restos enegrecidos de madeira carbonizada que entranharam para sempre no concreto.

ii. nascimento do fogo

Truth is life.

Good friend, around these hearth stones

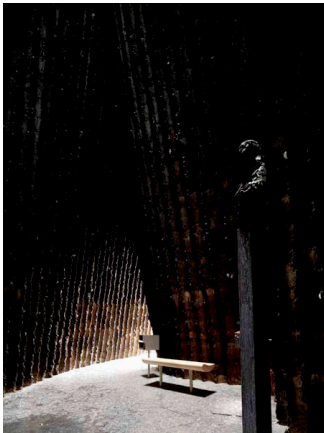
speak no evil word of any creature.

Frank Lloyd Wright,

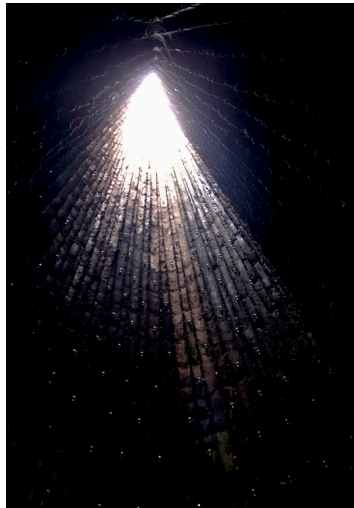
inscrição sobre a lareira de sua casa

no Oak Park em Chicago (1889)

[antes do amanhecer]



6-8. Peter Zumthor, Bruder Klaus Kapelle. Vista interna.



Em 1934 ainda faltavam 73 anos para o fogo inaugural em Mechernich. Nesse ponto encontramos a Universidade de São Paulo sendo formada e um jovem professor francês de liceu, **CLAUDE LÉVI-STRAUSS** (1908-2009), que se candidata a uma vaga de professor de Sociologia. Chegou ao Brasil no ano

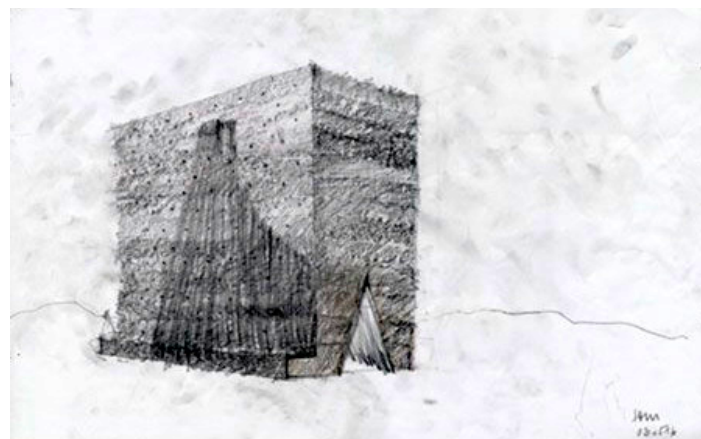
seguinte e viveu aqui até 1939, quando, estourada a guerra, ele retornou à França para se alistar contra os nazistas.

Durante cinco anos explorou Mato Grosso e Amazônia, lugares ainda intocados pela “civilização ocidental” e surpreendeu nações indígenas que, ainda naquele momento, quase totalmente ignoravam o mundo moderno. O tempo na selva brasileira deu material para que ele inventasse a antropologia estrutural, esse anseio para entender os padrões comuns de todo pensamento humano. Isso me interessa aqui para induzir alguns aspectos da base comum dos hábitos de morar, algo do que persiste inconscientemente na arquitetura de hoje e que remonta aos nossos antepassados mais remotos, na soleira da humanidade.

Ora, uma das questões para Lévi-Strauss era justamente entender o limite do humano. Ficou impressionado de ver que algumas tribos ignorassem a rede de dormir. “Os namibiquara dormem sobre a terra e nus e, nas noites frias, se esquentam encostando-se uns nos outros ou se aproximando do fogo que se apaga, de modo que os indígenas acordam de madrugada chafurdados nas cinzas ainda mornas da lareira” (Lévi-Strauss, 1973, p. 316). Esses índios eram radicalmente desprovidos de recursos e, dormindo diretamente sobre o solo de uma terra hostil, estavam como reduzidos à condição

mais fundamental da existência social, à expressão mais simples do homem, algo mesmo na fronteira do humano. Lévi-Strauss pôde assim apalpar com olhos e mãos os “primitivos” de Rousseau, os construtores primordiais fabulados por Laugier (1979) e Viollet-le-Duc (1975).

Entre 1964 e 1975, Lévi-Strauss publicou os quatro livros da série *Mitológicas*, em que analisa 184 mitos indígenas brasileiros. As narrativas se apresentam para o seu espírito objetivo como algo paradoxal. De um lado, são historietas arbitrarias, caprichosas e contraditórias. Os enredos não têm coerência alguma uns com os outros, e menos ainda com o



9. Peter Zumthor, Bruder Klaus Kapelle.



10. Peter Zumthor, Bruder Klaus Kapelle. Vista externa.

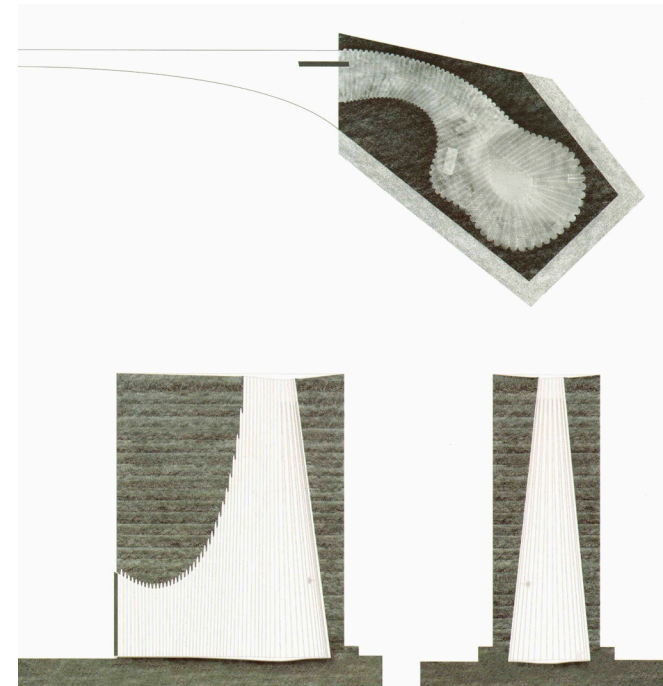
conhecimento científico da natureza. Mas, por outro lado, aquelas histórias têm algo em comum com várias civilizações independentes no tempo e no espaço. Lévi-Strauss intuiu que o método mais adequado para pensar a mitologia indígena era o estruturalismo linguístico desenvolvido por Saussure. A isso acrescentou o método de interpretação dos sonhos de Freud. De tudo concluiu que, na estrutura comum dos mitos, é possível descobrir uma verdade mais verdadeira que o mito, do mesmo modo que nos sonhos, segundo a interpretação de Freud, não são tanto os enredos que contam, mas sim uma para-história, a ser montada com os elementos desmembrados dos contos originais. Para isso o menor detalhe tem importância – e deve ser entendido conforme o código psicológico próprio dos narradores.

Em *O cru e o cozido*, primeiro volume das *Mitológicas*, Lévi-Strauss colecionou e analisou representações da passagem da natureza à cultura. Todas são, segundo ele, direta ou indiretamente ligadas à invenção do fogo e, portanto, da cozinha enquanto símbolo do pensamento indígena. Nessa mitologia, a invenção do fogo permite ao selvagem resolver um problema: o mundo natural depende do Sol. A natureza está, assim, sujeita a dois perigos opostos: 1) o Sol pode se aproximar demais da Terra e a queimar ou 2) pode afastar-se

excessivamente, e aí a Terra apodrece. O surgimento da cozinha cria um fogo intermediário entre o céu e a Terra e estabelece a conexão entre eles (Lévi-Strauss, 1982, p. 259-347). Com o fogo doméstico os homens podem se tornar autônomos em relação às forças da natureza; a cozinha é, assim, o mediano entre a natureza e a cultura. A mitologia indígena levou Lévi-Strauss a concluir que é a invenção do fogo que estabelece o limite do “humano”. Do fogo surgem o mundo social e a civilização.

Mas não são só as crendices dos índios que acham que o fogo faz o limite entre o humano e as outras espécies. O poeta Oliver Goldsmith sustentava, já no século XVIII, que nossos ancestrais levavam menos tempo para comer por causa da cocção. Richard Wrangham, professor de antropologia biológica da Universidade de Harvard, sustenta que o controle do fogo e a habilidade de cozinhar afetaram o desenvolvimento da espécie. Cozinhar aumentou a eficiência alimentar e diminuiu o tempo de mastigação e digestão, liberando energia para possibilitar o crescimento cerebral (Wrangham, 2009). A neurocientista Suzana Herculano-Houzel calculou que a taxa para acrescentar neurônios ao cérebro primata é de 6 calorias por bilhão de neurônios, o que, segundo ela afirma, só é possível com carne (Herculano-Houzel, 2012). Ela sustenta

que cozinhar a carne a torna mais disponível ao longo do ano e o cozimento fornece mais nutrientes e calorias tanto dos vegetais como da carne. A dieta de carne cozida é necessária para explicar a dramática evolução no volume do cérebro humano em poucos milhões de anos. Essa peculiar evolução



11. Peter Zumthor, Bruder Klaus Kapelle. Planta e cortes.

nos dotou de um cérebro proporcionalmente muito grande e rico em neurônios em relação a qualquer outra espécie.

Vemos que a cabana-fôrma que Zumthor incendiou em 2007 tem raízes profundamente fincadas no solo da teoria da arquitetura, e mesmo no subsolo: é um fantasma impregnado no pensamento humano cada vez que invoca a ideia de um edifício – como os restos de cinza entranhados para sempre nas paredes de concreto da capela de Mechernich.

VITRÚVIO (Publius Vitruvius Polio, ~70 a.C.-~15 a.C.), no segundo de seus *Dez livros de arquitetura*, também se ocupa das origens do humano no limite em que os homens deixam de ser bestas (Vitrúvio, 1970, l. 2,1,1): “Os homens dos velhos tempos nasciam como feras indômitas nas florestas, cavernas e grutas e viviam em estado selvagem”. E faz toda a história da humanidade começar precisamente com o fogo: “[...] árvores sacudidas por ventos, roçando seus galhos uns contra os outros, pegaram fogo”. Aqueles pré-homens primeiro tiveram medo, depois concluíram que o calor do fogo gerava conforto. Foi assim, segundo ele, que começou a comunicação humana:

Acenderam galhos e, mantendo o fogo vivo, atraíram outras pessoas para ele, mostrando-lhes com gestos quanto conforto podiam tirar dele. Nesse encontro

dos homens, num tempo em que a emissão de som era um hábito puramente individual, eles começaram a articular palavras [...]. Então, designando nomes para as coisas de uso comum, começaram a falar e assim a conversar uns com os outros. (Vitrúvio, 1970, l. 2,1,1)

Segundo Vitrúvio, o fogo deu origem ao convívio humano, à sua reunião e inter-relacionamento social. E em conclusão idêntica à de Lévi-Strauss, ele acha que os nossos primeiros antepassados “se sentiram felizes porque se descobriram diferentes dos outros animais” (Vitrúvio, 1970, l. 2,1,1). Nesse ponto, começaram a construir abrigos e assim surgiu a arquitetura. Luis Fernández-Galiano esclarece que a explicação de Vitrúvio “vem do evolucionismo epicurista cristalizado por Lucrécio” e que

a ideia não é original: o [deus] grego Hefesto – e depois o romano Vulcano – representava o “*ignis elementatus*”, o fogo físico civilizante que contraria o fogo simbólico do conhecimento em Prometeu; e, a partir de Homero, o Deus do Fogo é reconhecido como o Arquartesão e Mestre da humanidade, que ensina os ofícios

aos homens que tinham vivido “em cavernas como feras indômitas”. (Fernández-Galliano, 2000, p. 9)

Sem pensar em Lévi-Strauss ou em Vitruvius, mas estudando os manuais técnicos de fabricação de alvenarias no século XIX, Isabel Rocha (2012) concluiu que a produção de tijolos é essencialmente um processo culinário. O barro passa exatamente pelas mesmas etapas da confecção do pão: precisa ser misturado com água, amassado, deve ser deixado para apodrecer (fermentar), para finalmente ser assado no forno. A moderna alvenaria de tijolos, que constrói a arquitetura nos nossos tempos, guarda relação com as narrativas ígneas da origem da civilização estudadas por Lévi-Strauss e descritas por Vitruvius.

É curioso que Lévi-Strauss não mencione o mito de Prometeu, o titã que furtou o fogo dos deuses e o deu aos homens para que tivessem indústria e construíssem a civilização. Segundo Hesíodo (1959), os irmãos Prometeu e Epimeteu criaram os homens e os animais modelando barro misturado com água. Mas Epimeteu distribuiu os dons por igual entre os animais, enquanto Prometeu assegurou primazia aos humanos dando-lhes o fogo roubado aos deuses. O fogo de Prometeu estabelece a fronteira que delimita o

humano, assim como a cozinha, para Lévi-Strauss, e como na narrativa vitruviana. Mas o furto de Prometeu deu poder e independência aos humanos. Seu crime provocou a punição dos deuses. Hefesto, justamente o deus do fogo, foi encarregado por Zeus de executar a sentença, acorrentando Prometeu ao cume do monte Cáucaso, onde diariamente uma águia vinha mortificar suas entranhas, atacando-lhe o fígado imortal.

No seu segundo livro, Vitruvius trata dos materiais de construção e, como introdução, sente necessidade de explicar sua substância. Recorre aos pensadores gregos do princípio da filosofia, que buscavam um substrato primordial como princípio natural unificador. Ele diz como Tales pensou que a primeira substância era a água, Heráclito disse ser o fogo, Demócrito e Epicuro propuseram os átomos e a escola dos pitagóricos acrescentou ar e terra à quadra elementar (Vitruvius, 1970, l. 2,2,1). A partir da constatação de que “todas as coisas parecem ser feitas desses [quatro] elementos” (l. 2,2,2), Vitruvius inicia seu estudo dos compostos úteis à arte de construir: tijolo, areia, cal, *pozzolana*, pedra, madeira. A ciência moderna entende o ar como mistura de gases, vapores e impurezas. A terra é tão heterogênea e complexa que sumiu do vocabulário científico. Fogo, igualmente, não

é mais considerado como substância. Mas a quadra formada por água, terra, ar e fogo, que constituía o fundamento do conhecimento da natureza na Antiguidade, formou a base da alquimia e de todo conhecimento pré-científico medieval. E alimenta a imaginação literária a ponto de sobreviver, no mundo da arte, a despeito de sua superação pela ciência experimental moderna.

Gaston Bachelard (1884-1962) se interessou pela força poética desse imaginário e baseou sua filosofia nos “quatro elementos”. No primeiro de seus livros nessa direção, *A psicanálise do fogo*, discorda da explicação epicurista invocada por Vitruvius. Segundo ela, os primitivos aprenderam a fazer fogo friccionando galhos secos em imitação das florestas que se incendiavam tocadas pelo vento no verão: “Essa explicação é excessivamente racional e objetiva para corresponder ao ‘espírito primitivo’” (Bachelard, 1982, p. 46). E, recorrendo aos instrumentos da análise junguiana e aos “documentos reunidos pela psicologia clássica”, intuiu:

Em primeiro lugar é preciso reconhecer que a fricção é uma experiência fortemente sexualizada. [...] Em segundo lugar, se quisermos sistematizar as indicações de uma psicanálise especial das impressões caloríficas,

vamos nos convencer de que a tentativa objetiva de produzir fogo pela fricção está sugerida por experiências totalmente íntimas. (Bachelard, 1982, p. 46-47)

O fogo proviria então da repetição de um instinto sexual e o amor seria a primeira hipótese para a reprodução objetiva do fogo. Prometeu é, na visão de Bachelard, “um amante vigoroso, mais que um filósofo inteligente. E a vingança dos deuses é uma vingança de ciúmes” (Bachelard, 1982, p. 47). Ele cita Max Müller (*Origine et développement de la religion*, de 1879), que vê o fogo primitivo como “filho de dois gravetos de madeira seca” (Müller *apud* Bachelard, 1982, p. 20). Marcado, assim, com um complexo original de Édipo, o fogo recém-nascido começa imediatamente a devorar pai e mãe.

Para Bachelard,

nunca o complexo de Édipo foi melhor e mais completamente designado: se você deixar o fogo se perder, o fracasso ardente vai devorar seu coração, o fogo vai permanecer em você. Se você produzir o fogo, a esfinge mesma vai consumi-lo. O amor não passa de um fogo a transmitir. O fogo nada mais é que um amor a surpreender. (Bachelard, 1982, p. 48)

(...o que haveria desse fogo fertilizante no sonho em que o santo de Obwalden regrediu ao ventre materno é tópico que deixo em suspenso. Será certo que nem os santos escapam ao complexo de Édipo?..)

Outro mito que liga o fogo à arquitetura primitiva nos vem de uma parábola inventada por Reyner Banham (1922-1988) para expressar a diferença entre os dois tipos de controle de que dispomos para o conforto ambiente: as proteções estruturais contra as intempéries (como roupas e arquitetura) e aquelas que têm o fogo campal como arquétipo:

Vamos expressar a diferença na forma de uma parábola, na qual uma tribo (do tipo que só existe em parábolas) chega à noite ao local do acampamento e o encontra bem suprido de galhos caídos. Existem dois métodos básicos de explorar o potencial ambiental dessa madeira: ou ela pode ser usada para construir um quebra-vento ou abrigo contra a chuva – a solução estrutural – ou pode ser usada para fazer fogo – a solução energética. Uma tribo ideal* de nobres racionalistas consideraria o montante de madeira disponível, faria uma estimativa do provável clima à noite – úmido, ventoso ou frio – e disporia suas reservas de

madeira de acordo com esses dados. Uma tribo real, sendo herdeira de predisposições culturais ancestrais, não faria nada disso, é claro, e – ou bem faria fogo ou construiria um abrigo conforme as prescrições do costume. (Banham, 1984, p. 94)

Na nota (*) de Banham lê-se:

Essa tribo, embora desconhecida da antropologia científica, foi boa amiga dos teóricos da arquitetura, e sua história pode ser traçada do *Vers une architecture* de Le Corbusier ao *Essai* de Laugier e mais além, refletindo, em cada idade, as preocupações correntes dos arquitetos. (Banham, 1984, p. 94)

Trata-se de um mito moderno, ou talvez fosse melhor dizê-lo “modernista”. O “ambiente bem temperado” defendido por Banham é um ideal típico da “Segunda idade da máquina” (Banham, 1984). Talvez fosse prenúncio mesmo do que lhe parecia ser a terceira era maquinista, em que o credo tecnológico e a ingênua aposta em uma abundância energética ilimitada informavam a utopia de recintos isolados do ambiente natural para gerar conforto artificial isotrópico

independente das condições ambientais externas. *Fogo e memória*, de Luis Fernández-Galiano (1991) é informado por outro humor, menos otimista e mais sombrio em relação ao futuro. É sintoma da mitologia pós-estruturalista da virada do século XX para o XXI, segundo a qual nosso planeta precisa ser salvo dos deuses malignos do industrialismo.

Em 2007, quando Zumthor incendiou a fôrma de concreto da capela do Bruder Klaus, passavam-se 38 anos da visão hipertecnológica de Banham. Ora, para um espírito *moderno* como o de Banham, fazer uma fogueira gigante parece uma traquinagem de irrelevante infantilidade. Mas, pior ainda: dezesseis anos depois das considerações pessimistas de Fernández-Galiano, queimar aquela massa de madeira no ambiente atmosférico e emitir tal quantidade de cadeias carbônicas geradoras do apavorante *efeito estufa* que ameaça a segurança planetária se afigura como gesto irresponsável, inadmissível. Porém, comentando a parábola de Banham, Fernández-Galiano nota que,

com efeito, o espaço térmico da fogueira não é menos arquitetônico que o espaço visual da cabana. Somente um fetichismo obstinado pelos ícones ou uma concepção hierática e orientada ao objeto podem negar à

fogueira o *status* de arquitetura *ab ovo* tão facilmente atribuída à cabana. O que é uma casa senão uma lareira? (Fernández-Galiano, 2000, p. 8)

Então, queimar uma *hutte primitive* para gerar uma caverna pode ter um sentido simbólico nesse incerto início do terceiro milênio que indica um novo sentido para a palavra *ecologia*, o qual transcende a dimensão meramente biológica do termo. Falo de uma eco-logia cultural em melhor consonância com o fato de que – humanos – somos filhos de Prometeu, diferentes das criaturas de Epimeteu. Se soubermos bem interpretar o manifesto vulcânico de Mechernich à luz da culinária civilizante que o francês Lévi-Strauss aprendeu com os Bororos do Mato Grosso, poderemos ampliar o conceito de ecologia para incluir tudo o que é humano.

Dizem os etimólogos que essa palavra – ecologia – pertence originalmente ao campo disciplinar da arte de Vitruvius: Oikia (οικία) nada mais é que a casa. E se essa casa é abrigo – cabana –, em torno da qual se reúne a família, o lar depende do fogo em torno do qual a família se reúne. Lares, na velha Roma, eram as divindades domésticas ligadas aos antepassados familiares. Eram cultuados em cada casa junto ao *Lararium*, pequenos altares mantidos junto ao

fogo doméstico (Coulanges, 1975). A palavra portuguesa *lar* foi apropriada diretamente do nome do deus doméstico romano. E parece evidente que a nossa lareira deriva seu nome do larário. Mas em outras línguas o substantivo equivalente deriva igualmente do fogo domiciliar. Lembremos da semelhança entre as palavras inglesas *hearth* = lareira e *heart* = coração. E nós, para falar de *centro*, frequentemente usamos a palavra *foco*, derivada do termo latino *focus* = fogo.

No mundo antigo, o fogo sagrado devia ser mantido sempre aceso no interior do espaço da casa. Não apenas pela dificuldade de reacendê-lo, mas também por razões essencialmente simbólicas e rituais. O fogo se comporta como um elemento vivo dentro de casa: consome comida, precisa de ar para respirar, faz lixo, move-se sozinho conforme sua vontade e pode vir a morrer. E, depois de morto, os restos deixados se esfriam. “Traçando um paralelo com o conceito da alma que anima o corpo físico da pessoa, o fogo é, assim, o espírito animador do corpo da casa” (Heschong, 1979 *apud* Fernández-Galiano, 2000, p. 13).

Mas essa sacralização do fogo tinha, no mundo romano, também uma dimensão urbana. No ato simbólico da criação da cidade de Roma, os fundadores cavaram no chão a boca do mundo subterrâneo – o *mundus* – para constituir o

coração da cidade. Ergueram então um altar de pedra sobre esse *mundus* e acenderam fogo por cima (Rykwert, 2015). Era atribuição das vestais – as virgens em idade fértil que exerciam o serviço sacerdotal da deusa Vesta – manter esse fogo urbano constantemente aceso para assegurar a permanência da existência da cidade (Coulanges, 1975). E desse fogo romano inicial saíram focos para a fundação de outras cidades.

Repitamos: era encargo de virgens em idade fértil a conserva do *fogo interno* aceso em benefício da fertilidade e da vitalidade da cidade. E repitamos: a sociedade urbana patriarcal, militar e masculina fazia-se depender das artes íntimas de jovens fêmeas humanas cuja ígnea fertilidade haveria de ser resguardada em favor do bem-estar da urbe. Assim como a casa, também a cidade.

Menciono essa discussão para reter a importância do fogo como fator de vitalidade da casa – *oikía*. Arquitetura tem sido descrita como arte do espaço. Mas há um componente ígneo na casa – que é feminino. E, se é verdade que as entranhas maternas têm um espaço vital, é inegável que são também animadas por esse fogo íntimo. Não é necessariamente sempre um incêndio erótico ou um ímpeto vulcânico de reprodução, mas é a energia de vida, fogo de constância, que esquenta o sangue e mantém o corpo vivo. Pois manter tal

fogo permanentemente aceso dentro de casa tem o significado simbólico da permanência da domesticidade feminina.¹ O fogo doméstico mantém a família viva assim como o ardor interno mantém a mulher viva e uma chama íntima a torna fértil.

Preparamos hoje nossa comida em fornos de micro-ondas. Fazemos café em cafeteiras elétricas. Nos lugares frios, as lareiras foram substituídas por radiadores de fluido quente. A revolução industrial afastou o fogo das nossas vistas. Mesmo os fogões de gás têm acendimento eletrônico, de modo que já não vemos mais tanto fogo dentro de casa. Se num jantar romântico pensamos em acender velas em ingênua nostalgia inconsciente dos deuses domésticos, essas agora podem ser artefatos eletrônicos “seguros” e frios que imitam o lume bruxuleante das velhas candeias. À medida que a *mecanização assumiu o comando* (Giedion, 1948) das nossas casas, o fogo verdadeiro vem sendo substituído no uso prático por outros artificios. E artificios outros imitam o verdadeiro fogo na dimensão do sonho. Nesses termos, queimar madeira no

¹ Nota importante: Não falo aqui de uma domesticidade feminina como se defendesse a casa como o lugar da mulher. Penso na casa mesma como instituição feminil – envelope telúrico animado dos viventes.

recinto íntimo de uma caverna moderna converte-se em uma liturgia *oiko*-lógica de tocante significado contemporâneo.

iii. *in giro cor igni*²

[8 horas da manhã]

LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472) discorda de Vitruvius quanto à origem ígnea da sociedade e propõe o espaço arquitetônico como fomento da reunião dos homens em sociedade. Logo no primeiro capítulo do livro 1 do *De re ædificatoria*, ele dispara:

² Há uma antiga frase palíndroma medieval a que se atribuem virtudes mágicas: *in girum imus nocte et consumimur igni*. A tradução é algo mais ou menos assim: “Vagamos pela noite até sermos consumidos pelo fogo”. Essa frase não tem muito sentido e sua maior graça está em que ela se lê igual de trás para frente. Esse encantamento serviu de título a um documentário filmado por Guy Debord em 1978. Desse encantamento eu derivei o nome desta seção – *in giro cor igni* –, que eu traduzo assim: *em torno do coração de fogo*. Nosso título também é palíndromo e latino, e espero que faça sentido no nosso enredo e deixe encantados meus leitores.

Alguns têm a opinião de que o fogo ou a água foram as principais ocasiões da reunião dos homens em sociedade; mas para nós, que consideramos a utilidade e necessidade de coberturas e paredes, parece evidente que estas foram as causas capitais da reunião dos homens. (Alberti, 2011, p. 145-146)

Temos então duas forças fundadoras para a procedência da sociedade: o fogo e o vazio arquitetônico entre paredes e cobertura. Como esses mitos originantes da sociedade vêm à cena invocados pelos patriarcas da teoria da arquitetura, eles devem gerar dois conceitos diferentes de arquitetura – um ígneo, outro espacial.

Alguém poderia objetar que Alberti não fala em espaço no sentido moderno quando diz *coberturas e paredes*. Peter Collins (1971) disse que a palavra *espaço* não foi usada no sentido moderno até o final do século XIX.

[...] é um fato curioso que até o século XVIII nenhum tratado de arquitetura jamais usou essa palavra, ao passo que a ideia de espaço como qualidade primária da composição arquitetônica não foi totalmente desenvolvida até os últimos poucos anos. O que

importava aos teóricos clássicos, em uma idade que definia a arquitetura como a arte de construir, era a estrutura, e isso não implicava necessariamente o fechamento de espaço, mas podia igualmente designar um objeto sólido como um obelisco ou um arco de triunfo (em que o recinto espacial era inexistente ou insignificante). (Collins, 1971, p. 285; tradução minha)

Entretanto, Alberti usa com frequência a palavra *spacium* no seu tratado de arquitetura.³ Muitas vezes na acepção

3 Consultando a versão eletrônica da primeira edição inglesa do *De re aedificatoria*, encontrei 88 ocorrências da partícula *-space*. Descontando as quatorze vezes em que ela é componente de *interspace*, restam 74 incidências de *space* como palavra no tratado. Nem sempre ela é tomada no sentido de espaço interno envelopado pela caixa mural. Às vezes é sinônimo de distância (linear), outras vezes é um intervalo insignificante a ser preenchido ou sobranço. Em quatro vezes Alberti alude a um intervalo de tempo e em onze o termo surge em referência à ornamentação. Descontados esses casos, em meia dúzia de ocasiões Alberti usa a palavra no sentido moderno. Consultei então esses casos no texto original latino – usei a edição de M. Iacobus (Mainz, 1541) – e em todos eles encontrei a palavra *spacium* (na antiga grafia: *spacium*). Vejamos alguns exemplos: 1) Um dos seis princípios de que deriva toda a arte da construção é a “Área” – o sítio da construção –, *Plattform* na edição

mesma que nos habituamos a usar como definição da arquitetura. Se lembrarmos que se trata de Alberti, temos de considerar que tais paredes e cobertura são sólidas e definidas, e não membranas diáfanas. São claros delimitadores de espaço. Olhemos os interiores de Sant'Andrea, erguida por Alberti em Mântua, e concluiremos que ele pensa arquitetura primariamente como espaço. Vejamos a fachada para perceber com que cuidado ele a perfura de nichos e de um grande pórtico que anuncia o interior como espaço. A decoração é secundária, ancilar. Ela é usada para sublinhar os limites entre *coberturas e paredes*. E os caixotões, que o arquiteto tomou do vocabulário romano, são espacializações secundárias. Posso afirmar, portanto, com segurança: quando, em um tratado de arquitetura, Alberti menciona *coberturas e paredes* como

inglesa. O livro I, capítulo 2, a define como “aquilo em que devemos incluir todos esses espaços do edifício em que, ao caminhar, pisamos com os pés” (Alberti, 2011, p. 145-146). 2) Mais adiante no livro I, capítulo 7, o autor descreve o projeto como desenho: “Todo projeto, pois, é composto de linhas e ângulos; as linhas são o extremo do projeto que inclui todo o espaço da Área” (p. 150). 3) O título do livro IV, capítulo 3, é “Da abrangência, espaço e tamanho de uma cidade...” (*De urbium ambitu, spacio & ampliudine...*). No texto do mesmo capítulo lê-se: “A cidade não é construída inteiramente por razões de abrigo mas deve ser de tal modo

causas principais da reunião dos homens em sociedade, *está indicando uma definição espacial de arquitetura*.

A moderna teoria da arquitetura insistiu na definição da arquitetura como uma arte do espaço. Essa definição

inventada que, além da mera conveniência cívica, haja bonitos espaços deixados para praças, campos para charretes, jardins, lugares para tomar ar, para natação, e afins, tanto para ornamento como para recreio” (“Non a tectorum modo usum & necessitatem urbs habenda est, verum & ita habenda, ut a curis civilibus ad platearum, curriculum, hortorum q. & ambulationum, & natationum, & huismodi ornamenta delitias q. gravissima pateant spacia”) (p. 226). 4) No livro VIII, capítulo 2, falando das sepulturas no campo santo da cidade, prescreve: “Para crescer ainda mais reverência e dignidade deveria haver um muito bonito espaço aberto de ambos os lados... cercado de muros altos” (p. 296). 5) E, ainda no livro VIII, capítulo 10, querendo assegurar a imponência monumental às termas, diz: “Deve haver um espaço amplo à volta das termas...” (p. 308). Depois de fazer essa contagem, descobri que Branko Mitrović (2005) fizera as mesmas contas em seu livro notável *Serene greed of the eye. Leon Battista Alberti and the philosophical foundations of Renaissance architectural theory*. É bem verdade que ele achou números diferentes dos meus, mas isso deve ser porque eu usei uma antiga edição inglesa em versão eletrônica. Ele deve ter contado mesmo no texto original. O fato é que Mitrović dialoga abertamente com Collins e refuta a ideia de que não havia espaço na teoria albertiana. Há, e com o mesmo sentido que tomamos hoje.

permitiria a superação do academicismo. Na visão moderna, arquitetura não é um jogo de composição de elementos, de decoração. Não é adorno, virou espaço. Siegfried Giedion consolidou as definições conceituais para a arquitetura moderna num livro centrado no conceito de espaço. *Espaço, tempo e arquitetura* (Giedion, 1978) ensinou a projetar espaço; ensinou a entender a arquitetura histórica como um problema de espaço. Com isso ele transformou a historiografia da arquitetura. O Panteão que vemos hoje já não é o que viam os historiadores do século XIX, é espaço e estrutura antes de forma, ornamento e construção.

Ao que tudo indica, o pioneiro moderno dessa concepção é Aloïs Riegl (1858-1905).⁴ Em *Indústria artística tardo-romana*, Riegl (1901) argumenta:

4 Aloïs Riegl – Historiador da arte austríaco (1858-1905) considerado um dos responsáveis pela constituição do campo da historiografia de arte moderna e da história da arte. Riegl trabalhou durante onze anos como curador do Museu de Artes Aplicadas de Viena e, mais tarde, tornou-se professor na Universidade de Viena, onde fundou a Escola Vienense de História da Arte. Em 1902 assumiu a presidência da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, onde começou a reorganização da legislação de conservação dos monumentos austríacos. Sua trajetória, construída através do trabalho direto com as obras de arte e do

O caráter especial de espaço é expresso principalmente no interior, ao passo que o de composição de massas no exterior. Não se deve desprezar o fato de que, ao projetar o exterior, o arquiteto tinha o mesmo conceito de espaço como um cubo a ser dividido (no sentido material) e que – vice-versa – ele aplicou igualmente composição de massas no interior. Como um exemplo do último deve-se apenas apontar os nichos que, como espaços semicilíndricos adjacentes, acompanham o espaço principal inteiramente cilíndrico (poligonal, quadrado).

...exemplifica...

Um fato histórico simples pode ser mencionado à guisa de prefácio: o interior do Panteão de Roma tem nichos cortados para dentro da superfície do arco das

aprofundamento teórico resultado de sua vida acadêmica, deixou como legado uma série de escritos ainda referência para o campo da arte e do patrimônio cultural, como *Indústria artística tardo-romana* (1901) e *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem* (1903), entre outros (cf. Riegl, 2014; 2021).

paredes internas, ao passo que o exterior é ainda um cilindro completamente ininterrupto. De fato, a composição de massas já está presente aqui no espaço interno, mas ainda falta no exterior. A partir de observações como esta, reconhece-se imediatamente a criação de espaço como o elemento motivador do desenvolvimento da arquitetura romana imperial.

...e define...

