

O SENTIDO DO ESPAÇO. EM QUE SENTIDO, EM QUE SENTIDO?!

Fernando Freitas Fuão

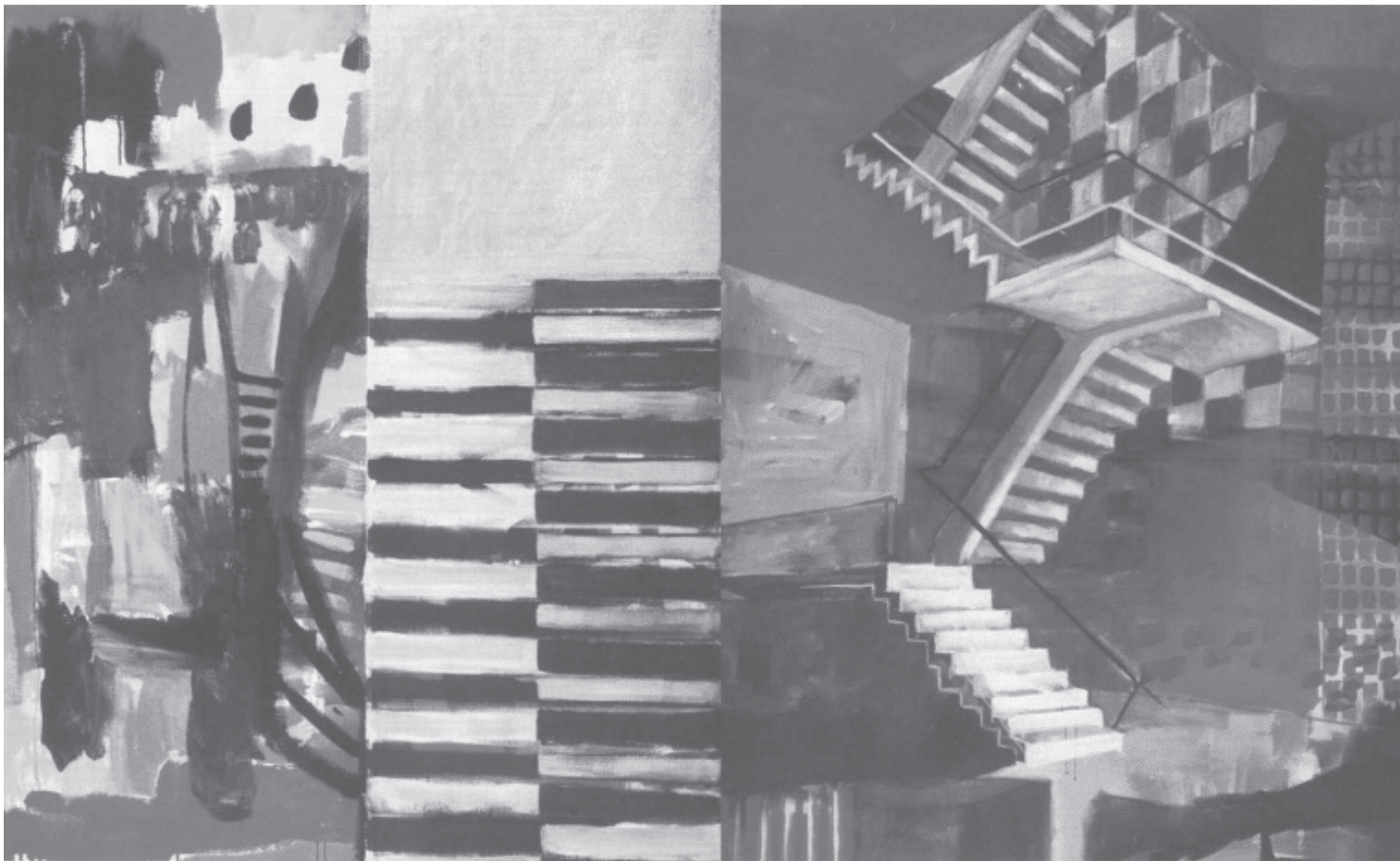
Este texto carece de sentido, e até mesmo sua existência é questionável. Qualquer tentativa de compreender o sentido do espaço, percorrendo esses estranhos lugares em busca de um sentido, só pode resultar numa tola incursão.

Normalmente, atribuímos existência aos espaços e às coisas, mas na realidade, sem nós, elas não existiriam. Pensar um espaço como existente, significa pensar em si próprio.

Infelizmente, na exigência da objetividade, acabamos por abstrair os espaços, as coisas e, conseqüentemente, nossa própria existência.

Gabriel Marcel, certa vez disse: "Quanto mais eu acentuar a objetividade das coisas, cortando o cordão umbilical que liga à minha existência, mais converterei este mundo num espetáculo sentido como ilusório".²

Para os existencialistas a existência precede a essência. Em termos filosóficos todo objeto tem uma existência, um sentido e uma essência. E essa essência é o próprio sentido, ou vice-versa. Entretanto, muitas pessoas



crêem que a essência vem antes da existência. Essa idéia tem sua origem no pensamento religioso do século XVIII quando se acreditava na existência de uma essência natural, um sentido para os homens como natureza humana e, por exemplo, conceitos inatos do que deveria ser uma casa, uma praça, uma escola, etc. O que derivaria, posteriormente, na teoria dos tipos e fenótipos, na cruel teoria determinista do caráter em psicologia.

Exemplificando, Sartre em *O Ser e o Nada*, explicou esse falso sentido da natureza determinista, ironicamente, citando o caso das ervilhas e dos pepinos:

“Muitas pessoas crêem que as ervilhas, por exemplo, se arredondam conforme a idéia de ervilha e os pepininhos, são pepininhos, porque participam da essência de pepininho. Não é a idéia, a essência, o sentido, o significado inato que atua sobre a ervilha a fim de arredondá-la, sobre o pepino a fim de alongá-lo, mas sim o organizador dos embriões ou qualquer outro agente misterioso”.³

E no caso da casa, da arquitetura e do espaço: o arquiteto. Daí a grande inclinação do arquiteto em se tornar um demiurgo, pois ele é diretamente responsável não só pela materialidade da coisa, da existência da arquitetura, mas também porque manipula conscientemente ou inconscientemente essa pseudo-essência ou sentido, que normalmente creditamos à arquitetura e à sua autonomia.

Para os que acreditam na criação divina ou no mito do darwinismo, tudo que vive no mundo da matéria explica-se pelos antecedentes imediatos até os mais longínquos. A essência do vivente está por assim dizer no germe, em sua raiz. E que uma forma é pré-determinada por uma anterior, isto é, o que podemos chamar de determinismo arquitetônico. Com uma certa freqüência encontramos nos livros de história da arquitetura a árvore genealógica da arquitetura ocidental com suas raízes e troncos nas arquiteturas egípcia, grega ou mesopotâmica. Podemos observar o mito do darwinismo arquitetônico também na proposição do Abade Laugier, no século XIX, remetendo à origem dos tipos arquitetônicos à cabana primitiva, à tenda árabe, entre outros.

Essa tem sido a trajetória do sentido do espaço, ou seja: o sentido remete-se a uma origem mais ou menos perdida, seja divina ou humana.

Não existe uma essência *a priori*, segundo os existencialistas. A essência do ser humano está suspensa na sua liberdade, em seu projeto, em sua possibilidade, por assim dizer, de sua construção. Para eles a origem, a existência humana é algo totalmente sem sentido, e o sentido é sempre produzido, inventado e reinventado.

Talvez fosse melhor ver o espaço arquitetônico apenas como um estado de uma situação em constante mudança. A construção de um nada que vem a ser um projeto, um envio.

Só ao se tornar ‘para mim’ o espaço recebe um significado, um sentido. O espaço ‘para mim’ ao contrário do espaço em si, só existe porque estou aqui. Nós não dependemos dele; ele é quem depende de nós, e sem nós nada seria.

Acrílico sobre tela - 120 x 300 cm (tríptico) intitulado:
“Em que sentido, em que sentido?”

Morlice Corona, 2000



O sentido do espaço só existe a partir da experiência do 'eu'; portanto, o sentido do espaço da arquitetura não está no interior da abstração do espaço, no interior da arquitetura, na relação utilitária entre o cheio e o vazio, e tampouco nas entranhas das paredes. Qualquer sentido que se possa atribuir está fora dele, muito além de sua superfície. Está no interior de quem o vivencia, está nas pessoas que nele se deslocam constantemente. Curiosamente transportamos o sentido do espaço para qualquer lugar que formos.

O espaço não é, como crê a maioria dos arquitetos, uma realidade rígida e válida para todos. Ele em si é tão plástico e imaterial como o próprio tempo, variando com os indivíduos, com os povos, com as épocas, e, principalmente, com os pontos de vistas. Não existe um espaço objetivo e autônomo do ser humano. Existem diferentes maneiras de perceber e compreender esse espaço 'bruto', lá fora, sem significação, a espera de minha chegada. Por exemplo, desse mesmo espaço podemos produzir as mais diversas representações, como a do pintor, do arquiteto, do fotógrafo, do engenheiro, do médico etc. Mas certamente, a somatória deles nunca retratará a experiência de cada um, apenas ampliará seus sentidos, mostrando a existência de diversos pontos de vista.

A fenomenologia tem tratado a questão do espaço a partir do eu, da dimensão corporal, resgatando as orientações do acima-abaixo, frente-trás, esquerda-direita, mas colocando o papel do homem numa profundidade corporal também questionável. Mais precisamente a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty se contrapôs à concepção espacial cartesiana, abstrata, indiferenciada, uma espécie de plano regular, homogêneo, onde se dispõem todos os corpos. Merleau-Ponty nos fez ver que o corpo é a nossa principal referência espacial e que o espaço deve ser compreendido não só a partir dele, mas também como uma extensão do próprio corpo. Essa compreensão fenomenológica do espaço apoiou-se na experiência corporal e vivencial, abrindo espaço para incorporar também os estudos de Piaget. A partir dos anos 60-70 alguns teóricos da arquitetura aportaram uma grande contribuição para esse tipo de visão do espaço. Nesse sentido é que foram produzidos os trabalhos principalmente de C. N. Schulz, J. Muntañola, Charles Moore, Kevin Lynch entre outros.⁴

Os objetos, os espaços e a arquitetura, servem-nos apenas de instrumentos. Caso não tenham nenhuma relação com o nosso desígnio, permanecem no estado de existentes brutos: são como se não existissem. Os espaços que nós visualizamos, quando deixam de ser usados, vivenciados, voltam ao estado de ser bruto, esvaziado. Mas seus múltiplos significados, seus sentidos, nós transportamos.

Existe uma passagem de Paul Foulquié em *O Existencialismo*, na qual narra a transformação do 'eu' em representação, de seu esvaziamento quando percebe sua própria existência.

"Estou no jardim público da álea de castanheiros, contemplo o verde relvado em cujo centro se ergue uma estátua: tudo isso existe para mim. Mas de súbito um outro passeante detém-se a contemplar esse

espetáculo que também engloba a minha pessoa. Imediatamente a minha representação que é para mim o verdadeiro mundo se desagrega e seus elementos se organizam em torno do recém chegado; agora, é para ele que tudo isto existe (...). Não só o relvado, a estátua, o banco, a sebe organizam-se em torno dele como instrumentos de seus desígnios ou como obstáculos: eu também me acho classificado entre as coisas, reduzido ao papel de meio, de representação, para realizar os fins de outrem".⁵

Quando as coisas começam a nos olhar, explicou Leyla Perrone-Moisés ao descrever os distintos modos de ver do poeta Fernando Pessoa, estamos experimentando não o mistério do conhecimento, mas o mistério do desconhecimento. É aquela experiência do inconsciente que Freud conceituou como *unheimlich* (a inquietante estranheza) e que, quando deixa de ser eventual, passa a permanente, se chama loucura, psicose. Ver-se vendo, olhar-se olhando, é deixar de olhar e de ver o que se olha e vê fora de si, para tentar captar, no sentido inverso, o próprio ponto de onde o sujeito olha. O resultado dessa operação, além da perda do objeto exterior, é o eclipse do próprio sujeito, que topa com o ponto cego da consciência tentando captar-se a si mesma como objeto.⁶

Nessa situação "tudo parece oco", como disse Fernando Pessoa.

Sempre que se fala nesses clichês conceituais: sentido do espaço, sentido da arquitetura, ou significado da arquitetura, me lembro do divertido e lúcido filme do Monty Python, *O Sentido da Vida*, no qual eles passam o filme todo procurando o sentido ou significado da vida como se fosse um objeto, sem nunca encontrá-lo.

"É difícil responder àqueles que julgam suficiente haver palavras, coisas, imagens e idéias. Pois não podemos nem mesmo dizer, a respeito do sentido, que ele exista: Nem nas coisas, nem no espírito, nem como uma existência física, nem com uma existência mental".⁷

A busca de um sentido das coisas e do espaço é todo um sem-sentido, e qualquer tentativa em compreender, deve passar pela lógica do *non-sense*. O sentido não vive sem o sem-sentido, pois justamente é ele que alimenta o sentido.

Deleuze em *A Lógica do sentido* mostrou que "O não senso e o sentido acabam com sua relação de oposição dinâmica, para entrar na co-presença de uma gênese estática, como não-senso da superfície e sentido que desliza sobre ela".⁸

"O bom senso se diz de uma direção: ele é senso único. Exprime a existência de uma ordem de acordo com a qual é preciso escolher uma direção e se fixar a ela".⁹ O *non-sense*: é o que destrói esse bom senso, o sentido único, o senso.

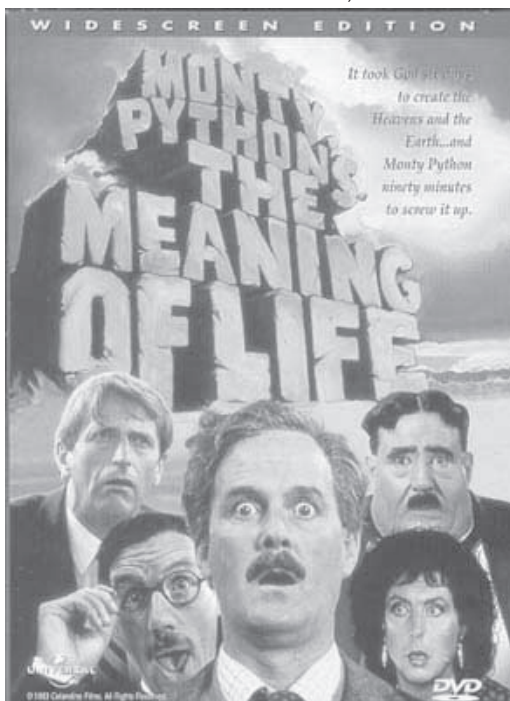
Se pensarmos no sentido como orientação, temos seu oposto, a desorientação. Deleuze encontrou esse universo desorientador em Lewis Carroll.

