

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

Arquitetura Inatural como Arquitetura da Diferença

[uma comunicação de afetos e durações]

Maria Júlia Barbieri

Bauru

2006

Maria Júlia Barbieri

Arquitetura Inatural como Arquitetura da Diferença

[uma comunicação de afetos e durações]

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática, da área de concentração gêneros formatos e produção de sentido, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP/Campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Solange Maria Bigal.

Bauru
2006

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Júlia Barbieri

Arquitetura Inatural como arquitetura da diferença
[uma comunicação de afetos e durações]

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista, Campus de Bauru, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Banca Examinadora:

Presidente: Prof. Dra. Solange Maria Bigal

Titular: Prof. Dr. Marcelo Carbone Carneiro

Titular: Prof. Dr. Octávio de Lima Mendes Lacombe

Bauru, 25 de agosto de 2006.

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha família, pela grande confiança depositada durante o longo tempo que durou minha ausência em virtude dos estudos.

A eles que sempre diziam: Essa menina só quer saber de estudar!

Dedico também ao Tchem, que tanto é presente em todos os momentos de minha vida. Te amo!

Agradecimentos

Agradeço primeira e longamente ao grande acaso do destino que colocou em minha vida uma mulher e seu devir—Deus, Solange Bigal.
Estaremos sempre conectadas pelos fios invisíveis da memória.

À Fapesp, pela bolsa concedida que muito contribuiu para que se realizasse uma pesquisa profunda.

À Sabrina, Leticia, Leila, Juliana, Digão, Osama, Carol, Cíntia Lúcia e Dú, amigos sempre presentes nas viagens imóveis da arquitetura.

Ao professor e amigo Cláudio Amaral, por conduzir meus passos durante a faculdade.

Ao meu irmão gêmeo Fábio, que muito contribuiu com as libras que me mandava de Londres para ter o que comer e onde morar em Bauru.

Ao meu irmão Márcio e minha cunhada Sandra pela confiança e carinho.

Aos meus queridos sobrinhos, Mariana e João Pedro, pelas gargalhadas sinceras da infância.

Ao meu pai, José Vitor Barbieri, por me mostrar os caminhos da sensibilidade e da intuição.

À minha mãe, Ednir Neves Barbieri que, acima de tudo, é uma amiga, pelo amor incondicional que só as mães têm.

A Newton Eichenberg pelas valiosas contribuições e pela maravilhosa revisão ao trabalho.

Ao Tchem pela paciência nas horas do meu desespero, pelo incentivo e confiança, e acima de tudo, por me fazer feliz.

BARBIERI, Maria Júlia. **Arquitetura Inatural como arquitetura da diferença [uma comunicação de afetos e durações]** 2006. f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, agosto, 2006.

Resumo

Este trabalho está voltado para a comunicação, mas a concebe como interface da arquitetura, entendendo que comunicar é próprio da arquitetura e dos objetos que ela produz. Além disso, admite-se que o caráter midiático é próprio do processo de criação na arquitetura, contanto que coloque o indivíduo e o espaço numa relação constante de troca. Tal relação é legítima por princípio. Por isso, recorreu-se a uma pragmática predominantemente filosófica no uso dos conceitos que fundamentam a abordagem da arquitetura utilizada neste trabalho, os quais foram extraídos da filosofia de Gilles Deleuze, filósofo francês contemporâneo de quem emprestamos algumas de suas interpretações sobre alguns conceitos fundamentais de Espinosa e Bergson, principalmente o de afeto, um movimento essencial entre partículas que compõem um corpo; o de duração, um movimento que é condição para se penetrar numa realidade que é imanente e criadora; e o de devir, movimento que é da ordem do imperceptível, que atua em dupla direção e que faz a constituição do espaço oscilar entre a linha, a partícula e o imaterial.

Palavras-chave: arquitetura, comunicação, afeto, duração, devir.

BARBIERI, Maria Júlia. **Inatural architecture as architecture of the difference [a communication of affects and durations]** 2006. f. Dissertation (Post-graduate in Communication). Program of Post-Graduate in Communication. College of Architecture, Arts and Communication, UNESP, Bauru, Ago. 2006

Abstract

This work is turned to communication, but conceives it as an interface of the architecture, understanding that to communicate is characteristic of the architecture and of the objects that it produces. In addition to that, it is admitted that the mediatic character is proper for the creation process in the architecture, since it places the individual and the space in a constant relationship of exchange. Such relationship is, by principle, legitimate. For that reason, it had appealed to a predominantly philosophical pragmatics in the use of the concepts that lay the foundation of the architectonic approach used in this work and that had been extracted from the philosophy of Gilles Deleuze, a contemporary French philosopher from whom we borrow some of its interpretations about some fundamental concepts from Spinoza and Bergson, mainly the concepts of affection, an essential movement among particles that composes a body; of duration, a movement that is a condition to penetrate into a reality that is immanent and creative; and of to become, a movement that is of the order of the imperceptible, that actuates in double direction and that makes the space constitution oscillate among the line, the particle and the immaterial.

keywords: achitecture, communication, affection, duration, devir

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	1
[CAPÍTULO 001] NA DENSIDADE DO ESPAÇO	
Arquitetura e Comunicação: coexistências	6
Afeto e duração como potências da arquitetura	13
Espaço denso: arquitetura que dissolve e coagula	18
[CAPÍTULO 002] VIAGENS IMÓVEIS	
Viagens imóveis ou corpus spatium	25
Devir-espaço da linha	28
Museu das linhas invisíveis	32
Devir-molecular da partícula	39
Miragem nebulosa	43
Devir-imaterial do espaço	51
Espaço da alma e alma do espaço	54
[CAPÍTULO 003] NA ZERIDADE DO TEMPO	
Na zeridade do tempo	65
Arquitetura inatual como arquitetura da diferença	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Todas as viagens ditas iniciáticas comportam esses limiares e essas portas onde há um devir do próprio devir e onde muda-se de devir, segundo as horas do mundo, os círculos de um inferno ou as etapas de uma viagem que fazem variar as escalas, as formas e os gritos. Dos uivos animais até os vagidos dos elementos e das partículas.”

(DELEUZE & GUATTARI, Mil platôs. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível, 2002, p.33)

Considerações iniciais

Esse trabalho se debruça sobre a comunicação, sim, mas como interface da arquitetura, entendendo que o processo de comunicar é próprio da arquitetura e dos objetos que ela produz. Admite-se, inclusive, que o caráter midiático aí é próprio do processo de criação na arquitetura, mas desde que coloque o indivíduo e o espaço numa relação constante de troca. Tal relação é legítima por princípio.

Visto que, cada vez mais, a arquitetura utiliza-se de instrumentos tecnológicos próprios da comunicação, como, por exemplo, a mídia digital, cabe aqui um aprofundamento no estudo das possíveis transformações que esses novos suportes trazem para a arquitetura, no que diz respeito aos seus processos de produção no espaço. No entanto, não pretendemos nos deter em um estudo das mídias como fontes representacionais da arquitetura. Em vez disso, partimos do pressuposto de que a incorporação desses novos suportes, de certa forma, coloca em crise exatamente a indissociável relação espaço-tempo, que tradicionalmente sempre desempenhou um papel fundamental na arquitetura.

Esse momento de instabilidade e desequilíbrio em que até mesmo essa relação fundamental é abalada foi muito bem explorado por Fábio Duarte¹ no que ele chamou de “crise das matrizes espaciais”. Duarte classifica o espaço em três categorias: o *espaço* conforme postulado enquanto grandeza absoluta; o *território* desenhado pela geografia e delimitando as fronteiras; e o *lugar*, marcado pela cultura enquanto

.....

¹ Ver: DUARTE, Fábio. Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura. São Paulo, Perspectiva, 2002.

espaço do cotidiano; e nos coloca o problema fato de que hoje vivenciamos a crise dessas matrizes, a dissolução dos limites precisos dessas categorias do espaço, e, por consequência, uma transformação nas formas de percepção do indivíduo.

Fábio Duarte revela ainda que a crise dessas matrizes começa com a emergência da tecnologia e com a constituição de um espaço global que tende à desterritorialização. “Os veículos tecnológicos atingiram o limite do tempo extensivo, reduzindo as distâncias no tempo que permitiam a apreensão do espaço” (DUARTE, 2002 p.95). Se antes era possível categorizar o espaço em relação à escala ou à temporalidade próprias da arquitetura, e manifestar essas categorias em produções que nos trazem toda a história da humanidade nelas edificada, hoje vivenciamos a dissolução dessas verdades.

Essa condição de crise nos permite vislumbrar desde já um momento de desestabilização das teorias e processos da arquitetura, não o entendendo de um ponto de vista finalista, que reconhece a presença de uma crise e busca possíveis soluções, mas como crise, apenas.

Dessa forma, o presente trabalho, em vez de buscar uma correspondência hipotética que tente aproximar a arquitetura da comunicação fazendo uso, para isso, das tradicionais grades interpretativas a que se costuma recorrer para se analisar uma mensagem, procura, ao contrário, reconhecer nesse próprio desequilíbrio emergente uma nova possibilidade para o processo de criação na arquitetura. E também procura estudar a natureza da conseqüente comunicação promovida entre o indivíduo e o espaço: uma comunicação plástica, escorregadia e, no entanto, efetiva (e afetiva), uma comunicação deveras, e uma comunicação de devires.

Para a análise dessa situação, recorreu-se a uma pragmática predominantemente filosófica no uso específico que faz dos conceitos que fundamentam este trabalho, e que foram extraídos da filosofia de Gilles Deleuze, um filósofo francês contemporâneo do qual emprestamos algumas de suas interpretações sobre Espinosa e Bérgrson. Entre elas estão o “afeto”, um movimento essencial entre partículas

que compõem um corpo, e a “duração”, um movimento que é condição para se penetrar numa realidade imanente e criadora. Há também o caso do devir, um movimento que é da ordem do imperceptível, atuando em dupla direção, o que faz o espaço oscilar em sua constituição, sendo ora linha, ora partícula, ora presença imaterial.

A escolha dessa fundamentação se alia ao anseio de trazer, porventura, algumas contribuições distintas para a arquitetura, tendo em vista o caráter extremamente contemporâneo, bem como o grande poder afetivo, do pensamento deleuzeano. Esse pensamento, que tantas vezes deixa transparecer o fascínio que sente pelas superfícies (como em *A Lógica do Sentido*, quando ele defende o “superficial” quando a norma é valorizar o “profundo”), deve, em virtude de sua “arquiteturalidade” intrínseca, conferir ao trabalho, sobretudo, uma intensificação da atmosfera plástica criada e modelada pelos seus conceitos, e já própria da arquitetura.

O primeiro capítulo, intitulado “Na Densidade do Espaço”, se debruça sobre a relação entre comunicação e arquitetura, explicitando o papel da arquitetura como potência de comunicar. Essa relação se estabelece por meio dos conceitos de “afeto” e de “duração”, nos sentidos em que, respectivamente, Espinosa e Bergson os desenvolvem. Além disso, explora a relação entre indivíduo e espaço, relação essa que ele vivencia por meio de uma experiência diferenciada, e que lhe é propiciada por uma arquitetura que, graças a um processo incessante de dissolução e coagulação do corpo e do espaço, faz emergir uma nova experiência do espaço, e um novo espaço: o espaço denso.

Utilizando como ferramenta a idéia de *cartografia*, o segundo capítulo explora os *corpus-spatium* escolhidos para a análise. Intitulado “Viagens Imóveis”, esse capítulo propõe um percurso por entre esses espaços, ao longo desses intermundos, a saber: o Museu Judeu, do arquiteto

Daniel Libeskind, construído em Berlim e concluído em 1996, resultado de um concurso de idéias para a construção de um museu em homenagem aos judeus dizimados pelo Holocausto nazista; a *Blur Building*, dos arquitetos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, construída para a Expo 2002, uma exposição internacional de arquitetura realizada na Suíça. E *Osmose*, da artista canadense Charlotte Davies, um ambiente imersivo em realidade virtual. O intuito dessa escolha se baseia no fato de que ela permite fazer o percurso da materialidade através de sua dissolução, e explorar as relações surgidas entre o indivíduo e o espaço, pondo então à prova o entrelaçamento conceitual proposto na pesquisa. Esse capítulo contém descrições de experiências virtuais de fruição de cada uma dessas três obras, bem como a mostragem do material analisado. Tal fruição, porque apoiada no modo abduutivo de pesquisa, substitui uma análise fundamentada pelos métodos mais tradicionais de pesquisa.

O terceiro capítulo, “Na Zeridade do Tempo”, discorre sobre a afecção associada à própria Arquitetura do Inatual² com base no conceito de *Diferença* do próprio Deleuze, o qual aliamos a algumas discussões propostas pelo arquiteto Peter Eisenman. Além disso, o capítulo trabalha a idéia de um tempo zero, correspondente à idéia de espaço denso, desenvolvida no primeiro capítulo. Quanto àquele momento ou processo de desestabilização das teorias e processos da arquitetura, do qual se falou há pouco, ele, depois de reconhecido e delineado, deve ser finalmente desenhado e cartografado, concluindo, quem sabe, todo o caminho da pesquisa, pelo menos neste estágio, e apontando, senão para uma nova natureza arquitetural, pelo menos para uma natureza outra, de outra qualidade espaço-temporal.

.....

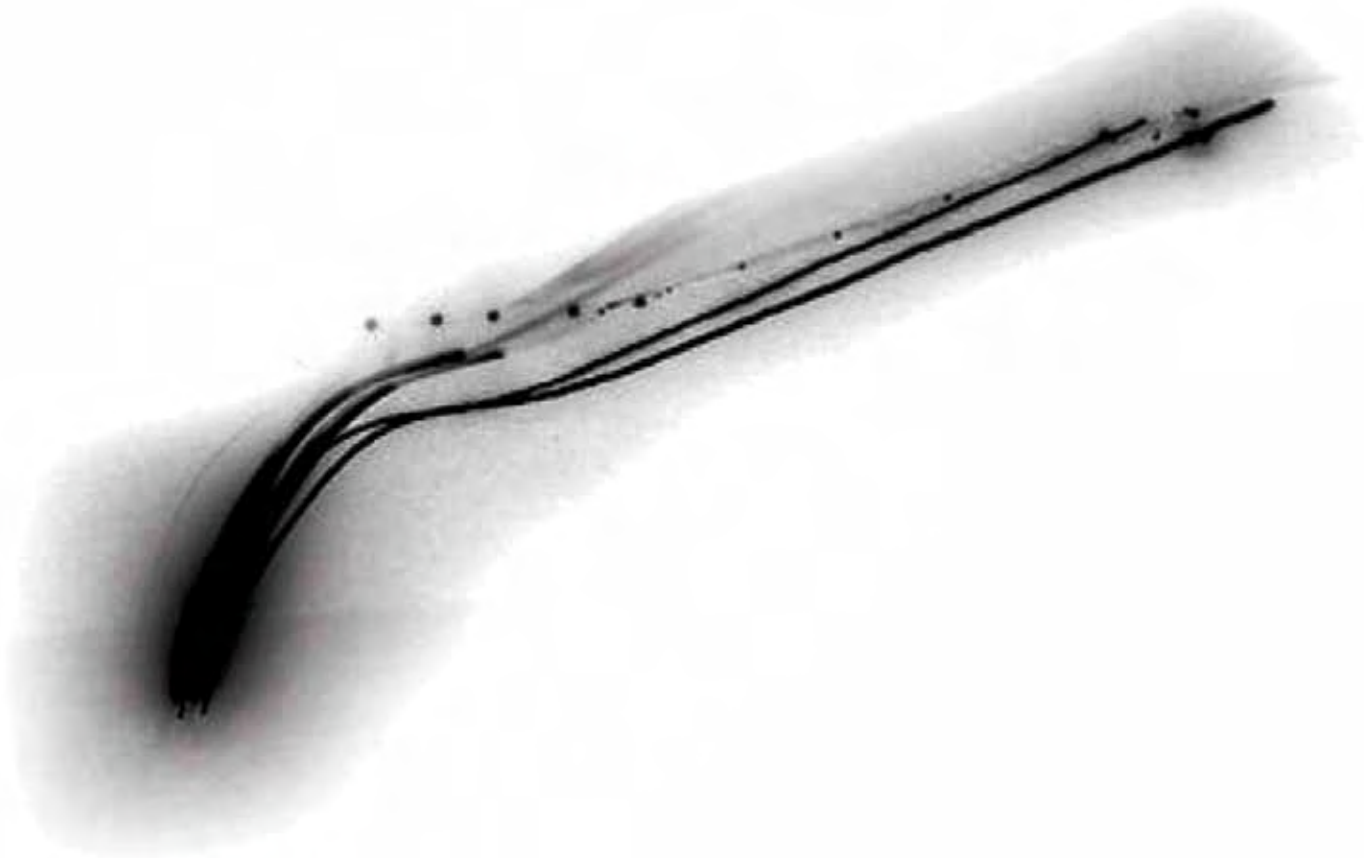
2 A idéia de inatual está presente na interpretação de Deleuze sobre Nietzsche. No entanto, não se pretende aprofundar nesse aspecto, cabendo apenas um esclarecimento a respeito desse conceito: “É por isso que a filosofia tem com o tempo uma relação essencial: sempre contra o seu tempo, crítico do mundo actual, o filósofo forma conceitos que não são eternos nem históricos, mas intempestivos e inatuais. [...] Pensar ativamente ‘é agir de um modo inatual, portanto, contra o tempo, e por isso mesmo no tempo, em favor (espero-o) de um tempo por vir.” (DELEUZE, 1976 p. 163)

Ver: DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a Filosofia. Lisboa: Rés Editora, 1976.

O caráter imaginativo deste trabalho é o resultado exato de uma inferência abdutiva, que permite e estimula um processo de pesquisa intensamente criador, e que convida desde já o leitor a penetrar num universo de espaços construídos por palavras, palavras, palavras.

NA DENSIDADE DO ESPAÇO

“E o que dizer do espaço sonoro criado por gotas d’água pingando numa abóbada escura e úmida, do espaço urbano criado pelo som dos sinos de uma igreja, a sensação de distância que temos quando o som de um trem noturno penetra em nossos sonhos, ou o espaço aromático de uma padaria ou loja de doces? Porque as casas abandonadas, sem aquecimento, têm o mesmo cheiro de morte em todos os lugares?” (PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. 2005, p.488)





Dentre as várias definições de comunicação, escolheu-se aqui uma abordagem de natureza filosófica, graças à qual se pode explorar com o pensamento o domínio e o sentido da “coexistência”, pois todo ato comunicativo envolve em seu processo uma comunhão entre dois ou mais corpos, compondo uma fronteira que, ao mesmo tempo, contém essas naturezas diferentes, bem como as relações e trocas que elas estabelecem entre si. Trata-se da comunicação que se coloca como o ato mais elementar de se partilhar um instante, e nessa partilha explorar a experiência de reter nele a existência que lhe cabe, pois essa retenção, abrindo nele um campo de possibilidades comunicativas, permite

que se incline os sentidos em direção àquilo que ele permite ser desvelado.