Não é, no entanto, verdade que desde o primeiro despertar cultural da humanidade a intenção de toda e qualquer arquitetura (*Baukunst*) que ultrapassou um simples poste de sinalização foi dirigida para a criação de espaço? A arquitetura é certamente uma arte funcional, e sua função foi sempre, de fato, criar espaços dentro de limites nos quais o homem teria a possibilidade de mover-se. (Riegl, 1901, p. 18; tradução livre minha)

Bruno Zevi (1958) usou o conceito de espaço como uma epifania. Espaço é o motivo condutor de toda a sua vasta obra de análise e divulgação da arquitetura histórica e nas suas

aproximações da arquitetura moderna. Giulio Carlo Argan, em *O conceito de espaço arquitetônico do barroco aos nossos dias* (Argan, 1966), revisita a história a partir da definição de Riegl. Christian Norberg-Schulz escreveu *Existência, espaço e arquitetura* (Norberg-Schulz, 1975).

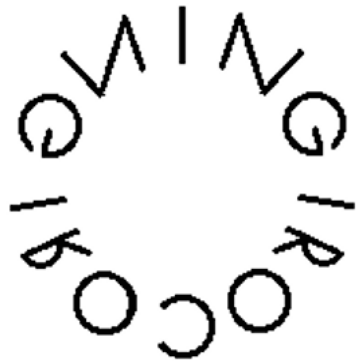
O século XX deslumbrou-se com a definição espacial da arquitetura e se esqueceu do fogo. O motivo e o motor da reflexão do presente texto são uma postulação da conveniência de interpretarmos arquitetura como alguma coisa que oscila entre fogo e espaço. Compreender essa dupla filiação pode desvelar para nós alguns aspectos simbólicos universais presentes em alguns edifícios marcantes, como a capela de Zumthor e outras coisas que vêm por aí. Não é sempre, daqui para a frente, que tomarei arquitetura como algo construído com paredes sólidas, mas preciso que vocês me concedam estender o conceito dessa arte para abranger arquiteturas de pintores, músicos...

entretanto, Ágaton, falaste com honestidade e justiça.

Sócrates a Ágaton

durante *O banquete* de Platão (201c)

...



Um título alternativo para esta seção poderia ser furtado do filósofo e crítico de arte Pierre Restany (1930-2003). *Le feu au cœur du vide* (Restany, 1990) – ele deu esse bem inspirado título a um livro sobre **YVES KLEIN** (1927-1962), depois repetiu o achado em outros escritos sobre o artista plástico, seu amigo (Restany, 2000). *O fogo no coração do vazio* é frase que faz todo sentido para pensarmos a capela do Bruder Klaus.

É difícil imaginar duas personalidades tão diferentes quanto Klein e Zumthor. O suíço é discreto, refinado, de um recato quase monástico. Filho de um marceneiro, herdou um

lado de artesão, silencioso, intenso, solitário. O francês era de personalidade complexa. Fora lutador profissional de judô e alentara esperanças de fazer carreira e fama com o esporte. Era membro da confraria esotérica Rosacruz, devoto de Santa Rita de Cássia e leitor de *Tintin*. Dândi, elaborava cuidadosamente sua imagem; apresentava-se em público de terno, de *smoking* ou com o traje de gala da irmandade Rosacruz. Suas performances eram cuidadíssimas, meticulosamente orquestradas. Filho de um pintor figurativo e de uma pintora abstrata inserida na Escola de Paris, irrequieto, bem-informado, culto, inteligente e dono de uma energia vital inesgotável, foi capaz de permanente invenção em sua carreira meteórica e em sua vida breve cortada por um infarto aos 35 anos de idade.

O último invento de Klein, pouco antes de morrer, foi uma série de pinturas feitas com fogo. Ele aplicou substâncias fogo-retardantes sobre os corpos desnudos de modelos jovens. Então, aplicando os corpos revestidos com o produto como carimbos sobre folhas brancas, criou uma máscara incombustível com a forma dos corpos. Depois, com um lança-chamas a gás ele chamuscou a superfície do papel. O preparado químico inibiu a queima onde estiveram os modelos. Em volta desses, a chama deixou uma impressão carbonizada do negativo dos corpos.



12. Yves Klein, *Anthropométries* (pinturas com fogo e tinta).

Alguns anos antes, ele já andava brincando com fogo quando inaugurou uma fonte de água e fogo junto à Ópera de Gelsenkirchen, na Alemanha Ocidental. Isso era um engajamento em uma estética dos elementos provocada por uma leitura apaixonada de Bachelard. Em uma conferência na Sorbonne, ele explicou que a água “é o elemento essencial do qual nós precisamos para estabelecer o equilíbrio entre a justiça e a violência” (Bachelard, 2001, p. 50). Em 1961 exibiu uma escultura feita com labaredas de três metros de altura. Era um muro de fogo, arquitetura ígnea e aérea.

O estudo de Bachelard e o convívio com Restany deram a Klein erudição e referências mais densas que o ocultismo esotérico da literatura rosacruz. Mas as magníficas pinturas com fogo são a expressão de uma vida coerentemente marcada pela busca da desmaterialização em nome do espiritual (espiritualista?) na arte. Toda a sua trajetória trata desse tema de variadas maneiras.

As impressões corporais invisíveis que geram as pinturas com fogo derivam das suas *Anthropométries* feitas com tinta. Em 1960, Klein elaborara *sudários azuis*, imprimindo os corpos de jovens e deslumbrantes modelos femininas lambuzados de tinta azul durante uma performance pública ao som de uma orquestra de cordas regida por ele que executava a

sua *symphonie Monoton-silence*, uma não composição de um só tom contínuo. Os vestígios de corpos em tinta não eram uma representação das modelos. Obtidos a partir de sua presença física, tornavam-se a marca de uma ausência, vestígio de um corpo que já não estava ali. Com isso ele perseguia uma desmaterialização da arte que as pinturas de fogo radicalizariam ainda mais.

Ele se impressionara com o fato de que a bomba de Hiroshima não apenas causara destruição e morte, mas também desintegrara corpos humanos; provocara sua completa desmaterialização. Com fogo na tela ele queria revelar uma desmaterialização artística da carne humana.

Restany descreveu Klein assim:

O pintor monocromo tornou-se poeta do vazio e mestre do imaterial na arte, o detentor da solução sublimante do impasse supematista, o precursor absoluto da arte conceitual, do *Body Art* e da estética relacional e sobretudo o alquimista visionário do século XX, idealizador da última apocatástase de nossos tempos modernos: o retorno ao estado de natureza e de levitação em um Éden técnico. (Restany, 2000, p. 45)

13. Yves Klein, *Anthropométries* – performance: modelo “pinta”
uma tela enquanto o conjunto executa a sinfonia Monoton-silence.



A referência de Restany a Klein como precursor do *Body Art* diz respeito às impressões corporais de fogo e tinta, mas também às experiências anteriores em que o artista comandava suas modelos entintadas para que deslizassem sobre os painéis até o completo preenchimento da superfície.

Pintor monocromo e detentor da solução sublimante do impasse suprematista dizem respeito às telas sem composição alguma – inteiramente recobertas de tinta de uma só cor. Esse foi o início do processo de esvaziamento que marcaria toda a breve carreira do artista. Tudo começou quando, em 1955, o Salon des Réalités Nouvelles reservado à pintura abstrata rejeitou sua proposta de uma tela inteiramente recoberta de tinta laranja. Em janeiro de 1957, ele expôs onze painéis monocromáticos na Galleria Apollinaire, de Guido de Noci, em Milão. Mais tarde naquele ano, ele patenteou uma tinta à

base de pigmento industrial *azul ultramarino* tendo como veículo álcool etílico, acetato de etila e Rodopás – uma resina produzida pelas indústrias químicas Rhone-Poulenc. Essa tinta – o IKB (*international Klein blue* ou *bleu Klein*) – se tornaria sua assinatura artística. Entre 1958 e 1959, a convite do arquiteto Werner Ruhna, ele elaborou painéis monumentais em IKB para o *foyer* da Ópera de Gelsenkirchen, na Alemanha Ocidental. Durante esse trabalho, intuiu que podia substituir a tela por esponjas naturais saturadas de tinta azul.

Na explicação de seu trabalho monocromático, Klein cita *L'art et les songes*, de Bachelard: “No começo há nada, em seguida um nada profundo, depois uma profundidade azul” (Bachelard, 2001, p. 50). O monocromatismo é uma busca de esvaziamento, de um *aprofundamento* em direção ao *nada*, de desmaterialização da arte para chegar a esse *nada* elogiado por Bachelard. Essa direção levou Klein a tornar-se “poeta do vazio” – no dizer de Restany (1990, p. 20). Em abril de 1958, ele esvaziou completamente a galeria Iris Clert, na rue des Beaux Arts, em Paris, pintou-a de branco, chamou essa instalação desmaterializada de *Le vide, souffle vital* e mandou convites a milhares de pessoas para que viessem contemplar o vazio interior. Com notável intuição promocional, encheu a

galeria. Mas ele não se satisfaz em expor os 20 metros quadrados desnudos da galeria; Klein vendeu títulos de sua arte imaterial. E achou clientes interessados em adquirir porções de vazio – *zonas de sensibilidade pictórica imaterial* – e pagar por isso uma certa quantia em ouro. O artista entregava aos compradores de suas porções de vazio um recibo caligrafado indicando o valor do ouro recebido. Mas isso não bastava. Os clientes se comprometiam a queimar publicamente o recibo, reduzindo também a representação do valor à imaterialidade. Ele por sua vez se dispunha a destruir metade do ouro recebido, descartando o metal pulverizado no Sena de modo a inviabilizar qualquer tentativa de recuperação.

Em novembro de 1960, Klein publicou um panfleto – *Le dimanche* – em que se estampava uma fotomontagem, *Le saut dans le vide*, em que o artista aparecia pulando de um muro alto em Fontenay-aux-Roses sobre o pavimento da rua Gentil-Bernard. A legenda dizia: “Le peintre de l'espace se jette dans le vide” e a manchete anunciava: “Un homme dans l'espace!”. Era então o início da era espacial. O Sputnik fora lançado em 1957 e o voo espacial de Yuri Gagarin aconteceria cinco meses mais tarde. Klein estava obsedado com a ideia de levitação em ambiente sem gravidade, mas o que reúne esse panfleto ao conjunto da sua obra é a busca aferrada

pelo vazio. É verdade que essa demanda do vazio é uma obsessão informada pelo espiritualismo hermético e pelas influências do zen-budismo que recebeu durante sua carreira de judoca; mas esse esvaziamento de tema não é invenção original dele. Ele corresponde ao chamado de Michel Tapié em 1952 por “uma arte outra, onde se trata de novos esvaziamentos do real” (Tapié, 1952), e que reuniu partidários da



14. Yves Klein, *Le saut dans le vide* (fotomontagem). Ação artística de Yves Klein fotografada por Harry Shunk e Janos Kender, 1960.

art informel como Lucio Fontana e Antoni Tàpies. E antes se pode pensar em Mondrian e seus companheiros do *De Stijl* provocando modos de esvaziamento figurativo, sendo esses precedidos por Picasso e Cézanne, que se dedicaram a temas esvaziados de conteúdo narrativo. E, antes ainda, os impressionistas, a Escola de Barbizon, Turner, Constable... Mas nem todo esvaziamento artístico é semelhante. Em Klein falamos de uma supressão da matéria. E, mais precisamente, da desintegração de carne humana. –()–. O vazio de Klein é um **não-corpo-humano** que ainda conserva a humanidade.

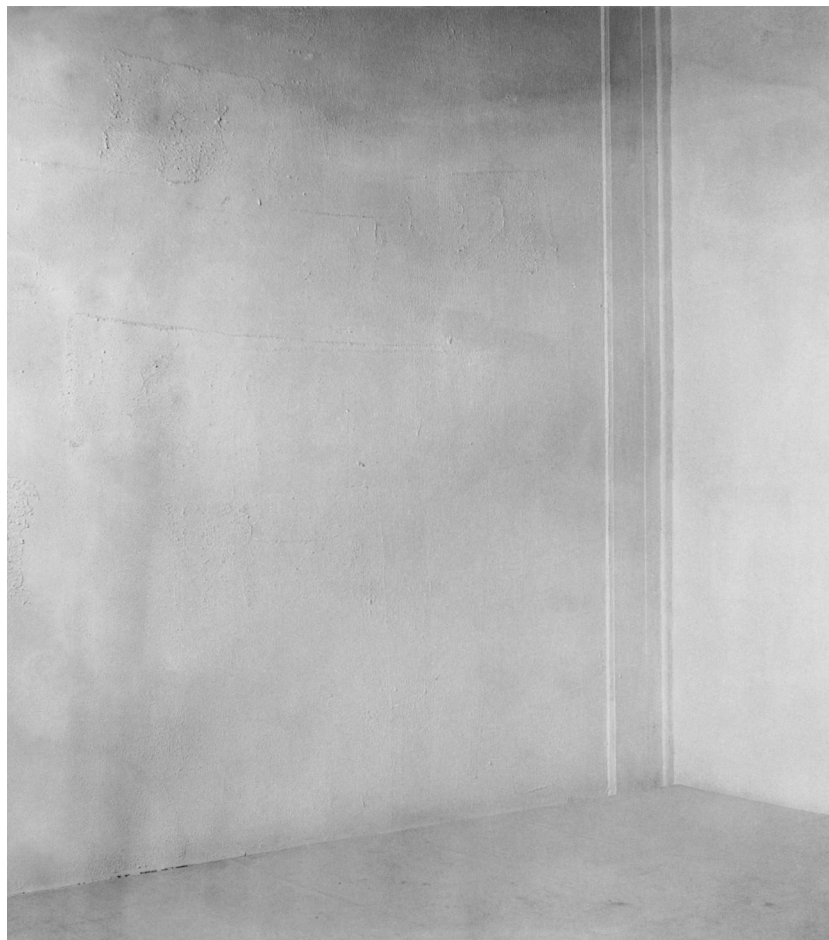
Aí temos os limites. A bomba atômica e as viagens siderais apontam para a fronteira do fogo e do espaço viventes. Sem vazio não há morada, sem fogo não vive o lar. O fogo atômico aniquila a vida e os corpos e suas substâncias e a matéria mesma. O espaço ilimitado esmaga e extingue. Não há vida possível no virtualmente infinito.

...

No decênio de 1860, **GIUSEPPE FIORELLI** (1813-1896), diretor das escavações arqueológicas em Pompeia, descobriu que os espaços vazios criados nas camadas de material vulcânico

pela decomposição dos corpos podiam ser usados para criar moldagens das vítimas da erupção famosa do Vesúvio no dia 24 de agosto do ano 79 d.C. Naquele dia, as emanções piroclásticas de calor, gases quentes, pedras e cinzas do interior da Terra imobilizaram, mataram e enterraram quase toda a população de Pompeia e cidades vizinhas. A cinza recobriu inteiramente o sítio. Com o tempo, essa poeira fina se solidificou em torno dos remanescentes materiais das cidades e também dos corpos de seus habitantes. Durante séculos sequer se sabia a localização precisa da cidade. A lenta decomposição dos cadáveres deixou um espaço na cinza petrificada, um vazio interno, que Fiorelli preencheu com uma mistura de cal e cimento para recuperar a forma perdida da carne decomposta.

Vejam que notável travessura dos deuses. A ira de Hefesto-Vulcano *ocupou* os vazios arquitetônicos. Preencheu os espaços entre muros e pessoas. Se aceitarmos a definição de arquitetura como espaço interior, devemos considerar Hefesto como sua divindade reveladora! Um



15. Yves Klein, instalação *Le vide, souffle vital*.



vulcão cuspiu cinzas do ventre do planeta para preencher os espaços da arquitetura de Pompeia e revelar seus “negativos”. Zumthor construiu um vulcão em Mechernich e as cinzas e os negativos da sua arquitetura de troncos revelaram os espaços do ventre da sua Terra simulada.

iv. genealogia do vazio

[10 horas da manhã]

Uma mulher jovem adormece solitária com a cabeça recostada na mão. O cotovelo está apoiado em uma mesa vestida de coloridos tapetes orientais. Está ricamente vestida de seda, cabelos contidos em uma touca preta, e usa brincos com longos pingentes de pérolas. Sobre a mesa, além dos tecidos, um prato de frutas, uma taça com um resto de vinho, um jarro de louça branca e outro de vidro, deitado. Na parede atrás da moça, há um

quadro pendurado acima da altura da sua cabeça do qual só se vê a parte inferior direita onde está pintada uma máscara. Uma porta lisa de madeira entreaberta por trás da mulher deixa ver, ao fundo, uma outra sala, vazia, com quadros e uma mesa acostada à parede.

Slapend meisje (*Mulher adormecida*, ou *A woman asleep*, como a chama o Metropolitan Museum of Art de Nova York) foi pintada por **JOHANNES VERMEER** em 1656 ou 1657, quando ele tinha cerca de 24 anos, e é uma obra crucial na carreira do jovem pintor. As poucas obras anteriores que lhe são atribuídas ainda não têm a nota característica da personalidade do pintor. A partir desse trabalho, ele dedicou quase todo seu esforço criativo no obstinado aperfeiçoamento de uma ideia única em repetida re-laboração: interiores de casas burguesas, habilmente iluminados por um sol indireto e habitados por figuras femininas – interiores femininos, se posso dizer.

A obra conhecida de Vermeer é muito pequena. Descontadas as quatro pinturas anteriores à *Slapend meisje*, só temos notícia de 33 pinturas, 31 das quais são interiores. Destas, 29 têm figuras femininas. As obras anteriores têm temas e estilos variados: uma santa em um ambiente rafaelesco, uma cena mitológica, outra bíblica, um bordel. Depois

Vermeer concentrou-se com obsessão aos interiores femininos. Descontada uma *Alegoria da fé*, feita provavelmente por encomenda de algum membro da comunidade católica de Delft, ficamos com 28 figuras de senhoras e serviçais em cenas domésticas da vida diária.

Nada propriamente está acontecendo com as personagens. Não há expressão de movimento ou evidente enredo. Vemos mulheres anônimas lendo bilhetes a cujas mensagens não temos acesso. Os rostos são plácidos, quase inexpressivos. Mesmo em algumas pinturas com música, os instrumentos não estão sendo utilizados. *Onderbreking van de muziek* (*Interrupção da música* – 1658-1661) retrata o momento em que uma moça detém seu exercício musical. As duas versões de *Mulher sentada ao virginal* (1670-1672 e 1670-1675) retratam pausas na música. Em *De liefdesbrief* (*A carta de amor* – 1669-1670), uma empregada interrompe o ensaio de guitarra da jovem senhora para entregar um bilhete. Em *De luitspelster* (*Mulher tocando alaúde* – 1662-1664), a jovem se distrai afinando o instrumento e olha pela janela. Na maioria dos casos, não há atividade produtiva, mas momentos de pausa, ócio reflexivo.

Essa jornada pelos interiores femininos começa justamente com a *Slapend meisje*. Um exame com raios-X realizado

pelo Metropolitan Museum of Art de Nova York mostrou alguns segredos da confecção dessa pintura (Kahr, 1972). Parece que o *pichet* de vidro tombado foi acrescentado depois. Mas a mais surpreendente revelação da bisbilhotice museológica foi o fato de que o pintor suprimiu uma figura masculina na sala ao fundo e um cachorro no canto direito da tela. Vermeer primeiro inventara um enredo – um mancebo chega insidiosamente na sala onde a moça, após longa espera, caíra adormecida. E depois resolveu eliminar o homem e o cão para deixar sozinha a personagem feminina.

Seymour Slive (1988) viu na donzela um caso de excesso no consumo de álcool. O quadro seria, assim, uma crítica moral. Renzo Villa (2012) viu um Cupido na máscara que aparece no quadro sobre a parede atrás da moça e interpretou a obra como uma espera amorosa. Madlyn Kahr (1972) interpreta o quadro em chave moral e se compadece da moça em sua desilusão amorosa. Walter Liedtke (2001) achou que o cachorro seria uma alusão ao tipo de “amor livre” que os cães praticam pelas ruas. Ora, cupido + cachorro + homem visitando moça solitária = prostituição evidente. Outros, ao contrário, poderiam ver naquele animal um símbolo de fidelidade ou lembrar-se de que cães são usados para proteção dos lares. O cachorro seria então um defensor da virtude feminina.

Nada disso deveria realmente nos importar, já que, antes de dar o quadro por encerrado e de apresentá-lo ao público, Vermeer decidira eliminar o homem e o cão. A radiografia nos serve apenas para documentar que, em um dado momento, olhando o desenvolvimento do seu trabalho, o pintor decidiu eliminar qualquer obviedade no enredo – *e inventou o vazio*.⁵ A moça adormecida no ambiente vazio não elimina a história, mas abre inúmeras possibilidades de enredo. A fabulação se transfere para o observador.

O restante da composição não mudou. Então há um lugar geométrico da tela, estruturado para conter um corpo humano, onde há – nada. A gente não percebe isso ao olhar o quadro, mas a instintiva percepção do vazio só é possível porque tudo foi mantido, menos a personagem central que resolvia o “problema” do enredo. Supresso o mancebo,

5 Ao dizer que Vermeer inventou o vazio, não estou pretendendo fazer uma assertiva histórica e afirmar que com essa tela ele introduziu esse conceito no mundo da arte. Estou apenas tentando adivinhar o processo interno de criação do artista. E, com base no fato da eliminação de duas figuras da pintura e na cronologia das telas do pintor, digo que ele criou o vazio em sua obra. Não fez isso sozinho. Outros pintores holandeses tiveram o mesmo ímpeto. Pelo menos Emanuel de Witte deve ser mencionado aqui.

substituído que foi pelo “nada”, elimina-se a solução do problema, mas não o problema mesmo. Resta a questão. Dúvida. Cabe à cogitação do observador resolver. É esta a cepa genealógica do vazio de Yves Klein – (). O vazio como um **não-corpo-humano** que ainda conserva a humanidade.

Daquele instante em diante, Vermeer decidiu pintar o espaço interno, dedicar sua vida à elaboração de interiores, e tornou-se um sacerdote da arquitetura feminina. E isso à custa do sacrifício de um animal e do holocausto de um ser humano.

Restou uma mulher anônima, fora de centro. E uma sala oca atrás de uma porta semiaberta. Uma grande porção de assoalho vazio, paredes lisas e sólidas e uma porta sem decoração contrastam com a exuberância exótica do primeiro plano. A mulher se encontra entre duas realidades contrastantes: uma que se apresenta diante de seus olhos e outra que se revela por trás, no interior de seus sonhos. Vermeer antecipa aqui Bachelard:

[...] se nos perguntam o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o sonho, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Os

pensamentos e as experiências são os únicos sancionadores dos valores humanos. Ao sonho pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade.⁶ (Bachelard, 1961, p. 34; tradução minha)

O curador da coleção de arte do norte da Europa na National Gallery de Washington, Arthur Wheelock,⁷ relacionou *Slapend meisje* com a famosa *Melencolia I*, de Albrecht Dürer (1471-1528). Mas não é só porque a moça apoia o rosto na mão e tem o cotovelo fincado na mesa. Vejamos como a luz que entra pela esquerda nas janelas de Vermeer repete a luz que inunda o *São Jerônimo em seu estúdio*, de Dürer (1514). Arrisco afirmar sem base factual ou fonte alguma que Vermeer cita Dürer. Que é a melancolia que move esse holandês em sua imaginação do vazio arquitetural doméstico.

6 “[...] si on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions: la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. Il n’y a pas que les pensées et les expériences qui sanctionnent les valeurs humaines. A la rêverie appartiennent des valeurs qui marquent l’homme en sa profondeur.”

7 Cf. Wheelock (1995, 2000, 2005).

Panofsky mostrou que Dürer leu *De occulta philosophia*, de Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), livro que serviu de fonte teórica para o *Melencolia I*. Além deste, o ocultista alemão escreveu uma *Declamação sobre a nobreza e proeminência do sexo feminino* (Nettesheim, 1993, 1996), de ardente ânimo feminista. A hipótese herdada por mim, neste ensaio, é: “melancolia \Rightarrow imaginação”. A imaginação constitui uma espécie de “interior” da mente humana que pode estar insinuada na sala vazia por trás da moça adormecida, e que constitui o sonho – *único sancionador dos valores humanos – em sua profundidade*.

A sala da frente está abarrotada de objetos, cores, texturas. São os habitantes do mundo da vigília. Mas a sala do fundo não está vazia. Assim como as cinzas do Vesúvio entulharam os interiores de Pompeia, há uma erupção dos sonhos da moça adormecida que ocupa os interiores da sala do sono.

Tremeu a terra, a já fumaça sobe em turbilhão.
Prossigamos.

II. HEFESTO

i. uma sismologia

[pouco antes do meio-dia]

Diante de tudo isso, estou agora em condição de ousar uma taxonomia do vulcanismo arquetípico. Vimos dois movimentos opostos e complementares: o do Vesúvio e o do arqueólogo Fiorelli. O primeiro preenche os espaços, o segundo os restaura. Hefesto explode. A erupção proveniente do interior desfaz a matéria, “desmaterializa” os corpos, abala e destrói a ordem e entulha os vazios. A arqueologia é racional, paciente, sistemática e silenciosa. Ela é movida pela vontade de descobrir uma ordem oculta no interior de escombros espúrios. Elimina supérfluos. Fiorelli reconstitui as formas desfeitas dos corpos e lhes dá nova matéria.

Vimos como Yves Klein é puro vulcão e como há tanto vulcão quanto arqueologia no desígnio de Zumthor. Freud é inteiramente arqueólogo. Sua psicanálise desencava os

desejos soterrados (recalcados) pelo superego e os traz de volta à plena luz. Lévi-Strauss, o estruturalismo, Saussure se movem pela certeza de que há uma ordem oculta na desordem aparente do mundo – arqueólogos, pois. Os arqueólogos trabalham com fragmentos. (São fragmentos de mitos para a antropologia estrutural. Para a psicanálise são de sonhos, de desejos, de libido, de vontade de poder. Signos para a linguística saussuriana.)

Vulcões geológicos provocam **TREMORES DE TERRA**. E no espaço lançam **FOGO, LAVA, PIROCLASTOS, NUVENS PIROCLÁSTICAS, TEFRA, OBSIDIANA**.

(**TREMORES DE TERRA** provocam fissuras no solo, removem a terra firme e a fazem sacudir violentamente. Abalam os fundamentos dos edifícios, expõem raízes, tiram o mundo do prumo. **FOGO** sabemos o que é. **LAVA** é pedra do interior profundo do planeta derretida)

a altíssima temperatura que os vulcões lançam no ar. Formam rios irisados que descem pelas encostas, queimando tudo pelo caminho. **PIROCLASTOS** são fragmentos sólidos de matéria subterrânea. As **NUVENS PIROCLÁSTICAS** parecem nuvens do céu – são compostas de matéria fina e vapores e ficam suspensas no ar. Podem ser inertes, mas há as venenosas ou sufocantes. **OBSIDIANA** é um vidro natural feito de sílica quase pura – derretida pelo vulcão, pressionada, resfriada. É dura, colorida e transparente. Ah, e **TEFRA** é cinza fina; sutilíssima emanção do fundo da terra. Enquanto quente, sobe; depois esfria e vai caindo lentamente sobre a terra. Então recobre o solo, entranha-se nas casas, preenche frestas, insinua-se por todos os vãos e vazios. Com o passar dos anos, vai-se comprimindo. A chuva a compacta, solidifica. É o silêncio final do vulcão que apaga os últimos vestígios de suas vítimas.)

Que matéria os vulcões humanos lançamos no vazio do mundo? O que brota do interior profundo de nós, crias de Prometeu, com que enchemos o espaço entre as aparas da matéria dura que nos cerca? Bachelard diria: – *sonho!* Yves Klein haveria de responder: – *imaterialidade, espírito!* Já Vermeer pintara: *sonho e desejo.*

Sismologia. Mas de que serve? Se a arquitetura é filha de fogo e vazio, os arquitetos descendem de Hefesto ou da

arqueologia. Vontade de acessar essa raiz dupla. Muitos edifícios de Frank Gehry (1929-) e Zaha Hadid (1950-2016) parecem atingidos por um terremoto. A linda Cidade da Música que Christian de Portzamparc (1944-) plantou no Rio de Janeiro já nasceu desaprumada. Ele revisita o estilo fértil do modernismo carioca dos anos 1950 e 1960 e o submete a sismos de cinco graus na escala Richter. A última arquitetura tem ido muito por esse caminho, às vezes com achados de grande beleza. Esses casos parecem ser resultado superficial de um terremoto nas profundezas. A Cidade da Música demonstra um tremor no subsolo da história da arquitetura. (Tremores de terra provocam fissuras no solo, remexem a terra firme e a fazem sacudir violentamente. Abalam os fundamentos dos edifícios, expõem raízes, tiram o mundo do prumo.) A cidadela de Portzamparc está na Barra da Tijuca, amplo território de expansão do Rio de Janeiro em direção ao oeste. O feudo designado para a sua Cidade é o miolo mesmo do plano diretor concebido por Lúcio Costa (1902-1998) nos anos 1960. Brasília, recém-nascida, mamava no peito. O plano da Barra vinha animado da mesma vontade ordenadora equilibrada, requintada, em plácido convívio com a paisagem. Sem a obrigação de representar a pátria, os poderes da nação brasileira, a democracia e tantas outras responsabilidades

de Estado, a Barra foi imaginada mais carioca, praiana, sem a monumentalidade cívica da capital. Algo do plano ainda persiste hoje em dia, mas seu ímpeto ordenador já foi há muito suplantado pela fúria especuladora. A arquitetura que se foi fazendo – comercial, vulgar, brega – está longe do refinamento contido do doutor Lúcio. Então Portzamparc planta no nó de tráfego do plano conspurcado uma poética floração tardia do ímpeto de Lúcio Costa, fortemente sacudida pelos sismos da história recente. Fraturas, fragmentos, eis aí o nosso assunto.

Achado de gênio. A Cidade da Música (ou das Artes, como se quer agora) se impõe num difícil terreno como uma cidadela. Mas uma cidadela moderna, extrovertida, em que as muralhas desabaram, sacudidas pelos cinco graus na escala Richter. O terremoto expõe raízes profundas que estavam reprimidas. É Jericó ao contrário. As trombetas soam do lado de dentro e cabe às suas entranhas expostas a tarefa impossível de reconquistar a vizinhança para o reino da ordem perdida.

...

Os *Objetos gráficos* em papel de arroz translúcido, quase transparente, de Mira Schendel (1919-1988), mostram que ela

não é vulcânica. Theon Spanudis, na apresentação de uma individual da artista em 1964 na galeria Aremar, em Campinas, percebeu essa qualidade:

A concepção artística que emana dos trabalhos de Mira faz-nos lembrar um sismógrafo de extrema sensibilidade, especializado em captar todos os imperceptíveis e lentos processos das formações, aqueles que nos surpreendem de repente com as formações já formadas. (Spanudis, 1964)

Não é vulcão, mas sua arte depende de pequenos tremores sísmicos imperceptíveis. Captados por uma sensibilidade refinada, eles são revelados e vêm à plena luz.

*a obra e o objetivo desses amantes é dar à luz,
pela beleza, tanto na mente como no corpo.*

Diotima a Sócrates,
em *O banquete* de Platão (206b)

...



17. Jackson Pollock, *One #31*.

Estou atrás de entender os dois movimentos: a erupção que emana do fogo do fundo dos artistas e o que eles têm de sismógrafo. O que suas artes têm de erupção e/ou de escavamento. Uma intuição: cavuquemos o subsolo de **JACKSON POLLOCK** (1912-1956) e **MARK ROTHKO** (1903-1970).

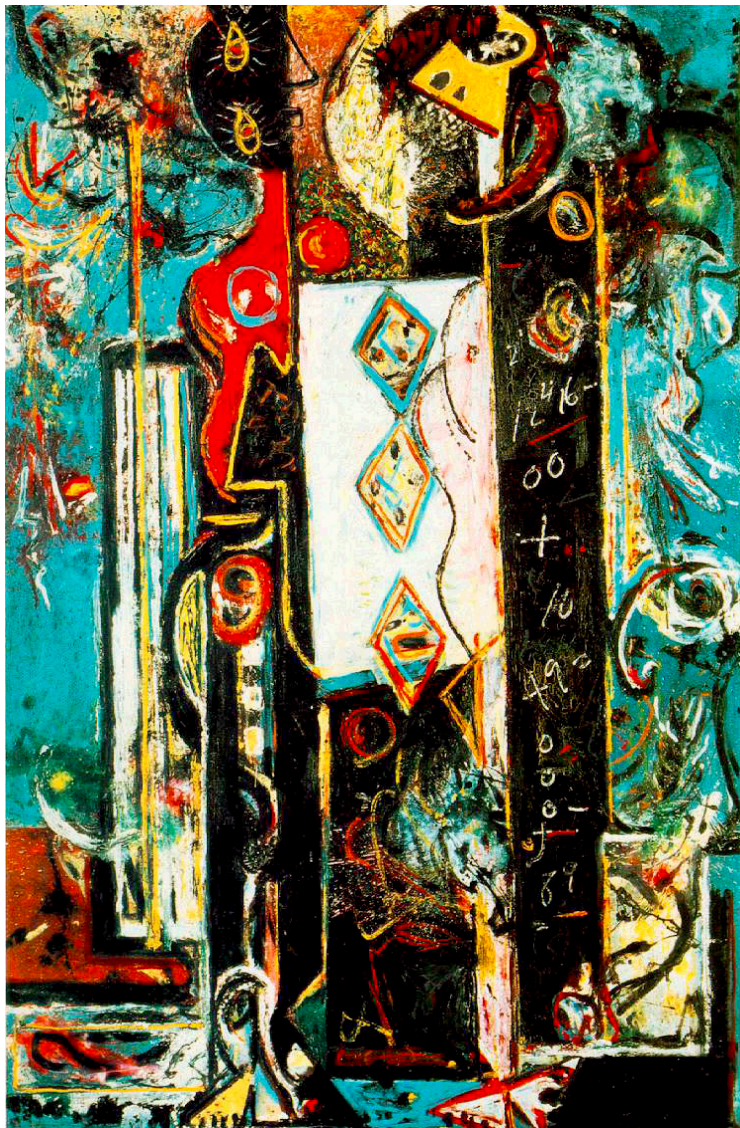
One: number 31. A tela é descomunal. Tem mais de treze metros quadrados (2.695 mm x 5.308 mm). Domina inteiramente a sala onde é permanentemente exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Não importa quantas vezes se volte a vê-la, ela sempre provoca uma paralisação momentânea na respiração, uma mudança no ritmo cardíaco. Ela atrai a vista, absorve a observação, envolve e enreda totalmente quem chega perto. Logo nada mais resta. Estou inteiramente dentro da pintura, envolvido pelo espaço da pintura. Por alguns minutos, chego a esquecer as centenas de visitantes ruidosos à minha volta. “Nel mezzo del camin di nostra vita, mi ritrovaì per una selva oscura” (Dante Alighieri, 2007, p. 25).¹ Sim, estou inteiramente dentro da pintura. Sim, sim, envolvido pelo seu espaço. Assim como Pollock mesmo,

¹ “No meio do caminho de nossa vida, me encontrei em uma selva escura” (dois versos iniciais da *Divina comédia*, de Dante).

que – em 1950 – a pintou de cima, pisando na tela, habitando seu espaço interno. Em 1947 ele escrevera:

Quando eu estou dentro da minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de um breve tempo de “tomar conhecimento” é que eu vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças, destruir a imagem, etc., porque a pintura tem uma vida própria. Tento deixá-la passar. É só quando eu perco contato com a pintura que o resultado é uma bagunça. De outra maneira, é pura harmonia, um fácil jogo de dar e tomar. E a pintura surge bem. (Pollock *apud* MoMA, 1959, p. 64; tradução livre minha)

Seis décadas depois de pintada, eu a vejo assim: o vulcão Jackson Pollock acha uma superfície vazia e a preenche inteiramente de piroclastos, fragmentos de lava consolidada, obsidiana colorida, até completamente sufocar o espaço. O sítio eletrônico do MoMA na internet (2014) reproduz (sem declinar o nome) o comentário de “um crítico italiano” publicado na revista *Time* de 20 de novembro de 1950: “Caos, absoluta falta de harmonia; completa falta de organização



estrutural. Total ausência de técnica, mesmo da mais rudimentar. Uma vez mais: caos” (Time, 1950).