"Em que sentido, em que sentido?", perguntava Alice. Essa pergunta não tem resposta nem sentido porque é próprio do sentido não ter direção, orientação, não ter bom sentido, mas sempre as duas ao mesmo tempo.¹⁰

Cena do filme *O Sentido da Vida*. Monty Python. Inglaterra, 1983



Cartaz do filme *O sentido da vida*, 1983



A desorientação é a perda do sentido, do significado, a porção esquecida e pouco estudada, principalmente, na arquitetura, mas que faz parte do processo de consciência da existência.

É a experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está.

A desorientação devolve o indivíduo ao espaço existencial, bruto, indiferenciado. É o estado no ser que desconjuga a relação espaço-tempo, jogando-o no abismo dos sentidos.

Um lapso da razão que transporta para a infinitude do espaço e da insignificância de todas as coisas contidas nele. Tudo é igual na desorientação e nada nos causa estranhamento neste estado porque nada é reconhecível ou identificável.

Freud foi um dos primeiros a nos mostrar que os mecanismos do sentido passam pelo não sentido, pelo inconsciente, e foi em seu ensaio *Das Unheimlich (A Inquietante Estranheza)*, onde procurou demonstrar a existência de um domínio todo peculiar da estética que escapava às formulações clássicas da teoria do belo. A *unheimlich* freudiana, no fundo, pode ser vista também como um estudo sobre a orientação.

Didi-Huberman em sua obra *O que vemos, o que nos olha*, nos explica que Freud propunha ainda um último paradigma para explicar a inquietante estranheza: a desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está; ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros. Propriamente falando, o estranhamento inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados.¹¹

A Inquietante Estranheza relaciona-se com o sobrenatural, algo de fantástico que emerge dentro da realidade e que ocasiona o sinistro. A desorientação que Freud analisa não é tanto a desorientação provocada pelo aparecimento do imprevisível, mas sim como ele mesmo disse aproveitando-se da definição de Schelling do sinistro, como algo que deveria ter permanecido oculto, mas saiu à luz. Freud procurou demonstrar que o fenômeno da *unheimlich* está nas coisas familiares, mas que de repente mostram-se desfamiliares, perturbadoramente estranhas. Ou seja, em outras palavras: que a desorientação pode brotar também inesperadamente das coisas estruturadas pelo sentido da orientação.

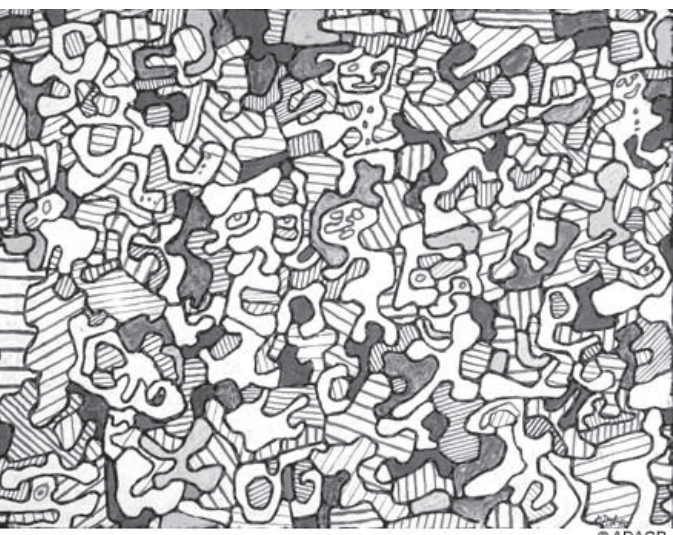
Esse conceito vai servir como uma luva para justificar a *unheimlich* como uma manifestação do reprimido.

Sua teorização sobre a *unheimlich* tinha suas bases na literatura fantástica em voga no final do século XIX e início do XX. E, irá se utilizar precisamente do conto de E.T.A. Hoffmann: *O homem de areia* e o conseqüente drama da perda dos olhos para ilustrar a *unheimlich*.¹²

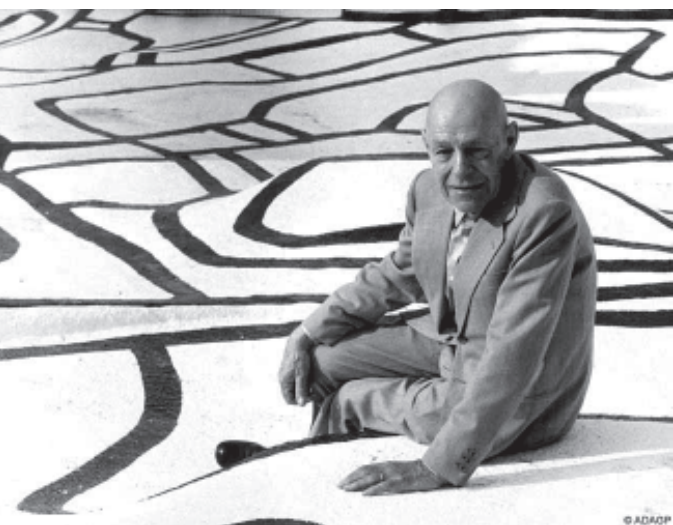
“O escritor”, diz Freud referindo-se a Hoffmann, “provoca em nós, inicialmente, uma espécie de incerteza, na medida em que, e decerto intencionalmente, não nos deixa perceber se nos introduziu no mundo real ou num qualquer universo fantástico por ele criado”.¹³ Algo similar



© ADAGP



© ADAGP



© ADAGP

acontece nos filmes de R. Polansky, *O bebê de Rosemary* e *O inquilino*, que nos fazem vacilar se os acontecimentos são reais ou frutos da imaginação paranóica do personagem central.

Além das conotações da *unheimlich*, que podem ser traduzidas como Inquietante Estranheza, sinistro, não familiar, estranhamento, desorientação, todas estão associadas à teoria favorita de Freud: repressão-castração.¹⁴

Alguns estudos críticos posteriores trataram de elucidar melhor as proposições de Freud sobre a Inquietante Estranheza, como *O espelho da medusa*, de Tobin Siebers, que desmontou praticamente toda teoria da *unheimlich* mostrando uma série de debilidades dos argumentos freudianos, evidenciando-a como uma forma da superstição.¹⁵

Esses estudos mais atualizados mostram que o fantástico, a Inquietante Estranheza, o sinistro, a desorientação ou a falta de sentido não nascem da rejeição, da castração e repressão, embora possam atuar sobre eles. Eles são elementos intrínsecos à formação da realidade convencional, do sentido comum, do bom senso, do familiar. Representam um não sentido da realidade, um questionamento dentro da lógica social, que se introduz na realidade para afirmar a própria debilidade da realidade, já que para dar sentido à sociedade e à cidade foi necessário organizá-la de uma maneira 'lógica'. Eles alimentam e reafirmam a realidade através de sua ocultação, enquanto permanecem silenciosos. Por isso, quando a Inquietante Estranheza aparece, tem a capacidade de desestruturar, desorientar e principalmente desestabilizar o centro onde se localiza o sentido ocidental.

Tudo parecia estranho, sinistro, aterrador e surpreendente para Freud. A *unheimlich* demonstra bem os temores da sociedade do início do século XX, principalmente os temores de Freud, que acreditava, talvez, serem imutáveis ao longo do tempo.

O tema da repetição, que aparece como um componente da desorientação, da Inquietante Estranheza, em Freud baseava-se num certo temor de que um fato que envolvesse o 'eu' pudesse repetir-se indefinidamente e independentemente de sua vontade, como o automatismo.¹⁶ E é justamente, o fato de estar perdido, desorientado, de retornar ao mesmo lugar contra a sua vontade, que provoca o sentimento do eterno retorno. Quando Freud se perde nas ruas de uma pequena cidade italiana, o que lhe parece terrivelmente assustador é o fato de ter de retornar àquela rua onde todas aquelas mulheres perceberiam que ele estava perdido, andando zozzo, totalmente desorientado. Muito mais a vergonha de revelar seu estado, do que o medo ou o desconforto propriamente dito de que algo terrível poderia lhe acontecer. A desorientação, o descontrole, são estados que não gostamos de revelar, e que portanto devem permanecer ocultos. Talvez por ser desestruturadora, desorientadora e pouco compreensível, é que a Arquitetura Deconstrutivista recebeu fortes críticas por parte dos arquitetos mais tradicionais e conservadores, no final do século XX, recalçando-se em sua lógica construtiva em detrimento das riquezas de seus aspectos de orientação.

Certamente, para Freud seria difícil perder-se em uma cidadezinha do interior da Itália. Essa sensação de não poder controlar sua vontade de ir onde deseja ir lhe incomodava, suscitava o desejo de retornar a um lugar seguro, de voltar a sua casa, ao conforto doméstico do lar. Mas isso, para muitos, hoje, está longe de provocar um sentido imediato ao retorno familiar, às coisas familiares, muito pelo contrário.

Revelar o oculto da casa concordando com Freud é revelar o reprimido, as entranhas, as instalações, o esqueleto, o que faz funcionar e sustentar a casa. Revelar o oculto, o sinistro, é sempre revelar também o estranho e o surpreendente. Foi justamente com essa força que trabalharam os Brutalistas Peter e Alison Smithson, Rogers e Piano no Beaubourg, Archigram e sua Arquitetura *Pop*, ou mais pontualmente David Greene, reavaliando o que seria o habitar, o lar para uma só pessoa, um envoltório único, sua roupa, seu *Living Pod*, sua bolsa. Toda interpretação estética de Freud, tanto em seus aspectos negativos ou positivos, sempre tratou as pinturas e os livros, as obras e os fenômenos em geral, como objetos que encobrem um segredo, uma ocultação, e que através de um processo analítico se pode revelar esses elementos ocultos.¹⁷

Observa-se que Freud também relacionava o *loop* a uma conjunção, a uma coincidência que pode acontecer, como no caso do número 62, que ele cita como exemplo.¹⁸ Coincidências estas que são vistas como sinais, como premonições de algo, superstições, ou artimanhas do acaso, objetivo tão explorado pelos surrealistas, como André Breton e Michel Carrouges, por exemplo.

Para os surrealistas o sentido ou o significado da imagem e das coisas brota do encontro, isto é, não existe sozinho como fato ou coisa isolado, brota da conjunção de duas ou mais partes. E quanto mais distantes estas partes estiverem uma da outra em seus sentidos anteriores, mais sentido e intensidade poética terá a nova imagem criada. O acaso pondera de forma determinante nesses encontros. Agora, esse mais sentido buscado pelos surrealistas é exatamente o mais sem-sentido.

Entretanto, devemos observar que repetição não tem nada a ver, pelo menos num primeiro momento, com reprodutividade técnica, a reprodução infinita. A repetição pode ser limitada e pode não produzir a eterna sensação do *loop* infinito como andar em um carrossel.

O que se pode observar hoje é que o conceito da *unheimlich* freudiana não é um conceito muito sustentável, pois é mutável ao longo do tempo e carece de um sentido atualizado. O que ontem para Freud ou qualquer contemporâneo seu pudesse ser algo '*unheimlich*', sinistro para nós, hoje faz parte do cotidiano e não nos provoca nenhuma sensação temerosa. Pelo contrário, muitas vezes e em determinadas situações, como estar perdido, pode ser extremamente lúdico e divertido.

Atualmente, é difícil transladar os sentimentos da *unheimlich* para a arquitetura, exceto dentro de outros suportes de representação, como no cinema, nos filmes de terror gótico de Drácula, Frankstein ou mesmo nas suas versões *dark*s de Aliens.¹⁹ Uma das tentativas bem sucedidas de

aproximação da Inquietante Estranheza para o universo da arquitetura foi feita em uma série de ensaios escritos por Anthony Vidler em seu livro *The architectural uncanny, essays in the modern unhomely*. Neste livro, como ele mesmo diz, “não tentei uma história exaustiva ou um tratamento teórico do tema, tampouco construí ou apliquei uma compreensão da teoria da *uncanny* baseada na fenomenologia, na dialética negativa ou na psicanálise. Mas escolhi algumas aproximações que se mostram relevantes para a interpretação dos edifícios e projetos contemporâneos provocados pelo ressurgimento do interesse da *uncanny* como metáfora da condição moderna”.²⁰

A *unheimlich* não é só um problema de percepção pessoal, mas tem a ver com a forma e a disposição espacial da arquitetura e com o que poderíamos chamar de uma topologia do sentido, que não tem nada a ver com os eixos de orientação corporais de acima-abaixo, direita-esquerda. Husserl, ao estudar a origem da geometria, atribuía a ela a função de ‘formação de sentido’, de orientação e organização. Devemos entender que essa formação de sentido assenta-se sobre uma formação geométrica que a arquitetura ajudou a construir, ou melhor: é inseparável.

Os primeiros passos para uma organização dos sentidos, tal como compreendemos, hoje, foram dados no Quatrocentos, quando se inventou a perspectiva e se utilizaram vários instrumentos ópticos para a representação em profundidade. Sentido este que logo se fez reticulado como um tabuleiro, seguindo as regras gramaticais da confecção da perspectiva: pirâmide visual albertiana, pontos imaginários no infinito, linha do horizonte, distância do observador, etc.

Foi nesta época que a pirâmide, que articulava o cosmo-mundo segundo o eixo vertical ascendente-descendente, foi derrubada. Ao se inverter a pirâmide substituiu-se o olho divino, localizado no vértice superior, pelo olho humano, colocando-o no vértice deitado. Essa seria exatamente a pirâmide visual, a veduta de Alberti, que proporcionava o efeito de profundidade na superfície da tela, ilusão da realidade, diametralmente oposta à representação e organização medieval. Esse foi o princípio de uma gramática universal das imagens que se estabeleceria nos séculos seguintes com todos os tratados de pintura e perspectiva, em outras palavras, estabelecendo as origens das imagens técnicas, da fotografia. É justamente essa orientação imposta pelas imagens técnicas estabelecidas basicamente mediante os critérios de luz, distância, e fotogenia, que norteia nossa vida atual, nossos sentidos.²¹ Praticamente desde o Renascimento toda a concepção do espaço tem-se fundamentado no sentido de profundidade ou de verticalidade.²²

Mas “o mais profundo é a pele”, já dizia Paul Valéry.

“Portamos o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas.”²³ Didi-Huberman com outras palavras comenta esse mesmo deslocamento da geometria que expliquei anteriormente, utilizando-se de uma passagem de *O Processo* de Kafka.

“Assim o homem do campo portava em seus ombros, na fadiga do envelhecimento e no progressivo escurecimento de seus olhos, uma espécie de geometria. Num certo sentido ele a encarnava, ele decidia sobre seu tempo passado diante da porta, decidia, portanto, sua carne. Com freqüência houve engano sobre o estatuto da geometria. Quando se fez dela – no Renascimento, por exemplo – um simples ‘fundo’ ou uma espécie de cenário teatral como nas pinturas de Piero de La Francesca, sobre os quais se destacavam os corpos humanos e suas ‘histórias’ mimeticamente representadas; de maneira simétrica, houve engano - no minimalismo, por exemplo - quando se fez da geometria um simples objeto visual ‘específico’ do qual toda a carne estaria ausente”.²⁴

A busca desesperada do sentido muitas vezes nos leva a bater na figura da porta ou entrar no labirinto.