Essa “coexistência” conforma uma superfície de contato, ou seja, uma superfície em comum que agrega elementos sensíveis. Superfície essa que se aproxima bastante do plano de imanência proposto por Espinosa, no qual não se diferenciam coisas ditas artificiais e naturais, e tanto o espírito como os objetos do mundo exterior têm um certo poder de afetar e ser afetado e, por isso mesmo, de comunicar.

A comunicação no âmbito dessa superfície lida com uma outra natureza relacional, que não separa mais o sujeito e o objeto, mas os entende como entidades que carregam potência de agir, ou, como Espinosa mesmo coloca, “força de existir”. “Quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma idéia, outra idéia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente.”

(DELEUZE, 2002 p.25)

Essa potência envolve afecções e afetos que vão se desencadeando, se articulando e se desdobrando quando ocorre o encontro entre corpos. As afecções, enquanto estados que um corpo imprime em outro por meio de sua força de existir, e os afetos, enquanto transições vivenciadas entre um e outro estados do corpo, ou seja, enquanto durações que os conectam e os fazem permanecer à deriva num território de puro movimento .

“É certo que o afeto supõe uma imagem ou idéia (afecção) da qual deriva como da sua causa. Contudo, não se reduz a ela; possui uma outra natureza, sendo puramente transitivo e não indicativo ou representativo, sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados. “[...] Quando eu falo de uma força de existir maior ou menor que antes, não entendo que o espírito compara o estado presente do corpo com o passado, mas que a idéia que constitui a forma do afeto afirma do corpo algo que envolve mais ou menos realidade que antes (III, def. geral)”. (DELEUZE, 2002 p.25)

No entanto, acessar essa transitividade própria do afeto requer um estado de suspensão, e estar em suspenso significa imergir numa interrupção temporária, na qual todas as certezas de identidade e permanência se dissolvem para dar lugar à diferença e ao desequilíbrio: uma zona que até então parecia abrigar apenas respostas neutras, únicas, lineares e convencionais se revela, com a interrupção, um pleno território de forças. É nessa suspensão que o espaço onde ocorre a “coexistência” se efetiva enquanto espaço desprovido de materialidade

ou de gravidade, preenchido apenas por fluidez e movimento. É essa suspensão que permite aos elementos atravessarem o campo onde formam relações e entrelaçarem suas forças de existir. "Com esta suspensão o plano cognitivo do outro pode se fazer presente no meu plano cognitivo, formando um terceiro campo cognitivo que não estava presente antes do encontro. [...] A comunicação é então uma virtualidade que se atualiza na relação." (MARTINO, 2003 p.48)

Entende-se, pois, que essa suspensão confere à comunicação uma manifestação daquilo que revela aos sentidos algo de oculto "[...] numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal [...]" (DELEUZE & GUATTARI, 2002 p.32). É o próprio afeto que, graças a essa suspensão, se revela na sua forma mais elementar. Sendo assim, quando se traça um paralelo entre a comunicação e a arquitetura, entende-se que o que se desenha nessa relação é exatamente esse espaço de suspensão, que não obedece à lógica convencional do entendimento do espaço enquanto grandeza extensiva, e enquanto matriz física que contém o mundo em sua materialidade. Em vez disso, invoca-se um espaço que, embora destituído de materialidade, se revela à medida que os afetos nele se manifestam.

"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 aonde 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, à espera de minha chegada." (FUÃO, 2004)

A arquitetura compartilha esse fato de que a comunicação se define como uma manifestação da “coexistência”, pois ela também traz consigo uma potência afetiva, que é desperta quando um corpo invade os espaços que ela cria. Se, de fato, transportamos conosco o sentido do espaço, pode-se dizer que uma simples caminhada se revela um percurso de acesso aos afetos que se desenrolam nessa duração.

Cabe então à arquitetura descobrir sua potência de fazer manifestar essa “coexistência”, que nada mais é senão o espaço do encontro. Para estudar a natureza dessa potência recorreremos a Deleuze e à interpretação que ele oferece do conceito de vontade de poder de Nietzsche, conceito que, em certo sentido, muito se assemelha à teoria espinosista dos afetos.

“Resulta daí que a vontade de poder se manifesta como um poder de ser afectado. Esse poder não é uma possibilidade abstracta: é necessariamente preenchido e efetuado a cada instante por outras forças com as quais está em relação. [...] A vontade de poder manifesta-se, em primeiro lugar, como sensibilidade das forças; e, em segundo lugar, como devir sensível das forças[...]” (DELEUZE, 1976, p.94 e 96)

Tanto os afetos como as forças implicam necessariamente uma dinâmica que os coloca em relação. É extremamente instigante o fato de que, nesse contexto, a arquitetura pode se revelar enquanto potência geradora de afetos, e inserir nessa transitividade tanto o espaço como o indivíduo. Gera assim uma tensão entre corpos. Coloca suas partículas em vizinhança num percurso estético onde as durações se conectam, de modo que ao percorrer o espaço, o indivíduo se torna parte dele, afetando e se deixando afetar.

O arquiteto Bernard Tschummi desenvolve um conceito que ele chama de “violência da arquitetura”. Para Tschummi, todo ato arquitetural promove um encontro de corpos, e ora o espaço viola o corpo, ora o corpo viola o espaço. É, portanto, um encontro entre

potências de afeto. No entanto, ele não se refere à violência enquanto brutalidade que destrói uma integridade física. Em vez disso, ele a usa como uma metáfora para a intensidade da relação entre o indivíduo e o ambiente que o envolve.

“Entrar num edifício pode ser um ato delicado, mas ele viola o equilíbrio de uma geometria precisamente ordenada. Os corpos esculpem todos os tipos de espaços novos e inesperados através de movimentos fluidos ou errantes. A arquitetura, então, é apenas um organismo engajado em constante troca com os usuários cujos corpos avançam contra regras cuidadosamente estabelecidas pelo pensamento arquitetural.[...] Cada porta implica um movimento de atravessar a sua estrutura. Cada espaço arquitetural implica e deseja a presença intrusiva que o habitará.” (TSCHUMMI, 1999, p.123)

Tschummi afirma que a arquitetura, para se efetivar enquanto tal, pressupõe uma troca de afetos. Quando um corpo percorre um espaço, articula com ele uma duração comum, constrói um híbrido de matéria e memória, desvenda percepções. Essa interação tem, para Tschummi, a natureza de uma vivência intensa, mas isso não significa que toda vivência do espaço ocorra dessa forma. O que se sabe, antes de mais nada, é que nossa percepção está adormecida diante de um cotidiano de repetições, e que só desperta quando surge o desequilíbrio ou, ainda, quando se tem acesso à suspensão.

Assim, um corpo pode, juntamente com o espaço que lhe é coexistente, ser atravessado por seus devires, construir com ele uma multiplicidade de afetos. Essa relação entre corpo e ambiente se revela como o “acontecimento da coexistência”.



As catedrais ou templos, por exemplo, enquanto locais onde se desenvolvem rituais sagrados, dispõem de um desenho que trata a luz e a monumentalidade, entre outros aspectos essenciais, como partículas simbólicas de uma presença divina. Ao ingressar numa catedral, o corpo do indivíduo é surpreendido quando interage com a grandiosidade do corpo sublime, as paredes ecoam quaisquer sons presentes entre elas, fala-se baixo, entoam-se cantos, e a luz penetra precisamente por aberturas destinadas a criar um espaço etéreo, um espaço onde tudo é feito para que o corpo nele imerso sinta o afeto de algo oculto. O corpo do indivíduo é ínfimo diante da grandeza de uma construção que é a própria incorporação da presença divina.

Nesse sentido, a possibilidade criativa da arquitetura implica que, desde o primeiro contato do arquiteto com o espaço, se estabeleça uma relação de afetos; por isso, a presença intrusiva de um traço estético dentro de qualquer terreno já lida com vontade de poder. Busca-se a imanência criativa, na qual sujeito e objeto (espaço e arquiteto) são potências em relação. A partir disso, o ato arquitetural se revela como uma composição de afetos.

Quando o arquiteto Daniel Libeskind³ iniciou o processo de criação do Museu Judeu (um museu construído em Berlim para abrigar a história de um povo marcado pela barbárie do Holocausto, que matou milhares de pessoas), ele, antes de visitar o espaço que abrigaria a obra, foi ao cemitério onde se encontram as lápides das famílias judias e ali observou que os túmulos marcados por muitas delas já não

.....

3 “Daniel Libeskind é arquiteto e inicialmente trilhou sua carreira estudando música em Israel, completando sua formação em Nova York, onde se tornou um pianista virtuoso. Aos 19 anos, trocou a música pela arquitetura, ingressando na Cooper Union for the Advancement of Science and Art New York City. Mas se ‘arquitetura é música congelada’ (Goethe) ou se ‘música é arquitetura que fala’ (Yannis Xenakis), talvez não tenha sido um abandono, mas sim uma evolução do talento musical em arquitetura. Libeskind, que teve como seu primeiro grande projeto o Museu Judaico em Berlim, é conhecido por sua prática multidisciplinar, abrangendo desde cenários para teatro a projetos em escala urbana”. FERRAZ, Ignez. Libeskind entre linhas.

Disponível em: <http://www.ignezferraz.com.br/mainportfolio4.asp?pagina=Artigos&cod_item=871>. Acessado em mar.2006

Ver: <http://www.juedisches-museum-berlin.de/site/EN/homepage.php?meta=TRUE>

Ver também: <http://www.daniel-libeskind.com/>.

estariam mais ocupados, um extermínio de gerações que nunca viriam a existir. Um terrível, e quase palpável, afeto de vazio e aniquilação, que Libeskind desdobra ao longo das linhas de afeto que a sua criação imprime em nosso imaginário, descobrindo assim, no nível da nossa percepção arquitetural, o devir sensível da força afetiva que edifica esse espaço.

A partir daqui se pode reconhecer que, antes de qualquer outra coisa, a arquitetura é uma potência de comunicação, de comunicação de afetos. De fato, a comunicação não se atém apenas à transmissão de mensagens precisas. Ela também propõe outro processo, o qual coloca em jogo um curso de afetos que se precipitam sobre o corpo quando ele ocupa um espaço. De acordo com a qualidade dos afetos, o ato comunicativo talvez possa adquirir até mesmo a pureza de um encontro divino, um estado de epifania que atrai para o espaço físico uma outra realidade, ou a nossa própria realidade, mas experimentada em um nível mais profundo, o da experiência fundamental do morar, do habitar a ordem cósmica. Essa profunda comunicação que a arquitetura agencia tem como ponto de partida uma experiência nitidamente diferenciada. Levar a arquitetura a esse estado epifânico implica explorar sua capacidade para manifestar aos sentidos seus elementos afetivos essenciais.

“A experiência mais vasta e possivelmente mais importante que se pode ter da arquitetura é a sensação de estar em um lugar único. Uma parte dessa intensa sensação do lugar é sempre a impressão de algo sagrado: este lugar é para seres superiores. Uma casa pode parecer construída para ter uma finalidade prática, mas, na realidade, é um instrumento metafísico, uma ferramenta mítica com a qual tentamos dar à nossa existência passageira um reflexo de eternidade.” (PALLASMAA, 2005, p.488)

Afeto e duração como potências da arquitetura

O espaço do encontro que nasce da troca de potências entre o indivíduo e o ambiente opera com outras matrizes diferentes daquela que promove a gênese física que fixa sujeito e objeto. De fato, a sua matriz primordial é o afeto, que se define como transição entre um e outro estado do corpo. Nesse sentido, ele (o espaço do encontro) se desenha como um campo de forças em movimento, que, no entanto, não lhe delimita formas ou estruturas, pois é a experiência que o concretiza como um espaço feito de puro sentimento. Sendo assim, esse espaço traz em si a potência de manifestar aos sentidos os afetos presentes nessa experiência, e invoca, desde o momento em que o faz, um corpo, que também passará a habitar essa fronteira temporária.

Partindo da idéia de que o corpo é o elo entre o sujeito e o mundo, ou ainda, o “fio condutor” de toda experiência perceptiva que ocorre entre o indivíduo e o ambiente, fazê-lo habitar essa fronteira implica dissolver sua integridade física em partículas, aproximando-o assim da natureza do ar, da leveza, da fluência e do espírito. Implica, assim, convertê-lo em um corpo sem peso, um corpo sem órgãos, que deixa de ser corpo para se transmutar em afeto, e em devir de afetos. Um corpo que tudo alcança, e que em tudo se transforma: a morada do devir sensível das forças.

Assim como o corpo que Espinosa nos traz, o qual não se define por meio de formas ou funções, e que tampouco define uma

substância ou sujeito, o corpo arquitetural é, por um lado, composto por relações de velocidade e lentidão entre partículas, e por outro lado, pelas capacidades de afetar e ser afetado.

“[...] é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos.”

(DELEUZE, 2002 p.128)

Além de fazê-lo por intermédio das relações de velocidade e lentidão, Deleuze também desenha o corpo por intermédio do que ele chama de latitudes e longitudes:

“Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista, isto é entre elementos não formados. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado).” (DELEUZE, 2002 p.133)

A longitude de um corpo reserva a ele a potência da partícula e lhe permite variar sua composição em meio às relações que estabelece – no caso da arquitetura, com o espaço –, fazendo com que ele varie entre devires moleculares que poderão agregá-lo numa infinidade de formas. A latitude faz com que ele seja atravessado pelos afetos presentes no encontro que ele desenvolve com o espaço. A latitude reserva para o corpo, por assim dizer, a potência do afeto. Tanto uma como a outra têm como condição essencial um movimento próprio que, no âmbito da experiência arquitetural, se relaciona com a idéia de duração.

A duração na qual esse agenciamento afetivo entre sujeito e espaço se desenvolve é responsável por um movimento de precipitação que conforma o corpo temporal da arquitetura, ou seja, que estabelece uma conformidade entre o corpo e o espaço. Mas é um corpo que, para além do espaço e do sujeito, pertence à ordem do tempo e revela uma realidade em movimento.

Sendo assim, a duração se revela como potência criadora de um novo plano perceptivo, e opera por meio de um tempo próprio, um tempo que desenha aquilo que Bergson chama de sentimento estético. Para Bergson, o sentimento estético ocorre como um desencadear harmonioso de afetos que se interpenetram, *dados imediatos*⁴ que atravessam o corpo e a consciência de modo a conduzir uma experiência perceptiva.

“É que o ritmo e o compasso, ao permitirem-nos prever ainda melhor os movimentos do artista, levam-nos desta vez a acreditar que somos deles senhores. Porque quase adivinhamos a atitude que vai tomar, parece que nos obedece quando de fato nos toma; a regularidade do ritmo estabelece entre ele e nós uma espécie de comunicação, e os retornos periódicos do compasso são outros tantos fios invisíveis com que fazemos atuar esse títere imaginário.” (BERGSON, 1927 p.18)

O sentimento estético de Bergson pode ser entendido exatamente como a manifestação do poder de ser afetado, e “parece nos obedecer quando de fato nos toma”. O desejo de ser afetado é a força que faz com que o mundo manifeste em nós a sua força e nos coloque efetivamente nas mãos da duração.

Portanto, o encontro entre sujeito e espaço, a fronteira arquitetônica, é também um encontro entre durações; por um lado, a

.....

4 Ensaio sobre os dados imediatos da consciência é o nome da obra onde o filósofo Henri Bergson introduz a idéia de duração, que terá outros desdobramentos em obras posteriores. Para Bergson, toda experiência é atravessada pela linguagem e pela inteligência, num movimento que a joga ao espaço, que desempenha o papel de um esquema organizador de nossa percepção. Dados imediatos, seriam, então, aqueles que não passam por essa espacialização, ou antes, seriam aqueles que se apresentam a nós através da duração, isto é, sem a mediação, sendo por isso imediatos, no sentido do que não é mediado.

duração própria do indivíduo, e, por outro, a duração do mundo que o envolve.

A duração própria do indivíduo se desenvolve no interior da consciência, onde os estados de alma vão desenvolvendo um curso de afetos que se sucedem, num tempo que não pode ser dividido, que não pode ser medido, e do qual não se pode dizer ao certo quando um momento de afeto termina e outro começa, mas do qual se pode intuir ter ele passado de um a outro. "[...] trata-se de uma 'passagem', de uma 'mudança', de um *devenir*, mas de um *devenir* que dura, de uma mudança que é a própria substância". (DELEUZE, 2004, p.27)

"Desde o primeiro lance de olhos dirigido ao mundo, antes mesmo de nele delimitarmos corpos, nele distinguimos qualidades. Uma cor sucede uma cor, um som a um som, uma resistência a uma resistência, etc. Cada uma dessas qualidades, tomada em separado, é um estado que parece persistir, imóvel, na espera de que outro o substitua. No entanto, cada uma dessas qualidades se resolve, na análise, num número enorme de movimentos elementares. Quer se vejam nela vibrações, quer seja representada de um modo inteiramente diferente, um fato é certo, toda qualidade é mudança." (BERGSON, 2005, p.325)

Essa duração, como Bergson a concebe, vai além da experiência de um transcorrer de tempo de natureza apenas psicológica para se tornar uma duração de todas as coisas. Em outras palavras, se o eu dura, o mundo material também dura. É esse o princípio de uma imanência ontológica associada a uma realidade em movimento. Se tudo dura, então participamos de um movimento universal, um impulso vital que é origem, e que anima e atravessa a psique, a vida e a matéria, e que Bergson chamou de "todo movente".

"Podemos ter acesso ao *todo* e intuir seu *movimento* por meio da parte mais essencial de nossa psique, que está integrada ao restante do universo porque nela perpassa livremente o movimento essencial e contínuo que nos originou. É porque somos movimento que podemos intuir o movimento universal das coisas existentes, podemos entrar em sintonia e, por vezes, em harmonia com os outros momentos do *movimento* universal e, assim, conhecê-lo por dentro." (ROSSETTI, 2004 p.128)

No caso da arquitetura, a construção desse corpo temporal engloba em sua existência o sujeito e o espaço de forma a jogá-los num plano imanente perpassado pelos livres movimentos das durações e dos afetos associados à experiência do espaço. Esse é o território da coexistência, uma experiência de percepção diferenciada, que vaza os sentidos e lhes apresenta o êxtase e a completude, como numa viagem iniciática de revelação e de acesso à experiência do estar em si das coisas do mundo.