Pollock reagiu com um telegrama lacônico à redação da revista: “No chaos, damn it!” (Time, 1950).

Pollock afirmava então manter completo controle técnico sobre o que fazia durante todo o tempo da pintura. Basta olharmos as outras pinturas dele feitas no final dos anos 1940 para concordarmos inteiramente que ele desenvolvera uma técnica acurada, intencional, atinada. E eu, passados sessenta anos, animado da mais respeitosa veneração por essa pintura, consagrada como um grande clássico universal, estou vendo – caos. Clement Greenberg via os traços gerados pela *ação* de Pollock como *energizadores* da tela. Eu vejo, *damn it*, caos.

O que eu enxergo, apesar de toda a técnica e deliberação do artista, apesar da disposição ordenada de seu trabalho, é uma manifestação do caos interno de um artista que se deixou entrar em erupção. Advogo como legítimo que o espaço da tela é um espaço arquitetônico. Sim, estou dentro dele. Foi de dentro que Pollock pintou. E penso em uma definição de ordem arquitetural dada por Aldo van Eyck (1918-1999) em 1992: “Ordem é aquilo que possibilita o caos. O que possibilita o conhecimento” (Van Eyck, 1952 *apud* Taylor, 2003, p. 42-43).

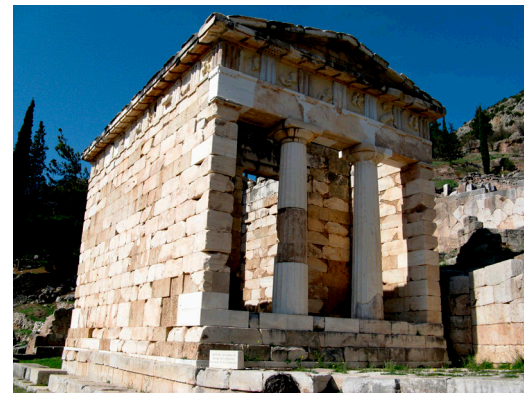
O procedimento ordenado de Pollock permitiu a manifestação do caos. No vazio arquitetônico ordenado, *One* recebe uma “massa rude e indigesta” vinda do fundo da *terra em ebulição*. É de Ovídio a definição: “Caos, massa confusa e informe” (Ovídio, 2017, p. 53). Esse caos é a potência que permite a criação. Nietzsche faz seu Zaratustra dizer aos aldeões, depois de seu retiro na montanha: “Eu vos digo, é preciso ter ainda caos em si para dar à luz uma estrela dançante” (Nietzsche, 2011, p. 16).² Zaratustra está de volta do ermo, rejuvenescido, convencido da morte de Deus e disposto a anunciar o advento do super-homem. E conclama os aldeões: “Eu vos digo: vós ainda tendes caos dentro de vós” (p. 16). É isso, o caos que eu vejo em *One* é a massa rude que anseia por dar à luz aquela estrela dançante.

Volto de Nova York para a Filadélfia. Procuo *Male and female* no Philadelphia Museum of Art. Pollock o pintara em 1943, sete anos antes de *One*, para uma exposição individual na galeria Art of this century, de Peggy Guggenheim, em Nova York. É uma tela vertical (1.861 mm x 1.243 mm) de

2 “Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um enen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch.”

fundo azul. O título me induz a ver uma mulher na figura curvilínea com rosto de gato à esquerda e um homem à sua direita com o semblante inclinado para a frente e o corpo grafitado com operações aritméticas. Ambos estão de pé e se apoiam em triângulos. Seus corpos são colunares; Cariátides que apropriam arquitetonicamente a tela. A tela é um templo clássico *in antis*³ com um recinto central (habitado por

3 Templo *in antis*, na tipologia vitruviana, é o menor e mais elementar dos tipos de templos gregos, em que o recinto é constituído por paredes simples com uma abertura única na face menor, orlada por duas colunas, as únicas da composição.



19. Templo *in antis*
(Tesouro dos
atenienses em
Arachovas, VI a.C.).

três losangos sobrepostos). Leio, ao lado da tela, a explicação do museu:

Ambas as figuras estão cercadas por traços de tinta a óleo espirrada e manchada que aumenta a sensação de energia inerente às duas formas verticais, ao mesmo tempo, prenunciando a famosa técnica de “gotejamento” que Pollock desenvolveria mais tarde nessa década.

Este texto tem a pretensão de demonstrar a esdrúxula hipótese de que *em tudo o que fazemos há uma saudade de ordem; uma íntima nostalgia do Éden perdido*, que nossa vida neste planeta *é movida por uma memória do Paraíso perdido que vem polarizada entre o desespero da perda e o desejo de recuperar*. Então voltemos às telas de Pollock. *Male and female* é o título providenciado pelo artista. O macho e a fêmea, por antonomásia da raça humana, são Adão e Eva. Estamos diante de um templo grego numa acrópole imaginária dedicado aos primitivos ancestrais da humanidade. E o que é essa esfera avermelhada entre as figuras? Um seio da fêmea que atrai o olhar cobiçoso do macho? Ou o fruto da árvore da ciência do bem e do mal? Ou as duas coisas são uma só coisa

que se interpõe entre homem e mulher? É o seio feminino o próprio fruto proibido?

O céu azul envolve o santuário. Mas já se aproximam os piroclastos – *tinta espirrada e manchada*. A tefra interior que acabaria por tomar inteiramente o espaço das telas de Pollock no final daquela década. “La diritta via era smarrita” (Alighieri, 2007, p. 25).⁴ Enquanto Eva oferece seu fruto ao apetite de seu Adão, já os céus deixam antever o juízo divino: “O Senhor Deus expulsou [o Homem] do jardim do Éden, para que ele cultivasse a terra donde tinha sido tirado” (Gn 3,23). Em 1943, o Senhor Jaweh pronunciara a sentença condenatória sobre os filhos de Adão e Eva. Já em 1950, Pollock vê o mundo imerso em caos, *damn it*, em caos vivo.

Deus está morto?

Uma pinoia.

...

4 “O caminho reto estava perdido”, terceiro verso da *Divina comédia*, de Dante.

O MoMA expõe sua coleção por períodos e movimentos. Ele acredita que Pollock e Rothko estão na mesma categoria – expressionismo abstrato, *action painting*. Os dois são “americanos”, mais ou menos contemporâneos. Por isso o museu exhibe na sala vizinha do *One*, de Pollock, duas telas de Rothko: *Nº 3/Nº 13*, de 1949, e *Nº 10*, de 1950. Mas o que vejo em Mark Rothko é o exato oposto do movimento explosivo de Pollock. A tela de Rothko é cava. O artista não simplesmente exaure a tela, mas também emoldura o vazio central com estruturas compositivas, aniquila a nitidez dessa cercadura arquitetural e tenciona o vácuo. O oco central fica assim ávido; quer ser preenchido. Suga os devaneios e vontades dos incautos que se aproximam e se abarrota com eles. O que recebemos ao chegar perto de uma dessas telas é um vislumbre fantasmal do que foi aspirado de nós mesmos pelo vácuo. Em 1949 Rothko escrevera:

A progressão do trabalho de um pintor, enquanto viaja no tempo de ponto a ponto, será em direção à claridade: no sentido da eliminação de todos os obstáculos entre o pintor e a ideia e entre a ideia e o observador. Como exemplos desses obstáculos, eu dou (entre outros) memória, história ou geometria, que



20. Mark Rothko, Nº 10 (1950).



são pântanos de generalização dos quais podemos extrair paródias de ideias (que são fantasmas) mas nunca a ideia mesma. Alcançar essa clareza é, inevitavelmente, ser entendido. (Rothko *apud* Ross, 1990, p. 169)

Eliminar todos os obstáculos espúrios e restaurar o espaço na sua clareza ideal – essa, a operação arqueológica que Rothko almeja. Remover, tal qual o meticuloso Fiorelli, a tefra vesuviana que atulha os interiores de Pompeia: limpar o espaço, esvaziá-lo. Ora, estamos ou não diante de uma obra de arquitetura – o espaço vazio de Riegl, Giedion, Zevi, Argan? Se a resposta for *sim*, então posso retomar meu projeto de *genealogia do vazio* já explorado por Klein e Vermeer.

ii. ainda a nobre estirpe do vazio

O amor não é um deus.

Diotima a Sócrates,
no *Banquete* de Platão

Deus é amor.

Primeira epístola de São João 4 8, 16

[começo da tarde]

Tenho nas mãos o exaustivo *Catalogue raisonné* das obras de Rothko elaborado por David Anfam (1998), que registra as 836 obras em tela. Abro também o grande catálogo *Rothko*, de Oliver Wick (2007), e várias outras fontes com boas ilustrações.⁵ Fico dias na biblioteca tentando entender a geração do vazio em Rothko. A narrativa a seguir não é uma biografia do pintor ou uma classificação de seu trabalho, mas uma genealogia do vazio arquitetônico na obra dele.

Acho um bom começo. É um óleo figurativo de 1938-1939 sem título dado pelo autor, com 1016 mm x 762 mm. Um homem sentado em cadeira de espaldar alto junto a uma mesa de trabalho rústica onde se veem esquadros e um quadrado de papel não usado, fora de centro, com parte para fora da

5 Cf. Weppelmann e Wolf (2009), Cohn (1988), Kertess (2001) e Sandler (1983).

mesa. Em volta, o ambiente é estruturado por referências arquiteturais: umbrais, parede, outra sala ao fundo com janela – ou talvez uma porta – aberta para o céu azul luminoso. À direita, em frente ao homem, ergue-se um fragmento de mobiliário – talvez uma estante. O homem está pensando – dedo médio e indicador na têmpora, cotovelo esquerdo apoiado na mesa. A mão direita, estendida sobre a mesa, sugere que a personagem está fazendo contas. Uma pua e um esquadro de marceneiro veem-se pendurados junto à janela. É inevitável que me lembre da *Slapend meisje* e da *Melencolia I*, de Dürer. A posição do braço é a mesma. A sala vazia ao fundo repete Vermeer. Os objetos de desenho e construção citam Dürer. Que roupa é essa da personagem? Marrom, mangas compridas, gola alta? Hábito monástico? Menção ao *Estúdio de São Jerônimo* de Dürer? Será uma auréola o louro áureo que orla os cabelos do nosso imaginador? Outro óleo da mesma data faz *pendant* com esse. Rothko deu o título de *Craftsman* (914 mm x 752 mm). É um interior arquiteturado, com uma figura feminina trabalhando junto a uma banca de marceneiro onde se veem sargento, arco de serra e outros instrumentos de artesanaria. A personagem aqui não medita, mas está prestes a agir, criar algo. As mãos erguidas no ar indicam uma inspiração do alto? Estarei forçando as coisas ou posso lembrar



agora de Marsílio Ficino? O supererudito Rothko lera Panofsky em 1938-1939? Daí derivara para Dürer, Ficino, Nettesheim?⁶ Se você respondeu *sim*, podemos continuar. (Se disse *não*, continuo do mesmo jeito.)

A pintura de Rothko começa figurativa e arquitetural. Nos anos de 1936 a 1939, ele pinta interiores: 1) uma sala com apainelamento clássico, estátuas, quadro, figuras humanas em rigorosa simetria – verdes em baixo, vermelhos no alto, molduras bege; 2) em *Two women at the window*, a cena é vista de fora, o plano da tela coincide com a fachada e a janela é uma incisão retangular profunda na “parede” que mostra grande espessura. O espaço é um recesso no plano. Em 1939, Rothko pinta uma série de visões do metrô de Nova York: figurações urbanas, subterrâneas. Anônimos se deslocam para dentro da terra; pilares metálicos repetidos, escuros, modulam a pintura.

Até aqui não temos propriamente Mark Rothko. Ainda então ele usava o nome com que fora registrado ao nascer: Markus Rothkovitz. Ele obteve cidadania em 1938 e adotou o novo nome em 1940.

6 E, novamente, o tema: melancolia ? imaginação.

A primeira metade dos anos 1940 é invadida pelos temas mitológicos: *Antígona*, *O touro sírio*, *Ritos de Lilith*. E Édipo, Ifigênia, Leda, Orfeu. Junto disso, temas francamente informados pelo cristianismo: o Getsêmane, jardim para onde Jesus se retirou após a última ceia e antes da Paixão – os classificadores chamaram as pinturas dessa fase de surrealistas. A arquitetura aqui não é tão explícita, há horizontes, indicações sutis de estruturas. Mas as figuras humanas também são lentamente dissolvidas. Uma tela sem título de 1941-1942 exhibe partes de corpos humanos: cabeças, braços, pernas, mão, pés, troncos. Fragmentos esquartejados e classificados, arquivados em uma estrutura arquitetônica. Uma estante de membros de gente.

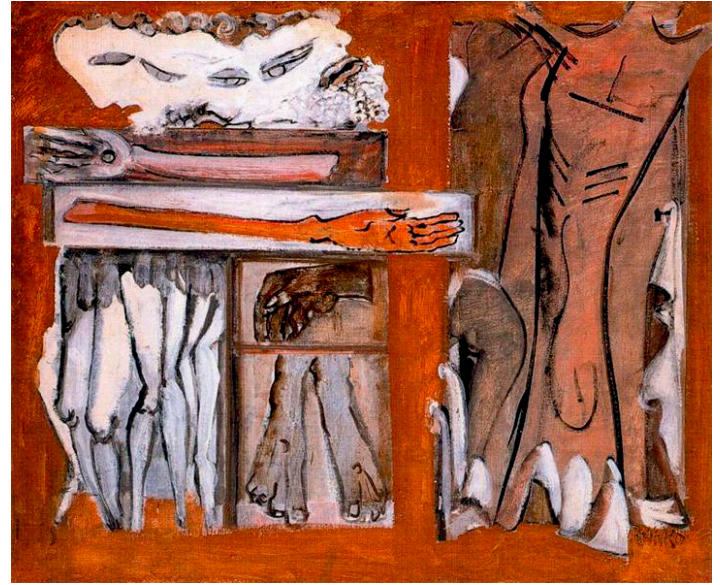
As figuras humanas começam a derreter nesses anos de guerra e morte. Em 1942, uma tela sem título parece um mural pompeiano, erótico, violento, vermelho, preto, cor de rosa. Noutra, de 1945-1946, há homens dissolvidos em espaço e arquitetura. Já não está a “estante” ou representação arquitetural “em volta” das personagens. Os pedaços flutuam soltos no espaço. Arquitetura e pessoas fundem-se em uma unidade plástica. Mãos e pés mostram chagas de cravos. É o Cristo esquartejado que Rothko está pintando.



23. Mark Rothko, *Craftsman* (1938-1939).



24. Mark Rothko, sem título (1942).



25. Mark Rothko, sem título (1945-1946).

Depois da Grande Guerra, já não se consegue mais distinguir formas humanas. Configurações não figurativas, lampejos de cor estão soltos no fundo colorido. Há blocos borrados de cor sem corporatura ou paisagem. As telas são luminosas, aéreas. Reina uma atmosfera majoritariamente feliz, de alegre contentamento com a vida. Junto a isso não deixo de perceber tensão, angústia.

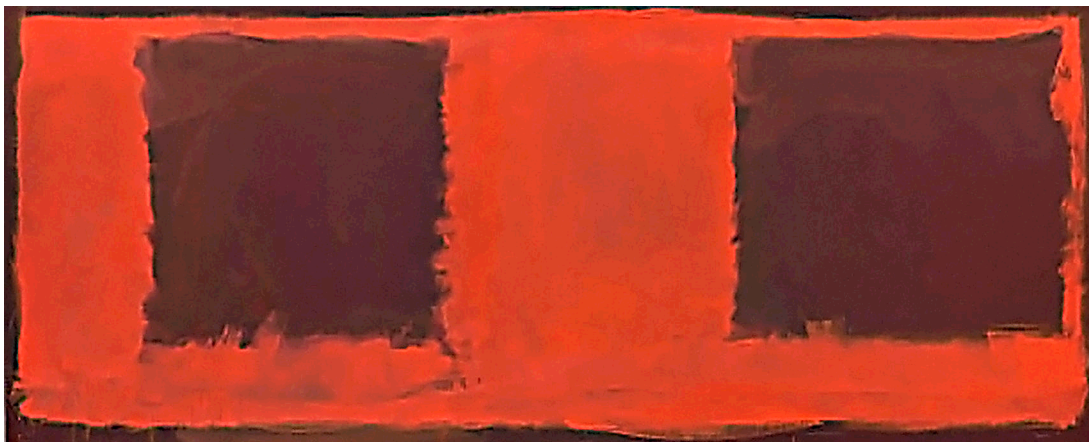
É de 1949 a primeira pintura “clássica” de Rothko: campos de cores manchadas, de contornos imprecisos, formas disformes, estrutura desestruturada; tudo simétrico, empilhado, transparente. Não há mais ícones de seres vivos, mas Rothko dizia que as telas “contêm um hálito de vida” (“a breath of life”).⁷ Espero que o fantasma do pintor não me venha assombrar de madrugada pelo “clássico”. Mas esse é o grupo mais conhecido dos seus trabalhos. A ele pertencem as duas telas do MoMA que mencionei há pouco. Depois de longa elaboração e pesquisa que variou entre o figurativo e o mais abstrato, entre o surrealismo e as manchas de cor, o trabalho do pintor ganhava estabilidade maior e

7 Prefiro traduzir *breath* por *hálito* em vez de *respiração* ou *suspiro* porque sinto que hálito é algo como uma respiração mucosa.

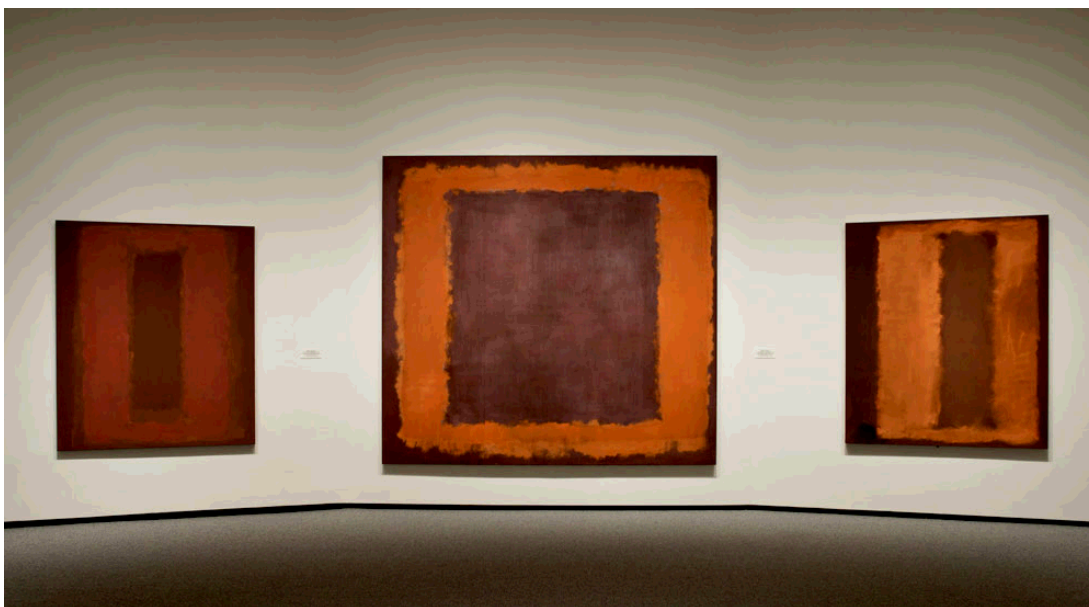
permanência. Todo museu norte-americano que se preze deve ter uma tela dessa fase. Para o grande público, esse é o verdadeiro Rothko. Fiquemos, portanto, com “clássico”. Essa fase também já foi chamada de *Multiforms, color field*. Rothko descreve seu trabalho nessa fase como uma busca de estrutura orgânica e unidades autocontidas (*self-contained*) de expressão humana.

Os corpos foram suprimidos, mas o que resta não é uma abstração inorgânica, ficamos na verdade com a expressão da própria humanidade. Rothko é da descendência de Vermeer. A lenta gestação do vazio em sua trajetória artística recapitula a eliminação do mancebo que deixou a *Slapend meisje* sonhando solitária no meio da tarde. Ele continuaria a pintar “clássicos” pelo resto da vida, cada vez com mais incidência dos temas escuros, vermelhos profundos, pretos, pratas, cinzas. Mais uma vez o vazio – () – é um **não-corpo-humano** que ainda conserva a humanidade.

David Anfam, provavelmente o maior conhecedor da obra de Rothko, parece concordar: “Quando a cor é mais rica em Rothko, a forma está no seu ponto mais rico. A forma em Rothko atinge então sua maior pureza porque desencarnada [*disembodied*]” (Anfam, 1998, p. 83). Esse “disembodiment” pressupõe um corpo que já não está aí, diz ele após rastrear



26-27. Mark Rothko, sem título (Seagram Mural sketch), 1959, óleo e técnica mista sobre tela. Pinturas murais originalmente concebidas para o restaurante Four Seasons e atualmente pertencentes ao acervo da National Gallery de Washington.



essa inclinação em Rothko desde a metade do decênio de 1940 em telas como *Sacrificial moment*, de 1945.

Segundo Anfam, Dore Ashton é das poucas comentadoras de Rothko que rejeitam a ideia de que ele pinta apenas luz. “Há sempre um plano, uma sombra e um plano, uma subcamada que deve ser sentida como sombra e uma superfície que é luz. E só luz” (Anfam, 1998, p. 85). A sombra projetada no meio dos planos de luz é vestígio – indício – material de um corpo opaco que não está.

...

Para entender essa tensão trágica entre a beleza dos corpos dos jovens guerreiros e heróis e sua mortalidade inapelável, Mario Henrique d’Agostino lembra que a Grécia arcaica inventou a arte como modo de custodiar essa vitalidade na pedra eterna da arquitetura de templos e na escultura.

[...] o “kouros” arcaico; estátua fúnebre que não consiste propriamente em uma imagem do jovem guerreiro, mas em um duplo do morto. Perpetuado na pedra, esse monumento que mantém sempre acesa a sua fama eterna, ele não pode ser admirado senão como um

corpo sem vida, uma forma inerte, uma ausência na presença. (D’Agostino, 2010, p. 186)

Se no *kouros* a ausência do combatente se quer perpetuar num corpo perene, mas sem vida, Rothko, como Vermeer e Klein, parece almejar um não-corpo, senão com vida, ao menos com algo da inextinguível humanidade.

...

Mas em 1958 há um fato novo na invenção espacial – arquitetônica – de nosso pintor. Naquele ano ele recebeu uma encomenda para pintar uma série de painéis para o restaurante Four Seasons, projetado por Phillip Johnson no famoso recém-inaugurado Seagram Building, de Mies van der Rohe e Johnson. Os painéis perfariam uma área total de 56 metros quadrados. Rothko alugou um antigo ginásio na Bowery street, no sul de Manhattan, instalou roldanas e cabos para manejar os grandes painéis, ergueu trainéis para reproduzir as paredes e o espaço interno do restaurante e desandou a pintar compulsivamente quarenta telas em três meses. Diferentes dos Rothkos “clássicos”, essas telas tinham quadrados dentro de quadrados. Tons escuros de vermelho e

pretos configuravam quadrados borrados, levemente luminosos, sobrepostos por quadrados pretos como o fundo. Janelas barradas, emparedadas. A encomenda o levou a configurar um verdadeiro espaço arquitetônico interno. O espaço não estaria apenas no cavo das telas, mas entre elas. Tornava-se possível habitá-lo fisicamente.

Em 1961 ele recebeu a encomenda de uma outra série de painéis para um refeitório na Universidade de Harvard, em Cambridge. Aqui se repetiu o tipo da composição “pós-clássica” dos painéis pensados para o Seagram, com tons de ameixa escura e carmesim. Ainda uma terceira encomenda,



28. Capela Rothko, em Houston, Texas (interior).

feita pelo casal John e Dominique de Menil, resultaria nos painéis da chamada Capela Rothko, em Houston, Texas, onde o artista fez prevalecerem os pretos. Tonalidades de preto, quase idênticas, silenciosas, são difíceis de perceber em toda a sua sutileza, exigem tempo de observação e mesmo pausada contemplação para serem lentamente percebidas. Depois de algum tempo, já não apenas o olhar, mas todos os sentidos se veem envolvidos na opressiva, erótica, cruel brutalidade de sua ausência, de seus espaços infinitamente dentro de outros espaços, vazios envolvidos de vazios por todos os lados e acima.

Dessas três arquiteturações, Rothko só pôde ver instalado o ambiente de Harvard. A capela de Houston só ficou pronta após a sua morte. E ele desistiu da encomenda para o Seagram Building, devolveu o polpudo adiantamento que recebera e guardou as telas pintadas. Mais tarde doaria algumas dessas quarenta telas à Tate Gallery, de Londres. Hoje elas estão expostas permanentemente em uma sala exclusiva da Tate Modern. As demais pinturas da série pertencem agora à National Gallery of Art, de Washington, e ao Museu Memorial Kawamura, de Sakura, no Japão. Uma das condições impostas por Rothko à Tate para receber a doação dos painéis era o compromisso da instituição em manter a série

junta em sala exclusiva. Esse compromisso compreendia a proibição de incluir na sala até mesmo outras telas do pintor, mais luminosas e “fáceis”.

Nos três casos parece claro que Rothko queria fazer uma arquitetura com suas pinturas, isto é, gerar espaço interno. E queria que esse espaço expressasse com toda crueza os princípios da sua leitura trágica da vida. Em uma aula no Pratt Institute em novembro de 1958 (*apud* Weppelmann; Wolf, 2009), Rothko deu uma *receita* com sete ingredientes para qualquer obra de arte. O primeiro e mais importante desses ingredientes era uma relação com a morte: “Deve haver uma clara preocupação com a morte – intimações da mortalidade... a arte trágica, a arte romântica etc. lida com o conhecimento da morte” (p. 225; tradução minha).⁸ Não resta dúvida de que Rothko está incluído na categoria dos artistas melancólicos. Sua relação com Dürer é mais que plástica, mas resulta de um interesse profundo no sentido e no termo da vida humana.

Os outros ingredientes na receita eram, pela ordem,

8 “There must be a clear preoccupation with death – intimations of mortality... Tragic art, romantic art etc. deals with the knowledge of death.”

2) Sensualidade – nossa base de sermos concretos diante do mundo. É um relacionamento lascivo [*lustful*] com as coisas que existem; 3) Tensão. Conflito ou desejo controlado; 4) Ironia. Este é um ingrediente moderno – a autoanulação e exame pelo qual um homem, por um instante, pode prosseguir para um algo além [*to something else*]; 5) Perspicácia e jogo [...] para o elemento humano; 6) O efêmero e o acaso e 7) Esperança. 10% para fazer o conceito trágico mais perene. (Weppelmann; Wolf, 2009, p. 225; tradução minha)

...

O plano diretor para a University of St. Thomas de Houston é de Philip Johnson, que declarou haver seguido o projeto referencial de Thomas Jefferson executado para a Universidade de Virgínia em Richmond no começo do século XIX. Como no modelo oitocentista, as instalações dos diferentes cursos foram dispostas em torno de uma espécie de claustro com corredores sobrepostos. Johnson escreveu: “Com todos os edifícios voltados para dentro em direção ao

passeio protegido, o *campus* mesmo vai conformar mais uma ‘rua jardim’ do que um *campus* americano típico. O forte sentido de comunidade que resultaria é o mesmo sentido de coesão que um claustro dá a um mosteiro” (Architectural Record, 1959, p. 180). St. Thomas é uma universidade católica, e os mantenedores previam uma grande capela no *campus*. Johnson imaginou que essa capela haveria de dominar o conjunto. Foi para essa capela que Rothko recebeu – do casal Dominique e John de Menil – a encomenda das pinturas em 1964 e começou então a participar das discussões sobre o projeto. Em 1965 Johnson apresentou o projeto de uma grande capela octogonal⁹ cujo exterior deixaria a alvenaria à vista e o interior seria de concreto aparente pintado de branco. A capela seria disposta numa das extremidades do eixo do “claustro” em posição análoga à grande Rotunda de Jefferson, na Universidade da Virgínia, e teria altura equivalente a seis pés-direitos dos *colleges*. Rothko teria então gostado do interior octogonal e da proposta para as paredes internas, mas teria criticado a altura excessiva e a iluminação natural. O arquiteto e o pintor não se entenderam com relação a esses

9 Ver, a respeito dessa história, *The Rothko Chapel* (Barnes, 2006).

itens e logo outras desavenças surgiram. A maior oposição de Rothko teria sido ao excesso de iluminação. Ele imaginava luz baixa e difusa para a sala. Uma série de alternativas foi apresentada, mas nenhuma delas agradou ao pintor. Os arquitetos Eugene Aubry e Howard Barnstone foram então contratados e apresentaram o projeto para uma capela fora do claustro de Johnson, que foi aprovado por Rothko duas semanas antes de sua morte.

Esse foi o projeto executado depois da morte de Rothko. Quando Barnstone se afastou da empreitada por razões de saúde, Aubry ainda obteve uma consultoria de Johnson no projeto da entrada principal da capela. O edifício que existe hoje e abriga o conjunto de catorze pinturas tem exterior de tijolos e interior de blocos pré-fabricados de concreto armado, uma configuração em cruz grega com espaço central octogonal com iluminação zenital. Um anteparo foi posto sob a cobertura de vidro para diminuir a entrada de luz natural. A chamada Capela Rothko é hoje um espaço aconfessional dedicado ao culto do entendimento humano que vai além dos limites das religiões.

Nesse ponto, preciso dizer que a visita à Capela Rothko me pareceu bastante decepcionante. Se o pintor constituiu suas pinturas em verdadeiras arquiteturações, se as séries

da última fase da sua vida são realmente habitáveis e nos põem dentro do espaço da pintura, é preciso reconhecer que a arquitetura que ele teria aprovado para a capela não está à altura de suas telas. O concreto excessivamente rugoso tem presença exagerada. As juntas largas entre as peças de concreto acentuam os ângulos. O teto baixo é demasiado presente e acachapa o espaço interno. As anteparas negras postas sob a claraboia competem com as pinturas. A vontade de modéstia foi exagerada e descambou num interior em que a materialidade acentuada da arquitetura não valoriza o mistério das telas negras.

...

As últimas telas de Mark Rothko são cada vez mais escuras, mas também se tornam mais terríveis, mais austeras, disciplinadas. Linhas retas substituem o antigo borrado. Preciso repetir aqui a palavra melancolia? Sei que posso parecer obsessivo com essa mania de melancolia. Rothko foi considerado por quase todos os críticos, historiadores e comentaristas um pintor de luz. (Já mencionei acima que Dore Ashton é uma rara exceção.) E eu não consigo ver sua biografia senão como uma trajetória em direção à melancolia

mais profunda. Já me assustava com isso porque era bem provável que eu estivesse exagerando na interpretação. Então deparei com um texto de David Anfam que trata exatamente desse tema. Ele reclama que, “na verdade, permanece estranho que a grande literatura raramente, ou nunca, abordou esta possibilidade gritante” (Anfam, 2007, p. 65). Então, se estou delirando, não sou o único desatinado. Um dos maiores estudiosos de Rothko concorda e se espanta que isso não tenha sido mais notado.

Anfam investiga as razões biográficas da melancolia do pintor e conclui que ela acabou por se tornar “sua musa mais penetrante [*his keenest muse*]” (Anfam, 2007, p. 62). Ele identifica as sombras persistentes que contracenam com os planos de luz como manifestações dessa musa e indica como essa inspiração melancólica se aprofundou ao longo da carreira do mestre até chegar ao paroxismo dos negros da Capela Rothko. O autor nos lembra então de um estranho autorretrato que Rothko pintara em 1936, no qual ele se representa de óculos escuros totalmente opacos e faz referência à “velha crença de que a melancolia acarreta uma extinção interior” (p. 63). Daí Anfam deriva que “as formas negras obstinadas da Capela parecem roubar a visão dos espectadores porque elas são a encarnação das trevas” (p. 64).



29. Mark Rothko, autorretrato (1936).

Não posso deixar de voltar à outra capela que motivou o início deste texto. Não é incrível como essa última frase pode descrever a Bruder Klaus Kapelle, cujo interior deriva de uma chama literalmente extinta?

III. heroico holocausto do vazio vivente

[noa]

Por agora deve estar clara a relação entre a Bruder Klaus Kapelle, de Zumthor, as inquietudes de Yves Klein, o trabalho de Giuseppe Fiorelli, a *Slapend meisje*, de Vermeer, *One e Male and female*, de Pollock, e a trajetória arquitetural da pintura de Mark Rothko. Os sete ingredientes da receita mencionados antes podem ser inteiramente aplicados a todos os exemplares visitados por este capítulo.

Também os itens que constituem a proposta deste texto: 1) melancolia imaginativa como motor criativo; 2) senso de ordem perdida e desejo de a recuperar; e 3) fractalismo – aquela característica das arquiteturações que recuperam em si discussões ancestrais, remontando a glórias e à miséria dos homens.

Menciono em seguida um dado de cruel objetividade histórica. As telas doadas por Mark Rothko para a Tate Gallery chegaram a Londres no exato e mesmo dia em que ele se matou, no estúdio da rua Bowery, em Nova York. Depois de escurecer suas telas até a mais negra exaustão, o artista sucumbiu diante da doença (um aneurisma), do alcoolismo, da depressão profunda, e cortou as veias do braço na altura dos cotovelos com uma gilete, sangrando até morrer.

Não! Não, senhores!