A porta é o elemento que se abre, é a cisão, o corte que permite a passagem dos corpos, estabelece um dentro e um fora, estabelece uma ligação. Porta em si a própria existência do espaço, o início da vida.

Na antiga Escandinávia os exilados levavam consigo as portas de suas casas, em alguns casos lançavam-nas ao mar e desembarcavam no lugar onde encalhavam essas portas. Eram, a sua vez, passagens e bússolas.²⁵

Mas existem portas que não levam ao nada, num jogo sinistro, um labirinto composto de portas e passagens, como no filme *O cubo*.²⁶

Na desorientação estamos simultaneamente dentro e fora, ou simplesmente nem dentro nem fora. É essa desconfortável sensação fora da lógica que define a sensação expressa por Heidegger, do ‘eu’ se ver desagregar e se tornar um objeto de representação para o outro. De se abrir em nós o que nos olha no que vemos, apropriando-nos mais uma vez da expressão de Didi-Huberman.²⁷

A palavra desorientação associa-se a uma indisposição espacial, uma desorganização. Isso porque acreditamos que orientar é organizar e vice-versa, dar um ‘sentido’ às coisas. Daí a importância da geometria ocidental, que sempre privilegiou a visão e a regularidade dos espaços, os alinhamentos da cidade reticulada na formação do sentido moderno. Quanto mais a sociedade do espetáculo avança em sua trajetória ao nada, mais rígidas e especializadas suas formas se tornam.

Para a organização de nossa cultura foi necessária uma disciplina imposta às formas, ao longo de alguns séculos, através de estratégias estéticas compositivas baseadas em simetria, assimetria, ritmos, em uma disposição dos corpos no espaço organizados e disciplinados, sobretudo de uma acomodação da visão mediante as regras da perspectiva, do distanciamento entre os corpos, e do incremento de luz despejado sobre eles. Ou seja, a perspectiva não existe como coisa natural, foi preciso criar e construir essa realidade pintada.

O sentido da geometria clássica, ou dentro da própria psicanálise, tem sido visto como uma tecitura de continuidades, tanto visual, como literária e espacial. O sentido, nesse sentido, se dá através da seqüência

da ordem da continuidade. O ponto de enlace por excelência, como disse Lyotard, em seu livro *Discurso, figura*.²⁸

Entretanto, não devemos confundir a desorientação com o estranhamento ou com o surpreendente (*schock*). Freud já apontava a diferença, entre a palavra *unheimlich* e o surpreendente. A desorientação nunca chega a ser uma surpresa, ela imediatamente joga o sujeito num espaço indeterminado, num espaço liso, escorregadio, num tempo indeterminado, onde não há lugar para o surpreendente, onde ele não faz o menor efeito.

O estranhamento foi um recurso bastante utilizado pelos surrealistas, por Eisenstein, Bertolt Brecht e também pelos artistas dos anos 60, com a intenção de acabar com a apatia estética. O estranhamento pressupõe um corte, um *schock*, um despertar; e não necessariamente uma desorientação, muito menos pode ser visto como algo sinistro.²⁹ Entretanto, no universo das artes, alguns teóricos e críticos afiliados a Freud, principalmente a escola francesa de estética, recorreram à Inquietante Estranheza para designar, por outro viés, a teoria do estranhamento, do *schock*.³⁰

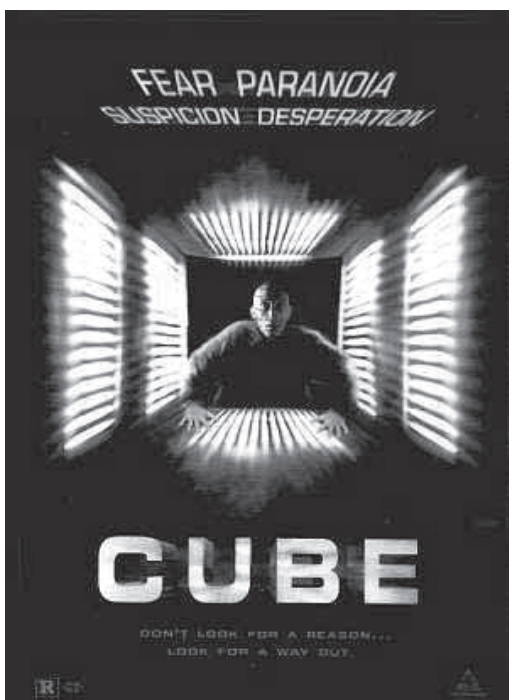
A inquietante estranheza produz a desorientação, mas, uma vez desorientado, nada mais produz a inquietante estranheza.

A desorientação é um desliz do espaço-tempo. Talvez o mais difícil de entender e articular é que o sentido do espaço é também o sentido do tempo. Todo nosso sentido, nossa compreensão do mundo, é fruto desse casamento contratual entre espaço-tempo. Mas com a desorientação do espaço vem junto o aniquilamento do tempo. O tempo zero.

O sentido de orientação e desorientação do espaço-tempo pode ser melhor compreendido com o auxílio dos conceitos de tempo cíclico e de tempo linear. No tempo circular, característico dos povos primitivos, a arquitetura e os espaços são quase imutáveis, a cultura de um modo geral permanece a mesma. O que aconteceu com meus avós está acontecendo comigo agora, e o que aconteceu comigo agora, acontecerá com meus sucessores. Na cultura ocidental, linear e acumulativa, os espaços e a arquitetura mudam freqüentemente, e se reserva à arquitetura o papel de monumento, de reservatório da história. O elemento que resiste à passagem do tempo.³¹ No tempo cíclico as orientações espaciais arquitetônicas permanecem as mesmas devido à permanência das formas; já no tempo linear elas estão constantemente mudando, provocando não só um estado de constante desorientação, conforme a sociedade vai mudando, mas essas desorientações são graduais, e na maioria das vezes permitem que só possamos compreendê-las através das gerações. Por isso, utilizamos flechas, placas, sinalizações para nos orientarmos no tempo e no espaço.

A nadificação do tempo é esse período nem sempre agradável que experimentamos quando estamos desorientados e sentimos um forte impulso para retornar à casa, ao lar, como indicava Freud, e que não tem correspondente nem no tempo cíclico, nem no linear, ou tampouco no espetacular, constituindo uma outra categoria de tempo, muito próxima

O Cubo
Cartaz do filme



ao que poderíamos designar como 'tempo zero', onde tudo se move mas o tempo não passa. Onde o próprio tempo se contradiz. Uma experimentação íntima, real, pessoal em todos os sentidos, mas que não existe para os outros.³²

Geléia ontem ou geléia amanhã, mas jamais geléia hoje, dizia Alice.

A desorientação também pode ser interpretada circunstancialmente como "estar perdido". Significa andar, andar e não encontrar nenhum ponto de referência ou chegada. Uma situação onde andamos em círculo como os ponteiros do relógio, o tempo passa, mas temos a nítida sensação que permanecemos no mesmo lugar, no mesmo espaço delimitado. Tudo é também igual nessa situação, todas as coisas se vêem envoltas no velo do igual, e não conseguimos encontrar uma saída.

É como estar no labirinto, como se todas as portas se fechassem, nos sentimos como que aprisionados. Na desorientação estamos sempre fora, fora de nós, fora do mundo organizado. Nesse estado o interior passa a ser a saída, a orientação.

Na desorientação podemos experimentar, entre outras, dois tipos de sensações: uma, onde o tempo não passa, mas o espaço permanece em sua extensão; e outra, onde o tempo passa, mas o espaço parece condenado a um encarceramento definitivo. Tudo sugere que no estado da desorientação existe uma ruptura da sincronia do enlace tempo-espaço, uma outra compreensão do mundo, uma outra visão.

O tempo da desorientação é o período no qual nos vemos enquanto representação. Deslocados de tudo, de todos, inclusive de nós mesmos, ocos. Passamos para o outro lado do espelho. É como se fôssemos jogados ali sem saber porquê e nem quando.

Lembro-me de um antigo seriado de TV, que ajuda a ilustrar essa sensação de desorientação espacial temporal, *O Túnel do Tempo*,³³ cujos personagens são dois cientistas que viajam pelo tempo através de uma curiosa máquina em forma de túnel, onde eram literalmente jogados em diversos momentos e situações da história por essa máquina que havia fugido ao controle. Funcionava aleatoriamente, andando à deriva ao longo da história. Esses personagens, a cada vez que eram jogados nesses momentos da história, experimentavam rapidamente essa forte sensação de desorientação, sem saber o que estava acontecendo; para orientá-los, um ou outro sempre comentava que deveriam estar, provavelmente pelas roupas, ações, em determinado ano, em determinado lugar, cidade, ou determinado fato histórico. Na verdade quem acabava orientando-os era o conhecimento da história, a própria história universal, essa pseudociência que não tem outra função do que a pretensa orientação temporal do homem, que preferiu o tempo linear ao cíclico.

O grande indutor da orientação e desorientação é o conhecimento, reconhecimento e desconhecimento. Reconhecer um determinado lugar, uma determinada situação, é orientar-se, dar um sentido. O conhecimento é aquilo que explica, "agora faz sentido".

Mas numa época cada vez mais plena de mudanças e desorientações, cada vez mais é necessária sua contrapartida: a aquisição de memória a granel para guardar nosso conhecimento, para que não se perca nosso sentido, nossa história.

Mircea Eliade, em seu clássico *Mito e realidade*, nos dá um ótimo exemplo da relação memória-esquecimento com a orientação-desorientação, sentido e não-sentido.

“Buda no *Dighanyhâya* afirma que os deuses caem do céu quando lhes falta memória, e sua memória se confunde; ao contrário dos deuses que não esquecem, são imutáveis, eternos, de uma natureza que não conhece mudanças. O esquecimento equivale ao sono, mas também à perda de si mesmo, ou seja, à desorientação, à cegueira”.³⁴

Numa outra passagem, Eliade explica: “Mas a mitologia da memória e do esquecimento se modifica, enriquecendo-se de uma significação escatológica, quando se esboça uma doutrina de transmigração. A função do *Letes* (esquecimento) é invertida: suas águas não mais acolhem a alma que acaba de deixar o corpo, com o fim de fazê-la esquecer a existência terrestre. Ao contrário, o *Letes* apaga a lembrança do mundo celeste na alma que volta à terra para reencarnar-se. O esquecimento não simboliza mais a morte, mas o retorno à vida”.³⁵

O não-sentido equivale ao esquecimento e tem seu lado positivo e negativo. Faz parte de um mesmo fenômeno, a busca da renovação do sentido. O esquecimento está diretamente associado ao esgotamento mental, aos traumatismos e à alienação. Apóia-se no esgotamento e nas extensões humanas. O esquecimento é uma coisa absolutamente humana e é visto por nós na maioria das vezes como algo negativo. Talvez seja por isso que os computadores têm memória, mas não esquecem. Curiosamente com a delegação da memória ao computador, como prótese mesmo, acabamos por dar-nos ao luxo e relaxamento de esquecermos mais e mais e mais, porque, como disse McLuhan, no lugar do corpo onde as próteses, as extensões atuam, acaba provocando uma espécie de anestesia, uma atrofia da parte metaforicamente amputada.

Esse aparente *non-sense*, desorientação para a qual caminha a sociedade, é fruto de um falso desejo patrocinado e controlado pelos organizadores da Sociedade do Espetáculo: as corporações de telefonia, informática, bancos, agências de cartões de crédito, indústrias da segurança, etc. Cada vez temos mais mapas, radares, GPS, celulares, e podemos ser localizados em qualquer parte, controlados, mapeados.

Lembrando um pouco W. Reich, o corpo é o receptáculo da memória e dos traumas, basta ativar certas partes para virem à mente certas lembranças. Como o corpo é memória, e se o esquecimento é incentivado pela indústria das memórias, isso significa uma certa política de aniquilamento do corpo enquanto corpo e receptáculo da memória. Quanto mais próteses de memória mais esquecimento.

Em uma das passagens do livro *Cem Anos de Solidão*, García Márquez nos apresenta uma curiosa doença que a princípio se manifestaria

Cena do seriado americano *Time Tunnel* (*Túnel do Tempo*), produzido pela 20th Century Fox Television, 1966-67.



Elenco do seriado *Time Tunnel* (*Túnel do Tempo*). 20th Century Fox Television, EUA, 1966-67.



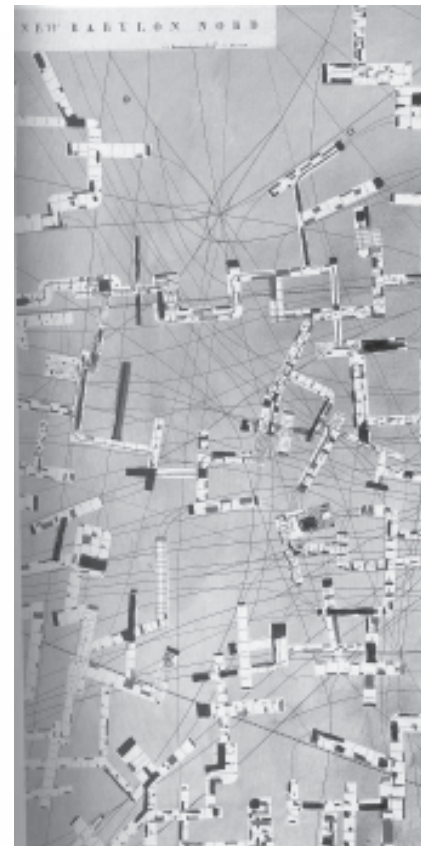
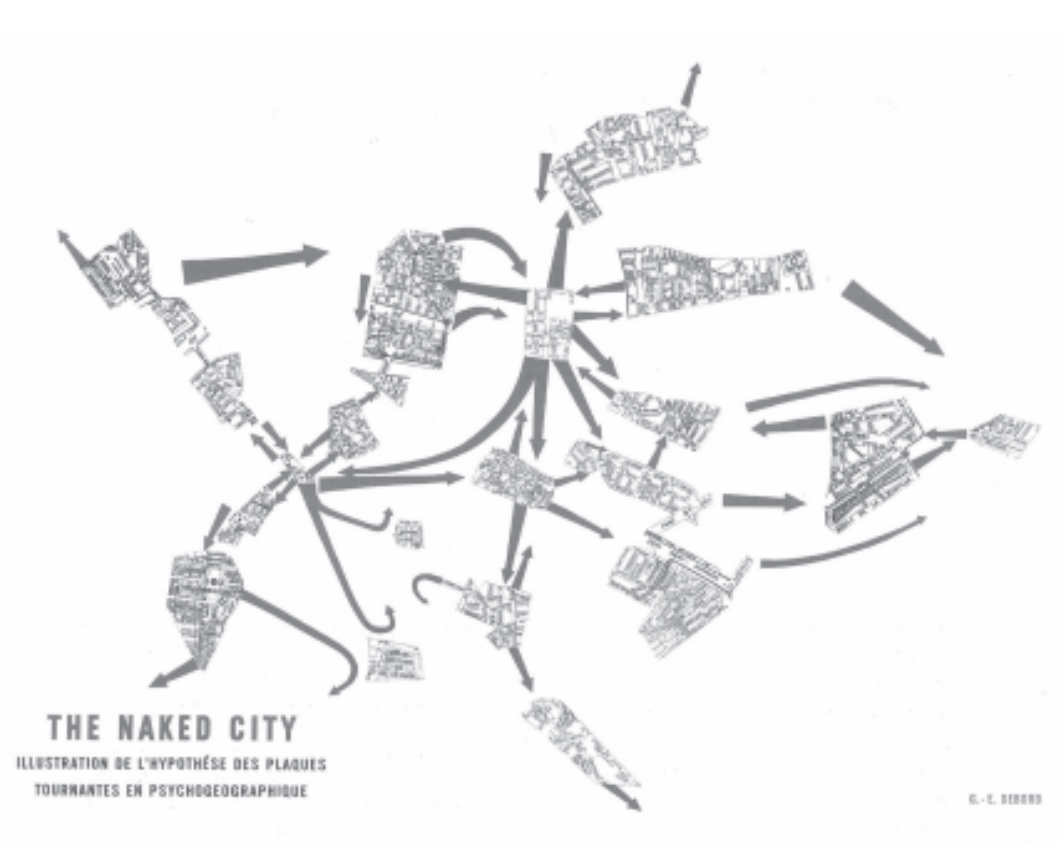
através da peste da insônia e que evoluiria para uma situação mais terrível: o esquecimento. Quando o enfermo acostumava-se a estar acordado por dias e dias, sem sentir-se cansado, sua memória começava a se apagar, gradualmente. Primeiro as lembranças de infância, depois o nome e o sentido das coisas e das pessoas, e, num estado terminal, esquecia-se por completo da consciência da própria existência, caindo em um estado que Márquez descreveu como uma espécie de idiotice sem passado.³⁶

Os Situacionistas³⁷ opuseram-se aos sistemas ideológicos, ao trabalho e ao conceito de arte, ou, em outras palavras, a qualquer situação onde aparecesse um sentido da vida, um sentido comum, lá estavam para detoná-lo.