“Todas as viagens ditas iniciáticas comportam esses limiares e essas portas onde há um devir do próprio devir e onde



muda-se de devir, segundo as horas do mundo, os círculos de um inferno ou as etapas de uma viagem que fazem variar as escalas, as formas e os gritos. Dos uivos animais até os vagidos dos elementos e das partículas.” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.33)

Nesse encontro entre corpo e espaço, esses devires se precipitam. Nesse momento único em que transmite ao indivíduo a sua experiência, a arquitetura passa a ter a potência de manifestar, ou seja, de revelar aos sentidos os devires ocultos que constroem um espaço. No entanto, essa manifestação predispõe o corpo para um exercício do poder de ser afetado, de buscar passagens secretas que o levem a uma fronteira de puro movimento.



Tendo reconhecido como potências da arquitetura o afeto e a duração, cabe agora desvendar essa experiência diferenciada do espaço, isto é, a experiência da densidade, e buscar as formas sob as quais uma densidade se manifesta. A arquitetura que nos permite esse acesso não pode ter outra natureza, senão a natureza do próprio movimento.

Será, pois, esse movimento que define uma realidade movente em Bergson, e que estabelece relações de velocidade e lentidão, de latitudes e longitudes para

com elas compor um corpo que é da ordem do afeto em Espinosa, que irá conformar a arquitetura. Nesse sentido, independentemente da materialidade visível, e das formas ou estruturas que ela produz, a arquitetura se realiza num encontro que dissolve, num corpo temporal, sujeito e espaço.

Esse movimento de dissolução garante à arquitetura as possibilidades de se transmutar e de variar de acordo com os encontros. Para cada indivíduo, as durações e os afetos variam, e até mesmo quando visitamos um mesmo local mais de uma vez, não podemos dizer que tivemos a mesma experiência em todas essas diferentes ocasiões, pois os afetos do indivíduo e do espaço mudam. Por exemplo, estar só num campo aberto pode potencializar uma sensação de solidão. Por outro lado, se o campo estiver preenchido por uma multidão, a sensação de solidão pode se transformar numa sensação de fobia e ameaça, ou pode intensificar ainda mais a sensação de solidão ou não.

Inúmeras situações fazem com que variem os afetos e durações num determinado espaço. No entanto, o que importa destacar aqui é a potência da arquitetura para construir espaços imprevisíveis e fluidos, nos quais o corpo pode exercitar os poderes de afetar e de se deixar afetar.

Nesse sentido, pode-se reconhecer na densidade a presença de dois movimentos complementares: a dissolução e a coagulação. O primeiro leva o corpo e o espaço a se dissolverem e se entrelaçarem até que se configure um terceiro corpo, que coagula o que o primeiro dissolve, e que é chamado aqui de “corpo temporal da arquitetura”.

“A matéria das coisas revela um dinamismo secreto que invade os limites da sua forma e torna instável a identidade de todo objeto. Os contornos das coisas tremem e dissolvem-se como num sonho, o cinábrio é ora vermelho, ora preto, Alice ora grande, ora pequena, o tempo volta para trás e enrola-se em espiral, o espaço torce-se e estica-se como a massa entre as mãos do padeiro. Heráclito e Dionísio ressurgem das cinzas do mundo apolíneo de Kant para dançar e cantar o estar em si das coisas: o mundo das forças, das diferenças sem identidade e da vontade de potência.” (GUALANDI, 2003, p.45)

Depois que a dissolução está completa e que todos os limites estão desfeitos, corpo e espaço se coagulam novamente imprimindo

um no outro novas configurações de suas próprias existências, e deixando suas afecções ou marcas corporais para sempre impressas no fio invisível da memória.

A memória se apresenta aqui como um vasto recipiente de afetos. Para Bergson, ela se caracteriza em analogia com o conceito de duração. É através da memória que se pode conceber o mundo enquanto continuidade e mudança.

“No âmbito pessoal Bergson destaca dois tipos de memória. Uma é a memória automática ou corporal, ou seja, os hábitos corporais adquiridos pela repetição, como no caso de um verso que aprendemos de cor ou de uma música habilmente tocada em um instrumento, cujos desempenhos independem da atenção consciente. A outra é a memória por imagens, a lembrança consciente de tudo o que vivemos anteriormente e que permanece arquivado em nosso inconsciente. Mas tanto a memória-hábito quanto a memória por imagens, exterior àquilo que ela retém, distinta do passado que ela conserva, são modos de ser da memória bergsoniana que pode ser definida em termos mais gerais como marca do passado no presente, ‘uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria incessantemente.’” (COELHO, 2004, p.240)

Essa memória, que se prolonga incessantemente, revela um passado criador, o lugar da coexistência virtual de todos os afetos vivenciados. De modo nenhum ele se coloca como aquilo que já passou e não é mais. Ao contrário, o passado, por se constituir no acúmulo de todas as experiências, não pára de crescer. Ele *é* no sentido pleno do verbo “ser”. No entanto, ele é diferente do presente porque não é mais ativo, não age, ao contrário do presente, que é o lugar da ação, ou seja, das afecções que se sucedem, dando lugar umas às outras num *continuum* onde uma coisa deixa de ser no momento em que outra vem ocupar seu lugar. O presente não *é*, mas age.

“Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou ser útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele ‘era’, pois ele é o em-si do ser, e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de

si). No limite, as determinações ordinárias se intercambiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele 'era' e, do passado, é preciso dizer que ele 'é', que ele é eternamente, o tempo todo." (DELEUZE, 2004, p.42)

Esse passado bergsoniano tem um caráter ontológico. "Há, portanto um 'passado em geral', que não é o passado particular de tal ou qual presente [...] um passado eterno e desde sempre, condição para a 'passagem' de todo presente particular." (DELEUZE, 2004, p.37) Operar essa passagem é buscar nesse passado alguns afetos que o trazem de volta e o presentificam na percepção. Para ele, o ato da percepção consiste em instalar-se no passado de forma a vasculhar em seus níveis aquilo que fará parte da experiência. Desse modo, o presente perceptivo vem sempre de uma dobra do passado.

O primeiro impulso da densidade, que consiste na dissolução, é, por assim dizer, um mergulho num passado ontológico que revela uma memória que reside em todas as coisas, inclusive nos objetos que ocupam esse espaço, uma memória virtual que opera travessias. Na dissolução, ao mesmo tempo em que a materialidade se dissolve para apresentar um passado infinito, o tempo se expande revelando a duração do todo que se move.

No entanto, não poderíamos habitar infinitamente esse plano imanente. De fato, o presente ativo sempre nos tira desse transe temporal e nos devolve a integridade corporal, trazendo consigo as afecções que lhe são próprias. É o movimento da coagulação, no qual corpo e espaço retêm, num instante único, o afeto desse encontro.

Esses dois movimentos que se complementam trazem um outro território para a compreensão e para a prática da arquitetura, o qual não se atém ao conteúdo físico envolvido na construção do espaço, mas que, antes disso, vai buscar os afetos ocultos presentes em quaisquer formas ou estruturas que ela desenvolve.

“E o que dizer do espaço sonoro criado por gotas d’água pingando numa abóbada escura e úmida, do espaço urbano criado pelo som dos sinos de uma igreja, a sensação de distância que temos quando o som de um trem noturno penetra em nossos sonhos, ou o espaço aromático de uma padaria ou loja de doces? Porque as casas abandonadas, sem aquecimento, têm o mesmo cheiro de morte em todos os lugares?” (PALLASMAA, 2005, p.488)

Desse modo, ela vai além da forma espacial ao implicar um espaço no qual o corpo não apenas contempla, mas também invade seus interstícios e se mistura neles, e os penetra com suas partículas, captando o afeto e a duração mais elementares da sua composição, e com os quais constrói uma densidade. Esse *ir além* do espaço constrói aquilo a que Bergson se refere como “a espacialidade perfeita”.

“[...] a espacialidade perfeita consistiria em uma perfeita exterioridade das partes umas com relação às outras, isto é, em uma independência recíproca completa. Ora, não há ponto material que não aja sobre todo outro ponto material. Se observarmos que uma coisa está verdadeiramente ali onde age, seremos conduzidos a dizer (como o fazia Faraday) que todos os átomos se interpenetram e que cada um deles preenche o mundo.” (BERGSON, 2005, p.221)

Só assim é possível ao corpo viver de fato o poder de se deixar afetar. Num espaço de natureza quântica, que Bergson mesmo invoca, é possível se aprofundar num mundo de partículas invisíveis e fazer o espaço transmutar-se numa grande variedade de densidades e, com disse Deleuze, é preciso que essa questão seja retomada. Também é preciso que também se busque no espaço a pureza que a duração possui.

“Se as coisas duram, ou se há duração nas coisas, é preciso que a questão do espaço seja retomada em novas bases, pois ele não será mais simplesmente uma forma de exterioridade, uma espécie de tela que desnatura a duração, uma impureza que venha a turvar o puro, o relativo que se opõe ao absoluto; será preciso que ele próprio seja fundado nas coisas, nas relações entre as coisas e as durações, que também ele pertença ao absoluto, que ele tenha uma ‘pureza’.” (DELEUZE, 2004, p.38)

Nesse sentido, a densidade se revela como o movimento essencial de uma arquitetura que dissolve e coagula, e invoca um espaço que tem, ele próprio, seu fundamento na duração das coisas do mundo.

A palavra “densidade” remete à idéia física de uma relação entre massa e volume de um determinado corpo. Todos os elementos que compõem a materialidade são compostos por densidades, e os modos através dos quais eles se apresentam a nós variam de acordo com essa relação. As densidades passam por processos que fazem a matéria mudar entre um estado e outro.

Instalar de súbito o corpo em uma densidade implica em conectá-lo, partícula por partícula, ao ambiente que o envolve, e em fazê-lo transmutar entre solidez e liquidez, entre rarefação e condensação. Essa percepção revela a natureza de uma realidade criadora e expansiva, elevando nossos sentidos, manifestando densidades e desenhando a arquitetura por meio de uma dança. Uma dança em escala quântica, que atravessa a profundidade da matéria e vai buscar seus afetos.

Uma arquitetura que dissolve e coagula não pode lidar senão com um espaço de natureza densa, e onde a densidade é dinâmica e se move entre os extremos do sutil e do compacto, e se desdobra de acordo com um sentido de uma fluidez que lhe é própria. O espaço denso é o espaço do corpo espinosista, e as densidades são exatamente esses agenciamentos afetivos nascidos da relação do corpo com o espaço. Longe de manifestar apenas uma obviedade rasa, para a qual o percurso no espaço sempre desperta os afetos, essa experiência diferenciada implica num redesenho do corpo e do espaço. É preciso que se exercite o poder de se deixar afetar e que se debruce num universo de incertezas, no qual alguns afetos ocultos podem se permitir desvelar ou não.



“A arquitetura existe numa realidade diferente da nossa vida cotidiana e das nossas atividades. A força emocional das ruínas, da casa abandonada ou de objetos rejeitados nasce do fato de nos fazerem imaginar e compartilhar o destino de seus donos. Levam nossa imaginação a distanciar-se do mundo das realidades cotidianas. A qualidade da arquitetura não reside na sensação de realidade que expressa, mas, ao contrário, em sua capacidade de despertar nossa imaginação. A arquitetura é sempre habitada por espíritos. Pessoas que conhecemos podem muito bem morar no edifício, mas são apenas atores substitutos em um sonho acordado. Na realidade, a arquitetura é sempre a casa dos espíritos, a morada de seres metafísicos.” (PALLASMAA, 2005, p.488)

VIAGENS IMÓVEIS

“Uma linha de devir não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a compõem: ao contrário, ela passa entre os pontos, ela só cresce pelo meio [...] uma linha de devir não tem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino [...]” (DELEUZE & GUATTARI, Mil platôs. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível, 2002, p.91)



(Lembrete: O conteúdo do *corpus*, as imagens e referências se encontram no Anexo)

Graças ao movimento que é próprio de uma densidade, inicia-se um percurso que leva o corpo a atravessar alguns espaços, compondo com eles, por meio de velocidades e lentidões, algumas cartografias. A cartografia abandona o âmbito restrito que a definia anteriormente e se ressignifica nas mãos de Deleuze e Guattari como um possível mapeamento das diversas relações sociais, políticas e culturais.

“Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz, ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.”⁵ (ROLNIK, 1989)

Essas cartografias não se definem em função de desenhos fixos, mas vão se construindo a partir de agenciamentos que, no caso da arquitetura, se estabelecem entre o corpo e o espaço. “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” (DELEUZE & GUATTARI, 2004_a, p.17). Ao percorrer o espaço a fim de cartografá-lo, o corpo atravessa essas dimensões, e nessa travessia vai de uma a outra capturando os afetos que lhe convêm na duração

5 ROLNIK, Extraído de Suely Rolnik, Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989, p.15-16; 66-72.

Disponível em: < http://distributedcreativity.typepad.com/submap/2005/03/cartografia_sen.html >; acessado em 20 mai. 2006

específica que ele então vivencia.

A cartografia se coloca aqui como um possível processo da arquitetura e como uma ferramenta básica da qual a percepção se utiliza para se orientar em meio à experiência arquitetural. No entanto, esse desenho se arquiteta com outras linhas, diferentes daquelas que se encontram no traço ou no croqui; é, antes, uma captura dos devires e afetos do espaço. As linhas de uma cartografia são linhas de fuga que operam processos de desterritorialização. Elas estão sempre se movendo entre os planos e carregando consigo o corpo em direção a um território desconhecido.

“Isso nos permite fazer mais duas observações: o problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-língua.” (ROLNIK, 1989)

Um dos papéis essenciais que a arquitetura desempenha, senão o essencial, é o de cartografar a experiência, ou seja, construir esses territórios existenciais nos quais o corpo vibra num universo de partículas sensíveis. Dessa forma, as densidades, caminhando em meio a dispersões e concentrações, dissolução e coagulação, revelam à experiência essas partículas sensíveis. A cartografia flagra esses dois movimentos por meio de processos de desterritorialização e reterritorialização, respectivamente.

Salta-se de uma escala para outra. Aquilo que no corpo se resumia a um movimento quase molecular de dissolução e coagulação, no âmbito do espaço se transforma num movimento territorial conduzido pelo afeto e pela duração. É desse modo que a arquitetura cartografa

a experiência do corpo no espaço, ao longo das linhas móveis e invisíveis que o fazem deslizar entre desterritorialização e reterritorialização.

Essas experiências de pensamento, as viagens imóveis, ou viagens do *corpus-spatium*, permitem estudar esboços dessas cartografias. Elas foram propositalmente escolhidas em vista de suas diferentes naturezas, por cobrirem todo o espectro das densidades, e por determinarem diferentes condições arquiteturais. De fato, elas vão de uma obra radical, mas que se insere numa lógica urbana concreta, o *Museu Judeu*, prosseguem com uma construção de caráter efêmero, a *Blur Building*, e chegam numa total dissolução da materialidade, em *Osmose*, ambiente imersivo em realidade virtual. Esse percurso evidencia cartografias que nascem de diferentes densidades surgidas entre o corpo e o espaço, e que vão desde as formas de relação mais elementares (dissolução e coagulação) que desenham a experiência até suas formas mais complexas, que envolvem movimentos territoriais.

O percurso por entre as linhas invisíveis de uma cartografia começa seguindo-se os passos do cavaleiro da fé de Kierkegaard, que Deleuze utiliza como exemplo:

“EU OLHO APENAS OS MOVIMENTOS: o cavaleiro já não tem os segmentos da resignação, mas tampouco tem a flexibilidade de um poeta ou dançarino, ele não se deixa ver, ele se pareceria, antes, com um burguês, um cobrador de impostos, um lojista; ele dança com tanta precisão que se diria que ele não faz outra coisa senão caminhar ou até mesmo ficar imóvel; ele se confunde com o muro, mas o muro tornou-se vivo, ele se pintou de cinza sobre cinza, ou, como a Pantera-cor-de-rosa, ele pintou o mundo com sua cor, adquiriu uma coisa de invulnerável [...]” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.148)

Quando Deleuze se refere ao cavaleiro, ele delinea as diretrizes básicas da experiência arquitetural: “Você se tornou como todo mundo, mas justamente fez de ‘todo-o-mundo’ um *devenir*. Você se tornou imperceptível, clandestino. Fez uma curiosa viagem imóvel.” (DELEUZE & PARNET, 1998 p.148) De fato, esse cavaleiro nada mais é do que um cartógrafo que, em sua deriva, conduz sua própria experiência. Passa-se a invocar o

corpo clandestino desse cavaleiro cartógrafo, ocupando-o para vivenciar nele, e através dele, a arquitetura enquanto viagem imóvel.

Devir-espaço da linha

Quando uma partícula qualquer executa um movimento, ela esboça uma linha. Essa linha traz em si um afeto que impulsiona a partícula a deslizar e desenhar essa trajetória, qualquer que ela seja. Nesse sentido, a linha se revela como um devir da arquitetura, como a entidade mais elementar do pensamento arquitetural. É por intermédio dela que espaços diversos emergem e ficam disponíveis à experiência. Não se trata da linha concebida apenas como elemento formal do espaço, mas também como um *devir-espaço*, um elemento pré-existente dotado de forças e afetos em estado latente, que esperam o momento de se manifestar.

“Eu vejo a linha tal como existe na arquitetura, tanto em sua ausência, como em sua presença.[...] Mas como se gera essa linha, ou de onde ela procede de fato? Certamente, nunca procede do começo de uma linha. Quem seria capaz de começá-la? Esta idéia não é possível nem no texto bíblico. Claro que é Deus quem cria o mundo, mas não o faz do nada. Antes existia a obscuridade, o vazio. Não existe nenhuma possibilidade de alcançar as origens exatas de uma linha, mas alguém pode agarrar-se a ela, do mesmo modo que a gente se agarra a uma esperança. Existe uma história do Holocausto que conta como uma mulher se agarrou à linha branca do céu, se agarrou à esperança, sem se dar conta que se tratava apenas do rastro de um avião. Creio que, neste sentido, a linha é uma estrutura humana.” (LIBESKIND, 1996, p.7)

Enquanto estrutura humana, a linha de que fala Libeskind se desdobra em outras linhas, que nos compõem em diferentes escalas

da existência. Para Deleuze, essas linhas nos atravessam durante toda a vida e desenharam uma cartografia. Ele identifica três tipos de linhas: uma a que chamou de “linha segmentaria”, que corresponde aos segmentos históricos da vida – o trabalho, a família e a escola, entre outros – e que nos conduzem ao longo de passagens marcadas; uma segunda, a que chamou de “linha molecular” e que opera pequenos desvios, delineia quedas ou impulsos e não tem o mesmo ritmo da história; e uma terceira, a que chamou de “linha abstrata” ou “linha de fuga”, e ao longo da qual seguimos rumo a uma destinação desconhecida. Essas linhas são imanentes, estão emaranhadas umas nas outras e operam movimentos de travessia.