O vazio de Rothko não é vácuo inerte. Tem dobras temporais vivíssimas. O vazio de Rothko é desejo e busca de uma totalidade – da fala de Aristófanes durante *O banquete* de Platão (2018, p. 117, entre o final do #[192e] e o início do #[193a]: “É, portanto, ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor”. Depois de pintar as telas para o Edifício Seagram, mas antes de as entregar ao cliente, Rothko viajou com a família para a Itália. Ele estivera em Florença antes, em 1950, e ficara impressionado com a Biblioteca Laurenziana, de Michelangelo. No navio que o levava de Nova York para rever a Itália, Rothko encontrou-se com John Fischer – editor da *Harper’s Magazine* – e, entre doses de bebida, descreveu o ambiente do restaurante Four Seasons como “um lugar onde os ricos desgraçados [*richest bastards*]

de Nova York virão pastar e se exibir [*will come to feed and show off*]” (Rothko, 1970 *apud* Jones, 2002, [s.p.]). E declarou suas intenções sobre os painéis: “Espero arruinar o apetite de cada filho da puta que comer naquela sala. Quero [...] que eles se sintam como presos em uma armadilha, num espaço em que todas as portas e janelas estão bloqueadas [*feel that they are trapped in a room where all the doors and windows are bricked up*]” (Rothko, 1970 *apud* Jones, 2002, [s.p.]). Rothko estava descrevendo a escadaria de acesso da Biblioteca de Michelangelo que ele estava prestes a rever em Florença. Assim como Rothko, Michelangelo também não chegou a ver sua biblioteca pronta. Foi Bartolomeo Ammanati quem executou o projeto após a morte (natural) de Michelangelo em 1564. Um dos ambientes mais instigantes da história da arquitetura, o *tribolo* (vestíbulo) da biblioteca dos Medici, é mencionado como uma das obras inaugurais do maneirismo, cheia de ambiguidades e tensa contorção. Os pilares, em vez de sobrepostos às paredes, são aninhados em sua espessura; a ornamentação é opressiva; a implantação da escadaria obriga o visitante a fazer diversas curvas antes de entrar na sala de leitura. O colorido cinza-azulado sobre branco e o tipo de apainelamento citam a Capella Pazzi e outras obras-primas que Brunelleschi deixara em Florença



30. Michelangelo, vestibulo da Biblioteca Laurenziana de Florença.

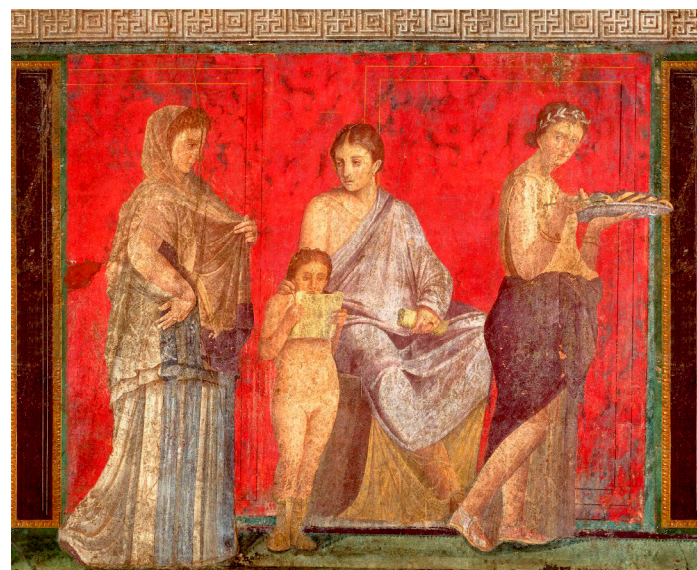
no século anterior. Mas o mais impressionante nesse cubo cerrado é que ele é cercado de janelas emparedadas. Na verdade Michelangelo projetara o espaço para ser descoberto, mas o papa Clemente VII (de' Medici), temendo que a chuva arruinasse a coleção, mandou cobrir a escadaria. O ambiente que impressionou Rothko é um prisma fechado com janelas falsas em que ele viu uma arapuca.

A caminho de Florença, nessa segunda visita à Itália, Rothko desviou para passar por Pompeia. (Sim, sim, a mesma Pompeia escavada por Fiorelli.) Queria ver pessoalmente a Villa dei Misteri. Estava especialmente interessado no *triclinium* – a sala de jantar – dessa mansão aristocrática da esplendorosa e decadente Roma do primeiro século da Era Cristã. É literal assim a sua referência desejada para a sala de pasto dos *richest bastards* de Manhattan.

Os pretos e vermelhos profundos dos murais do Seagram são redobramento fractal dos murais pompeianos. O tema dos murais do triclinio de Pompeia é um rito de iniciação de uma

jovem noiva nos mistérios do deus Baco, o Dionísio dos gregos. Mais que registro de bebedeiras ou uma bacanal vulgar, os muros da Villa dei Misteri mostram uma liturgia iniciática austera, embora embebida de trágica sensualidade. Tudo conforme o receituário de Rothko. Mas ainda há uma dobra hipertextual nessa história, se concedermos que o interesse de Rothko pelos ritos dionisíacos coincide com sua leitura de Nietzsche. O *Nascimento da tragédia*, em que Nietzsche desenvolve as categorias *apolíneo* e *dionisíaco*, é especialmente seminal na construção conceitual de Rothko.

De volta a Nova York, Rothko reservou uma mesa e jantou com a mulher e a filha no Four Seasons. Depois disso desistiu do contrato e devolveu a grana. Penso que ele há de ter concluído que sua arapuca não funcionaria adequadamente; que a boçalidade dos *ricos bastardos* os tornaria infensos a sutilezas tão profundas. Parece bem claro que pouca gente entendera Rothko enquanto vivo. Que ele tenha sido convidado a pintar quadros para “decorar” uma sala de refeições em Harvard ou um restaurante chique em Nova York o demonstra bem. Dos conjuntos de pinturas da última fase de Mark Rothko, a única encomenda compatível com essa intensidade existencial profunda talvez seja a capela de Houston, mas infelizmente a arquitetura a interpreta



31-32.
Pompeia,
Villa dei
Misteri – pin-
turas murais
no tricínio
(sala de
refeições).

mal e não a merece. E, sinceramente, duvido que o casal de Menil ou os padres basilianos da St. Thomas University vislumbrassem telas inteiramente negras quando procuraram o pintor. Parece mesmo bem claro que pouca gente alcançara Rothko enquanto vivo. Mas o trágico é que ele parecia entender o que se passava no seu interior. Compreendeu o sentido profundo da melancolia imaginativa. E tratou de rejeitar a encomenda para o Four Seasons. Não entregou as pinturas. E procurou-lhes melhor destino, doando-as à Tate na condição de, como eu disse antes, formarem uma sala exclusiva, recinto sagrado para o hipertexto de um moderno rito dionisíaco.

iv. cabala do muco

[ao nascer da primeira estrela]

Rothko deixou inéditos os manuscritos para um livro sobre suas ideias a propósito de filosofia da arte. Seu filho Christopher organizou e publicou *The artist's reality* em 2004. No capítulo “Space” (Rothko, 2004, p. 56-61), ele distingue dois tipos de pintura com relação ao espaço: tátil e ilusória.

A primeira pode ser sentida pelo tato e a outra somente pelo olho.

Espaço tátil, ou, por uma questão de simplicidade, vamos chamar de ar, que existe entre os objetos ou formas na pintura, é pintado de tal maneira que dá a sensação de um sólido. Isto é, o ar em uma pintura tátil é representado como uma substância verdadeira em vez de um vazio. Podemos concebê-lo melhor se imaginarmos um prato de gelatina ou, talvez, massa mole na qual uma série de objetos são impressos em várias profundidades.

O artista que cria espaço ilusório, por outro lado, está interessado em transmitir a ilusão da aparência. Na tentativa de ser fiel às aparências, no entanto, ele não pode dar ao ar nenhuma aparência de existência real, porque um gás não pode ser visto. Embora tenhamos uma aparência de peso para os objetos em si e nenhuma para o ar que os cerca. Em outras palavras, não há como representar a aparência dessa substância onipresente que sabemos que exerce uma pressão de 15 libras por polegada quadrada. (Rothko, 2004, p. 56)

Não se sabe quando exatamente ele teria escrito isso. Ele começou a escrever o livro em 1936 e nunca o publicou, então não se pode dizer em que fase do desenvolvimento de sua espacialidade ele terá pensado assim. Para esclarecer a primeira categoria, ele menciona a pintura mural egípcia – “um exemplo inquestionável de espacialidade plástica” (Rothko, 2004, p. 57) –, enquanto, segundo ele, Perugino pintava uma espacialidade ilusória. Na pintura egípcia não há divisão de espaço em planos horizontais e verticais – mais elementar manifestação de espaço ilusório na pintura. Todas as figuras ocupam a mesma linha horizontal. Compara com o desenho infantil, que começa com duas linhas, uma representando o chão e outra o céu. Pensa que isso é o modo instintivo e simbólico de representação espacial, já que ninguém precisa ensinar as crianças a desenharem assim. Nos desenhos de crianças e dos egípcios, pensa ele, não há indicação de profundidade. A cor que cerca as figuras monocromáticas tem a qualidade do ar, de um ar colorido em que as figuras estão banhadas com “uma espécie de muco ou substância gelatinosa” (p. 57). O espaço é figurado não como algo atrás das figuras, mas como uma substância tendo um “volume tangível” (p. 59) que se aproxima do plano frontal da parede junto com as figuras.

Ele não menciona a pintura pompeiana, mas o vermelho sólido do triclinio da Villa dei Misteri vem exatamente ao caso desse espaço plástico. No meio-termo Rothko identifica o caso de Giotto, que faz uma pintura tátil, que nos transmite a sensação de um panorama palpável, mas sente a responsabilidade de dar alguma ilusão espacial. Então, segundo Rothko, Giotto viola o mínimo possível o plano da pintura, recuando muito pouco o plano de fundo para que ele não perca a taticidade. Aí é possível reconhecer as pinturas figurativas de Rothko mesmo nos anos 1930. Pouco a pouco, a espacialidade de Rothko foi cada vez mais prescindindo da figuração. Mas as citações acima me autorizam a dizer que elas são uma realidade espacial. E que esse espaço tem o caráter de uma matéria com peso (15 libras por polegada quadrada), mas que é sólido e palpável como uma gelatina, um muco ou – tefra.

Para Fiorelli, o arqueólogo, as cinzas do Vesúvio são o elemento ilegítimo que deve ser proscrito. O espaço deve ser restaurado na sua vaziez arquitetônica; os corpos humanos desmaterializados pelo tempo devem ser recompostos em substância sólida. Se, entretanto, aceitarmos a definição de arquitetura como *o espaço vazio mesmo*, é justamente a tefra que o materializa. É quase como se disséssemos que as

paredes e as pessoas são a coisa espúria a ser desconsiderada. Dito de outra maneira: quando Hefesto-Vesúvio preencheu os vazios de Pompeia, deu massa e forma material ao espaço arquitetônico. Tornou o vazio em algo sólido. Se eliminarmos todo o resto de Pompeia, ficaremos com um volume sólido de tefra virtual, que é *a materialização plástica do espaço*. Não apenas o seu negativo, mas contrário mesmo. A tefra solidificada impede o movimento, sufoca o espaço. *Arquitetura é o lugar geométrico do movimento potencial dos corpos e dos sentidos*.

O amor é desejo e busca de uma totalidade.

da fala de Aristófanes,
durante *O banquete* de Platão]

...

A pequena obra arquitetônica de John Hejduk (1929-2000) é obediente ao lema melancólico que anima este texto: “A forma segue a memória”. Mas não vou falar de seus projetos, senão de um dos poemas incluído em uma coleção que ganhou o sintomático título *Such places as memory*.

O poema “Your breath was contained” se lê assim:

Moments after your deposition	Momentos após a tua deposição
all sizes changed	todos os tamanhos mudaram
you and Mary became old	you e Maria ficaram velhos
her face thickened	o rosto dela engrossou
towards a lament	em um lamento
your legs had atrophied	tuas pernas atrofiaram
and your feet dragged	e teus pés se derramaram
through the marble dust	pelo pó do mármore
all your weight had rushed	todo o teu peso se concentrou
to your right arm	no teu braço direito
which had grown	que havia crescido
the agony had	a agonia tinha
swelled your lips	inchado teus lábios
and at last	e, finalmente,
your breath was contained	tua respiração fora contida
inside	dentro
solidifying	solidificada

(Hejduk, 1998, p. 78; tradução livre minha)

Eu penso que esses versos descrevem a *Pietà* da Catedral de Florença (1548-1555), em que Michelangelo se autorretrata como José de Arimateia. Na escultura, Cristo e Maria têm rostos inacabados. Nisso contrastam com a *Pietà* do Vaticano,



33. Michelangelo, *Pietà de Florença* (1547).

34. Michelangelo, *Pietà do Vaticano* (1489-1499).



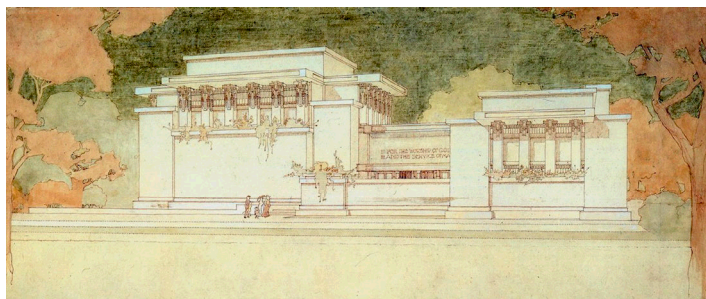
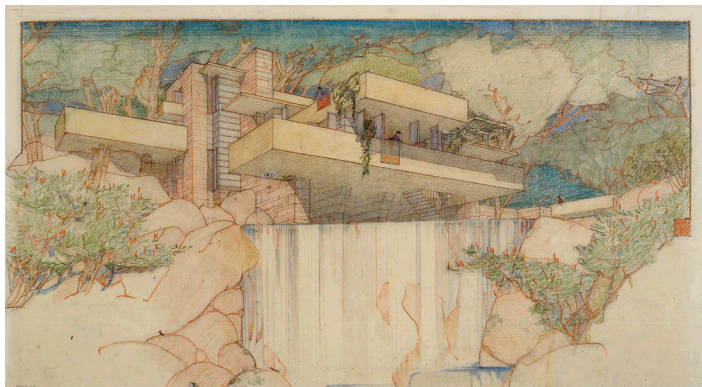
obra de juventude que fora esculpida em 1498-1499, quando Michelangelo não completara 25 anos. A *Pietà* de Florença é obra da velhice do mestre, que contava algo entre 75 e 80 anos de idade. Na primeira, Cristo e Maria parecem jovens e têm rostos serenos. O corpo morto de Cristo parece estar em repouso, tranquilo, sem peso. Maria sozinha o segura sem esforço. A melancolia domina o segundo grupo escultórico. O Cristo é pesado, amassado sob o próprio peso inerte e demanda o esforço de três pessoas para ser sustentado. Uma faixa sob os braços demonstra a gravidade. O católico Hejduk percebeu como as figuras do velho Michelangelo perderam a beleza e a juventude. O “inacabado” esconde a dor da Virgem: “her face thickened”. A dominância da matéria pesada demonstra o abandono à vontade divina. Mas o que mais me leva a citar aqui a poética descrição de Hejduk é que ele percebeu que a respiração do Cristo fora contida num sólido dentro do corpo: “your breath was contained inside solidifying”. Ele não diz que Jesus parou de respirar, mas que o ar se tornou concreto, palpável. O invisível recinto íntimo que havia de guardar o hálito de vida do Cristo parece ao poeta sólido como o espaço plástico de Rothko. Onde havia espaço vazio – vida, espírito, sopro –, agora domina tefra sólida, morta.

...

1953. Mortimer J. Cohen, rabino da comunidade judaica conservadora Beth Sholom da Filadélfia, na Pensilvânia, convenceu **FRANK LLOYD WRIGHT** (1867-1959), então com 86 anos de idade, a projetar uma nova sinagoga para a sua congregação em Elkins Park. A obra ficou pronta cinco meses depois da morte de Wright, em setembro de 1959.

A primeira impressão para quem se aproxima da sinagoga é estranha. Um volume sólido, piramidal, apoiado sobre um embasamento geometricamente intrincado, com complicadas angulações caprichosas. Não é a obra mais refinada de Wright. A parte superior é formada por painéis trapezoides que compõem uma concha de escamas de vidro aramado translúcido. Três pilares metálicos inclinados emolduram o conjunto. São intensamente decorados com motivos piramidais salientes que podem lembrar as labaredas de pedra do gótico flamejante. Essas protuberâncias abrigam faróis que, de noite, se tornam brilhos intensos compostos com a emanção sutil da luz interior filtrada pelas escamas translúcidas de vidros aramados duplos. Os adeptos das classificações estilísticas hão de ficar crispados entre arrolar a sinagoga no capítulo das catedrais *flamboyantes*, no barroco tardio ou entre

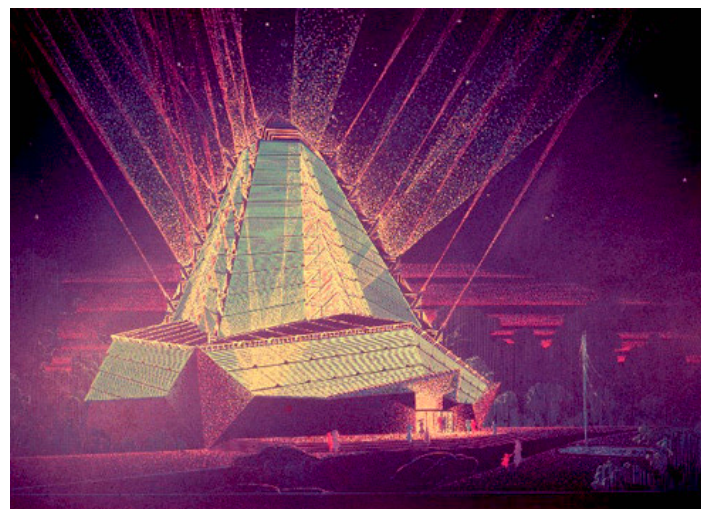
os brilhos preciosos do quase rococó, ou então enfiá-la na cesta disforme do *art déco*. Para nós que andamos buscando resquícios ígneos na invenção arquitetônica, a lembrança das chamas góticas parece um bom indício – um sinal de fogo.



35. Frank Lloyd Wright (aquarela), Casa da Cascata, em Bear Run (Pensilvânia).

36. Frank Lloyd Wright (aquarela), Unity Temple, em Oak Park, Chicago.

A base opaca lembra um barco, com popa e proa salientes; mas o sólido sopé da construção também faz a transição entre o solo horizontal e o volume vítreo. De noite, com as luzes internas acesas, a sinagoga brilha como uma montanha – “a luminous Mount Sinai”, como Wright a chamou. E o que é uma montanha incandescente senão um vulcão? A imagem exterior do volume da Beth Sholom é o ícone de um vulcão lançando luz em todas as direções. Nisso é idêntica à



37. Frank Lloyd Wright (aquarela),

Beth Sholom Sinagoga, em Elkins Park, Filadélfia.



38. Frank Lloyd Wright,
Beth Shalom Synagogue, em Elkins Park, Filadélfia.



39. Frank Lloyd Wright, salão superior da
Beth Shalom Synagogue, em Elkins Park, Filadélfia.

arquitetura alpina propugnada por Paul Scheerbarth e riscada por Bruno Taut. Aquela arquitetura visionária imaginada durante o imediato pós-guerra, em que montanhas de vidro explodem luzes e arremessam cores em paisagens noturnas. E lembra também a Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer, em que os painéis de vidro iluminados por dentro contracenam com a estrutura que parece explodir do horizonte infinito em direção ao céu limpo do Planalto Central.

Mas esse não é o único aspecto vulcânico da concepção wrightiana. Ah, não é nem o mais importante.

O interior é de uma extraordinária argúcia espacial. As rampas sutis do piso e a disposição das poltronas em torno do bema¹⁰ asseguram não só visibilidade geral da arca dos livros sagrados (Aron Kodesh) e de quem preside às celebrações no púlpito. Isso é evidenciado por artifícios decorativos um tanto prosaicos, com luzes, brilhos exagerados, cores fortes e epigrafia. Mas também faz com que todos vejam a todos.

10 Segundo o *Aulete digital*, “bema, s.m. – estrado, tribuna, entre os gregos”. Na *Wikipedia*: “Bema (do grego clássico, *bēma*) é uma plataforma elevada. Na Grécia Antiga, era utilizado como o pódio do orador. Na arquitetura de sinagogas, chama-se de *bimá*, *almemar* ou *almemor* a plataforma elevada utilizada para a leitura da Torá durante os serviços religiosos”. (N. da E.)

E isso é aspecto mais notável e desvanecedor da sinagoga de Wright. A distribuição interna aproxima os membros da congregação. O espaço é ao mesmo tempo amplo, generoso e próximo, de escala intimista. É um milagre do gênio de Wright essa dobra no espaço interno que chega as pessoas e as põe em relação. Já não se consegue adivinhar que há mais de mil assentos. A concha de vidro agora é como um véu leve. Abriga, aconchega, envolve. Também isola, aparta; ou seja: – consagra. A multidão pode assim realizar o sentido pleno da contemplação.

Con-templar é estar junto da divindade, compartilhar o templo com ela. A coisa aqui não é como con-templar, digamos, Zeus dentro do seu templo em Olímpia. Ali a contemplação era um estar só diante do Deus, coabitar com a materialização pétrea da divindade. Aqui, estão todos diante uns dos outros. Vendo-se uns aos outros, con-templam a comunidade. E coabitam o Deus imaterial que vem sugerido no grande vazio sob a concha diáfana.

A coisa toda sugere uma modelagem do vazio. É como se – a obedecer Hefesto – Wright partisse de um sólido bruto de tefra e o fosse plasmando, pondo e tirando massa; dobrando, alisando, torcendo até que, num ponto de mágica perfeição, tenha obtido o exato e acabado antiespaço. Depois,

então, o envolvesse com sutileza – criando uma roupa protetora para finalmente remover a cinza morta e dar à luz o espaço interno vivo – o vazio lugar geométrico do movimento potencial dos corpos e dos sentidos – arquitetura. Essa última operação consiste em pôr ar dentro do abrigo. Lembra o gesto de Deus, que, depois de esculpir pai Adão do barro inerte, assoprou seu espírito nos seus vazios interiores e fê-lo vivente.

Já então não é o espaço ilusório que substitui a tefra, mas algo do espaço tátil, plástico, palpável de Rothko, dos egípcios e pompeianos. A imagem do espaço interno como escultura negativa e, evidentemente, limitada. Desconsidera transparências e opacidades, qualidades acústicas, texturas e tantos outros atributos do oco interior. Então, substituindo a tefra mortal sufocante de Hefesto pelo muco vivo identificado por Rothko, entendemos melhor a operação arquitetônica envolvida na falsa abstração de Rothko. Seu espaço não é oco ilusório, mas tem força ígnea, vivificante.

(Montanha por montanha, vulcão por vulcão, sou forçado a voltar à Bruder Klaus Kapelle. São opostas as opções sísmicas. O vulcão de Mechernich é extinto, dominado pelo silêncio melancólico eterno. O de Elkins Park quer brilhar para sempre. A tefra

esculpida por Wright foi convertida em um muco vivente envolto em fina camada diáfana e sutil. Já o que Zumthor esculpe é a montanha. Densa, pesada, espessa. Ao negrume da cinza entranhada na capela alemã, a sinagoga americana contrapõe um véu diáfano e translúcido.)

O povo hebraico tinha um templo em Jerusalém, erigido por Salomão, onde Deus habitava no espaço mais recôndito e impenetrável, o Santo dos Santos, onde estava a Arca da Aliança e outras relíquias sagradas. Em 587 a.C., Nabucodonosor II destruiu o templo e todas as relíquias materiais do santuário. Exilados e sem templo, os hebreus converteram-se em con-templadores da Palavra de Deus. Sem resquício material da divindade, os filhos de Abraão reconheceram mais plenamente que era a um Deus espiritual sem matéria que eles deviam adorar. E assim surgiram as sinagogas, em que a Palavra de Deus é proclamada a fim de representar a divindade espiritual – torná-La presente no meio do povo.

Aí está o segredo do sucesso do espaço interno de Beth Sholom – sagrado segredo. Não é a cúpula vidrada ou a forma do piso ou o gosto duvidoso da decoração quase vulgar em volta da Aron Kodesh, mas o silencioso espaço plástico, muco

sutil, que torna presente o Espírito da Divindade. No capítulo 19 do Primeiro Livro dos Reis, o profeta Elias sobe o Monte Horeb em demanda de Deus. O autor sacro conta que primeiro passou

um vento impetuoso e violento, que fendia as montanhas e quebrava os rochedos, mas o Senhor não estava naquele vento. Depois do vento, a terra tremeu, mas o Senhor não estava no tremor de terra. Passado o tremor de terra, acendeu-se um fogo, mas o Senhor não estava no fogo. Depois do fogo ouviu-se o murmúrio de uma brisa ligeira. Tendo Elias ouvido isso, cobriu o rosto com o manto.

Elias soube que Deus estava ali, no sussurro da Brisa, e não no fogo ou nos sismos violentos. Brisa ligeira, eis aí a matéria do muco plástico que constitui os espaços de Rothko e a sinagoga de Wright.

A menção à Congregação de Elkins Park é útil porque, sendo edifício religioso, ajuda-me a entender a criação espacial de Wright como matéria plástica viva. Olhemos rapidamente alguns desenhos. É fácil reconhecer nesses “fundos” densos de cor sólida a mesma qualidade espacial dos murais

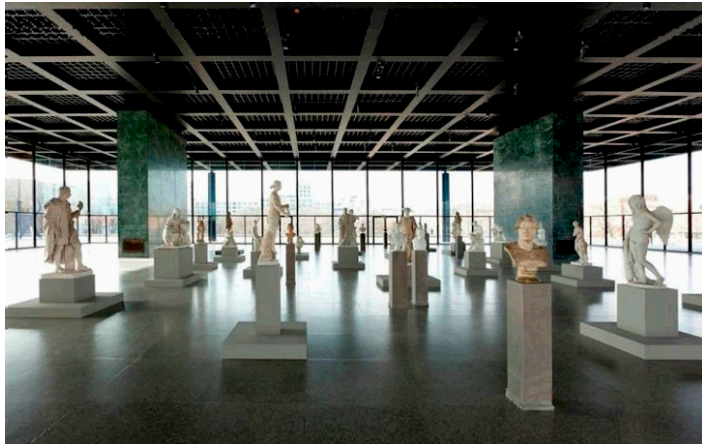
de Pompeia – das pinturas egípcias evocadas por Rothko. Posso afirmar aqui que isso significa que Wright, ao desenhar sua concepção espacial imaginada, estava trabalhando com algo tátil, um espaço plástico?

Mas, e nos edifícios profanos? O interior do grande espaço central do museu Guggenheim de Nova York não pode ser entendido como algo vivificado por uma concepção espacial desse tipo, tátil, material? Não quero forçar a barra, exagerar na mão de uma interpretação potencialmente fértil, mas deixe-me citar outro trecho do “Space”, de Rothko:

O espaço é a principal manifestação da concepção de realidade pelo artista. É a categoria mais abrangente da afirmação de um artista e pode ser considerada uma chave para o significado da pintura. Constitui uma declaração de fé, uma unidade *a priori* que subordina todos os elementos plásticos. (Rothko, 2004, p. 59)

Ele diz que os povos que praticam abertamente o espaço plástico (*raças primitivas*, na sua expressão) não diferenciam entre o chamado mundo da realidade e o mundo da fantasia. O espaço deles é do tipo que objetiva e tenta criar uma

40. Fórum de Pompeia com o arco de Nero (envolto em brancas nuvens, Hefesto dorme ao fundo).



41. Sala superior da Neue Nationalgalerie, de Mies van der Rohe, em Berlim, tomada durante a exposição "Im weißen Licht" (2013).

existência real para todas as suas imaginações. Por essa razão, sua arte é detentora – afirma Rothko – da única síntese, que é afirmação da identidade entre sensibilidade e verdade. Ele reconhece isso na antiga Grécia que adorava estátuas, no primitivo cristianismo. Mas, depois que os gregos começaram a questionar a tangibilidade de seus deuses (para ele isso ocorre a partir de Sócrates), essa síntese foi abandonada. Desde o Renascimento ela deixou de existir, afirma ele. Os homens começaram a descobrir discrepâncias entre os mundos da sensação e da objetividade. Aí então surgiu o método científico. O questionamento sobre a natureza das coisas rompeu para sempre a unidade que existia entre as sensações dos objetos tangíveis e aquelas que são concretizações de criações da mente (Rothko, 2004, p. 59)... é desejo e busca de uma totalidade.

É claro que Rothko fala de espaço com relação à pintura. É de uma representação bidimensional do espaço que seu texto se ocupa, entretanto me parece que há uma relação com o tipo de espacialidade arquitetônica de Wright.

Isso fica mais claro se compararmos com Mies van der Rohe, por exemplo. Tomemos os interiores do Pavilhão de Barcelona ou a sala superior da Neue Nationalgalerie, de Berlim. Não é justo chamar o espaço nesses edifícios de

“ilusório”, na terminologia de Rothko, mas a continuidade espacial que extravasa mesmo as caixas murais transparentes e que está sempre deixada irresolvida, instigante, tensa, é análoga ao espaço da pintura de Perugino invocada por Rothko. Aliás, é preciso lembrar que a arquitetura exerce especial papel espacializador na pintura de Perugino. Pensemos na *Entrega das chaves* na Capela Sistina: a cena é ambientada em um terraço reticulado. É o mesmo tipo de implantação de Mies na Neue Nationalgalerie, no Pavilhão de Barcelona ou no Illinois Institute of Technology. O reticulado estabelece um sistema geométrico universal. As pessoas, edifícios, árvores, esculturas, todos os objetos, enfim, são referenciados em relação às coordenadas cartesianas fixadas pela retícula.

Na Beth Sholom Synagogue, a retícula da concha vítrea é desorientadora. Não há uma direção referencial nem relação geométrica a nortear a gente embaixo. Não há paralelismos ou planos, nem ao menos o piso é plano, mas encurvado em direção ao bema. Ao contrário de Mies/Perugino, a referência são as pessoas. Habitada, a sinagoga ganha corpo espacial na massa viva das pessoas que se movimentam, falam, geram calor. E esse espaço adquire, veja você, orientação e sentido quando todos entram em sintonia, durante a sagrada liturgia.

42. Perugino, *A entrega das chaves*. Capela Sistina.



III. HÓRUS, MENINO¹

i. “ditties of no tone”

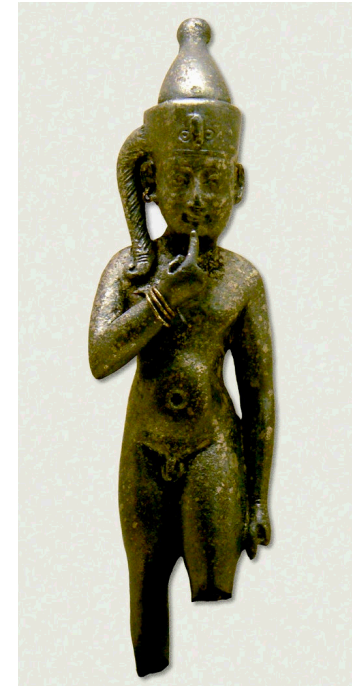
[cerca de 7 horas da noite]

Markus Yakovlevich Rothkowitz nasceu em 25 de setembro de 1903 em Dvinsk, domínio báltico da Rússia Imperial – hoje Daugavpils, Letônia (ou Latvia) –, em

1 Hórus é o Deus egípcio do Sol. Uma das suas invocações era como uma criança para celebrar a vitória diária do Sol sobre a noite. Como sinal desse caráter infantil, Hórus-menino (*Horu-pa-khered* ou *Har-pa-khrad*) era representado com o dedo indicador no lábio (como um menino chupando o dedo).

Após a conquista do Egito por Alexandre no século IV a.C., os gregos interpretaram o gesto do dedo diante dos lábios como um sinal de silêncio, e essa é a origem da divindade helenística Harpócrates (Ἄρποκράτης). Hórus-menino preside a terceira parte do nosso banquete, que já se aproxima da calada da noite. Está invocado na condição de ídolo do silêncio mas também na expectativa do renascer do Sol após a noite.

família judia. Aos 10 anos de idade, emigrou com a família para os Estados Unidos e fixou residência em Portland, Oregon. Adquiriu cidadania americana em 1938 (quando estava prestes a estourar a Segunda Guerra Mundial) e mudou seu nome para Mark Rothko. Tornou-se o maior pintor americano da segunda metade do século XX. Morreu em 25 de fevereiro de 1970 no seu estúdio na rua Bowery, 222, em Nova York.



43. Hórus-menino.

Itze-Leib Schmuilowsky nasceu em 20 de fevereiro (ou talvez 5 de março) de 1901 em Saaremaa, domínio báltico da Rússia Imperial – hoje Därnu, Estônia –, em família judia. Aos 5 anos de idade, emigrou com a família para os Estados Unidos e fixou residência em Filadélfia, Pensilvânia. Adquiriu cidadania americana em 1914 (quando começava a Primeira Guerra Mundial) e mudou seu nome para Louis Isadore Kahn. Tornou-se o maior arquiteto americano da segunda metade do século XX. Morreu em 17 de março de 1974 no banheiro masculino da Penn Station, em Nova York.

Eles têm a mesma biografia. Nasceram com dois anos de diferença e 400 quilômetros de distância, fixaram-se no outro lado do mundo a cerca de 7 mil quilômetros de seus lugares de origem e morreram com quatro anos de diferença e menos de 5 quilômetros de distância. Em tudo o que fizeram de mais sublime transparece a educação recebida na tradição talmúdica e uma pertença sincera e consciente ao povo judaico. Ambos lidaram com espaço, luz e silêncio como conceitos centrais.

Procuo nas bibliotecas, nos arquivos, na internet e não acho nada significativo que os relacione. Curioso que nem mesmo instituições como o Kimbell Art Museum e a Yale Art Gallery, que existem em edifícios projetados por Kahn e têm Rothko em seus acervos, tenham desenvolvido a relação.

Desço todos os livros sobre Rothko da estante na biblioteca.² Vasculho os índices onomásticos e nada encontro de Kahn. Depois faço a operação ao contrário. Encontro apenas menções marginais referentes à Capela Rothko. A Capela foi inaugurada em Houston depois da morte do pintor. Ele fez as pinturas, mas não viu o edifício pronto. Logo em seguida, o casal John e Dominique de Menil consultou Kahn para projetar o museu que abrigaria sua coleção de arte em conexão com a Capela Rothko, mas John de Menil morreria em 1973 e Kahn no ano seguinte. O museu só foi concluído em 1986 com projeto de Renzo Piano.