A desorientação foi um elemento fundamental para a Teoria da Deriva formulada por Guy Debord. A deriva era algo próximo à figura do *flâneur* de Baudelaire. Os situacionistas perambulavam, como fizeram os surrealistas André Breton e Aragon pelas ruas de Paris, ou como fez muito antes Rétif de la Bretonne em *Les nuits de Paris*,³⁸ por seus labirintos em busca de desejos subversivos e novidades.

O perder-se era sempre o objetivo perseguido pelos situacionistas, e para isso não mediram estratégias físicas e espaciais para a desorientação. Para eles através da deriva era possível conseguir uma consciência crítica do potencial lúdico dos espaços urbanos e de sua capacidade para engendrar novos desejos".³⁹

No fundo, a Teoria da Deriva de Debord também reivindicava e vinha somar com as proposições dos anos 60-70 de uma nova sociedade





Constant em seu ateliê.

The naked city – Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie.

G. Debord

New Babylon Paris

Constant, 1963 - Haags Gemeentemuseum

New Babylon Nord

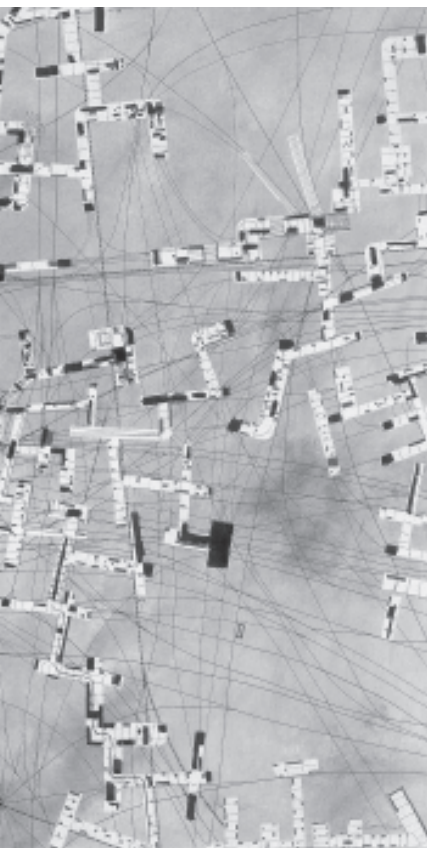
Constant, 1958 - Haags Gemeentemuseum

nômade, onde a mobilidade deveria desempenhar um papel fundamental. A concepção da cidade como um novo território nômade, onde se produzisse uma série de desorientações programadas, aparece mais nitidamente na idéia dos mapas psicogeográficos (*naked city*) de Debord. A deriva deveria constituir-se numa ciência, que eles denominariam psicogeografia, e para isso enumeraram toda uma série de campos de investigação científica que poderiam ser utilizados pelo método psicogeográfico.

Entretanto, deve-se pensar que vagar, errar, é sempre um perder-se de certa forma controlado, e não significa estar perdido, como por exemplo, vagar sobre territórios conhecidos em busca do inusitado. Outra situação oposta é vagar em um território ou espaço totalmente desconhecido, inusitado, tentando orientar-se, com o risco de se perder.

Talvez a maior contribuição da Internacional Situacionista, se tivéssemos que resumi-la, seria a tentativa de derrubar todas as barreiras entre a arte e a vida. A arte como política revolucionária, como estratégia de criar situações. Negando a própria condição da arte tradicional, a IS e os Provos,⁴⁰ nos anos 50, já utilizavam a cidade como palco e ferramenta para suas criações que libertariam a sociedade.

Como preferências e anticonformismos pela arte tradicional, vão ter nas *performances* rápidas e irrepetíveis, na criação de ambientes, na *mail art*, na criação de situações, na intervenção sobre cartazes, nas *decollages* suas formas prediletas para acabar com a apatia e a sonolência da sociedade do espetáculo.



Utilizaram-se da estética do *shock*, do estranhamento e do princípio do *détournement* (desvio de um objeto de sua função original), que se apropriaram descaradamente do princípio surrealista da *collage*, do acaso, para produzir suas situações. “Quando alcançarmos o momento da construção de situações, a meta final de nossa atividade, todo o mundo poderá manipular situações inteiras mudando essa ou aquela condição determinante”.⁴¹

Uma das estratégias arquitetônicas para alcançar esse fim era a utilização do labirinto. Os labirintos deveriam funcionar como espaços de deriva através das cidades. Em 1959, no Stedelijk, Museu de Amsterdã, a IS transformou algumas salas em labirintos, em uma clara homenagem à obra de Gustav Hocke, *Maneirismo, o mundo como labirinto*.⁴²

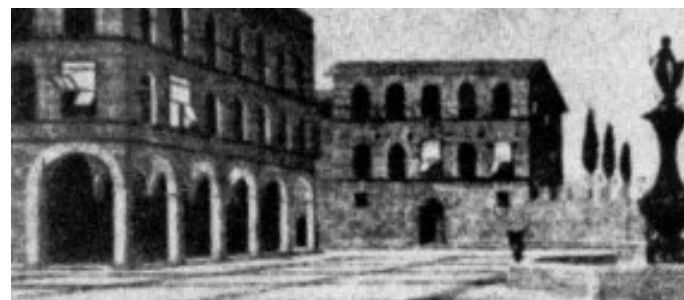
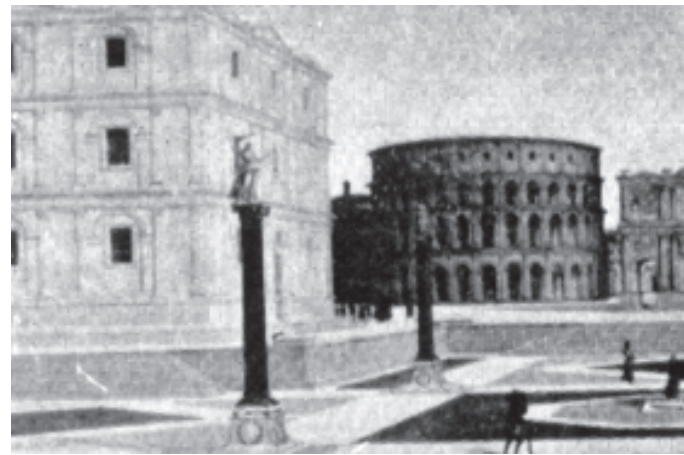
Constant, um dos principais integrantes, criou sua proposta de anticidade: Nova Babilônia, baseada no princípio do labirinto mutante. “O labirinto como concepção dinâmica do espaço, oposto à perspectiva estática. Mas também e, sobretudo, o labirinto como estrutura de organização mental e método de criação, vagabundeios e erros, trajetos e caminhos sem saída, escapadas luminosas e reclusão trágica, na mobilidade generalizada da época (mais aparente que geral), a grande dialética do aberto e do fechado, da solenidade e da comunhão”.⁴³

Para Constant, o que interessava era a invenção ininterrupta, a invenção como modo de vida. Assim ele chegará à ‘arte da cidade como labirinto’, depois de ser expulso da Internacional Situacionista por Guy Debord.

O labirinto é o espaço para a desorientação. É a metalinguagem da existência do espaço, do espaço bruto. Não é à toa que para alguns autores é no labirinto, no mito do Minotauro e de Ariadne, que repousa a origem da arquitetura.

Talvez o documento mais importante sobre a desorientação seja um pequeno mas contundente texto de Constant, *O princípio da desorientação*, o qual trato de reproduzir quase em sua íntegra, abaixo:

“É um fato óbvio que na sociedade utilitarista, a construção do espaço baseia-se no princípio da orientação. Se não fosse assim, o espaço não poderia funcionar como lugar de trabalho. Quando o uso do tempo se põe desde o ponto de vista da utilidade, é importante não perder tempo e minimizar os deslocamentos entre a casa e o lugar de trabalho. Dito de outro modo, se valoriza o espaço à medida que se utiliza com esse objetivo. Por esse motivo, todas as concepções urbanísticas, até o presente, partem da orientação. Se pensarmos, entretanto, numa sociedade lúdica, na qual se manifestam as forças criativas das grandes massas, esse princípio perde sua razão de ser. Uma construção estática do espaço é incompatível com as contínuas mudanças de comportamento que se podem produzir numa sociedade sem trabalho. As atividades lúdicas conduziriam inevitavelmente a uma dinamização do espaço. O *homo ludens* atua sobre seu entorno: interrompe, troca, intensifica, percorre os trajetos e deixa as marcas de sua atividade.





Mais que uma ferramenta de trabalho, o espaço se converte para ele em um objeto de jogo. Por isso quer que seja móvel e variável. Como já não necessita deslocamentos rápidos, pode intensificar e complicar o uso do espaço, que para ele é principalmente um terreno do jogo, de aventura e exploração.

Seu modo de vida será favorecido pela desorientação, que fará com que o uso do tempo e do espaço seja mais dinâmico.

Com o labirinto, a desorientação se persegue conscientemente. Em sua forma clássica, a mais simples, a planta de um labirinto mostra, num dado espaço, o trajeto mais longo possível entre a entrada e o centro. Cada parte desse espaço se visita como mínimo e solenemente uma vez: no labirinto clássico não se pode escolher. Mais tarde inventaram labirintos mais complicados, acrescentando caminhos sem saída, pistas falsas que obrigam a voltar atrás; entretanto, existe um único caminho correto que conduz ao centro. Este labirinto é uma construção estática que determina os comportamentos.

A liberação do comportamento exige um espaço social, labiríntico e ao mesmo tempo continuamente modificável. Já não haverá um centro ao qual se deva chegar, mas sim um número infinito de centros em movimento.

Já não se tratará mais de se extraviar no sentido de se perder, mas sim no sentido mais positivo, de encontrar caminhos desconhecidos.

O labirinto muda sua estrutura sobre a influência dos 'extravios'. É um processo ininterrupto de criação e destruição, ao que chamo 'labirinto dinâmico'. Não se conhece praticamente nada desse labirinto dinâmico. Entende-se que não se poderá prever ou projetar um processo dessa natureza se ao mesmo tempo não se praticar. Mas essa prática será o impossível enquanto a sociedade conservar seu caráter utilitarista.

Numa sociedade lúdica, a urbanização terá automaticamente o caráter de um labirinto dinâmico. A criação e recriação contínua dos modos de comportamento requerem a construção e reconstrução infinita de seus cenários, isto é o urbanismo unitário".⁴⁴

No labirinto clássico todos os trajetos são programados entre duas paredes que vão dobrando e redobrando-se, sem sinais, orientados a um final, a um ponto de chegada central, ou simplesmente a uma estratégia de cruzar o espaço de um lado a outro. Uma vez dentro dele, procura-se controlar e orientar seu trajeto para não voltar ao ponto de partida, para não dar de cara na parede ou continuar a girar em círculos, tal qual uma máquina desgovernada, um disco arranhado.

O labirinto expressa o mundo existencial, simboliza o inconsciente, o erro, a errância e o distanciamento da origem da vida. A qualidade de perdido que determina a particular psicologia do paraíso relaciona-se com o sentimento geral de abandono e de queda que o existencialismo reconhece como estrutura essencial no humano, como afirmou Jean-Eduardo Cirlot.⁴⁵ Para ele o tema de se perder e tornar a se encontrar tem

seu paralelo no tema da morte e da ressurreição. “Sentir-se perdido ou abandonado é sentir-se morto, pois, ainda que se projete a culpa ou a causa desse extravio circunstancial, sempre reside um esquecimento da origem e da ligação com essa origem que é o fio de Ariadne.”⁴⁶

O próprio fio que desvendou a lógica do labirinto constitui em si origem do labirinto. O que Ariadne fez com seu fio foi desdobrar o labirinto, esticar, desenredá-lo. Isto porque os labirintos estão próximos dos entrelaçamentos, dos laços, dos arabescos, dos nós. Do nó do universo, do caos.

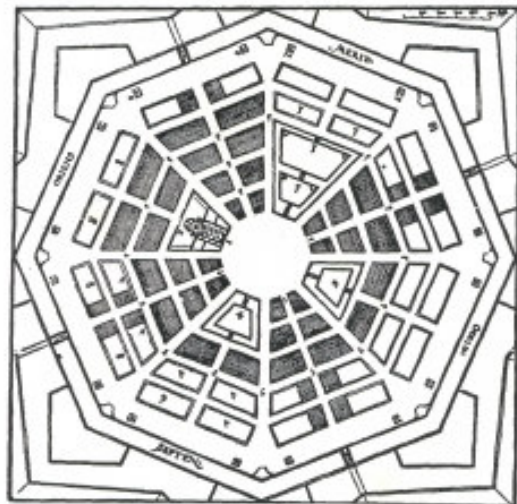
Há esse outro sentido para o labirinto, o de nó, um laço que deve ser desatado. O que me fez lembrar de um trecho extremamente esclarecedor e lúcido de R. D. Laing, em seu clássico livro, *Laços*, que nos permite avançar na busca de uma saída para o labirinto.