O *devir-espaco* é originário de um jogo de linhas em movimento: de um lado, as linhas físicas que o próprio espaço abriga; de outro, as linhas da existência e do pensamento. Ele atua em dupla direção, ora como um devir-espaco do arquiteto e ora como um devir-arquitetura do espaço. Envolve, por assim dizer, um movimento invisível de afetos que, embora não se materializem na obra arquitetônica, fazem parte de sua construção.

A mulher a que Libeskind se refere, embora tenha agarrado a linha branca do céu, não viu o rastro do avião. No entanto, ela viu, ao longo de uma linha de fuga, um rastro de Deus. O avião se desterritorializa, se dissolve para coagular uma presença divina, o devir-Deus da mulher. Entre essas linhas da existência e as linhas espaciais, Daniel Libeskind faz sua arquitetura, buscando o *devir-espaco* que desenha uma cartografia. As linhas que se precipitam de seu pensamento arquitetural são os fios invisíveis da memória, e é por meio deles que Libeskind coloca o corpo num duplo movimento de desterritorialização e reterritorialização.

Deleuze relaciona esse movimento com as linhas da existência:

“Ora três linhas, com efeito, porque a linha de fuga ou de ruptura conjuga todos os movimentos de desterritorialização, precipita

seus quanta, arranca suas partículas aceleradas que entram em vizinhança umas das outras, leva-as para um plano de consistência ou uma máquina mutante e depois, uma segunda linha, molecular, onde as desterritorializações são apenas relativas, sempre compensadas por reterritorializações que lhes impõem voltas, desvios, equilíbrio e estabilização; enfim, a linha molar a segmentos bem determinados, onde as reterritorializações se acumulam para constituir um plano de organização [...]” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.159)

O *Museu Judeu* em Berlim, que Libeskind chama de “Entre linhas”, propõe uma travessia por entre essas linhas das quais fala Deleuze, e as desdobra no espaço. De fato, o museu é uma cartografia da memória, que revela a grande linha de fuga criada pelo Holocausto na história da humanidade. Em sua ideia original, o *Museu Judeu* não foi feito para abrigar obras de arte, pois ele próprio é a obra. O percurso que o corpo faz através do espaço revela a experiência da memória. Nele não se encontram obras de artistas, mas sim desenhos, fotografias, cartas e documentos de judeus que morreram no Holocausto, ou seja, as sobras de uma existência que jamais se perpetuaria.



“‘Entre Linhas’ não é uma metáfora gráfica, e sim a experiência de fazer diante do limiar do memorável, do destino último. Aqui a memória seria algo continuamente atravessado por aquilo que já não se pode vivenciar. Sem dúvida, estamos todos implicados nas ‘linhas do esquecimento’, como o estamos com as linhas do nascimento e da morte. A própria ideia de texto ou a própria ideia de destino tem a ver com o entrelaçamento das linhas.” (LIBESKIND, 1996, p.9)

Libeskind vai então buscar os afetos mais elementares que movimentam essas linhas do esquecimento. Visita um cemitério judeu e encontra lápides vazias, sem inscrições, que jamais viriam a ser ocupadas; o *dever-espaco* se revela e faz do *Museu Judeu* uma construção do vazio. A principal questão de Libeskind emerge das lápides: como construir o vazio e a ausência? Um paradoxo na arquitetura, construir o mais imaterial e

impalpável dos sentimentos, o do vazio e da ausência.

“Eu vi muitos cemitérios judeus invadidos pela vegetação. O que mais me impressionou foram todas as lápides que se preparara para as gerações futuras. Há pedras lisas, pois os judeus estavam certos de que haveria famílias judias que perpetuariam a tradição. Isso foi para mim a imagem do vazio absoluto, pois não haveria mais ninguém nessas placas sem dizeres [...] Fui ao local do projeto e havia centenas de arquitetos tirando fotos e filmando. E para mim isso não tinha nenhum interesse. Bastava ver o terreno e se lembrar de que a história judia estava um pouco abaixo do nível do solo. O que despertava interesse profundo estava exatamente alguns centímetros abaixo do solo por onde estávamos andando. Não precisei ir à biblioteca nem tirar fotografias para obter orientação porque ele (o museu) já é orientado pela catástrofe. Pela completa extinção dos judeus europeus e, em seguida, pelas marcas deixadas na cidade, pelos nomes e pelos endereços dessas pessoas, que mesmo ausentes vivem sempre lá e continuam a rondar aquele local.”⁶

A mais intensa linha de fuga já havia sido traçada. Na história de uma mulher e seu devir-Deus, na lápide vazia, no Muro de Berlim que fratura a cidade. As afecções ou marcas corporais, como lembra Espinosa, estão em cada um desses corpos, sejam eles naturais ou artificiais, e os afetos que devêm essas impressões ainda pulsam e contaminam; invisíveis, sempre estarão à espreita, rondando esses espaços. E de onde, senão desses afetos, poderia nascer o impulso que faz uma partícula esboçar uma linha?

Foram linhas descritas por afetos como esses que Libeskind materializou no *Museu Judeu*, tornando esse tipo de afetos disponível à experiência do seu visitante. Afetos difíceis de suportar, mas impossíveis de se omitir. O *Museu Judeu* imprime na cidade de Berlim uma marca corporal, uma cicatriz, num memorial de tudo aquilo que restou do Holocausto: o terrível afeto não do esquecimento, mas da indiferença.

.....

6 Retirado de: The Jewish Museum of Berlin – Between the lines. Produção de Richard Copans e Stan Neumann. França: ARTE France, 2002. DVD, color, 26 min.

Ao longo dessas linhas invisíveis que Libeskind cria, começa a primeira viagem imóvel. Nela o cavaleiro da fé, num mudo diálogo com essas linhas invisíveis, percorre o Museu do vazio, da aniquilação e do exílio.

Museu das linhas invisíveis

Berlin -01:00h; lat: 52°30' N; long: 13°22' E

Uma grande superfície metálica reflete algumas luzes que iluminam a rua. O vento frio, o ar gelado e a ausência de qualquer vestígio humano fazem com que tudo pareça imóvel e silencioso, mas de uma imobilidade e um silêncio tensos, como aqueles que precedem o momento da explosão. A superfície lisa de metal afeta como a sensação de arrepio que sobe pela espinha e levanta os pêlos do braço, como uma aranha deslizando numa superfície muito lisa. Parece não haver nenhuma abertura acessível ao corpo, uma porta ou qualquer coisa do tipo. Aliás, toda essa grande superfície traz uma vaga lembrança do monólito de 2001⁷, uma presença de algo indecifrável e estranho, algo que hipnotiza, ao mesmo tempo em que amedronta. Gelado. Gosto de aço inoxidável. Alguns rasgos oblíquos e estreitos a

.....

⁷ 2001: Uma odisséia no espaço é uma produção dirigida por Stanley Kubrick que tem como tema a descoberta do espaço pelo homem. "O monólito negro, além de servir de ponto de transformação dos rumos da Terra, é responsável pelo maior enigma do cinema. Sem resposta clara ou explicação convincente, ninguém, a não ser Kubrick, poderá nos elucidar o mistério que envolve o filme. Sua construção linear sobre a evolução humana parece corromper a visão que temos da vida e do universo. Sua metamorfose intergaláctica nos confunde e assusta. A linearidade pode não ser verdadeira." RIBEIRO, Thiago. "... e Deus criou o universo". Revista Eletrônica Cinemando no 4. fev.2003. Disponível em: <<http://www.cinemando.com.br/arquivo/filmes/2001.htm>> Acessado em 10 jun. 2006

cortam, mas nada mostram de seu interior. Por onde penetrá-la?

Ao lado, uma construção histórica foi preservada. Duas estátuas-sentinelas guardam sua porta. Há dizeres numa língua desconhecida. Há uma coroa e um brasão. Dois corpos, um ao lado do outro. No entanto, a distância que os separa não se restringe aos poucos metros que vão desde onde um termina e até onde o outro começa. É uma distância histórica, secular, que gera uma estranha tensão entre as superfícies. Como um invisível campo de forças, parece impossível conectá-las por meio de qualquer fio de memória. No entanto, o corpo é atraído para o segredo que, ao mesmo tempo, as separa e as une. Lado a lado, convivem a linha segmentar da história e a linha de fuga alienígena. O que resta é entrar pela única via de acesso possível: o prédio das estátuas-sentinelas.

Ao atravessar a porta, algumas palavras de Tschummi: “Cada porta implica um movimento de atravessar a sua estrutura. Cada espaço arquitetural implica e deseja a presença intrusiva que o habitará.” (TSCHUMMI, 1999, p.123). Nada surpreende nesse espaço previsível. No entanto, uma abertura estranha, como uma passagem secreta, revela uma escada que desce encerrada por nuas paredes de concreto. A poucos passos da abdução, o portal, que leva ao interior do grande prédio alienígena, atrai o corpo para si. Em direção ao subterrâneo desconhecido, o som dos passos reverbera através das paredes nuas.

Um corredor se abre em duas direções balizadas por paredes extremamente brancas. E, de novo, alguns dizeres numa língua desconhecida. Linhas iluminadas marcam o teto. Não se pode ver onde terminam, mas vê-se que desenham caminhos. Como os atalhos que se bifurcam nos jardins e labirintos de Jorge Luis Borges, eles propõem uma escolha. No entanto, como se pode escolher entre caminhos que se desconhece? Qualquer um deles levará a uma destinação desconhecida. Como nas palavras de Deleuze:

“Ao mesmo tempo ainda, há como que uma terceira espécie de linha, esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos

levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção a uma destinação desconhecida, não previsível, não pré-existente. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive ('a linha que o centro de gravidade deve descrever é, certamente, bem simples, e, pelo que ele acreditava, reta na maioria dos casos... mas de outro ponto de vista, tal linha tem algo de excessivamente misterioso, pois, segundo ele, ela não tem nada senão o caminho da alma do dançarino...')."

(DELEUZE & PARNET, 1998, p.146)

O ponto crucial de uma escolha sem sentido: se a destinação é desconhecida, todos os caminhos são equivalentes. É o jogo do indecível. Essa linha de fuga parece conduzir ao longo de uma linha iluminada do lado direito. No entanto, depois de mais alguns passos, surge de novo um atalho que se bifurca. Uma forma triangular divide três caminhos. De qualquer ponta do triângulo, apenas dois caminhos são visíveis.

"Os destinos, na mitologia grega, são uma urdidura de coisas que poderiam apresentar um caráter próprio, mas desaparecem em uma espécie de textura ou plano onde ninguém é capaz de identificar qual é o caminho que se deva seguir. Esse é um tópico muito interessante. No momento em que se muda de geometria e de estratégias tectônicas, o labirinto prevalece."

(LIBESKIND, 1996, p.11)

Um corredor sem saídas laterais. Extenso e encerrado entre paredes brancas, ele não dá pistas sobre seu desfecho. Parece que o tempo não obedece à lógica dos ponteiros do relógio, mas reserva para o percurso uma duração desconhecida. De fato, não é sob o controle do tempo cronológico dos horários, do turismo e das visitas superficiais que o visitante fará a experiência proposta pelo *Museu Judeu*, pois, para isso, ele deve se abrir ao tempo imensurável das durações, o tempo da contemplação e da reflexão, o tempo da imaginação e do percurso imóvel ao longo dos labirintos da memória. Mais alguns passos é possível ver uma saída, uma outra porta à espera.



Lá está a mesma superfície metálica de antes, mas agora ela revela muitas faces, e uma extensão que não permite enxergar seu fim. De novo, surge o misterioso monolito, recortado por muitas fendas aleatórias, sempre estreitas e inclinadas. Cicatrizes. Marcas corpóreas. Afecções de Espinosa.

No entanto, mais adiante há inúmeras colunas de concreto, espaçadas entre si por distâncias constantes, que permitem apenas a passagem de um corpo. Do topo de cada uma delas emerge uma árvore. Alguns galhos e folhas se projetam para fora. Árvores sufocadas dentro de colunas lisas, frias e cinzentas. Jardins Suspensos da Babilônia. Por entre as colunas, cada vez que se muda de sentido, a inclinação do piso também o faz. Vertigem. O corpo procura sua linha de gravidade. Numa visão mais ampla, as colunas compõem um cubo perfeito. Forma totalmente ortogonal e familiar. No entanto, mesmo assim o corpo não consegue encontrar o equilíbrio. Ali não existe saída alguma. O único caminho possível que leva à saída é o caminho do retorno. Exílio.

De novo, chega-se ao ponto onde os caminhos se encontram, mas agora segue-se uma linha que vai pelo outro lado. Mais um corredor, encerrado entre outras duas paredes brancas. No seu final, uma grande porta negra esconde algum mistério. Só com muito esforço é possível movê-la.

Ali tudo é silêncio e as pupilas demoram a se acostumar com a densa escuridão. Essa densidade negra invade os poros da pele, coagula os membros. Um peso de chumbo negro. Torpor que cola no chão, que abaixa lentamente o corpo, como se um peso infinito o dobrasse. A imobilidade enrijece os membros, contrai os músculos. Ácido láctico. O silêncio é tão grande que é possível ouvir a respiração com uma intensidade e uma presença nunca antes sentida. Experiências de imersão de Cage e o poço do conto de Edgar Allan Poe. Um pêndulo imaginário oscila. Tortura. Calabouço. Prisão. Panóptico. Foucault⁸ e os métodos de esquadrinhamento do corpo. Corpos dóceis numa câmara de gás. Auschwitz. Após esse transe temporal, é possível ver um feixe de luz branca que penetra no recinto, vindo lá de cima. E a torre então se revela, com suas faces irregulares e uma altura que os olhos não conseguem alcançar. Luz branca. Vaga lembrança de uma mulher que lia trechos do *Livro Tibetano dos Mortos* diante de uma fogueira. Devir-deus da mulher.

Lentamente, o corpo consegue esboçar alguns movimentos. E o primeiro impulso, quando todos os sentidos se refazem, é o de atravessar novamente a porta em direção ao corredor. De novo, a única saída possível.

Nada resta senão seguir pelo outro caminho. Mais um corredor que se encerra por uma escada, e ali, no primeiro degrau, o espaço se abre para o alto, onde é preenchido por uma luz muito ofuscante que vem de fora. São muitos os degraus até o fim da escada, mas agora tudo é tão leve que não se sente nem os pés no chão. Entre as duas paredes que ladeiam os degraus, algumas vigas oblíquas que atravessam esse espaço parecem separar com muita força uma parede da outra. Elas vão abrindo um caminho infinitamente claro e calmo por entre os degraus da escada infinita. Desenhos de Escher, com seus percursos infinitos, ilusórios e circulares. Torre de Babel. Mas a leveza da névoa luminosa preenche tudo de tal forma que não há nada a fazer senão aceitar a irresistível dissolução em puro branco. O

.....

8 Para um estudo minucioso desses métodos, ver: FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1977.

fim da grande escada não demora a chegar, e se abre em amplas salas iluminadas por janelas vazadas no estilo do cinema expressionista, rasgos oblíquos em paredes brancas. São eles os mesmos rasgos que fendem a grande superfície metálica. Dentro dessas salas, há algumas vitrines espalhadas, e dentro delas há desenhos, fotografias, documentos. Vestígios de uma estranha civilização.

“De um lado, por exemplo, podem ser encontrados os quadros de Max Lieberman, o famoso pintor e diretor da academia; do outro lado, as cartas que a mulher de Lieberman enviou ao chefe da Gestapo suplicando-lhe para que permitisse ao seu marido sair de Auschwitz, pois ela era a mulher do famoso Max Lieberman. De um lado, a ‘Via de Mão Única’ de Walter Benjamin, e do outro lado da ponte vazia, a carta de suicídio de Benjamin, enviada da Espanha. De um lado, as telas fabricadas pela indústria têxtil judia, e do outro lado da ponte, as fotos das lápides judias de granito negro, sem nenhum nome nelas inscrito, construídas para durar por toda a eternidade e nas quais hoje em dia ninguém presta atenção.” (LIBESKIND, 1996, p.11)

Entre essas salas, intermitentemente, e sempre escavados ao longo de uma mesma linha, aparecem alguns fossos vazios. Todos eles inacessíveis. Vazios que cortam todo o prédio, formando uma linha que atravessa toda a sua extensão, e segue rumo a uma destinação desconhecida. Linha de fuga. Atravessada apenas por algumas pontes vazias que fazem a ligação entre um lado e o outro. Essas brechas vazias são pausas que trazem novamente a sensação de calabouço. Insistem em fazer lembrar daquilo que se desconhece. São linhas de uma memória sem corpo, sem dono. Uma memória que ronda o lugar e que ecoa pelas paredes nuas desses fossos vazios, uma memória estranha aos pensamentos.

Um desses fossos permite o ingresso. Quando se atravessa o vão da porta grande e pesada, um tilintar metálico segue os passos. Esse som reverbera e se multiplica no espaço. São máscaras de ferro que o produzem. Elas forram todo o chão e se movimentam abrindo o caminho enquanto se troca os passos. São milhares. Centenas de milhares de máscaras. São duras, pesadas, de um metal já corroído pela eternidade do tempo. São todas iguais. Máscaras sem face. Afecções do esquecimento. Ficarão aqui ainda por muito tempo, esperando talvez que outras faces

as ocupem para, enfim, devolver-lhes as dobras de pele que nelas encerram as linhas do tempo. Todas elas choram lágrimas invisíveis.

Com o corpo marcado e as mãos ainda trêmulas, deixa-se o grande prédio. Os olhos já cansados não conseguem ver o que se passa a uma certa distância. Quando se cruza a porta do antigo prédio das estátuas-sentinelas, a rua ainda está vazia. A grande superfície metálica já não é mais um segredo. Voltando-se para trás, é possível agora decifrar aquela inscrição em idioma desconhecido: JUDISCHES MUSEUM BERLIN.