Ao primeiro olhar, eles não são parecidos. Kahn faz uma arquitetura nítida, clara, solar. Essa é uma característica constante que atravessa toda a sua trajetória. Não parece um artista tocado pela melancolia criadora. Rothko caminhou para o escurecimento, para uma radicalização do vazio que pouco a pouco compreendeu um esvaziamento da luz, um silenciamento da luz. Ah! Eis uma pista! Um dos textos teóricos mais importantes de Kahn é a transcrição de uma conferência dada

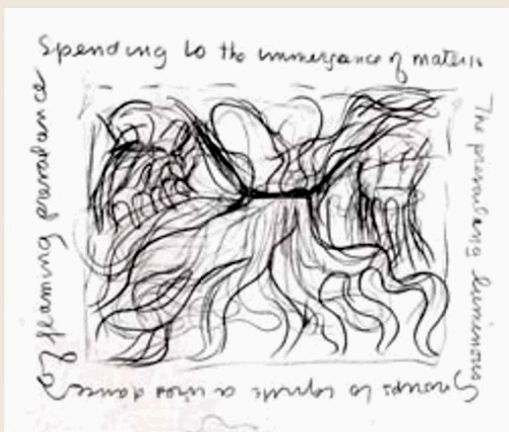
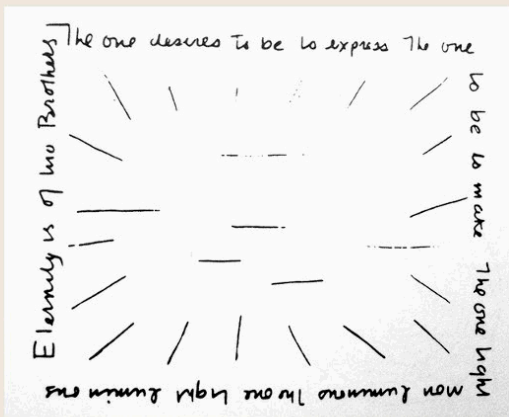
2 Refiro-me à Anne & Jerome Fisher Fine Arts Library da Universidade da Pensilvânia.

na Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (ETH, Instituto Federal de Tecnologia de Zurique) em 12 de fevereiro de 1969 a que ele deu o título de “Silence and light”.

Os textos de Kahn não são claros e fáceis de entender. Ele não tinha a erudição de Rothko, que era um estudioso da história da arte, tinha cultura filosófica sofisticada e desenvolvera boa capacidade de raciocínio abstrato. A leitura de Kahn me parece um pouco obscura. Às vezes ele me dá a impressão de estar falando no vazio, dizendo frases de sentido hermético. Já não sei se ele estava conscientemente mistificando sua imagem como um tipo de arquiteto-guru; ou se ele fazia um esforço sincero de pôr em palavras algo de uma criatividade altamente intuitiva. Meu sentimento é de que ele mesmo nunca teve inteira consciência do seu processo de projeto, mas que ele tinha uma gigantesca, brilhante, única abordagem espacial semi-inconsciente, e a coerência teórica brotava espontaneamente durante a projeção. A responsabilidade de professor o obrigava a dizer algo aos alunos, a ensinar-lhes a projetar. Foi então preciso organizar o pensamento, externar os discernimentos inconscientes. Depois, à medida que ele se tornou conhecido, passou a ser convidado a palestrar sobre sua obra. E isso o forçou a descobrir – inventar – uma base conceitual para o seu procedimento ao

projetar. Melhor seria: forçou-o a verbalizar a base conceitual intuitiva. Para isso deve ter contribuído fortemente o convívio com Josef Albers, durante o tempo em que ambos lecionaram em Yale (Pelkonen, 2012).

Ele começou a conferência em Zurique advertindo seu público: “Não se esqueçam que também eu escuto e que, de verdade, não preparei esse discurso, exceto por algumas notas escritas para vencer o nervosismo” (Kahn, 2013, p. 25). Quer dizer: ele vai falar suas ideias na esperança de ouvi-las e, assim, verificar se é isso mesmo. Quer entender, ele mesmo, o fundamento do seu trabalho – convencer-se. E para isso ele propõe o título “Silêncio e luz”. Enquanto falava, ele ia desenhando no quadro-negro. E escrevia “palavras que poderão parecer a vocês um pouco esotéricas à primeira vista, mas devo fazê-lo para organizar o meu discurso” (p. 25). Os desenhos originais em giz na lousa foram apagados, mas ele redesenhou as figuras a lápis sobre papel-manteiga para ilustrar a publicação da conferência. E esses desenhos pertencem hoje ao acervo dos Architectural Archives da Universidade da Pensilvânia. Dois desses desenhos, formando um par, importam especialmente ao tema central deste capítulo porque retomam a dupla filiação da arquitetura como algo que vem do *fogo* e do *vazio*. São dois retângulos idênticos, cercados de



um texto poético de aparência bem esotérica mesmo. Em ambos a escrita encerra um miolo que é desenhado. Um deles tem apenas traços curtos e descontínuos em que eu vejo uma figuração do vazio, do espaço arquitetônico. O outro é tomado por chamas. Pictogramas de vazio e de fogo que maravilhosamente ecoam as elucubrações de Vitruvius e de Alberti que abrem este texto. O que me admira aqui é a absoluta certeza de que Kahn não pensava em Vitruvius ou Alberti ou em qualquer mito de origem ou coisa parecida, mas sua intuição sobre a "origem" da *sua* invenção arquitetural esbarra nos mesmos paradigmas, nos mesmos arquétipos.

O texto não ajuda: parece um oráculo, uma fala profética de hermetismo inalcançável.

Eternidade é de dois irmãos.
Um deseja ser para expressar; um
ser para fazer. Um: luz
não luminosa, um: luz luminosa.
Consumindo para a emergência do material
os grupos luminosos prevalentes
acendem uma dança mundial
de prevalência flamejante.

(Kahn, 2013, p. 25; tradução livre e temerária minha)³

(Como o original é escrito em torno dos retângulos, o final coincide com o começo. Então já não é certo onde começam. Separei aqui os lados de cada retângulo como versos de um poema, mas na versão gráfica original eles são circulares, retornam sobre si mesmos infinitamente.) (Os textos em torno dos ícones em que vejo o vazio e o fogo cumprem a mesma função estruturadora das cercaduras de Rothko em volta dos retângulos imprecisos de cor.)

O texto da conferência “esclarece” que esse *silêncio* não é algo perfeitamente calmo, mas uma coisa que é simultaneamente sem luz e sem obscuridade. A *luz* vem descrita como *doadora de toda presença*. Penso que ele fala da luz que permite a percepção. Ao iluminar o Mundo, a luz nos põe na presença do espaço em volta. Mas ele logo aprofunda a definição e afirma que a luz é “criadora da matéria”. Penso agora que há uma chave científica para entender essa afirmação: luz e matéria são, segundo a física quântica e a teoria da relatividade, dois estados da mesma coisa. Matéria é energia condensada.

3 “Eternity is of two brothers. / The one desires to be, to express; the one / to be, to make. The one light / non-luminous, the one light luminous. //Spending to the emergence of material, / the prevailing luminous / groups to ignite a world dance / of a flaming prevalence.”

(A Filadélfia de Kahn fica a uma hora de Princeton, onde trabalhava Einstein.) Mas não deixo de ler também essa luz como *A Luz*, metáfora da divindade criadora. Em seguida ele diz que “a matéria foi feita para trazer a sombra e a sombra pertence à luz” (Kahn, 2013, p. 25). Então há uma finalidade nesse “fazimento” da matéria, um desígnio. A luz faz a matéria para... Não pode ser simplesmente a energia-matéria da física positiva. É preciso ler aqui uma afirmação da luz como agente vivo: ato designante: Deus.

Em seguida, Kahn fala de uma “soleira”: um lugar onde o silêncio e a luz se encontram. Onde essa soleira existe há a inspiração. E no coração dessa inspiração está “o santuário da arte”. A *arte* é uma linguagem do homem, que provém do desejo de ser = desejo de exprimir-se. E esse santuário da arte (que não é um espaço, mas uma linha tênue – soleira) é o “berço dos meios de expressão do homem” (Kahn, 2013, p. 25).

Mais enigmático é o silêncio sem luz ou obscuridade. E ainda: o que dizer de uma “luz luminosa” que é irmã de uma luz “não luminosa”? Uma dessas irmãs “deseja ser para expressar e a outra deseja ser para fazer” (Kahn, 2013, p. 25)... Na transcrição da conferência, ele fala, nesse ponto, de um desejo que é descrito como uma “qualidade, essa força ‘não mensurável’”. E diz que “tudo provém do ‘não mensurável’,

tudo promete o mensurável” (p. 25). Ora, o desejo como força criadora me sugere que ele está introduzindo outra expressão da divindade. Amor divino, Graça divina. Ou melhor, algo em nós que nos impele ao divino. Estará aí a tal força do alto que se opõe à melancolia? Pergunto-me se esse desejo não é a pulsão interior para recuperar o Paraíso. O não mensurável não é propriamente infinito, mas algum ente que transcende a capacidade humana de medir. Esse *não mensurável* é então novamente Deus e, de novo, projeta sobre a realidade sensível um desejo que se expressa em medidas. Pro-jeta: lança para a frente, como a luz projeta sombras; como um arquiteto projeta sua imaginação sobre o mundo. Ora, pois: medida é uma das figurações obsessivas da famosa gravura *Melencolia I*, de Dürer, cercada de régua, balança, ampulheta, relógio, compasso, prumo. A medida, ou melhor, a determinação da correta medida, da justa medição, é atributo da melancolia imaginativa. Para o intuitivo Kahn, essa medição é resultado da promessa d'O não mensurável: da Graça, direi eu, invocando Marsílio Ficino,⁴ que postulava a Melancolia como um tipo de afecção íntima e profunda capaz de suscitar “do alto”, em resposta, a

4 Cf. Klibansky, Panofsky e Saxl (1964).

efusão da Graça Divina. Mas nada disso podia estar na cabeça do intuitivo Kahn. A medida, para ele, é algo prático, que tem a ver com projeto – com projeto de arquitetura. Ele há de estar conscientemente dialogando com sua educação baseada na *Beaux Arts*,⁵ em que toda *ordem* é resultado de medidas precisas, derivadas da prática antiga e cristalizadas pelas *Regras das cinco ordens da arquitetura*, de Vignola. Ele pode estar pensando também no *Modulor*, regra moderna – maquinista, industrial – desenvolvida pelo seu mestre eletivo – Le Corbusier – em alternativa ao Vignola de espírito acadêmico. Para Kahn essas medidas se apresentam como derivações do imensurável.

Mas, por outro lado, ao tempo dessa conferência, Kahn lidava com o Oriente. Estava construindo o Instituto Indiano de Administração (Indian Management Institute) em Ahmedabad e a sede do Parlamento de Bangladesh em Dacca. Então, à tradição judaico-cristã de sua origem e crescimento e à matriz *Beaux Arts* de sua formação, ele acrescia algo de budismo e de Islam. John Lobell (1979) identifica taoísmo.

5 Kahn estudou na Universidade da Pensilvânia entre 1920 e 1924, onde Paul Cret mantinha um método de ensino acadêmico no modelo da Ecole de Beaux Arts de Paris.

Esse mesclado de pensamentos desaguou em uma agitação conceitual que se expressa numa fala bonita, difícil e um tanto confusa. Vendo isso, me animo a ver no ideograma do *silêncio* a imagem do espaço interno vazio da arquitetura e na representação flamejante da *luz* uma figuração do fogo. E desse jeito ponho tudo isso ao proveito dessa minha demonstração fractal e sigo adiante.

...

A preciosa coleção documental de Louis Kahn pertence aos Architectural Archives da Universidade da Pensilvânia. Conto com a ajuda da arquivista Nancy Thorne para vasculhar o precioso acervo. Minha intuição agora é verificar se é possível aplicar as definições de espaço ilusório e plástico, dadas por Rothko para a pintura, à obra arquitetônica de Louis Kahn. Converso com o curador William Withaker, estudioso e autor sobre a obra de Kahn. Vejo reproduções de seus desenhos de viagem. Deparo com um pastel pertencente ao acervo da Yale University Art Gallery, onde é conhecido como *Column capitals n. 2, Karnak*.⁶ É uma lindíssima representação de um capitel papiriforme e duas colunas lotiformes. O que me impressiona é que Kahn apenas desenhou

os contornos dos capitéis do primeiro plano, deixando-os da cor do papel. A massa colorida em pastel azul corresponde ao céu. Depois acho outros casos parecidos de suas viagens de 1951 e de 1959 à Europa e ao Mediterrâneo. O espaço pintado por Kahn é frequentemente do tipo que Rothko chama de “espaço plástico”, no modelo da velha pintura egípcia. É o espaço que é materializado pela cor, não os objetos. Espaço palpável, plástico, muco, gelatina.

Depois chego aos desenhos feitos em Carcassonne em 1959 e sou arrebatado por um nanquim reproduzido no catálogo da exposição “Drawn from the source” (Johnson; Lewis; Lieberman, 1996) que mostrou os croquis de viagem de Kahn no Museu de Arte do Williams College. O tema do desenho é o Château Comtal com a Porte d’Aude. Kahn enquadra uma quina pitoresca das muralhas do Château Comtal com torres. Não há contornos límpidos, mas manchas expressivas que dão diferentes intensidades de luz e sombra. Mas o tal arrebatamento me vem de ver que Kahn preencheu o céu, o vazio em torno das massas arquiteturais, com traços soltos,

6 O número de registro desse desenho no acervo da Yale University Art Gallery é 2009.1263.



curvilíneos, que abarrotam o espaço. É a manifestação de uma espécie de *horror vacui*. Reconheço imediatamente os piroclastos do *One* de Pollock.

O plácido, luminoso Kahn deixou-se entrar em erupção diante da inspiração de Carcassonne e sufocou o espaço com suas emanções interiores. Há outros desenhos assim no catálogo, mas a maioria dos croquis é limpa, arqueológica. Penso nas viagens de Kahn ao Velho Mundo como uma busca arqueológica. Ele está atrás dos espaços ancestrais, da ordem antiga, perdida. Sim, não há dúvida de que Kahn é do time dos arqueólogos. As erupções e a tefra em alguns desenhos mostram um gesto inconsciente de representar o espaço plástico. Mas a ele interessa liberar o espaço da tefra sufocante e “restaurar” – tremo comovido ao escrever essa palavra – a antiga ordem. Remover a tefra é reintroduzir a vida nos espaços vazios.

Preciso repetir uma citação de Rothko:

A progressão do trabalho de um pintor, enquanto viaja no tempo de ponto a ponto, será em direção à claridade: no sentido da eliminação de todos os obstáculos entre o pintor e a ideia e entre a ideia e o observador. Como exemplos desses obstáculos, eu dou

(entre outros) memória, história ou geometria, que são pântanos de generalização dos quais podemos extrair paródias de ideias (que são fantasmas) mas nunca a ideia mesma. Alcançar essa clareza é, inevitavelmente, ser entendido. (Ross, 1990, p. 169)

Ora, não é exatamente esse o caso? Kahn não está interessado em Carcassonne como um contemplador do passado. Ele está arranjando munição para criar agora. O que ele quer não são os modelos – que poderia muito simplesmente obter nos livros. Não, os manuais ele já conhecia; já dominava à sobeja. Ele quer mesmo transcender aqueles *pântanos de generalizações* para entender **A ORDEM** por trás daquilo. Ele está em demanda de uma ascese “em direção à claridade: no sentido da eliminação de todos os obstáculos entre o [artista] e a ideia e entre a ideia e o observador. Ele quer alcançar essa clareza e ser entendido” (Ross, 1990, p. 169).

As obras construídas de Kahn parecem não casar com o nebuloso, o impreciso dos contornos espaciais de Rothko. As quinas são límpidas; os vazios, desembaçados. Mas não é verdade que a vista clássica do Salk Institute evoca algumas telas mais luminosas de Rothko? O céu muito limpo do clima seco da Califórnia dá azuis claríssimos. Mas o azulíssimo



46. Louis I. Kahn (bico de pena), *Château Comtal de Carcassonne*.

firmamento sem nuvens do “Extremo Ocidente” contrasta misteriosamente com uma bruma seca que desfoca o primeiro plano do fundo da cena quando se mira o infinito vazio em direção ao Pacífico. O sol se põe no exato eixo do pátio interno. O resultado são *campos de cor* em perfeita simetria: *Behold Rothko!*

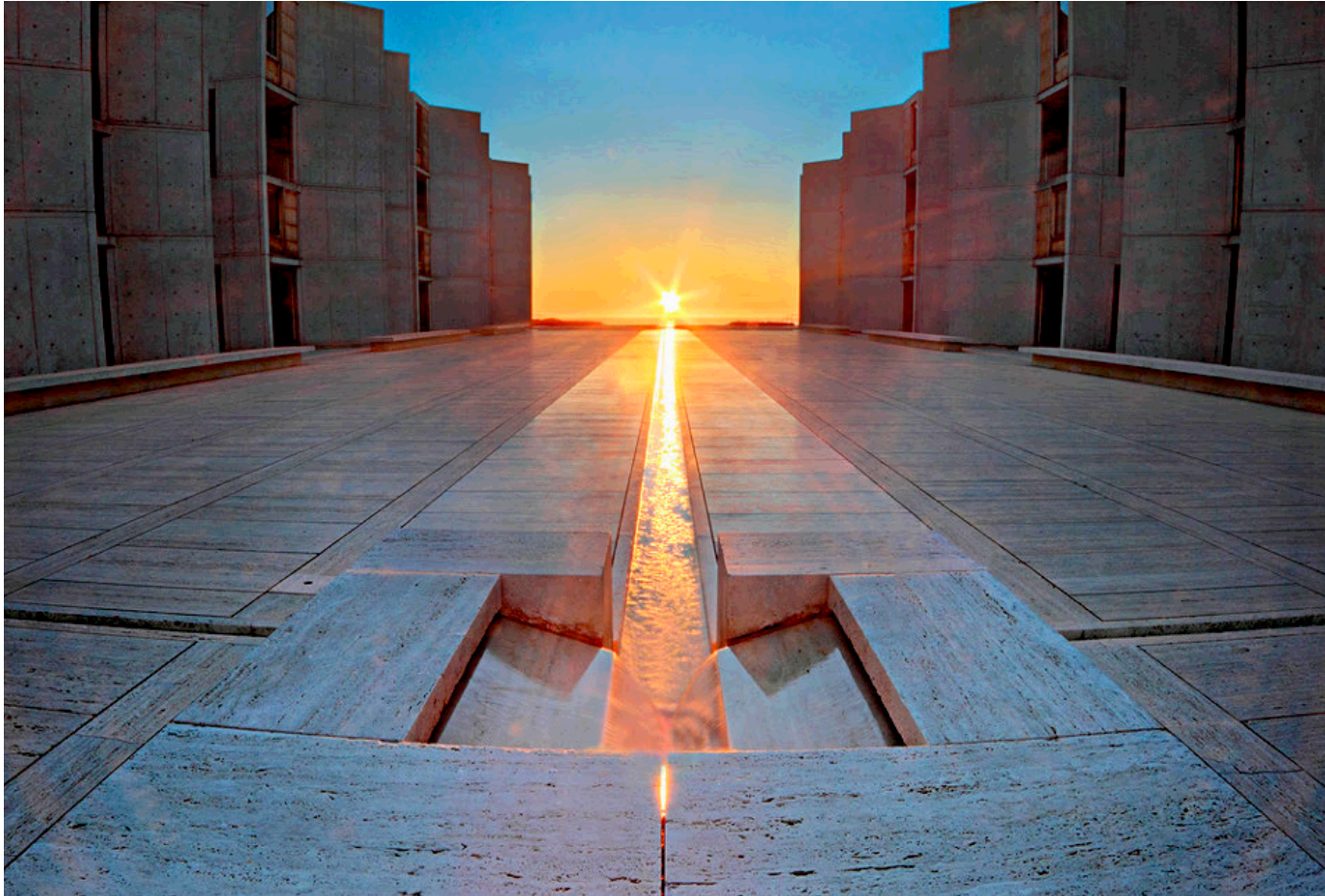
Sim, sim, a simetria é uma outra semelhança importante. As telas de um e os espaços do outro respeitam a lei clássica da simetria. Isso não é pouco. Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Erich Mendelsohn e praticamente todos os grandes nomes da arquitetura do século XX exploraram intensamente as possibilidades de equilibrar suas arquiteturas sem simetria biaxial. Essa parece ser uma característica básica do modernismo. E isso vale de modo especial para toda a arquitetura madura de Le Corbusier, mestre eletivo de Kahn. Mas a arquitetura de Louis Kahn aposta na simetria axial. Eixos hierarquizam os espaços tridimensionais de Kahn e os espaços virtuais de Rothko.

Começo a entender o que ele quer dizer com *silêncio*. Estamos em um simpósio em que um pintor fala de espaço e o arquiteto ocupa-se de luz e silêncio. Mas silêncio é lá da música. Ah! Então posso perguntar a **JOHN CAGE** (1912-1992): o que me diz de espaço?

	sound	movement
Points in time, in space	love mirth the heroic wonder	Activities which are different happen in a time which is a space: are each central, original.
The emotions	tranquility fear anger sorrow disgust	are in the audience.
Is there a glass of water?		The telephone rings. Each person is in the best seat.
lights		War begins at any moment. Each now is the time, the space.
inaction?		Are eyes open?
Where the bird flies, fly.		ears?

(Cage, 1973, p. 97)⁷

7 Fragmento de "2 pages, 122 words on music and dance", publicado originalmente na *Dance Magazine* de novembro de 1957. Ao republicá-lo no seu livro *Silence*, Cage esclareceu: "As duas páginas me foram dadas em forma de boneca pelos editores. O número de palavras foi resultado de operações casuais. Imperfeições na folha de papel em que eu trabalhei deram a posição no espaço dos fragmentos de texto. A posição é diferente nesta impressão porque é o resultado de trabalho em outras folhas de papel, de outro tamanho e tendo suas imperfeições dispostas diferentemente" (Cage, 1973, p. 96; tradução minha).



47. Louis I. Kahn, Salk Institute, La Jolla, California.



48. Mark Rothko, sem título (*Red, blue, orange*) (1955).

O som e o movimento são *pontos no espaço, no tempo*. É isso? Cage acha que som e movimento são *atividades que acontecem em um tempo que é um espaço*. É isso mesmo? E, para perceber tudo isso em sua mente zen, ele fala que *cada agora é o tempo, o espaço*. E isso *ilumina a inação*? Essa inação, o que é? Uma quietude? Impassibilidade? Silêncio??? Não sei se decifro Cage, mas seus textos são animados de esperança positiva. Não é mesmo tão interessante que ele tenha reunido seus textos esparsos em um livro com o título de *Silence?* (Cage, 1973).

Esperança pode ser palavra-chave para entender a simetria de Kahn e Rothko. Já não é a velha lei acadêmica que os move a disporem suas composições em torno de um eixo central. A simetria deles provém da descoberta de um sentido de ordem. Da existência de uma ordem que não se vê com os olhos borrados pelos “pântanos de generalização” (Kahn, 2013, p. 25). A operação de Kahn, como a de Rothko, e de resto a de Cage, é por uma *eliminação dos obstáculos* que nos apartam d’A Ordem. “Are eyes open? — ears?”

Eixos e simetria evidenciam o centro, acreditam na religião do centro. Não vagam num deserto acêntrico, mas gravitam em demanda do núcleo. Sétima lei do receituário de

Rothko: “Esperança. 10% para fazer o conceito trágico mais perene”.

A vontade de Rothko e Kahn de serem perfilhados pela tradição da grande arte da civilização ocidental é um componente tipicamente americano. Ao longo dos mais de 230 anos desde a Independência, os Estados Unidos procuram inserir-se no Ocidente. E os museus de arte norte-americanos são a demonstração disso. Quase todos os museus principais colecionam e expõem uma sequência histórica de arte europeia (Antiguidade, Idade Média, Renascimento, barroco, Iluminismo, século XIX, modernidade) e em seguida ou em paralelo exibem a arte americana como uma natural continuação dessa série. A vontade por trás disso é de uma enxertia. Os Estados Unidos querem inserir-se no mundo ocidental de matriz europeia.

Rothko e Kahn pertencem à geração que atingiu a maturidade artística no pós-guerra – a primeira vanguarda gerada na América. As vanguardas modernas europeias centraram sua ação na afirmação de uma novidade que as distinguisse dos academicismos e as aproximasse do “tempo presente”. Isso mesmo quando admitiam a importância histórica do passado. A preocupação dos americanos é outra. Primeiro

vem a afirmação da pertença, a continuidade com a civilização ocidental, depois uma expressão do tempo atual. Eis o que almejam. Eis o que dificultou a compreensão da obra de Kahn pelos seus contemporâneos na vanguarda europeia.

E se o homem tivesse olhos para ver a verdadeira beleza, a divina beleza? Falo da beleza pura, querida e livre das máculas e sujeiras da mortalidade e de todos os enfeites e vaidades da vida passageira e fugaz. Se pudesse conversar com a beleza verdadeira, simples e divina?

Discurso de Sócrates

durante *O banquete* de Platão (211e).

ii. “enteada do silêncio e lentidão”

[lá pelas 9 horas da noite]

Eis-nos aqui, reunidos no recôndito espaço de nossa caverna em torno do fogo que crepita. As chamas acesas

iluminam os ídolos inertes de Prometeu e Hefesto dispostos um de frente para o outro em faces opostas do fogo ardente, adiante ergue-se a estátua de Hórus-menino. Giuseppe Fiorelli está recostado perto de Prometeu, os companheiros o mantêm distante de Hefesto. Claude Lévi-Strauss e Gaston Bachelard ajeitam as brasas, avivam o fogo civilizatório com pequenos gravetos de acácia negra. A noite já corre alta. A chama no coração do vazio projeta sombras bruxuleantes no fundo da caverna. Todos já comeram à saciedade. No centro da sala ergue-se um grande vaso com pé de cerâmica pintada – uma cratera de ático estilo. Nele as criadas misturaram vinho e água segundo o costume. O vinho acende e apazigua as chamas interiores. Peter Zumthor, o caçula, permanece atento, contemplando o debate. Yves Klein, ainda eufórico, ajeita o fraque impecável. Johannes Vermeer, o decano à mesa, aprecia o debate dos jovens com um sorriso irônico no canto da boca. Ele talvez tenha bebido além da conta, mas esconde um pensamento cáustico sobre o que os meninos fizeram com seu invento. Jackson Pollock procura afastar-se de Fiorelli, postando-se desafiadoramente perto do altar de Hefesto. Mark Rothko e Louis Kahn ficaram amigos, embora Rothko desconfie da placidez demasiado impávida do

companheiro. “É um otimista tolo”, pensa para si. Kahn também cogita em silêncio: “Bebe demais esse soturno...”. John Cage faz um silêncio rumoroso no fundo da sala. É chegado o momento de revelar-lhes quem é o último convidado do nosso simpósio, que até agora apenas apreciava a cena, da cabeceira oposta a Vermeer:

O gigantesco poeta John Keats nasceu em Londres em 1795 e morreu em Roma, junto à Piazza di Spagna, em 1821. Como há pouco Rothko e Kahn, e do mesmo jeito que já antes Winckelmann e tanta gente mais, Keats fora inspirar os ares de Itália. Não viajou para inspirar-se das antiguidades como os outros, mas procurava a atmosfera mais quente da península a fim de tratar da avançada tuberculose – mas essa terminaria por vencer. Viveu apenas 26 anos e 4 meses de árdua pobreza e deixou uma obra poética de impressionante maturidade e refinamento. Assim como Winckelmann, Keats conduz seu espírito à Grécia enquanto seus corpos caminham para a Itália. Quando os outros fazem **-(silêncio)-**, o poeta se levanta e declama sua canção:

Ode on a Grecian urn

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Sprig adieu:
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!

For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and any parching tongue.

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garland drest?
What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold! Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty,' – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

Ode sobre uma urna grega

Tu, noiva intocada da quietude
Tu, enteada do silêncio e lentidão
Historiadora silvestre que podes expressar
Um conto florido mais doce que as nossas rimas
⁵ Que lenda ornada de folhagens envolve a tua forma
De deuses ou mortais, ou de ambos
Em Tempe ou nos vales da Arcádia?
Que gente ou deuses são? Que virgens hesitam?
Que perseguição doida? Que luta para fugir?
¹⁰ Que flautas e tamborins? Que êxtase selvagem?

Doces melodias as que se escutam, mas as não ouvidas
São ainda mais doces; tocai, pois, gentis flautins;
Não para a orelha sensual, mas às mais queridas
Soprai para o espírito canções sem som algum:
¹⁵ Belo jovem, em meio às árvores, mas não podes deixar
Teu canto, nem podem essas copas desfolhar;
Amante audaz, jamais, jamais podes beijar,
Mesmo chegando quase perto – mas não sofras;
Ela não pode escapar, ainda que não tenhas a delícia
²⁰ Amarás para sempre, e ela será bela!

Ah, ramos felizes, felizes! não podeis perder
Vossas folhas, e jamais à primavera dar adeus:
E, melodista feliz, infatigável,
Soando sempre canções, pra sempre novas;
²⁵ Mais feliz amor, mais feliz, feliz amor

Pra sempre ardente e ainda deleitável,
Pra sempre arfando, e pra sempre jovem;
Acima, longe de todo suspiro da paixão humana
Que deixas um coração farto e cheio de amargor,
³⁰ Uma face em brasa e a língua ressecada.

Quem são esses que vêm para o sacrifício?
Para que verde altar, misterioso sacerdote,
Conduzes essa novilha balindo aos céus,
E seus flancos sedosos, vestidos de guirlandas?
³⁵ Que vilarejo num riacho ou na beira do mar,
Ou erguido na montanha com pacífica cidadela,
Está vazia dessa gente nessa piedosa manhã?
Tu, vilarejo, tuas ruas pra todo sempre
Serão silentes, sem uma alma a quem dizer
⁴⁰ Por que estás deserta, jamais retornarás.

Perfil da Ática! Formosa atitude! com raça
De homens de mármore e donzelas carregadas
De ramos da floresta e ervas maceradas;
Forma silente, distendes nossa mente
⁴⁵ Enquanto fazes a eternidade: Fria! Pastoral!
Quando houver a idade consumido essa geração,
Permanecerás, em meio a outras dores
Além das nossas, uma amiga do homem a quem dizes,
'A Beleza é verdade, beleza verdadeira,' – é tudo
⁵⁰ Que vós sabeis na terra, e todo o necessário.

(Keats, 2012, p. 296-297; tradução livre minha)

A “Ode on a Grecian urn” (Keats, 2012) é de 1819. Keats tinha 24 anos quando a publicou! Ela integra um conjunto de seis odes em que Keats criou um novo tipo de poesia lírica diferente da forma da ode da tradição grega. Três dessas são “para” algo: “Ode a um rouxinol”, “Ode a Psiquê” e “Ode ao outono”. Esses títulos estão mais conformes ao objetivo tradicional de uma ode, um elogio entusiasmado de alguém ou alguma coisa. As outras três são odes “sobre” alguma coisa – sobre a Melancolia, sobre a Indolência – e essa que trata desse objeto singular – uma urna grega. Ora, uma urna é um vaso cinerário, um recipiente cerâmico para guardar os restos mortais ou as cinzas de um corpo morto. As mais antigas são chinesas e datam de 7.000 a.C. Na Grécia usava-se para esse fim o *lekitos*. Sabemos que Keats conhecia os vasos gregos do British Museum e que decalcou a gravura de uma cratera e assinou o desenho: *by John Keats. Lekitoid* e crateras têm bojo parecido, mas a última tem alças e convém ao serviço do vinho nos banquetes. Tudo me sugere que a “urna” imaginada por Keats é algo propositalmente ambíguo, tenso entre morte e banquete. E é por aí que se inicia meu interesse e desejo de precipitar Keats sobre Rothko e Kahn.

Praticamente tudo o que sabemos sobre a pintura grega está nos vasos cerâmicos. A pintura mural perdeu-se quase

toda. Os estudiosos separam a pintura sobre cerâmica em dois grandes estilos: o primeiro, *de figuras negras*, teve origem em Corinto no século VII a.C. e foi comum em Esparta e, até a metade do século VI, dominante na Ática. A partir de 530 a.C. foi rapidamente substituído pelas *figuras vermelhas* (que configuram o segundo grupo), técnica desenvolvida pelo Pintor de Andócides e que consiste em deixar as figuras na cor – avermelhada – do material e preencher o espaço entre elas de tinta negra. O espaço fica tingido e as figuras permanecem vazias de pintura. Claro que você já percebeu que quero comparar com os desenhos que Kahn fez nas suas viagens ao Mediterrâneo. E que estamos diante do tipo do espaço plástico – mucoso – apontado por Rothko. Sim, sim, mas não é só isso que eu espero de Keats. Anseio por ver o que ele tem a dizer sobre a urna, o que compele o poeta a falar sobre um objeto inerte e antigo.

Não foi a primeira vez. Em 1816, quando chegaram a Londres os frisos do Partenon, que Lord Elgin trouxera de Atenas para o Museu Britânico, Keats escreveu um poema, “On seeing the Elgin marbles”, em que contrapõe a eternidade da escultura ao pesar pela sua mortalidade. Esse diálogo entre o tempo e a eternidade retorna poderosamente na sua contemplação da *urna grega*. Mas vamos com calma reler

o poema: Keats descreve a pintura na superfície da urna. Imagina um enredo, uma “leaf-fring’d legend [lenda ornada de folhagens]”⁽⁵⁾ em um lugar “sylvan [silvestre]”⁽³⁾ como o vale escarpado de Tempe ou os campos montanhosos da bucólica Arcádia⁽⁷⁾. O enredo sugere uma cerimônia matrimonial. Fala-se em “still unravish’d bride [noiva intocada]”⁽¹⁾, “maidens [virgens]”⁽⁸⁾, “lover [amante]”⁽¹⁷⁾, em clima de festa com “pipes and timbrels [flautas e tamborins]”⁽¹⁰⁾. Depois menciona-se um “sacrifice [sacrifício]”⁽³¹⁾, “altar, priest [altar, sacerdote]”⁽³²⁾ e vítima preparada – “that heifer lowing at the skies [essa novilha balindo aos céus]” com “silken flanks with garland drest [sedosos flancos vestidos de guirlandas]”^(33,34). Todos deixaram a aldeia vazia para ir ao campo, para um ritual de casamento.