“A gente está dentro
logo a gente está fora daquele dentro onde a gente esteve
A gente se sente vazia
porque não há nada dentro da gente
A gente trata de pôr dentro da gente
aquele dentro do fora
dentro do qual a gente já esteve...
Mas é pouco ainda. A gente trata de chegar
ao dentro daquele fora do qual a gente está dentro e
chegar ao dentro do fora. Mas a gente não chega
dentro do fora pondo o fora pra dentro
pois-
embora a gente esteja toda dentro do dentro do fora
a gente está fora do próprio dentro da gente
e quando a gente entra no fora
a gente permanece vazia porque
enquanto a gente está dentro
mesmo o dentro do fora está fora
e ainda não há nada dentro da gente
Nunca houve nada dentro da gente
e nunca haverá nada dentro da gente”.⁴⁷

O sentido não está na origem, no centro, nem dentro, nem fora do labirinto, não está em parte nenhuma; talvez possamos compreendê-lo por sua mitologia. Certas culturas têm alimentado o mito de que o sentido ou a essência está no centro, no vazio das coisas ou do labirinto. O próprio Tao remete-se à utilidade das coisas e dos seres ao vazio.⁴⁸

A origem é o centro do labirinto, seu fim e seu início. Mas no centro não há nada, a não ser a história e o mito que carregamos e adquirimos durante sua travessia. Exatamente no centro habita o falso sentido de que em seu centro sempre existe algo, e que este algo é o centro do qual tudo parte e tudo chega. E esse centro é sempre vazio.

Essa crença é encontrada também em Cirlot: “A travessia, a peregrinação, a passagem, são formas diversas de expressar o mesmo



avanço, partindo de um estado natural para um estado de consciência por meio de uma etapa na qual a travessia simboliza justamente o esforço de superação. Essa travessia implica o avanço através do labirinto até descobrir seu centro, que é uma imagem do centro, na sua identidade".⁴⁹

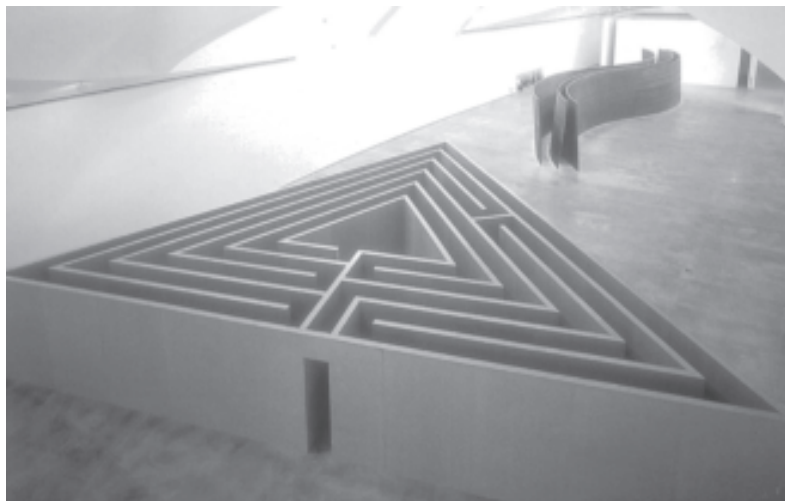
O vazio que se encontra no centro do labirinto, nos espaços e lugares em geral ou nas salas vazias, faz parte de um sentido comum secular muito discutido nas religiões, que gerou o equívoco de que a essência reside no vazio, no centro, na relação entre o cheio e o vazio, entre um dentro e um fora. Mas a história dos que conseguiram sair do labirinto esqueceu de contar que para perceber esse vazio é necessário estar presente 'ali'. E o que se encontra no final do labirinto é sempre o próprio ser ocupando o espaço, o 'eu'.

O vazio e/ou o silêncio não existem. Cabe reconhecer a inexistência do silêncio, não só por dedução teórica, mas porque dizem as orelhas, como disse ironicamente Quetglas.⁵⁰

Na Antigüidade, o labirinto simples e clássico possuía um centro, um coração, uma cabeça. O que Constant de certa forma mapeava em sua proposta é que a analogia do labirinto com o corpo, do centro como lugar do sentido, como coração, já não faz mais sentido. Nos labirintos modernos já não há um centro e, por isso, nos propõe uma Babilônia, uma gigantesca metáfora de uma megalópole onde seria quase impossível seu registro, seu mapeamento, pois estaria em constante mudança.

Um outro mito que tem alimentado o labirinto é o de que ele é o lugar do encontro. A função do labirinto da cidade nunca é o encontrar-se, mas sim o perder-se. É uma armadilha, uma trampa para aprisionar e matar. Seu objetivo é que, uma vez lá dentro, não se consiga mais sair, seja por um motivo ou por outro. Só que nesse processo do perder-se, o homem acaba, algumas vezes, encontrando seu sentido através da desorientação.

Os labirintos são literalmente prisões, assim imaginou Piranesi em sua *Cárceres*. O seu oposto - a vastidão, o mar, o deserto - não deixam também de ser uma espécie de prisão, labirinto, assim visualizou Jorge Luis Borges em um conto de suas *Mil e uma noites*.⁵¹



Não é no fato necessariamente de vagar pelo labirinto, numa espécie de novo nomadismo, que nos encontraremos, mas sim, talvez, o permanecer estático ante sua imensidão e complexidade. O vagar a zonzos em busca de uma saída só pode levar à loucura ou à diversão, que foi a maneira encontrada pelos situacionistas para viver sua existência, viver enlouquecidamente à deriva na cidade.

Os mitos servem não só para explicar que todas as coisas têm uma origem e servem de modelos para novas criações, mas sobretudo para estabelecer proibições, criar medos e temores, superstições, o oculto, a *unheimlich*.

Mas o que oculta o espaço do labirinto clássico? Se não há janelas nem portas, só dobras. Pode ele ser revelação como crêem alguns? Se nele não há a janela albertiana tradicional, não há ponto de vista para a perspectiva, não há uma fuga.

Os jogos infantis desde a Antiguidade até os atuais *videogames* incorporaram o labirinto tratando-o como um elemento importante na aprendizagem da orientação, para vivermos e nos deslocarmos com habilidade dentro deles. Curiosamente é o labirinto (*maze*) um dos primeiros véus que nos colocam para não ver que possa existir um fora, fora o jogo do dentro e do fora.

O papel do labirinto, de certa forma, tem sido de não nos deixar ver o mundo que existe fora dele, ou pelo menos imaginá-lo. Sua função é exatamente não só encarcerar o corpo, mas a mente também, sob a alegação de proteção, de uma aprendizagem para a orientação, de seu aspecto lúdico.

A lógica do labirinto é a lógica do jogo. Mas esse jogo tem uma função enganosa, típica do labirinto: uma vez dentro não se pode parar de jogar. Sua lógica é a de não propiciar outra possibilidade espacial fora do labirinto, a não ser de repetir sua própria lógica do jogo.

Os labirintos são como as mônadas de Leibniz, não agem diretamente umas sobre as outras; elas não têm portas nem janelas pelas quais tudo possa entrar ou sair, mas cada uma está em correspondência com todas as outras.

Deleuze serviu-se da metáfora do labirinto para explicar o conceito de espaço em Leibniz, em seu livro *A Dobra*. Diz Deleuze, "Leibniz explica em um texto extraordinário: um corpo flexível ou elástico ainda tem partes coerentes que formam uma dobra, de modo que não se separam em partes de partes, mas sim se dividem até o infinito em dobras cada vez menores, que conservam sempre uma coesão. Assim, o labirinto do contínuo não é uma linha que dissociaria em pontos independentes, como a areia fluida em grãos, mas sim é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou se decompõe em movimentos curvos, cada um dos quais está determinado pelo entorno consistente ou conspirante. Sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples

extremidade da linha".⁵² O espaço 'leibniziano' é constituído como um labirinto com um número infinito de dobras, algo similar à cidade composta de quadras, casas, quartos, móveis, dobras dentro de dobras, dobras que conformam espaços, como um origami, a arte da dobradura do papel.

O labirinto serve-se de uma representação racional - a geometria clássica - para explicar uma outra geometria espacial existente, nem sempre visível de se representar, conformada por dobras sobre dobras.

A função da dobra, como a do labirinto, é ocultar, cegar.⁵³

Talvez, a morte de Deus explique e fundamente o mito da modernidade, o fim da essência, o início da existência. A essência dá lugar à existência. O mito à história. O espaço descentralizado ao fim do centro como elemento estruturador e orientador do espaço.⁵⁴

"Ao lado dos deuses supremos e criadores que se tornam *dei otiosi* e se eclipsam, as histórias das religiões conhecem deuses que desaparecem da superfície da terra, mas desaparecem porque foram mortos pelos homens. Contrariamente à morte do *deus otisus*, que apenas deixa um vazio rapidamente preenchido por outras figuras religiosas, a morte violenta dessas divindades é criadora. Algo de muito importante para a existência humana surge em decorrência de sua morte".⁵⁵

Mas a crença de que existe um sentido do espaço, uma essência, persiste em suas roupagens camufladas ou emboloradas. E, mais do que em qualquer outra parte, ele sobrevive na história e teoria da arquitetura, na mente de muitos de seus teóricos que continuam a acreditar que a arquitetura tem uma essência, um significado. Isso porque eles, talvez, na maioria das vezes não são capazes de se desvencilhar de suas crenças, sem deixar de levá-las para a arquitetura. Nossas estantes estão cheias de significados, sentidos e essências desvanecentes, basta dar uma olhada na grande produção bibliográfica arquitetônica a partir dos anos 70. Esse modismo pode ser explicado ou justificado como uma reação à angústia existencial surgida nos anos 50-60, e para superar essa angústia recorreu-se à ciência da lingüística para voltar a significar, preencher o mundo esvaziado.⁵⁶

A história ou o passado parece que tem pouco a oferecer para encontrar o sentido da arquitetura, isto porque a história é toda senso comum, montagem de cacos, e o sentido nunca é princípio ou origem, ele é produzido, criado, reinventado, constantemente como a própria história. A idéia de que o sentido carregue uma profundidade só pode ter uma explicação lógica na origem da representação em perspectiva. Numa profundidade disposta na superfície de representação da pintura, numa ilusão totalmente oposta à representação medieval, que abria portas e janelas, derrubava paredes para mostrar a profundidade dos corpos, misturava tempos distintos em sua narrativa, evidenciando um sentido que se abrigava na profundidade dos corpos, no interior de suas casas.

O sentido despeja-se na superfície. Na superfície que se dobra sobre si mesma. Na continuidade entre direito e avesso, que se confundem na seqüência das dobras, como na folha de uma revista com seu verso e



Moebius Strip II
M.C. Escher, 1963

seu reverso, e com toda sua perversão da arte das superfícies, que a *collage* explora muito bem. Devemos entender que o sentido incorpora o outro lado da versão e que a pseudoneutralidade do sentido e da superfície é inseparável de seu estatuto de duplo e paradoxo. A dobra é a continuidade do avesso e do direito, do verso e reverso da folha, a arte de instaurar esta continuidade entre as superfícies. Foi mais ou menos assim que compreendeu Deleuze *A lógica dos sentidos*.⁵⁷

O que está dentro está fora, e o que está fora, logo pode estar dentro.

“A superfície, a cortina, o tapete, o casaco, eis onde o cínico e o estóico se instalam e aquilo de que se cercam. O duplo sentido da superfície, a continuidade do avesso e do direito, substituem a altura e a profundidade. Nada atrás da cortina, salvo misturas inomináveis. Nada acima do tapete, salvo o céu vazio. O sentido aparece e atua na superfície, pelo menos se soubermos convenientemente, de maneira a formar letras de poeira ou como um vapor sobre o vidro em que o dedo pode escrever”.⁵⁸

Como frizou Deleuze, “De tanto deslizar, passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso. E se não há nada para ver por trás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível, está ao longo da cortina, que basta seguir o mais longe, estreita e superficialmente possível para inverter seu lado direito, para fazer com que a direita se torne esquerda e inversamente”.⁵⁹

O que ele nos diz, em outras palavras é que toda lógica do sentido assenta-se sobre uma lógica do não-sentido, com toda a carga de seus paradoxos, e que a superfície onde se funda o sentido se desdobra constantemente, transformando-se em *non-sense*, e vice-versa como num anel de Moebius.

Mas o anel de Moebius também é um terrível labirinto, ele é uma armadilha simples e perfeita para o mito do eterno retorno. A metáfora do anel de Moebius ou da cortina com seu forro e opacidade é o que realmente nos impede de ver um outro tipo de espaço que não seja esse que se dobra e desdobra num contínuo infinito de repetições. A perspectiva de quem vaga ainda sobre o anel ou a cortina é de um olhar voltado para sua superfície de base, para seu horizonte infinito; a isso continuamos a chamar tridimensionalidade ou profundidade redobrada pela superfícies. É exatamente a opacidade dessa superfície, desse horizonte incerto que a física nos faz duvidar a cada amanhecer, que não nos permite visualizar as duas faces de sua superfície em simultaneidade, criando a falsa ilusão de que ora estamos dentro, ora estamos fora. Mas existe um ‘fora’ do anel, e esse fora que a lógica perversa do labirinto, do anel com suas oposições, não nos permite ver. E quando percebemos as repetições a que somos submetidos pela lógica do espaço, quando nos vemos nos vendo, somos acometidos pela Inquietante Estranheza, pela sensação de ficarmos como condenados a vagar pelo labirinto, ou de nos transformar nas formigas que andam em um único sentido no anel desenhado por Escher. Sempre poderemos ver o outro lado da superfície do anel, da

cortina, do espelho, mas nunca o que está fora da superfície ou dentro da espessura inconcebível dela.

O que nos revela essa lógica de oposição, desses paradoxos e fissuras, é que não podemos acreditar que existe um jogo do dentro e do fora, o jogo do labirinto, pois nessa geometria estamos sempre dentro, e o que pensamos ser o fora sempre será um dentro.

No corte, na emenda do anel, do labirinto, da cidade é que se pode vislumbrar a possibilidade de que em algum momento eles possam se tornar transparentes, revelando uma outra visão não só calcada e recalçada em um sentido e em um não-sentido, mas uma visão completamente distinta desde o dentro para fora, como do fora para dentro. Como se de repente o labirinto opaco se espelhasse, refletindo o universo fora dele. Mas a lógica perversa das mônadas diz que esse outro fora pode ser mais um labirinto.

O problema do labirinto, já não é o de entrar e perder-se; para quem nasceu no labirinto, para os filhos do Minotauro, o problema é sair dele. E na medida que a pseudo-imensidão de um 'aí fora', do deserto, do espaço, é tão assustador quanto o próprio labirinto, continuamos a espichar e a estender nossas cidades interminavelmente até que nos expliquem uma outra lógica da compreensão do espaço.