Pode-se partir, mas o cavalo já não espera. Já não se precisa dele, pois a grande envergadura de duas asas rasga as costas. Elas têm uma penugem branca e macia que se move com o vento. Elas levam para o alto. De novo o grande prédio. "É surpreendente descobrir como o ziguezague que o Museu de Berlim forma com o Museu Judeu nunca será desvelado diante do público. Talvez apenas diante dos pilotos aéreos, ou antes, dos anjos." (LIBESKIND, 1996, p.11)

Então, vem novamente a imagem da mulher e seu devir-Deus. Momento de oscilação que traz consigo o segredo de um devir. Anjo? Asas reais? Ou o piloto daquele avião que rasga o céu numa linha? A única coisa é que nesse momento é possível voar e atravessar o céu num rastro de puro branco. E, dessa viagem, o que se leva? As afecções de toda uma vida, e duas asas de fênix. Devir-anjo do cavaleiro, devir-cavaleiro do anjo.

Devir-molecular da partícula

Como um *devir-espaco* elementar da arquitetura, a linha faz precipitar os afetos implicados em sua presença. É o que se vê no *Museu Judeu*: linhas físicas do traço arquitetônico se entrelaçam com as linhas existenciais do corpo; um entrelaçamento entre linhas afetivas que se revezam, ocupando e conduzindo o cavaleiro.

Quando a linha é criada, o que ocorre a partir do movimento de uma partícula, ela, de certa forma, territorializa essa partícula como uma impressão, uma marca ou uma afecção. No entanto, esse processo não é definitivo: a linha, que havia territorializado uma partícula, passa agora a ser uma nova entidade dotada de poder de afeto, podendo novamente se desterritorializar. Por entre desterritorializações e reterritorializações, novas linhas podem emergir entre os planos de modo a esboçar cartografias. É esse deslizar entre territórios que permite ao corpo variar, isto é, dissolver-se ou coagular-se.

Parte-se agora em busca de um outro *devir-espaco*, que vai além da linha, que se dissolve ou se desterritorializa de forma a retornar a um universo de partículas sensíveis. O *devir-espaco* da linha se converte num novo devir: o *devir-molecular* da partícula. No entanto, esse outro devir que surge do anterior não o exclui, e sim, o carrega consigo, se aprofunda em seu interior e o faz transmutar.

Se antes a linha carregava a potência afetiva na forma da afecção, agora a partícula carrega a potência dos afetos em trânsito. A afecção é marca corpórea, ela tem o poder de fixar um estado no corpo e de imprimir uma presença permanente no encontro espaço/indivíduo; mas o

puro afeto pertence a um universo temporal que devém uma afecção, numa duração que transita livremente sem se fixar. Agora, a partícula é a linha que se dissolve num *devir-molecular*.

“Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. [...] Esse princípio de aproximação é inteiramente particular, e não introduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança* ou de *co-presença* de uma partícula quando entra nessa zona.” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.64)

Essa “zona de vizinhança”, por onde perpassam livremente os devires moleculares, tem uma natureza de indefinição e indecidibilidade. Nesse plano de imanência, se está sempre *em vias de*, tal como acontece com o afeto que precede uma afecção. Nele, volta-se à condição primária daquilo que define um corpo, ou seja, relações de velocidade e lentidão. O *devir-molecular* está, por assim dizer, para além do corpo, conformando um território imanente de partículas em movimento; nesse sentido, fala-se de um corpo dissolvido ou de um corpo sem órgãos sempre *em vias de* se transmutar.

Esse plano de consistência é conformado por processos que operam, num nível molecular, relações entre elementos não formados. É um plano que não fixa, não desenvolve signo algum, não delimita corpos, não atribui nomes. Como o cavaleiro da fé, que vive no puro movimento, esse plano faz de todo o mundo um devir, e perde seu nome e seu corpo, tornando-se clandestino e invisível. Segundo Deleuze: “Aqui não há absolutamente formas e desenvolvimento de formas; nem sujeitos e formações de sujeitos. Não há nem estrutura nem gênese.” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.55)

Com relação a esse plano, não se fala mais em evolução, mas, ao contrário, em involução, pois é um plano “onde a forma não pára de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.56); também não se fala mais em subjetividade individuada, mas sim em hecceidades.

“Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa ou sujeito, uma coisa ou substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou um sujeito. São hecceidades no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado.” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.47)

Somente a pura experiência, vivenciada no âmbito da duração, pode revelar essa essência imanente de uma realidade movente. E o afeto, enquanto trânsito entre um e outro estado do corpo, é aquilo que habita a fronteira que contém o espaço e o indivíduo. O *devir-molecular* coloca o espaço e o corpo num território de fluidez, no qual se torna impossível dizer quando um começa e o outro acaba.

Esse aspecto fluido do espaço é fundamental na concepção de arquitetura que Marcos Novak batizou com o nome de *arquitetura líquida*. Para Novak, a *arquitetura líquida* oferece uma resposta apropriada à fluidez que a contemporaneidade confere ao próprio espaço. Refinando essa idéia, ele propôs uma *trans-arquitetura* (ou arquitetura transmissiva), onde a mera fluidez líquida se caracteriza agora como “transmissão”. E, ampliando-a ainda mais, propõe uma arquitetura de contágio, onde o tempo contamina o espaço de modo a lhe conferir uma outra natureza.

“A arquitetura e o espaço público transmissivos alteram todas as condições familiares da arquitetura e do urbanismo. De repente, a teoria, a prática e a educação se confrontam com questões que não têm precedentes no âmbito disciplinar, exigindo que procuremos direcionamento em outro lugar. [...] Aprendendo a partir de *softwares*, nós dispensamos *Aprendendo em Las Vegas*, a Bauhaus ou o Vitruvius: a disciplina de substituir todas as constantes por variáveis, que exige uma boa engenharia de *software*, leva diretamente à ideia de arquitetura líquida. E a arquitetura líquida, por sua vez, leva à reproblemática do tempo como um elemento ativo da arquitetura, um elemento que opera na escala de um evento cognitivo e musical, e não só na de um evento histórico político ou econômico.” (NOVAK, 1996)

As propriedades da natureza fluida – liquidez, transmissibilidade e contaminação – que Novak reconhece na experiência arquitetônica e no âmbito da emergência tecnológica, e também nos desdobramentos que ela provoca sobre a relação entre corpo e espaço, se aprofundam e se multiplicam quando reconhecemos que a liquidez, na verdade, opera como um *devoir-molecular* que envolve contaminação e proliferação de afetos. Por outro lado, enquanto elemento ativo na



arquitetura e fundamental na experiência arquitetônica, o tempo ganha o *status* de duração, uma vez que envolve o espaço e o corpo num mesmo devir. “Para quem se instala no devir, a duração aparece como a própria vida das coisas, como a realidade fundamental.” (BERGSON, 2005, p.343)

Inicia-se agora um percurso através das hecceidades e involuções que se revelam na *Blur Building*, obra de Diller & Scofidio para a Expo 2002 na Suíça. A “Construção Nebulosa” desses arquitetos permite ao corpo imergir num *devir-molecular* por excelência, onde todas as formas se desfazem e se dissolvem numa névoa de puro branco, tal como a linha branca que se desenhou no céu quando a mulher descobriu seu devir-Deus.

Miragem nebulosa

Yverdon –01:00 h; lat: 46°47’ N; long: 06°39’ E

O lugar é amplo e iluminado. Por entre algumas árvores, pode-se avistar a superfície fluida de um lago que cintila à luz do sol. O movimento calmo de suas águas ressoa em cristais sonoros um marulho cósmico. Com o vento, esses cristais se precipitam em cores fugidias, como quando a chuva traz consigo um espectro que multiplica a luz branca do sol num arco-íris que cruza o céu. Diziam nossos antepassados que no lugar onde o arco multicolorido tocava o solo havia um pote de ouro. A partir da margem, pode-se seguir por uma curva sinuosa que acompanha a linha tênue entre a liquidez da água e a solidez da terra. Que substância é essa que se diferencia tanto da solidez como da liquidez? Que habita a fronteira entre ambas? Qual é o impulso que agrega essas partículas ora sólidas como pedra, ora líquidas como água, ora suaves

como as dobras da pele, ora leves como o ar que agora penetra os poros numa brisa leve? *Travellings* de Tarkovski, que levam os olhos a desvendar essa materialidade latente, e que nos levam a reconhecer que é exatamente esse encontro entre os olhos e a superfície que precipita as moléculas de uma natureza imanente. Tarkovski cria, quando oferece ao espectador a experiência da duração das coisas, uma via de acesso ao universo molecular da imagem.

A idéia de “margem”, de “região limítrofe”, reverbera nos pensamentos com um impulso quase delirante de desejar que o próprio corpo habite essa fronteira. De desejar que ele próprio oscile entre a liquidez da água e a solidez da terra. Quando inclinamos o corpo em direção à água, percebemos que o reflexo que retém a nossa imagem é construído por incontáveis cintilações irradiadas entre as ondas mínimas que vêm e vão. Uma molécula de Narciso ressurgue dos mitos para afogar essa imagem, que se desfaz quando uma gota cai sobre a água criando ondas circulares. Já não é possível saber do que se é feito. Água, terra ou cristais sonoros.

De pé na margem do lago, avista-se uma nuvem longínqua que paira sobre a água. Ela parece ter desviado seu curso no céu em busca de um descanso sobre as ondas. O vento faz com que ela deixe um rastro branco, e esse rastro quando toca a água se desfaz. Uma arquitetura que se define pelos limiares da materialidade que fazem a nuvem oscilar entre a liquidez e a condensação. Talvez nessa fronteira estejam todos os segredos do mundo. Mas todos eles povoam o universo do imperceptível.

Essa grande nuvem que desceu até o lago confia a ele os seus segredos mais íntimos. No entanto, não é possível ouvi-los a distância. Busca-se uma percepção molecular. Tornar-se por apenas alguns segundos líquido como a água e leve como a nuvem, que no entanto é densa o bastante para reter uma forma. Apesar das asas que poderiam facilmente levar o corpo para o alto, a caminhada ao longo da margem do grande lago é mais tentadora. A descoberta está próxima. É possível vislumbrar um céu como aqueles que coroavam os

quadros renascentistas, e que faziam da luz que atravessava as nuvens ecos de Deus sobre os homens. Diz um poema em prosa de Baudelaire:

“Um porto é uma estância encantadora para um espírito cansado das lutas da vida. A vastidão do céu, a arquitetura móvel das nuvens, as tonalidades variáveis do mar, a cintilação dos faróis, são um prisma admiravelmente adequado para entreter os olhos sem nunca os aborrecer. As formas esguias dos navios, de enxárcia complicada, aos quais a ondulação transmite oscilações harmoniosas, servem para manter no espírito o gosto pelo ritmo e pela beleza. E, aliás, existe sobretudo uma espécie de prazer misterioso e aristocrático para quem já não tem curiosidade ou ambição, ao contemplar, inclinado no miradouro ou debruçado junto ao molhe, todos os movimentos dos que partem e dos que regressam, dos que ainda têm a força de querer, o desejo de viajar ou de enriquecer.”⁹

Habitar esse porto de Baudelaire. No percurso iniciático que, progressivamente, o aproxima do sutil, do essencial, o cavaleiro da fé, agora com um devir-anjo, no exercício dessas viagens imóveis, transmuta o próprio corpo em lago, nuvem e sol. Nas arquiteturas que ele agora passa a reconhecer ao sabor do vento, ele vê que as mesmas linhas de fuga curvilíneas que esculpem o espaço também revolvem seus cabelos e, em suas ondas, a água do lago. Irmão espiritual de Tarkovski, o cineasta francês Robert Bresson sintetizou o propósito do seu “cinematógrafo” numa imagem que também poderia resumir a nova perspectiva da arquitetura: “Traduzir o vento invisível através da água que ele esculpe passando.”¹⁰ O vento gera oscilações na forma da grande nuvem. Infância distante, que via lugares sublimes desprendendo-se do movimento de metamorfose das nuvens no céu e que tentava decifrar suas formas, numa troca de afetos com a imaginação. Ora cavalos, ora anjos, ora massas informes. Como nas longas viagens de carro, quando observamos as aparências onduladas que as nuvens formam no céu, reflexos do

9 TAVARES, Ana Cristina. Introdução e tradução de três dos Poemas em Prosa de Baudelaire. Babilônia: Revista lusófona de línguas, culturas e traduções. Fev/mar 2005. Disponível em: < http://babilonia.ulusofoa.pt/traducoes_introducao.pdf > Acessado em: 20 jun. 2006

10 Ver: BRESSON, Robert. Notas sobre o Cinematógrafo. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, p.62

grande mar azul onde as ondas de Virgínia Woolf vem e vão, trazendo e levando seus pensamentos. Para Novalis, o gênio do romantismo alemão, “as nuvens simbolizam a segunda infância, pela qual começa nossa vida espiritual”¹¹

Quanto mais próximo da nuvem, mais ela traz a impressão de uma miragem. A arquitetura móvel das nuvens é uma arquitetura de miragem, que encanta os olhos, enfeitiça e hipnotiza. Fata Morgana. As miragens escondem sempre um mistério do qual apenas os olhos podem compartilhar, de longe contemplando-as e intimamente espreitando-as. Elas são feitas das mesmas moléculas de silêncio que preenchem uma pausa secular. Sua presença sublime congela a paisagem. Na instigante proposta do *Blur Building*, pode se reconhecer a interface entre a nova visão da arquitetura e a velha e eterna sensibilidade da experiência poética aos afetos sutis, tão bem expressa na visão onírica de Baudelaire: “Eu contemplava as movediças arquiteturas que Deus faz com as nuvens, as maravilhosas construções do impalpável.”¹²

O universo físico se detém. Um afeto estático se conforma esfacelando as horas e congelando seus fragmentos, silenciando as ondas, retendo no céu um sol eclíptico, impedindo o vento, fazendo cessar o movimento das minúsculas gotas que caem das folhas e imobilizando no ar as que flutuam no meio do caminho. Um tempo zero. A grande miragem nebulosa parece atender ao desejo de vivenciá-la em sua plenitude. No entanto, para isso se deve também silenciar o corpo e o pensamento, como fazem os budistas tibetanos em suas horas de meditação. Todo o universo retido num instante de miragem. A mais pura hecceidade. “Uma hecceidade não é separável da neblina ou da bruma que dependem de uma zona molecular, de um espaço corpuscular.” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.64)

.....

11 Ver: CAMUS, Camus, nota 208 para a sua tradução de Henri d’Ofterdingen, de Novalis, Aubier, Éditions Montaigne, s.d.

12 BAUDELAIRE, Charles. Pequenos Poemas em Prosa. Traduzidos por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 4a edição, 1980, página 110.

A única coisa que se move nesse instante estático e estético e plástico é a própria nuvem, como se, no seu movimento, ela revelasse os limiares que a transportam de um devir molecular a outro. Só ela pode quebrar o silêncio numa sinfonia de ruídos infra-sonoros que faz vibrar, dobra por dobra, toda a superfície do corpo. É uma música de nuvem que viaja através da paisagem, que passa atravessando a opacidade ilusória de qualquer materialidade presente. Preenche com um som de neblina cada cavidade, cada espaço entre as partículas, impedindo-as de se mover. Mas há também uma outra sinfonia de ruídos, que, ao contrário dessa, não tem a nuvem como fonte sonora, não parte dela dissolvendo na paisagem seu marulhar virtual. Essa outra sinfonia faz o caminho inverso, como se a nuvem a atraísse para si, fazendo-a atravessar toda a invisível concretude do ar. Quando toca a superfície da

água sutil, vaporosa, ela põe em vibração o tecido nebuloso e o coagula em gotículas, essas frágeis habitantes do limiar da materialidade. É o som da força que faz a nuvem se recriar incessantemente, é o som do transporte molecular que faz as partículas líquidas e sutis da água se transmutarem numa densidade branca e nebulosa.

O que alimenta essa nuvem é o próprio lago, é dele que ela tira as partículas de sua construção. Vem um desejo de penetrá-la, mas, ao mesmo tempo, um temor de que a miragem



desapareça tão logo se execute qualquer movimento. Mas se não o fizer, não será possível desvendar o segredo que guarda a morada dos anjos, o afeto da chuva e a potência do raio que se dobra em um trovão. O impulso é o de fechar os olhos tentando reter na memória uma última imagem daquela miragem nebulosa na paisagem estática. Um primeiro passo e, além do corpo, tudo também se move. As gotas continuam seu curso em direção ao chão, as gotículas flutuam à deriva das inaudíveis sinfonias que se cruzam, as folhas ressoam com o vento, as ondas se enrolam novamente e o eclipse se desfaz. Mas a miragem não se esvai. Sua subsistência é sua mensagem. Ela espera e convida preenchendo sua porção de céu numa lembrança de aurora boreal que faz a superfície celeste variar entre rosas, roxos e verdes.

Duas passarelas suspensas desenham um caminho em direção à nuvem. Ao aproximar-se dela e conforme se avança para o lago, um leve entorpecimento dos sentidos anuncia ao corpo a proximidade da descoberta. Levitação. Cápsula do vento. Leve, tão leve quanto a espuma que resta quando as ondas se desfazem, tão leve quanto a bolha de sabão que, antes de explodir, reflete as cores do arco-íris. Algumas borboletas amarelas se precipitam num vôo simples, conduzindo os passos. E a brisa traz consigo aquelas pequenas florescências flocosas que se desmancham quando um leve sopro toca o seu ninho de sementes flutuantes. Cheiro doce de primavera. Aproximando do fim da passarela, uma garoa fina começa molhando a pele até impregnar com sua névoa todo o corpo. Tudo se passa como se a névoa se projetasse tomando esse corpo para si. E dentro dela, não obstante a sua leveza, impera o denso muito denso e o branco muito branco:

“É como penetrar numa massa nebulosa: as referências visuais e acústicas são apagadas deixando apenas a “densidade branca” e o “ruído branco” do borrifar dos pequenos aspersores. Penetrar na Nuvem é como penetrar num espaço, andar pelo interior de um meio habitável, disforme, sem limites, sem cor, sem profundidade, sem escala, sem massa, sem superfície e sem dimensão.” (DILLER, 2005 p.16)

Como a cegueira de Saramago, a nuvem é leitosa, branca e densa. A miragem de antes, que só era possível aos olhos afastados, vai-se compactando à medida que, lentamente, se penetra na nuvem, e na mesma medida vai fazendo com que, pouco a pouco, a visão adormeça. Depois de dar mais alguns passos, já não é possível enxergar mais nada. O corpo passa a fazer parte de tudo o que o rodeia e sente que qualquer movimento desencadeia novos movimentos, que vão, molécula por molécula, afetando tudo. O movimento de um *devir-molécula* que pede um outro corpo, até então desconhecido, um corpo sem órgãos, que nada reconhece e que se transforma em puro movimento. Renúncia dos sentidos. Esse espaço não obedece a qualquer lógica material ou estrutural, os olhos que adormecem já não podem mais medir, identificar, localizar ou representar. E que outra natureza, senão essa, teria a arquitetura das nuvens?