Keats descreve em três etapas o *espaço* onde tudo se passa.⁸ Consigna o país hipotético “In Tempe or the dales of Arcady [em Tempe ou nos vales da Arcádia]”⁽⁷⁾ e descreve o cenário imediato como sylvan [silvestre]⁽³⁾. Depois fala de um ambiente cultural que ele não vê pintado sobre a urna,

8 A respeito do espaço nas odes de Keats, ver “The labyrinthian path”, quinto capítulo de Jones (1969).



49. John Keats (bico de pena), do vaso Sosíbios, pertencente à coleção do British Museum, Londres.



50. Cerâmica grega de "figuras vermelhas", cerca de 530 a.C., do Metropolitan Museum of Art de Nova York.

mas sobre o qual ele indaga: "What little town by river or sea shore [Que vilarejo num riacho ou na beira do mar]" ⁽³⁵⁾, "Or mountain-built with peaceful citadel [ou erguido na montanha com pacífica cidadela]" ⁽³⁶⁾. Está clara a descrição da cidade como lugar *vazio*, oco como a urna mesma. A terceira etapa da descrição espacial de Keats recai sobre a própria representação da cena na superfície da urna. A urna é, ela mesma, espaço – "Perfil da Ática!" ⁽⁴¹⁾. Esse perfil – "Attic shape" – faz referência à conformação da urna – uma "cratera de voluta" típica do estilo em voga na Ática no século IV a.C., idêntica ao desenho decalcado por Keats. É esse vaso que Keats reconhece como "sylvan historian [historiador silvestre]" ⁽³⁾ capaz de contar sua história.

Mas se há *espaço* na descrição, fala-se também de *fogo*, da chama interior da vida: "More happy love! more happy, happy love! [Mais feliz amor, mais feliz, feliz amor!]; "For ever warm [Pra sempre ardente]" ^(25, 26); e "A burning forehead [uma face em brasa]" ⁽³⁰⁾. Mas também o sacrifício pressupõe fogo para o preparo da vítima imolada. As vítimas sacrificiais eram assadas no fogo e compartilhadas pelos oferentes, que as comiam em sagrada oblação. Nesse ponto penso também no interior da urna – habitada das cinzas de um corpo calcinado ou plena de vinho para "aquecer" o banquete. Keats

contrapõe o fogo do tempo ao seu oposto quando fala de uma eternidade que é “Cold! Pastoral! [Fria! Pastoral!]”⁽⁴⁵⁾. A história, enquanto enredo com os personagens no tempo, é fogo. Mas sua expressão artística é eterna e fria, congelada.

Assim chegamos ao que eu vejo como tema central do poema. O motivo mais recorrente no texto é o *silêncio*. Ele comparece em todas as estrofes. A “unravished bride of quietness [noiva intocada da quietude]”⁽¹⁾ que abre o poema já não é apenas a nubente prestes a dar-se em matrimônio, mas a urna mesma, “foster-child of silence and slow time [enteada do silêncio e lentidão]”⁽²⁾, que declama um canto florido. Quer dizer: a descrição da urna imaginada é como uma urna pintada com palavras. As palavras cantadas pelo poema estão em lugar da pintura e são inferiores a ela. “Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter [Doces melodias as que se escutam, mas as não ouvidas são ainda mais doces]”^(11, 12). A ode é um gênero literário para ser cantado, então o canto que se escuta é o próprio som da lira poética do escritor. Mas ele pede que os “gentis flautins” toquem “não para a orelha sensual, mas para as orelhas mais queridas”, isto é, para o espírito. Que os flautins sejam soprados “para o espírito” e que suas canções sejam “sem som algum”⁽¹¹⁻¹⁴⁾. A urna é imagem da arte mesma, “happy melodist, unwearied, for ever piping



51. Cerâmica grega de “figuras negras”, cerca de VII a.C., do Metropolitan Museum of Art de Nova York.

songs for ever new [melodista feliz e infatigável soando sempre canções [...] novas]”.^(23, 24)

Esse silêncio, próprio das artes visuais, mas não da poesia ou da música, é atributo da eternidade. Pronto! Aí estão as constantes da equação de Louis Kahn: Eternidade, Silêncio, Espaço. A Forma silenciosa da urna “distende”

o espírito enquanto “faz, produz, fabrica” a eternidade: “Thou, silent form, dost tease us out of thought / As *doth* eternity: Cold! Pastoral!” (44. 45). Essa é a condição da sua permanência. A arte anseia permanecer e produz a eternidade.

O silêncio se converte em um sólido. Um corpo inerte e congelado que impede o movimento. A noiva permanecerá intocada para sempre. Em tudo há uma oposição entre o *movimento* próprio da vida que passa e é mortal e uma inação, ou melhor, uma *ação congelada* que é atributo da arte. De um lado, há “What maidens loth? / mad pursuit? / struggle to escape? / wild ecstasy? [virgens que hesitam, perseguição doida, luta para fugir, êxtase selvagem]” (8-10). Por outro, fala-se em um “Bold Lover [amante audaz]” que “never, never cant [...] kiss, / Though winning near the goal [jamais, jamais poderá beijar mesmo chegando quase perto]” (17. 18) – “yet, do not grieve” [mas não sofra], porque seu beijo está paralisado eternamente na superfície pintada, assim como a amada que “não pode escapar” e há de ficar para sempre “bela” (20), “For ever warm and still to be enjoy’d, / For ever panting, and for ever Young [ardente, deleitável, arfando e... jovem]” (26, 27).

O silêncio de Keats se converte, assim, em espaço sólido, palpável, tangível como o “muco, gelatina” de Rothko (2004,

p. 59), tefra que imobiliza e eterniza. Será esse o “silêncio” de Louis Kahn (2013, p. 25)? Aquela coisa “sem luz nem obscuridade”?

...

Neste ponto preciso pedir que você leia novamente o poema antes de continuarmos.

iii. arqueologia do silêncio

[11 horas da noite]

Sim, depois de tentar desvendar os escritos e os desenhos, é claro que agora falta ler as obras de Kahn à luz da nossa sismologia. É temerário falar do que não se viu. Então centro minhas observações nos edifícios que pude visitar pessoalmente.⁹

9 A Galeria de Arte da Universidade de Yale, em Nova Haven, Connecticut (1951-1953); a casa de banhos da Comunidade Judaica do Vale do Delaware, em Ewing, perto de Trenton, New Jersey (1954-1959); o

...

A casa de banhos de Nova Jersey é um edifício surpreendente. A primeira vez que a visitei era um dia de semana luminoso e quente de verão. O tempo favorável tinha ajudado a reunir um grupo grande (não uma multidão) na piscina. Então minha visita foi animada pelos ruídos alegres de uma ou duas dúzias de pessoas que se divertiam. (A propriedade foi adquirida em 2006 pela municipalidade de Ewing e tornou-se um lugar público de uso comunitário.) A porta estava aberta e eu fui entrando. O funcionário atrás do balcão perguntou cordialmente como podia me ajudar. Disse que era arquiteto, que queria visitar, etc. Respondeu-me que ficasse à vontade e fez um gesto acolhedor. Visitei o que quis sem interferências, tirei fotografias, medi, desenhei. Penso que se tivesse levado roupa adequada teriam me deixado entrar na piscina.

É uma construção sumária, de modesto orçamento. A planta é uma cruz grega com quatro telhados e um pátio

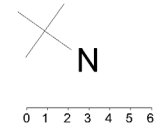
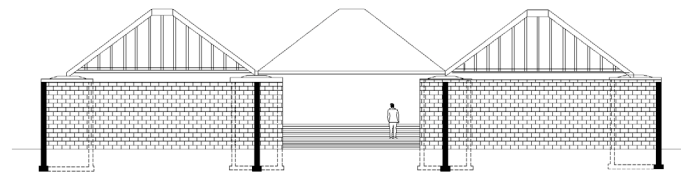
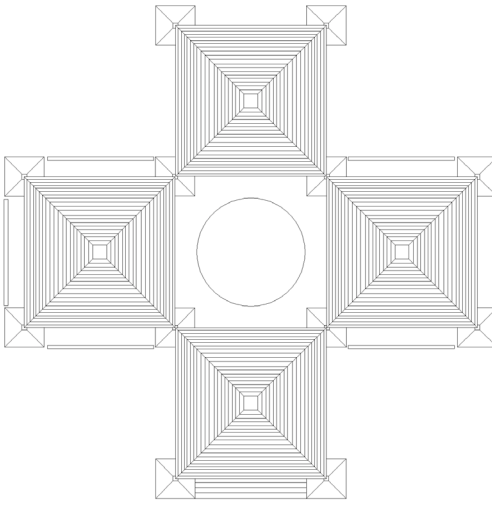
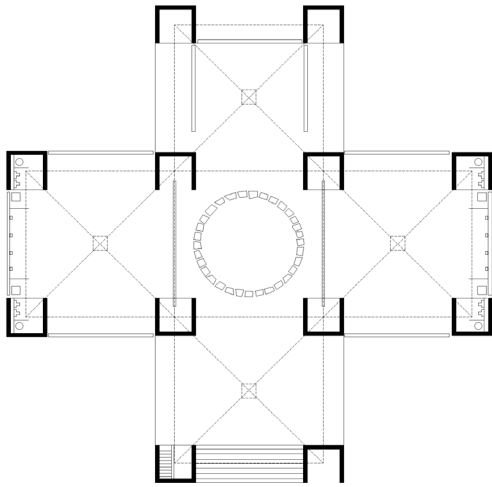
Richards Medical Research Center da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia (1957-1960); O Instituto Salk de Pesquisas Biológicas, em La Jolla, Califórnia (1959-1965); O Yale Center for British Arts, em New Haven, Connecticut (1969-1977); o Four Freedoms Park, um parque

central que abriga a recepção, dois grandes vestiários e uma quarta perna que dá acesso à piscina. Cada telhado cobre um quadrado de cerca de 9 metros x 9 metros. Isso significa uma área coberta total de aproximadamente 325 metros quadrados. Mas a superfície coberta não corresponde à planta porque as paredes dos vestiários são externas à cobertura, ao passo que as do acesso são recuadas para o interior. O quarto prisma, que dá acesso à piscina, não tem paredes. Além disso, as coberturas não se apoiam diretamente nas paredes, mas “pairam” elevadas uns 15 centímetros acima do limite superior das paredes. Além dos cinco grandes quadrados que formam a cruz grega, há outros espaços secundários em outros doze quadrados menores (com mais ou menos 2,20 metros

memorial dedicado ao presidente Franklin Roosevelt, que foi projetado por Kahn em 1973-1974 e construído postumamente por Mitchell e Giurgola entre 2010 e 2012; e o Kimbell Art Museum, de Fort Worth, no Texas (1966-1972).

Mas tenho uma forte intuição de que a maioria das observações pode ser aplicada também, pelo menos, à First Unitarian Church and School, em Rochester, estado de Nova York (1959-6199); ao Parlamento de Bangladesh, em Dacca (1962-1965); ao Instituto Indiano de Administração, em Ahmedabad (1962-1964); e à Biblioteca Phillips Exeter, em Exeter, New Hampshire (1965-1972).

52-53. Louis I. Kahn, Trenton Bath House, Trenton, Nova Jersey.



de lado) que parecem grandes pilares a sustentar os telhados, mas na verdade são os espaços de transição, que dão acesso aos vestiários e asseguram sua privacidade visual. As entradas e saídas de cada vestiário são constituídas por chicanas em U sem porta. O resultado são interiores muito vazados, com grande interpenetração espacial, mas inteiramente sem portas ou janelas.¹⁰ As paredes erguem-se maciças até cerca de 3 metros de altura e aí são abruptamente terminadas. Os ocos internos dos telhados provêm outros cerca de 3 metros de altura interna.

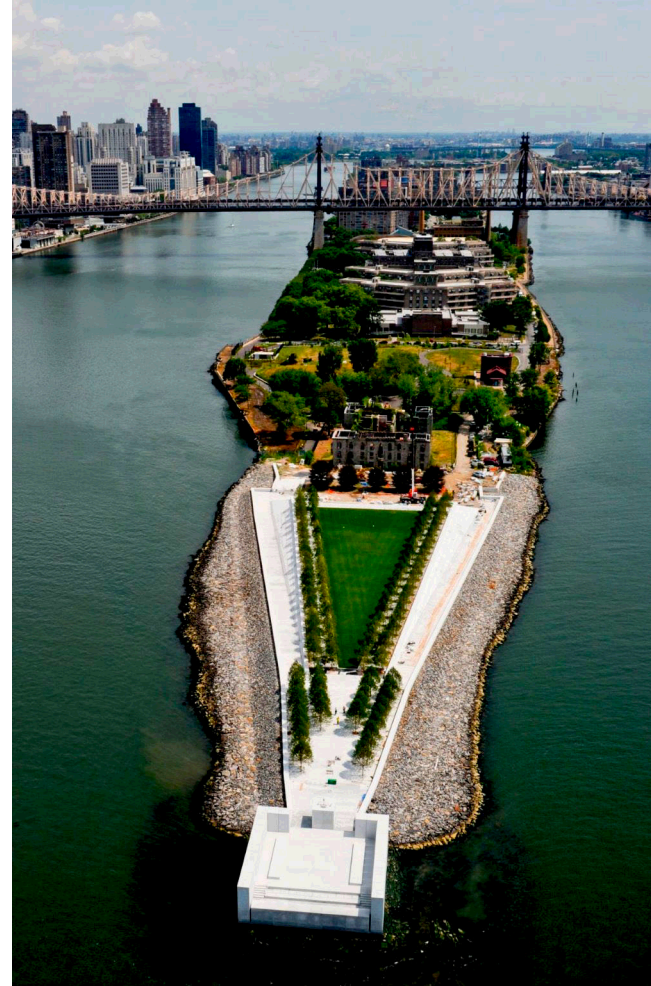
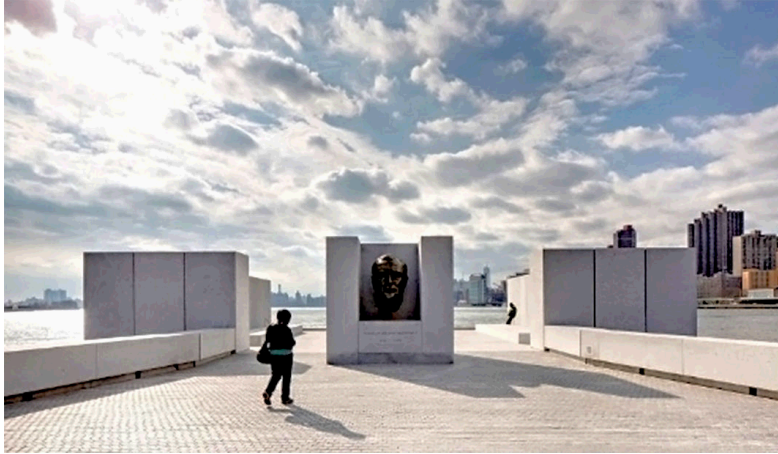
Toda a muratura é constituída de blocos de concreto não revestido. O telhado é de telhas planas apoiadas em madeiramento aparente. As paredes revelam inteiramente sua espessura, sua constituição maciça, o aparelho dos blocos. A cobertura deixa ver de que é feita, como são seus encaixes.

O aspecto do conjunto é, assim, engenhosamente articulado entre uma declarada solidez, robusta, espessa, encorpada, e uma sutil delicadeza de elementos que não tocam uns nos outros, mas parecem animados por um magnetismo que

¹⁰ Um pequeno portão de ferro vazado foi acrescentado mais recentemente para permitir o fechamento do conjunto.

os faz levitar. Nesse ponto preciso evocar a urna de Keats. “Amante audaz, jamais, jamais podes beijar / Mesmo chegando quase perto” (Keats, 2012, p. 296). Esse é o conceito secreto da casa de banhos de Trenton. Trata-se de um “chegar quase perto” sem, entretanto, tocar. Isso explica os volumes, a implantação da cobertura, os espaços internos, os meandros de articulação entre os grandes espaços. “Jamais, jamais podes beijar”, mas “ela não pode escapar” (p. 296).

Kahn considerava esse projeto como uma reviravolta na sua carreira. Foi aqui que ele descobriu como articular sua criatividade moderna com uma tradição construtiva atemporal que ele venerava e na qual desejava inscrever sua arquitetura. “Daqui proveio uma força gerativa que se pode reconhecer em cada edifício que eu fiz desde então” (Kahn *apud* Pelkonen, 2012, p. 45). No extremo oposto da sua carreira está o parque-monumento a Franklin Roosevelt que ele projetou para a ponta sul da Ilha Roosevelt, no East River, em Nova York, em 1973 e 1974. Ele tinha consigo os desenhos do detalhamento quando faleceu na estação ferroviária de Nova York. Por diversas razões, o edifício não foi logo executado. O projeto só começou a ser construído 36 anos depois da sua morte sob responsabilidade do escritório Mitchell Giurgola, que respeitou inteiramente os desenhos deixados



54-56. Louis I. Kahn, três vistas do Four Freedoms Park.

por Kahn. Foi inaugurado em 2012 com o nome de Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park em memória de um discurso proferido pelo presidente norte-americano em 1941.

Aqui novamente temos a mesma articulação de um projeto sumário, mínimo, com grande generosidade de espaços. A concisão formal é conjugada com espacialidade e ordenação monumentais. O parque tem uma superfície total de 1,62 hectare e ordena a forma naturalmente alongada e afunilada da ilha para configurar um espaço oblongo com cerca de 220 metros de extensão. A rigor, tudo o que a intervenção fez foi planificar e delimitar duas formas elementares: um triângulo isóscele muito oblongo de cerca de 90 metros x 190 metros e um quadrado de cerca de 20 metros x 20 metros em projeção sobre a proa da ilha. O vértice agudo do triângulo coincide com o centro de um dos lados do quadrado. Nesse ponto focal foi disposta uma espécie de nicho com o grande busto do presidente homenageado. Os desenhos do projeto descrevem uma sucessão de espaços. Primeiro, um átrio aberto com grande escadaria central junto à base do triângulo que recebeu do arquiteto a designação “Entrance”. Em seguida vem o miolo do grande triângulo (“Garden”), lateralmente delimitado por uma “Promenade”. O espaço é configurado por um muro de granito branco e aleias de árvores. Adiante, na

porção mais avançada do triângulo junto do foco da composição, configura-se a “Forecourt”, um pátio trapezoide sem vegetação focado na cabeça (“Head”), um grande bronze fundido a partir do busto de Roosevelt esculpido por Jo Davidson em 1933. O espaço final, quadrado, atrás da escultura foi denominado “Room” e tem a face sul aberta, liberada para a vista grandiosa do East River e do sul de Manhattan.

A sequência de ambientes é claramente processional. Estabelece um eixo e um ponto focal onde está a escultura. O bronze escuro do rosto do presidente homenageado contrasta com as paredes de granito branquíssimo. A referência à arquitetura religiosa é bastante evidente. Basílicas proto-cristãs, a arte templar egípcia e mesmo as lucubrações sobre a forma do Templo de Salomão em Jerusalém são evocadas com franqueza, mas não há tentativa estilística alguma ou mesmo imitação espacial ou tectônica. Pode-se reconhecer na Entrance o sentido do átrio, das aleias de acesso aos edifícios religiosos. O Garden assume a forma de uma nave aberta, um espaço hipostilo descoberto. O busto central destacado pelo nicho evoca absides, êxedras e as grandes estátuas de culto dos templos greco-romanos. O Room corresponde ao santuário, Santo dos Santos, local mais sagrado da guarda das relíquias preciosas. Nesse caso, uma sala descoberta e com a face



57. Louis I. Kahn (aquarela), pilone do templo de Hórus, em Edfu.

58. Santuário do templo de Hórus, em Edfu (onde se conservava a estátua do culto).



sul aberta para a imensidão. Essa abertura convém ao sentido de liberdade desejada para o conjunto. As quatro liberdades imaginadas por Roosevelt dizem respeito à totalidade da raça humana, então é natural que a face sul ficasse aberta em direção à foz dos rios East e Hudson, consequentemente o lugar da Estátua da Liberdade e do Oceano Atlântico a representar uma abertura para o Mundo inteiro. Nos templos egípcios, o *santuário* (como o Santo dos Santos, no templo de Salomão) era uma sala fechada e recôndita, o lugar mais sagrado do complexo templar onde a divindade era “guardada”. Esse parque contemporâneo busca na arquitetura antiga a solenidade e o senso de sagrado. Kahn configurou o memorial em um dessacralizado “templo da liberdade” ou “das quatro liberdades”. Então a divindade a ser cultuada é a Liberdade. A arquitetura interpreta isso descobrindo o santuário, expandindo seu espaço interno e abrindo-o para o Mar infinito. Adicionalmente, dessa face aberta tem-se a mais bonita vista do conjunto de edifícios da ONU, do lado de Manhattan. Mas nada disso comporta estilismo ou citações literais, o que referencia o projeto nas fontes antigas é um sentido de ordem, que é executado de modo inteiramente moderno.

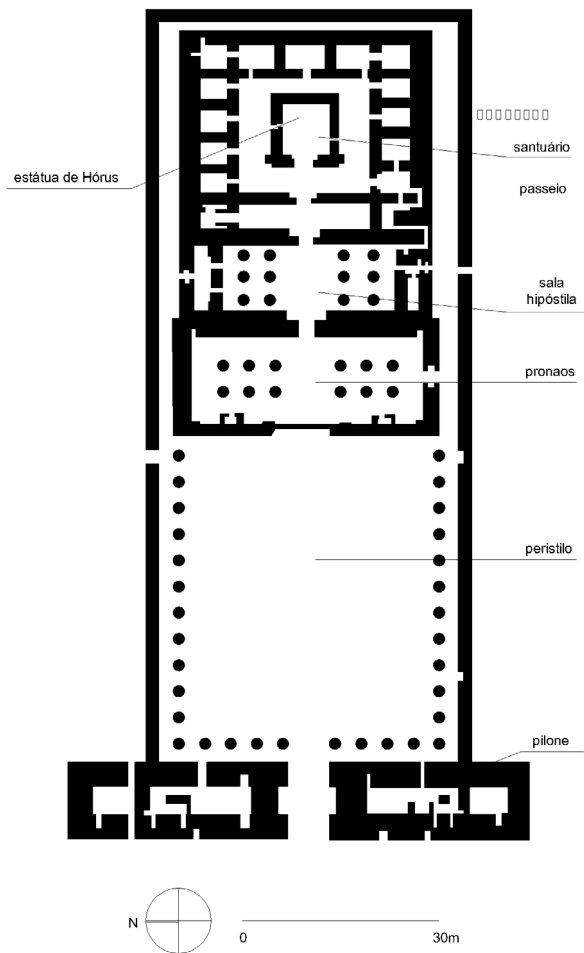
Toda a cercadura espacial é definida por gigantescos blocos de granito maciço trazidos de uma jazida em Mount Airy,

na Carolina do Norte, conforme a especificação deixada por Kahn. Há 261 mil prismas de pedra maciça no total. Cada uma das setenta grandes pedras que definem o espaço do Room tem 1,83 metro x 1,83 metro de base e uma altura de 3,66 metros e pesa 36 toneladas! Elas foram montadas com uma polegada de distância umas das outras, de modo que se podem ver nesgas do rio nos entremeios. O acabamento das pedras é um fino apicoado fosco, mas nos minúsculos intervalos as pedras foram polidas.

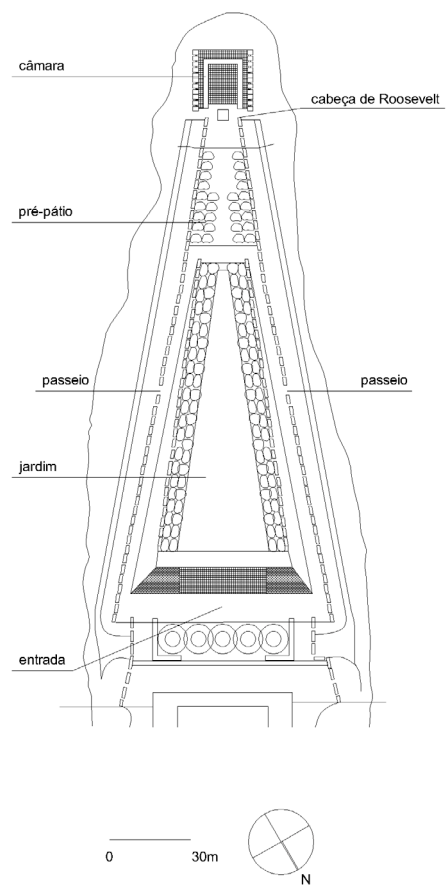
Isso evoca de novo o beijo sobre a urna de Keats. O resultado é de uma ambiguidade espicaçante: a gente se sente entre tenso e plácido. As frestas convidam a espreitar para fora, mas a solenidade do conjunto inspira compunção que atrai para dentro – “jamais, jamais podes beijar, mesmo chegando quase perto – mas não sofras; ela não pode escapar [...] amarás para sempre, e ela será bela” (Keats, 2012, p. 296).

As minúsculas aberturas ao longo do trajeto processual deixam espiar vislumbres da liberdade; aguçam nossa curiosidade para impulsionar o movimento dos nossos corpos para adiante. Nesse ponto prenunciamos um ápice à nossa frente. Chegando ao Room, essa promessa se converte em uma magnífica interpretação arquitetural da Liberdade.

Templo de Hórus em Edfu, Egito



Four Freedoms Park em Nova York, Estados Unidos



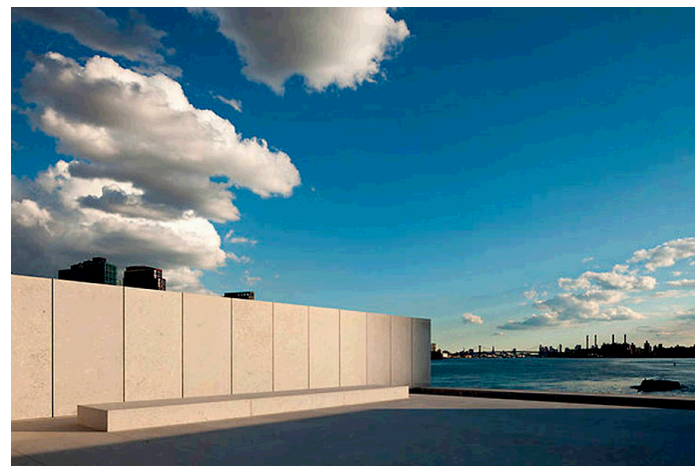
59. Comparação das plantas baixas do templo de Hórus, em Edfu (Egito), e do Four Freedoms Park, de Louis I. Kahn, em Nova York.

...

E qual a explicação para as pedras maciças? Para o fato de que não há estrutura escondida de aço ou concreto? Tudo é o que parece. Se parece pedra é porque é de pedra. Não são placas finas recobrimdo um miolo de entulho ou alvenaria, mas pedra sólida e “verdadeira”. O total do projeto usou quase 4 mil metros cúbicos de pedra, 12.100 toneladas, que custaram (só as pedras) 24 milhões de dólares. Por que isso, senão para afirmar que “a Beleza é verdade”? Sim, a homenagem ao presidente havia de ser uma manifestação da verdade e não de aparências. O preito ao seu plano de liberdade universal devia ser mais que manifestação de sombras no fundo da caverna. Tinha de fazer a aparência provir diretamente da verdade material. “Beleza é verdade, beleza verdadeira – é tudo o que vós sabeis na terra, e todo o necessário...” (Keats, 2012, p. 298).

Um monumento à liberdade exigiu o sacrifício de 24 *pi-las* – sim, 24 milhões de dólares verdinhos foram oferecidos em holocausto pela Liberdade. Um clube de veraneio podia ser de blocos baratos de concreto. O Templo da Liberdade exigia nobreza verdadeira e preciosa. Mas ambos precisam dizer a verdade que constitui sua beleza. Têm de extrair a

60-62. Louis I. Kahn, Vistas do Four Freedoms Park, Nova York.



beleza aparente da beleza da sua verdade. Segundo o texto explicativo da restauração realizada na casa de banhos por Farewell Mills Gatsch em 2010, Kahn desejava que os blocos de cimento ficassem desprotegidos para que a chuva e a neve os manchassem e deixassem suas marcas. A beleza provém da verdade e não do seu ocultamento. E a passagem do tempo haveria de revelar-se entranhada na matéria da parede porosa.

...

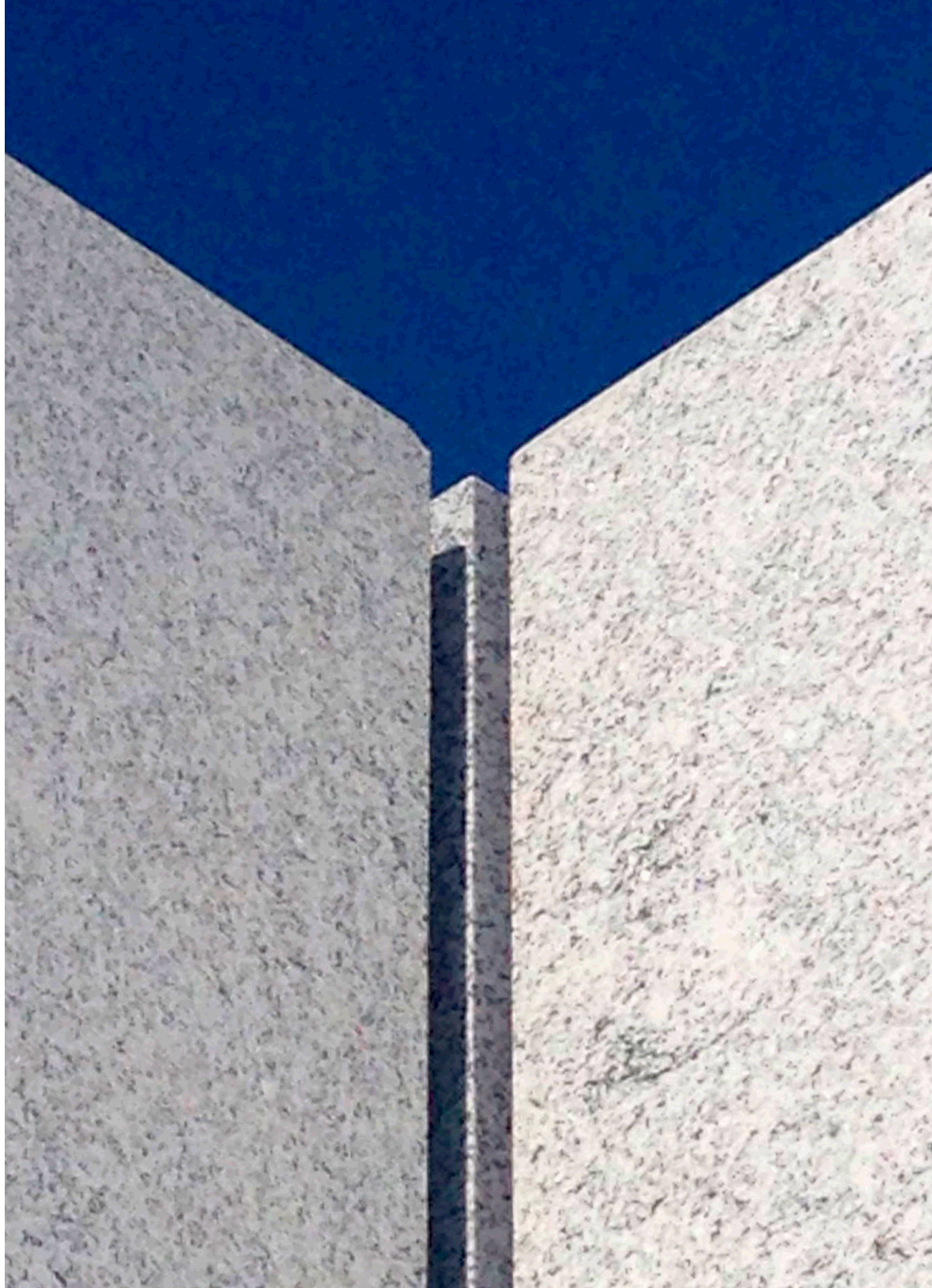
O discurso da “verdade” na arquitetura tem longa história. A frase de Keats “A beleza é verdade” (Keats, 2012, p. 298) expressa um conceito platônico de identidade entre ideais. Os antigos gregos falavam em *Kalokagathia* (καλοκαγαθία), uma palavra formada pela justaposição de Belo (καλός/*kalós*), e (καί/*kai*) e o Bem ou a Virtude (αγαθός/*agathos*). *Agathos* é uma benevolência, a boa e correta disposição da vontade para a prática da virtude (αρετέ-*aretê*) que Aristóteles via como uma aptidão do intelecto. Para os gregos, o conceito de que o bom, o justo, o belo, sendo habitantes perfeitos do Mundo das Ideias, são identificações da verdade é anterior a qualquer formulação estética. Keats deve ler esse conceito em

chave artística, imaginando que um mundo de beleza necessariamente conteria a verdade ou que a simples expressão da verdade resultaria em beleza. Em todo caso, tanto no tempo de Keats quanto mais ainda hoje, a tentativa de identificar beleza e verdade parece pueril e mesmo falsa. Mas o que parece importante não são os conceitos de beleza e verdade em si, mas o modo como a arte responde a esses anseios tanto pela figuração como pela sua crítica. Dito de outro jeito: não é a beleza externa que importa primariamente, mas o modo como os sentidos a configuram internamente no espírito (melancolia \Rightarrow imaginação).

John Ruskin proclamou a *verdade* como uma das lâmpadas que deviam iluminar a boa arquitetura (Ruskin, 1904, p. 53-124). A verdade é tomada em chave moral: uma condenação dos apoios falsos e dos materiais fingidos. Ruskin propõe a exposição honesta da estrutura, dos materiais verdadeiros e do trabalho da mão dos artesãos. Os arquitetos *brutalistas* nos anos 1950-1960 de certo modo insistiram nesse conceito. Mas não mantiveram na pauta a defesa romântica do artesanato. Antes aderiram à indústria e aos meios modernos de produção em massa. Ao discurso moral, o brutalismo substituiu uma fala psicanalítica. A exposição da intimidade construtiva, estrutural e funcional haveria

de ser expressão das verdades inerentes do edifício, no interior das capas sociais. Exibir “a verdade” é como liberar pulsões interiores recalçadas pelas repressões das convenções da civilização.

Em Kahn não parece haver moralismo romântico nem pode existir aproximação psicanalítica. Mas há a extraordinária habilidade artística de aticar os sentidos para provocar uma figuração interna de verdade pela beleza através da memória e, complementarmente, acender um sentimento de beleza pela contemplação de uma aparência convincente de verdade. Talvez estejamos falando de uma palpabilidade da verdade: uma qualidade externa que nos atrai os sentidos. Esse deve ter sido o predicado que moveu a visita de Juhani Pallasmaa ao Salk Institute de





Kahn: “Quando entrei no magnífico espaço externo [...] senti uma tentação irresistível de caminhar diretamente até a parede de concreto e tocar a maciez aveludada e a temperatura de sua pele” (Pallasmaa, 2011, p. 55).

Comparando as atitudes de projeto de Jean Nouvel na Fondation Cartier e no Institut du Monde Arabe com as de Peter Zumthor nas Termas de Vals, David Leatherbarrow identificou em Nouvel uma eliminação da separação entre as pessoas e a natureza que se providencia com arquiteturas diáfnas em que a materialidade parece secundária, senão molesta. Já nas Termas de Zumthor “temos palpabilidade em abundância, materiais na sua plena concretude – montanha, pedra, água –, como se o espaço arquitetônico resultasse da perfuração de substâncias preexistentes; não é uma arquitetura leve, porém sólida, densa, espessa e pesada” (Leatherbarrow, 2009, p. 76).