Há os que dizem que no labirinto a gente não se perde, a gente se encontra; há outros que defendem que o labirinto é o lugar da perda. Na verdade o labirinto, seja em suas dobras ou em sua dupla superfície, é o lugar da simultaneidade da perda e do encontro; isso porque faz parte mesmo da lógica do sentido e da cidade. Restaria uma pergunta, talvez sugerida pelos Situacionistas mas nunca dita, ou seja, se a lógica da cidade assenta-se sobre a lógica do sentido, ou se a lógica do sentido é fruto da lógica da cidade, ou de como se dá essa correspondência?

A desorientação, a inquietante estranheza é a percepção da existência de uma fratura no espaço e no tempo. O lapso, a descontinuidade, a emenda, a cola de quando se passa de dentro para fora do Anel de Moebius. Pelo efeito da dobra, a cidade se apresenta ora como uma produção ordenável lógica, ora como um labirinto ilógico, carente de qualquer sentido, dependendo do lado da superfície em que estamos. O sentido é muito frágil, se rompe fácil, quando sua superfície é cortada ele cai na profundidade do abismo, dos significados.⁶⁰

Deveria-se ainda pensar se o sentido da arquitetura não deveria também ser interrogado no seu sentido de persistência, nessa pseudo-essência da permanência, em sua imortalidade ante o tempo, ou mesmo em sua transitoriedade. Ou ainda de ser não só a própria superfície onde se integram as demais artes, mas o suporte onde se depositam as proposições do sentido. Curiosamente, tampouco o sentido da arquitetura está na superfície, em seu revestimento, como tentaram mostrar os Novos Brutalistas ao pelarem a arquitetura mostrando a beleza de sua nudez, de sua estrutura, criando uma espécie de anti-arquitetura, e reinventando um novo sentido para a arquitetura, evidenciando seu aspecto de construção bruta e de espaço existencial.

A estória dos três porquinhos, nesse sentido é mais que ilustrativa para mostrar os falsos sentidos da arquitetura criados entre permanência e efêmero. Desde cedo a estória trata de colocar na cabeça das crianças o valor de uma arquitetura sólida, permanente, em contraposição à arquitetura frágil e efêmera. Por trás do pano de fundo dessa estória encontra-se associada a valorização do trabalho, onde aqueles que não trabalham devem morar numa arquitetura frágil e perecer, ou então se abrigar na casa do porquinho prático. Era contra isso que os Situacionistas, e principalmente Debord, em sua *Sociedade do espetáculo*, se debatia. Só o sólido com seu paradoxo efemeridade tem sentido para uma sociedade baseada na exploração do trabalho, na produção pela produção, na sociedade de consumo. Para isso a estória opera diretamente com o terror da sinistra figura do lobo mau que derruba as casas com seu sopro.

Ignasi Sola Morales, em seus últimos ensaios também percebeu essas diferenças, "Os lugares da arquitetura atual não podem ser permanências produzidas pelas forças da *firmitas* vitruviana. São irrelevantes os efeitos de duração de estabilidade, do desafio da passagem do tempo. É reacionária a idéia de lugar como cultivo e entretenimento do essencial, profundo, de um *genius loci* difícil de acreditar em uma época de agnosticismo. Mas essas desilusões não têm porque levar ao nihilismo de uma arquitetura da negação."⁶¹

Encontramos falta de sentido em muitas coisas e em muitos sentidos, como as já apresentadas anteriormente: a orientação, a existência, a memória, o espaço do labirinto, etc. Mas existe ainda um outro sentido não diretamente vinculado ao espaço, mas que poderíamos associar à proliferação repetitiva das coisas, à produção excessiva de objetos, às grandes megalópoles; toda essa infinidade de coisas, por um motivo ou outro, acaba nos parecendo igual, despertando-nos a baunasia, a falta do sentido do espaço, das cidades e da própria existência. A perda de sentido é também a perda da individualidade, da identidade, anunciada por Freud como o problema do duplo na *unheimlich*, ou a constante preocupação apontada no IX e no X Congresso Internacional de Arquitetura Moderna sobre a perda da identidade na arquitetura; ou ainda o triunfo do anonimato, a perda da aura, anunciados por Edgar Allan Poe, Baudelaire e W. Benjamim.

Para o sentido do espaço ou do lugar não existe o não-lugar. Triste expressão, pois todo lugar é um lugar. Todo espaço é uma possibilidade de um vir-a-ser ou do que já foi. O espaço é anterior ao homem, e se não for é parte da extensão dele. Logo, é impossível levar adiante a categoria de não-lugar como algo que inexistente. É evidente que tanto para Melvin Webber, nos anos 60, como para Marc Augé, o não-lugar não significa o não-lugar propriamente dito. Os espaços que eles designam como não-lugares são lugares sem significação, desatados do tempo, da história, da memória, iguais ou semelhantes em todos os lugares, sem identidade. Desde sua ótica: desorientadores.⁶²

Entretanto, dentro do sentido de orientação da sociedade eles possuem um papel relevante de serem lugares de transição de uma cultura a outra, de comungar o universal, de criar territórios orientáveis em qualquer território distinto do viajante, ou mesmo dentro da própria cultura. Por exemplo, uma das funções dos aeroportos é não provocar a desorientação dos viajantes, mas sim amenizar qualquer desorientação que se possa produzir, levando até ao paradoxal efeito de se ter aterrissado no mesmo lugar. A maioria deles possui regras de orientações comuns, ditadas mundialmente, como, por exemplo, embarque no segundo pavimento e desembarque no primeiro, setores de *check in*, etc.

Os rápidos deslocamentos de um ponto a outro, sem ao menos percorrer as distâncias sobre terra, percebendo lentamente suas diferenças de um território a outro, fazem com que os aeroportos e todos esses não-lugares, façam parte de um código de orientação universal. Essa pseudo falta de uma identidade formal arquitetônica bastante criticada, não é mais que o correspondente de uma outra lógica formal, cuja função é não provocar a desorientação, mas que infelizmente é pouco trabalhada em termos de arquitetura.

Não bastando todos os labirintos físicos e reais que nos aprisionam, recriamos novos labirintos nos espaços virtuais. Pelo medo da desorientação continuamos a construir labirintos por onde passamos.⁶³

No mar ou no deserto da Internet encontramos muitas coisas interessantes. Um trabalho plástico com um lúcido e interessante texto é *O lugar: agora... onde mesmo? Um labirinto*, mais um labirinto de Duane Michals. Um trabalho que mostra mediante textos e imagens que nossa orientação é totalmente equivocada e imposta pela onipresença das imagens técnicas, pela janela da máquina fotográfica. O texto diz o seguinte:

“O lugar é feito pelo olhar, mas o nega. Atrai a visão e a modela. Tem uma luz artificial, mas que não vem substituir a do sol: vem concorrer com ela, brigar com ela pela primazia de fazer ver o existente. O lugar é feito a partir de uma janela: a janela da máquina, a janela maquinaica que abre para uma outra realidade – a realidade virtual.

Na casa, a porta é o limite entre o dentro e o fora. Na casa, a janela é a abertura do fora, como um quadro para o dentro, e do dentro como uma nesga para o fora. Mas agora, na casa outra janela se abre, e vê-se um outro ‘fora’ por onde se entra, uma outra realidade que luta com o dentro da casa e o fora da casa pela atenção do olhar, do sentir e do pensar.

Para as máquinas, funcionar, agora, é conectar-se aos humanos e impor-lhes a inteligibilidade, os limites maquinaicos.

Como que convida para um labirinto, a máquina convida o homem a ir consigo. O homem aceita”.

O que elas dizem é dito num espaço sem compromissos de fixar no tempo a mensagem – o que se vê/lê hoje pode desaparecer amanhã, sem aviso. Endereços não são mais encontrados, a busca de *links* esbarra em

'file not found'. A NET é o espaço do puro presente, que foge do futuro, apagando o passado".⁶⁴

Se certas coisas ou certas arquiteturas nos parecem hoje sem sentido, não importa. Assim como o esquecimento, logo a memória retorna, logo a face do não-sentido se desdobra e dá espaço a um novo sentido. Quanto mais hoje as coisas pareçam sem sentido, mais sentido terão amanhã, por força mesmo da natureza do sentido.

O descortinar do sem-sentido sempre passa pelo labirinto, cruza de ponta a ponta a cidade.

O poeta Floriano Martins e o escritor Claudio Willer, escreveram um interessante editorial para a revista *Agulha* sobre cidade e memória, salientando a essencialidade do instante, da deriva, não apenas recorrendo ao bordão da ruptura, mas antes sondando as inúmeras possibilidades de identificação, complementaridade, desdobramento.

"As cidades e sua música abrasada de extravios são uma imposição de falsos encontros. Tudo é perda ali, a começar pelo que julgamos encontrar: a idéia precária de localização que ostentam as inúmeras sinalizações, os caminhos dados como únicos, ainda que bifurcados. A rigor, a única razão para que o homem mergulhe no labirinto aflitivo da malha urbana é a de buscar perder-se de todo e descobrir ali uma antítese para o que lhe foi deturpado a caminho. Entrar ali para perder-se de si, tratando de recuperar um outro já de muito desfeito. Portanto, as cidades não são lugar de encontro, mas antes de acento da perda.

Assim vale caminhar por elas, perdendo-se no esgotamento de ruas e em sua escuridão ardilosa. Seguir por ali como quem recorda um verso de René Crevel: '*com as pernas abertas, uma cidade dorme nua sobre o mar fosforescente*'. Não descartar jamais o erótico. A própria e cultuada beleza, de prédios, roupas, carros - a estética da velocidade, seu charme domado - nos engana ao esconder o vazio em que se ergue. O humano pode se instalar em qualquer espaço, mas deve levar consigo o sentido. Hoje um artilho conceitual embaralhou o racional ao irracional, proveniente de uma astúcia respaldada em certo temor atávico do homem conhecer-se mais intimamente. As cidades devem ser vistas como um convite a que o homem saia de si, sim, mas que essa aventura se justifique por uma busca mais ampla de sua existência.

Tocar as reenâncias das cidades; beijar-lhe com sutileza os caminhos, embriagando-lhes o passo. Um homem não pode compreender nada fora de si se evita tocar-se. As mulheres estão mais próximas desse conhecimento essencial porque sabem fazê-lo. Sabem preencher com mãos internas e externas todo o ímpeto de sua vida. Os homens se distraem com uma exuberância fortuita e erguem cidades onde ninguém mais se toca entre si. Pensemos nas cidades como um aglomerado de casas e ruas conectivas. Não temos aí senão uma fertilização da solidão. Os espaços de convivência são ilusórios porque o mercado das almas prevalece em tais sesmarias.



Série *Things Are Queer*

Duane Michals



As cidades são um lugar fecundo para que se perceba as vozes que revelam as dissidências. Entregar-se a elas, perder-se nas dobras insuspeitas. Tornar a vida uma grande aventura. Calvino a elas se referiria como palimpsestos: raspando-lhes a face vamos dar em outra que nos evita olhar e logo em mais outra que se abre despojada e outra mais e mais, até o infinito. No entanto, o que quer que engulamos, terá seu destino certo sob uma ótica que não é mais apenas laboratorial. As cidades não são mágicas. Não são fantásticas. Não são indícios de uma evolução humana. O próprio Calvino diria: *não existe linguagem sem engano*. As cidades são a medida exata do homem que temos hoje. Este homem tão afeito ao racional que consegue desconquistar-se. Não está mais. Não é mais ele. E rigorosamente não ensina a si mesmo sequer uma rua mais tranqüila para chegar ao espelho.

Raspando a face do que nos mostra o cotidiano damos em um imenso vazio desconfigurado. Não há cidades. Seguindo as placas, nada muda, pois abolimos a distinção entre visível e invisível. Perdemos as cidades, quando o ideal era nos perdermos nelas”.⁶⁵

E quanto mais se estende essa busca pelo sentido, mais sem sentido ela se torna.

Este texto carece de sentido, até mesmo sua existência é questionável. Qualquer intenção na tentativa de compreender o sentido do espaço, percorrendo esses estranhos lugares em busca de um sentido, só pode resultar numa tola incursão.

Normalmente, atribuímos existência aos espaços e às coisas, mas na realidade, sem nós, elas não existiriam. Pensar um espaço como existente, significa pensar em si próprio.

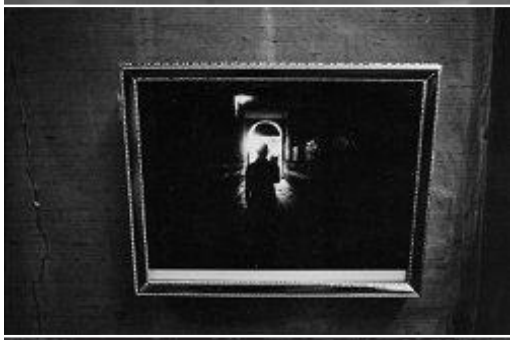
Infelizmente, na exigência da objetividade, acabamos por abstrair os espaços, as coisas e conseqüentemente nossa própria existência.

Gabriel Marcel, certa vez disse: “Quanto mais eu acentuar a objetividade das coisas, cortando o cordão umbilical que liga à minha existência, mais convertereirei este mundo num espetáculo sentido como ilusório”.⁶⁶

Para os existencialistas a existência precede a essência. Em termos filosóficos todo objeto tem uma existência, um sentido e uma essência. E essa essência é o próprio sentido, ou vice-versa. Entretanto, muitas pessoas crêem que a essência vem antes da existência. Essa idéia tem sua origem no pensamento religioso do século XVIII quando se acreditava na existência de uma essência natural, um sentido para os homens como natureza humana e, por exemplo, conceitos inatos do que deveria ser uma casa, uma praça, uma escola, etc. O que derivaria posteriormente na teoria dos tipos, na cruel teoria determinista do caráter em psicologia.

Exemplificando, Sartre em *O Ser e o Nada*, explicou esse falso sentido da natureza determinista, ironicamente, citando o caso das ervilhas e dos pepinos:

“Muitas pessoas crêem que as ervilhas, por exemplo, se arredondam conforme a idéia de ervilha e os pepininhos, são pepininhos, porque...