“A perspectiva só conhece as coisas que pode reduzir a seus termos, que ocupam um lugar, cujo contorno pode ser definido por suas linhas. Mas o céu não ocupa um lugar, não tem medidas. As nuvens são ‘corpos sem superfície’, sem forma precisa, cujos limites se interpenetram. Escapando graças à fluidez de sua matéria, ao regime perspectivo, as nuvens criam um espaço volumoso, saturado.” (PEIXOTO, 1993, p.250)

Tudo nesse lugar é molecular, são moléculas espaciais, são moléculas sonoras, são moléculas corpóreas. Todas estranhamente conectadas umas às outras por puro afeto. No entanto, nessa nuvem, esses afetos não se diferenciam, não trazem em si qualquer especificação, nem mesmo qualquer esboço de definição até que a força de uma linha os atravesse e os transforme em afecção, precipitando-os em gotas de chuva, em pedras de gelo ou em raios de tempestade:

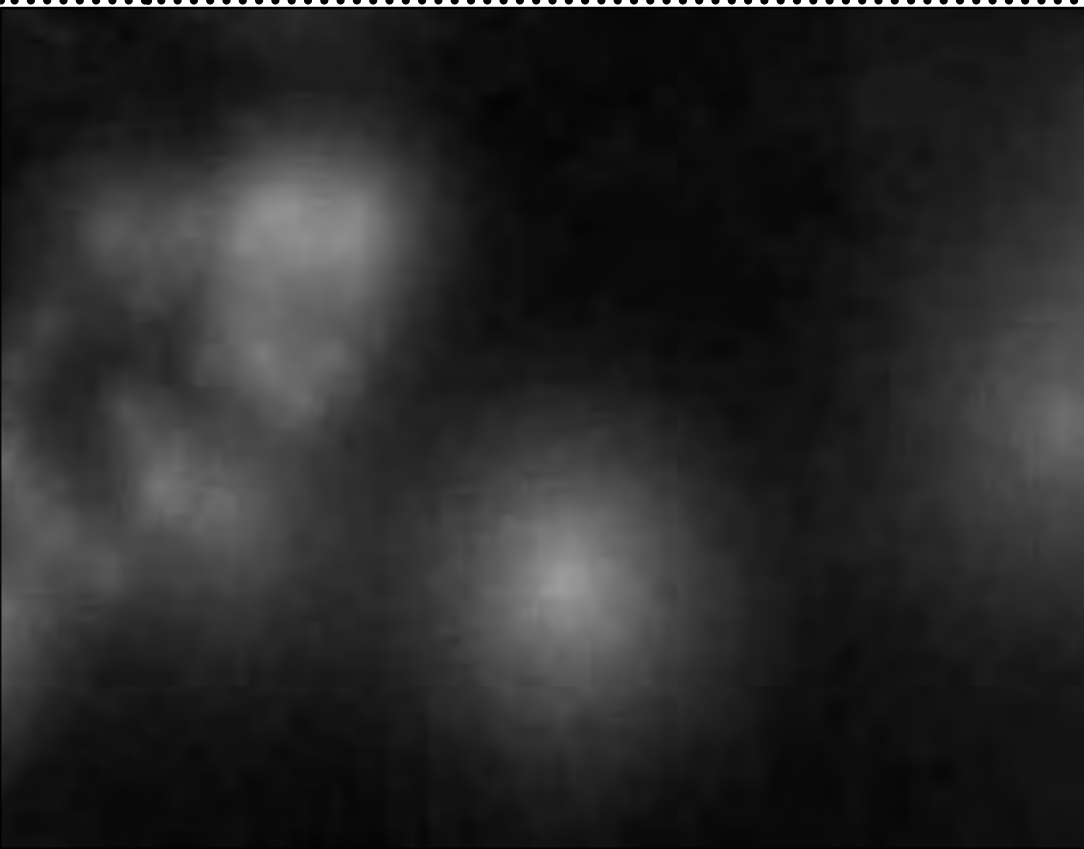
“[...] mas o próprio imperceptível torna-se necessariamente percebido, ao mesmo tempo em que a percepção torna-se necessariamente molecular: chegar a buracos, microintervalos entre as matérias, cores e sons, onde se precipitam as linhas de fuga, linhas de mundo, linhas de transparência e secção.” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.76)

Para além do corpo e dos sentidos, as forças moleculares habitam cada partícula dessa nuvem. Atinge a plenitude da dissolução. Corpo expandido. Toda a paisagem de fora – as ondas, o vento e o céu – está no corpo, pois ele próprio é agora feito de nuvem. Imóvel aqui dentro, ele pode, mais do que nunca, ser agora o cavaleiro da fé, clandestino e imóvel. Pele de dobras transparentes e dobras de paisagens invisíveis. Corpo sem órgãos. Puras relações de velocidade e lentidão. Espinosa e o puro afeto. Bergson e a realidade em movimento, e a misteriosa experiência da duração. Segredos que se revelam. Como as nuvens nas pinturas renascentistas, esse mesmo corpo é um eco da voz de Deus dirigida aos seres humanos. Feito de uma arquitetura de atmosfera. Um corpo tão rápido quanto os ventos que formam as correntes marítimas, e tão vulnerável quanto as estações do ano. Efêmero. Hecceidades em forma de nuvem, chuva ou granizo. Afeto de tempestade, de furacão. E, no fim de tudo, corpo animado pela liquidez volátil daquilo que sublima.

Não se pode mais voltar a ser, pois os fios invisíveis da memória são os fios de uma memória de todas as coisas. A cegueira branca e leitosa não incomoda mais. Não se sente mais sede ou fome, pois ali alimenta-se exatamente daquilo de que se é feito. Bebe-se o próprio corpo. Mais uma vaga lembrança da miragem. Daquilo que pode ser desvelado aos olhos que miram a paisagem. A etimologia decifra a charada, preenchendo a lacuna entre a ilusão (a miragem) e a realidade (o ato de mirar): miragem e mirar vêm da mesma palavra latina, *mirare*, que significa admirar-se, contemplar, ser digno de admiração, e do mesmo radical *mira-culum*, que indica um feito extraordinário, que vai contra as leis da natureza. Maravilha. Milagre.

Para onde se vai agora? Não se sabe. Tudo que se pode saber é que, em virtude de alguma misteriosa hecceidade que preenche essa lacuna entre o ser e o parecer, o corpo pôde se revelar como um eco de Deus.

Devir? Miragem? Nuvem? Milagre?

Devir-imaterial do espaço

Por entre os devires da arquitetura, do espaço à linha, da linha à partícula, surge agora um outro território, ou melhor, um desterritório. Uma questão se levanta: "Que devir resta ao espaço para além da linha e da partícula?" De imediato, imagina-se que se está seguindo um destino "previsível": o que leva à imaterialidade. No entanto, esse é o devir mais complicado de todos, pois arranca, de um só golpe, a materialidade palpável da arquitetura, tão importante nos percursos através do *Museu Judeu* e da *Blur Building*.

A linha de fuga do Holocausto e o *devir-molecular* da Nuvem se voltam, então, sobre a própria idéia de espaço, e é ele, o espaço mesmo, em seu sentido primário, que deve ser atravessado por uma linha de fuga, que é também aqui uma linha de ruptura. O golpe que lhes arranca a materialidade é o mesmo que os liberta de uma condição primordialmente física para que eles possam alçar novos vãos.

O *devir-imaterial* do espaço não se opõe de forma alguma aos outros devires. Aliás, nem há uma hierarquia de valores ou de ordem entre eles, uma vez que todos se encontram num plano comum de imanência onde operam composições entre si. Na linha há um *devir-molecular*, na molécula há um *devir-linha*. Na verdade, o que há neles é um *devir-imaterial*, tanto quanto há no *devir-imaterial* a linha ou a molécula.

O caráter libertador desse *devir-imaterial* reside no fato de que, ao se esvaziar o espaço de sua aparente materialidade, reencontra-se nele a potência grandiosa da virtualidade, de um devir do próprio devir. O *devir-imaterial* não conhece limites, tampouco gravidade, dimensão ou profundidade, mas todas essas características estão nele presentes, ainda que numa forma latente ou virtual, como um amálgama de todas as potências que permitem se diferenciar e se manifestar numa infinidade de formas, que, no presente caso, vão desde a dureza e concretude do *Museu Judeu* até a leveza e imaterialidade da *Blur Building*.

Essa virtualidade do *devir-imaterial* do espaço pode ser entendida, à luz da interpretação de Deleuze por Pierre Levy, como uma potência prestes a se atualizar. Segundo Levy:

“Já o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já construído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. [...] A semente ‘é’ esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isto significa que ela ‘conhece’ exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente sua folhagem acima dela. A partir das coerções que lhe são próprias, deverá inventá-la, co-produzi-la com as circunstâncias que inventar.” (LEVY, 2003, p.16)

Entender o *devir-imaterial* como a potência virtual do espaço implica lidar com ele sob a forma de uma matéria-prima, isto é, ainda em estado bruto, uma matéria não formada que carrega em si apenas a pura potência. É certo que quando o corpo encontra essa potência, ela se atualiza. No entanto, a própria concepção de imaterialidade do espaço leva o corpo à mesma condição, que, por assim dizer, o torna virtual, esvaziado de materialidade, convertido num corpo sem órgãos por excelência.

Na verdade, trata-se aqui de uma outra natureza elementar, talvez uma virtualidade preexistente prestes a se atualizar ora em corpo, ora em espaço, e que povoa um outro universo: o espaço da alma, no caso do corpo, e a alma do espaço, no caso da arquitetura. Isso vem reiterar o sentido da imaterialidade, pois a etimologia da palavra “alma”, que os dicionários definem em frases do tipo “essência imaterial do ser humano” ou “princípio espiritual do homem”, nos diz que ela vem do latim *anima*, que significa sopro, emanção.

Aqui, a introdução da correspondência entre corpo e alma dispõe de uma licença ontológica, exatamente por se tratar de uma condição de acesso ao pensamento espinosista. Para Espinosa, corpo e alma são os modos de dois atributos, respectivamente, a extensão e o pensamento, os quais, por sua vez, estão contidos numa substância única, que ele chamou de Deus ou Natureza. De acordo com Mariotti – um divulgador da filosofia espinosista: “Dizemos então que nosso corpo é um modo finito do atributo extensão da substância única (ou Deus, ou a Natureza). Já nossa mente (alma) é um modo finito do atributo pensamento dessa mesma substância.” (MARIOTTI, 2004, p.2)

Se, como propõe Espinosa, tudo o que afeta o corpo afeta a alma, então tudo que afeta a alma também afeta o corpo. Dessa forma, o *devir-imaterial* do espaço não exclui de maneira alguma o corpo ou a materialidade, mas afirma um estado de potência em que esses modos ainda não estão diferenciados, mas virtualizados. A percepção por meio de um *devir-imaterial* do espaço não ocorrerá, como nos outros casos, a partir de uma vivência corpórea, mas a partir de uma vivência de alma.

Invoca-se novamente o corpo clandestino do cavaleiro da fé, mas, desta vez, ainda com mais potência. O cavaleiro fará uma viagem completamente imóvel; ele não moverá o corpo através de nenhum espaço preconcebido. Em vez disso, desviando sua atenção do corpo físico, ele, agora uma imóvel testemunha silenciosa, deixará que sua alma viaje em *Osmose*, um ambiente imersivo em realidade virtual, criação da artista canadense Charlotte Davis.

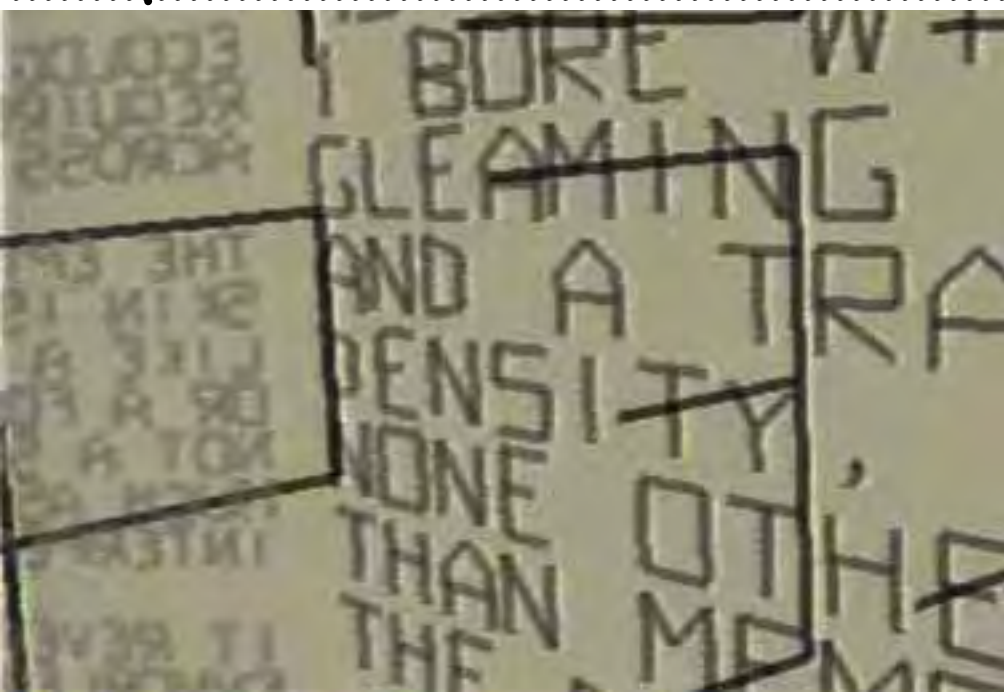
Espaço da alma e alma do espaço

Imóvel. Completamente imóvel. Uma densa escuridão povoa os olhos e exerce uma leve pressão nas têmporas. Nas costas, um peso leve, mas as asas já não estão mais presentes. Procurando-as, só é possível perceber um emaranhado de cabos e fios que se conectam ao peito. Os ouvidos se ocupam com um ruído brando e grave, hermeticamente fechado no próprio corpo. A espera por alguma coisa é perturbadora, e esse emaranhado de fios que parecem penetrar no corpo. Ciborgue. Como nos filmes de ficção científica e nos romances de William Gibson.

O fato de estar imóvel e de ficar à espera no escuro inunda a mente com pensamentos nebulosos e atormentadores. Num oscilar entre a vida e a morte, como se o primeiro passo nesse mundo novo fosse aquele que leva à queda do topo de um arranha-céu. Essa expectativa é insuportável e só se desfaz quando se percebe que o coração continua a bater e que o ar continua a penetrar nos pulmões. Procura-se a calma, respirando suave e mecanicamente. Então, de repente alguma coisa indefinível passa a povoar a visão. De início,

sinais de uma realidade feita de uma textura infinitamente lisa e formada por padrões aparentemente bem-definidos, mas cuja natureza não é possível decifrar. O espaço então passa a se revelar ao redor do corpo. Embora esse espaço, no mundo real, não esteja de fato presente, as faculdades de percepção, os pobres sentidos físicos, fatalmente se deixarão enganar.

De novo o golpe de um *flash* de imagem, como quando se desliga a televisão e a imagem se desfaz num ponto no meio da tela, que desaparece sob o sinal de um ruído agudo. Outro *flash* relampeia, e então tudo se estabiliza. A única sensação corporal vem dos contatos físicos óbvios, o repuxar dos fios presos ao peito e a pressão das luvas e do capacete. Outros incômodos, como a pressão nas têmporas e o escuro denso, ficam para trás. No entanto, essa viagem não se destina ao corpo físico, e sim à mente. A respiração conduz a navegação. De início, uma sensação de ser um mergulhador que explora um oceano abissal. Imersão. Quando se dobra o corpo para a frente, se executa um movimento, sem no entanto sair do lugar, para alguma direção desconhecida. Este "lugar" traz vertigem. Mesmo sabendo que os pés continuam sobre o chão, aqui dentro não existe chão. Aqui só é possível flutuar, e a percepção não demora a aceitar o fenômeno da levitação como se ele fosse perfeitamente



natural. Mas um *soul delay* ainda se prolonga por alguns segundos. Embora novo aos olhos, o grau de definição dessa realidade é tão grande que é quase possível acreditar que faz parte de um outro universo, totalmente distinto do universo físico, mas inteiro e completo em si mesmo.