Por falar em Zumthor, podemos perguntar sobre as qualidades palpáveis da capela

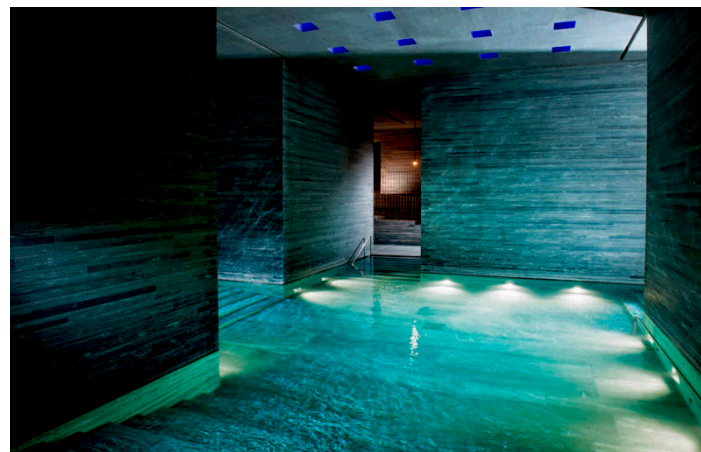
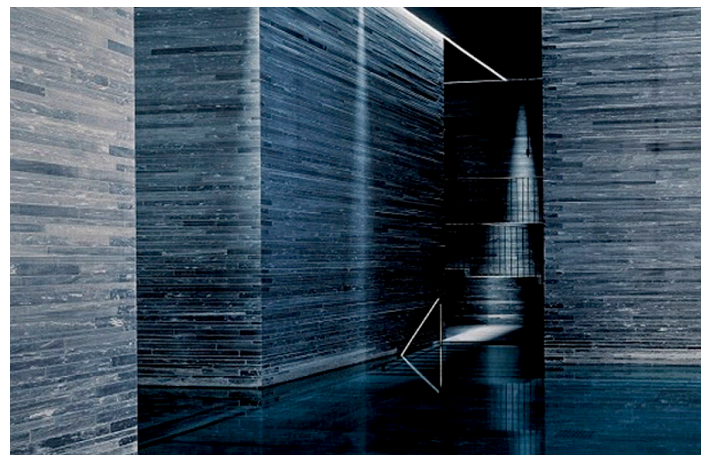
do Bruder Klaus, cujo útero flamejante deu início ao nosso banquete. E daí derivamos para o Swiss Sound Box (1997-2000), que Zumthor concebeu para ser o pavilhão suíço na Expo 2000 em Hanover, ou a sua Casa Luzi em Jenaz, nos Grisões suíços (1997-2000), em que a madeira é proclamada em sua “verdade – beleza”.¹¹

...

Sim, sim. Já ouvi meus leitores pensarem: – A casa de banhos tem um programa banal. São na verdade dois vestiários e um balcão de recepção de uso restrito aos dias quentes e secos. E o parque na Ilha Roosevelt é um lugar de contemplação praticamente sem “programa de necessidades”. Então vamos examinar o exato oposto, os dois laboratórios biomédicos que Kahn projetou. O Richards Medical Center¹² é um centro de pesquisas farmacológicas da Universidade da

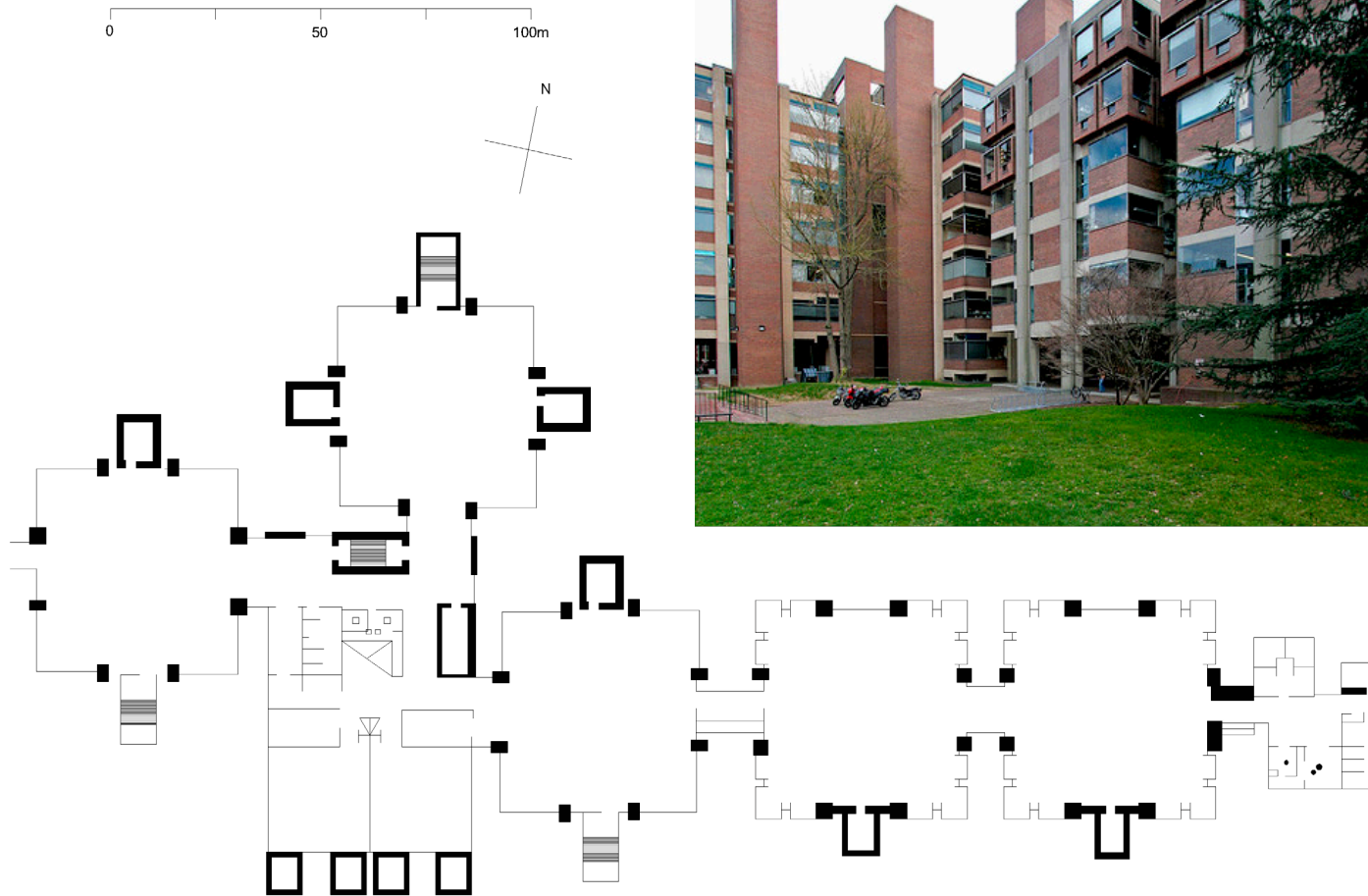
11 Ver, a propósito das obras de Zumthor, Durisch (2014) (para as Termas de Vals: v. 2, p. 23 e s.; para o Swiss Sound Box: v. 2, p. 103 e s.; para a Bruder Klaus Kapelle: v. 3, p. 109 e s.; para as Leis Houses: v. 4, p. 121 e s.).

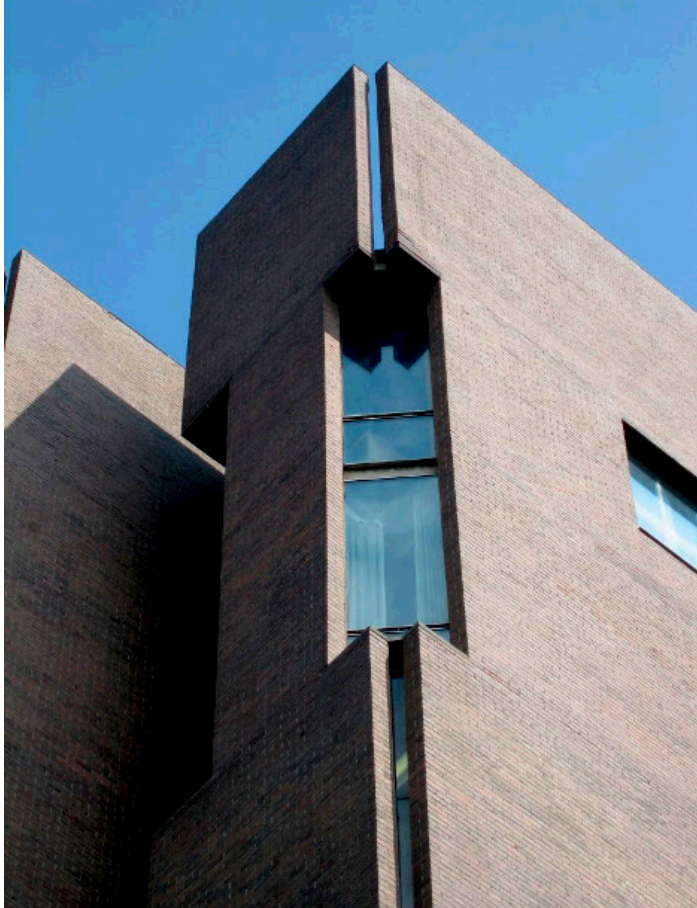
12 ³⁴ Os David Goddard Laboratories foram construídos em anexo ao Richards Medical Center em 1965 segundo projeto de Kahn. Para os



65-66. Peter Zumthor, Termas de Vals.

67-68. Louis I. Kahn, Richards Medical Center e Goddard Laboratories, Filadélfia, Pensilvânia.





69. Louis I. Kahn, Richards Medical Center e Goddard Laboratories, Filadélfia, Pensilvânia.

Pensilvânia riscado e erguido entre 1957 e 1960 na Filadélfia. E o Salk Institute for Biological Studies é um enorme complexo de pesquisas bioquímicas que Kahn desenhou e construiu entre 1959 e 1965 em La Jolla, perto de San Diego, na Califórnia. Dois programas de alta complexidade e altíssima responsabilidade porque são laboratórios, lidam com substâncias químicas e compostos biológicos experimentais e potencialmente perigosos. As sérias exigências de segurança não dão espaço para licenças poéticas. No entanto, apesar de todo o rigor com as necessárias garantias laboratoriais, ambos levam a cabo a mesma noção de beleza e verdade e a mesma tensão *quase*. Em ambos prevalece o mesmo sentido dos elementos magnetizados que não se tocam – “Though winning near the goal” [mesmo chegando quase perto] (Keats, 2012, p. 296) –, gerando entre si espaços que levitam e a mesma busca platônica de uma *beleza verdadeira* da casa de banhos e do Memorial Roosevelt.

O Richards Medical Center é constituído de sete unidades modulares cuja autonomia é claramente declarada no

efeitos deste texto, o conjunto é tratado como uma unidade e vem referido sempre como Richards Medical Center.

exterior. Pequenas passarelas conectam essas unidades, que permanecem soltas, “quase chegando perto, mas sem conseguir beijar” (Keats, 2012, p. 296). Isso não é apenas um voluntarismo plástico ou a vontade de apor uma assinatura estilística, mas responde a uma necessidade de segurança ao permitir rapidamente isolar cada módulo de pesquisa. Também permitiu que o complexo fosse construído em partes, conforme necessidades e disponibilidade orçamentária.

Toda a estrutura é pré-moldada em concreto protendido e, sempre que possível, é deixada à vista. O visitante é esclarecido quanto à forma estrutural e percebe os encaixes mais como intervalos, nergas, que como conectores. Na torre de circulação vertical, as paredes conferem um aspecto de solidez semelhante às torres de San Gimignano, mas as paredes não se tocam nas quinas. Deixam um intervalo *quase* que é preenchido por vidraria dupla de alto a baixo. Na fachada os módulos laboratoriais são reconhecíveis como elementos soltos, apostos à estrutura unificadora. Estão integrados ao conjunto, mas deixam um pequeno intervalo *quase* a toda volta que lhes garante autonomia. “Que perseguição doida! Que luta para fugir!” (Keats, 2012, p. 296).

Minha condição de pesquisador visitante na Universidade da Pensilvânia me ajudou a visitar o Richards Medical

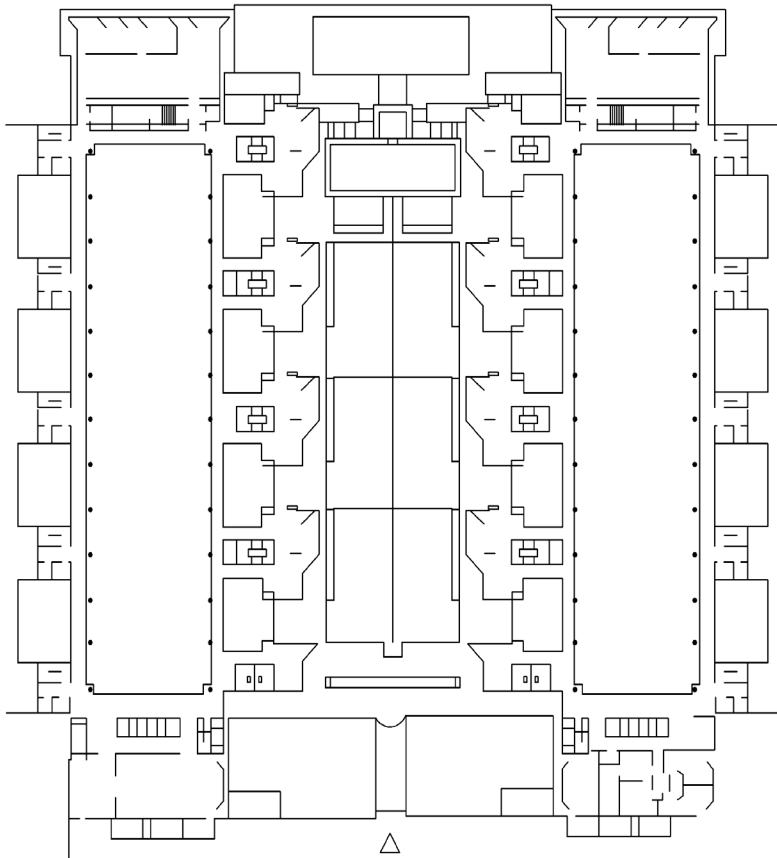
Center algumas vezes, conversar com cientistas e técnicos que trabalham no edifício, ouvir as críticas e reclamações. Apesar dessas queixas, o sistema inventado por Kahn continua a funcionar convenientemente passados mais de meio século de sua concepção. Não tive a mesma chance no Salk Institute e precisei limitar minhas visitas à parte externa, aos saguões de acesso e à cafeteria. São justamente as partes mais publicadas e famosas do edifício. Trata-se de um complexo maior e mais difícil. Se o entorno do *campus* da Universidade da Pensilvânia induziu a adoção do tijolo, a amplidão do terreno na Califórnia exigiu um material mais sólido e monolítico, e Kahn usou concreto armado. Entretanto, tal como na casa de banhos e no Monumento Roosevelt, a aparência externa exhibe a *beleza verdadeira* do material constitutivo. Mas como o tijolo é uma peça de montar, também a composição das partes no Richards Medical Center é “montada”. No Salk Institute, a vista a partir do eixo em direção ao oeste, sobre a vastidão do Oceano Pacífico, tem aspecto monolítico. Na direção oposta, isto é, quando nos voltamos para o leste, aparecem os orifícios. Às vezes são simples aberturas na parede, sem esquadria, que revelam a espessura; em outras ocasiões, recebem um painel de madeira encaixado que conecta as esquadrias. Em todos os

casos, porém, as paredes estruturais de concreto armado mantêm seu aspecto monolítico.

Kahn nos põe na mesma posição de Keats ao admirar a urna. “Noiva intocada da quietude, enteada do silêncio e lentidão”. E, tal como a urna, esses espaços parecem “distender nossa mente” a fim de “fazer a eternidade”, que é “fria! Pastoral!” (Keats, 2012, p. 297). Os intervalos-quase entre as peças geram essa tensão fria. Há uma atração de “amantes audazes” (p. 296) e uma eternidade silenciosa que não permite a consumação do contato. A Eternidade de que fala Kahn (“Eternity is of two brothers – one light non-luminous the other light luminous”) provém dessa mesma tensão que “inflama uma dança de permanência flamejante” (“ignite a world dance of a flaming prevalence”) (Kahn, 2013, p. 25). Dança e eternidade; movimento e inação – em uma ação cheia de vida congelada como na cena imaginada por Keats. “Para sempre” fala de eternidade; “ardente, deleitável, arfando, jovem” dizem de dança e de chama. Trata-se da mesma ação inerte ou quietude agitada que produz as telas de Rothko e Pollock – *action painting*. A pintura como lugar geométrico, como interseção do plano da tela com o movimento ardente, arfante, do corpo do pintor.

Carter Wiseman (2007) reconheceu as torres de San Gimignano como fontes da forma do Richards Medical Center. Klaus-Peter Gast (1998) aplicou o método de análise geométrica de Rudolf Wittkower e descobriu como Kahn usou um traçado regulador baseado na seção áurea e na $\sqrt{2}$. David Brownlee e David De Long (1991) contam como a viagem de Kahn ao sul da Europa e norte da África em 1951 mudou sua maneira de ver a arquitetura e definiu seu comprometimento com a história mundial da arquitetura. A Galeria de Arte da Universidade de Yale, cuja concepção foi iniciada antes dessa viagem, é um edifício facilmente classificável no chamado *International Style*. Já a casa de banhos de Trenton, e tudo daí para a frente, é marcada por uma reverência à cultura arquitetônica clássica e parece desejar manter vivo algo dessa chama dançante.

Não se trata de estilo, nem de estilização simplificadora. Nem tanto do jogo de massas, mas principalmente de um sentido de ordem. Como se houvesse algo de eterno nessa dança imóvel, nessas “melodias não ouvidas” que soam “para o espírito canções sem som algum” (Keats, 2012, p. 296). Penso então que entendi o *silêncio* de Kahn que há de encontrar-se com a *luz* numa soleira imaginária. É o mesmo silêncio que Keats repete sem cessar na “Ode” – um sólido, algo inerte e



70-71. Louis I. Kahn, Salk Institute, La Jolla, California.



72-73. Louis I. Kahn, Salk Institute, La Jolla, Califórnia.

congelado que impede o movimento da vida mortal –, inação serena que opõe o “*êxtase selvagem*” (p. 296) ao beijo impossível. Responde à primavera que passa com “ramos felizes que não podem perder suas folhas” (p. 297).

Sim, não resta dúvida de que – na nossa sismologia – Kahn é do time dos arqueólogos. Desde a sua estada na American Academy em Roma no inverno de 1950-1951, sua arquitetura descobriu o caminho próprio na linha de fronteira entre a sua formação acadêmica – sob a tutela de Paul Cret, na Universidade da Pensilvânia – e o Estilo Internacional que se afirmara como voga dominante. Crispado entre essas forças opostas, Kahn encontrou em Roma o limite (*the threshold*) onde inserir sua criatividade. “Reintroduziu a antiga noção de massa” (Brownlee; De Long, 1991, p. 51) nos seus projetos e, em seguida, “examinou aspectos da divisão espacial, de aberturas, de correspondência entre interior e exterior” (p. 52). Kahn estudou essa articulação nos projetos romanos, especialmente na Villa Adriana, em Tivoli, e derivou daí os espaços da casa de banhos e de muito mais.

O Kahn arqueólogo não apenas se inspira em Roma e nas antiguidades como fontes de sua forma. É como se tentasse restaurar um senso original de Ordem, ocultado durante séculos por uma tefra invisível. Seu trabalho é o de

re-instaurar o sentido perdido de uma reta disposição das coisas que foi reprimida, obscurecida. A remoção dos obstáculos entre o observador e esse sentimento atemporal de ordenamento é arqueologia. Como Winckelmann, Fiorelli, Rothko e Keats, também Louis Kahn redescobriu um deus-silêncio que luzia esplendorosamente no mundo antigo e que ainda hoje “distende nossa mente e faz a eternidade” (Keats, 2012, p. 297).

...

Amigo, por favor, note que não afirmo que Kahn leu e inspirou-se em Keats. Apesar de a “Ode a uma urna grega” ser um poema muito famoso, não estou afirmando que Kahn a conhecia. Sou tentado a adivinhar que nunca a considerou. E afirmo com certeza que não foi lendo poesia clássica inglesa que ele elaborou seu pensamento estético. Sou eu que estou precipitando Keats sobre Kahn, lançando a urna neoclássica inglesa de encontro às paredes de Louis Kahn. Nosso simpósio é composto de pessoas que – no mais dos casos – não se conheceram pessoalmente, que nunca conversaram. Muitas não viveram sequer no mesmo século. É o meu discurso que as faz conversar. Sou eu que as convido para o meu triclinio

pós-estruturalista, para a minha caverna moderna, pós-moderna, neomoderna, historicista, sei lá. Como em qualquer ocasião em que convido pessoas para jantar, também para esse banquete chamei pessoas que me pareceram significantes, que têm ideias e obras que me interessam. Não tenho a obrigação científica de enumerar os autores mais importantes, os mais inovadores. Trata-se de um simpósio, de um banquete regado a vinho. Uma troca de ideias. Ao final da festa, voltamos para casa, encostamos nossas orelhas nos traverseiros e sonhamos com o que foi ouvido.

O que digo aqui é que Keats expressa em poesia supere-rudita o mesmo sentimento de ordem de que Kahn tira sua arquitetura. Ambos a aprenderam contemplando beleza-verdade grega. Um com o intelecto sensível de literato, o outro com a sensibilidade inteligente de artista plástico. Ambos traduzem sua veneração pela Antiguidade em expressão inequívoca de modernidade.

...

Pois bem, *silêncio*, então.

– *Mas isso não existe* – responde logo John Cage. Em 1952 ele executou a *première* da sua composição 4'33" ao piano.

Diante de uma plateia cheia, o compositor-intérprete entrou no palco com roupa formal de pianista de concerto, agradeceu os aplausos, sentou-se ao piano, tomou posição e permaneceu 4 minutos e 33 segundos sem tocar uma nota sequer. A peça visava demonstrar a inexistência do silêncio. Ao longo da “execução” dessa peça musical ouviram-se os ruídos da sala. Quatro minutos e meio numa sala de concerto sem que uma só nota seja produzida pelo pianista é uma eternidade. Dá tempo de passar a expectativa inicial, o desconforto que se segue, e então se estabelece uma inquietação geral, os “ouvintes” começam a se interrogar, percorrer a sala para ver como os outros estão reagindo. Finalmente se descobre que a sala está repleta de sons. E esses constituem a “música” de 4’33”. Trinta e sete anos depois, Cage repetiria a experiência regendo um conjunto de câmara para uma sala repleta em que microfones estavam instalados para amplificar os sons da audiência. Sim, o silêncio não existe. Mesmo em uma bucólica cidadela vazia junto a um riacho ou na beira do mar há ruídos. Se me tranco em absoluto repouso em uma câmara inteiramente à prova de som, meus ouvidos ouvem o sangue correndo nas artérias cerebrais.

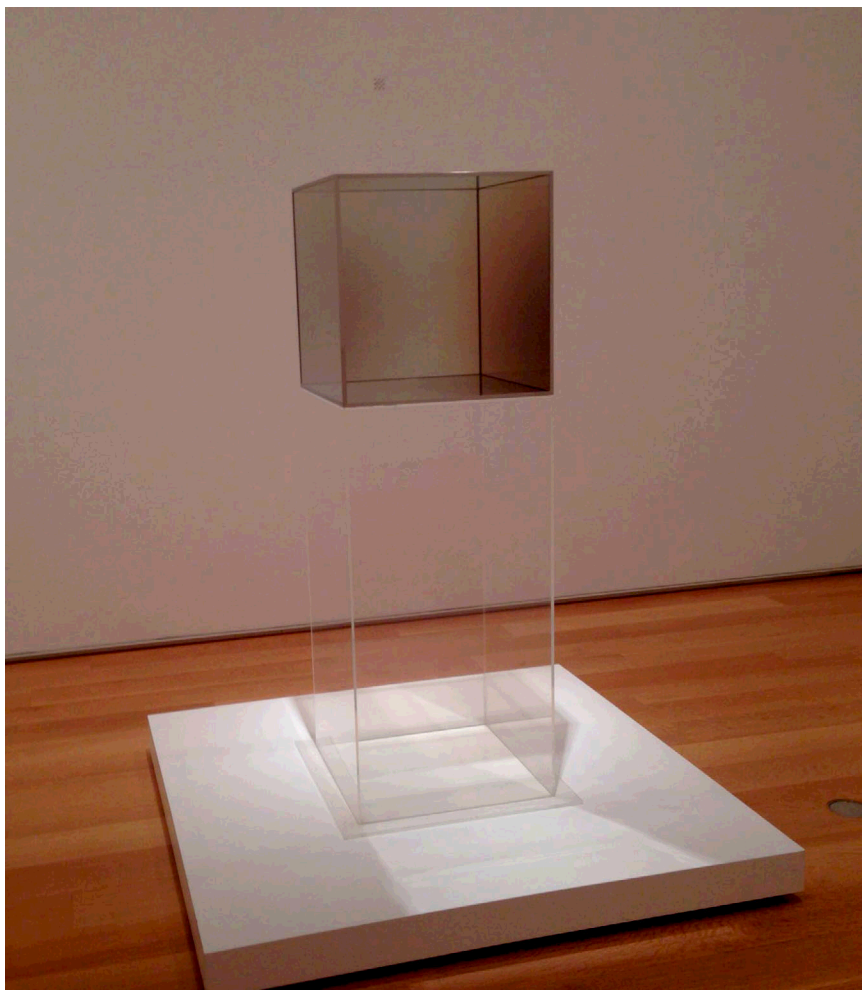
A galeria contemporânea do Chicago Art Institute expõe permanentemente um cubo de vidro transparente com

juntas metálicas inteiramente vazio construído por Larry Bell em 1968.¹³ O artista retirou o ar do interior do cubo antes de juntar as peças a fim de expor o vazio. Mas quando admiro esse “vazio” vejo minha imagem refletida na superfície polida e a das outras peças e pessoas circulando na sala. Segundo a descrição do museu, Bell afirmou que “o espaço declarado por essa escultura se converte na obra”.

Essas manifestações da vanguarda extrema parecem contrapor-se ao silêncio de Keats e Kahn, mas, ao contrário, são indicações de que o silêncio deles, como o das telas de Rothko, é uma matéria, algo real e... quase... sólido. O silêncio congelado é uma evocação de ordem. De uma ordem eterna, fora do tempo. Devíamos talvez grafar essa Ordem com maiúscula. Em 1971, Kahn disse em uma entrevista a Robert Wemischner:

Quando comecei a pensar na ordem, compilei até cansar uma longa lista de coisas que pensava que a ordem

13 Bell fez parte de um grupo de artistas de Los Angeles conhecido como California Light and Space Art, que, nos decênios de 1960 e 1970, explorou os limites plásticos entre o material e o metafísico.



fosse. Ao fim constatei que cada vez que escrevia algum predicado da ordem, perdia algo. Aí joguei tudo fora e conservei apenas “é”. “Ordem é”. Nesse ponto o problema pareceu-me mais claro. (Kahn *apud* Boniati, 2002, p. 65)

Ora, essa frase não é de modo algum simples ou leviana. Um conceito absoluto, uma ordem que não admite predicados, evoca um conceito platônico. Um dos absolutos que habitam o reino das ideias. As coisas que aparentam ordem seriam – segundo essa chave – manifestações sensíveis de um absoluto abstrato e transcendente. Mas para alguém como Kahn, com instrução judaica, ou para qualquer pessoa de elementar formação teológica cristã, a ideia de um ser que “É”, sem mais predicativos, corresponde à Divindade. O que me vem imediatamente à mente lendo a frase de Kahn é o episódio da sarça ardente narrado no terceiro capítulo do Êxodo. Moisés, pastoreando o rebanho de seu sogro Jetro, chegou ao monte Horeb, onde viu uma sarça – um tufo

de espinheiro – que ardia em chamas sem se consumir. Ao se aproximar, descobriu tratar-se de uma manifestação divina. Deus pede que ele o anuncie ao povo hebreu exilado no Egito. E quando Moisés perguntou a Deus por qual nome deveria anunciá-lo e como haveria de chamar aquele que o está enviando, “Deus respondeu a Moisés: **“EU SOU AQUELE QUE SOU”**. E ajuntou: “Eis como responderás aos israelitas: **EU SOU** envia-me junto de vós” (Ex 3, 14). Na tradição religiosa judaico-cristã e em toda a cultura ocidental a ela associada, esse Verbo sem predicativo *é a divindade*. O que Keats reconhece como *beleza verdadeira*, aquilo que o faz afirmar que “a beleza é verdade” (Keats, 2012, p. 298), é o mesmo Deus que desvela a vontade de Ordem e de Eternidade e de Luz para Kahn e Rothko. E o espaço é uma conjectura de vazio. De um esvaziamento material que invoca o Imaterial.

...

Vimos como o vazio é o lugar do sonho para Vermeer. A sala ao fundo, por trás da *Slapend meisje*, é o lugar da imaginação sonhadora, da melancolia imaginativa. Bachelard, sem depender de teologia judaico-cristã, proclamou, no começo do nosso banquete, que “o benefício mais precioso da

casa é proteger o sonho, a imaginação, únicos sancionadores dos valores humanos”. E afirmou que “ao sonho pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade” (Bachelard, 1961, p. 34). Um bom sonho exige silêncio de modo a ser ouvido.

Os grandes vazios expostos por Kahn no Parlamento de Dacca (1962-1965) e no Indian Institute of Management (Ahmedabad, 1962-1964) são lugares de sombra, cavernas ordenadas. São instigadores da imaginação análogos à sala vazia de Vermeer que foi citada na tela do homem que calcula do jovem Rothko. Os pequenos vazios externos na First Unitarian Church and School (Rochester, estado de Nova York, 1959-1969) excitam a imaginação sonhadora e provêm da tradição da melancolia imaginativa.

Os vazios escavados nos exteriores das fachadas de Kahn são análogos aos nichos vazios que Alberti esculpiu na igreja de Sant’Andrea, em Mântua. Alberti, herói defensor da hipótese espacial para a origem da arquitetura contra a teoria ígnea de Vitruvius, ornou a frontaria de Sant’Andrea com evidentes citações de êxedras, formas semicirculares vazadas das fachadas da velha Roma (como no Coliseu, na Villa Adriana) onde os antigos abrigavam estátuas. Eliminando as esculturas corpóreas, Alberti converteu os



75. Leon Battista Alberti, Basílica de Sant'Andrea, em Mântua, Itália.

nichos em um daqueles –()– vazios que são **não-corpos-humanos** mas ainda conservam a humanidade. Eis aí o silêncio plástico de Kahn, o espaço mucoso de Rothko, as experiências com fogo de Yves Klein.

– Silêncio não existe – repete Cage,¹⁴ com grande serenidade interior, mas dessa vez tentando ser bastante enfático. O silêncio entre os espaços *quase* de Kahn deixa ouvir mais que a alegre algazarra dos banhistas na piscina de Trenton ou o ruído de fundo do Pacífico em La Jolla. Os vazios de Kahn fazem com que nos ouçamos a nós mesmos. Meu sentimento diante dos Rothkos do MoMA era de um vazio a aspirar meus sonhos e vomitá-los de volta sobre mim. “Doces melodias as que se escutam, mas as não ouvidas são ainda mais doces; tocai, pois, gentis flautins. Não para a orelha sensual [...]. Soprai para o espírito canções sem som algum [...]” (Keats, 2012, p. 296).

14 Não colho essa citação na fonte histórica. Aqui é minha personagem quem fala. Eis como entendo o 4'33". (N. do A.)

iv. (festim mitológico)

[alta madrugada]

Este texto já assumiu um tamanho e uma complexidade que exigem uma parada para rever conceitos e acertar combinações. Os temas fogo, espaço, silêncio, ordem circularam como tentativas de entender arquitetura. Melhor: uma certa arquitetura, um conjunto concreto de objetos postos diante de nós que demandam interpretação. Objetos muitíssimo singulares, carregados de um sentido místico intrincado. Em todas há algo daquela (melancolia \Rightarrow imaginação) que pretende demonstrar a hipótese deste ensaio. Todas encerram um emaranhado de conceitos históricos, de referências temporais entrecruzadas. Não estão aqui como arquiteturas que representam os seus tempos, mas antes como arquiteturas que fazem o tempo enroscar em um emaranhado fractal. Dito de outra maneira: não estão pregadas em uma história que lhes é exterior, mas redobram a história dentro de si. E essa história, assim bolada, há de ser desabusadamente anacrônica.

Então recorremos à filosofia e à poética contemporâneas, à história e aos fazeres artísticos, mas também às categorias

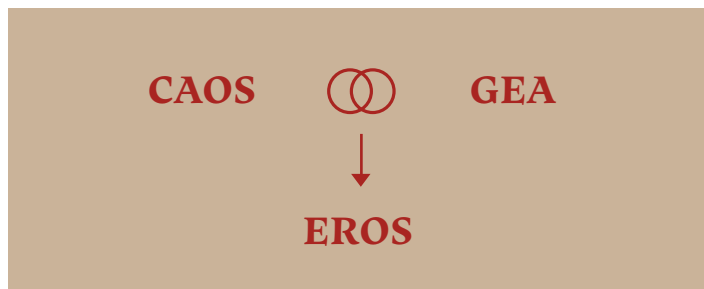
da psicologia e à sabedoria religiosa – da mitologia à tradição judaico-cristã, já que essas todas são manifestações da angústia dos homens sobre sua condição existencial. A melancolia criativa, a consciência da qualidade trágica da vida mortal, a volúpia por viver agora, enquanto se pode dizer – *hoje*, e o desejo de imortalidade, de produzir um legado, convertem-se nas ações dos *meus* convidados para o banquete, guiadas por uma vontade de beleza que é manifestação profunda de uma intensa saudade do Paraíso.