NOTAS

- 1 Uma pequena parte desse texto, basicamente o que se refere ao sentido do espaço existencial, foi apresentado originalmente no I Congresso Internacional de Psicanálise e Interseções - Arquitetura: Luz e Metáfora. Grupo de Estudos Avançados (GEA), em Porto Alegre, 22 a 25 05/2002.
- 2 MARCEL, Gabriel. *Da recusa à invocação*. In: FOULQUIÉ, Paul. *O existencialismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955. p.45.
- 3 SARTRE, J.P. *O ser e o nada*. In: FOULQUIÉ, Paul., op. cit., p.64.
- 4 Refiro-me aos trabalhos de Josep Muntanya, Topogenesis I, II, III, *Arquitectura como lugar*. Barcelona: Oikos-Tau, 1979-80. O trabalho de Charles Moore, *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982. E os de Christian Norberg Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. Schulz foi um dos poucos teóricos da arquitetura a estudar o sentido do espaço, principalmente em seu livro *Existência, espaço e arquitetura*. Entretanto, interpretou o espaço existencial como o lugar da existência, e infelizmente não chegou a aproximar a percepção do espaço existencial, do espaço "bruto", como viam os existencialistas. No trabalho de Schulz observa-se esse deslocamento de pensamento do espaço existencialista (Heidegger, Sartre) à concepção do espaço fenomenológico de Bachelard e Merleau-Ponty, sem esgotar o questionamento do espaço existencial. Estava mais preocupado, ao fim, em estabelecer categorias do espaço, descrevê-los, evocar os espíritos do lugar, do que propriamente interrogá-lo ao limite.
- 5 FOULQUIÉ, Paul. *O existencialismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955, p.80-81.
- 6 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Pensar é estar doente dos olhos*. In: NOVAES, Adauto (Org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.327-345. Neste ensaio Perrone-Moisés nos descreve os distintos modos de ver do poeta Fernando Pessoa e seus heterônimos, mostrando o olhar de uma pessoa que não se contentou em dispor de um único olhar, mas dispôs de vários, enfrentando o risco de perder a si mesma de vista.
- 7 DELEUZE, Gilles. *A Lógica dos sentidos*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.21. Neste livro, Deleuze apresenta uma série de paradoxos que formam a Teoria do Sentido, alicerçada no trabalho de Lewis Carroll e na filosofia dos estoicos.
- 8 Op. cit., p. 143. "O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido, e é isto que é preciso entender por *non-sense*. Id. *ibid.*, p.74.
- 9 Id. *ibid.*, p.78. A noção de absurdo esteve sempre latente nas filosofias irracionalistas ou nas que se recusavam a encontrar um sentido racional para a existência, como obviamente o existencialismo. Os existencialistas procuravam uma saída ante o labirinto: a condição humana, propondo a escolha lúcida do próprio destino, do trajeto, da arquitetura do labirinto, ou a revolta. O *non-sense* seria o disparate puro e simples, o absolutamente sem sentido, enquanto o absurdo, enquanto absurdo, teria ainda um sentido, embora inexplicável e distante, como a obra de Kafka.
- 10 Id. *ibid.*, p.70.
- 11 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998. p.231. "A Inquietante Estranheza está situada à parte porque define um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da Inquietante Estranheza". p.227.
- 12 "O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos ainda que a angústia acerca dos olhos, o medo de cegar, é freqüentemente um substituto da angústia da castração". FREUD, Sigmund. *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Portugal: Publicações Europa-América. p. 221. [s.d.]
- 13 FREUD, op. cit., p.220. Comentário sobre esse tema em *Arquiteturas Fantásticas*, baseado-me no trabalho de Todorov: o fantástico é algo misterioso, inexplicável ou inadmissível que se introduz na vida real, definindo-se sempre em relação à realidade e ao imaginário. Acontece na hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. FUÃO, Fernando. *O fantástico na arquitetura*. In: FUÃO, Fernando Freitas (Org.). *Arquiteturas fantásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, Faculdade Ritter dos Reis, 1999. p. 13-36.
- 14 Os sentimentos e os significados da *unheimlich* são tão amplos e irrestritos na língua alemã que seria difícil traduzir literalmente para o português. Mas em seu ensaio Freud tratou de selecionar alguns desses aspectos. Freud quando buscava o correspondente da *unheimlich* na língua portuguesa (acho que só por ser mais erudito, pois creio que não sabia nada de português, ademais em se tratando de um sentimento, que já é difícil de se explicar em sua própria língua) dizia o seguinte: "O italiano e o português parecem contentar-se com palavras que parecem perfrases". Na língua portuguesa encontrei três traduções para a *unheimlich*: 'A inquietante estranheza', 'O estranho', e 'O sentimento de algo ameaçadoramente estranho', em uma edição de Portugal.
- 15 SIEBERS, Tobin. *El espejo de la medusa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Siebers resumidamente mostra, no capítulo concernente a Freud, como ele tratou de afastar o papel da superstição do discurso da *unheimlich*. Veja-se também o trabalho de Max Milner *La fantasmagoría*, um estudo sobre as próteses visuais na literatura. Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- 16 "Inicialmente precisamos lembrar que nesses fenômenos de automatismo, estamos confrontando com uma autonomia do mecanismo. Esta característica nos interessa pois ela é própria a toda estrutura de repetição. O sujeito que vivencia essa compulsão de repetição experimenta a sensação de sentir-se excluído. A lógica da compulsão de repetição se apresenta diante de nossos olhos como algo autônomo que está mais além do nosso controle. É por esta razão que Freud mencionava, por várias vezes, a figura do destino como uma possibilidade freqüentemente evocada para dar conta desses fenômenos." SOUZA, Edson Luiz André de. *Uma estética negativa em Freud*. In: SOUZA, Edson; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (Org.). *A invenção da vida*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p.128.
- 17 Nesse sentido sobre a trajetória da estética Freudiana e Pós-Freudiana (Lyotard, Damisch, Didi-Huberman...) veja-se o elucidativo ensaio de HUCHET, Stéphane: *Linguagens do não-saber: teoria da arte e psicanálise*. In: SOUZA, Edson; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (org.). op. cit., p. 176-188.
- 18 "A partir de uma série de outras experiências, reconhecemos também facilmente que é apenas o fator de repetição involuntária que transforma em ameaçadoramente estranho aquilo que até ali foi inofensivo, e nos impõe a idéia de que algo de funesto

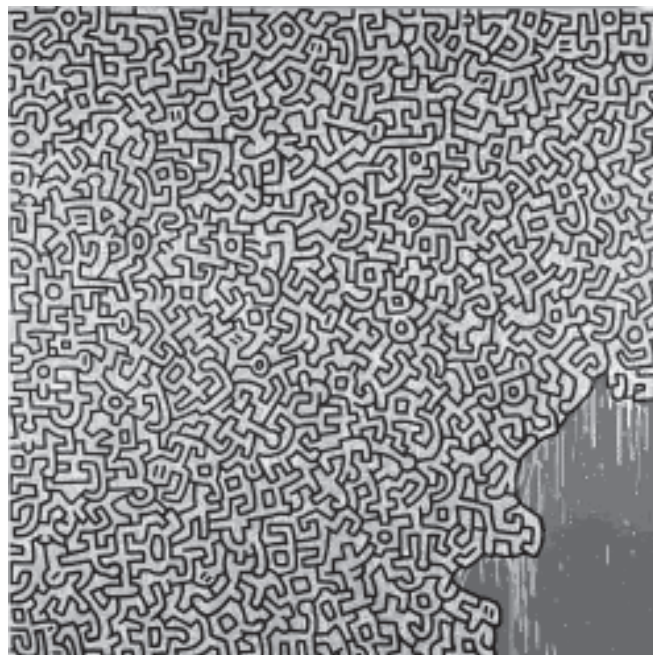
e inevitável está a ocorrer, se não falaríamos apenas de 'acaso'. Assim é decerto indiferente quando, por exemplo, se recebe uma chapa com um dado número - pode ser o 62 - num vestiário onde se entregou o casaco, ou se descobre que o camarote que nos foi destinado num navio tem o mesmo número. Mas essa impressão modifica-se quando ambos os acontecimentos, independentes um do outro, se tornam próximos, ou seja, quando alguém, no mesmo dia, depara várias vezes com o número 62, quando, suponhamos, é levado a verificar que tudo o que tem uma classificação numérica — moradas, quarto no hotel, carruagem do comboio - apresenta invariavelmente o mesmo número, ou pelo menos um deles. Isso é considerado 'ameaçadoramente estranho' e quem não é invulnerável às tentações da superstição será levado a atribuir um sentido oculto a esta insistente repetição de um número, talvez a ver nisso como que uma indicação acerca da duração da sua vida". FREUD, op.cit., p.225.

- 19 Sobre o tema dos suportes de representação veja-se FUÃO, Fernando (org). *O Fantástico na arquitetura*, op. cit., p. 13-36.
- 20 VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unheimlich*. 3.ed. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994. p.19. Como a *unheimlich* é um sentimento não muito preciso em sua definição, Vidler nos mostra uma *unheimlich* muitas vezes próxima ao sentimento de medo "A sensibilidade contemporânea vê o *uncanny* surgir nos vazios dos estacionamentos abandonados ou dos *shopping mall*.", p. III. No ensaio *Unhomely houses*, Vidler faz um passeio pela *uncanny* da arquitetura da literatura, reafirmando não só as análises feitas por Freud sobre *O homem de areia* de E.T.A. Hoffmann, mas também analisando os trabalhos de Quincey, Charles Nodier e Hermann Melville. Praticamente em seu primeiro capítulo ele trata de transcrever quase que literalmente grande parte do ensaio de Freud. É uma tentativa de delinear e explorar os aspectos espaciais e arquitetônicos da *uncanny* como foi caracterizada na literatura, filosofia, psicologia e na arquitetura desde o final do século XIX até o presente. Na segunda parte Vidler examina a complexidade e mudança das relações entre edifício e corpo, estrutura e lugares que se caracterizam por tentar desestabilizar as convenções da arquitetura tradicional nos anos recentes, com referência às teorias críticas do estranhamento, indeterminação lingüística e representação, que serviram como veículos para os experimentos das vanguardas artísticas (Coop, Himmelblau, Stirling, Tschumi). Na parte três, Vidler apresenta a implicação da *uncanny* para o urbanismo e especialmente para a interpretação da condição espacial, baseado nas tentativas de Freud para abordar os efeitos de encontrar-se perdido na cidade, e o fascínio moderno pelo *flaneur*, desde Benjamin a Breton. Vidler observou os meios através dos quais a psicologia e a psicanálise encontraram na cidade o lugar para a exploração da ansiedade e paranóia. Vidler descreve o que poderia ser considerado como uma sensibilidade pós-urbanismo, do surrealismo ao situacionismo. No fundo o livro é uma coletânea de ensaios críticos atados pela tênue linha do *unheimlich* apresentado nos primeiros capítulos. Vidler apresenta praticamente a mesma descrição de Freud em sua tentativa de definir a *unheimlich*.
- 21 Sobre a trajetória da arquitetura desde a ótica da câmara escura, tratei exaustivamente em *A Máquina de Fragmentos*, em *Arquitetura como Collage*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 1987-1992. (Tese doutoral)
- 22 Deleuze, em seus trabalhos, principalmente em *A dobra* inaugura um novo sentido para o sentido que não mais se funda na profundidade produzida pela perspectiva clássica quatrocentista, nem na verticalidade (ascendente-descendente) religiosa medieval. Deleuze propõe um sentido na superfície, baseado nos postulados existencialistas e fenomenológicos de Heidegger, Husserl. DELEUZE, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988.
- 23 DIDI-HUBERMAN, op.cit., p.246.
- 24 Id. *ibid.*, p.246.
- 25 CIRLOT, Jean-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984. p.472.
- 26 Este filme produzido no Canadá e dirigido por Vincenzo Natali foi premiado no Festival do Cinema Fantástico em 1997. Outro exemplo curioso é o da casa da viúva do inventor do rifle Winchester: começou construindo quartos para abrigar os fantasmas das pessoas que seu marido havia matado; sucessivamente ela foi aumentando a casa, construindo corredores intermináveis com quartos sem portas e sem janelas, com escadas que não levam a lugar nenhum ou que sobem pelas paredes, portas que abrem para abismos.
- 27 DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 246.
- 28 LYOTARD, Jean-François. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.
- 29 Em *A vontade de potência* Nietzsche percebeu de uma maneira muito lúcida e antecipatória a incorporação do estranhamento e do acaso como fenômenos estéticos controlados, como forma de representação da dominação do medo, como vontade de potência mesmo, e que seriam plenamente incorporados pelas vanguardas do início do século XX. Diz ele: "Na economia interior da alma do homem primitivo prepondera o medo do mal. O que é o mal? Três coisas: o acaso, o incerto, o súbito. A História da civilização representa uma diminuição daquele medo do acaso, do incerto, do súbito. Civilização significa justamente aprender a calcular, aprender a pensar casualmente, aprender a prevenir, aprender a acreditar em necessidade. É até possível um estado de segurança, de crença em lei e calculabilidade, que chega à consciência como fastio (tédio), em que o gosto pelo acaso, pelo incerto e pelo súbito sobressai como excitante". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1983. p.391.
- 30 Sobre a estética do estranhamento veja-se os trabalhos de Peter BURGUER (Teoria de la Vanguardia), Simón MARCHÁN FIZ (Del arte objectual al arte de concepto), Victor SKLOVSKI (La obra de arte como procedimiento). A desorientação é como um despertar, assim como o estranhamento ou a teoria do *schack* serve para acabar com a apatia e o torpor. "Desde que Hipnos irmão de Tanathos, compreende-se porque, na Grécia como na Índia e no gnosticismo, ação do despertar tenha uma significação soteriológica. Sócrates despertava os interlocutores, algumas vezes contra a vontade deles". ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 113.
- 31 A orientação do tempo na Antiguidade era dada pelo surgimento dos astros: do sol, da lua, das estrelas. Era externa ao corpo, inclusive a arquitetura retratava muitas vezes a representação do cosmo, a passagem do sol, como na arquitetura egípcia.
- 32 "Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo". DELEUZE, Gilles. *A Lógica dos sentidos*, op.cit., p.6. "Os paradoxos de sentido são essencialmente a subdivisão ao infinito (sempre passado-futuro e jamais