Uma grade ortogonal preenche o espaço, como se estivesse oferecendo ao corpo virtual um sistema de referência que pudesse lhe servir de simulacro do espaço tridimensional. Mas logo se descobre que a tentativa de orientar o corpo

segundo os parâmetros de algum imaginário eixo de gravidade é totalmente supérflua diante da experiência espacial que *Osmose* reserva. De fato, o espaço que domina em *Osmose* não é o espaço cartesiano, mas um espaço essencialmente espiritual, e isso não apenas porque nele se levita, ou se flutua, sentindo-se entregue a um permanente vôo harmonioso, livre do medo da altura e da queda, mas principalmente porque o próprio instrumento de que se dispõe para se deslocar nesse espaço se refere diretamente ao espírito. De fato, os movimentos em *Osmose* são coordenados pela respiração, e as palavras para respiração, ou sopro, se identificam etimologicamente, em vários idiomas-chave, com as palavras para espírito, como por exemplo o *pneuma* grego e o *prana* sânscrito. Quando se inspira longa e profundamente, se opera a ascensão através desse espaço, pois aqui inspirar é flutuar para o alto. Em *Osmose*, a única referência à gravidade estaria na idéia de que quando se enche os pulmões de *pneuma*, o corpo se torna mais leve, e sobe. Quando se expira, ao contrário, desce, pois esvazia-se os pulmões de *pneuma*. Logo se percebe que, quando se mantém um certo equilíbrio entre a inspiração e a expiração, é possível equilibrar o estado de flutuação, mantendo-o constante. Quando se tomba de leve o corpo para diante, a grade ortogonal se desfaz suavemente e uma clareira aparece no meio de uma floresta. Um som de pássaros cantando e de águas correntes ajuda a criar a estranha impressão de imersão e proteção num aconchegante útero virtual. No entanto, essa segunda natureza é muito diferente da natureza física. Então, vem à mente a importância que Michael Heim atribui à RV, considerando-a como um instrumento que transformará a experiência perceptiva que temos da natureza:

“[...] a absorção eletrônica de grandes porções da vida – o que alguns chamam de “virtualização” ou desmaterialização da vida – corrobora a noção do desaparecimento da natureza. O fim da natureza na percepção humana pareceria culminar com a tecnologia plenamente imersiva da realidade virtual, onde nós vestimos um capacete que nos isola do mundo primário. Por isso, é até mesmo mais importante para nós que consideremos como essa mesma tecnologia pode contribuir para uma transformação de nossa percepção da natureza, em vez de substituir as nossas percepções.” (HEIM, 1998)

A natureza virtual não tem a materialidade daquela outra, que conhecemos desde a infância, quando então se podia sentir o toque do vento e o toque da água com toda a amplitude e profundidade desses afetos. O mundo virtual é de uma outra natureza, desprovida de materialidade, mas capaz de transmitir grande profundidade afetiva. Caminhando em direção a clareira, algumas árvores aparecem. Ao se aproximar de uma delas para examinar de perto sua textura, percebe-se que sua forma rapidamente se rarefaz. Impalpável, é possível atravessá-la. Uma promessa de sensações desconhecidas num domínio reservado, até então só permitido aos espíritos ou às almas já desencarnadas. Será que é assim que se sentem as almas quando perambulam por um universo novo? Não seria essa uma representação fiel da realidade que está para além do corpo? Na alma é possível encontrar a alma daquele lugar. Na clareira, o marulhar das águas se torna mais intenso. É um córrego, que lentamente se insinua para dentro da massa vegetal da floresta. Um rumor se aproxima, e ele tem uma natureza fluente. É possível se aproximar mais e mais dele, e penetrá-lo. O fluido atravessa o corpo e, ao fazê-lo, suas moléculas o invadem numa velocidade vertiginosa, que os olhos não conseguem apreender. São pontos luminosos que cruzam o campo de visão num movimento incessante. A presença do corpo não os afeta de modo algum, não pode contê-los. Mas uma espécie de “fantasma de sensação” reage de alguma forma ao perceber que eles podem golpear, ocupar e atravessar algo que a imaginação tenta reconhecer como o “corpo da presença”, o qual, obviamente, nada tem a ver com o corpo físico. Mesmo assim, como se pode satisfazer-se com a explicação simplista resumida na expressão “viagem mental” se a experiência toda deixa tão confusos os sentidos? Mas quando se permite ser invadido por essa ducha de partículas de luz, vem o pensamento de como é sublime e poderoso o mero leito de um rio que corre.

A intensidade da experiência obriga a respiração a alterar sua frequência. Ofegante, o “corpo presente” flutua agitado para cima e para baixo. O movimento de expansão do ar no peito, dispara o corpo em direção ao alto. Atravessa-se nuvens e miragens nebulosas, e também toda a natureza que as cerca e que as permeia. Mas aqui em cima é muito diferente. A paisagem é indecifrável e só se revela dentro do novo

corpo. As nuvens cintilam brilhos difusos que emanam de seu interior. Não obstante, elas também são lisas e, sem pedir licença, atravessam impunemente a alma. Elas impregnam o espírito como um símbolo do sopro de Deus. Em tudo aqui impera a leveza que a imaginação atribui às coisas invisíveis, mas é tanto o que se sente e o que se pode ver, e é tamanha a intensidade que se chega até a duvidar dos olhos

Mais uma vez, a respiração volta a oscilar rapidamente, e mais uma vez se busca a inspiração. As nuvens se desfazem suavemente como se formassem letras que vão se agrupando em frases infinitas. Os dizeres no idioma desconhecido que a primeira viagem avistara no grande prédio alienígena com certeza estão entre essas palavras, mas algumas delas é possível ler e revelam segredos: "...Ao se mudar o espaço, e se deixar de lado as sensibilidades habituais que se tem com relação ao espaço, entra-se numa comunicação psiquicamente revigorante com o espaço."¹³

Novamente em direção à clareira, a atmosfera apresenta uma tonalidade rosada, e nebulosas que abrigam estrelas vermelhas e roxas preenchem o topo do espaço que o senso comum teima em reconhecer como uma abóbada celeste, movimentando-se coletivamente numa dança harmoniosa. O céu todo se preenche de rastros luminosos que lembram chuvas de meteoros atravessando o espaço à frente do campo de visão. Caem folhas desenhando um

.....

13 BACHELARD, 1964. s/p. Frase extraída do website de Char Davies.
Disponível em: < <http://www.immersence.com/>>. Acessado em: 28 jun. 2006



outono sublime. Embora não seja possível sentir o vento no corpo, é possível sentir sua existência, ou melhor, o afeto de sua existência. Olhando em direção às porções densas da floresta, tudo o que está presente no campo de visão são camadas de puro verde. Atravessando essas camadas, um leve som de folhas, que deslizam pelos limites imaginários do corpo virtual. Um pouco mais à frente há uma grande árvore, e a superfície extremamente reflexiva de um lago duplica com perfeição a paisagem verde acima dela. Um vigoroso, mas suave marulhar de águas correntes se destaca contra um fundo de som ambiental. Sua combinação com a paisagem tranqüila parece induzir a tomar tudo o que se vê logo à frente, como objeto de meditação. Aliás, a própria Char Davies reconhece que *Osmose* pode perfeitamente desempenhar esse papel de objeto de meditação.



Isso também nos leva a reconhecer a extrema importância da duração na experiência virtual. Uma observação freqüente entre as pessoas que penetraram em *Osmose* resume perfeitamente essa experiência da duração intensa: “Eu ficaria aqui para sempre”, disseram elas.

No lago, infinitos pontos luminosos movendo-se em direção à grande árvore. Todos esses riachos de pontos de luz, ao convergirem na

árvore, alimentam-na desde a raiz até os galhos e folhas. Também aqui, a intenção de *Osmose* é criar uma deslumbrante representação dos fluxos da energia vital. Por toda parte é possível se ver a presença dessa seiva sutil correndo pelas infinitas veias desse universo. Tudo aqui é tão vivo, e ao mesmo tempo tão misteriosamente invisível! Talvez por isso essa impressão de vida afete não como o faria uma mera proposta alegórica, ou uma mera representação. O que afeta é alguma coisa essencial, como se o ambiente fosse propositalmente criado por *Osmose* para ser o lugar de uma epifania, como se a alma de tudo isso fosse realmente o sopro sublime que parece animar essa natureza misteriosa. Então, como se tudo fizesse parte de uma mesma transparência, é possível ver que dentro da grande árvore, assim como na superfície do lago, e (por que não?) dentro do próprio corpo virtual, penetra esse fluido de vida que nos faz existir. É possível chegar até suas raízes. Ali, um som abafado traz a presença da terra, onde raízes luminosas desenham teias emaranhadas e por onde o precioso fluido se espalha livremente. Rochas de cores vermelha e ocre flutuam sobre uma imensidão escura. Seguindo-se o caminho que as tangencia percebe-se que um abismo se abre sob os pés. Medo. Será este o fim do universo invisível? Desviando o corpo, volta-se à grande árvore.

Um pungente sentimento de solidão invade. Mas se a experiência de *Osmose* é uma viagem solitária, na qual nos isolamos de tudo o que nos é habitual, e onde até mesmo as referências mais familiares escondem alguma coisa de alienígena, muitas vezes é o afeto oposto que toca a nossa alma, a sensação de plenitude, de equilíbrio e unidade com um todo povoado de formas alegremente cheias de vida. Novamente a observação de Heim vem à mente numa imagem, e é possível traduzi-la numa pergunta: "E se, não obstante todos os afetos profundos e durações profundas que sua experiência nos oferece enquanto flutuamos no âmago de sua caverna virtual, *Osmose* fosse apenas ... um ovo, que no futuro eclodiria sob a forma de uma revolução nos nossos processos de percepção da natureza?"

Não haveria nessa profunda experiência virtual insinuações de como é a viagem para além da vida? Se houver, essa já seria a comunicação de um afeto essencial, mas muito sutil, a lembrança daquela sensação de bem-aventurança a que os místicos se referem quando tentam descrever o que se passa nas camadas superiores do mundo espiritual. Talvez seja essa lembrança que se esconde no desejo de habitar eternamente esse universo etéreo, e que se expressa naquela intrigante observação de tantos navegadores do *Osmose*: “Eu ficaria aqui para sempre.” Fazer parte da alma do mundo. Estar em Casa. Ser tocado pelo afeto da Completude. O poder que veicula a beatitude tão buscada por Espinosa em sua filosofia:

“Para essas alegrias ativas devemos reservar o nome de *beatitude*: aparentemente elas conquistam-se e desenrolam-se na duração, tal como as alegrias passivas, mas, na realidade, são eternas e não se explicam mais pela duração: elas não implicam mais transições e passagens, mas exprimem-se umas às outras segundo um modo de eternidade [...]” (DELEUZE, 2002, p. 58)

Todo esse universo se faz presente para nos mostrar uma imagem do sopro sublime da eternidade. Uma epifania que manifesta a presença da força que move todas as coisas, o fluxo vital da realidade em perpétuo movimento. Quantas pessoas não procuram ver a face de Deus? Não o encarnam na figura de um homem? Não o buscam através da dor e da penitência? Uma coisa é certa, monges budistas que o procuraram no desabrochar de uma flor, no vôo de um pássaro, nas cintilações da neve e na matéria sutil que move a natureza, aí o encontraram. E também foi aí que Alberto Caeiro, a manifestação divina de Fernando Pessoa, igualmente o reconheceu:

"[...] Mas se Deus é as flores e as árvores

E os montes e o sol e o luar,

Então acredito nele,

Então acredito nele a toda a hora,

E a minha vida é toda uma oração e uma missa,

E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores

E os montes e o luar e o sol,

Para que lhe chamo eu Deus?

Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;

Porque, se ele se fez, para eu o ver,

Sol e luar e flores e árvores e montes,

Se ele me aparece como sendo árvores e montes

E luar e sol e flores,

É que ele quer que eu o conheça

Como árvores e montes e flores e luar e sol."¹⁴

.....

Numa descida que parece interminável, atravessa-se novamente todos os ambientes oferecidos por esse universo de luzes e de transparências. A viagem acabou. Os últimos *flashes* de imagem que atingem os olhos são filas intermináveis de números que sobem e descem, envoltos por sonoridades mecânicas. Códigos de uma outra natureza. Um eu-ciborgue, conectado por fios a uma densa escuridão. Tudo se apaga e tudo acaba num puxão dos fios ligados ao corpo. É possível ver agora apenas um grande capacete e uma sala escura.

Sopro de eternidade, entregar a alma ao universo e ver os segredos de uma natureza perdida. Algumas lágrimas correm na face, não são de tristeza, mas de emoção. Será que há volta? Heráclito dizia que nenhum corpo pode se banhar duas vezes no mesmo rio, pois já não será mais o mesmo rio, nem o corpo será mais o mesmo. Depois de algum tempo, o corpo ainda se recusa a ter de deixar para trás o flutuante duplo virtual em que provisoriamente se transubstanciou, e os olhos ainda se recusam a se acostumar com a claridade comum que entra por esta janela. Eles querem voltar à macia luminosidade transparente daquele universo. Será que temos de fechar os olhos para contemplar a face que tínhamos antes de nascer?



“A morada original está onde o mundo e a mente interagem harmoniosamente. Os taoístas se referiam à morada original como a “a face que você tinha antes de nascer”, na qual o embrião de energia habita o útero da mãe. Neste caso, a mãe é a Mãe Terra. Os seres humanos respiram a energia dos céus e a conduzem para a força de apoio da terra. Os seres humanos permanecem entre o céu e a terra, embora, na maior parte do tempo, estejam distraídos pelas dez mil coisas que exigem sua atenção na vida cotidiana.” (HEIM, 1998)

Há paz e equilíbrio entre a gravidade terrestre e a atração divina. Vejo Dionísio e Ariadne em um súbito sorriso.

NA ZERIDADE DO TEMPO

“Que estendam também o pensamento por aquelas coisas que estão antes, e entendam que vós sois antes de todos os tempos, o eterno criador de todos os tempos. Estes não podem ser coeternos convosco, nem nenhuma outras criaturas, ainda que haja algumas que preexistam aos tempos”
(AGOSTINHO, Santo. O Homem e o tempo. Coleção Os Pensadores n VI. Editora Abril, 1973 p.244)

Na Zeridade do Tempo

Os elementos que compõem uma densidade têm como fundamento o próprio movimento; não desenvolvem formas fixas, mas transitam entre composições diversas, que não permitem desenvolver uma materialidade palpável. Todos eles têm natureza fluida e mutante, pura multiplicidade conduzida por agenciamentos que mudam a constituição desse movimento próprio e fundamentam suas relações elementares: no caso do afeto, um movimento essencial entre partículas que compõe um corpo; no caso da duração, um movimento que é condição necessária para se penetrar em uma realidade imanente e criadora; e, no caso do devir, um movimento que é da ordem do imperceptível, atuando em dupla direção e sentido, o que faz a constituição do espaço oscilar. Ora linha, ora partícula, ora o imaterial.

Esses mesmos elementos, que trazem em si movimentos essenciais e não possuem uma fixidez, desenvolvem-se aparentemente num tempo outro. Tempo esse que não obedece a uma linearidade ou cronologia, não se fundamenta numa relação institucionalizada pela física ou pela história. Um tempo que é da ordem do intempestivo, daquilo que é extemporâneo. No afeto, um tempo que se desenrola entre um e outro estado do corpo; na duração, um tempo que é o próprio movimento; no devir, um tempo virtual ou como coloca Deleuze: "Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo pensável

[...].”(DELEUZE, 1998, p.177)

Tais elementos podem realmente agenciar uma experiência afetiva do *corpus–spatium* proposto. Há um tempo que é da ordem do extemporâneo e que, exatamente por isso, afeta efetivamente a arquitetura.

Arquitetura inatural como arquitetura da diferença

Quando Fuão afirma que o espaço tem uma natureza plástica e imaterial que é da ordem do tempo, ele desloca o sentido da arquitetura para muito além do seu papel puramente histórico. Ao se perguntar qual o sentido do espaço, ele descobre que essa indagação remonta ao indivíduo, e não a respostas fora dele, como se carregássemos dentro de nós mesmos esse sentido. Para Fuão, existe um espaço bruto, um espaço não-formado, que aguarda a presença de uma subjetividade para se sagrar como significado.

“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.” (FUÃO, 2004)

A esse espaço bruto e esvaziado, que se aproxima bastante do que chamamos de espaço denso, corresponde um tempo da mesma ordem.

Santo Agostinho¹⁵, em suas divagações sobre o tempo, nos disse: “tempo é aquilo que escapa”. Para Agostinho, percebemos o tempo em nós mesmos graças à duração, mas basta que alguém nos pergunte o que é o tempo para que ele nos escape por entre as palavras. Faz-se o tempo da mesma maneira que se faz afetos e devires. No entanto, todos esses conceitos não fazem parte do universo constituído por tudo aquilo que pode ser representado. Isto porque o universo que eles habitam é o universo da diferença.

Espaço e tempo brutos têm como potência a diferenciação. Os devires que se desencadearam por meio dos percursos espaciais não são senão diferenciações desse espaço-tempo não-formado, que está *lá fora à espera de minha chegada*. Essa diferenciação, que Deleuze chamou de atualização, implica um movimento que atravessa o sujeito:

“A atualização se faz segundo três séries: no espaço, no tempo, mas também numa consciência. Todo dinamismo espaço-temporal é a emergência de uma consciência elementar que traça direções, que duplica os movimentos e migrações e nasce no limiar de singularidades condensadas em relação ao corpo ou ao objeto de que ela é consciência. Não basta dizer que a consciência é consciência de algo; ela é o duplo deste algo e cada coisa é consciência porque possui um duplo, mesmo que muito longe dela e estranho a ela.” (DELEUZE, 1998, p.208)

Espaço, tempo e sujeito – enquanto consciência – estão implicados na diferenciação. A arquitetura que entende o seu objeto como o resultado de relações entre essas três entidades atualiza em suas obras aquilo que antes pertencia apenas à esfera do virtual, ou seja, os devires do espaço. O espaço, sob



15 Ver: AGOSTINHO, Santo. O Homem e o tempo. Coleção Os Pensadores, n VI. São Paulo: Editora Abril, 1973.

a forma de devir, corresponde a essa matéria não-formada que estabelece relações de velocidade e lentidão, como aprendemos e apreendemos em Espinosa.

Ao se diferenciar, o devir vaza, tingindo a percepção: no *Museu Judeu* sob a forma da afecção ou marca corpórea; no *Blur Building* sob a forma da hecceidade; no *Osmose* sob a forma da alma. Todos esses espaços trazem em si uma arquitetura inatual, que não se encaixa entre as vanguardas históricas, que não pretende trazer em si a marca temporal que contextualiza e classifica a obra. Quando se leva a arquitetura para o território do devir, uma região de alternâncias entre um devir-linha, um devir-molécula e um devir imaterial do espaço, o tempo que corresponde a esses movimentos é um tempo que atravessa toda a história, sem se fixar, um tempo que possui em sua gênese a própria diferença.

A arquitetura como diferença é fundada no princípio de um tempo intemporal, que opera uma travessia entre as épocas. O espaço e o tempo em sua forma bruta implicam uma arquitetura que também se manifesta em forma bruta. Em outras palavras, é da natureza dessa arquitetura bruta trazer em si mesma devires que liberam afetos, que operam diferenciações. Peter Eisenman chamou de “dissimulação” essa



potência da arquitetura, entendendo essa palavra no sentido de “aquilo que não pretende simular”, ou seja, daquilo que não pretende “significar” ou “procurar um sentido”.

“Damos a essa dissimulação na arquitetura o nome provisório de *não-clássico* [*not-classical*]. Visto que a dissimulação não é o inverso, o negativo ou o contrário da simulação, uma arquitetura ‘não-clássica’ não é o inverso, o negativo, ou o oposto da arquitetura clássica, é apenas diferente de, ou de outra natureza. Uma arquitetura ‘não-clássica’ não é mais um atestado da experiência ou uma simulação da história, da razão ou da realidade do presente. Talvez seja mais apropriado defini-la como uma *outra* manifestação, uma arquitetura ‘tal como é’ agora, como uma ficção [...]” (EISENMAN, 2005, p. 242).