Então vejamos nosso novelo emaranhado:

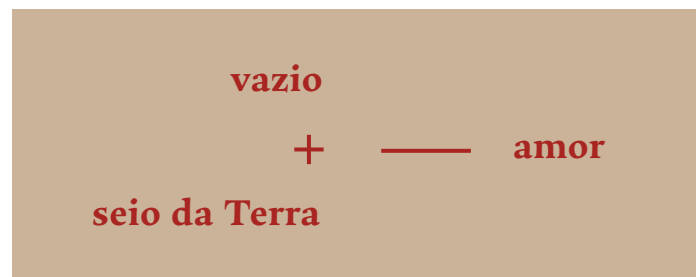
Caos é coisa que tomamos por desordem; Ovídio (nascido em 43 a.C.) o definiu como uma “massa rude e indigesta” (Ovídio, 2017, p. 5). O Aurélio o define como *confusão* e fala especialmente na “confusão dos elementos antes da criação do universo”. Nesse sentido, é algo que se opõe a Ordem. Na sua *Cosmogonia*, Hesíodo (cerca de 750-650 a.C.) o considerava como uma das primeiras divindades. Houve um primeiro casal, Urano-Gea (O Céu e A Terra), e logo em seguida Caos e Eros. Mas para Hesíodo esse Caos é antes um vazio, um vago indefinido, que uma massa desordenada ou uma bagunça. Um vazio potencial que forma par com Eros, o amor ou o Desejo. O desejo seria uma potência capaz de ordenar o vazio. Eu traduzi muito livremente

na epígrafe do primeiro segmento deste livro o fragmento de Hesíodo citado por Platão n'O *banquete*. Escrevi assim: "Primeiro veio o Vazio; em seguida o seio amplo da Terra, assento eterno de tudo o que é. E então o Amor...". Forcei as palavras para fazê-las entrar nos encaixes que queria. Isso convém ao meu argumento geral. Uma tradução menos inventiva seria assim: "Primeiro fez-se Caos; Gea apareceu em seguida com seu amplo seio, um assento seguro para todas as coisas. Gerando para sempre; e com ela cresceu Eros". Não era um falseamento, a minha tradução. Troquei os nomes das divindades pelas suas moiras, pelos domínios de que são senhores e personificações. Isso porque eu ando atrás dos conceitos intuídos imemorialmente pela sabedoria grega, e não da mitologia.

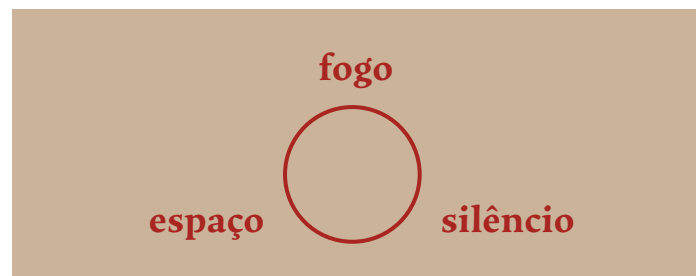
Segundo Hesíodo, esta é a genealogia:



A divindade do vazio potencial, tomando por esposa a Terra, de seios amplos, gerou o deus do amor:



No círculo poético do nosso simpósio, falamos de fogo, espaço e silêncio como valores ou elementos capazes de engendrar arquitetura viva:



Prometeu, Hefesto e Hórus-menino foram escolhas literárias para subdividir o livro em três partes em que respectivamente nos centramos no fogo, no espaço e no tal do silêncio.



Fogo é o elemento que o titã Prometeu surrupiou no Olimpo e entregou aos homens para que tivessem indústria. Muito parecido com as conclusões de Lévi-Strauss, com a definição vitruviana. Hefesto, o deus do fogo interior da terra – Vulcano dos romanos – é fogo de outra laia. Ele veio ao nosso caso na forma de tefra, emanção vulcânica, por causa da história da erupção do Vesúvio do ano 79 d.C. que preencheu os vazios. Para nós, Hefesto é tomado como “revelador do espaço”, melhor: “materializador do espaço”, na medida em que põe matéria no vazio e o torna visível, massa

plástica. Isso me pareceu útil para entender a plástica espacial de Wright, o que Rothko chama de espaço plástico ou tangível, e daí entender o processo de projeto de Kahn. Esses personagens propuseram o terceiro tema – silêncio –, que eu então comecei a tentar compreender. Esse silêncio, iluminado pela “Ode” de Keats, afigurou-se como uma qualidade do espaço, uma matéria.

A ideia de Caos como massa informe que precede à criação não existe na tradição teológica cristã. Para esta, Deus criou (ou constantemente cria) o mundo *ex-nihilo*, isto é, sem preexistências materiais. Mas o Caos greco-romano, entre as definições divergentes de Hesíodo e Ovídio, lembra a natureza do Tao, conforme descrita por Lao-Tsé (cerca de 1300 a.C.):

Eis qual é a natureza do Tao. Ele é vago, é confuso. Como é confuso, como é vago! Dentro dele há imagens. Como ele é vago, como é confuso! Dentro dele há uma essência espiritual. Essa essência espiritual é profundamente verdadeira. Dentro dele reside o testemunho infalível [do que ele é]; desde os tempos antigos até hoje, seu nome não passou. Ele dá origem [nascimento] a todos os seres. Como eu sei que ele está em todos os seres? [O sei] pelo Tao. (Lao-Tsé, 1996, p. 124)

Não é uma bagunça em si, mas algo *confuso e vago* à nossa compreensão, que faz Lao-Tsé exclamar “Como ele é confuso! como é vago!”. Esse Tao ou os titãs gregos são expressão de potências imemorialmente intuídas e re-compreendidas pela humanidade ao longo dos milênios. Aquilo mesmo que informou os mitos dos índios do Mato Grosso estudados por Lévi-Strauss e que as vanguardas artísticas e o gênio poético dos nossos convidados ao banquete tentaram expressar com suas obras. Veja se essa definição da natureza do Tao não serve como descrição do *Nº 3/Nº 13* e do *Nº 10* de Rothko. Com boa vontade vejo o Parque Memorial Roosevelt, a Bruder Klaus Kapelle, as *Anthropométries* de Yves Klein...

Mas há uma contradição irresolvida na minha apropriação licenciada da personagem de Hefesto. Ele é um deus disforme, aterrorizante, coxo, mas também artesão habilidoso, deus dos ferreiros, dos oleiros e das artes do fogo. Como tefra, ele é antiespaço, anticaos. A presença da tefra se opõe ao movimento potencial dos corpos e dos sentidos que é condição de vida e definição de arquitetura.

Para descrever o sentido arquitetônico de ordem, Joseph Rykwert fala de uma dupla metáfora: “Um corpo é como um edifício e um edifício é como o mundo” (Rykwert, 2015, p. 24). A arquitetura, vista dessa maneira, funciona como

um artifício intermediário que permite ao homem entender o mundo e a si mesmo como coisas em relação. Na vagueza confusa das definições imemoriais e dos mitos revisitados de origem, o corpo serve para explicar o mundo, o mundo ajuda a entender o corpo e a arquitetura é um intermediário indispensável dessa busca.

Então Hefesto pode ser tanto a terra que explode e ganha o espaço quanto uma erupção interior de Pollock que ocupa os vazios da tela. Hefesto – tomado assim – é um deus da expressão, que preme para fora pulsões interiores; personificação da criação como uma liberação da vitalidade interior.

O trabalho da arqueologia, em contrapartida, alude à criatividade como vontade de descobrir a ordem oculta do universo. Expurgar todo o supérfluo e ficar com a essência original. A isso chamamos de abstração. Então, na verdade, estamos tratando aqui de duas formas da criatividade contemporânea: expressão e abstração. (Não dos movimentos artísticos datados expressionismo e abstracionismo, mas dos conceitos gerais de expressão e abstração.)

Abstração é uma operação intelectual para descobrir a ordem original fora de si, pela eliminação das impurezas que ocultam a porta do Paraíso. Desejo de limpeza, clareza, razão; quietude, lentidão, silêncio. O pecado original obscureceu

a ordem original. A condição do homem decaído o impede de retornar ao Éden. Abstração é vontade de remover o entulho que esconde a entrada do Éden.

Expressão é ação emocional, não racionalizada para liberar a energia interna criadora que reproduz o sopro inspirador da divindade nos pulmões do pai Adão. Algo foi guardado no íntimo do homem quando “o Senhor Deus o expulsou do jardim do Éden, para que ele cultivasse a terra donde tinha sido tirado” (Gn 3, 23). Esse resíduo do sopro divino não perdido pela culpa original, ao ser externado, refaz a Criação.

Abstração e expressão não são excludentes. Se é difícil ver o vetor da expressão em Keats e Mies van der Rohe, e a componente abstração é relativamente diminuta em Van Gogh ou Goya, há ambos os impulsos em Zumthor, Wright, Kahn. Os há, certamente, em Rothko e Pollock.

Arqueologias expressivas como as de Kahn produziram obras-primas em Jože Plečnik, Luís Barragán, Rogelio Salmona, Lúcio Costa. Plečnik viajou à Itália no último decênio do século XIX e voltou convencido da existência de uma Ordem permanente que ele tenta restaurar nos termos dos tempos modernos. A mesma operação mental de Kahn com resultados inteiramente diferentes. Barragán viajou entre 1924 e 1925 pela Espanha, França e Itália.

Mais tarde foi ao Marrocos. Descobriu semelhanças entre arquiteturas e jardins mozárabes e o vernáculo mexicano que inspiraram seu etos projetivo e informaram seu controle de luz e cor com paredes massudas, cores e matéria telúricas. Salmona reelaborou em sua obra o tema do círculo no quadrado que é reminiscência arqueológica do palácio de Carlos V no Alhambra, do desenho famoso de Da Vinci interpretando o homem Vitruviano, do Panteão de Roma. E doutor Lúcio inventou e ensinou e creu numa arquitetura de raiz nacional a partir da prospecção de Minas Gerais, onde vislumbrou um sabor da Ordem em sintonia com lusos fragmentos, para daí, delicadamente, escavar os

Rio de Janeiro, 2024

Querido texto, já é hora de te despedir.

Vai, encara a luz do dia, não posso mais te reter comigo. Não me tomes por cruel se te mando ao Mundo. Sei que hoje em dia os filhos tardam em sair da casa de seus pais. Um pouco medrosos da vida adulta, outro tanto com preguiça e dengosos, vão ficando em casa além do tempo... Contudo isso é também, senão principalmente, dolo mesmo dos genitores, que têm ciúme de suas crias, que as afaçam paternalmente além da boa medida.

Vai aonde quiseres, por onde puderes ir. Acha leitores que gostem de ti. Não te esquives dos que te estranhem. Enfrenta e conquista os que te forem hostis e tenta ganhá-los com modo gentil e suave. Um dia te reconhecerão o valor, ou então pereceremos com dignidade, mas agora vai.

Vai, já mexi com muita gente para te fazer; para nasceres assim mesmo, quasímodo, sem inicial maiúscula, sem fim e, por assim dizer, incompleto, Texto meu. Alguém te achará curioso, intrigante. Acharás quem descubra impressas em ti as fraquezas minhas: como te fiz de pedaços de textos alheios, de fragmentos de leituras vetustas mal coladas com melancolia.

Preciso que vás para que se justifiquem as expectativas da Editora UFRJ, que aceitou te dar à luz do mundo embrulhado em linda capa e leve miolo. Para que eu possa voltar a ver de frente a Daniella Martins Costa, que espera – já inquieta – que eu te libere do meu regaço e te tornes livro. Não fosse ela exercer sua autoridade única sobre mim, Texto, e a acídia malsã te teria deixado apodrecer entre trapos sem conheceres o dia.

Vai, desentranha-te, para que eu possa consignar por escrito minha gratidão institucional aos tantos organismos que te deixaram ser:

à Universidade Federal do Rio de Janeiro:

à sua Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, com seu Departamento de História e Teoria, com seu Programa de Pós-graduação em Arquitetura onde se aloja o Laboratório de Narrativas em Arquitetura; com seu Núcleo de Pesquisa e Documentação e sua biblioteca;

a seu Fórum de Ciência e Cultura, sua editora, seu Colégio Brasileiro de Altos Estudos;

a seu Instituto de Filosofia e Ciências Sociais;

à Fundação Capes do Ministério da Educação do Brasil;

à University of Pennsylvania, a UPenn, na Filadélfia, Estados Unidos:

à sua Graduate School of Design, com os monumentais acervos e inspiradora arquitetura da Fisher Fine Arts Library, entre outras coleções, como as dos Architectural Archives;

ao Philadelphia Museum of Art;

ao Museum of Modern Art de Nova York;

ao Whitney Museum of American Art;

à Universidade de São Paulo:

à sua Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, com seu Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, com seu Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, com sua Assistência Acadêmica;

à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro;

à Universidade Mackenzie; à Escola da Cidade em São Paulo; à Universidade Federal Fluminense em Niterói.

Vai, agradece às pessoas amigas que me estimularam, cuidaram de ti, de repreenderam, corrigiram, reviram, editaram, reviraram do avesso, te iluminaram e ilustraram:

José Barki, Laís Bronstein, Beatriz Oliveira, Guilherme Lassance, Claudia Nóbrega, James Miyamoto, José Kós, Cristina Cabral, Fabiola Zonno, Niuxa Drago, Ana Paula Polizzo, Denise Pinheiro Machado, Naylor Villas Boas, Cristovão Duarte, Andrés Pássaro, Priscilla Peixoto, Ethel Pinheiro, Rosina Trevisan, Dely Bentes, Lis Pamplona, Fernando Delgado, Silvia Sávio, Karolyna Kopke, Patrícia Cordeiro, Mariana Moretzsohn, Ivo Barreto, Karine Daufenbach, Daniela Morgado, Igor Manhães, Dora Alcântara, Carlos Comas, Ricardo Marques de Azevedo, Sylvia Ficher, Hugo Segawa, (*Carlos Antônio*) Cacá Brandão, Andrea Loewen, Anat Falbel, Beatriz Kühl, Ruth Verde Zein, José Lira, Flavia Britto, Joana Mello, José Pessoa, Ana Luiza Nobre, Carlos Faggin, Cláudia Cabral, Carlos Martins, Fernando Vázquez, João Masao Kamita, Maria Helena Salomon, Joan Ockman, Jean-Louis Cohen, Farès El-Dahdah, David Brownlee, William Withaker, os saudosíssimos amigos

ROBERTO SEGRE,
(*Mário Henrique*) MAÍQUE D'AGOSTINO,
PAULO JARDIM.

Diz a quem te vir que eu agradeço sempre a acolhida e o apoio de

NANCY STIEBER,

que tu não existirias sem a amizade e calorosa hospitalidade do professor

DAVID LEATHERBARROW e, claro, da Lauren,

não te esqueças de que serias nada sem a
DANIELLA MARTINS COSTA

assim como eu nada sou sem
LUCIANA e BRUNO, MARIA, FREDERICO,
ANA BEATRIZ, NINA,
ARMANDO e LUANA, CARLOS & MANUELA,
e
EDILENE ALVES ROCHA-PEIXOTO
e
ILKA BULHÕES ROCHA PEIXOTO,

Nasce, Livro, que é agora mister urgente dizer ao restante da matéria bruta que eu trouxe da Filadélfia e que aguarda que saias do prelo (das rotativas, *laser*, *offset*, ou o que for) para que outros textos, teus irmãos, se formem livros e eu me sinta novamente encorajado para cortá-los, e lhes recosturar os troços, disfarçando emendas, à la Shelley, ali e acolá...

Não te expulso de casa, Texto, mas é preciso que vás ao Mundo vasto, que eu te veja guapo e bonitão, livro feito. E então voltarás com os amigos que por aí fizeres para visitar-me nos domingos. Jantarás então comigo, te deixarei dormir aqui à minha cabeceira.

Aí então, Escrito meu, sonharei feliz com aqueles que outrora, a mim mesmo, me mandaram ao Mundo; Eles, agora chegados ao outro lado do Mistério, sorrirão. Tomo Folhoso do meu trabalho, é para eles que és dedicado.

PENNA, I.,

ALMEIDA PRADO, L.,

CZAJKOWSKI, J.P.,

CAMPOFIORITO, I.,

PEIXOTO, C.F.,

VOBIS LIBER.

gustavo

Fontes das ilustrações

1. Extraído e adaptado de: commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Dürer_-_Melencolia_I_-_Google_Art_Project.jpg.
2. Extraído e adaptado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evenkshome.jpg>.
3. Extraído e adaptado de: https://assets.survivalinternational.org/pictures/299/yanomami-maloca_1800.jpg
4. Extraído e adaptado de: http://ic.pics.livejournal.com/beliaeva_t/51326557/453406/453406_original.jpg.
5. Extraído e adaptado de: Peter Zumthor, *Buildings and projects*, 2014.
6. Extraído e adaptado de: https://noticinglondon.files.wordpress.com/2013/02/img_4824.jpg.
7. Extraído e adaptado de: <https://archigraphy.wordpress.com/2009/09/18/peter-zumthor-works/>. Photo © Pietro Savorelli.
8. Extraído e adaptado de: Peter Zumthor, *Buildings and projects*, 2014.
9. Extraído e adaptado de: <https://i.pinimg.com/564x/fo/d5/6a/fod56ab6b482ceae8b656a4acf41d69b.jpg>.
10. Extraído e adaptado de: Peter Zumthor, *Buildings and projects*, 2014.
11. Extraído e adaptado de: Peter Zumthor, *Buildings and projects*, 2014.
12. Extraído e adaptado de: http://www.christies.com/lotfinderimages/d55592/yves_klein_fc1_d5559210h.jpg
13. Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.
14. Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.
15. Extraído e adaptado de: <http://www.theslideprojector.com/art1/artilecturepresentations/lecture1-11.html>.
16. Extraído e adaptado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes_Vermeer_-_A_Woman_Asleep_at_Table_-_WGA24609.jpg.
17. Foto do autor.
18. Foto do autor.
19. Extraído e adaptado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Treasury_house_of_Athens_in_Delphi.jpg.

20. Foto do autor.
21. Foto do autor.
22. David Anfam, *Mark Rothko: the works on canvas*, 1998.
23. David Anfam, *Mark Rothko: the works on canvas*, 1998.
24. David Anfam, *Mark Rothko: the works on canvas*, 1998.
25. David Anfam, *Mark Rothko: the works on canvas*, 1998.
- 26 e 27. Cortesia da Mark Rothko Foundation, Inc. Copyright © 1997 Christopher Rothko and Kate Rothko Prizel, 1986.43.156.
28. Foto do autor.
29. David Anfam, *Mark Rothko: the works on canvas*, 1998.
30. Extraído e adaptado de: <http://www.storiaeconservazione.unirc.it/Docenti/Martino/CEGA/immagini/11-12/04%20Firenze,%20Biblioteca%20Laurenziana,%20oparete%20del%20vestibolo.jpg>.
31. Extraído e adaptado de <http://www.roadtvitalia.it/wp-content/uploads/2015/10/pompei-e-villa-dei-misteri.jpg>. © Road TV Italia.
32. Extraído e adaptado de: <http://www.italiangoodnews.com/wp-content/uploads/2015/03/Pompei-villa-dei-misteri.jpg>.
33. Extraído e adaptado de: http://www.torgny.biz/images/1980_Mickelangeli_Pieta.jpg.
34. Extraído e adaptado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Michelangelo%27s_Piet%C3%AO_Saint_Peter%27s_Basilica_Vatican_City.jpg.
35. The Frank Lloyd Wright Fdn, AZ / Art Resource, NY/Scala, Florence.
36. The Frank Lloyd Wright Fdn, AZ / Art Resource, NY/Scala, Florence.
37. Extraído e adaptado de: Joseph M. Siry, *Beth Sholom Synagogue*, 2012.
38. Foto do autor.
39. Foto do autor.
40. Extraído e adaptado de: http://www.euratlas.com/Atlas/southern_italy/pompeii_forum_street.jpg
41. Foto do autor.
42. Extraído e adaptado de: <https://i.pinimg.com/564x/40/bf/40/40bf40abod207e947dbb9c1027f08893.jpg>.
43. Extraído e adaptado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Harpocrates_gulb_o82006.JPG.
44. Extraído e adaptado de: Louis Kahn, *Silence and light*, 2013.
45. Extraído e adaptado de: E. Johnson, M. Lewis e R. Lieberman, *Drawn from the source*, 1996.
46. Extraído e adaptado de: E. Johnson, M. Lewis e R. Lieberman, *Drawn from the source*, 1996.
47. Foto do autor.
48. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/Artists Rights Society (ARS), New York.
49. Extraído e adaptado de: https://la.wikipedia.org/wiki/Ode_on_a_Grecian_Urn.

50. Extraído e adaptado de: http://www.metmuseum.org/connections/images/c2/c2_285723.jpg.
51. Extraído e adaptado de: <https://www.pinterest.ch/pin/81346336999249324/>
52. Extraído e adaptado de: <https://wuassociates.com/assets/media/articles/downloads/2011-Concrete-Masonry-Designs-Online-Kahn.pdf>
53. Desenho da planta: Igor Reis Manhães.
54. Extraído e adaptado de: http://static.dezeen.com/uploads/2013/01/dezeen_Four-Freedoms-Park-by-Louis-Kahn_8sqj.jpg
55. Extraído e adaptado de: E. Johnson, M. Lewis e R. Lieberman, *Drawn from the source*, 1996.
56. Extraído e adaptado de: <https://www.archdaily.com/165965/in-progress-four-freedoms-park-louis-kahn/fdr1>
57. Extraído e adaptado de: <https://br.pinterest.com/pin/492722015474211382/>
58. Extraído e adaptado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Sanctuary_of_Horus%2C_Temple_of_Horus_at_Edfu%2C_Edfu%2C_AG%2C_EGY_%2848022541547%29.jpg.
59. Desenho da planta: Igor Reis Manhães.
60. Foto do autor.
61. Foto do autor.
62. Extraído e adaptado de: <http://collabcubed.com/2012/10/18/four-freedoms-park-louis-kahn/>.
63. Foto do autor.
64. Extraído e adaptado de: Peter Zumthor, *Buildings and projects*, 2014.
65. Extraído e adaptado de: Peter Zumthor, *Buildings and projects*, 2014.
66. Extraído e adaptado de: Peter Zumthor, *Buildings and projects*, 2014.
67. Foto do autor.
68. Desenho da planta: Igor Reis Manhães.
69. Foto do autor.
70. Desenho da planta: Igor Reis Manhães
71. Foto do autor.
72. Foto do autor.
73. Foto do autor.
74. Foto do autor.
75. Extraído e adaptado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MantovaBasilicaSantAndrea_cutnpaste_over_intrusions.jpg

Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*. Tradução de Arnaldo Monteiro de Espírito Santo. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 2011.

ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

ALIGHIERI, Dante. *Paradise*. Nova York: The New York Modern Library, 2004.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilingue. Tradução e nota de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2007.

ANFAM, David. *Mark Rothko: the works on canvas*. Nova Haven; Londres; Washington: Yale University Press; National Gallery of Art, 1998.

ANFAM, David. To see, or not to see. *In*: ROTHKO, Christopher; ANFAM, David; ASHTON, Dore *et al*. Editado por K. C. Eynatten, Kate Hutchens e Don Quaintance. *Image of the not-seen: search for understanding*. Houston: The Rothko Chapel, 2007.

ARCHITECTURAL RECORD. Nova York, F.W. Dodge Corporation, v. 126, n. 3, set. 1959. 250 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução de Paulo Costa Galvão. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235. Acesso em: 23 fev. 2023.

ASHTON, Dore. Concerning the spiritual art. *In*: ROTHKO, Christopher; ANFAM, David; ASHTON, Dore *et al*. Editado por K. C. Eynatten, Kate Hutchens e Don Quaintance. *Image of the not-seen: search for understanding*. Houston: The Rothko Chapel, 2007.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BANHAM, Reyner. *The architecture of the well-tempered environment*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

BANZ, Josef. *The vision of peace of Brother Klaus von Flue*. Sachseln, Switzerland: Pilgrimage Secretariat, [s.d.]. Disponível em: <http://www.jugendunterkunft.ch/download/brklaus/000255.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2023.

BARNES, Susan S. *The Rothko Chapel: an act of faith*. Houston: The Rothko Chapel, 2006.

BERMUDEZ, Julio (org.). *Transcending architecture: contemporary views on sacred space*. Washington: The Catholic University of America Press, 2015.

BONIATI, Maria (ed.). *Architettura è: Louis I. Kahn, scritti*. Milão: Mondadori/Electa, 2002.

BROWNLEE, David; De Long, D. *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*. Nova York: Rizzoli, 1991.

BRUDER KLAUS. Página inicial, 2023. Disponível em: www.bruderklaus.com. Acesso em: 20 jun. 2014.

CAGE, John. *Silence*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1973.

COHN, Marjorie (org.). *Mark Rothko's Harvard Murals*. Cambridge (Mass): Center for Conservation and Technical Studies; Harvard University Art Museums, 1988.

COLLINS, Peter. *Changing ideals in modern architecture: 1759-1950*. Whitstable: Faber, 1971.

COULANGES, Numa Denis Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: Hemus, 1975.

D'AGOSTINO, Mario Henrique. *A beleza e o mármore: o tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DURISCH, Thomas. *Peter Zumthor buildings and projects*. Zurique: Sceidegger & Spiess, 2014.

ESIELONIS, Karyn. The history of Rothko's Harvard murals. In: Cohn, Marjorie B. (org.). *Mark Rothko's Harvard murals*. Cambridge (Mass): Harvard University Art Museums, 1988.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *Fire and memory*. Cambridge (Mass); Londres: MIT Press, 2000.

FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

- GAST, Peter-Klaus. *Louis I. Kahn: the idea of order*. Basileia; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1998.
- GIEDION, Siegfried. *Mechanization takes command*. Nova York: Oxford University Press, 1948.
- GIEDION, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. Paris: Denoël; Gonthier, 1978.
- GUIDONE, Enrico. *Architettura primitiva*. Roma: Electa, 1975.
- HEJDUK, John. *Such places like memory*. Cambridge (Mass.); Londres: MIT Press, 1998.
- HERCULANO-HOUZEL, Suzana. Metabolic constraint imposes trade-off between body size and number of brain neurons in human evolution. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, n. 109, p. 1-8, out. 2012.
- HESCHONG, Lisa. *Thermal delight in architecture*. Cambridge: MIT Press, 1979.
- HESÍODO. *The works and days: Theogony, The shield of Heracles*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959.
- ITAÚ CULTURAL. Mira Schendel, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- JOHNSON, E.; LEWIS, M.; LIEBERMAN, R. *Drawn from the source: the travel sketches of Louis I. Kahn*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1996.
- JONES, John. *John Keats's dream of truth*. Nova York: Barnes & Noble, 1969.
- JONES, Jonathan. Feeding Fury. *The Guardian*, Londres, 7 dez. 2002. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2002/dec/07/artsfeatures>. Acesso em: 30 jun. 2023.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- KAHN, Louis. *Silence and light*. Organizado por Alessandro Vassella. Zurique: Park Books, 2013.
- KAHR, Madlyn Millner. Vermeer's girl asleep: a moral emblem. *Metropolitan Museum Journal*, Nova York: Metropolitan Museum of Art, v. 6, 1972.
- KEATS, John. Ode on a Grecian urn. In: KEATS, John. *Keats' poetry: 4 books*. The poetry of John Keats: *Lamia, Endymion, Poems 1817*, and *Poems 1820*. An electronic classics series publication. Hazleton: The Pennsylvania State University, 2012. p. 296-298.
- KERTESS, Klaus. *Mark Rothko: the realist years: selected works*. Nova York: Pace Wildenstein, 2001.

KLIBANSKY, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. Londres: Nelson, 1964.

LAO-TSÉ. *Tao te ching: o livro do caminho e da virtude*. São Paulo: Mauad, 1996.

LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture*. Bruxelas: Geert Bekaert, 1979.

LEATHERBARROW, David. *Architecture oriented otherwise*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques*. Paris: Plon, 1982. v. I: *Le cru et le cuit*.

LIEDTKE, Walter A. *Vermeer and the Delft school*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2001.

LIND, Carla. *Frank Lloyd Wright's public buildings*. Petaluma (Califórnia): Pomegranate, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem, ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. [1969].

LOBELL, John. *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*. Boulder (Colorado): Shambhala, 1979.

MANDELBROT, Benoît. *The fractalist: memoirs of a scientific Maverick*. Nova York: Pantheon, 2012.

MITROVIĆ, Branko. *Serene greed of the eye*. Leon Battista Alberti and the philosophical foundations of Renaissance architectural theory. Berlim: Deutscher Kunstverlag, 2005.

MOMA. Jackson Pollock: One: number 31, 1950. Disponível em: www.moma.org/collection/object.php?object_id=78386. Acesso em: 20 jun. 2014.

MOMA. Museum of Modern Art. *The new American painting, as shown in eight European countries, 1958-1959*. Nova York: Doubleday & Company Inc., 1959. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1990_300190211.pdf. Acesso em: 26 jun. 2023.

NETTESHEIM, Heinrich Cornelius Agrippa von. *Three books of occult philosophy*. Saint Paul (MN): Llewellyn, 1993.

NETTESHEIM, Heinrich Cornelius Agrippa von. *Declamation on the nobility and preeminence of the female sex*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975.

- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PALLISTER, James. *Sacred spaces: contemporary religious architecture*. Londres; Nova York: Phaidon, 2015.
- PANOFSKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1955.
- PELKONEN, Eeva-Liisa. Toward cognitive architecture. In: VITRA Design Museum. *Louis I. Kahn: the power of architecture*. Weil: Vitra Design Museum, 2012.
- PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2018.
- RESTANY, Pierre. *Yves Klein: le feu au cœur du vide*. Paris: La Différence, 1990.
- RESTANY, Pierre. *Le feu au cœur du vide ne s'éteint jamais*. Paris: La Différence, 2000.
- RIEGL, Alois. *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Viena: G. Siemmens, 1901.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução Werner Rotschild Davidson e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RIEGL, Alois. *Historical grammar of the visual arts*. Princeton: Princeton University Press, 2021. Disponível em: <https://press.princeton.edu/books/paperback/9781890951467/historical-grammar-of-the-visual-arts>. Acesso em: 4 dez. 2023.
- ROCHA, Isabel Cristina Castro da. *Tijolo por tijolo: construindo alvenarias no Vale do Paraíba Fluminense: 1820/1890*. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *A estratégia da aranha ou: da possibilidade de um ensino meta-histórico em arquitetura*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- ROSS, Clifford. (org). *Abstract expressionism creators and critics*. Nova York: Abrams, 1990.
- ROTHKO, Mark. *The artist's reality, philosophies of art*. Nova Haven; Londres: Yale University Press, 2004.
- RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. Londres: George Allen, 1904.
- RYKWERT, Joseph. *The dancing column: on order in architecture*. Cambridge (Mass.); Londres: MIT Press, 1999.

RYKWERT, Joseph. *A coluna dançante: sobre ordem na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SANDLER, Irving. *Mark Rothko: paintings 1948-1969*. Nova York: Pace Gallery, 1983.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad e representación*. Tradução de Pilar Lopes de Santa Maria. Madri: Editorial Trotta, 2004.

SIRY, Joseph M. *Beth Sholom Synagogue*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

SLIVE, Seymour. *Dutch painting: 1600-1800*. Nova Haven: Yale University Press, 1988.

SPANUDIS, Theon. Apresentação da exposição individual de Mira Schendel. Campinas, Galeria Aremar, 1964.

TAPIÉ, Michel. *Un art autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952.

TAYLOR, Jennifer. *The architecture of Fumihiko Maki: space, city, order and making*. Basileia: Birkhäuser, 2003.

TIME. Art: Chaos, damn it! *Time*, 20 nov. 1950. Disponível em: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,813805,00.html>. Acesso em: 23 jun. 2023.

VILLA, Renzo. *Vermeer: the complete works*. Milão: Silvana Editoriale, 2012.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Histoire de l'habitation humaine*. Paris: Berger-Levrault, 1975.

VITRÚVIO. *The ten books of Architecture*. Nova York: Dover, 1970.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WARBURG, Aby. Heidrisch-antike Weissagung in Wort und Bild zur Luthers Zeiten. In: WARBURG, Aby. *Gesammelten Schriften*. Berlim: Akademie, 2001. v. I.2, p. 491-492.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEPPELMANN, Stefan; Wolf, Gerhard. *Rothko/Giotto*. Berlim; Munique: Staatliche Museen zu Berlin; Hirmer, 2009.

WHEELOCK, Arthur K. *Vermeer and the art of painting*. Nova Haven: Yale University Press, 1995.

WHEELOCK, Arthur K. *The public and the private in the age of Vermeer*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2000.

WHEELOCK, Arthur K. *Flemish paintings of the seventeenth century*. Washington: National Gallery of Art, 2005. National Gallery of Art Systematic Catalogues.

WICK, Oliver. *Rothko*. Roma: Skira, 2007.

WISEMAN, Carter. *Louis I. Kahn: beyond time and style*. Nova York: Norton, 2007.

WRANGHAM, Richard. *Catching fire: how cooking made us humans*. Nova York: Profile Books, 2009.

ZEVI, Bruno. *Saber ver arquitectura*. Buenos Aires: Poseidon, 1958.

ZEVI, Bruno. *Architettura in nuce: una definición de arquitectura*. Madri: Aguilar 1969.

ZUMTHOR, Peter. *Buildings and projects*. Organizado por Thomas Durisch. Zúrique: Scheidegger & Spiess, 2014.

Sobre o autor e a organizadora

GUSTAVO ROCHA-PEIXOTO, professor titular-livre da UFRJ, é historiador e crítico da arquitetura e do patrimônio cultural. Entre suas publicações, destacam-se: *Reflexos das luzes na Terra do Sol* (São Paulo: Pró-Editores, 2000) e *A estratégia da aranha* (Rio de Janeiro: Rio Books, 2013).

DANIELLA MARTINS COSTA é arquiteta, professora adjunta da FAU/UFRJ e professora colaboradora do Proarq/UFRJ. Tem experiência profissional na área da conservação do patrimônio cultural. Atualmente realiza pesquisas ligadas à área do patrimônio cultural, história e teoria da arquitetura e urbanismo.

“Sim, sim, falo de arquitetura, estou falando de uma história da arquitetura. Isto é um ensaio sobre a história da arquitetura! Preciso escrever isso aqui para convencer meus leitores de que isso que vem por aí é uma tese sobre a história da arquitetura. Preciso repetir isso muitas vezes para me convencer de que isso deve ser um estudo e de que trato de história da arquitetura. A primeira complicação é justificar um recorte temporal que comporte a coisa toda, desde as cavernas trogloditas à última criação de Peter Zumthor. Nenhum texto é capaz desta façanha: engolfar todas as coisas construídas desde a cabana primitiva. Não dá para arrolar num livro todas as construções de todas as terras em todos os tempos, quanto menos descrevê-las, ou ainda muito menos as interpretar.

Se não posso ser abrangente o bastante para falar de tudo, o que me resta é tratar de fragmentos. Aí uma primeira aproximação do recorte. Os assuntos vão pular de lasca em lasca. A proposta é juntar essas pecinhas soltas. Fazer um mosaico novo dos fragmentos. Mas ao fazer isso noto que esses pedaços não são pedrinhas inertes. Alguns deles são imantados, alguns têm mesmo alto poder magnético. Quando se aproximam alguns desses, eles grudam sozinhos sem precisar de cimento. Outros, entretanto, se repelem. E a cola que os há de manter juntos precisa ser bem forte a fim de contê-los. É, então, combinado isso, que me convenço de que isto pode ser uma história da arquitetura.”