- presente) e a distribuição nômade (repartir-se em um espaço aberto ao invés de repartir um espaço fechado)”. p.78.
- 33 Criado por Irwin Allen e produzido pela *20th Century Fox Television*. Foram ao todo 30 episódios feitos entre os anos de 1966 e 1967.
- 34 Eliade mostra-nos que o conceito de esquecimento equivale, na Índia, à ignorância, à escravidão, e à morte e que se encontra uma situação similar na mitologia grega na figura da *Mnemosine*. ELIADE, Mircea, op. cit., p. 105.
- 35 Id. ibid., p. 109. “É notável que também para Platão, o esquecimento não faz parte integrante da morte, mas, ao contrário, é relacionada com a vida, a reencarnação. É ao voltar à vida terrestre que a alma esquece as idéias”. Id. ibid., p. 112.
- 36 “Uma noite, na época em que Rebeca se curou do vício de comer terra e foi levada para dormir no quarto das outras crianças, a índia que dormia com eles acordou por acaso e ouviu um estranho ruído. Sentou-se alarmada, pensando que tinha entrado algum animal no quarto, e então viu Rebeca na cadeira de balanço, chupando o dedo e com os olhos fosforescentes como os de um gato na escuridão. Pasmada de terror, perseguida pela fatalidade do destino, Visitación reconheceu nesses olhos os sintomas da doença cuja ameaça os havia obrigado, a ela e ao irmão, a se desterrarem para sempre de um reino milenário no qual eram príncipes. Era a peste da insônia. Ninguém entendeu o pânico de Visitación. ‘Se a gente não voltar a dormir, melhor’, dizia José Arcádio Buendía, de bom humor. ‘Assim a vida rende mais’. Mas a índia explicou que o mais temível da doença da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço nenhum, mas sim a sua inexorável evolução para uma manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer que quando o doente se acostumava ao seu estado de vigília, começavam a apagar-se da sua memória as lembranças da infância, em seguida o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e ainda a consciência do próprio ser, até se afundar numa espécie de idiotice sem passado. (...) Ao fim de várias semanas, José Arcádio Buendía encontrou-se uma noite rolando na cama sem poder dormir. Quando percebeu que a peste tinha invadido a povoação, reuniu os chefes de família para explicar-lhes o que sabia sobre a doença de insônia, e estabeleceram medidas para impedir que o flagelo se alastresse para outras povoações do pantanal. Foi Aureliano quem concebeu a fórmula que havia de defendê-los, durante vários meses, das evasões da memória. Descobriu-a por acaso. Insone experimentado, por ter sido um dos primeiros, tinha apreendido com perfeição a arte da ourivesaria. Um dia, estava procurando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não se lembrou do seu nome. Seu pai lhe disse: *tás*. Aureliano escreveu o nome num papel que pregou com cola na base da bigorna: *tás*. Assim, ficou certo de não esquecê-lo no futuro. Não lhe ocorreu que fosse aquela a primeira manifestação do esquecimento, porque o objeto tinha um nome difícil de lembrar. Mas poucos dias depois descobriu que tinha dificuldade de se lembrar de quase todas as coisas do laboratório. Então marcou com o nome respectivo, de modo que bastava ler a inscrição para identificá-las. Quando seu pai lhe comunicou o seu pavor por ter-se esquecido até dos fatos mais impressionantes de sua infância, Aureliano lhe explicou o método, e José Arcádio Buendía o pôs em prática para toda a casa e mais tarde o impôs a todo o povoado. Com pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: *mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela*. Foi ao curral e marcou os animais e plantas: *vaca, cabrito, porco, galinha, aipim, bananeira*. Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a sua utilidade. Então foi mais explícito. O leiteiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: *Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que se produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite*. Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita. Na entrada do caminho do pântano, puseram um cartaz que dizia *Macondo* e outro maior na rua central que dizia *Deus existe*. Em todas as casas haviam escrito lembretes para memorizar os objetos e os sentimentos. Mas o sistema exigia tanta vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabava por ser menos prática, porém mais reconfortante. Pilar Ternera foi quem mais contribuiu para popularizar essa mistificação, quando concebeu o artifício de ler o passado nas cartas, como antes tinha lido o futuro. Derrotado por aquelas práticas de consolação, José Arcádio Buendía decidiu então construir a máquina da memória, que uma vez tinha desejado para se lembrar dos maravilhosos inventos dos ciganos. A geringonça se fundamentava na possibilidade de repassar, todas as manhãs e do princípio ao fim, a totalidade dos conhecimentos adquiridos na vida. Imaginava-a como um dicionário giratório que um indivíduo situado no eixo pudesse controlar com uma manivela, de modo que em poucas horas passassem diante de seus olhos as noções mais necessárias para viver. MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. São Paulo: Record, 1980. p.35-39.
- 37 Integrantes da Internacional Situacionista: Asger Jorn, Constant, Guy Debord, Pinot Gallizio, Raoul Vainegem, Knabb, Gilles Ivain... A cidade era apenas uma das preocupações do grupo que reunia artistas urbanistas, cineastas e poetas. Sobre a Internacional Situacionista veja-se: *Situacionista, teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.
- 38 BRETON, Rétif de la. *Les nuits de Paris*. Paris: Gallimard, 1986. ARAGON. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1990. BRETON, André. *O amor louco*. Lisboa: Estampa, 1971.
- 39 ANDREOTTI, Libero. *Introdução: a política urbana da internacional situacionista*. In: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. *Situacionistas, arte política e urbanismo*. Barcelona: Museu D’art Contemporani de Barcelona/ Actar, 1996. p. 21.
- 40 Sobre os Provos, ver GUARNACCIA, Matteo. *Provos*. São Paulo: Conrad Livros, 2001. Coleção Baderna.
- 41 Guy Debord citado em ANDREOTTI, op. cit., p. 29.
- 42 HOCHE, Gustav. *Maneirismo, o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 43 LAMBERT, Jean-Clarence. *Constant y el labirinto*. In: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. *Situacionistas, arte política e urbanismo*. Barcelona: Museu D’art Contemporani de Barcelona/ Actar, 1996. p. 100. Lambert neste artigo distingue o neologismo “labirintiano”, que começou a circular no festival do labirinto, por ele organizado em 1984 na Fundação

Acrílico sobre tela 185 x 185 cm intitulado: “Brazil”

Keith Haring, 1989



- Gulbekian (Paris e Lisboa), em contraposição à palavra labirinto, que só significa complicado.
- 44 CONSTANT. *O princípio da desorientação*. In: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. *Situacionistas, arte política e urbanismo*. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona: Actar, 1996. p. 86-87.
- 45 CIRLOT, op. cit., p. 446.
- 46 Op. cit., p. 456.
- 47 LAING, R.D. *Laços*. Petrópolis: Vozes, 1981. p.92.
- 48 "Com barro fabricam-se os vasos, neles o útil é o nada. Esburacam-se portas e janelas para fazer a casa, e o nada delas é o mais útil para elas. Assim, pois, no ser está o interesse, mas no não ser está a utilidade. TSE, Lao. *Tao Te Ching*. Madrid: Ediciones Orbis, 1983. p.104.
- 49 CIRLOT, op. cit., p. 577.
- 50 QUETGLAS, José. *Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la "esencia vacía del arte moderno."* (O l'essence du vide: Le vide d'essence). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. Secció d'Història. ETSAB, s/ data. p. 16. "Que o silêncio e o vazio possam ocupar a essência de uma obra de arte, é em nosso tempo, uma crença anacrônica. Pressupõe a existência de um espectador alheio a tudo quanto foi a experiência da arte moderna." Op. cit., p.23.
- 51 "Havia um rei que, um dia, recebeu a visita de um outro rei, monarca de um país distante e menor. O anfitrião, para zombar da simplicidade de seu hóspede, levou-o a um gigantesco labirinto e lhe disse que entrasse, pois lá veria a maior maravilha de todo o reino. Não tardou para que o visitante percebesse que dificilmente sairia de lá com vida. Durante três dias de solidão e três noites de terror vagou pelos corredores e salões, terraços e jardins onde reinava sempre o silêncio mais absoluto. No limite de suas forças, clamou ao seu deus que lhe mostrasse a saída. A poucos metros dali uma curva repentina lhe revelou um retângulo de cores súbitas recortado na parede: demorou a perceber que era uma porta. Levado a presença do outro rei, que tentava disfarçar o espanto, disse-lhe apenas que também possuía um labirinto em sua terra e que, se Deus quisesse, haveria de mostrá-lo. Chegando a seu país, declarou a guerra contra o outro, invadiu-lhe o reino, dizimou-lhe o exército e tomou-o prisioneiro. Colocou o monarca destronado sobre um camelo e por muitos dias avançou pelo deserto. De repente cortou as amarras do outro, jogou-o sobre a areia ardente e lhe disse: - Este é o meu labirinto, ó poderoso monarca! Aqui não há paredes a barrar-te os passos, nem escadas que terminam no teto ou portas que abrem para lugar nenhum. Apenas o sol, a areia interminável e o tempo que viverás até que os abutres te façam a última reverência. Dito isso, partiu a galope com os camelos". Trecho extraído do conto *Os dois reis e os dois labirintos*. In: BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1952. p.124.
- 52 DELEUZE, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1988. p. 14.
- 53 "O número irracional implica a queda de um arco de círculo sobre a linha reta de dois pontos racionais, e a denúncia como um falso infinito; por isso o contínuo é um labirinto, e não pode ser representado por uma linha reta, pois a reta sempre deve estar misturada com curvatura"..."Tudo isso permanece obscuro. Pois se Leibniz levando até o extremo uma metáfora esboçada por Plotino (multipliquemos a cidade sem que ela funde esta operação) converte a mónada em uma espécie de ponto de vista sobre a cidade. Há que entender que a cada ponto de vista lhe corresponde uma determinada forma? Por exemplo, uma rua de tal ou tal forma? Nas cônicas, não há um ponto de vista que remeteria a elipse, outro para a parábola e outro para o círculo. O ponto de vista, o vértice do cone, é a condição sob a qual se capta uma perspectiva, um perfil que apresentaria cada vez toda a cidade a sua maneira. O que se capta desde um ponto de vista não é nem

Acrílico sobre tela -100 x 100 cm
Keith Haring, 1989



Acrílico sobre tela -100 x 100 cm
Keith Haring, 1989



- uma determinada rua, nem sua relação determinável com as outras ruas, que são constantes, mas a variedade de todas as conexões possíveis entre os trajetos de uma rua qualquer a outra: a cidade como um labirinto ordenável." Id. *ibid.*, p.29-37.
- 54 Segundo Mircea Eliade, "Para o *homo religiosus*, o essencial precede a existência. Isso é verdadeiro tanto para o homem das sociedades primitivas e orientais como para o judeu, o cristão e o muçulmano. O homem é como é hoje porque uma série de eventos teve lugar *ab origine*. Se for verdade que os eventos essenciais tiveram lugar *ab origine*, esses eventos não são os mesmos para todas as religiões". ELIADE, op. cit., p.86.
- 55 Op. cit., p.91. E, como disse Deleuze: A importância do estruturalismo e do existencialismo em filosofia mede-se por isso: por ele deslocar as fronteiras. Quando a noção de sentido tomou o lugar das essências agonizantes, a filosofia religou o sentido a uma nova transcendência, novo *Avatar* de Deus, céu transformado e aqueles que encontraram o sentido no homem e seu abismo, profundidade novamente cavada, subterrânea. Em seguida, temos a impressão de um contra-senso operado sobre o sentido; pois de qualquer maneira, céu ou subterrâneo, o sentido é apresentado como Princípio, Reservatório, Reserva, Origem. Mas tanto sob a rasura como sob o véu, o apelo é no sentido de reencontrar ou restaurar o sentido, seja em um Deus que não teríamos compreendido suficientemente, seja em um homem que não teríamos sondado o bastante. DELEUZE, Gilles. *A Lógica dos sentidos*, op. cit., p 74-75.
- 56 São exemplos disso: *El significado en arquitectura* de C. Jencks e G. Baird, *O significado das cidades* de Carlo Aymonino, *O significado da arquitetura* de Norbert-Schulz, *A linguagem moderna da arquitetura* de Bruno Zevi, *A linguagem clássica da arquitetura* de John Summerson, entre outros.
- 57 Op. cit., p.136.
- 58 "Mas é sempre contornando a superfície, a fronteira, que passamos do outro lado, pela virtude de um anel. A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade". Op. cit., p.12.
- 59 Id. *ibid.*, p.10.
- 60 Sobre a importância do corte, da fratura, veja-se FUÃO, Fernando Freitas. *Canyons, a avenida Borges de Medeiros e o Itaimbezinho*. Fumproarte. Propeq. UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, Propeq, 2001.
- 61 SOLA MORALES, Ignasi. *Diferencias*. Topografia de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p. 124.
- 62 AUGÉ, Marc. *Non-places. Introduction to an anthropology of upermodernity*. London, New York: Verso, 1995. WEBBER, Melvin. The urban place and non-place urban realm. In: *Explorations into urban structure*. Pensilvania, 1964. "O que Webber mostrou, e que contribuiu para o conceito de lugar urbano, foi que o lugar físico tinha cada vez menos relevância no mundo moderno, porque a amplitude e a flexibilidade das comunicações estavam mudando. As comunidades, como a raiz da palavra mostra, dependiam primariamente da comunicação, e como estava se tornando cada vez mais independente de qualquer lugar específico, o mesmo acontecia com a comunidade...Verificar-se-ia então que as razões para definição e realização do lugar teriam perdido qualquer fundamento técnico, tornando-se basicamente psicológicas. Podia-se construir o lugar através de muitos meios, que já referimos - a imagem significativa, oportunidades, tons históricos excessivos, multisignificação, etc. - ou simplesmente evitá-los e produzir o *não-lugar*." JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 309-311. Sobre o tema do lugar veja-se o importante e atualizado ensaio de Ignasi de Sola Morales, *Lugar: permanencia o producción*.. Sem apoiar-se nos estudos de Webber, Sola Morales diz em termos de uma arquitetura de permanência x arquitetura de acontecimento ou produção a mesma coisa que Webber. In: *Diferencias*. Topografia de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- 63 Essa outra abordagem, não menos importante, do perder-se no 'ciber espaço' encontrei na rede, apresentada pela artista e semiótica Lucia LEÃO em seu livro *O labirinto da hipermidia: arquitetura e navegação no ciber espaço*. Lucia Leão, compartilha também da crença de que os labirintos podem nos ajudar a compreender melhor e interagir de uma forma mais profunda com os espaços virtuais, mas isso não desmerece em nada a originalidade e a profundidade de seu trabalho "Os adventos das redes de hipermidia nos levam a redefinir o próprio conceito de identidade e presença. A mobilidade dos espaços se consegue com a utilização de elos entre as partes de um mesmo documento ou entre diferentes documentos. Porém, esse tipo de amarração tem gerado um outro problema: uma construção baseada em uma multiplicidade de lexias. A exploração do espaço computacional mediante fragmentos atomizados cria uma percepção também fragmentada. É como se tivéssemos um imenso espaço diante de nós, mas só pudéssemos acessá-lo por meio de pequenos recortes de cada vez. Não conseguimos perceber um espaço que cresce e se desdobra, não podemos perceber as passagens, as transformações. Através de olhares e percepções diferentes, o labirinto do arquiteto e o labirinto do viajante dialogam e se diferenciam, quem faz o labirinto é o viajante; o labirinto só passa a existir como tal, como construção da complexidade, na medida em que alguém o penetre e o percorra. Para seu construtor, que tem a visão global do projeto, que tem o mapa, o labirinto não se impõe como metáfora do obtuso, o complexo labirinto é finito. Para o viajante, devido as similitudes das encruzilhadas, aos caminhos aos quais retorna mesmo sem querer, o labirinto se apresenta como infinito. A experiência labiríntica é a experiência daquele que penetra." Fragmentos do resumo do Capítulo 5. <http://lucialeao.pro.br/public.html>.
- 64 Acesso em: http://www.informarte.net/cursos/14c_labirinto.htm. Sobre a onipresença das imagens técnicas na arquitetura veja-se: FUÃO, Fernando Freitas. *Cidades Fantasmas*. Revista ARQtexto nº1; Interfaces. Propar. UFRGS. Porto Alegre. 2001. p.12-23. Também publicado na revista eletrônica Arqtextos, www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp138.asp.
- 65 MARTINS, Floriano & WILLER, C. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag30capa.htm>
- 66 MARCEL, Gabriel. *Da recusa à invocação*. In: FOULQUIÉ, Paul. O existencialismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955. p. 45.

Fernando Freitas Fuão

Arquiteto, doutor pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona com a tese "Arquitectura como Collage", 1992. Atualmente é professor na Faculdade de Arquitetura e no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://www.ufrgs.br/propar/fuao>