Quando Eisenman tira o peso da história das costas da arquitetura, o que a levou, durante muito tempo, a se limitar a reproduzir valores estéticos, ele a liberta para a possibilidade de ser ficcional. Num certo sentido, a arquitetura como diferença se assemelha àquilo que Eisenman chama de dissimulação. Parafraseando-o, diríamos que a diferença não é o inverso, o negativo ou o contrário da semelhança, e, por isso, uma arquitetura como diferença não é o inverso, o negativo ou o oposto de uma arquitetura da similitude. Ela é apenas diferente de, ou de outra natureza. É assim que ela pode operar no intemporal como pura potência, como potência de diferenciação.

Todas as obras citadas tratam de uma arquitetura em constante devir, cuja diferenciação a faz transmutar numa diversidade de densidades. Para Deleuze, a diferença implica a construção do diverso como grau mais dissolvido de sua gênese. Ela tende a se distribuir naquilo que é dado. Segundo Deleuze:

“A diferença não é o diverso. O diverso é dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dado. É aquilo pelo qual o dado é dado como diverso. A diferença não é o fenômeno, mas o número mais próximo do fenômeno. [...] Todo fenômeno remete a uma desigualdade que o condiciona. Toda diversidade e toda mudança remetem a uma diferença que é sua razão suficiente. Tudo o que se passa e que aparece é correlativo de ordens de diferenças [...] A razão do sensível, a condição daquilo que aparece não é o espaço e o tempo, mas o Desigual em si, a disparação tal como é ela compreendida e determinada na diferença de intensidade, na intensidade como diferença.” (DELEUZE, 1998, p.209)

E também:

“Mas se a diferença tende a repartir-se no diverso, de maneira a desaparecer e a uniformizar este diverso que ela cria, ela deve, primeiramente, ser sentida como aquilo que leva o diverso a ser sentido. E deve ser pensada como aquilo que cria o diverso.” (DELEUZE, 1998, p.213)

É por isso que quando se busca na arquitetura os devires que se movimentam em seu interior, nada mais se está buscando senão esse *desigual em si* que faz com que o diverso, enquanto densidade, se manifeste. Um devir-espaco da linha é uma das densidades possíveis da linha e sua aptidão de produzir o espaco como diferença. Libeskind traz a densidade contida nas linhas do esquecimento, e também numa linha à qual uma mulher se agarrou como esperança. Quanto às dobras e desdobras do *Museu Judeu*, são linhas que trazem em si mesmas o espaco como potência. Um devir-molecular que se desdobra no *Blur Building* é uma densidade, contida na molécula, capaz de produzir um espaco como pura heciedade. Em *Osmose*, a densidade é elevada à potência infinita de um devir-imaterial que faz com que se manifeste um espaco da alma e, ao mesmo tempo, uma alma do espaco.

Essa arquitetura não se prende aos cânones históricos que condicionam a arquitetura convencional, mas ela está livre para abraçar o inatural: as três obras escolhidas trazem em si a aura atemporal de uma arquitetura da diferença, cujos processos estão implicados na desconstrução do espaco e do tempo como condicionantes históricos, o que Eisenman chamou de *Fim do Começo*. Por isso, o primeiro impulso da arquitetura inatural deve ser a implosão da idéia de uma origem histórica que é sempre retomada pelas vanguardas que vão surgindo, ora como negação e oposição dessa origem, ora como simples reprodução de seus valores.

Segundo Eisenman:

“Mas, uma vez que se rejeite essa característica ‘auto-evidente’ da arquitetura e se compreenda que ela não tem origens *a priori*, quer de ordem funcional, quer divina ou natural, abre-se a possibilidade de propor ficções alternativas: entre elas uma ficção *arbitrária*, sem valores extrínsecos derivados do significado, da verdade ou da eternidade. É possível então imaginar um começo internamente coerente, mas não condicionado por origens históricas, ou que lhes seja contingente, com seus valores supostamente auto-evidentes. Se as origens clássicas foram vistas como provenientes de uma ordem divina ou natural e o valor

das origens modernas como oriundo da razão dedutiva, as origens 'não-clássicas' podem ser estritamente arbitrárias, simples pontos de partida, sem qualquer valor. Esses começos artificialmente determinados podem ser livres de valores universais porque são apenas pontos arbitrários no tempo quando o processo arquitetônico se inicia." (EISENMAN, 2005, p.244)

Por meio da dissolução das origens históricas, a arquitetura encontra, como propõe Eisenman, um novo começo; um começo que se institui no próprio momento em que o processo arquitetônico se inicia, e não o faz apenas como processo de criação no espaço, mas também como processo de comunicação decorrente do encontro entre indivíduo e ambiente. Essa arbitrariedade sem significação, apesar de soar como um grande fosso vazio para a arquitetura, longe disso, a liberta para que se inicie ou se reinicie constantemente em qualquer ponto do espaço e do tempo.

Tal é a condição intemporal da arquitetura: um movimento de deslizamento constante. Deslizar, ou seja, "escorregar brandamente, resvalar, derivar com suavidade"¹⁶. A arquitetura inatural é aquela que resvala por entre o tempo e o espaço e, numa deriva suave, faz também com que derivem os devires que cabem a cada processo: no *Museu Judeu*, linha de fuga que atravessa a história das lápides vazias, sempre à espera da morte anônima. No entanto, esse vazio da lápide é para Libeskind o início de uma nova vida, que se ergue nas paredes nuas do *Museu*, no *Blur Building*, "o edifício-nuvem é um experimento de não-evidência numa escala ambiental" (DILLER, 2005, p.16), que se opõe à saturação visual de alta-definição, para a qual o propósito supremo da tecnologia (e da mídia) é aumentar cada vez mais a verossimilhança do mesmo e da mesmice, e na qual a percepção é medida em pixels por centímetro quadrado. A nuvem é um retorno

.....

à baixa-definição, à não-evidência. Ela também assinala um ponto inicial, um novo começo, de onde a arquitetura poderá continuar a deslizar para novos territórios; em *Osmose*, Char Davies contraria a lógica tecnológica em que seus sofisticados aparelhos de RV estão imersos para propor um ambiente de resgate de uma natureza em estado sublime, criando, mais que um *software*, uma máquina para nos ajudar na tarefa de reencantar o mundo, agenciando um encontro entre uma alma do espaço e um espaço da alma e elevando o indivíduo até uma sintonia de percepção que lhe permitirá o reencontro consigo mesmo, com a face que ele tinha antes de nascer. Também pontua um começo que, antes de mais nada, está na própria existência do sujeito.

Essa arquitetura inatural opera então numa zeridade¹⁷ do tempo, ou seja, num tempo outro, que implica um grau zero do espaço e do indivíduo, devolvendo-lhes uma essência existencial por onde perpassa livremente o movimento dos devires. Essa natureza espaço-temporal que remete a um espaço denso e um tempo zero foi, num certo sentido, abordada por Fuão naquilo que ele chama de “desorientação”. Para ele, essa desorientação nasce de um deslize espaço-temporal:

“A desorientação é um deslize 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.” (FUÃO, 2004)

17 Zeridade é um termo utilizado por Deleuze no seu livro *Imagem-movimento* quando ele se refere à teoria peirceana das categorias universais, a cujo respeito SALLES comenta:

“A zeridade fará referência àquilo que vem antes da primeiridade, e dirá respeito ao puro caos, labirinto todo confuso e enredado em que as imagens agem e reagem incessantemente umas sobre as outras, espécie de grau zero das imagens. ‘O modelo seria antes um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam imputáveis.’” (SALLES, 2004, p. 12)

Ver: SALLES, A. C. 3, 2, 1, 0. Deleuze com Peirce: Considerações sobre o signo e o cinema. In: UNIMONTES CIENTÍFICA. Montes Claros, v.6, n.1, jan./jun. 2004. Disponível em:

<http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v6_n1/word%20e%20pdf/10%20dossie_3210deleuze.pdf> Acessado em: 10 jul. 2006

E Fuão prossegue no exame dos parâmetros que caracterizam a desorientação:

“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.” (FUÃO, 2004)

Num certo sentido, se pode reconhecer nas palavras de Fuão uma referência a esse espaço bruto e indiferenciado. Mas, ao contrário do que ele afirma, que tudo é igual na desorientação e nada se pode identificar, o que se reconhece na perspectiva da arquitetura aqui examinada é o fato de que é exatamente nessas condições que a diferença se faz manifestar, de que é precisamente nesse *abismo dos sentidos* que as densidades se manifestam. Onde Fuão vê um lapso da razão, vemos um lapso criativo e libertário.



No espaço denso, onde só existem relações de velocidade e lentidão entre partículas, e onde se pode dissolver e coagular o corpo, esse vazio indiferenciado é onde habitam todas as densidades em devir constante. Implicada nele, há uma zeridade do tempo, à qual Fuão dá o nome de “nadificação do tempo”:

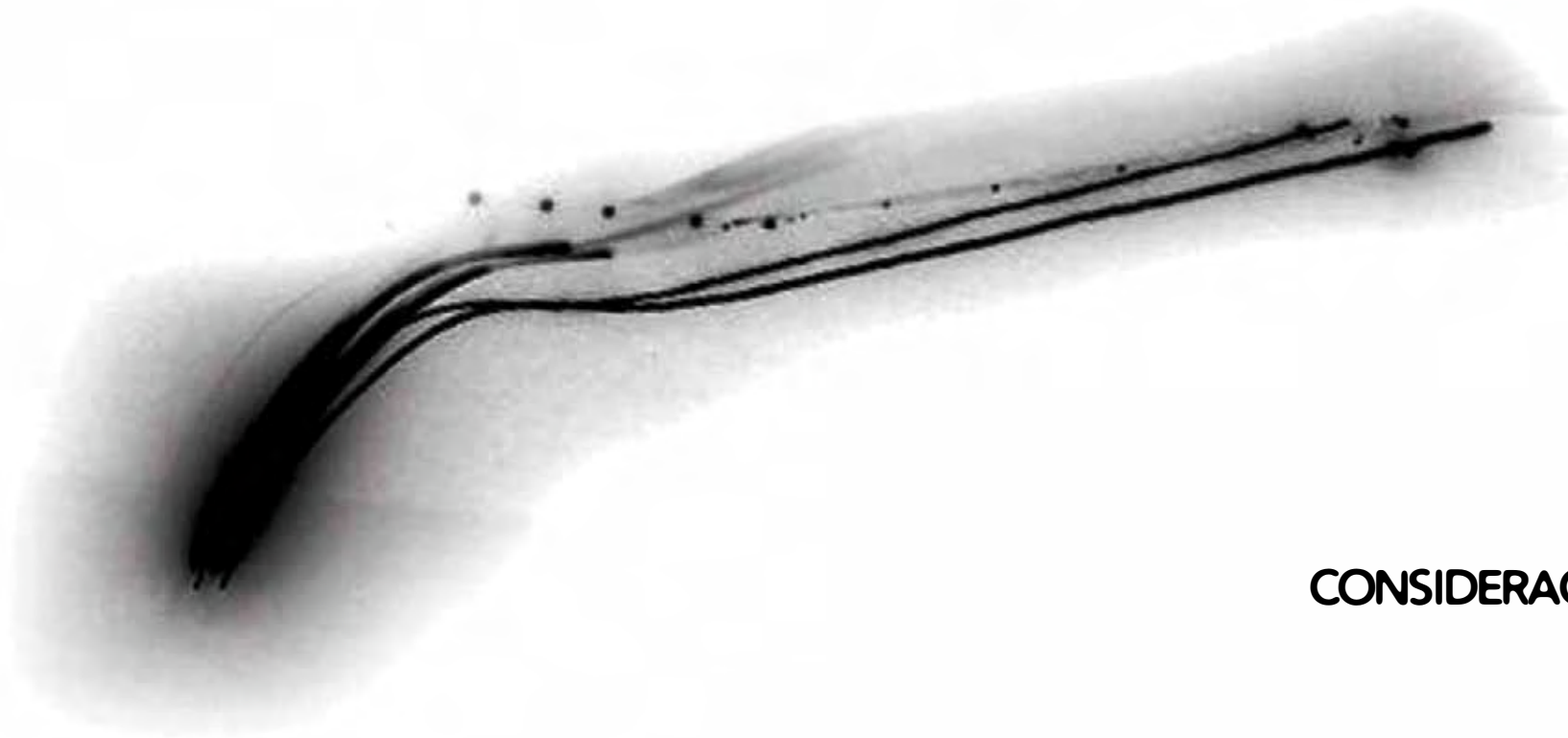
“A nadificação do tempo é esse período nem sempre agradável que experimentamos quando estamos desorientados e sentimos um forte impulso para retornar à casa, ao lar, como indicava Freud, e que não tem correspondente nem no tempo cíclico, nem no linear, ou tampouco no espetacular, constituindo uma outra categoria de tempo, muito próxima 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.” (FUÃO, 2004)

Ampliando essa idéia de Fuão, encontramos na zeridade do tempo a duração bergsoniana, *onde tudo se move mas o tempo não passa*, como um meio de acesso às densidades que se movem. Esse tempo zero também traz em si um caráter criador, no sentido de que, nele, nada está dado, tudo é puro devir.

Essa arquitetura inatual opera de modo a marcar um início em qualquer ponto do espaço e do tempo. Como afirma Fuão, ela faz emergir uma fratura no espaço-tempo, e é a partir dessa fratura, e graças a essa fratura, que sempre é possível instaurar e desenvolver uma arquitetura que é pura diferença.

“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.” (FUÃO, 2004)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais

Num primeiro momento, buscou-se a cidade como objeto de pesquisa, por acreditar-se que o grau de complexidade e diversidade da comunicação entre sujeito e espaço, por sua própria natureza, pudesse corresponder mais efetivamente às condições de estudo desejadas. No entanto, no decorrer do desenvolvimento, sentiu-se a necessidade de se fixar o estudo na fruição de três obras específicas, capazes de estimular um acervo de reflexões mais refinadas acerca dessa mesma comunicação, mas agora estendida ao âmbito da arquitetura.

A arquitetura lnatural, enquanto arquitetura da diferença, é aquilo que se transmuta, se transforma, se metamorfoseia. E parece que é sob essa forma mutável que ela adquire vida, uma espécie de vida emancipada. Emancipada, inclusive, de um universo lingüístico que traduz as palavras por meio de instrumentos de linguagem.

Décio Pignatari¹⁸ acredita que nenhum sistema está livre da possibilidade de erros, e que as fontes de erro podem ser chamadas de ruídos ou distúrbios. Esses ruídos presentes no processo comunicacional são considerados fenômenos aleatórios e parasitas, que perturbam a transmissão das mensagens. No entanto, a despeito de se defrontar com um paradoxo que é apenas aparente, procurou-se nele um aspecto criativo, em função da força de que é dotado, capaz de desequilibrar e movimentar um dado sistema, fazendo manifestar uma informação nova.

.....

18 Ver: PIGNATARI, Décio. Informação, linguagem, comunicação. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Assim como ocorre na comunicação, o ruído na arquitetura também é uma espécie de erro, sim, mas só o é do ponto de vista do certo, como expressão de algo que parece ser velado, mas não é. A diferença, o devir, a vontade de poder, o sentimento estético são ruídos, mas ruídos de uma Arquitetura Inatural, que é também uma arquitetura da diferença e, porque não o dizer, uma arquitetura do afeto.

Graças a uma vivência intensa, podemos viajar através de mundos encantadores e profundos, mundos povoados por devires, afetos e durações, cujas fascinantes e instigantes possibilidades podemos sondar nas entrelinhas da filosofia de Deleuze, bem como nas obras arquitetônicas inatuais. Jogo dionisíaco, brincadeira de esconde-esconde, horas intermináveis, conceitos, noções, teorias, interfaces, transmutação, viagens imóveis, a profundidade do espaço, a invisibilidade do tempo, outra natureza do espaço-tempo, espaço denso e tempo zero ... ufa!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATES, Donald. **Una conversación entre Líneas con Daniel Libeskind**. Revista El Croquis: Daniel Libeskind 1987–1996. Madri, vol.80, nº4, 1996.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COELHO, J. G. **Ser do tempo em Bergson**. In: Revista Interface: Comunicação, Saúde, Educação, v.8, n.15, p.233–46, mar./ago. 2004.

Disponível em: < <http://www.interface.org.br/> >

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **Nietzsche e a Filosofia**. Lisboa: Rés Editora, s/d.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. **Espinosa Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs. Devir–Intenso, Devir–Animal, Devir–Imperceptível**. Volume IV. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

_____. **Mil platôs. Introdução: Rizoma**. Volume I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004_a

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

DILLER, Elizabeth. **Blur Building – Yverdon–les–Bains, Swiss Expo 02**. Disponível em:

< http://www.bbr.bund.de/english/publications/download/Diller_15_bis_17.pdf > Acessado em: jun. 2006.

DUARTE, Fábio. **Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EISENMAN, Peter. **O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim**. In: Kate Nesbitt. (Org). Uma Nova Agenda para a arquitetura: Antologia Teórica 1965–1995. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FUÃO, Fernando Freitas. **O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?** Revista Eletrônica Vitruvius, arqutexto 048.

Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_02.asp>. Acessado em mar.2006.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

HEIM, Michael. **Virtual Reality and the Tea Ceremony**. In: Beckmann, John (Ed). **The Virtual Dimension. Architecture, Representation, and Crash Culture** (pp. 156–77). Nova York: Princeton Architectural Press, 1998.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 2003.

MARIOTTI, Humberto. **O conhecimento do conhecimento: A filosofia de Baruch de Espinosa e o pensamento complexo**. Outubro, 2004. Disponível em:< <http://www.geocities.com/pluriversu/espinosa.html> > Acessado em: 23 jun. 2006.

MARTINO, Luis Cláudio. **As Epistemologias Contemporâneas e o Lugar da Comunicação**. In: Maria Immacolata Lopes Vassalo. (Org). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo, 2003.

NOVAK, Marcos. **Transmitting Architecture: The Transphysical City**. Novembro, 1996. Disponível em: <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=76>>. Acessado em mar. 2006.

PALLASMAA, Juhani. **A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura**. In: Kate Nesbitt. (Org). **Uma Nova Agenda para a arquitetura: Antologia Teórica 1965–1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROSSETI, Regina. **Movimento e Totalidade em Bergson: a Essência Imanente da Realidade Movente**. São Paulo: Edusp, 2004.

The Jewish Museum of Berlin – Between the lines. Produção de Richard Copans and Stan Neumann. França: ARTE France, 2002.

DVD, colorido, 26 min.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. Cambridge: The MIT Press, 1996.